UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS
ED31 École doctorale Pratiques et théories du sens
EA4385 Laboratoire d´études romanes
Doctorat en Études Italiennes

MIRCO MICHELON

SANGUINETI CODE

ÉTUDE DANS LE LABYRINTHE DU CLERC INTELLECTUEL

Sous la direction de

CAMILLO FAVERZANI

Thèse soutenue le 27 novembre 2020

MEMBRES DE JURY

Mme Silvia CONTARINI	professeur	Université Paris Nanterre
Mme Anna DOLFI	professeur	Université de Florence
M. Camillo FAVERZANI	maître de conference HDR	Université Paris 8
Mme Paola RANZINI	professeur	Avignon Université
M. Walter ZIDARIČ	professeur	Université de Nantes

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

Sanguineti code : étude dans le labyrinthe du clerc intellectuel

Cette thèse est présentée comme une étude sur la figure d'Edoardo Sanguineti (1930-2010) le clerc intellectuel qui, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, a su rendre sous la forme de pratiques d'écriture les concepts exprimés par la néo-avant-garde, dont Sanguineti lui-même a été un fort représentant avec d'autres intellectuels italiens qui ont rejoint le célèbre "Groupe 63". Considéré comme la figure la plus marquante de la culture italienne contemporaine, Edoardo Sanguineti a trouvé le moyen de mettre en œuvre une expérience personnelle à travers une discussion constante entre les interactions artistico-littéraires, au nom de deux concepts clés de sa poétique : l'idéologie et le langage. Nous sommes confrontés au poète, au narrateur, au critique, au dramaturge/*Dramaturg*, au traducteur, à l'auteur de textes pour la musique, à l'homme de « travestissements », et encore au professeur universitaire et à l'intellectuel capable de proposer plusieurs pratiques intraverbales entre son écriture et les domaines de l'art et du cinéma. Tout cela nous permet de définir sa façon très personnelle d'écrire, née de l'insatisfaction des textes d'autrui : en effet, Sanguineti s'engage à donner à l'écriture une nouvelle façon de voir la réalité (et nous expliquons ici pourquoi nous utilisons le concept de « clerc intellectuel », qui est emprunté au concept de l' « intellectuel organique » d'après Gramsci) et cet engagement prend la forme du matérialisme historique, toujours capable de surprendre et de susciter une réflexion profonde. Avec cette thèse, nous montrons la sérieuse intention de trouver de nouvelles coordonnées autour d'un intellectuel dont nous avons encore beaucoup à dire et de pouvoir nous déplacer dans un labyrinthe hypothétique qui nous permet pratiquement d'interpréter son langage et son univers artistico-littéraire, en tenant compte des contributions déjà existantes mais en trouvant à la fois des possibilités nouvelles de réflexion et de discussion, qui révèlent comment sa pensée est encore valable aujourd'hui au XXIe siècle.

MOTS-CLÉS : Edoardo Sanguineti ; Littérature Italienne ; Néo-avant-garde ; Poésie expérimentale ; Théâtre ; Opéra XXe siècle ; Interaction des codes artistiques

RÉSUMÉ EN ANGLAIS

Sanguineti code: study in the labyrinth of intellectual clerk

This thesis is presented as a study on the figure of Edoardo Sanguineti (1930-2010), the cleric intellectual who, starting from the second half of the twentieth century, was able to render in writing practices the concepts expressed by the neo-avant-garde, of which Sanguineti himself was a strong representative together with other Italian intellectuals who became part of the famous "Group 63". Considered as the most relevant figure of contemporary Italian culture, Edoardo Sanguineti found a way to realize a personal experience through a constant discussion between artistic-literary interactions, in the name of two key concepts of his poetics: ideology and language. We are dealing with the poet, the novelist, the critic, the playwright/Dramaturg, the translator, the author of texts for music, the man of "disguises", and again the university professor and the intellectual capable of proposing different intraverbal practices between his writing and the fields of art and cinema. All this allows us to define his very personal way of writing, born out of dissatisfaction with other people's texts: Sanguineti is in fact committed to giving writing a new way of seeing reality (and here we can explain why he uses the concept of "employed intellectual", borrowed from that of "organic intellectual" according to Gramsci) and this commitment is concretized in a historical materialism, always able to surprise and provoke a deep reflection. With this thesis we show the serious intention to find new coordinates around an intellectual of whom we still have much to say and to be able to move in a hypothetical labyrinth that practically allows us to interpret his language and his artistic-literary universe, taking into account the contributions already existing but at the same time finding new possibilities for reflection and discussion, which reveal how his thought is still valid today, in the 21st century.

KEYWORDS: Edoardo Sanguineti; Italian Literature; Neo-avant-garde; Experimental Poetry; Theatre; 20th Century Opera; Interaction of Artistic Codes

RÉSUMÉ EN ITALIEN

Codice Sanguineti: studio nel labirinto del chierico intellettuale

Questa tesi si presenta come uno studio sulla figura di Edoardo Sanguineti (1930-2010) l'intellettuale chierico che, a partire dalla seconda metà del Novecento, ha saputo rendere in forma di pratiche di scrittura i concetti espressi dalla neoavanguardia, di cui lo stesso Sanguineti fu un forte rappresentante insieme ad altri intellettuali italiani che entrarono a far parte del famoso "Gruppo 63". Considerato come la figura più rilevante della cultura italiana contemporanea, Edoardo Sanguineti ha trovato il modo di realizzare un'esperienza personale attraverso una costante discussione tra le interazioni artistico-letterarie, in nome di due concetti chiave della sua poetica: ideologia e linguaggio. Ci troviamo di fronte al poeta, al romanziere, al critico, al drammaturgo/Dramaturg, al traduttore, all'autore di testi per la musica, all'uomo dei "travestimenti", e ancora al professore universitario e all'intellettuale capace di proporre diverse pratiche intraverbali tra la sua scrittura e i campi dell'arte e del cinema. Tutto questo ci permette di definire il suo personalissimo modo di scrivere, nato dall'insoddisfazione per i testi altrui: Sanguineti si impegna infatti a dare alla scrittura un nuovo modo di vedere la realtà (e qui si spiega perché si utilizza il concetto di "intellettuale impiegato", mutuato da quello di "intellettuale organico" secondo Gramsci) e questo impegno si concretizza in un materialismo storico, sempre capace di sorprendere e provocare una profonda riflessione. Con questa tesi mostriamo la seria intenzione di trovare nuove coordinate intorno a un intellettuale di cui abbiamo ancora molto da dire e di poterci muovere in un ipotetico labirinto che ci permetta praticamente di interpretare il suo linguaggio e il suo universo artistico-letterario, tenendo conto dei contributi già esistenti ma trovando allo stesso tempo nuove possibilità di riflessione e di discussione, che rivelano come il suo pensiero sia valido ancora oggi, nel XXI secolo.

PAROLE CHIAVE: Edoardo Sanguineti; Letteratura italiana; Neoavanguardia; Poesia sperimentale; Teatro; Opera del Novecento; Interazione dei codici artistici

TABLE DES MATIÈRES

UN PETIT FAIT VÉRITABLE NOUVEAU 10

REMERCIEMENTS ET DÉDICACES 11

INTRODUCTION GÉNÉRALE 14

PREMIÈRE PARTIE

Portrait du clerc intellectuel Edoardo Sanguineti 26

INTRODUCTION 27

CHAPITRE 1

EDOARDO SANGUINETI POÈTE

Pour une révolution des paroles et des formes littéraires

I.1.1 L'incipit d´une nouvelle figuration poétique 31

I.1.2 *Invenzione di Don Chisciotte* (1949) et *Laszo 0* (1950) 33

I.1.3 Un emblème jungien ou l´auto-individuation par un style tragique : le triptyque de *Triperuno* 37

I.1.4 La poétique du quotidien ou l´autodéfinition par un style élégiaque : de *Wirrwarr* à *Scartabello* 47

I.1.5 Le passage du "moment tragique" au "moment comique" ou l´auto-extinction du poète à partir de *Cataletto* 60

I.1.6 *Fuori catalogo* : la préfiguration d´une pratique d´écriture nouvelle 87

I.1.7 *Varie ed eventuali* : le ton d'adieu d´Edoardo Sanguineti 91

CHAPITRE 2

EDOARDO SANGUINETI NARRATEUR

Pour une écriture en guise de contrepoint de l´expérience poétique

I.2.1 Pour la définition d´un style de narration nouveau : le roman expérimental 95

I.2.2 Le début narratif sous le signe du binôme rêve-voyage : *Capriccio italiano* 97

I.2.3 La nature parodique et ludique d´un texte : *Il Giuoco dell´oca* 101

I.2.4 *Smorfie* et *L'Orologio Astronomico* 107

I.2.5 *Vociferazioni* : quand un récit entre en jeu avec une fresque 110

CHAPITRE 3

EDOARDO SANGUINETI JOURNALISTE ET PROFESSEUR

Ses dimensions littéraires dans le domaine de la critique

I.3.1 Le but principal de l'intellectuel : Sanguineti journaliste 113

I.3.2 La critique littéraire de Sanguineti professeur 131

I.3.3 *La missione del critico* 148

I.3.4 La trilogie de Feltrinelli 151

I.3.5 *Il paziente gioco della critica* ou la dispersion des écrits du jeune Sanguineti (1948-1967) 156

DEUXIÉME PARTIE

Partition d'une voix, théâtre d'un corps 164

INTRODUCTION 165

CHAPITRE 1

EDOARDO SANGUINETI DRAMATURGE

Les premières œuvres ou les dramaturgies originales

II.1.1 Sortir des canons du théâtre classique : *K* 168

II.1.2 La dimension vocale et sonore de *Traumdeutung* 171

II.1.3 Une dramaturgie radiophonique de voix et de bruits : *Protocolli* 176

II.1.4 Quatre histoires de corps : le théâtre anatomique de *Storie naturali* 179

II.1.5 Une dramaturgie différente : *Marinettiana* et *Dialogo* 186

CHAPITRE 2

EDOARDO SANGUINETI ET L'ÉCRITURE POUR LA MUSIQUE

L´expérience nécessaire pour déterminer une pluralité de voix

II.2.1 Les collaborations avec Luciano Berio et Vinko Globokar 193

II.2.2 Une pluralité de générations musicales : Azio Corghi, Luca Lombardi, Fausto Razzi, Flavio Emilio Scogna 235

II.2.3 *Teatro del Suono* : l'expérience avec Andrea Liberovici 248

II.2.4 Musique comme dédoublement de la poésie et de l'art visuel : *Postkarten* et *Alfabeto apocalittico* de Stefano Scodanibbio 257

II.2.5 La voix du poète dans le labyrinthe de la musique d'autrui 260

CHAPITRE 3

EDOARDO SANGUINETI TRADUCTEUR

La volonté de rester à la pointe de l'écriture et en dehors de ses canons

II.3.1 La prise de conscience du traducteur/Dramaturg :
c'est moi qui traduis, c'est moi qui parle 278
II.3.2 Théâtre antique : le fantôme de la traduction 279
II.3.3 Une phase nouvelle de traduction 306
II.3.4 Les cas exceptionnelles de *Satyricon* et de *Quaderno di traduzioni* 318

CHAPITRE 4

EDOARDO SANGUINETI ET LE TRAVESTISSEMENT

Pour une corporéité du texte sur la scène et pour la scène

II.4.1 La poétique du travestissement : une introduction nécessaire 329
II.4.2 Le moment crucial du théâtre de Sanguineti : *Orlando Furioso* 331
II.4.3 Pour une allégorie éloignée : *Faust. Un travestimento* 340
II.4.4 La dimension dramatique de *Commedia dell'Inferno* 347
II.4.5 L'inceste dévoilé de *Sei personaggi.com* 359
II.4.6 Un conte de fées masqué : *L'amour des trois oranges* de Carlo Gozzi 369

TROISIÈME PARTIE

Expériences et interactions d'Edoardo Sanguineti 380

INTRODUCTION 381

CHAPITRE 1

EDOARDO SANGUINETI ET L'UNIVERSITÉ

L'enseignement en tant qu'outil de vision du monde

III.1.1 L'université en tant que travail collectif : Turin 383
III.1.2 La leçon de Sanguineti dans le Salerne de 1968 384
III.1.3 Le retour aux origines : Gênes 385
III.1.4 La *Postkarte* bolonaise d'Edoardo Sanguineti 387
III.1.5 Changements majeurs dans le monde universitaire 389

CHAPITRE 2

EDOARDO SANGUINETI ET LA PRATIQUE INTRAVERBALE DE L'ART

Les interactions entre les codes artistiques et littéraires

III.2.1 Une introduction nécessaire : Sanguineti et l'art 392
III.2.2 Edoardo Sanguineti et l'art nucléaire : Enrico Baj 394
III.2.3 Antonio Bueno, Carol Rama, Mario Persico et beaucoup d'autres 401
III.2.4 Mimmo Paladino et *Quijote* 420

CHAPITRE 3

EDOARDO SANGUINETI ET LE CINÉMA 423

CHAPITRE 4

RITRATTO DEL NOVECENTO

La somme des expériences et des interactions d'Edoardo Sanguineti 428

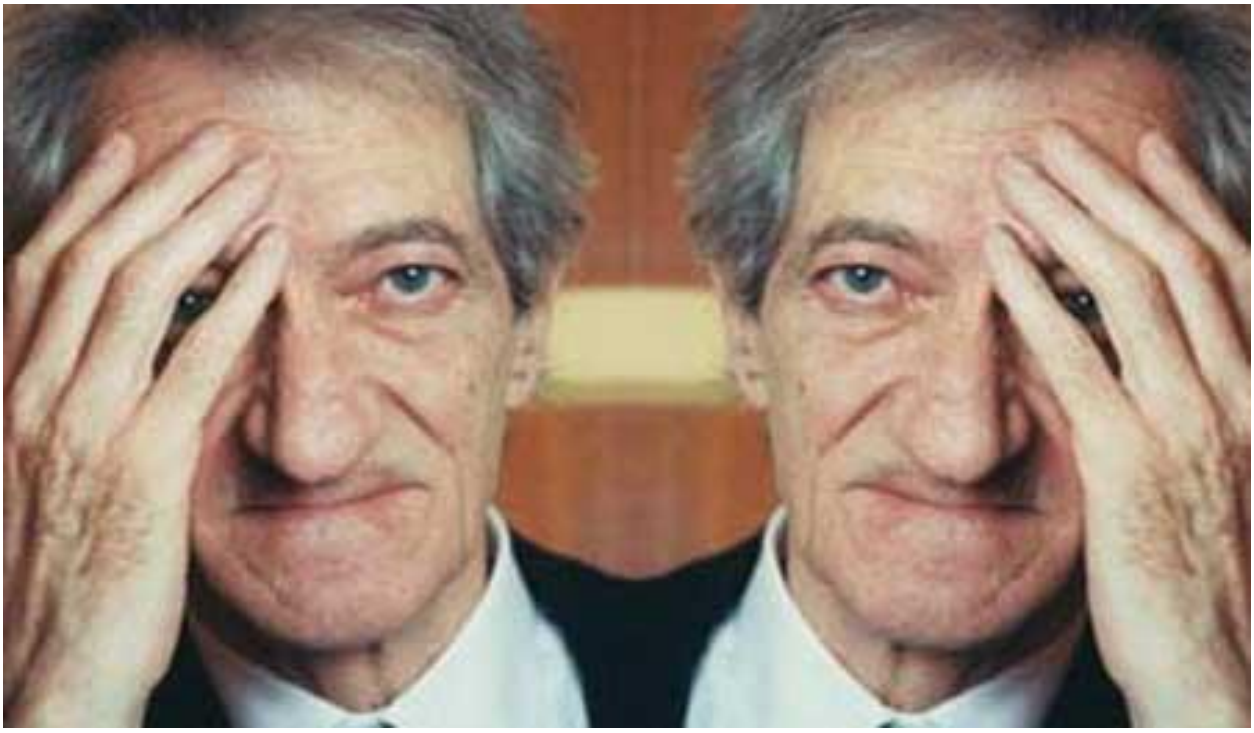
CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES 430

ANNEXE Sanguinetis Fibel. Un abécédaire anatomique du clerc intellectuel Edoardo Sanguineti 438

BIBLIOGRAPHIE 487

SITOGRAPHIE 510

INDEX DES NOMS 515



UN NOUVEAU PETIT FAIT VÉRITABLE

À ES
cette pratique d'écriture

Caro ES: mi trovo (non per caso, ma per piacere vero e volontà),
sul treno, regionale veloce, stazione di Trento, direzione Bologna: la dotta:
Bologna è, per me, università: è realtà, per noi:
(e io, proprio, io, a te):
ore 07.25, scrivo, e penso, e ancora meglio, io, vivo
(hic et nunc):
vedo sbadigli, sento rumori d'amore giovanile (persino un felino intervallo):
e ritorno da te, sans dire rien, e vivrò, ancora,
(oggi e sempre)
in un mare di citazioni e di corpi e di viaggi:
e so che questa sarà una pietanza squisita,
ne assaporo già il gusto:
sarà un labirinto che svelerà totalmente le tue pratiche di scrittura,
in salsa piccante, per definire un codice tuo personalissimo,
che non è altro che un nuovo piccolo fatto vero:[1]

[1] Il s'agit d'un document inédit réalisé en septembre 2013, lorsque nous avons pris la décision de faire un projet de thèse sur Edoardo Sanguineti : « Cher ES : je me retrouve (non pas par hasard, mais pour plaisir et volonté), / dans le train, train régional rapide, gare de Trento, direction Bologne : la savante : / Bologne est, pour moi, université : c'est la réalité, pour nous : / (et moi, vraiment, moi, à toi) : / 07h25, j'écris, je pense, et mieux encore, je vis / (ici et

REMERCIEMENTS ET DÉDICACES

À mon directeur de thèse, Monsieur Camillo Faverzani, qui m'a permis de mener à bien mon projet de recherche et il m'a concédé en même temps une confiance de plus en plus constante en me donnant l'occasion de faire connaître mes compétences de chercheur et d'essayiste avec les séminaires et les publications du cycle *Opéra Narrateur*.

Aux membres de mon jury de thèse, Madame Silvia Contarini, Madame Anna Dolfi, Madame Paola Ranzini et Monsieur Walter Zidarič qui ont accepté d'accorder leur confiance pour la soutenance de cette thèse, un projet auquel je crois vraiment beaucoup.

À Monsieur Marco Carmello, Madame Francesca Malagnini, Madame Elena Pîrvu et Madame Anna Rinaldin qui ont accepté de donner leur avis de spécialistes sur mon travail et m'ont toujours encouragé.

À Monsieur Marco Berisso, Madame Niva Lorenzini, Monsieur Antonio Pietropaoli, Monsieur Franco Vazzoler, Monsieur Luigi Weber et beaucoup d'autres pour m'avoir confié du matériel d'étude supplémentaire sur les pratiques d'écriture d'Edoardo Sanguineti.

Nul doute que je n'aurais pu venir à bout de ma thèse sans les encouragements et le soutien d'Aureliano Cattaneo, Mario Cimini, Andrea Gialloreto, Luca Lombardi, Luciana Pasquini.

Merci à Mariagrazia De Luca, Marina Garau Chessa, Paola Nigro, Massimo Pastorelli, Elisabeth Scherrer pour m'avoir longtemps supporté lorsqu'il fallait aborder le délicat sujet de l'avancement de ma thèse.

Enfin, et surtout, merci tout particulièrement à mon père Claudio (qui vit toujours en moi) et à ma mère Nevea, mon Tout, parce qu'ils ont fait de moi un petit fait véritable artistico-humain, qui écrit, réalise et vit selon le principe des 3 C : Créativité, Courage, Cœur.

maintenant) : / Je vois des bâillements, j'entends des bruits de jeunes amours (même un intervalle félin) : / et je reviendrai vers toi, sans dire rien, et je vivrai, encore, / (aujourd'hui et toujours) / dans une mer de citations, de corps et de voyages : / et je sais que ce sera un plat délicieux, / je peux déjà le goûter : / ce sera un labyrinthe qui démêlera totalement tes pratiques d'écriture, / à la sauce piquante, pour définir ton code très personnel, / qui n'est rien d'autre qu'un nouveau petit fait véritable :



INTRODUCTION

Notre travail de recherche se veut une étude sur la poétique de l´écrivain, critique et dramaturge/Dramaturg italien Edoardo Sanguineti (Gênes 9 décembre 1930 – 18 mai 2010) et aussi sur sa « posizione scomoda e "fuori moda" »[2], basée sur sa conception matérialiste de l´histoire, dans le domaine littéraire et théâtral du XXème siècle.

Grâce à un profond travail philologique, intertextuel et comparatiste, notre thèse porte sur la faculté de mettre au point la manière d´écrire du *chierico organico-intellettuale* (le « clerc organico-intellectuel), comme Sanguineti lui-même aime se définir, dont l´idée décalque la définition d´après Gramsci de l'*intellettuale organico* (l'« intellectuel organique »), c´est-à-dire « l'idea che un intellettuale - consapevole o meno - scrive, dipinge o narra per rappresentare una realtà »[3]. Il s'agit de trouver les clés d'interprétation de la pensée et de la poétique de l'intellectuel génois, en empruntant le concept allemand *Deutung* de mémoire freudienne ; suivant les contextes où nous pouvons l´appliquer, « die Deutung bezeichnet den Prozess des Erkennens oder Konstruierens einer Bedeutung »[4]. Cette ligne interprétative met en relief comment Sanguineti, « politico prestato alla poesia »[5] meut son propre style d´écriture dans un magma destructeur et, en même temps, régénérateur et comment il a été aussi capable de faire une utilisation intellectuelle de la pensée et de la rationalisation du langage marécageux de l'avant-garde européenne. Avant tout, nous analyserons la question de l´avant-garde selon les considérations principales de Sanguineti.

Effectivement, l´affirmation susnommée fait écho à un principe allégorique de Sanguineti, qui voit dans la prise de la Bastille la naissance de l´avant-garde européenne, quand « il mondo borghese […] rompe definitivamente con i codici della tradizione classica, degli *anciens régimes* »[6]. Selon Sanguineti, le code bourgeois « Liberté, Fraternité, Egalité » impose l´idée qu´il n´y a plus de règles

---

[2] FRANCESCO MUZZIOLI, *Il teatro della teoria, ovvero la teoria nel teatro*, in MARIAFRANCESCA VENTURO, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Fermenti Editrice, Rome, 2007, p. 3 : « position dérangée et "démodée" ».

[3] *Edoardo Sanguineti è vivo il suo pensiero*, http://zappingrivista.it/primo/articolo.php?nn=3410 : « L´idée qu´un intellectuel – conscient ou pas – écrit, peint ou raconte pour représenter une réalité ».

[4] *Deutung*, https://de.wikipedia.org/wiki/Deutung : « l´interprétation désigne le processus du connaître ou construire une signification ».

[5] Concept donné par Sanguineti lui-même, cf. *L'Alfabeto apocalittico di Edoardo Sanguineti*, interview de TIZIANA CARPINELLI, « Il Piccolo », 20 mars 2007.

[6] *Avanguardia*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti. Video-intervista in 2 DVD*, réalisateur ULIANO PAOLOZZI BALESTRINI, DeriveApprodi, Rome, 2006 : « le monde bourgeois (...) rompt définitivement avec les codes de la tradition classique, des anciens régimes ».

et provoque la chute des thèmes mythologiques et des modèles classiques[7] ; dans le période du Romantisme, cet écroulement touche ses points les plus hauts par l´antiroman de Gustave Flaubert et par l´antipoésie de Charles Baudelaire, et constitue la base d´un procédé spécifique, qui examine de près deux concepts-clés de la poétique de Sanguineti: l´idéologie et le langage, dont nous parlerons d´une façon très approfondie. Un autre exemple clair et illustre, à côté des deux auteurs cités, concerne un des pères fondateurs de la peinture impressionniste : Édouard Manet, point de référence pour une histoire de l´avant-garde selon Sanguineti. Particulièrement, l'intellectuel génois se réfère à la célèbre peinture *Le Déjeuner sur l´Herbe* et il nous montre ses traits originaux. En effet, Manet cite un modèle classique (il s´agit de la gravure de Marcantonio Raimondi, également une citation d´une peinture de Titien) et il bouleverse complètement, dans son temps, le sujet d´origine. Dans l´histoire de l´avant-garde, Sanguineti ne s´attarde pas seulement sur l´exemple français ; au contraire il jette un regard au roman *Ulysse* de James Joyce, étant donné que les modèles ne cessent pas de trouver un domaine artistique où ils peuvent agir. Le schéma du texte de Joyce « diventa una sorta di struttura molto pretestuosa, che serve per l´autore ad ancorarsi a una sorta di forma mentale […]. Tutto quello che era una grande esperienza dell´eroe […] diventa la storia di eventi minimi, miserabili, dove quello che erano le figure delle Sirene, o la figura di Polifemo, […] vengono degradate nella quotidianitá »[8].

Nous pouvons donc déterminer les périodes artistico-littéraires ses passages fondamentaux des tournants d´avant-garde selon Sanguineti :

- la deuxième moitié du XIXème siècle, plus précisément les années 1860 ;
- les vingt premières années du XXème siècle, qui nous présentent une précise « volonté d´avant-garde » ;
- la deuxième moitié du XXème siècle, exactement les années 1950 et 1960, qui concernent Sanguineti de près.

Nous ne nous attarderons pas sur la question italienne du XXème siècle dans son intégralité, mais nous nous limiterons à formuler nos intentions, en analysant le troisième point, puisque Luciano Anceschi écrit : « Accade in questi anni – e vogliamo mettere come data di inizio del movimento il 1956? – […] nel nostro paese qualche cosa di naturale, di prevedibile, di necessario: nasce

[7] Cf. ALESSANDRO MANZONI, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D´Azeglio*, Aurora Edizioni, Trente, 2016 et ALBERTO SAVINIO, *Fine dei modelli*, in ID., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, sous la direction d'ALESSANDRO TINTERRI, Adelphi, Milan, 2004.

[8] *Avanguardia*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « devient une sorte de structure très prétextuelle, qui sert à l'auteur à s'ancrer dans une sorte de forme mentale [...]. Tout ce qui fut une grande expérience du héros […] devient l'histoire d'événements minimes et misérables, où quelles étaient les figures des sirènes, ou la figure de Polyphème, (...) sont dégradées dans la vie quotidienne ».

probabilmente una nuova generazione letteraria […] »[9]. C'est important, pour mieux définir le période historique de notre thèse, faire référence à ce mouvement novateur ; dans les années 1950 et 1960 du XXème siècle, nous assistons en Italie la naissance d´une nouvelle impulsion artistico-littéraire nécessaire ; elle prend le nom de néo-avant-garde, proposant de nouveau les théories de l'avant-garde de la première moitié du même siècle, mais elle en prend ses distances en faisant, en fait, exploser une crise du langage, quand « all'*establishment* letterario si imputava di non essersi accorto della nascita dei nuovi linguaggi del giornalismo, della pubblicità e della televisione, del conseguente sviluppo della lingua italiana, della crescita abnorme che stava interessando la piccola borghesia »[10]. Le lieu qui désigne cette volonté d´intentions est Palerme et l´année le 1963, d´où le célèbre nom collectif de "Gruppo 63", qui indique en général la néo-avant-garde. L´idée d´un *gruppo* est caractéristique de la deuxième moitié du XXème siècle, « non più movimenti con manifesti ma gruppi che s'incontrano »[11], suivant l´exemple du "Gruppo 47", dans l´après-guerre en Allemagne. À son origine, nous pouvons trouver deux importants éléments : avant tout, la naissance de la revue « Il Verri », fondée par Luciano Anceschi nel 1956, et ensuite l´anthologie *I Novissimi*, publiée en 1961, à laquelle Edoardo Sanguineti affère[12] ; ce recueil nous indique les novateurs de ce nouveau phénomène littéraire, plus approprié dans le domaine de la poésie. L´acception utilisée par les cinq poètes éditeurs de l´anthologie se refait à « la definizione di *poetae novi* o *neóteroi* attribuita […] al sodalizio ellenizzante di Catullo e amici nel I secolo a. C. e soprattutto in rapporto a un´altra antologia, quella dei *Lirici nuovi*, approntata dal loro maestro Anceschi nel 1943 »[13]. Malgré la constation de l'usage du superlatif, ce qu'Eric Hobsbawm écrit dans son livre *L'Âge des extrêmes*[14]: « Qualsiasi

[9] LUCIANO ANCESCHI, *Metodologia del nuovo*, in NANNI BALESTRINI et ALFREDO GIULIANI (sous la direction de), *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milan, 1964, p.7 : « Cela se produit pendant ces années - et nous voulons mettre le 1956 comme date de début du mouvement ? – [...] dans notre pays quelque chose de naturel, de prévisible, de nécessaire : une nouvelle génération littéraire est probablement née [...] ».

[10] *Gruppo 63 e Neoavanguardia*, http://www.italialibri.net/contributi/0305-1.html : « l'establishment littéraire est inculpé de ne pas avoir pris conscience de la naissance des nouvelles langues du journalisme, de la publicité et de la télévision, du développement conséquent de la langue italienne, de la croissance anormale qui affectait la petite bourgeoisie ».

[11] *Avanguardia*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « plus de mouvements avec des affiches mais des groupes qui se rencontrent ».

[12] En particulier, nous mentionnons les cinq auteurs : Nanni Balestrini, Alfredo Gluliani (également éditeur du livre), Elio Pagliarani, Antonio Porta et le déjà mentionné Edoardo Sanguineti.

[13] *La Neoavanguardia e il romanzo apocalittico*, in GIUSEPPE LANGELLA, PIERANTONIO FRARE, PAOLO GRESTI, UBERTO MOTTA, *Letteratura.it. Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 3b. Dalle Avanguardie storiche al Postmoderno, Pearson Italia-Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milan-Turin, 2012, p. N161 : « la définition de *poetae novi* ou *neóteroi* attribuée [...] à l'association hellénisante de Catulle et de ses amis au Ier siècle avant J.-C. et surtout en relation avec une autre anthologie, celle des *Lirici Nuovi*, préparée par leur maître Anceschi en 1943 ».

[14] Cf. ERIC J. HOBSBAWM, *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, London, 1995.

cosa si voglia dire su questo secolo, la si può dire solo utilizzando il superlativo. Sia nel bene sia nel male »[15]. Justement le terme *Novissimi*. Écrit Sanguineti :

Appare ormai costituita, con grande precisione, una situazione fortemente néoterica che ha rovesciato ormai, in essenza, non soltanto il problema 'néorealistico' del '45, ma anche il problema néo-sperimentale di dieci anni dopo […] che non si tratti di néoteroi, ma di novelli. Si tratta peggio, vorrei rispondere: perché si tratta proprio di novissimi[16].

Les *Novissimi* veulent couper la chaine culturelle qui clôture l´Italie avant leur impulsion de rénovation, en mettant en évidence la mort de l´art, concept obsessif de chaque mouvement d´avant-garde, et à la fois être capable d´attester l´irréversible extinction de l´homme et de tous ses langages.

Ainsi, d´une part, il y a véritablement une renonciation à son propre langage, en démasquant définitivement la nature idéologique du langage même. Cela, permet aux *Novissimi* de se servir de la technique du *collage* avec ses extrêmes conséquences, par exemple l´expérience du plurilinguisme, déjà mis au point quelques années avant (nous pouvons citer le premier recueil des poèmes *Laborintus* d´Edoardo Sanguineti, publié en 1956). À travers la méthode de l´assemblage, on crée un montage de langages et de mots, qui créent un effet de désorientation pour le lecteur, grâce à une continuelle explosion du système communicatif. Se forme véritablement un capharnaüm des langages mêlés de manière chaotique, par de différents fragments textuels et des parties de langages hétérogènes, du grec au français, des citations de livres à la terminologie technique et sectorielle. D´autre part, se met en relief comme la société fait d'un objet entier une marchandise, y compris l´art; l´objet artistique n´est plus conçu comme un ouvrage éternel, mais pour être consommé et dépassé. À ce propos, nous pouvons citer l´illustre phrase de Sanguineti « Fare dell´avanguardia un´arte da museo »[17], parodie de la connue assertion de Paul Cézanne ; par cette paradoxale parole d´ordre, Sanguineti lance la provocation de suivre les règles artistiques et littéraires, c'est-à-dire :

[15] SILVIO PONS, *L'età degli estremi. Discutendo con Hobsbawm del Secolo breve*, Rome, Carocci, 1998, p. 117 : « Quoi que nous voulions dire sur ce siècle, nous ne pouvons le dire qu'en utilisant le superlatif. Pour le meilleur et pour le pire ».
[16] EDOARDO SANGUINETI, *Invito al chiarimento della poesia contemporanea*, « La Fiera letteraria », n. XV, 3 juillet 1960 : « Une situation fortement néotérique semble maintenant s'être constituée, avec une grande précision, qui a bousculé non seulement le problème " néoréaliste " de 1945, mais aussi le problème néo-expérimental de dix ans plus tard [...] qu'il ne s'agisse pas de *néoteroi*, mais de nouveaux. C'est pire, j'aimerais répondre : parce qu'ils sont vraiment de *novissimi* ».
[17] EDOARDO SANGUINETI, *Poesia Informale?* in ALFREDO GIULIANI (sous la direction de), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Einaudi, Turin, 2003, p. 201 : « faire de l'avant-garde un art de musée ».

gettare se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscirne poi, attraversato il tutto, con le mani sporche, ma con il fango, anche lasciato davvero alle spalle[18]

Il est strictement nécessaire d'appliquer ce concept jusqu`à la démystification de ces regles, en tenant compte que « se il museo è la figura reale dell´autonomia dell´arte, esso è insieme la figura compensatrice della sua eteronomia mercantile »[19]. Vers la fin des années 1960, le zénith du "Gruppo 63" s´épuise, comme Renato Barilli a voulu le souligner ; à l´origine du déclin et de la fin du mouvement, il remarque l´évolution des contextes économiques et culturels, sous la forme de nouveaux décors stylistiques[20]. Nous devons tenir compte que, en Italie, depuis toujours les nouvelles actions rénovatrices, spécialement dans le domaine de l´art e de la culture, finissent pour se déplacer dans le domaine de la politique, en devenant effectivement une raison de collision. En ce qui concerne le "Gruppo 63", il est marquant de souligner sa capacité de proposer le renouvellement intellectuel dans l´Italie du boom économique de son temps, mais il n´a pas réussi, jusqu´au bout, à terminer les intentions préfixées, au nom d´une conception plus politique de l´art prise en compte des idées du marxisme et du structuralisme, ainsi que des actions pratiques de la pensée des *Novissimi*, Edoardo Sanguineti trace un profil net de sa pensée linguistique et idéologique ; ainsi, il construit son propre personnel code, fait des figures, des concepts et des termes, qui nous permettent de mieux comprendre les mécanisme de son corpus littéraire et théâtral. C´est à nous la tâche d´en déchiffrer les multiples sens et faire en sorte qu´elles soient encore réalisables, mais surtout actuelles.

Dans le sillage des études critiques sur Edoardo Sanguineti et sur sa poétique, nous avons à disposition des ouvrages différentes, dans le domaine de la poésie, de la critique littéraire et du théâtre. À ce propos, nous pouvons citer des contributions de Niva Lorenzini, d'éditions d´Erminio Risso, le volume essentiel sur Sanguineti et son théâtre de Franco Vazzoler, et encore les apports de Federico Condello, Fausto Curi, Andrea Liberovici, Claudio Longhi, Gilda Policastro, Mariafrancesca Venturo, Luigi Weber. Et encore, nous avons à disposition du matériel vidéo, par exemple les deux

[18] *Ivi*, pp. 203-204 : « se jeter, immédiatement, et de front d'abord, dans le labyrinthe du formalisme et de l'irrationalisme, dans la *Palus Putredinis*, précisément de l'anarchisme et de l'aliénation, avec l'espoir qu'ils insisteront pour que je ne considère pas illusoire, que je vais ensuite en sortir, à travers tout, avec les mains sales, mais avec la boue, même si vraiment laissé derrière moi ».

[19] EDOARDO SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milan, 2001, p. 58 : « si le musée est la figure réelle de l'autonomie de l'art, il est en même temps la figure compensatrice de son hétéronomie mercantile ».

[20] Cf. RENATO BARILLI, *La nascita della néoavanguardia: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Il Mulino, Bologne, 1995.

DVD de Rossana Campo *Abecedario di Edoardo Sanguineti* et la version télévisée, dans la mise en scène de Luca Ronconi, de l´*Orlando furioso*. Nous sommes ainsi capables de trouver les outils qui mettent au point les concepts caractéristiques de l´écriture et de la pensée d´Edoardo Sanguineti ; donc, nous chercherons de « scandire il ritmo del lavoro intellettuale »[21] de l´écrivain génois et de présenter une interprétation personnelle par ordre organique, afin de faire une vivisection chirurgicale de son *corpus* littéraire-théâtral. Enfin, nous aurons à disposition des points de réflexion qui souligneront comme Sanguineti lui-même représente l´exemple d´un intellectuel avant-gardiste, ou mieux néo-avant-gardiste, au nom de sa liaison forte avec l´idéologie et le langage.

En outre, nous illustrerons sa personnelle capacité de créer, par son écriture, de construire une interaction de codes artistiques (littérature et musique, poésie et peinture, écriture et cinéma) ; en se servant de ses outils d´utopie[22] pour rendre de manière concrète un vers, un mot ou une phrase. Nous voulons montrer leur possibilité d´être bénéficiés dans le domaine poético- théâtral du XXIème siècle.

Défini comme le poète de l´avant-garde, Sanguineti affirme qu'il veut modeler ses pratiques d'écriture par l'insatisfaction pour les textes des autres. Sur l´exemple de Bertolt Brecht, pour qui l´anonymat est un idéal d´écriture, Sanguineti retrouve, dans son non-style, une destruction du "je" et, dans son anonymat, un désir impulsif de mort : « perché io sogno di sprofondarmi a testa prima, / ormai, dentro un assoluto anonimato (oggi, che ho perduto tutto, o quasi): (e / questo significa, credo, nel profondo, che io sogno assolutamente di morire, / questa volta, lo sai): / oggi il mio stile è non avere stile: »[23]. Précisons qu'avec le non-style Sanguineti entend l'exécution d'une mauvaise écriture, le plus important concept-clé pour l´avant-garde. Les points de départ, qui mettent en marche chaque trait linguistique et idéologique d´Edoardo Sanguineti, sont les suivants : désarticuler les archétypes du "bien fait" au nom de concepts narratifs concrètement antithétiques et de démolir les conventions qui déterminent les convictions : « a un poeta ritrovato ho rivelato / che, / ormai, per lui, per me, resta un nodo da sciogliere, / fatale: / sapere bene come scrivere male: »[24]. Dans sa poétique, Sanguineti trace les coordonnées d'un espace possible, vide et encore à remplir, toujours conscient

[21] ERMINIO RISSO, *Nota del curatore*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 9: « capable d´articuler le rythme du travail intellectuel ».

[22] Cf. LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologne, 2004 (le concept est emprunté au meme Sanguineti et sa celébre composition *Mimus Albus*).

[23] *Postkarten* 62, in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 222 : « parce que je rêve de sombrer la tête avant, / maintenant, dans l'anonymat absolu (aujourd'hui, j'ai tout perdu, ou presque tout) : (et / cela signifie, je crois, au fond, que je rêve absolument de mourir, / cette fois, tu le sais) : / aujourd'hui mon style est n'avoir pas de style : ».

[24] *Rebus* 18, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 58 : « j´ai révélé à un poète retrouvé /que / désormais, pour lui, pour moi, il reste un lien à résoudre / fatal : / savoir bien comme écrire mal : ».

que « la poesia, in un certo senso, è una macchina organica: (voglio dire, cioè, / assai rigorosamente fisiologica): »[25]. C´est un concept-clé valable pour l´écriture et la poétique de l´écrivain génois ; dans le domaine du théâtre, Sanguineti le propose à nouveau sous le verre d´un microscope hypothético-idéal ; il opère avec ses propres outils verbaux et les coud ensemble, en déclarant en première personne : « (penso a una farsa tragica orgasmatica, / a un tragico striptease dell´ideologico: penso, vedi, all´osceno della scena): / (grande boudoir di ogni filosofia): / ogni teatro è un teatro anatomico: »[26]. Se crée un point de vue plurilinguistique et intertextuel, que Sanguineti rapporte de près à la notion marxienne de *Weltliteratur* (la « littérature mondiale ») à la manière de Goethe. Il décide de déterminer son propre *credo* « in una serrata polemica contro il soggettivismo estetico e culturale, in funzione di una letteratura "funzionale" e "organica" »[27], joint au paradoxe de l´auteur, le même crée par le matérialiste historique et l´intellectuel organique d'après Antonio Gramsci. Nous développerons notre sujet, sous la forme d´une étude, où « la "prassi letteraria" è riconosciuta realmente come "prassi", e così effettivamente dignificata e compresa »[28].

A ce stade, trois questions se posent spontanément :

1. Qui sont les autres qui inspirent Edoardo Sanguineti pour la création d´un style d'écriture personnel ?
2. Avec quels outils et quels concepts il crée et remplit l´espace vide ?
3. Et surtout, en quoi consiste son anatomie organique ?

Cette thèse a l´intention de répondre à ces questions et de trouver des outils de réflexion pour mieux aborder les figures différentes d'Edoardo Sanguineti.

Nous porterons toujours une attention constante à l'écriture et au langage très personnels de Sanguineti, construits et imprégnés des théories idéologiques de personnages célèbres, très proches de la pensée du clerc intellectuel : parmi eux, nous pouvons énumérer Walter Benjamin, Antonio Gramsci, Georg Groddeck, Carl Gustav Jung, Karl Marx. « Non esiste giustificazione possibile, oggi, per una nozione di letteratura, se non l´idea della crudeltà: che significa, ancora e sempre *rigueur*,

[25] *Cose* 18, *Ivi*, p. 356 : « la poésie, dans un certain sens, est une machine organique : (je veux dire, c'est-à-dire, / très strictement physiologique) : ».

[26] EDOARDO SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, *Ivi*, p. 195 : « (Je pense à une farce orgasmique tragique, / à un striptease tragique de l´idéologie : je pense, tu le sais, à l´obscénité de la scène) : / (grand boudoir de chaque philosophie) : / chaque théâtre est un théâtre anatomique : ».

[27] EDOARDO SANGUINETI, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, sous la direction d'ERMINIO RISSO, Feltrinelli, Milan, 2000, p. 204 : « en une polémique féroce contre le subjectivisme esthétique et culturel, en fonction de la littérature "fonctionnelle" et "organique" ».

[28] EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Rome, 1987, p. XVII : « La " pratique littéraire " est véritablement reconnue comme une " pratique ", et donc effectivement digne et comprise ».

application et décision implacable, détermination irréversible, absolue »[29] écrit Sanguineti dans l'essai célèbre de 1967 *Per una letteratura della crudeltà*, sur l'exemple du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, autre figure de référence constante de Sanguineti, en anticipation de la pensée d'un autre auteur, pierre angulaire de ses méditations : Bertolt Brecht et son processus d' « aliénation ». Nous ne devons pas oublier Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Johann Wolfgang von Goethe et son lien toujours vif avec le bien-aimé Dante Alighieri.

Ainsi faisant, Sanguineti atteste sa personnelle lecture critique-littéraire[30] du "je", qui calque le concept de "lecture approfondie" formulé par le critique autrichien Leo Spitzer, dont Sanguineti emprunte la devise *Wort und Werk* (« mot et œuvre »), c´est-à-dire « il diritto di affrontare l'elemento linguistico direttamente, con la nostra sensibilità personale »[31]. Parallèlement, Sanguineti s´inspire de l´obsession pour l´énumération chaotique d´Eric Auerbach, pour tracer les contours du labyrinthe de son écriture. À ce propos, nous pouvons emprunter une phrase à Cristina Campo pour mieux l'expliquer : « Se l'arte del passato era attenzione, attesa e, dunque, sintesi […], l'arte d'oggi è in grandissima parte immaginazione […]. E l'immaginazione è impazienza, fuga nell'arbitrario: eterno labirinto senza filo di Arianna »[32]. C´est bien le labyrinthe le premier concept-clé de la poétique de Sanguineti que nous aborderons dans cette thèse ; dans la structure dédalique, notre clerc intellectuel se meut, comme un nouveau Thésée, parmi ses auteurs bien-aimés, et avec son imagination il s'affirme dans le rôle d´ "historique" (dans la signification proposée par Auerbach), c´est-à-dire un intellectuel intéressé par les différends de l´histoire, mais aussi par les problèmes de la culture[33], insérés dans le contexte de notre présent. Conscient de réaliser une constante *Spaltung*, une personnelle rupture du "je", Sanguineti met tout en œuvre pour définir concrètement l´affirmation de Walter Benjamin « J'ai rien à dire, seulement à montrer » (indirectement, elle rappelle les démonstrations réclamées par Bertolt Brecht à ses acteurs du *Berliner Ensemble*).

Parmi les images présentes dans le labyrinthe, nous pouvons retrouver des moments

[29] EDOARDO SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 108 : « Il n'y a aucune justification possible, aujourd'hui, pour une notion de littérature, sinon l'idée de cruauté : ce qui signifie, encore et toujours rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue ».

[30] Le terme "lecture" doit être compris comme un synonyme constant d'"idéologie" et de "langage", comme le montrent les lectures critiques du livre *Ideologia e linguaggio*.

[31] LEO SPITZER, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954, p. 98 : « le droit de traiter directement de l'élément linguistique, avec notre sensibilité personnelle ».

[32] CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milan, 1987, p. 167 : « Si l'art du passé était attention, attente et donc synthèse [...], l'art d'aujourd'hui est largement imagination [...]. Et l'imagination est impatience, une fuite dans l'arbitraire : l'éternel labyrinthe sans fil d'Ariane. ».

[33] Sanguineti lui-même prend ce sens dans le labyrinthe chaotique de l'histoire, afin de démêler "le fil d'Ariane" de sa conception du "matérialiste historique" qui voit, dans l'idéation marxiste, l'intention intellectuelle de définir sa propre "conscience de classe".

d´autobiographisme (deuxième concept-clé), associé à la première phase de la poétique de Sanguineti, parce qu´il « nasce all´insegna del paradosso, […] [dando forma a] quella programmatica volontà di "riduzione dell´"io" »[34]. Dans les phases successives, ce concept est présenté comme un exercice d´egotisme assidu à la manière de Stendhal, par la définition de jeux linguistiques continus, la présence d'images de voyages, de cartes postales et d'instantanés photographiques et cinématographiques ; bref, des petits fait véritables[35], toujours plus nécessaires pour le travail de l´intellectuel. Également, se commentera sans arrêt Sanguineti par Sanguineti, en empruntant la méthodologie de Luigi Weber ; cette manière nous permettra de mettre au point le mécanisme mis en place pour corroder le mot, le rendre vivant et faire que la voix devienne un corps (troisième concept-clé, souvent combinée avec la matérialité de l'obscurité, surtout au théâtre), tant dans la poésie que dans le théâtre. L´aspect corporel se rapproche de la matérialité du noir, souvent la métaphore de la mort, même au nom du concept d´une dimension carnavalesque (quatrième concept-clé) à la manière de Mikhaïl Bakhtine. Les concepts susnommés nous permettent de traverser un passage continuel entre les voyages intellectuels poétiques de Sanguineti et ses réécritures pour le théâtre et le théâtre musical, les bases de deux principes fondamentaux de son corpus littéraire-théatral : avant tout la citation, à la manière de Benjamin[36], et travestissement (en italien *travestimento*), un usage qu´implique Sanguineti poète, Sanguineti critique, Sanguineti journaliste.

Lorsque nous avons commencé nos recherches, centrées sur les aspects poétiques, critiques et théâtraux du corpus littéraire d'Edoardo Sanguineti, nous avons dû réaliser une série d'expériences, de dégustations critiques, qui allaient tracer une perspective exégétique des textes, plus ou moins célèbres, de Sanguineti et sur Sanguineti. Nous avons ainsi pu entreprendre notre travail sur des bases solides, quel que soit le champ artistico-littéraire auquel nous avons été confrontés ; mais cela a mis en branle le désir de faire de cette thèse un portrait critique, si nous voulons une investigation et une réinterprétation qui, selon l'occasion, nous permette de définir la poétique organique de Sanguineti et de décoder sa manière d'être poète et critique dans un espace-temps donné et son *larvatus prodere* à la manière de Descartes dans son être homme du théâtre.

---

[34] ELISABETTA BACCARANI, *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzione dell´autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in MARCO ANTONIO BAZZOCCHI (sous la direction de), *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*, Pendragon, Bologna, 2002, p. 149 : « naît au nom du paradoxe, [...] [donnant forme à] ce désir programmatique de "réduire le moi" ».

[35] Le célèbre concept, toujours manifesté par Sanguineti, du *piccolo fatto vero* (le « petit fait véritable), cfr. *Postkarten* 49, in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro*, cit., p. 209.

[36] Dans le domaine théâtral, il rappelle les thèses de JAN KOTT, affirmant que « il teatro è "citazione" di testi, in uno spazio concreto, […] in voci e corpi (le théâtre est une "citation" de textes, dans un espace concret, […] dans des voix et des corps) », cf. *Per una teoria della citazione*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 40

Le corps de la thèse se compose de trois parties : une partie théorique concernant la pensée poético-critico-narrative d´Edoardo Sanguineti, abordée par une méthode philologique et intertextuelle, et deux sections où nous analyserons concrètement l´écriture de Sanguineti, examinée dans une optique intertextuelle et comparative. Dans la partie théorique, nous montrerons les traits méthodologiques de l'idéologie et du langage du climat de la production écrite de l´écrivain génois, au nom d´une totale abolition de la cage esthétique, où l´intellectuel agit. Cette analyse implique que l'on abordera la question en trois sections spécifiques, pour mieux définir les méthodes différentes de Sanguineti : avant tout, Sanguineti poète, après Sanguineti narrateur et enfin Sanguineti critique-journaliste-professeur. Tout d'abord nous nous interrogerons sur les problématiques d'ordre général sur lesquelles Sanguineti lui-même compte pour déterminer son désordre, sa *Palus Putredinis*, le lieu où tout plonge et tout se régénère continuellement. Ensuite nous étudierons de plus de près et sans aucune schématisation chronologique, les penseurs et les théoriciens auxquels Sanguineti fait référence, en analysant aussi quelques-uns de leurs passages, et en essayant de saisir les traits idéologiques qui les associent et les opposent à la même ligne idéologique de notre clerc intellectuel.

À ce propos, cette partie prévoit une approche philologique, pour montrer les connexions de Sanguineti avec un plus vaste contexte historico-artistique, et puis une analyse intertextuelle, pour comparer de façon plus critique les auteurs les plus proches de son écrire et sa pensée, pour trouver les outils de ses toutes nouvelles écritures. Pour tous les volumes analysés, nous prendrons en compte l'historicisation des sources littéraires et des auteurs et nous les disposerons dans la *Palus Putredinis* de Sanguineti pour mieux définir les passages de sa poétique.

Par ailleurs, les deux parties suivantes abordent un travail plus pratique, pour renforcer les concepts de la partie première, grâce à une approche comparative. Nous devons tenir en compte de l'arrière-plan culturel de Sanguineti qui, généralement, est tiré d´un auteur ou un texte spécifique. Remonter à ces sources peut nous offrir des clefs interprétatives ultérieures et des points de comparaison. Dans la deuxième partie, nous analyserons le théâtre de Sanguineti, par un jeu continu de renversements et bouleversements linguistiques et encore sa réinterprétation personnelle de notre tradition littéraire-théâtrale. Nous ferons la vivisection minutieusement des différents champs d'action de Sanguineti (dramaturgie originelle, écriture pour la musique, traduction et travestissement), afin de coudre chirurgicalement les différents morceaux du *corpus* de Sanguineti par le fil rouge – la couleur mieux appropriée pour le marxiste Sanguineti – de ses pratiques fondamentales, c´est-à-dire les concepts de citation e de travestissement. L´approche comparative nous permettra de trouver et souligner les liens du théâtre de Sanguineti avec la littérature, italienne et étrangère, en présentant des constants rappels avec les écritures de Walter Benjamin, Antonio

Gramsci et Karl Marx, en ce qui concerne l'objet de la citation et toujours garder à l'esprit la démystification de l'aliénation de Brecht en lien étroit avec la cruauté d'Artaud, en ce qui concerne le travestissement.

Dans la troisième partie, nous montrerons comment cette thèse, bien qu´il puisse avoir la nature d´un travail relativement ordinaire au regard des études déjà effectuées sur l'œuvre de Sanguineti, nous autorise à approcher le problème à notre manière, pour aborder une prospective nouvelle et différente, vu que Sanguineti est encore aujourd´hui un auteur peu étudié. Avant tout, c'est notre souhait de suggérer une vision nouvelle entre les interactions des différents codes artistiques, exposés par la même écriture de Sanguineti, afin de démontrer comment ses outils sont encore actuels et valables. Bien entendu, une telle étude a comme source principale l'œuvre théâtrale dans son intégralité; pourtant, ces deux chapitres sont assez perméables car ils se fondent sur les mêmes critères d'analyse, qui consistent d'abord en une étude du contexte d´interprétation et des sources. En outre, l'analyse de chaque source littéraire, critique et théâtrale de Sanguineti peut être lue séparément, ce qui nous suggère d'ultérieures pistes d'exploitation et permet au lecteur de choisir son propre parcours, comme un jeu (sur le modèle du célèbre roman de Sanguineti *Il giuoco dell´oca*). Ces travaux nous ont permis de trouver des directions ultérieures de réflexion : en fait, à conclusion de la thèse, nous aurons une annexe avec du matériel inédit de Sanguineti fourni par ses collègues, ses collaborateurs, amis et spécialistes, sous forme d´un *Fibel* (à traduire dans la signification d´abécédaire) *quondam* Brecht.

PREMIÈRE PARTIE

Portrait du clerc intellectuel Edoardo Sanguineti

INTRODUCTION

Lorsqu´on parle d´Edoardo Sanguineti, il est important de déterminer un possible portrait des différentes figures poétiques et critiques du clerc intellectuel. Avant tout, cette première partie est consacrée à l´observation de la figure d´Edoardo Sanguineti poète. Le poète génois manifeste toujours l´intention sérieuse d´être en contraste avec une veine poétique désormais épuisée, déterminée par le "rappel à l´ordre" et caractérisée par un réalisme mimétique, pour faire en sorte que « le convenzioni *diventino* delle convinzioni ».[37] Le but principal de ce renversement est de constituer un "rappel au désordre", au nom d´un retour spécifique à une position d´avant-garde ; selon Sanguineti, ces nouvelles modalités d´écrire ne doivent pas être réalisées par le retour aux modèles de l´avant-garde. Il s´agit en revanche de tenir compte du contexte historique, politique, culturel et idéologique, dans lequel l´intellectuel trouve les outils pour déterminer « una scrittura che potesse rappresentare criticamente e "disordinatamente" una nuova condizione culturale »[38], c´est-à-dire la définition d'une mauvaise écriture. Se constitue une véritable mystification du lyrisme, une *non* poésie où nous pouvons voir que « la parola è richiamata alla prassi linguistica in modo tale da interpretare un rapporto di conflitto con la realtà ».[39] Dans son célèbre essai *I Santi Anarchici*, Sanguineti expose la conviction que la poésie change avec la vision du monde : « È una convinzione che appoggiavo citazionalmente, nel ´51, al pensiero di un poeta italiano che mi è caro, il Foscolo, per cui i poeti in tanto importano, in quanto elaborano, diciamo così, il vero linguaggio della loro epoca, e ne disegnano il profilo ideologico ».[40] À cet égard, deux réflexions critiques sont utiles, celle de Fausto Curi et celle de Niva Lorenzini, exégètes illustres de l´écriture d´Edoardo Sanguineti. Le premier met en lumière comment le couple idéologie-langage a toujours été essentiel pour Sanguineti, soit qu´il parle de sa poétique personnelle, soit qu´il s´adresse aux poètes qu´il aime. Au contraire, Niva Lorenzini marque au fer rouge le principe que « ogni atto linguistico implica una posizione ideologica, una presa di coscienza, una visione del mondo determinata, [in quanto] quando parliamo,

[37] *Avanguardia*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « les conventions *deviennent* des convictions [c´est nous qui soulignons] ».

[38] *Esordi*, in ROSSANA CAMPO, *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit.: « une écriture qui pourrait, d´une manière désordonnée et d´une autre "critique", représenter une nouvelle condition culturelle ».

[39] TOMMASO LISA, *Le poetiche dell´oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi : linee evolutive di un´istituzione della poesia del Novecento*, Firenze University Press, Florence, 2007, p. 218 : « Le mot est rappelé à sa pratique linguistique de telle sorte qu´elle interprète un rapport de conflit avec la réalité ».

[40] EDOARDO SANGUINETI, *I Santi Anarchici*, in GIORGIO GUGLIELMINO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Anterem, Vérone, 1993, p. 49 : « C´est une conviction qui s´appuyait sur une citation, en 1951, de la pensée d´un poète italien qui m´est très cher, Foscolo, selon lequel les poètes sont importants, lorsqu´ils construisent, pour ainsi dire, le vrai langage de leur époque, et ils en donnent un aperçu idéologique ».

riveliamo sempre […] da quale prospettiva stiamo osservando il presente ».[41] Cette vision du monde permet à Sanguineti de faire en sorte que le langage devienne un outil de recherche sur lui-même et à la fois dépositaire de la parole et de l´œuvre de l´auteur : apparaît ainsi l´élément constant de l´autobiographisme, par l´usage concret de jeux linguistiques continus, qui n´est pas défini par un parcours événementiel, mais plutôt existentiel, parfois onirique.

Pour étudier la figure d´Edoardo Sanguineti narrateur, nous devons tenir compte que le langage est le principal personnage des évènements qu´il raconte lui-même. À l´occasion du célèbre congrès du "Gruppo 63" sur le roman expérimental[42], Sanguineti expose ses croyances, en essayant de se concentrer sur une comparaison avec la néo avant-garde française (l'expérience de *Tel Quel* qu´il connaît lui-même très bien) et l´autre qui ne correspond pas à ses positions d´écriture, mais il crée en lui des points hypothétiques d´intérêt précisément pour cette diversité. En outre, il met en évidence la question principale de rompre la tradition des expérimentations, présentées par les écrivains néoréalistes, pour « ricavare un nuovo modo di rapportarsi con le esigenze della cultura e anche, naturalmente, della fabbricazione di testi »[43] . Il propose une troisième voie[44] possible : déterminer la définition de l´auteur qui s´astreint à lutter contre l´élément narratif du narrateur omniscient du XIXème siècle, et se parodie préalablement lui-même : « Egli deve superare […] la dualità propria del narratore che si narra, e argomentare con il terzo uomo, guardandosi narrare come narratore che si narra »[45].

La figure d´Edoardo Sanguineti journaliste rencontre aussi sa dimension littéraire, lorsqu´il collabore avec plusieurs quotidiens, parmi lesquels nous pouvons citer les plus importants : « Paese Sera », « Il Giorno », « Rinascita », « L´Unità », « Il Lavoro ». Toujours capable de réserver une grande attention au contexte social, Sanguineti laisse paraître, dans ses écrits, une fidélité à ses capacités philologiques, qui se révèlent être ses regards personnels les plus intenses sur le monde. De

---

[41] NIVA LORENZINI (sous la direction de), *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci editore, Rome, 2002, p. 152 : « chaque acte linguistique implique une position idéologique, une prise de conscience, une vision du monde donnée, [car] quand nous parlons, nous révélons toujours […] de quelle perspective nous voyons le monde ».

[42] Les interventions des intellectuels du *Groupe 63* sont rassemblées dans le volume de NANNI BALESTRINI (sous la direction de), *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965. Gruppo 63*, Feltrinelli, Milan, 1966.

[43] *Sanguineti racconta il Gruppo 63*, http://www.letteratura.rai.it/articoli/sanguineti-racconta-il-gruppo-63/19548/default.aspx : « Dériver une nouvelle manière de se rapporter aux besoins de la culture et aussi, bien sûr, de la fabrication de textes ». Il est bien connu qu'à cette période Sanguineti a l'occasion d'approcher les intellectuels des Décades de Cerisy ; nous nous référons au *Débat sur le roman*, dirigé par MICHEL FOUCAULT (cf. Revue *Tel Quel*. 17/1964).

[44] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 77-107.

[45] *Ivi*, pp. 79-80 : « Il doit surmonter [...] la dualité du narrateur qui se narre, et argumenter avec le troisième homme, en se regardant raconter comme le narrateur qui se narre ».

cette façon, les voyages dans le texte s´ouvrent aux multiples aspects de la réalité et forment les contours du profil d'un matérialiste historique qui ne supporte pas les idoles de la culture bourgeoise. Ces écrits divers sont rassemblés dans des volumes différents : c´est le cas de *Giornalino primo*, dont l´unité des pièces démontre la capacité de Sanguineti d´aborder « un discorso-chiacchiera che si dirama e va a coprire una zona amplissima di problemi e di interessi che poi sono quelli con cui si scontra la nostra vita quotidiana ».[46] Dans le suivant, c'est-à-dire *Giornalino secondo*, nous trouvons la décision de Sanguineti de tisser un rapport avec son lecteur. Et encore, nous avons les recueils *Scribilli*, *Ghirigori*, *Gazzettini* et *Taccuini*, de véritables enregistrements d´expériences de vie, qui expliquent les principes d´immédiateté d´une prose communicative. Et enfin, les réflexions sur la signification des mélodrames de Verdi pour le peuple italien avec *Verdi in technicolor*, le petit volume posthume *Le parole volano*, où nous pouvons encore une fois nous plonger dans le grand goût du *lessicomane* de jouer avec les mots, et et les articles de l'hebdomadaire *Gli Altri*, les derniers que l'intellectuel génois nous a laissé, dans lequel nous pouvons encore respirer son vif intérêt pour la langue et surtout son vif intérêt pour les possibilités de la politique et la de culture de définir un changement admissible de l'état des choses.

En ce qui concerne la figure du professeur, nous voulons mettre en relief la décision déterminée d´Edoardo Sanguineti de recréer « le grand travail littéraire critique »[47] d´après Walter Benjamin. Le critique allemand constitue un véritable apogée pour l´intellectuel génois qui détermine son travail entre la pratique de la citation et du montage et nous donne plusieurs pistes de réflexion sur les auteurs à son goût du professeur. C´est le cas des études sur Dante, des grilles de lecture différentes proposées pour aborder le *Decameron* de Boccace et de ses recherches sur la littérature italienne du XXème siècle, particulièrement celles sur Guido Gozzano, Alberto Moravia et Elio Vittorini, et parallèlement une image complète de l´enquête critique avec le volume *La missione del critico*. Et enfin, notre attention veut mettre l´accent sur une trilogie d´essais critiques[48]; avant tout, les lignes de méthode de Sanguineti, par ses regards personnels sur les différentes expérimentations (*Ideologia e linguaggio*), ensuite, son chemin idéal pour nous proposer « foscolianamente, una sorta

[46] ANGELO GUGLIELMI, *Il piacere della letteratura: prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Feltrinelli, Milan, 1981, p. 71: «un discours-bavardage qui se ramifie et couvre un champ très large de problèmes et d'intérêts qui sont alors ceux avec lesquels notre vie quotidienne s'affronte et se confronte ».

[47] Cf. WALTER BENJAMIN, *Sur la critique de la littérature*, in ID.., *Critique et utopie*, Rivages Poche Petite Bibliothèque, Paris, 2012, pp.151-187, p.151.

[48] La trilogie en question se compose de : *Ideologia e linguaggio* (1965¸1970¸ 2001 édition sous la direction d´ ERMINIO RISSO), *Il chierico organico : scritture e intellettuali* (2001) et *Cultura e realtà* (2010), toujours sous la direction d´ ERMINIO RISSO.

di storia della letteratura italiana per saggi »[49] (*Il chierico organico*). Et enfin, le parcours textuel des intérêts et des collaborations de l´intellectuel génois, capable dèfinitivement de « scandire il ritmo del lavoro intellettuale »[50] (*Cultura e realtà*)

[49] ERMINIO RISSO, *Nota del curatore*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 9: « à la manière de Foscolo, une sorte d´histoire de la littérature italienne par essais ».
[50] *Ibidem*: « capable d´articuler le rythme du travail intellectuel ».

I
EDOARDO SANGUINETI POÈTE
Pour une révolution des paroles et des formes littéraires

a un poeta ritrovato ho rivelato
[che,
ormai, per lui, per me, resta un nodo da sciogliere,
[fatale:
sapere bene come scrivere male:[51]

I.1.1 L´INCIPIT D´UNE NOUVELLE FIGURATION POÉTIQUE

« Ho cominciato a scrivere presto, come credo accada molto sovente, scrivere cose brutte, ma un po' lo sapevo, un po' me ne sono accorto rapidamente »[52]. La passion d´écrire de Sanguineti prend son origine, d´une part, du diagnostic d´un disfonctionnement cardiaque qui lui avait été diagnostiqué (plus tard, cela s'est avère être faux) et, d´autre part, de la volonté parentale de lui faire développer un possible état d´intellectuel, dicté par une future condition sociale. Ses débuts ont lieu dans une période très spécifique : la nuit entre le 31 décembre 1950 et le 1 janvier 1951. Le choix n´est pas du tout fortuit, mais au contraire il représente pour lui « il proposito abbastanza delirante, progettuale, di aprire la seconda metà del secolo »[53] ; ce faisant, Sanguineti s´impose le devoir d´exprimer les nombreux aspects caractéristiques d´être écrivain, au nom d´une possible littérarisation du texte, en gardant à l'esprit le principe d'ambiguïté de Roman Jakobson. Après l'effondrement de la tradition, le langage se dispose dans les couloirs et les chambres d'un labyrinthe métaphorique ; ceci représente le palimpseste de la psyché aliénée, assiégée par les bombardements des signes d'aujourd'hui, caractérisation de la figure historique concrète du musée. Sanguineti décrit le musée comme le possible labyrinthe authentique et moderne et à la fois comme la maison d'adoration fétichiste des objets neutralisés et destructibles ; comme l'observe Adorno, son chaos grandiose est la métaphore de l'anarchie de la production des marchandises dans la société bourgeoise et de sa directe complication. À cet égard, nous pouvons citer la célèbre phrase de Sanguineti « Fare dell'avanguardia un'arte da museo » (« Faire de l'avant-garde un art de musée ») , parodie d'une célèbre déclaration

[51] *Rebus* 18, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 58 : « j´ai révélé à un poète retrouvé /que / désormais, pour lui, pour moi, il reste un lien à résoudre / fatal : / savoir bien comment écrire mal : »
[52] *Esordi*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « J´ai commencé à écrire tôt, comme je crois qu´il arrive très souvent, écrire de mauvaises choses, mais un peu je le savais, un peu je m´en suis rendu compte rapidement ».
[53] *Ibidem* : « l´intention assez délirante, conceptuelle, d´ouvrir la deuxième moitié du siècle ».

de Paul Cézanne; par ce mot d'ordre paradoxal, Sanguineti lance le défi d'utiliser les règles, les appliquer jusqu´à leur démystification, en tenant compte précisement du fait que « se il museo è la figura reale dell´autonomia dell´arte, esso è insieme la figura compensatrice della sua eteronomia mercantile »[54].

Sur la base des idées du marxisme et du structuralisme qui animent les idées des *Novissimi*, Edoardo Sanguineti dessine un profil clair tant linguistique qu'idéologique de mécanismes de son corpus. C´est à nous que revient la capacité de déchiffrer leurs multiples significations et de leur donner un moyen d'être toujours possibles, mais surtout actuelles. À ce propos, nous devons nécessairement tenir compte des différentes étapes d´Edoardo Sanguineti poète ; nous nous servons de la terminologie proposée par Antonio Pietropaoli et, en même temps, celle du poète génois lui-même. D´un côté, Pietropaoli détermine un schéma des significations symboliques des trois phases poétiques de Sanguineti par l´utilisation d´une terminologie presque biologique :

Avremo così una prima fase, comprensiva del *Triperuno* (più la coda del *T.A.T.*) e contraddistinta dalla insegna junghiana di: processo di *Auto-Individuazione* (in stile avanguardisticamente sublime); poi una seconda, il cui arco operativo è noto e che in relazione alla presa di possesso della realtà individuale e sociale può intitolarsi, sul modello della prima: processo di *Auto-Definizione* (stile medio-realistico, irruzione della prosa) e infine una terza fase, da *Cataletto* in poi, che per il sottostante disegno di un sofisticato esaurimento realistico e vitale, potremo definire: processo di *Auto-Estinzione* (stile comico, a sfondo prevalentemente basso-mimetico)[55].

Par l´emploi d´une terminologie différente, celle de la rhétorique traditionnelle, le poète génois décrit ainsi ses phases de pratique d´écriture. Chaque période (tragique, élégiaque et comique) nous montre des actes concrets, qui sont la parfaite synthèse dialectique des deux autres : « *Triperuno* è la storia del "momento tragico", il gruppo che va da *Wirrwarr* a *Scartabello* quello elegiaco; con *Cataletto* (1981) si è aperto il momento "comico" (che si rispecchia anche in *Alfabeto*): anzi, mi è capitato anche di dire, in qualche lettura-dibattito, che scrivo "comico", essendo tale, oggi, la sola via d´accesso al "tragico" »[56].

---

[54] EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, 2001, cit., p. 57: « si le musée est la figure réelle de l´autonomie de l´art, il est à la fois la figure capable de compenser son hétéronomie marchande ».

[55] ANTONIO PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples, 1991, pp. 59-60 : « Nous aurons une première phase, qu´inclut le recueil *Triperuno* (plus la queue de *T.A.T.*). Elle est caractérisée par l´emblème jungien du processus d´*auto-individuation* (style sublime avant-gardiste); […] ensuite une deuxième […] qui peut s´intituler : processus d´*autodéfinition* (style moyen-réel, irruption de la prose) et enfin une troisième phase, à partir de *Cataletto*, que […] nous pouvons définir le processus d´*auto-extinction* (style comique, à caractère essentiellement bas-mimétique) ».

[56] FAUSTO CURI, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori, Naples, 2001, p. 221 : « *Triperuno* est l´histoire du "moment tragique", le groupe qui va de *Wirrwarr* à *Scartabello* est l´élégiaque ; à partir de *Cataletto* (1981),

À la lumière de ces réflexions, nous pouvons déterminer que Sanguineti écrit de la même façon qu´un musicien écrit une partition ; il écrit pour une voix, ou plutôt pour un corps, parce que la voix devient l´élément gestuel et le sens d'une présence corporelle. Et encore, il met en application la défiguration du sujet "je", par l´usage d´une conscience historique et philologique précise et ironique. Sanguineti (et donc les autres *Novissimi* aussi) s´astreint à générer un ordre subversif d´écriture, par la nécessité personnelle de définir la ligne extrême de l´avant-garde et de réaliser son dépassement, au-delà de ses limites politiques et sociales. Il est opportun, pour se référer à l'origine de la poésie de Sanguineti, de nous donner un fil d'Ariane dans le labyrinthe de son écriture. Ce faisant, nous sommes capables d´esquisser un chemin de lecture circonscrit, trouver les relations tissées par Sanguineti entre les lieux de la langue et des concepts tels que le voyage et la citation. La poésie est le point d´arrivée d´un processus qui aspire à découper un texte et mettre en relief ses profondes ambigüités « per inserirlo nella particolare casella (nel particolare "giuoco") del letterario; in una parola, per "letteraturizzarlo"»[57].

Nous allons maintenant nous engager dans le corpus d´Edoardo Sanguineti poète, dans l´intention de présenter ses œuvres selon la périodisation de l´écrivain génois lui-même, et gardant à l´esprit les définitions de Pietropaoli. Chaque recueil sera cité sous son propre titre et marqué par les sigles distinctifs des volumes des œuvres complètes, publiés par l´éditeur Feltrinelli[58]. Parmi les métaphores et les multiples outils linguistiques et expressifs, nous apercevons la présence de deux personnages, premiers porteurs d´une poétique visionnaire et un peu apocalyptique : Don Quichotte et Laszo Varga.

I.1.2 *INVENZIONE DI DON CHISCIOTTE* (1949) ET *LASZO 0* (1950)

En 1949, le jeune Sanguineti utilise la figure de l´*hidalgo* de Cervantès, ou mieux il élabore sa conception du personnage[59] d´après le film de Georg Wilhelm Pabst et il nous indique sa propre conception de la spatialité aliénante comme l´allégorie superbe de ses premiers lieux/non lieux réels et poétiques (ce thème traversera plus tard une grande partie de sa poétique). Don Quichotte, « homme plein de sens », qui n´est autre qu´un « voyageur sensible », catalyse l'attention du lecteur sur un

s´est ouvert le moment "comique" (qui se reflète aussi dans *Alfabeto*) : en effet, il m´est arrivé de dire, à l´occasion d´une lecture-débat, que j´écris "comique", étant aujourd´hui la seule voie d´accès au "tragique" ».

[57] FRANCESCO MUZZIOLI, *L´alternativa letteraria*, Meltemi Editore, Rome, 2001, p. 147 : « afin de l´insérer dans la case particulière (dans le "jeu" particulier) du littéraire ; en un mot, pour le "littératuriser" ».

[58] Nous parlons spécifiquement de trois volumes : *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001* et *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*.

[59] Cf. FRANCO VAZZOLER, *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole*, « Quaderns d´Italià », 16/2011, pp. 197-207.

thème, celui du voyage, très présent et aimé par le poète génois. Les verbes à la troisième personne du singulier des premiers vers de la composition nous montrent déjà comment l´hidalgo n´est déjà pas engagé dans un espace ou un endroit délimité par des caractéristiques géographiques :

Don Chisciotte
anticipa e calcola, prende e abbandona
– nessuno sa chi e quando, e nessuno sa come:

pensa che presto morirà, che occorre camminare in fretta
– e guarda i suoi paesaggi:
Don Chisciotte parla, state in silenzio ad ascoltare […][60]

Il vit au-dessus de sa folie, au nom d'une errance continue qui révèle l'identification claire entre "vivre" et "écrire", présente également dans les écrits poétiques postérieurs de Sanguineti. Au fur et à mesure qu´il bouge dans des paysages bien définis, le "je" du poète-voyageur apporte de plus en plus les détails des noms des lieux, à la recherche d'un idéal possible, en se situant aux portes de la modernité. Nous voyons l´affirmation des caractéristiques uniques, en contraste avec l´ordre établi préalablement d´une pratique de vie concrétisée dans la dialectique entre un mot ouvert et la clôture du silence :

Don Chisciotte
si espone e si dichiara e si spiega e si dimostra :
- questo è Don Chisciotte:

io apro il tempo che viene come una porta o una finestra:
– o come una qualunque cosa chiusa:[61]

La poème *Invenzione di Don Chisciotte* nous permet aussi d´établir le début d´une méditation du poète génois autour du tragique et de sa fin, comme le montrent bien les avant-gardes ; selon Franco Vazzoler, « la *caduta del tragico* è per Sanguineti « tipica del mondo borghese » ineludibile nel

[60] EDOARDO SANGUINETI, *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"*, in ID., *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 7 : « Don Quichotte / anticipe et calcule, prend et abandonne / – personne ne sait qui et quand, et personne ne sait comment : / il pense qu'il mourra bientôt, qu´il faut marcher vite / – et regarde ses paysages : / Don Quichotte parle, restez calme et écoutez […] ».

[61] *Ibidem* : « Don Quichotte / s´expose et se déclare et s´explique et s´avère /– voilà Don Quichotte : / j'ouvre le temps qui est comme une porte ou une fenêtre : / – ou comme chose fermée n'importe quelle : ».

momento della « caduta dell´aristocrazia », alla cui esistenza è legata questa categoria: ed è allora che il "tragico" prende la forma e le strategie del "comico" »[62]. Et encore, il est important souligner que pour le jeune Sanguineti Don Quichotte représente l´occasion de jeter les bases pour aborder la thématique du "travestissement" et du "larvatus prodeo" (v. 31) : « ti lascerò personaggio, anche se Dulcinea non vorrebbe, homme plein de sens »[63] . Nous pouvons ainsi déterminer une poésie basée sur une dialectique entre tradition et invention : cette composition constitue « l´archetipo della lunghissima creatività sanguinetiana »[64].

À l´inverse *Laszo 0*, première composition en absolu du recueil suivant, *Laborintus* (nous ne devons pas oublier le premier titre *Laszo Varga*), indique le point de départ de la pratique d'écriture de Sanguineti. Le poète génois connaît clairement le projet de la composition textuelle de *Laborintus*, par les différents objets et indices qu´il utilise pour déterminer le voyage horizontal du protagoniste-voyageur Laszo Varga :

mettere a fuoco una situazione indica negli effetti una distruzione

esistenza e luna totalità di commozione complicazione e anarchia
essenza incatentante quando Laszo satis triste ma organico principio
involuta e chiusa è la propria definizione esultante tuttavia
nell´attesa del mattino dal suo teologico limite
non ho il tuo profilo
Mare Crisium di numerabile grandezza ma il concetto del tuo profilo
Concetto di cominciamento tu che puoi essere la meraviglia
e devi sezionare le caratteristiche dell´intelletto
[…]
regione di Laszo Varga anfiteatro immenso
cratere circondato da pareti bene distinte e Limbus Occidentalis
nostro piccolo mondo automatico in moto capitale

[62] CORRADO BOLOGNA, *Sanguineti fra Sancio e Don Chisciotte*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno internazionale di Studi Genova, 12-14 maggio 2011*, Franco Cesati Editore, Florence, 2012, p. 254 : « La *chute du tragique* est pour Sanguineti “typique de la bourgeoisie” inévitable au moment de la “chute de l´aristocratie", à laquelle l´existence de cette catégorie est liée : c’est alors que le " tragique" prend les formes et les stratégies du "comique" ».

[63] EDOARDO SANGUINETI, *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"*, cit., p. 7 : « je te laisserai personnage, même si Dulcinea ne voudrait pas, *homme plein de sens* ».

[64] CORRADO BOLOGNA, *Sanguineti fra Sancio e Don Chisciotte*, cit., p. 259 : « l´archetype de la longue créativité de Sanguineti ».

e dacnomania la bocca aperta come la bocca della luna dura
perché due teste qui si contraggono in una circonferenza due uomini
si mordono finemente le labbra piccolo spazio di tempo
spazio nero con deformazioni ameboidi
oh terra d´ombra
farò ogni sforzo per esaurire l´argomento
e introduzione programmatica e oroscopo lettura e significati lunari

in letto dormire ovvero giacere significa morte[65]

Dès les premiers vers, construits dans une rigueur brechtienne, Sanguineti nous plonge dans le chemin d´aliénation d'un personnage, dans l'autodéfinition intellectuelle de sa propre "complication" et de sa propre "anarchie" (complication sociale à la manière de Marx et anarchie culturelle à la manière d'Artaud). Le protagoniste Laszo Varga représente l´occasion de citer un fait divers (Sanguineti renvoie au modèle de Jacopo Ortis d´après Ugo Foscolo, un auteur qui envoûte le jeune poète), tout cela au nom d'une démystification complète du sentiment humain. Nous pouvons percevoir l´emblématique *senhal* d´un nouveau début, à commencer par l´absence totale de ponctuation ; le poète génois définit ainsi un style d´écriture, semblable à la cadence d´une litanie itérative, qui utilise des segments rythmiques marqués à la manière des *cola*[66]. Le retentissement phonique des homéotéleutes en *–ione* (*situazione*, *distruzione*, *emozione*, *complicazione*, *definizione*, *sussunzione*, *deformazione*)[67], suffixe déconseillé par les principes des traités de poétique, permet à Sanguineti de définir le dynamisme atonal de cette composition. Le poète utilise le mot comme un élément rythmique et parallèlement comme la contrainte d´un système symbolique et sonore très précis. La

[65] EDOARDO SANGUINETI, *Laszo 0* (1950), in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI : la parola e la scena. Studi del convegno internazionale di Bologna per i 75 anni di EDOARDO SANGUINETI con la prima poesia inedita del Laborintus*, vol. 8, n. 3, Mucchi Editore, Modène, 2006, p. 359 : « mettre à feu une situation indique effectivement une destruction / existence et lune totalité d´émotion complication et anarchie / essence qui enchaîne quand Laszo *satis triste* mais organique *principium* / compliquée et fermée est sa propre définition qui exulte toutefois / dans l´attente du matin et sa limite théologique / je n´ai pas ton profil / *Mare Crisium* de grandeur dénombrable mais le concept de ton profil / concept de début toi qui peux être la merveille / et dois disséquer les caractéristiques de l´intellect […] / région de Laszo Varga amphithéâtre immense / cratère entouré de parois bien distinctes et *Limbus Occidentalis* / notre petit monde automatique en mouvement capital / et obsession de mordre la bouche ouverte comme la bouche de la lune dure / parce que deux têtes se contractent en une circonférence deux hommes / se mordent finement les lèvres petit espace de temps / espace noir avec déformations amiboïdes / ô terre d´ombre / je ferai chaque effort pour épuiser l´argument / et introduction programmatique et horoscope lecture et significations lunaires / dans le lit dormir c`est-à-dire être allongé signifie la mort ».

[66] Dans la rhétorique classique, le terme *colon* (pluriel *cola*) désigne une partie de la période ou versification avec une structure syntaxique ou métrique autonome.

[67] Traduction des homéotéleutes : situation, destruction, émotion, complication, définition, subsomption, déformation.

figure féminine est absente, bien que sa présence et essence soient déterminées par certains paysages et éléments lunaires, comme le *Mare Crisium* et le *Limbus Occidentalis*. En ce qui concerne la combinaison de "complication " et "anarchie", comme principal outil de développement de la *Nekuia* du futur chemin d'accès labyrinthique de Laszo, il avance de plus en plus dans le fond de la *Palus Putredinis*, représentation du sous-sol de sa propre conscience. Nous pouvons comprendre comment ces deux concepts deviennent l´instrument d´une introduction programmatique et d'une répartition linguistico-thématique ; ils représentent simultanément la volonté de Sanguineti de verbaliser le désordre, de compliquer la logique de la syntaxe et de créer une définition du "soi". La figure masculine est caractérisée par le personnage déjà évoqué de Laszo Varga, qui se dédouble dans un autre (vv.18-19) : « perché due teste qui si contraggono in una circonferenza due uomini/si mordono finemente le labbra piccolo spazio di tempo ». L'implosion de l'ordre détermine l'exhaustion finale du "je", dans chaque référence pathologique : la tâche nécessaire de « sezionare le caratteristiche dell´intelletto », la volonté de remarquer l´insanité de la « dacnomania la bocca aperta come la bocca della luna dura » et la présence d'un sens qui se reconstitue et régresse mentalement, parce que « in letto dormire ovvero giacere significa morte ».

I.1.3 UN EMBLÈME JUNGIEN OU L´AUTO-INDIVIDUATION PAR UN STYLE TRAGIQUE : LE TRIPTYQUE DE *TRIPERUNO*

Déplacer l´écriture dans un magma destructeur et en même temps régénératif : voilà les intentions que nous pouvons trouver dans la première phase poétique de Sanguineti, entre des lieux/non lieux et des moments autobiographiques précis. Ce chemin tragique permet au poète génois de mettre en œuvre sa propre auto-individuation à la manière de Jung, c'est-à-dire le processus par lequel un être humain devient un individu psychologique et une totalité. Sanguineti se montre extraordinairement capable de déterminer la rationalité du langage marécageux de l´avant-garde littéraire, de renouveler l'expérience de l'avant-garde et de déterminer à la fois sa fin, par une rigueur critique énergique et un extrémisme linguistique et idéologique. Et encore, il se sert d´un "je" à la troisième personne du singulier, à travers un voyage à l´intérieur d´une composition stricte et d´un système complexe ; encore une fois, il affirme une cadence de litanie itérative, soutenue par des rappels intertextuels, par des codes artistiques différents et des citations, qui se développent à l´intérieur de chaque recueil et à la fois dans les différentes collections. C´est le cas de *Triperuno*, publié par Sanguineti en 1964, un volume qui permet à l´intellectuel de mettre en évidence et de développer ses positions d´avant-garde ; il est construit en forme de triptyque et inclut : *Laborintus*, *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l´Inferno*.

Avec *Laborintus*, premier recueil écrit entre 1951 et 1954 sous le titre provisoire *Laszo Varga* (le nom du protagoniste, derrière lequel nous trouvons le poète lui-même) et publié en 1956, « la data fondamentale del sorgere della neoavanguardia »[68], Sanguineti décrit un voyage intellectuel, plongé dans la réalité corporelle de la *Palus Putredinis* de l'écriture et de l'inconscient. Le titre est inspiré du titre d´un traité d'art poétique d´Everardus Alemannus, mais ce qui frappe Sanguineti est la note d´un glossateur anonyme : *Titulus est Laborintus quasi laborem habens intus*[69] (insérée en épigraphe de son volume). D´une part, l´expression rappelle le labyrinthe et le désordre contradictoire de la société néocapitaliste ; d´autre part, elle fait allusion au *laborem* de l´intellectuel, c´est-à-dire à son travail individuel, mais aussi à son effort de trouver une langue nouvelle, qui n´est autre que l´épuisement de tous les langages. Le recueil est conçu telle une structure narrative complexe, divisée en vingt-sept poèmes sans titre et numérotés sans interruption ; ses sections sont construites efficacement par un parcours dans les recoins les plus sombres de l´être humain :

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi[70]

À cet effet, nous pouvons remarquer comment *Laborintus* interprète l´exemple illustre d´« una poesia che riduce il ruolo dell´io non per autocastrarsi, ma per aprirsi a nuovi orizzonti espressivi »[71] ; cela nous permet de mettre en lumière le conflit entre la conscience individuelle et la réalité, structuré comme une descente aux enfers pour développer un désaccord intérieur, au moyen d´une complication personnelle. Ce faisant, Sanguineti poursuit le but d´évoquer son goût personnel pour le plurilinguisme, la citation et la polyphonie du vers poétique, par l´expérience de Dante et de ses deux lecteurs Thomas Stearns Eliot et Ezra Pound. Il suffit d´indiquer l´usage d´un latin terrifiant et médiéval, d´après l´expression d´Andrea Zanzotto, ainsi que celui du grec et du français, tous traités comme des langues mortes. Le point de référence principal est Eliot, si bien que Sanguineti parle de

[68] GIORGIO BARBERI SQUAROTTI et ANNA MARIA GOLFIERI, *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Bresse, Editrice La Scuola, 1984, p. 87 : « la date-clé de la naissance de la néo-avant-garde ».
[69] « Le titre est *Laborintus* comme s´il avait travaillé à l´intérieur »
[70] *Laborintus* 1, in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 13 : « des terres composées en des complexions structurelles voilà la *Palus Putredinis* / repose-toi tenue Ellie et toi mon corps tu en effet tenue Ellie étais mon corps / imaginatif conclusion d´une dialectique extatique spirituelle / nous qui recevons la qualité des temps ».
[71] NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologne, 1999, p. 143 : « une poésie qui réduit le rôle de l´ego pas pour s'autochâtrer, mais pour s´ouvrir à de nouveaux horizons expressifs ».

Laborintus comme le renversement de *The Waste Land*. À ce stade, nous pouvons détecter comment les expériences intellectuelles, présentes dans le recueil, trouvent les outils d´une possible reconnaissance de soi, par les suggestions de l´œuvre d´Eliot. *Laborintus* se présente à la fois comme un livre abstrait, plein de citations hyper-intellectuelles, en correspondance avec l´art abstrait de Vassily Kandinsky et la musique dodécaphonique d´Arnold Schönberg. À l´envers de Pound, qui bien ait permis une rencontre importante entre les éléments linguistiques hétérogènes, présente une fonction esthétisant de la langue, contraire à l´usage inesthétique de Sanguineti. Le poète génois décide de mettre en œuvre la rupture des codes littéraires et détermine parallèlement la volonté de créer un processus antilittéraire de *non* poésie. De cette façon, nous pouvons souligner que, dans le recueil *Laborintus*, « si manifesta un orizzonte di rovine irredimibili […]. Il mondo della cultura, della tradizione culturale, diventa una mera galleria di mummie esibibili »[72]. Le diagnostic concernant le climat culturel que Sanguineti propose avec *Laborintus*, trouve des similitudes importantes avec l'analyse lucide de Theodor W.Adorno et Max Horkheimer et leur *Dialectique de la Raison*, surtout dans le domaine de la parole. Nous pouvons apercevoir un dialogue continuel avec un monde infernal à la manière de Dante, où Laszo fait sa descente personnelle à l´intérieur de soi, « un viaggio dantesco verso l´interno, *in interiore homine* »[73]. Et encore, nous pouvons constater la présence d´un imaginaire d´autrui, fait à la manière d´une mosaïque de citations, comme dans le cas des insertions de la section 1 : « noi che riceviamo la qualità dai tempi »[74] (v. 4, d´après Foscolo) et « le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni »[75] (v. 9, d´après Staline). Ce chemin est parallèlement jalonné de plusieurs symboles alchimiques, dans un cadre structurel entre les relations philologie-psychanalyse et psychologie-alchimie, d´après Carl Gustav Jung, telles il l'expose dans son célèbre ouvrage *Psychologie et alchimie*. Sanguineti prend le travail du psychanalyste suisse comme un « repertorio di simboli, come una specie di vocabolario simbolico che diventava fruibile come una mitologia, immediatamente applicabile al livello della poesia »[76]. Il s´affirme, donc, un système bien défini et une nouvelle signification de la vie, un vocabulaire organique d´images culturellement privilégiées : les "archétypes". Le parcours vertical de Dante dans l´*Enfer* évolue dans

[72] FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milan, 1982, p. 184 : « se manifeste un horizon de ruines perpétuelles […]. Le monde de la culture, de la tradition culturelle, devient une simple galerie de momies que l'on exhibe ».

[73] GUIDO MONTE *Dentro il Laborintus di Sanguineti*, http://www.sagarana.net/anteprimal.php?quale=31 : « un voyage dantesque vers l´intérieur, dans l´intériorité de l´homme ».

[74] EDOARDO SANGUINETI, *Laborintus* 1, cit., p. 13 : « nous qui recevons la qualité des temps ».

[75] *Ibidem* : « les conditions extérieures sont évidentes que ces conditions existent vraiment ».

[76] FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 185 : « un répertoire de symboles, comme une sorte de vocabulaire symbolique, qui devient utilisable comme une mythologie, immédiatement applicable au niveau de la poésie ».

le voyage horizontal de Laszo-Sanguineti vers la *Palus putredinis* ; par cette pérégrination cérébrale et onirique, l´expérience érotique et le thème du corps acquièrent plus d´importance, par la *coniunctio oppositorum* :

e ormai un sogno respinto ma in masticazione ma il sogno
ma il sogno stesso era una vita
e masticazione e vita e produzione e sogno in cerebro meo
soltanto in cerebro meo dove l´orizzonte è seriamente orizzonte
il paesaggio è paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis
la coniuctio è coniuctio il coitus coitus[77]

C´est dans ce contexte que, d´une part, la figure d´Ellie-"λ" se révèle (derrière laquelle il n´est pas difficile de reconnaître celle de Luciana, l´épouse bien-aimée de Sanguineti) et, d´autre part, les différentes "je" du poète. L´expression représentative de cette scission sont Laszo Varga, image de l´implication du genre humain, et Ruben, intermédiaire ambigu de ce paysage mental et pulsionnel. Le thème de la conjonction Ellie-Laszo se réalise dans le cadre d´une rencontre des corps, « la storia di un amore/dottrinale, cioè di un amore stilnovisticamente dottrina, strumento e metodo per la decifrazione e l´interpretazione del mondo »[78], auquel Ruben prend part. Ajoutons la situation compliquée du poème, là où le premier vers de la section 1 évolue, dans la section 26, vers une image maternelle. La poésie se développe d´un « objet à réaction poétique », en récupérant le sens moral du langage, et Laszo-Sanguineti retrouvent à la fois leur équilibre personnel, après avoir affronté un épuisement subjectif, pour définir « la terre de l´intellect pratique ». L´allégorie de la boue primitive devient l´archétype liquide de la « lividissima mater » Ellie, image mystique et érotique de la femme et allusion initiale de la descente aux enfers de Laszo. Elle se transforme dans la totale définition anatomique d´un corps, entre expériences érotiques et charnelles et l´exaltation d´un sentiment d´amour. Leur sublimation prend corps dans la section 7 :

quando l´occhio è la nostra anima noi stessi i santi anarchici
vedere le anime quando l´amore è delle cose visibili
modificate come si è detto anche ad una certa distanza ma
ho promesso l´esaurimento del discorso io sono sempre la mia vita

[77] EDOARDO SANGUINETI, *Laborintus* 16, cit., p. 35 : « et désormais un rêve repoussé mais en mastication mais le rêve / mais le rêve lui-même était une vie / et mastication et vie et production et rêve dans mon cerveau / seulement dans mon cerveau où l´horizon est sérieusement l´horizon / le paysage est le paysage le *mundus sensibilis* est le monde sensible / la *coniunctio* est la conjonction le *coitus* le coït ».

[78] ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006, p. 243 : « l´histoire d´un amour/doctrinal, c´est-à-dire d´un amour, à la manière de l´amour courtois, doctrine dans l'esprit du stilnovo, outil et méthode pour le décodage et l´interprétation du monde ».

e tu la mia vita io la mia morte tu il giuoco della mia morte[79]

Les dix-sept compositions d´*Erotopaegnia* sont écrites entre 1956 et 1959 et apparaissent, pour la première fois, dans le volume *Opus metricum*, en 1960 ; le titre est emprunté aux "bagatelles d´amour" du poète Laevius, poète membre du cénacle des *neóteroi*, les nouveaux poètes. Dans ce recueil, les thèmes centraux qui se distinguent sont ceux de la famille et de l´amour conjugal, joints aux aspects nouveaux de Sanguineti père et à la définition de paysages de plus en plus précis. Franco Vazzoler a bien raison, quand il affirme que les toponymes et les lieux [80] de *Laborintus* présentent des significations claires déjà par leur nom, puisque « sono soprattutto luoghi simbolici, […] o conservano un' "aura" artistico-letteraria »[81]. Il a également raison quand il souligne que, dans les poèmes d´*Erotopaegnia*, les noms de lieu sont liés aux expériences biographiques d´un corps, porteuses d´érotisme et de sexualité, tantôt force physique de la vie tantôt force génératrice et affective, de Sanguineti lui-même. Nous pouvons déjà consolider cette argumentation par la section 1 :

post tantum necking, post tantum petting (obscurum) putid'uh!
caput; compiut'ah! (iterato, amore, turgore!) placenta; (delle parti del corpo!)
(distensibili! distensibile!); la pallida vedi; et nascitur! la celestiale
sala del parto; (anim'eh! distillatio); una rovina è (oh τέκνον!) il giorno!
sortitur; is (carnis); et sexum! emerge la nera (oh! defaecatio) testa!;
rossa la testa! grida!; ex uno homine; respira! oh! τέχνη! tota haec
(la violacea!) animarum; (la testa!) redundantia; redundans!
[…]
gli abbracciamenti, ricordi? quel ventun giugno (in erezione!) in piazza
Chanoux, la sera; il Sandeman SC; (i nostri capelli!); semen illud! (G 5 numero 1)
numero 769173 A, corporale!; quell'obscoenasque quasque; la saliva!;
quel partes quasque! la saliva, il sudore; quel suis nominibus
pronuntiantes! i nostri crampi ai piedi[82].

[79] EDOARDO SANGUINETI, *Laborintus* 7, cit., p. 21 : « quand l'œil est notre âme nous-mêmes des saints anarchistes / voir les âmes quand l'amour est des choses visibles / modifiées comme il est également appelé à une certaine distance mais / j'ai promis l'épuisement du discours je suis toujours ma vie / et tu es ma vie, je suis ma mort et tu es le jeu de ma mort ».
[80] Pour une analyse spécifique des lieux présents dans le recueil *Laborintus* cf. ERMINIO RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, cit. (v. 40n).
[81] Cf. FRANCO VAZZOLER, *Sanguineti, Don Chisciotte*, cit., p. 200 : « ce sont surtout des lieux symboliques […] ou gardent une "aura" artistico-littéraire ».
[82] EDOARDO SANGUINETI, *Erotopaegnia* 1, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 51 : « post tantum necking, post tantum petting (obscurum) putid'uh ! / caput ; compiut'ah ! (itération, amour, turgescence !) placenta ; (des parties du corps !) / (relaxant ! relaxant !) ; le pâle que vous voyez ; et nascitur ! le céleste / salle d'accouchement ; (anim'eh ! distillatio) ; une ruine est (oh τέκνον !!) le jour ! / sortitur ; is (carnis) ; et sexum ! la tête noire (oh ! defaecatio) émerge ! / Tête rouge ! crie ! ; ex uno homine ; respire ! oh ! τέχνη ! tota haec ! / animarum ; redundantia ; redundans ! […] / les câlins, tu te souviens ? de ce 21 juin (en érection !) sur la place/ Chanoux, le soir ; le Sandeman SC ; (nos cheveux !) ; illud de sperme ! (G 5 numéro

Il faut souligner que les évènements poétiques d´*Erotopaegnia* se singularisent par leur continuité thématique avec *Laborintus*, d´une part, par les analogies avec un horizon onirique et, d´autre part, par l´utilisation d´un symbolisme psychanalytique au lieu d´une description mimétique de la réalité. Ce faisant, Sanguineti nous mène vers l´apparition d´un corps historique et passe en revue minutieusement une série de perceptions, par « l´artaudiana "forza della fame", affondando le proprie radici in quelli che il giovane Marx chiamava i "bisogni radicali" »[83]. Et encore, il opère sa révolution personnelle dans le domaine des mots, par la pulsion précise d´interpréter le corps comme une entité onirique à l´intérieur de l´histoire, par la prise de conscience d'une dimension révolutionnaire. Un autre trait d´union entre les deux recueils est constitué par le thème de la gestation, tantôt lié à une conception corporelle du langage, tantôt à une fausse-couche physique et à un accouchement physiologique et linguistique. Dans la section 2, Sanguineti définit ainsi la similitude de l´ego, des expressions verbales et de l´enfant avec l´image du ver (l´association ver-enfant est empruntée aux théories du bien-aimé psychanalyste Groddeck[84]) :

e un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso τεκνον, "res quaedam",
s'intende, quondam (ex testiculo dextro); (un verme avevamo
ottenuto…); et abortiunt, debiles; et evacuatum, cerebrum; inutilmente, quidem;
(nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome. [85]

Nous pouvons parallèlement retrouver des insertions de l´illustre texte *De animalibus* d´Albert le Grand, philosophe et théologien allemand (par exemple le fœtus symbolisé comme *res quaedam*, un être organique et inorganique à la fois, « che in quanto impossibilitato a partecipare della realtà, privo com'è di coscienza, non può nemmeno essere nominato »[86]).

Par ailleurs, nous pouvons remarquer que dans cette œuvre nous trouvons une syntaxe cassée et allusive, déjà bien utilisée par Sanguineti dans *Laborintus* ; dans cette perspective, nous sommes

1) / Numéro 769173 A, corporel ; cette quasque obscoénasque ; la salive ; / cette partes quasque ! la salive, la sueur ; que suis nominibus / pronuntiantes ! Nos crampes aux pieds ».

[83] TOMMASO LISA, *Le Poetiche dell´oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi*, cit., p. 237 : « par la "force de la faim" d´Artaud, plongeant ses propres racines dans ce que le jeune Marx appellait les "besoin radicaux" ».

[84] Cf. GEORG GRODDECK, *Le Livre du Ça*, Gallimard, Paris, 1991.

[85] EDOARDO SANGUINETI, *Erotopaegnia* 2, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 52 : « et un ver alors (avec la pince) ramassé ; il apparut en serviette, pustulaire "res quaedam", / bien sûr, quondam (ex testiculo dextro) ; (un ver que nous avons eu / obtenu....) ; et abortiunt, debiles ; et evacuatum, cerebrum ; inutilement, quidem ; / (dans les jours qui suivirent, elle se montra agitée, triste) : la chose n'avait pas de nom »

[86] GIAN MARIA ANNOVI, *Sanguineti da Laborintus a Erotopaegnia*, in GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, Palumbo, Palerme, 2009, p.192 : « qui ne peut pas même être nommé, puisqu´il est dans l'impossibilité d'assister à la vie, car il est dépourvu de conscience ».

en mesure de remarquer le processus d´individuation de Sanguineti (v. sections 1 et 2), caractérisé par des différences entre les deux recueils : « Se *Laborintus* rappresenta la catabasi nell´inconscio soggettivo e colletivo, […] gli *Erotopaegnia* […] si aprono alla realtà "extrauterina" fenomenologicamente fuori dal soggetto »[87]. Fausto Curi remarque la transformation du polysyndète copulatif, d´un côté, en un procédé d´écriture déréalisant et, de l´autre côté, en un outil nécessaire pour l´affirmation d´une linéarité des méthodes linguistico-syntaxiques :

e io stesso, allora, e in quell'acqua, miseramente,
e perduto; e la gola di lei, e ancora, e la pulita, di lei, allora, gola!
dall'acqua, e in un *singultio*, quelli iracondi, immensi, oscillando, nudi!
tiepido, oh tiepido coro, oh molle, toccando, coro, ciò che nominavano;
coro, ancora: testibus (esplosivi gridando)! testibus (deformi toccando)!
testibus (deformi testes!)! et praesentibus, oh![88]

afferra questo mercurio, questa fredda gengiva, questo miele, questa sfera
di vetro arido[89]

Publiées partiellement dans plusieurs revues au cours de leur rédaction (entre 1960 et 1963), les dix-sept poèmes de *Purgatorio de l´Inferno* représentent la troisième étape du voyage du je-poète, de l´immersion dans le chaos labyrinthique de l´aliénation idéologique et linguistique à la volonté de sortir de celui-ci, en passant par les éléments autobiographiques, historiques et oniriques. L'inspiration du titre vient de la *Comédie* dantesque, mais aussi d'un dialogue perdu (ou peut-être jamais écrit) *Les Banquets des Cendres* de Giordano Bruno. Luigi Weber tient à souligner que le poète accomplit son chemin personnel à travers des éléments de chaque recueil, présents dans le volume *Triperuno*, pour mettre en évidence le tournant décisif réalisé par *Purgatorio de l'Inferno* (défini par Sanguineti lui-même comme un "commentaire" de *Laborintus)*, afin que la réalité puisse être récupérée et le langage puisse retrouver progressivement sa fonction propre d´outil de communication :

[87] TOMMASO LISA, *Le Poetiche dell´oggetto da Luciano Anceschi ai Novissismi*, cit., p.244 : « Si *Laborintus* représente la catabasis dans l´inconscient subjectif et collectif, […]´*Erotopaegnia* […] s´ouvre à la réalité "extra-utérine", phénoménologiquement hors du sujet ».

[88] EDOARDO SANGUINETI, *Erotopaegnia* 9, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 59 : « et moi alors, et dans cette eau, misérablement, / et perdu ; et sa gorge, et pourtant, et encore, et purifie sa gorge, alors, sa gorge ! / de l'eau, et au singulier, ces irakiens, immenses, échangistes, nus ! / chœur tiède, oh chœur tiède, oh doux, touchant, chœur, ce qu'ils ont nommé ; / chœur, encore : testibus (cris explosifs) ! testibus (contact déformé) ! / testibus (testicules déformés !)! ! et praesentibus, oh ! »

[89] EDOARDO SANGUINETI, *Erotopaegnia* 3, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 53 : « attrape ce mercure, cette gencive froide, ce miel, cette sphère de / verre aride »

se la "livida Palus" di *Laborintus* consisteva soprattutto di una tenace melma di simbologie alchemiche, di immagini archetipiche, di svuotate e corrose rovine culturali, e invece la persistente acquaticità degli *Erotopaegnia* mimava più precisamente la sospensione onirica, con tutti i suoi trasparenti spostamenti di situazioni erotiche, *Purgatorio de L'Inferno* è invece l'opera più ossessivamente *parlata* dell'intero corpus sanguinetiano. In altri termini questo è il regno - in analogia con il *Purgatorio* dantesco - della conversazione.[90]

Il est ainsi démontré que le poète génois fait le choix de privilégier deux aspects qui se complètent mutuellement, mais qui restent en même temps éloignés l´un de l´autre ; il affirme, d'une part, la nécessité de réécrire les événements de sa micro-histoire dans le domaine de la macro-histoire « o, ancora meglio, filtrare i secondi attraverso l´ottica ristretta dei primi »[91]. D´autre part, Sanguineti s´engage à aborder de véritables reprises lexicales et de renversements de nature thématique. À partir de ce recueil, Sanguineti définit sa propre structure du langage, toujours en rapport avec l'idéologie, et donne à la fois une justification éthique et politique dans la définition d´une problématique des contenus thématiques.

io devo (a me stesso, dissi); la figura essere; una giustificazione;
(illustrazione); della disperazione; una spiegazione devo; della storica
impartecipazione (patita) alla storia:[92]

La rédaction de *Purgatorio* a lieu à la toute première naissance du courant de pensée que l´on définit Structuralisme et de la revue française *Tel Quel*, à laquelle Sanguineti prend part ; le terme *structure* est entendu comme un modèle théorique et mène à concevoir une période de grande attention à l´autonomie d´un texte et à ses significations possibles. Dans ce recueil, Sanguineti récupère l´expérience du quotidien par la présence d´un prosaïsme narratif. Nous retrouvons des rappels à Dante et surtout aux *Cantos* de Pound, lesquels « rappresentano almeno un purgatorio a cui il caos

[90] LUIGI WEBER, *"Il sogno di riscrivere l´Ortis". Una lettura di "Purgatorio de l´Inferno"*, dans ID., *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Allori Edizioni, Ravenne, 2005, p. 104 : « si la « livida Palus » de *Laborintus* se composait principalement d'une boue tenace de symbolisme alchimique, d'images archétypales, de ruines culturelles vidées et érodées, et en revanche la persistante eau d´*Erotopaegnia* mimait plus précisément la suspension onirique, avec tous ses déplacements transparents de situations érotiques, *Purgatorio de l´Inferno* est le recueil obsessionnellement le plus parlé de tout le corpus poétique de Sanguineti. En d'autres termes, c'est le royaume - par analogie avec le *Purgatoire* de Dante – de la conversation ».

[91] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 18 : « ou, mieux encore, de filtrer les seconds à travers l´optique étroite des premiers ».

[92] EDOARDO SANGUINETI, *Purgatorio de l'Inferno* 2, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 73 : « je dois (je l´ai dit, à moi-même) ; la figure être ; une justification ; / (illustration); du désespoir; je dois une explication; de l´historique / participation (subie) à l´histoire : ».

dell´inferno è ancora paurosamente vicino »[93]. La construction du volume est définie par un jeu continuel de correspondances et d´échanges du je-personnage (un hommage évident au personnage-poète de Dante) ; la nécessité du voyageur et du marxiste Sanguineti est de mettre en œuvre un changement d´avis de l´expérience d´avant-garde à la troisième personne et de découvrir les manières diversifiées d´être en relation avec les autres. Les poèmes du *Purgatorio* prennent des formes diverses, parmi lesquelles les plus importantes sont les conversations entre intellectuels (1), les souvenirs de collaborations (2), les considérations historiques et critiques (3), les discours amoureux (4) et les contes-leçons pour ses enfants (5) :

1.
ma Calvino – perché avevo detto: 1848 –: sei ben "lukasciato," tu!
(disse); ma da te (dissi) è delusa (la storia):
2.
a Berio dissi che bisognava comporla (l'opera su Rosa Luxembourg); (con tut-
[ta quella
scena del comizio – coro in platea –);
3. – perché quello di Resnais (dissi)
è un film (inconsciamente) fascista –:
4.
ma si toccheranno, adesso
(in questa selva) le nostre fronti; e a me stesso, ancora(invocando): oh non
sarebbe, questo (dissi) un amore? oh non sarebbe (dissi), questo, un amore
(in questa selva) fascista?
5.
ti attende il filo spinato, la vespa, la vipera, il nichel
bianco e lucente che non si ossida all'aria;
ti attende Pitagora
che disse che delle cose è sostanza il numero
6.
piangi piangi, che ti compero una lunga spada blu di plastica, un frigorifero
Bosch in miniatura, un salvadanaio di terra cotta, un quaderno
con tredici righe, un'azione della Montecatini:
7.
questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona
fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco
fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro,
ci vedi il denaro:[94]

[93] GLAUCO CAMBON, *Sulla strada di Joyce*, in « La Fiera Letteraria », 7 febbraio 1954, pp. 1-2 : « ils représentent au moins un purgatoire, dont le chaos de l´enfer est dangereusement proche ».

[94] Tous les poèmes sont présents dans le volume *Purgatorio de l'Inferno*, in EDOARDO SANGUINETI., *Segnalibro*, cit. et plus spécifiquement *Purgatorio de l'Inferno* 2 (p.73, texte 1), *Purgatorio de l'Inferno* 6 (p.79, texte 2), *Purgatorio de l'Inferno* 2 (cit., texte 3), *Purgatorio de l'Inferno* 3 (p.74, texte 4), *Purgatorio de l'Inferno* 1 (p.71, texte 5), *Purgatorio de l'Inferno* 9 (p.82, texte 6), *Purgatorio de l'Inferno* 10 (p.83, texte 7) :

Nous pouvons bien souligner que *Purgatorio de l´Inferno* se présente comme une réécriture de l´*Ortis* de Foscolo, « non a caso fin dall'inizio si incentra su una vicenda sentimentale alla quale è stato espunto il versante tragico ("e senza suicidio"), e anzi confluita in un regolare matrimonio con tanto di prole »[95]. La clé de voûte, qui réunit toutes les différentes expressions d´oralité utilisées par Sanguineti, est exposée dans la section 4. Sanguineti trouve aussi de nouveaux liens possibles, en rapport avec les arguments de Lukács, si bien que Luigi Weber met en évidence que « alla genesi del poemetto presiede un Foscolo lukacscianamente orientato »[96] ; cet élément nous mène à la définition du chemin de l´auto-individuation du poète dans sa propre vie. Et enfin, une représentation lumineuse, image symbolique des enfants et de l´amour conjugal. On détermine ainsi la sortie de la boue de la *Palus Putredinis* :

ma vedi il fango che ci sta alle spalle,
e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormono:
i bambini
che sognano (che parlano, sognando); (ma i bambini, li vedi, così inquieti);
(dormendo, i bambini); (sognando, adesso):[97]

Le parcours de l´auteur est aussi caractérisé par plusieurs différents éléments syntaxiques, présents dans les trois recueils de *Triperuno*. Le style tragique nous montre des poèmes au goût inachevé, dont la caractéristique est de commencer les compositions par une lettre minuscule. Avant

1. « mais Calvino – parce que j´avais dit : 1848 –: tu es bien "à la manière de Lukács", toi! / (il dit) ; mais de toi (je dis) est déçue (l´histoire) : »
2. « je l´ai dit à Berio qu´il faut le faire (l´opéra sur Rosa Luxembourg); (avec toute cette / scène du rassemblement – le chorus au parterre –); »
3. « – parce que celui de Renais (j´ai dit) / c´est un film (inconsciemment) fasciste – : »
4. « mais nos fronts se toucheront, maintenant, / (dans cette forêt), et à moi-même, encore (invoquant): oh / ne serait-ce pas, ça (j´ai dit) , de l'amour? ô il ne serait pas (j´ai dit), ça, un amour / (dans cette forêt) fasciste? »
5. « le fil de fer barbelé t´attend, la guêpe, la vipère, le nickel / blanc et brillant qui ne s'oxyde pas à l'air; t'attend Pythagore / qui dit que la substance des choses est leur nombre »
6. « pleure pleure que je t´achète une longue épée en plastique bleu, un réfrigérateur / Bosch en miniature, une tirelire en terre cuite, un cahier / avec treize lignes, une action de la Montecatini : / »
7. « voici le chat botté, voici la paix de Barcelone /entre Charles V et Clément VII, c´est la locomotive, c´est l'arbre de pêche / fleuri, c´est l'hippocampe : mais si tu tournes la feuille, Alessandro, / tu vois de l'argent : »

[95] LUIGI WEBER, *"Il sogno di riscrivere l´Ortis*, cit., p. 111 : « sans surprise, depuis le début, elle se concentre sur une histoire d´amour, qui a été expurgée du tragique (« et sans suicide »), et au contraire a abouti à un mariage en règle avec des enfants ».

[96] *Ivi*, p. 112 : « à la genèse du petit poème, c'est un Foscolo orienté, à la manière de Lukács »

[97] EDOARDO SANGUINETI, *Purgatorio de l'Inferno* 17, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 90 : « mais tu vois la boue qui se trouve derrière nous, / et le soleil à travers les arbres, et les enfants qui dorment : / les enfants / qui rêvent (et qui parlent, en rêvant) ; (mais les enfants, tu les vois, si agités); / (en dormant, les enfants); (en rêvant, maintenant): ».

tout Sanguineti commence par l´absence totale de ponctuation (*Laborintus*), pour donner au lecteur sa propre liberté moderne d´interprétation. Ensuite, les paroles et les concepts entre parenthèses (*Laborintus – Erotopaegnia – Purgatorio de l´Inferno*), un contre-chant qui charge un discours d´embrayages pour se greffer sur un discours plus simple. Enfin, les deux points, apparus pour la première fois dans les sections 25, 26 et 27 de *Laborintus*, mis de côté dans *Erotopaegnia* et proposés de nouveau définitivement à partir de la section 2 de *Purgatorio de l´Inferno*, qui constituent le sceau stylistique de Sanguineti, son propre fondement de continuité.

I.1.4 LA POÉTIQUE DU QUOTIDIEN OU L´AUTODÉFINITION PAR UN STYLE ÉLÉGIAQUE : DE *WIRRWARR* À *SCARTABELLO*

Après la première phase, qui s'est terminée par l'abandon des modèles de l´avant-garde dans le volume *Purgatorio de l´Inferno*, Sanguineti oriente sa propre écriture poétique vers des formes narratives inédites, à la recherche d´un nouveau mode et surtout un mode inédit de lecture de ses vers poétiques. Il manifeste l´intention de créer un échange intellectuel et dynamique entre l´auteur et son lecteur, par la fusion de l´expression poétique et des différents codes artistiques ; ces intentions sont contenues dans le volume *Wirrwarr*, publié en 1972. Le volume est divisé en deux sections, antithétiques entre elles : les sept poèmes de *T.A.T.* (1968) et les cinquante-et-un de *Reisebilder* (1971). Avec *T.A.T.*, sigle de "Thematic Apperception Test"[98], Sanguineti garde les positions de *Laborintus* et nous montre l´acte de percevoir un véritable méli-mélo, où plusieurs langues se mélangent entre elles, dans une écriture précise codifiée, « qui joue avec la ponctuation, avec la répétition, provoquant des effets d´échos sonores de langue en langue »[99] . Le scénario intérieur est celui d´un rêve, mêlé à la réalité autobiographique du poète par des représentations difformes du "je" ; cela est bien présenté dans la section 1 :

(e, eh!); è nascosta; e devo dire, e voglio (per intanto) dire; (e
per emozione): eh!; dire: eh, meine Wunderkammer! mein
Rosenfeld!; (corno di unicorno!); (cercando (per esempio) l´exaltation
vague);[100]

Nous pouvons mettre en relief que le volume *Wirrwarr* est placé sous le signe de la culture allemande,

[98] Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Thematic_Apperception_Test..

[99] EMILIO SCIARRINO, *Poésies plurilingues en Italie*, in OLGA ANOKHINA et FRANÇOIS RASTIER, (sous la direction de), *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2015, p. 50.

[100] EDOARDO SANGUINETI, *T.A.T.* 1, in ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milan, 1982, p. 95 : « (Et, eh!); elle est cachée; et je dois dire, et je veux (pour le moment) dire; (et / pour l'émotion): eh; dire, hein, *meine Wunderkammer*! *mein* / *Rosenfeld*! ; (Corne de licorne!); (en recherchant (par exemple) *l'exaltation* / *vague*) ».

à partir du titre (dont le sens principal est "désordre, chaos"), première conception du drame de Klinger, connu de nos jours sous le nom *Sturm und Drang*. Nous sommes en mesure de montrer l´utilisation de cette langue germanique, en contraste avec l´italien : « ni les " w " ni les " k ", ni, d´ailleurs, les " x " n´existent en italien »[101] . En plus du poète Klinger, Sanguineti cite bien d´autres auteurs allemands : Adorno (en épigraphe de *T.A.T.* nous pouvons lire : *Kunstwerke sind kein thematic apperception test ihres Urhebers*[102]), ou encore Goethe (le titre rappelle aussi le mot "Tat", l´*acte*, présent dans la pièce de théâtre *Faust I*), Marx, Heine. Et encore, nous pouvons bien attester que Sanguineti, « en tant que théoricien, idéologue marxiste et chef de file de la néo-avant-garde, entre en poésie armé d´une culture de l´abstraction héritée de l´illustre tradition philosophique germanique »[103]. Les jeux de langue de *T.A.T.* sont nécessaires pour ménager un seuil de lisibilité, un jeu de cache-cache entre les différentes langues :

dormiva (9 floréal); oh, si j´osais orer! (e si dice prima di partire);
si dice: ESTRÒ (ossitono) ARMONICÒ (ossitono); e si mangia il montone; e si tace;
e si scende;
[…]
oh, come gridi ancora, pietra magnetica; e come taci,
medaglia; tra les oiseaux empaillés; legno di sandalo; tu; mia radice di mandragora,
fenice;
[…]
e per dire, poi (e anche per scrivere); (se oso dire); che
le harem n´est rien d´autre qu´une collection de femmes:[104]

Nous pouvons parallèlement mettre en évidence que Sanguineti revient, d´une part, à un dérangement plus radical que le désordre de *Laborintus* et, d´autre part, abandonne les intentions communicatives de *Purgatorio de l´Inferno*. Le signe linguistique se soumet à une destruction sémantique, qui affirme une scission irrémédiable entre signifiant et signifié. Le langage et les mots sont déchiquetés en phonèmes ou assemblés dans un groupe de fragments et de citations, dans un charabia aphasique qui nous révèle l´impossibilité de toute communication et nie la littérature comme probable rédemptrice :

[101] EMILIO SCIARRINO, *Poésies plurilingues en Italie*, cit., p. 50.
[102] « Les œuvres d´art ne sont pas le *thematic apperception test* de leur auteur », citation empruntée à THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie – Teoria estetica*, traduit par ENRICO DE ANGELIS, Einaudi, Turin, 1977, pp. 16-17.
[103] EMILIO SCIARRINO, *Poésies plurilingues en Italie*, cit., p. 50.
[104] EDOARDO SANGUINETI, *T.A.T.* 7, cit., p. 102 : « dormait (9 floréal) ; oh, si j´osais orer ! (et on le dit avant le départ); / on dit: ESTRÒ (oxyton) ARMONICÒ (oxyton); et on mange du mouton ; et on se tait ; / et on descend; […] / oh, comme tu cries encore, pierre magnétique; et comment tu te tais, / médaille; parmi les oiseaux empaillés; bois de santal; toi ; ma racine de mandragore, / phoenix; / […] / et pour dire, d´ailleurs (et aussi pour écrire); (si j´ose dire); que / le harem n´est rien d´autre qu´une collection de femmes : ».

scrivo: "così"; (così):
scrivo: CO (sopra, prima); e poi: SÌ (sotto, dopo);
(così: CO
SÌ); e poi scrivo (ma la b è guasta): "boules de lampe torche" (ma la s è trafitta dalla caduta di una piccola sfera colorata, che precipita giù, sopra una piccola sfera galleggiante,
giù, da una bocca di porco): e tanti cerchi si allargano, allor; giù, concentrici; come in uno stagno blu (se ci precipitano le piccole pietre, dentro, giù); (le piccole sfere):
(così):[105]

Au contraire, le recueil *Reisebilder* ("tableaux de voyage") se présente comme une véritable opposition à *T.A.T.*, si bien que Gabriella Sica l´a défini un « zibaldone diligente e sottilmente partecipe del viaggiatore »[106] . Par cette œuvre dont le titre est emprunté à Heinrich Heine (outre le titre, par l´épigraphe *es sind Gespräche in Liedern*, les "conversations en chansons", c´est-à dire un véritable renversement du volume *Buch der Lieder* d´Heine), Sanguineti parle en effet de voyages, plus spécifiquement de ses expériences personnelles de voyageur de juin à octobre 1971 en Hollande et en Allemagne et d´un séjour à Berlin : « Il viaggio è una buona occasione per scrivere poesie, si ha tempo per pensare e prendere appunti »[107]. On ouvre un nouveau cycle poétique, placé sous le signe de l´ordre, nécessaire afin de s´orienter dans les modules narratifs d´une plus grande communicabilité. Nous pouvons bien souligner comment, à partir de *Reisebilder*, Sanguineti exalte trois principes ; le premier se réfère à la définition de la poétique du "petit fait véritable", en passant par une poésie quotidienne de voyage, et ouvre les portes à celle qu'il caractérise lui-même comme la mimesis d´un journal autobiographique. Il nous met en face d´un réalisme, caractérisé précisément par des épisodes du quotidien, qui est une partie intégrante de la micro-histoire personnelle de Sanguineti, par la sélection des épisodes les plus importants et leur assujettissement à l´aliénation d´après Brecht, nécessaire pour les rendre de véridiques matériaux poétiques. Le deuxième nous montre en revanche un parcours qui varie entre un environnement domestique et des notes de voyage et représente ironiquement, par des dialogues strictement personnels, « l´esame di coscienza di un intellettuale

[105] EDOARDO SANGUINETI, *T.A.T.* 6, cit., p. 101 : « j´écris: "ainsi"; (ainsi) : / j´écris: AIN (sur, avant) ; et puis : SI (en dessous) ; / (ainsi: AIN / SI) ; et puis j´écris (mais le *b* est abîmé) : "boules de lampe torche" (mais / le *s* est transpercé par la chute d´une petite sphère colorée, qui dégringole en bas, / sur une petite sphère flottante : / en bas, de la bouche d´un cochon) : et de nombreux cercles / s´agrandissent, alors ; en bas, concentriques ; comme dans un étang bleu (si bien les petites pierres dégringolent /, dedans, en bas) ; (les petites sphères) : / (ainsi) : ».

[106] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, La Nuova Italia, Florence, 1975, p. 51 : « recueil diligent et subtilement participant du voyageur ».

[107] *Intervista al poeta Edoardo Sanguineti*, Zanichelli online per la scuola, https://online.scuola.zanichelli.it/testiescenari/files/2010/05/intervista_sanguineti.pdf : « Le voyage est une bonne occasion, pour écrire des poèmes, il y a du temps pour penser et pour prendre des notes ».

borghese che si interroga un poco su tutto: la vita e la morte, la famiglia e i figli, la politica e la cultura, la letteratura e la poesia »[108]. Enfin, le troisième nous permet de déterminer une structure en guise de journal, par la combinaison entre une espèce d´autobiographisme feint et l´idée d´une écriture comme outil de pratique de l´enregistrement méthodique des épisodes de la vie réelle. Encore une fois, nous pouvons remarquer la relation entre le contenu des poèmes de *Reisebilder* et les titres de la culture allemande, par des citations précises de Goethe, Heine, Kleist, Marx ; elles sont mélangées entre elles, suivant la grande manie de Sanguineti d´exprimer sa propre réalité et sa volonté spécifique d´affirmer le néo figuratif du langage. On affirme une réalité, construite par des phénomènes désarticulés et des citations, indispensables pour déterminer le seul état de survie possible du poète et par les fragments d´une plus grande confession :

perché scrivere (scrive il solito Goethe)
è sempre un Mißbrauch der Sprache: e quando uno sopravvive come sopravvivo
io, si fabbrica poi soltanto questi Bruchstücke einer großen Konfession:[109]

Ce faisant, on crée l'effet d'une autobiographie feinte, qui porte à découvrir, une fois de plus, de différentes pistes de l'ego, qu´il s´agisse d´une représentation onirique du quotidien ou celle du corps. Elles sont toujours définies dans un style réaliste moyen et une irruption de la prose dans la versification poétique. À un point, deux niveaux de lecture sont possibles : d´un côté, l´onirique comme représentation d´un corps dans un espace clos où la vue ne détermine pas de correspondances ni de symboles ni de sensations mais seulement une "résistance optique"[110] :

ma io copio il tuo corpo, adesso, come l´ho visto in sogno,
questa notte: lo copio con queste parole:
avec ces petites proses en poème:[111]

De l´autre, la volonté précise de l´intellectuel d´impressionner par des images anatomiques et surtout de trouver la véritable définition du corps, et parallèlement d´aborder une interprétation nouvelle

[108] FABIO GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di upoeta intellettuale*, Anabasi, Milan, 1993, p. 158 : « l´examen de conscience d´un intellectuel bourgeois qui s´interroge un peu sur tout : la vie et la mort, la famille et les enfants, la politique et la culture, la littérature et la poésie ».

[109] EDOARDO SANGUINETI, *Reisebilder* 40 in ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 144 : « parce que l´écriture (comme écrit toujours Goethe) / est toujours un *Mißbrauch der Sprache* : et quand quelqu´un survit comme je/ survis, alors seulement on fabrique ces *Bruchstücke einer großen Konfession* : » .

[110] Cf. *Littérature objective*, in ROLAND BARTHES, *Essais critiques* : http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#02.

[111] EDOARDO SANGUINETI, *Reisebilder* 5, cit., p. 109 : « mais je copie ton corps, maintenant, comme je l´ai vu dans un rêve / cette nuit : je le copie avec ces mots : / *avec ces petites proses en poème* : ».

possible par des expressions phoniques et gestuelles, comme celle d´un objet figuratif qui participe à la mise en œuvre de la déformation physique, comme l´expose bien la section 45 :

il corpo morto, di un viola così cattivo, che io mi porto dietro con tanto sforzo,
dentro un tappezzato corridoio cieco: (dentro la lunga casa di corso Matteotti,
mi pare, ancora):
[…]
(e si è staccato
un mezzo piede, per terra, impacchettato e putrefatto, strada facendo,
in sogno: che è un grosso pezzo di grasso sapone grezzo, poi): (e non so più
dove nasconderlo, e come, se non mi aiuti anche tu): io te lo racconto adesso
che l´ho capito, appena, subito: (e puoi capirmi): questo è il mio corpo:[112]

Nous pouvons bien constater que ce recueil montre l´exhibition parcellaire des différents fragments de l´ego, sans trouver la possibilité d´en définir une représentation cohérente. Et encore, on détermine le changement des rapports, entre la réalité du quotidien et sa codification littéraire, comme le souligne bien Angelo Petrella :

finita l'epoca delle grandi utopie, *Reisebilder* decreta il fallimento del tentativo di riconciliare il linguaggio con la realtà. L'unico modo di far poesia è in maniera abbassata, ironica, quasi silenziosa. Sanguineti mostra di adottare l'insegnamento del crepuscolarismo (per altro testimoniata già dai saggi di *Tra liberty e crepuscolarismo*), ma temperando sia la radicalità di Gozzano che l'irriverenza divertita di Palazzeschi.[113]

Nous avons saisi jusqu´ici les signaux d´une identité effective entre un je-objet poétique et un je-poète, présents avec de plus en plus de densité progressive. Nous retrouvons la valeur d´attribution de cette conception particulière d´autobiographisme dans les soixante-sept poèmes de *Postkarten* (1972-1977), publiées en 1978. Dans ce recueil, Sanguineti nous montre encore des images de voyage, représentées cette fois par des cartes postales (d´où le titre allemand) ; ce pot-pourri de

[112] EDOARDO SANGUINETI, *Reisebilder* 45, cit., p. 149 : « le corps mort, d´un violet si mauvais, que je traine avec tant d´effort, / dans un couloir aveugle tapissé : (à l´intérieur de la longue maison de Corso Matteotti, / il me semble, encore) : / […] (et un demi-pied / s´est détaché, par terre, emballé et putrifié, chemin faisant, / dans un rêve : qui est un gros morceau de gras savon grossier, puis): (et je ne sais plus / où le cacher, et comment, si tu ne m´aides pas aussi toi) : je vais te dire maintenant / que je viens de le comprendre, à peine, tout à l'heure : (et tu peux me comprendre): ceci est mon corps : ».

[113] ANGELO PETRELLA, *Edoardo Sanguineti*, « Belfagor », 359 (5/2005), Olschki, Florence, pp. 543-556, p. 546 : « terminée l´époque des grandes utopies, *Reisebilder* décrète l´échec de la tentative de réconcilier le langage et la réalité. Comment de faire de la poésie est d'une manière abaissée, ironique et presque silencieuse. Sanguineti nous montre d'adopter la leçon des poètes crépusculaires (déjà mise en évidence, d´ailleurs, dans les essais du volume *Tra liberty e crepuscolarismo*), mais en tempérant aussi bien le caractère radical de Gozzano, que l´irrévérence amusée de Palazzeschi »

souvenirs sert à l´auteur afin de puiser les principes propres de sa poétique dans une série de pensées personnelles. Nous apercevons une cohérence entre les différents épisodes que l´auteur nous montre, dans l´intention de définir sa propre identité, qui n´est autre que la dissolution de l´identité bourgeoise, présente dans *Reisebilder*, et l´affirmation d´une expérience personnelle. Elle se construit par des événements de nature diverse : à partir de la routine familiale d´un récit à ses enfants de *Postkarten* 24, jusqu´au passage dans les principes poétiques et politiques de *Postkarten* 60, et en plus d´un hypothétique triptyque de plaisirs de la vie dans *Postkarten* 35 :

ho insegnato ai miei figli che mio padre è stato un uomo straordinario:
[…]
e poi, che tutti
gli uomini sono straordinari:
e che di un uomo sopravvivono, non so,
ma dieci frasi, forse (mettendo tutto insieme: i tic,
i detti memorabili, i lapsus) :[114]

raccomando ai miei posteri un giudizio distratto, per i poeti del mio tempo:
(perchè fu il tempo, dicono, della distratta percezione) :
è inutile pensare, adesso,
ai neostrutturalisti dannunziani […]
io non sono così, e non voglio
essere così: (e l´altra sera potevo concludere, all´Italsider, confessandomi un chierico:
sono un chierico rosso, e me ne vanto:[115]

parliamo, per piacere, dei piaceri della vita, per una volta (ho detto
alla moglie di Van Rossum, lunedì verso le 11):
[…]
e il primo
piacere è chiavare, certo: e poi, per me, dormire nel sole (come dormivo adesso,
le ho detto, prima che arrivasse lei: a torso nudo come mi vede, e a piedi
nudi, ecc.): e il terzo è bere vino (francese, possibilmente, come quello
che abbiamo bevuto sabato con Berio, e anche venerdì, a Rotterdam e qui):
(e ho concluso che il paradiso è chiavare nel sole, forse, pieni di Saint-Emilion):[116]

[114] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 24 in ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 184 : « j'ai appris à mes enfants que mon père était un homme extraordinaire : […] / et ensuite, que tous / les hommes sont extraordinaires : / et que d´un homme survivent, je ne sais pas, / mais dix phrases, peut-être (en mettant tout ensemble : les tics, / les dictons mémorables, les lapsus) : ».

[115] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 60, cit., p. 220 : « je recommande à ma postérité un jugement distrait, pour les poètes de mon temps : / (parce que ce fut le temps, disent-ils, de la perception distraite) : / il est inutile de penser, maintenant, / aux néo-structuralistes à la manière de D´Annunzio […] / je ne suis pas ainsi fait, et je ne veux pas, / l'être : (et l´autre soir je pouvais conclure, chez *Italisider*, en m'avouant clerc) : / je suis un clerc rouge, et je suis fier de l´être : ».

[116] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 35, cit., p. 195 : « nous parlons, pour plaisir, des plaisirs de la vie, pour une fois (j´ai dit / à la femme de Van Rossum, lundi vers 11 heures) : / […] et le premier / plaisir est de baiser, bien sûr ; et puis,

Nous pouvons relever une augmentation phénoménale des données, tirées de l´expérience personnelle de Sanguineti ; à ce point, nous pouvons réfléchir sur sa volonté programmatique précise de mettre en œuvre une sorte de roman autobiographique mêlé de vers. Il écrit à la première personne pour une seconde, qui est impliquée directement dans ses poèmes, sous la forme d´écriture épistolaire. En effet, nous pouvons remarquer que la destinataire préférentielle de *Postkarten* est sa femme Luciana. Ces épisodes sont absorbés par la définition de la poétique du "petit fait véritable", exposée de manière détaillée dans *Postkarten* 49 :

per preparare una poesia, si prende un “piccolo fatto vero” (possibilmente
fresco di giornata) : c´è una ricetta simile in Stendhal, lo so, ma infine
ha un suo sapore assai diverso (e dovrei perderci un´ora almeno, adesso,
qui, a cercare le opportune citazioni: e francamente non ne ho voglia):
conviene curare
spazio e tempo: una data precisa, un luogo scrupolosamente definito, sono gli ingredienti
più desiderabili, nel caso: (item per i personaggi, da designarsi rispettando l´anagrafe,
da identificarsi mediante tratti obiettivamente riconoscibili):
[…]
e
concludo che la poesia consiste, insomma, in questa specie di lavoro: mettere parole come
in corsivo, e tra virgolette: e sforzarsi di farle memorabili, come tante battute argute
e brevi: (che si stampano in testa, così, con un qualche contorno di adeguati segnali
socializzati) : (come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore):
(che vengono a significare, poi, nell´insieme:
attento, o tu che leggi, e manda a mente):[117]

D´une part, en ce qui concerne l´aspect matériel de son quotidien, Sanguineti s´appuie sur un tourbillon de données et d’éléments précis (lieux, personnes, hôtels, restaurants etc.), si fréquents dans le recueil ; en ce qui concerne l’élément théorique (son écriture), Sanguineti maintient de plus

pour moi, le sommeil au soleil / (comme je dormais maintenant, / je lui ai dit, avant son arrivée : à torse nu comme elle me voit, et à pieds / nus, etc.): et le troisième est de boire du vin (français, si possible, comme celui / que nous avons bu samedi avec Berio, et aussi vendredi, à Rotterdam et ici) : / (et j´ai conclu que le paradis est de baiser dans le soleil, peut-être, remplis de Saint-Emilion) : ».

[117] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 49, cit., p. 209 : « pour préparer un poème, on prend un “petit fait véritable” (si possible / du jour) : il y a une recette similaire chez Stendhal, je sais, mais / elle a enfin une goût bien différente : (et j’y devrais perdre au moins une heure, maintenant, / ici, pour chercher les citations opportunes : et franchement je n´en ai pas envie) : / il vaut mieux soigner / l’espace et le temps : une date précise, un lieu scrupuleusement défini, voilà les ingrédients / les plus souhaitables, au cas en : (*item* pour les personnages, qui seront désignés, en respectant l´état civil : / et seront identifiés au moyen d´éléments objectivement reconnaissables) : / […] et / je conclus que la poésie est, en fait, dans ce genre de travail : mettre des mots comme / en italique et entre guillemets : et s’efforcer de les rendre mémorables, comme autant de / plaisanteries brillantes / et courtes : (qui s’impriment dans la tête, ainsi, avec quelques contours de signaux appropriés/ socialisés) : (comme les à la ligne, les allitérations, et, disons, les métaphores habituelles) : / (qui reviennent signifier, enfin, dans leur ensemble : / gare-à-toi, toi qui lis, et apprends par cœur) : ».

en plus la poétique de l´anonymat. Elle est construite par la nécessité spécifique du poète de remettre en question ses convictions personnelles sur la faisabilité de la poésie et de les mettre en contact avec les changements du monde, par la donnée poétique distinctive de renoncer à définir son style propre :

la poesia è ancora praticabile, probabilmente: io me la pratico, lo vedi,
in ogni caso, praticamente così:
[…]
perché io sogno di sprofondarmi a testa, prima,
ormai, dentro un assoluto anonimato (oggi, che ho perduto tutto, o quasi): (e
questo significa, credo, nel profondo, che io sogno assolutamente di morire,
questa volta, lo sai):
oggi il mio stile è non avere stile:[118]

On détermine ainsi l´occasion de construire une dimension fragmentée de l´alter-ego du poète, sans la nécessité de composer l´histoire en vers par la fiction et la mimèsis, et définir à la fois les relations personnelles de l´intellectuel, dans un contexte social déterminé. Ce faisant, on construit le chemin progressif d´un homme dans toute sa vérité, inséré dans des « luoghi in cui avvengono incontri e si svolgono conversazioni, in cui si condividono esperienze, si confrontano idee, si commentano fatti. L'io del poeta è un "io per le strade", che percorre ed esplora il mondo, per lo più in compagnia di altri personaggi ».[119] L´outil de la ponctuation, utilisée et maltraitée par un usage ironique et délabré, rappelle les abus linguistiques de l´« ironie formelle » du bien-aimé Gozzano ; la nécessité pour Sanguineti est de faire en sorte que les petites proses poétiques deviennent une parodie d'elles-mêmes, par l´enchevêtrement entre une représentation graphico-visuelle et une autre plus sonore :

Mi è capitato molte volte di riflettere intorno a questo paradosso che è il testo letterario nella condizione contemporanea, il suo essere in bilico tra i due poli della visibilità del testo, cioè della fruizione ottica che il testo stampato esige, e del suo dissolversi, invece, in suono. […] La poesia è in qualche modo, per me, che non amo né la poesia fonetica né la poesia visiva, questo difficile equilibrio e gioco fra la fruizione sonora del testo e la fruizione visiva. Una partitura per l'occhio, un disegno per l´orecchio, se vuoi.[120]

[118] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 62, cit., p. 222 : « la poésie est toujours praticable, sans doute: je me la pratique, tu le vois, / de toute façon, pratiquement ainsi : / [...] parce que je rêve de m'effondrer la tête en avant, / désormais, dans un total anonymat (aujourd'hui, j´ai tout perdu, ou presque): (et / cela signifie, je pense, en profondeur, que je absolument rêve de mourir, / cette fois, tu le sais): / aujourd'hui, mon style est de ne pas avoir de style : ».

[119] ELISABETTA BACCARANI, *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzioni dell´autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 167 : « lieux où se produisent des rencontres et des conversations, où on peut partager ses expériences, on compare les idées, on commente les faits. L´ego du poète est un "je dans les rues", qui parcourt et explore le monde, la plupart du temps en compagnie d´autres personnages ».

[120] FRANCO VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, sous la direction de LUIGI PESTALOZZA, Ricordi-Mucchi, Modène, 1993. p. 195 : « Il m'est

La question de l´aspect visuel génère le maquillage technique de la dialectique, autour d´un tourbillon d´idées, déviations et corrections du discours ; Sanguineti montre tous ces aspects dans le recueil *Stracciafoglio*, publié en 1980, qui inclut les compositions écrites entre 1977 et 1979. La volonté, ou plutôt la nécessité vitale de communiquer, est à la base de ces poèmes, contrairement au silence auquel Sanguineti aspire, convaincu d´avoir dit tout ce qu´il y a à dire, comme le poète lui-même l'écrit à la fin du recueil *Postkarten* : « ma qui ho scoperto che / non ho più età: che sono morto molte volte, almeno: / e che adesso, che potrei dire / tutto, proprio, non essendo più vivo davvero, non ho più niente da dire, ecco: »[121]. Le recueil *Stracciafoglio* se présente en deux parties : la première est composée de quarante-sept poèmes, sous la forme d´un brouillon des évènements et des concepts rapportés minutieusement dans un bloc-notes (d'où le titre de la collection). La seconde est différemment construite comme un mélange de pensées et d'idées, utilisables de plus en plus à l´occasion (dont le titre *Fuori catalogo*). Les indications les plus importantes de *Stracciafoglio* (et des recueils suivants) ont signifié pour Sanguineti la nécessité d´affirmer le contenu poétique du réalisme et de trouver les outils essentiels pour consolider les choix linguistiques du livre précédent, c´est-à-dire la définition d´une poésie quotidienne (cf. la recette pour préparer une poésie de *Postkarten* 49). Nous pouvons relever la présence des données les plus variées ; des noms et prénoms de protagonistes de la culture nationale et internationale à la définition des mois, des années, des jours et des heures. Le "je" du poète ne se présente que sous la forme d´un voyage intérieur, mais aussi comme une exposition d'un "lui-même" différent, dans le but de toucher directement le lecteur. Sanguineti met à nu sa propre réalité par la présence d´un monologue extérieur ; nous pouvons mettre en relief la volonté de Sanguineti de présenter une autobiographie idéale, qui ne se limite pas à faire un portrait traditionnel de lui-même, mais aspire à mettre en lumière une sévérité personnelle objective et aliénante, toujours par l´occasion d´un lieu ou d´un voyage :

comunico le coordinate necessarie: torno da Como, è il 26
settembre, sono le 21,37, ho chiesto il conto al ristorante, prenderò il rapido
delle 21,50[122]

arrivé plusieurs fois de réfléchir sur ce paradoxe qui est le texte littéraire dans sa condition contemporaine, son manque d'équilibre entre les deux pôles de la visibilité du texte, c´est-à-dire l'utilisation optique que nécessite le texte imprimé, et sa dissolution, au contraire, en son. [...] Le poème est en quelque sorte pour moi qui n´aime ni la poésie phonétique ni la poésie visuelle, cet équilibre difficile et ce jeu entre l'utilisation sonore du texte et son utilisation visuelle. Une partition pour l'œil, un dessein pour l´oreille, si tu veux ».

[121] EDOARDO SANGUINETI, *Postkarten* 67, cit., p. 227 : « mais j´ai découvert ici que / je n´ai plus l'âge : je suis mort au moins plusieurs fois : / et je pourrais maintenant tout dire / justement, parce que je ne suis plus vraiment vivant, voilà je n´ai plus rien à dire : ».

[122] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 46 in ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 277 : « je communique les

Le reflet intentionnel de la société, qui se reconnaît dans ces compositions, permet au poète génois de devenir le spectateur de la vie sociale autour de lui-même et à la fois le médiateur entre littérature et société (d´après la définition du réalisme critique de Gyorgy Lukács) ; tout cela est au nom d´une objectivité individuelle et d´une honnêteté personnelle, qui le conduisent de plus en plus à devenir, dans la société bourgeoise, un aliéné. Et encore, toujours d´après les concepts de Lukács, Sanguineti présente une totalité d´objets, « qui n´ont pas de rapport dialectique vivant avec les œuvres littéraires et qui n´existent qu´en tant que faits, évènements, évolutions qui, détachés de leur contexte, indiquent la position sociale exacte de l´écrivain par rapport aux problèmes sociaux ».[123] Le poète cherche toujours de donner une exposition de lui-même, par le biais de son autobiographie en guise de testament :

il mio monologo esteriore (scriverti ancora è abominevole, dopo le stressanti precisazioni
telefoniche, filologiche e filosofiche) è finito: (è una postilla, appena, questo mio
espresso (…), una superfetazione d'occasione (…) e,
per il mio stracciafoglio fallimentare, e per me, terminale):[124]

Les milieux extérieurs et hétérogènes permettent à Sanguineti de construire une biographie particulière, basée sur une objectivité austère et sur l´agitation d´une dégradation morale personnelle, qui obligent le lecteur à faire un effort de contextualisation, essayant de reconstruire un contexte inconnu pour lui, que l´intellectuel lui montre de manière allusive :

era un mio vecchio progetto,
se ricordi, riscrivere l´Ortis: (oggi direi il Werther): (quello secondo Lukács, direi
naturalmente): (e non è poi l´alterità del soggetto soggettivamente intesa, è chiaro,
che interessa): il sugo, nel guardarsi, è sapersi guardare: (è l'oggettivazione
che si ottiene): (è l'oggettivazione che si propone, ecc.):[125]

On affirme parallèlement la menace d´une dégradation corporelle et l´angoisse d´un corps vieillissant,

données nécessaires : je reviens de Côme, c´est le 26 / septembre, il est 21h37, j´ai demandé l´addition au restaurant, je vais prendre le train / de 21h50 ».

[123] ALAN SWINGEWOOD et DAGLIND SONOLET, *La théorie de la littérature de Lukács*, traduction d'ANNETTE LORENCEAU in *L'Homme et la société*, vol. 26, n. 1, 1972. Art littérature créativité, pp. 19-44, p. 31.

[124] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 47, cit., p. 278 : « mon monologue extérieur (il est abominable de t´écrire encore, après les explications stressantes / téléphoniques, philologiques et philosophiques*)* est fini : (c´est une note, à peine, mon / exprès (…), une superfétation d´occasion (…) et, / pour mon cahier de notes désastreux, et pour moi, terminale) : ».

[125] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 5, cit., p. 277 : « c´était mon ancien projet, / si tu t'en souviens de réécrire *Ortis* : (aujourd´hui je dirais *Werther*): (selon Lukács, je dirais / naturellement): (et ce n´est pas l´altérité du sujet subjectivement entendue, c´est clair, / qui m'interesse) : le fond, en se regardant, est de savoir en se regarder : (c´est l´objectivation / qui s'obtient): (c´est l´objectivation qui se propose, etc.) : ».

et aussi la dissociation entre la raison (l´éthique) et l´élément irrationnel (la politique). Sanguineti est convaincu qu'il doit cristalliser sa propre cohérence, un mouvement d´involution qui va de l´équilibre du présent à une projection réelle de l´avenir :

e me lo sono poi sfogato,
tra schizzi e spruzzi, sopra un trono da lustrascarpe, un cesso da stazione, vero, da antiquariato industriale, il mio intestino;
[…]
mi pulivo il mio culo, finalmente*:*[126]

ma io resisto qui a stento, adesso, credimi, in questo albergo
di via di Pietra, a due passi da Montecitorio, dentro questa specie di ombelico molle della nazione, dentro questo tempo ombelicale: come te (come tanti, spero), io spero di essere "lo stupido antifascista", non altro:
un professore, un deputato, un vetero-:[127]

L´analyse des contenus de *Stracciafoglio* est bien résumée dans les affirmations d´Alida Airaghi, qui trouve, dans ce recueil, la volonté de Sanguineti de confirmer sa personnelle conciliation avec le langage, sur le parcours de *Reisebilder* et *Postkarten*, et nous montre la prise de distance avec les concepts du "Gruppo 63" :

La scelta di non scandalizzare più la borghesia è stata giocata [da Sanguineti] sui due fronti, quello politico e quello poetico: un patto stretto con gli uomini e con le parole. Per cui, se gli uomini sono uomini – e ad essi bisogna adattare, costringendole, teorie e idee -, le parole sono parole, e anche in omaggio a esse Sanguineti ha accettato il compromesso.[128]

Nous retrouvons la vérification de ces assertions dans la section 17 :

but men are men, l'ho imparato a mie spese: (in inglese): (come ho imparato
a rovesciarlo in positivo): (a mie spese, anche questo: questo rovesciamento:
l'umano rovesciarsi nell'umano):

---

[126] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 10, cit., p. 235 : « je lui ai donné libre cours, / entre des éclaboussures et des jets, sur le trône d´un cireur de chaussures, des chiottes de gare, n'est ce pas, à la manière d'antiquités industrielles, à mon intestin; / […] / j´essuyais mon cul, enfin : ».

[127] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 47, cit., p. 278 : « mais je résiste ici à peine, maintenant, tu dois me croire, dans cet hôtel / de via di Pietra, à deux pas du palais de Montecitorio, dans cette sorte de nombril mou / de la nation, dans ce temps nombril : comme toi (comme beaucoup, j´espère), j´espère / être "l´antifasciste stupide", rien d´autre : / un professeur, un député, un vétéran : ».

[128] ALIDA AIRAGHI, *Edoardo Sanguineti : dall´opposizione al compromesso (1985)*, http://www.alidaairaghi.com/edoardo-sanguineti-dallopposizione-al-compromesso-1985/ : « Le choix de ne scandaliser plus la bourgeoisie a été joué [par Sanguineti] sur deux fronts, le politique et le poétique : un pacte étroit avec les hommes et les mots. Donc, si les hommes sont des hommes – et nous dévons élaborer pour eux, par contrainte, nos théories et nos idées –, les mots sont des mots, et en leur rendant aussi hommage, Sanguineti a accepté ce compromis ».

[…]

e ho scoperto la battuta
parallela: (ho scoperto che posso rovesciarmela, anche quella): (se lavori
con le parole); (se lavoro): adesso: but words are words:

(che è l'unica mia mossa):[129]

En dernier lieu, nous pouvons mettre l´accent sur le fait que Sanguineti surprend le lecteur par la capacité de créer l´identification entre l´homme et son œuvre ; c´est le cas de *Stracciafoglio* 45, composition où la déclaration métapoétique, sous la forme d´une conversation hypothétique avec sa femme, est significative : « e deciframi, perché il mio corpo è un testo, veramente, / vivente, da cima a fondo (e imparami a memoria): ».[130]

En 1980, Sanguineti commence la rédaction des quarante-sept poèmes du recueil *Scartabello* (le "mauvais livret", mais aussi la première personne du singulier du verbe "feuilleter"), publié l´année suivante, où il présente un langage plus articulé, qui joue avec un registre parodique et ironique, toujours appliqué aux "petits faits véritables" du quotidien. Après les techniques du plurilinguisme, Sanguineti conçoit en effet l´application d´une méthode de "fausse normalisation"[131] du langage, par une véritable « esercitazione linguistica e metalinguistica su una disperata, perentoria volontà di adeguamento al banale [ovvero una] infedeltà alle regole del discorso perpetrata a piccoli passi ».[132] La particularité de ce recueil se retrouve dans la volonté précise du poète génois d´utiliser des tons différents, tantôt par l´inclusion tantôt par l´exclusion d´une parodie et d'une ironie de soi-même. Nous pouvons les apercevoir, par exemple, dans la section 1, où une expérience corporelle en dévoile une autre plus spécifiquement intellectuelle :

(un mistico dell'estasi corporea, al giorno d´oggi,
è certamente sospetto): (ma mi tengo il mio mezzo secolo, sopra la mia gobba,
e alquanti dispiaceri, in famiglia): (e, sarà il colmo, un Edipo tiranno, da tradurre):[133]

[129] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 17, cit., p. 248 : « but men are men, je l´ai appris à mes dépens : (en anglais) : (comme j´ai appris / à renverser cela positivement) : (à mes dépens, aussi ce renversement : / l'humain dans l´humain) : / […] / et j´ai découvert la boutade / parallèle : (j´ai découvert que je peux me la renverser, même celle-là) : (si tu travailles /avec les mots) ; (si je travaille) : maintenant : but words are words : / (ça c´est ma seule manœuvre) : ».

[130] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 45, cit., p. 276 : « et toi, déchiffre-moi, parce que mon corps est vraiment un texte, / vivant, de haut en bas (et toi, apprends-moi par cœur) : »

[131] Cf. NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologne, Il Mulino, 1991.

[132] *Ivi*, p. 177 : « un exercice linguistique et métalinguistique sur une volonté désespérée et impérative de s´adapter à la banalité [c´est-à-dire une] infidélité aux règles du discours perpétrée par petits pas ».

[133] EDOARDO SANGUINETI, *Scartabello* 1 in ID., ID., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 283 : « (un mystique de l'extase corporelle, de nos jours, / est certainement suspect) : (mais je garde mon demi-siècle, au-dessus de ma bosse, / et beaucoup de chagrins, dans la famille) : (et, ce sera la limite, un Œdipe tyran, à traduire) : »

Nous nous trouvons en face de la fusion d´Edoardo Sanguineti poète et d´Edoardo Sanguineti traducteur, par la définition de deux acceptions différentes du verbe "traduire" : la première est utilisée, en effet, pour mettre en relief la signification des mots, des phrases, comme il est bien montré dans la section 49 de *Reisebilder* :

(traduco così, a memoria: ma sta poi scritto, insomma
– e passandoci il testo, lo abbiamo letto e riletto, lassú in Güntzelstraße):
"i tuoi occhi, signora, hanno fatto piú disastri del comunismo":[134]

La deuxième détermine l´apparition spécifique de son travail de traducteur, c´est-à-dire la nécessité personnelle de définir son activité d´intellectuel et de trouver le sens des mots et les correspondances verbales possibles, parce que « l´emploi du verbe "traduire" correspond à celui de "signifier" et nombreux sont les extraits de ses textes versifiés dans lesquels le poète "traduit" des syntagmes en employant le verbe *significare* de façon explicite ou implicite »[135]. Et encore, Sanguineti détermine la volonté de plus en plus constante de lâcher l´attention sur les faits politiques, déjà anticipée dans *Stracciafoglio 36*, et de trouver les différentes clés pour définir l´opposition comprendre/croire et engager ainsi un possible nouvel état de l'intellectuel :

volevo dire (dirti) che il marxismo mi sta
diventando molto raro, intorno, e che c´è qualcuno che si annacqua, ogni giorno,
e si contamina, e si ripiega, e si perde: (e che ci sono dei momenti neri,
da fuggifuggi generale, ho l´impressione): (e che non è la flessione dei volti, quella
che mi preoccupa, ma lo sfascio di un´ideologia):[136]

non più tardi di oggi, si è inseminata, in me, l´opposizione capire/credere:
[…]
la formulazione più corretta, veramente, capisco,
sarebbe stata, credo, la seguente: capisco di credere che credo di capire:
(*continua*):[137]

[134] EDOARDO SANGUINETI, *Reisebilder* 49, cit., p. 153 : « (Je traduis ainsi, par cœur : mais c'est alors écrit, en bref / - et en passant le texte, nous le lisons et le relisons là-haut dans la Güntzelstraße) : / « Vos yeux, madame, ont fait plus de désastres que le communisme : » »

[135] VALERIE THEVENON, *Syntagmes plurilingues répétés chez Edoardo Sanguineti*, in JUDITH LINDENBERG et JEAN-CHARLES VEGLIANTE (sous la direction de), *La répétition à l´épreuve de la traduction*, Éditions Chemins de tr@verse, Paris, 2011, p. 80.

[136] EDOARDO SANGUINETI, *Stracciafoglio* 36, cit., p. 267 : « Je voulais vous dire que le marxisme est rare / et qu'il y a quelqu'un qui s'édulcore tous les jours, / et il contamine, et il se plie, et il se perd : (et qu'il y a des moments noirs, / par des fugitifs généraux, j'ai l'impression) : (et ce n'est pas la flexion des visages, ce/ que m'inquiète, mais l'éclatement d'une idéologie) : / pas plus tard qu'aujourd'hui, l'opposition à comprendre/crédit s'est inséminée en moi : / »

[137] EDOARDO SANGUINETI, *Scartabello* 35, cit., p. 317 : « la formulation la plus correcte, en fait, je comprends, / Je comprends que je crois que je comprends : / (*suite*) : »

Le poète génois décide en effet de faire allusion à ses valeurs de sens, qui rassemblent la maxime de l´oracle de Delphes « Γνῶθι σεαυτόν »[138], et faire des aspects syntactiques du langage les éléments systématiques d´une expérience poétique et vitale, c´est-à-dire « fare /dell´esperienza un´esperienza: (risolvere ogni Erlebnis in Erfahrung): »[139]. Il constitue une hémorragie de mots qui détermine la naissance d´un comportement ludique du langage, qui n´est rien d´autre que l´instrument parodique d´une bataille culturelle, au service de l´intellectuel. Et encore, il trouve les clés d´une dynamique du même langage et d´une caractérisation supplémentaire de compositions par la nécessité de donner des réponses personnelles à la question d´Aldo Palazzeschi « Qui suis-je ? Suis-je peut-être un poète ? », grâce à l´usage des ouvrages de Marx et de Gramsci et à la fois grâce au bouleversement de certaines affirmations d´écrivains comme Camus, Érasme, Flaubert. Ce faisant, Sanguineti décide de créer sa propre conception de la fonction de la littérature basée sur une inférence transpositive de ses lettres, il nous présente une déclaration véritable de sa poètique, qui ouvre les portes au moment "comique" :

è un puro surrogato
di mie lettere, questo mio scartabello: (e un surrogato, aggiungo, indispensabile,
stando così le cose come stanno: e come tu le vedi, e io lo vedo): (io sono le mie
lettere, in sostanza: e sono il mio scartabello):
io sono il surrogato di me stesso:[140]

I.1.5 LE PASSAGE DU "MOMENT TRAGIQUE" AU "MOMENT COMIQUE" OU L´AUTO-EXTINCTION DU POÈTE À PARTIR DE *CATALETTO*

Pendant la rédaction de *Scartabello,* Sanguineti travaille à un autre recueil qui se dévoile au lecteur par un style humble et mimétique : *Cataletto,* titre emprunté à Virgile et à son *Catalepton,* auquel l´intellectuel s´inspire pour ses compositions. Si le poète génois veut mettre en évidence son expérience personnelle dans les recueils précédents sous la forme de l´écriture, avec les treize poèmes de *Cataletto* (publiés pour la première fois dans *Segnalibro*) il réalise un processus d´auto-extinction qui est caractérisé à la fois par la duplicité du "je" du poète et son double littéraire et par la déclination poético-ironique j´écris = je vis, comme l'explique bien Luigi Weber :

[138] « Connais-toi toi-même »

[139] EDOARDO SANGUINETI, *Scartabello* 44, cit., p. 326 : « faire / expérimenter une expérience : (résoudre chaque expérience vécue dans une expérience) : »

[140] EDOARDO SANGUINETI, *Scartabello 26*, cit., p. 308 : « c'est une pure mère porteuse / de mes lettres, c'est mon *scartabello* : (et une mère porteuse, d'ailleurs, indispensable, / être ainsi les choses telles qu'elles sont, et telles que vous les voyez, et je les vois) : (je suis mes / lettres, essentiellement : et ce sont mon scartabello) : Je suis la mère porteuse pour moi-même : »

Se leggiamo «cataletto» intendendolo come «letto funebre», sorge una ipotesi che appare capovolgere i termini: l'aver per la prima volta depennato ogni accenno alla scrittura, e l'aver posto in primo piano l'idea della morte. […] Non si tratta di autobiografia, però, si tratta piuttosto dell'annullamento di quella illusoria barriera che separa, all'interno del testo poetico, scrittura ed esistenza. […] Dalla scrittura alla morte. E non nel senso, ovvio, che con la morte del produttore interviene anche la cessazione della scrittura, ma viceversa; il silenzio poetico comporta anche l'annullarsi della esistenza biologica. E comunque ciò non va inteso alla lettera: è sempre il doppio cartaceo, il sosia letterario che dice «io» nelle poesie di Sanguineti, a essere coinvolto in questo processo di auto-estinzione […]. Unità che è anche paradossale, straniante sdoppiamento. Infatti, se è vero che la più frequente identificazione che percorre i testi tardi di Sanguineti, declinata sempre nei modi della rima grammaticale, è scrivo=vivo, è anche vero che si tratta di un motivo trattato con spudorata ironia, ormai. Ironia nei confronti di quel se stesso poetico che davvero si era manifestato compiutamente nel racconto di sé[141].

Employant une expression chère à Sanguineti, le "sabotage de la littérature" se présente comme renouvelé et détermine un point de vue nouveau, « quello della presenza e della testimonianza »[142] , dont la forme extrême est la forme testamentaire. À ce propos, nous pouvons définir un dyptique hypothétique qui réunit *Cataletto* et l´ouvrage suivant *Novissimum Testamentum* sous le signe totale de l´« enterrement de la poésie », employant l´acception de Luigi Weber, étant donné que « la vita, s'intende quella letteraria del doppio, è stata estinta »[143], pour faire place à une nouvelle pratique d´écriture, la réécriture, qui sera définie par l´utilisation de la technique du "travestissement", aussi bien dans le domaine de l´écriture poétique que dans le domaine de l´écriture pour le théâtre. Parlant plus spécifiquement de *Cataletto*, nous pouvons parler de la nécessité de Sanguineti de définir un portrait ultérieur de soi, après les métamorphosés proposées à partir de *Reisebilder*, et de déterminer

[141] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologne, 2004, p. 131 : « Si nous lisons « cataletto » comme « lit funéraire », une hypothèse se pose qui semble renverser les termes : avoir pour la première fois enlevé toute trace d'écriture, et avoir placé l'idée de mort au premier plan. (...) Il ne s'agit cependant pas d'autobiographie, mais plutôt de l'annulation de cette barrière illusoire qui sépare, dans le texte poétique, l'écriture et l'existence. De l'écriture à la mort. Et non pas dans le sens évident qu'avec la mort du producteur se produit aussi la cessation de l'écriture, mais vice versa, le silence poétique implique aussi l'annulation de l'existence biologique. Et en tout cas cela ne doit pas être compris littéralement : c'est toujours le double papier, le double littéraire qui dit "je" dans les poèmes de Sanguineti, d'être impliqué dans ce processus d'auto-extinction [...]. Une unité qui est aussi paradoxale, une division aliénante et aliénante. En fait, s'il est vrai que l'identification la plus fréquente des textes tardifs de Sanguineti, toujours déclinés dans le sens de la rime grammaticale, est scrivo=vivo, il est aussi vrai que c'est un motif traité avec une ironie effrontée, maintenant. Ironie envers ce même moi poétique qui s'est vraiment manifesté pleinement dans l'histoire de lui-même »

[142] ARMANDO LA TORRE, *La magia della scrittura: Moravia-Malerba-Sanguineti*, Bulzoni, Rome, 1987, p. 106 : « celui de la présence et du témoignage ».

[143] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 132 : « la vie, c'est-à-dire le double littéraire, s'est éteinte »

à sa manière toujours irrespectueuse « una qualità ancor più corporea e caricaturale dell' autodescrizione »[144] qui se manifeste sous la forme d´un portrait grotesque, mais toujours contenu, des caractéristiques de la nature humaine :

sono un bronzo di Riace (uno dei due, quello che più ti piace): e però sono,
soltanto, insecchito, ingobbito (è un po´invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):
anche se sembro, come vedi (e tocchi), più sviluppato, in ciccia nel mio picio:
io vivo ancora una mia fase alquanto primordiale del mio restauro (con
tumefazioni, incrostazioni, con corrosioni corrotte e le ossa rotte):
e sto
affunato, carrucolato (con gli occhi tutti a posto, tolti i denti, se sono un B,
tuttavia):
(ma in fondo sarò un AA, per carità, va´là, gonfio di qualità):[145]

Au fur et à mesure que nous avançons plus en profondeur dans le recueil, nous pouvons établir aussi le passage du dialogue, qui réunit la conversation et le témoignage de voyages et lieux par une écriture quotidienne, au bavardage, caractérisé à la fois par la présence d´une fonction homophonique comme élément structurel d´un texte et par une inclination ludique de la poésie de plus en plus fréquente. Les "petits faits véritables" sont toujours présents mais ils sont également insérés dans le tourbillon d'une métamorphose possible déguisés, par exemple, tantôt en insertion publicitaire (v. *Cataletto* 2, « A.A.A. abile insenescente insensibilissimo (quasi) al piacere (non al dolore, anzi,/ ahimè, ahiahiahiahi) offresi: »[146]), tantôt en télégramme (v. *Cataletto* 4, « cara Niva (urgente telescrivo, segue lettera): »[147] qui fait en sorte que « la dialogicità (in senso bachtiniano) più importante che questo testo instaura, riguarda la passata poesia sanguinetiana, e anche questo auto-superamento […] si *possa* e si *debba* leggere nei termini della riscrittura intensificante »[148]). Et encore, dans la recherche de la spectacularisation culturelle par une visite au musée (v. *Cataletto* 5, « mi è apparsa la tua smorfia

[144] ANTONIO PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 125 : « une qualité encore plus corporelle et caricaturale d'auto-description »

[145] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 1, cit., p. 333 : « Je suis un bronze de Riace (l'un des deux, celui que vous aimez le plus) : et pourtant je le suis, / seulement, desséché, engobe glissé (c'est un peu vieux) : (puis rasé, dépouillé, dépouillé, dépouillé) : / même si j'ai l'air, comme vous pouvez le voir (et le toucher), plus développé, en farce dans mon pic : /Je vis encore aujourd'hui mon étape assez primordiale de ma restauration (avec / gonflement, encrassement, corrosion corrompue et fractures) :/ et je suis / affunato, carrucolato (avec les yeux tous en place, enlevé les dents, si je suis un B, cependant) : / (mais après tout, je serai un AA, pour l'amour de Dieu, vas-y, gonflé de qualité) : ».

[146] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 2, cit., p. 334 : « A.A.A. habilement insensibles très insensibles (presque) au plaisir (pas à la douleur, en effet, / hélas, hélas, hélas, ahihiahiahi) offert : ».

[147] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 4, cit., p. 336 : « chère Niva (télex urgent, lettre suivante) : ».

[148] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 146 : « le dialogue le plus important (au sens bakhtinien) que ce texte établit, concerne la poésie passée de Bloody, et aussi ce dépassement de soi [...] peut et doit être lu en termes de réécriture intensive ».

nella smorfia di una Minerva smorfiosa, argillosa/e bisciosa, che spira da Lavinium, nella mostra di Enea nel Lazio (D 61,/in catalogo) »[149], qui rappelle l´affirmation de Sanguineti « il museo ha la sua specifica ragion d'essere nella sublimazione che ivi avviene di tutta la realtà commerciale del fatto estetico »[150]) ou dans la modalité d´organisation du divertissement, suivant l´affirmation pratique de l´acception de Walter Benjamin et Siegfried Kracauer, qui en font une extension de leurs obligations de travail, v. *Cataletto* 7 « (eppure,/io dico, elle est simpliste, mi dico): (dico: sortir de soi: quindi entrer, mi va bene, /dans un(e) autre) : (et foutre, mi dico, insomma: e dico): »[151]. La fidélité aux modèles de la cruauté d´Antonin Artaud et surtout de la distanciation de Bertolt Brecht nous permet de préciser l´importance que Sanguineti réserve au "travestissement", à entendre comme l´élément principal de l´expérience radicale de l´intellectuel afin de sortir de lui-même, d´être un autre. C´est le cas de *Cataletto* 12, où nous pouvons examiner la relation entre "tragique" et "comique", que Sanguineti propose dans la figure du saltimbanque, d´après les théories de Jean Starobinski et de Theodor W. Adorno[152], et à la fois dans la volonté du poète génois d´exposer une extraversion du "je" qui se décrit sous la forme de l´écorchement :

a domanda rispondo:
lo ammetto, ho messo in carte, da qualche parte, con arte, questa mia
storia così: faccio il pagliaccio in piazza sopra un palco: (io sono il cavadenti,
il mangia- e sputafuoco, l´equilibrista contorsionista, il domatore di tigri e pulci,
il ciarlatano con l´orvietano, l´incantatore di basilischi, il carro- e il chiro-
mante, il zingaro, la spalla di un tony nano, il marrano):
[…]
mi infilo in bocca una mia mano,
scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio, e avanti, e sotto, sempre più
dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino
al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere:[153]

[149] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 5 cit., p. 337 : « ta grimace m'est apparue dans la grimace d'une Minerve, argileuse et bisciose, qui souffle de Lavinium, dans l'exposition d'Énée en Latium (D 61, / dans le catalogue) ».
[150] EDOARDO SANGUINETI, *Sopra l'avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 58 : « le musée a sa raison d'être spécifique dans la sublimation qui s'y déroule de toute la réalité commerciale du fait esthétique ».
[151] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 7, cit., p. 339 : « (et moi, /je dis, elle est simpliste, je me dis) : (je dis : sortir de soi : entrer, ça va bien, /dans un(e) autre) : (et foutre, je me dis, en bref : et je dis) : ».
[152] Nous nous référons au volume de JEAN STAROBINSKI *Portrait de l'artiste en saltimbanque* et au volume de THEODOR W. ADORNO *Philosophie de la nouvelle musique*.
[153] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 12, cit., p. 344 : « à une question je réponds / J'avoue, j'ai mis des papiers, quelque part, avec de l'art, c'est mon... / histoire comme celle-ci : Je fais un clown sur la place au-dessus d'une scène : (Je suis le cure-dent, / le cracheur de feu et le cracheur de feu, l'équilibriste contorsionniste, le tigre et le dompteur de puces, / le charlatan avec l'Orvietan, l'enchanteur des basilics, le chariot et le chiro- / la mante, le gitan, l'épaule d'un nain tony, le rustre) : / […] / J'ai mis ma main dans ma bouche, / Je descends dans ma gorge la plus profonde, avec mon bras, vers l'avant et vers le bas, de plus en plus. / A l'intérieur, en bas, passe-passe de passe-partout, jusqu'à ce que je me saisisse enfin, là en bas jusqu'à / en bas, avec mon doigt (qui est mon index), l'anneau de mon sphincter élastique : / ».

Et enfin *Cataletto* 13 où Sanguineti propose de nouveau un « raggelato inventario terminale »[154], qui se conclut par le bouleversement du vers initial « nella mia vita ho già visto » en « ma adesso che ti ho visto, vita mia, spegnimi gli occhi con due dita, e basta: »[155]. S'achève ainsi un laps de temps long de trente ans que Sanguineti nous montre dans un livre plein de signes et de signaux, dont le langage poétique est bien défini ; c'est le volume *Segnalibro* qui est publié pour la première fois en 1982.

En 1982, Sanguineti est invité à San Mauro pour participer au congrès annuel sur la figure de Giovanni Pascoli et sa poésie. L´occasion de prendre part à ces journées d´étude est stimulant pour le poète génois, qui décide d´apporter sa contribution en qualité de composition poétique ; cela représente la genèse des sept compositions de *L´ultima passeggiata – omaggio à Pascoli*. C´est l'intellectuel lui-même, vingt ans après, qui explique la conception de ces sections : « L'omaggio a lui nacque in modo casuale. Ero invitato a un convegno a San Mauro Pascoli, mi avevano chiesto una prolusione, e io feci una controproposta: di portare delle poesie scritte sulla sua falsariga. Ne venne fuori una ripresa del suo stile estremamente libera e spregiudicata »[156]. Nous pouvons constater la présence d´une épigraphe, « à ma femme », qui devient l´interlocutrice et destinataire principale de ces poèmes, chargés d´une thématique érotique obsessionnelle ; Luigi Weber nous indique le parcours pour les rendre plus compréhensibles :

Sanguineti pone un veto esplicito all'uso categoriale della nozione di «parodia». Così disarmati, dobbiamo comunque prender atto che l'organico insieme delle sette poesie intrattiene dei rapporti estremamente stretti con il gruppo di sedici madrigali riuniti sotto lo stesso titolo in *Myricae*, nel senso che ognuna delle sezioni sanguinetiane appare, fin dal primo colpo d'occhio, come un tour de force linguistico che prenda le mosse da una suggestione, o da un breve lacerto proveniente dalle poesie pascoliane. Per essere estremamente espliciti, diremo che la sezione 1 si sviluppa a partire da *Arano*, la 2 da *Di lassù*, la 3 da *Galline*, la 4 da *La via ferrata*, la 5 da *Lavandare*, la 6 da *Il cane*, e la 7 da *O reginella*[157].

---

[154] NIVA LORENZINI, *« Storie naturali » : istruzioni per l'uso*, in EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, Manni, San Cesario di Lecce, 2005, p. 10 : « un Inventaire terminal congelé ».

[155] EDOARDO SANGUINETI, *Cataletto* 13, cit., p. 345 : « Dans ma vie, j'ai déjà vu [en] mais maintenant que je t'ai vu, ma vie, ferme les yeux avec deux doigts, et tout simplement ».

[156] *Sanguineti: io do il cattivo esempio*, « L´Unità » , 22 novembre 2002, interview de MARIA SERENA PALIERI, http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliosanguineti.html : « L'hommage qui lui est rendu est né au hasard. J'ai été invité à une conférence à San Mauro Pascoli, on m'avait demandé une prolongation, et j'ai fait une contre-proposition : apporter des poèmes écrits selon ses lignes. Le résultat fut un renouveau de son style extrêmement libre et sans scrupules »

[157] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 178 : « Sanguineti s'oppose explicitement à l'utilisation catégorique de la notion de "parodie". Ainsi désarmés, il faut cependant noter que l'ensemble organique des sept poèmes entretient des relations extrêmement étroites avec le groupe des seize madrigaux réunis sous le même titre dans *Myricae*, en ce sens que chacune des sections sanglantes apparaît, à première vue, comme un tour de force linguistique qui s'inspire d'une

La volonté de Sanguineti est de proposer à nouveau la formule de l´imitation d´après Giacomo Leopardi, c´est-à-dire la récréation poétique partielle d´une composition originelle : « il testo d'origine si spalanca alla sua riduzione; così come determina un orizzonte testuale necessariamente contrappositivo, ovvero frontale così come lo è un testo a fronte »[158]. Ce contre-chant systématique à l'égard d'un retour possible au style poétique, le *poetese*, nous dévoile la présence de trois points pivots : la réduction nécessaire d´un hyper objectivisme au nom d´une impression personnelle des choses (v. section 1 : « ti esploro mia carne, mio oro, corpo mio, che ti spio, mia cruda carta nuda,/ che ti segno, che ti sogno, con i miei seri, severi semi neri, con i miei teoremi »[159]), la coexistence des choses et leur correspondances entre elles (v. section 2 : « vedo la vena in fuga, /vedo la ruga, con la verruca che ti bruca, con la cancrena: vedo, con pena, la radice/della varice, l'occhio della pernice, la zampa della gallina, la spina coinquilina/che ti inquina: »[160]) et enfin l'effacement d´un style poétique pour faire place à un autre style peu poétique (v. section 5 : « io ti farò cucù e curuccuccù, ragazzina lavandarina, se mi bacia il tuo bacio/a chi vuoi tu: ti farò riverenza e penitenza, questa in giù, quella in su,/suppergiù: e tra i tonfi dei miei gonfi fazzoletti poveretti, ti farò con le mie pene/ cantilene e cantilene: e ti farò cracrà, crai e poscrai, in questa eternità/del nostro mai, e poscrigna e posquacchera, da corvo bianco, e stanco, e sordo/e torvo: »[161] et v. section 7 :

felice la tua faccia

di vinaccia, felici le tue braccia di focaccia, principessina di uvaspina,
manducabile inconfutabile, amabile potabile: felice, mia selvaggia, chi ti

[assaggia,

candeggiante albeggiante, sola, tra due lenzuola, felice il tuo sensibile

suggestion, ou d'un bref fragment des poèmes de Pascoli. Pour être extrêmement explicite, nous dirons que la section 1 se développe à partir d'*Arano*, 2 de *Di lassù*, 3 de *Galline*, 4 de *La via ferrata*, 5 de *Lavandare*, 6 de *Il Cane*, et 7 de *O reginella* ».

[158] TOMMASO POMILIO, '*Sotto' Pascoli. Sanguineti e la 'cattiva' flânerie*, in LUIGI GIORDANO (sous la direction de)., *Edoardo Sanguineti: Ideologia e linguaggio*, Metafora, Salerne, 1991, pp. 237 : « le texte original s'ouvre largement à sa réduction ; de même qu'il détermine un horizon textuel nécessairement opposé, c'est-à-dire frontal, de même qu'un texte en face de lui ».

[159] EDOARDO SANGUINETI, *L'ultima passeggiata* 1, in ID., *Il gatto lupesco*, cit. p. 71 : « J'explore ma chair, mon or, mon corps, que je t'espionne, mon papier cru nu, / que je te signe, que je rêve de toi, avec mes graves et sévères graines noires, avec mes théorèmes ».

[160] EDOARDO SANGUINETI, *L'ultima passeggiata* 2, cit. p. 72 : « Je vois la veine fuyante, / je vois la ride, avec la verrue qui vous frôle, avec la gangrène : je vois, avec la douleur, la racine de la varice, l'œil de la perdrix, la patte de la poule, l'épine de coinquiline/qui vous polluent : ».

[161] EDOARDO SANGUINETI, *L'ultima passeggiata* 5, cit. p. 75 : « Je vais te faire coucou et curuccuccuccu, petite fille lavandarin, si tu m'embrasses, embrasse qui tu veux : je vais te faire révérence et pénitence, celle-ci en bas, celle-là en haut, /dîner en bas : et parmi les tonnerres de mes pauvres mouchoirs gonflés, je te ferai craquer, craquer, craquer et craquer, dans cette éternité de notre jamais, et de notre poscrigna et posquacchera, comme un corbeau blanc, et fatigué, et sourd et sombre : ».

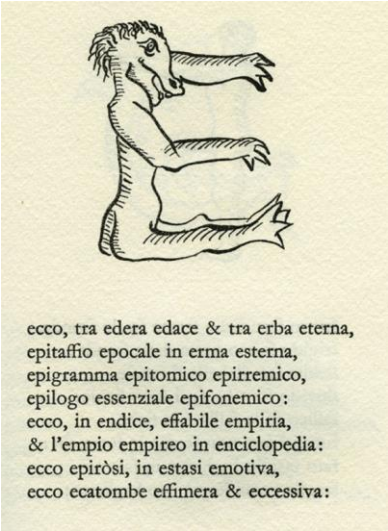
[cannibale,

felice chi ti inghiotte in una notte, chi ti concuoce veloce e ti digerisce
e smaltisce, e ti chilifica e chimifica: felice chi ti dice, e ti nientifica:[162]

Écrit dans la même année que l´hommage à Pascoli, *Alfabeto apocalittico* se différencie, par la volonté précise de Sanguineti, de déterminer définitivement les manières autoparodiques de son écriture, de mettre en évidence sa manière de faire et de concevoir l´art. Le peintre Enrico Baj, ami de longue date de Sanguineti et fondateur du Mouvement nucléaire, aborde par un parcours parallèle et conçoit, entre 1978 et 1983, une œuvre d´art énorme, appelée exactement *Apocalisse*. La première édition des vingt-et-une stations (une par lettre) qui constituent cet ouvrage poétique présente comme une interaction de codes artistiques de la poésie et de la peinture ; en ce qui concerne l´écriture de Sanguineti, nous remarquons le choix de l´hendécasyllabe comme module métrique par la structure de vers simples liés entre eux par la figure de l´allitération. L´aspect graphique de Baj est caractérisé par la présence de figures différentes de façon apocalyptique ; à l´exception de la lettre "A", construite dans un rythme légèrement irrégulier, les autres se présentent au lecteur suivant un schéma de versification bien défini AABBCCDD, qui détermine la structure de chacune des strophes en une octave. Si Vittorio Spinazzola décrit *Alfabeto apocalittico* comme « una sorta di antidizionario […] nel quale si configura una apocalissi della comunicazione linguistica »[163] , qui comporte une hausse des substantifs et des formes verbales, nous pouvons mettre en relief que ce "jeu apocalyptique" est construit comme le point de vue personnel du poète sur les thèmes de l´histoire humaine et de sa culture. Le lexique se compose d'une grande quantité de termes littéraires, pour permettre au poète (déguisé en un chanteur ambulant, ce qui lui permet de déterminer la caractérisation orale des poèmes) de mimer à la fois l´ordre parfait d´un dictionnaire et son bouleversement qui se réalise par la présence de néologismes archaïques, de rapprochements de locutions, essentiels pour créer l´effet d´aliénation, toujours recherché par Sanguineti :

[162] EDOARDO SANGUINETI, *L'ultima passeggiata* 7, cit. p. 77 : « Heureux ton visage / de vinasse, joyeux tes bras de fougasse, petite princesse de groseille à maquereau, / manductible Indéniable, Boire avec plaisir : Heureux, mon sauvage, qui es-tu ? / [goût, / l'aube de l'eau de javel, seule, entre deux draps, réjouissez vos sensibles / [cannibale] / heureux ceux qui t'avalent en une nuit, ceux qui te cuisinent vite et te digèrent ! /et se débarrasse de vous, vous chilifie et vous chimifie : heureux celui qui vous dit, et vous nientifie : ».

[163] VITTORIO SPINAZZOLA, *Bisbidis ovvero il mormorio dell'esistenza*, «Autografo» n. 17, 1989, pp. 13,18 : « une sorte d´anti-dictionnaire […] où nous voyons la configuration d´un apocalypses de la communication linguistique ».



Lettre "E" *Alfabeto apocalittico*[164]



Lettre "S" *Alfabeto apocalittico* [165]

Nous sommes capables de percevoir la tension forte qui caractérise les poèmes d´*Alfabeto apocalittico*, entre l´irrationalité de la contrainte et la rationalité de la pensée : « la libertà di invenzione dei lessemi è massima in quanto è estrema la coercizione che li fa nascere. La coercizione *impone* la libertà, la libertà *esige* la coercizione. La coercizione è, s´intende, liberamente scelta, ma, una volta scelta, diventa oggettivamente costrittiva »[166]. Le style poétique varie du comique au sarcastique, en passant par le burlesque ; il est ainsi possible d'observer que Sanguineti définit une discontinuité de la composition, d´après les théories du montage de Sergueï Eisenstein, et à la fois il confirme que le problème de l´unité d´un texte est transformé par le montage même et engendrée par l´expérience, d´après les considérations sur le montage de Walter Benjamin. Sanguineti présuppose l´usage d´expressions mécaniques comme une réaction à l'état de marchandisation dans lequel vit l´art et cela fait surface de son expérience autobiographique avec *Codicillo*.

Les vingt-sept poèmes de ce recueil, écrit entre 1982 et 1984, se présentent comme une réponse possible à la question du poète, qui se demande comment continuer à écrire de façon

[164] *Lettre "E"* in EDOARDO SANGUINETI, *Alfabeto apocalittico*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 85 : « Voilà, entre le lierre et le nase et l'herbe éternelle, / épitaphe d'époque en erme externe /, épithélium épitomique épithétrénique, / épilogue épiphonémique essentiel : / voilà, dans l'endice, l'empyrie effaçable, / et l'empereur impie de l'encyclopédie : / voilà l'épiphléose, en extase émotionnelle, / voilà un carnage éphémère et excessif : ».

[165] *Lettre "S"*, in EDOARDO SANGUINETI, cit., p. 97 : « Satan, tu as énervé les gobelins, / septicémise les sexes serpentins : / séduit le sélénite syphilitique, / et superstitieux sitefobo : / démembre les démembrés en sous-traitance, / subconscient en symbiose & dans un saut grossier : / sonnez les crachats de strabisme, / tremblements de terre de scalmas et épées d'éperviers ».

[166] FAUSTO CURI, *Una poetica della contrainte*, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI : la parola e la scena*, cit., pp. 419-420 : « la liberté d´invention de lexèmes atteint son maximum, car la contrainte qui les fait naître est extrême. La contrainte *impose* la liberté, la liberté *exige* la contrainte. La contrainte est, bien sûr, choisie librement mais, une fois choisie, elle devient objectivement contraignante ».

autobiographique « perché – comme Luigi Weber met en évidence – il problema, naturalmente, non è la prassi della scrittura in sé, ma il registro biografico, che per Sanguineti ha sempre costituito la sostanza imprescindibile di essa »[167]; il est exact de parler d´une période de crise entre 1981 et 1982, qui ne mène pas le poète à une inactivité d´écriture, mais à se concentrer sur la rédaction de compositions de nature différente, entre une déformation grotesque de soi et une accumulation de données personnelles, qui constituent une structure syntactique du poète lui-même. À cette époque, toute dominée par un goût kitsch des choses, « tra l'effimero e il consumo, tra lo spreco e la crisi »[168], Sanguineti trouve de matériaux nouveaux et inépuisables pour « l´esercizio della propria satira di ispirazione materialistica »[169]:

Ora ciò che Sanguineti presuppone, nell'atto di comporre le proprie poesie, è un intero mondo ridotto a supermarket, negli scaffali del quale è possibile trovare ogni cosa. Nel grande supermarket la storia è annullata, tutto è presente e parificato, tutto coesiste senza gradazioni di alcun tipo. Non c'è più differenza fra i modi di dire e la letteratura, anzi la letteratura si riduce a puri slogan orecchiati e ripetuti meccanicamente, spesso con le inevitabili imperfezioni derivanti da una memoria frettolosa. Gli oggetti della vita di tutti i giorni, le marche dei prodotti, i programmi televisivi, gli incontri ed i viaggi, le persone come le parole, si dimostrano reificate e scambiate senza più anima, senza più umanità. Ponendosi come una reazione profondamente umana a questo processo di commercializzazione globale, e insieme con la sincera consapevolezza d'essere profondamente intaccata da esso, la poesia di Sanguineti incomincia dunque, a partire da *Codicillo*, a far riemergere la propria caratterizzazione autobiografica[170].

Nous pouvons retrouver, déjà à partir de *Codicillo* 1, la représentation d´un corps, entre sa propre fragilité et sa propre faiblesse, caractérisée par une image de la mort qui détermine une volonté de

[167] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 205-206 : « parce que le problème, bien sûr, n´est pas la pratique d´écriture elle-même, mais le registre biographique, qui pour Sanguineti a toujours été la substance essentielle de la pratique d´écriture ».

[168] *Un manifesto materialistico*, article du 27 Août 1981, in EDOARDO SANGUINETI, *Gazzettini*, Editori Riuniti, Rome, 1993, pp. 146-48.: « entre l´éphémère et la consommation, entre le gaspillage et la crise ».

[169] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 209 : « l´exercice de sa propre satire d´inspiration matérialiste ».

[170] *Ibidem* : « Or ce que Sanguineti suppose, dans l'acte de composer ses poèmes, est un monde réduit à un supermarché, dans les rayons duquel nous pouvons tout trouver. Dans le grand supermarché l'histoire s'annule, tout est présent et égalisé, tout coexiste sans nuances de toute sorte. Il n'y a plus de différence entre les paroles et la littérature, même la littérature est réduite à des slogans entendus et répétés mécaniquement, souvent avec les imperfections inévitables, résultat d'une mémoire hâtive. Les objets de la vie quotidienne, les marques des produits, les émissions de la télévision, les rencontres et les voyages, les personnes comme les mots, se montrent réifiés et échangés sans plus d´âme, sans plus l'humanité. Se posant comme une réaction profondément humaine à ce processus de marketing mondial, et à la fois dans la prise de conscience sincère d'être profondément affectée par elle, la poésie de Sanguineti commence, à partir de *Codicillo*, à faire ressortir sa propre caractérisation autobiographique ».

dégradation érotique de la part du poète :

siamo agli ultimi morsi, amata mantide:
un pio dessert, ça va sans dire, ti aspetta,
su questa nostra antica e mensa e tana, in questa massiccia ammucchiata di
[lenzuola
bagnate, marmorizzate dalle macchie organiche: con due pendenti di marasche
e con un pezzo duro, un boccone da prete e un osso sacro:[171]

Nous voyons la réaffirmation de la poétique du "petit fait véritable", mais sous une forme différente, qui tend à commenter l´élément réel et biographique d'une manière illustrative ; ce faisant, Sanguineti met en œuvre une pratique de la réécriture grâce à quelque variation sur le thème, qui déterminent deux choix de composition poétique : d´une part, nous avons sa volonté précise de reprendre le sujet ou l'image d´un poème déjà écrit. D´autre part, il veut définir les limites d´une composition, sans trouver aucun rapport d´intertextualité, et faire en sorte que cette composition devienne l´instrument possible d´un assemblage caractéristique personnel par l´usage de formules quotidiennes :

faccio scrittura, e non sono scrittura:
[…]
(faccio il passo più lungo della gamba):
(faccio il braccio di ferro, faccio il muscolo): (e vado a farmi benedire e fottere):
(a farmi i cazzi, e tutti i fatti miei):[172]

Il est donc possible de définir *Codicillo* un recueil où l´oxymore trouve de plus en plus d´espace et permet de déconstruire l´illusion du sujet avec ironie (« stavo pensando al mio Ur-Ich (e al mio Ur-Es)[173] » et « caro signor Myself »[174]) mais en même temps nous sommes obligés d´éveiller notre attention, de comprendre les prétéritions de Sanguineti, parce que « ogni [suo] testo, […] è percorso da una irresistibile vena contraddittoria, beckettiana, che muove l'autore a rovesciare immantinente ciò che ha appena affermato. Questo elemento, […] comporta che la caratterizzazione in senso

[171] EDOARDO SANGUINETI, *Codicillo* 1 in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 11 : « nous sommes aux dernières morsures, ma mante bien-aimée : / un dessert pieux, ça va sans dire, t´attend / sur la nôtre ancienne et cantine et tanière, dans ce tas massif de draps / mouillés, marbrés de taches organiques : avec deux pendentifs de marasque / et avec un morceau dur, un morceau de curé et un os sacré : ».
[172] EDOARDO SANGUINETI, *Codicillo* 3, cit., p. 13 : « je fais de l´écriture, et je ne suis pas écriture : / […] (j´ai les yeux plus gros que le ventre) : / (je fais le bras de fer, je fais le muscle) : (et je vais m´envoyer au diable et me faire foutre) : / (à m´occuper de mes fesses, et de toutes mes affaires) : ».
[173] EDOARDO SANGUINETI, *Codicillo* 7, cit., p. 17 : « Je pensais à mon *Ur-Ich* (et à mon *Ur-Es*): ».
[174] EDOARDO SANGUINETI, *Codicillo* 22, cit., p. 32 : « Cher monsieur *Myself* ».

comico sia in netto aumento »[175], comme dans le cas de *Codicillo* 9 : « (e non ti nascondo / quelle infinite complicazioni simboliche che non / [ti rivelo) : »[176]

Novissimum Testamentum, composition écrite entre octobre et novembre 1982, naît du prétexte d´un événement qui s'est passé à Côme appelé "24 ore d´arte" ("24 heures d´art"), une occasion qui permet à Sanguineti de trouver les outils nécessaires pour mettre en écriture et aussi en art la vie elle-même (Tibor Wlassics définit *Novissimum Testamentum* une ligne d´arrivée de la carrière de Sanguineti[177]) :

nell´anno novecento e ottanta e due,
sul principio del mese di novembre,
gabbati i santi, e gabbati anche i morti,
tra le ore diciassette e le diciotto,
questo settimo giorno, che è domenica,
io qui presente sottoscritto, in Como,
dentro i locali della Media Foscolo,
novanta e nove di via Borgo Vico,

pubblicamente dichiaro e certifico
che per sempre rinuncio all´universo:
[…]
considerate che siamo in autunno,
e il giorno va, mentre la notte viene:
a sentirmi, nessuno ci guadagna,
se non si cava, che c´è , la morale:
le orecchie vostre date a me, signori,
e soprattutto a me apriteci gli occhi:
se uno si pianta qui la vita e il mondo,
credere è giusto che poco ha da perdere:[178]

Ce poème, composé de quarante-trois octaves, se présente au lecteur dans une organisation

[175] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 217 : « Chacun de [ses] textes est traversé d'une veine irrésistible, à la manière de Beckett, qui pousse l´auteur à renverser aussitôt ce qu´il vient de dire. Cet élément […] implique que la caractérisation, en sens comique, est à la hausse ».

[176] EDOARDO SANGUINETI, *Codicillo* 9, cit., p. 19 : « (et je ne te cache pas / ces complications symboliques sans fin que je ne / [te révèle pas) : ».

[177] TIBOR WLASSICS, *Lectura di Novissimum Testamentum* in A.A.V.V., *Edoardo Sanguineti: ideologia e linguaggio*, cit., pp. 95-102, p. 95.

[178] EDOARDO SANGUINETI, *Novissimum Testamentum* in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 129 : « Au cours de l´année mille neuf cent quatre-vingt-deux, / autour du début du mois de novembre, / trompés les saints et aussi les morts, / entre 17 et 18 heures, / ce septième jour, qui est dimanche, / moi soussigné ici, présent à Côme, / à l´intérieur des locaux de l'école du collège Media Foscolo, / quatre-vingt-dix-neuf rue Borgo Vico, / je déclare publiquement et je certifie / que je renonce à l´univers pour toujours […] / considérez que nous sommes à l´automne, / et le jour s'en va, alors que la nuit vient : / personne n'y gagne, à m´écouter, / si l'on n'en tire, y a-t-il une morale : / prêtez-moi vos oreilles, messieurs, / et surtout ouvrez-moi vos yeux : / si quelqu´un plante ici la vie et le monde, / il est juste de croire qu´il a peu à perdre : ».

structurelle précise, qui insiste « sulla naturalità insopprimibile della scrittura e sull'esplosività delle sue tensioni interne, quando implacabilmente rapportate alla saldezza di un logos antielegiaco »[179] ; nous assistons encore une fois à la définition d´un jeu de pratique d´écriture de Sanguineti, entre la présence d´éléments testamentaires et autodestructifs et la présence d´un sarcasme subtil et ironique qui permet au tragique d´être relevé par un style comico-grotesque et bas-mimétique. Et surtout, nous pouvons mettre en évidence comment Sanguineti construit son autobiographie de manière critique, pour faire en sorte que « la tragedia della consunzione si *faccia* parapiglia grottesco di infiniti elementi del corpo e del sapere, *e si svacchi* magnificamente in atrocissima farsa »[180], comme si l´auteur voulait exposer son enterrement carnavalesque d´après Bakhtine. La contamination des styles détermine le tentative du poète d´aborder cette composition de plusieurs manières : de la définition d´une opération para-poétique[181], en passant par la présence de mots d´amour (sous la forme d´un sentiment tendre pour sa femme Luciana, suite au souvenir d´éléments de la vie conjugale, ou encore sous la forme d´un érotisme corporel très marqué), jusqu´à l´occasion d´une pratique de citation « nel senso di 'riportato' quanto in quello di 'posto tra virgolette', dalla propria vita alla propria opera »[182]. En ce qui concerne la citation, nous pouvons mentionner Tibor Wlassics qui affirme que l´intellectuel Sanguineti propose de nouveau la citation médiévale, qui « non è mai citazione « documentaria », ma sempre citazione « creativa », nel senso che fa dire al passo citato altro da ciò che il contesto originario intendeva »[183] ; il suffit de penser à la présence d´échos pétrarquistes et de quelques réminiscences shakespeariennes, à la volonté de pratiquer l´exercice d´intertextualité, parce que « il verso giusto è il verso alla rovescia: »[184]. À cet égard, nous trouvons la réécriture d´extraits de Dante (« tanto è gentile, e tanto pare onesta, / che a lei la vita le sarà una festa: »[185]) et de Manzoni (« addio lì i monti, che dalle acque sorgono, / e addio lì le acque, che dai monti sgorgano: »[186]) ; ce faisant, ce que définit

[179] MARIO LUNETTA, *Un lucido, grande poeta, sempre pronto a diffidare anche se stesso*, http://www.retididedalus.it/Archivi/2010/giugno/PRIMO_PIANO/3_sanguineti.htm : « sur le naturel irrépressible de l´écriture et sur l´explosivité de ses tensions internes, lorsqu´elles sont rapportés sans relâche à la solidité d´un logos anti-élégiaque ».

[180] *Ibidem* : « la tragédie de la consomption *se fait* le vacarme grotesque de nombreux éléments du corps et de la connaissance, *et s´allonge* magnifiquement en farce très atroce ».

[181] TIBOR WLASSICS, *Lectura di Novissimum Testamentum*, cit., p. 96.

[182] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 246 : « dans le sens de 'rapporté', comme dans celui qui est 'mis entre guillemets', de sa vie à son œuvre ».

[183] TIBOR WLASSICS, *Lectura di Novissimum Testamentum*, cit., p. 97 : « n´est jamais une citation "documentaire", mais toujours une citation "créative", dans le sens que le passage cité dit autre chose qu'entendait le contexte originel ».

[184] EDOARDO SANGUINETI, *Novissimum Testamentum* in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 134 : « le vers juste est le vers à rebours ».

[185] *Ivi*, p. 131 : « si gentille, et elle semble si honnête / que sa vie pour elle sera une fête : ».

[186] *Ivi*, p. 137 : « adieu les montagnes, qui surgissent de l'eau, / et adieu les eaux, qui jaillissent des montagnes : ».

Niva Lorenzini, qui parle d´un maniérisme nouveau de la modernité littéraire. Elle nous permet de lire les vers de *Novissimum Testamentum* à travers les principes de l´aliénation de Bertolt Brecht et l´attitude lucide d´une allégorie à la manière de François Villon, afin que nous puissions apercevoir « la variazione stilistica in cronaca amplificata ed enigmatica del vissuto »[187]. Ces considérations vont main dans la main avec les observations faites par Antonio Porta :

Novissimum testamentum è un così folgorante revival ironico-degradato di tutti i modi classici e neo-classici di scrivere in versi che misura davvero la temperatura, elevata, di quel post-modernismo che forse è cominciato, in poesia, proprio con *Laborintus*. A me pare, poi, che l'equazione suggerita dalla rima nell'ultima ottava del poemetto che dà il titolo alla raccolta, cioè: *scrivo=vivo*, sia di fondamentale importanza e possa perfino servire da scongiuro nei confronti di coloro che, trascurando la «forma» per la «vita» o viceversa, si riversano integralmente nella sognata autonomia della struttura[188].

Il n´est pas faux de dire que la production poétique de Sanguineti des années 1980 et du début des années 1990 présente des pratiques d´écriture différentes, qui montre la tentative du poète de conjuguer la poésie et la littérature avec autres formes artistiques ; sauf le recueil *Rebus*, les six recueils *Glosse*, *Ecfrasi*, *Mauritshuis*, *Ballate*, *Fanerografie*, *Omaggio a Catullo* et le poème déjà mentionné *Novissimum Testamentum* sont réunis sous le titre *Senzatitolo*, dérivation d´un « perentorio gesto di sfida intertestuale contro la sofisticata tecnica della titolazione novecentesca »[189] et emprunté au titre latin du recueil d´élégies d´Ovide *Amores*, justement *Sine titulo*. En ce qui concerne les différentes sections, nous pouvons citer Antonio Pietropaoli : « all'interno della raccolta scatta una vistosa operazione di compenso tra titolo globale e titoli parziali […]; nelle pagine di *Senzatitolo* quasi a riempire l'impressione di 'vuoto' dell'etichetta di copertina, tutto prende un titolo, sezioni e testi […] e si tratta per di più di titoli scoppiettanti »[190]. Les dix-sept compositions d´*Ecfrasi* (les

[187] NIVA LORENZINI, *Poesia e tempo*, «Alfabeta», 85/1986, p. 8 : « la variation stylistique en compte-rendu amplifié et énigmatique de la vie »

[188] ANTONIO PORTA, *Scrivo=vivo*, « Alfabeta », 84/1986, p. 12 : « *Novissimum testamentum* est un brillant renouveau ironico-dégradé de toutes les façons classiques et néo-classiques d´écrire en vers qui prend vraiment la température, élevée, de ce post-modernisme qui peut-être a commencé, dans le domaine de la poésie, justement avec *Laborintus*. Donc, il me semble que l´équation proposée par la rime dans la dernière octave du poème qui donne le titre au recueil, c'est-à-dire : *j´écris =je vis* est d´une importance fondamentale et elle peut même servir à conjurer le mauvais sort contre ceux qui, négligeant la « forme » de la « vie » ou vice-versa, se déversent intégralement dans l'autonomie rêvée de la structure ».

[189] ANTONIO PIETROPAOLI, *Sanguineti Angelus Novissimus*, « Lingua e stile », XXX, 2/1995, p. 415 : « un geste péremptoire de défi intertextuel contre la technique sophistiquée du titrage du XXème siècle ».

[190] *Ivi*, p. 416 : « dans le recueil se déclenche une opération voyante de compensation entre le titre global et les titres partiels [...] ; dans les pages de *Senzatitolo* comme pour combler l'impression de 'vide' de l´étiquette de couverture, tout prend un titre, les sections et les textes [...] et il s´agit en plus de titres pétillants ».

ekphraseis, concept conçu pour la première fois par le rhéteur Denys d´Halicarnasse, du grec εκφραζειν « explication jusqu´au bout, description », en ce cas « description d´œuvres d´art »), elles traversent une période de temps spécifique qui va de février 1982 à avril 1990 et se présentent au lecteur comme une relation privilégiée entre la littérature-poésie et l´art contemporain ; notre intérêt porte particulièrement sur deux poèmes, *Lirica* et *Mimus Albus*, sans omettre de rappeler avec les autres. Le poème *Lirica*, qui porte la dédicace « À Renato Calligaro », se présente comme une défiguration parodique du terme poétique et une référence oppositionnelle théâtro-musicale caractérisée par l'utilisation jouée des mots (nous pouvons particulièrement remarquer les lettres capitales au début de chaque vers qui forment l´acrostiche de l´artiste, hommage de la composition de Sanguineti) et à la fois l´utilisation constante de la paronymie, qui détermine un flux continu de mots et de sons, comme pour prendre la forme d´un vire-langue :

Catena è il periscopio, il caleidoscopio, la sedia ipomarina, l´azucena serena che
[si sbrina,
Amalasunta in Argentina, la cavalletta a punta, la cavallina, la sigaretta, la
[bandierina,
La donzelletta prostituetta nel tango, e dio, e io, quando canto, quando piango
[qui nel fango,
per ingiuria, in fretta e furia:[191]

Mimus Albus (qui dérive d´un personnage masqué de l´atellane, catégorie de la comédie du théâtre latin[192]) se présente comme une composition d'une créativité linguistique sans précédents qui est bien expliquée par Vittorio Coletti avec quelques considérations sur la poésie contemporaine :

Non c'è […] limite all'invenzione (o alla citazione «dell'invenuto»), specie dei composti […] e dei derivati […] insomma, un incredibile inventario di forme possibili (più che reali), una grande festa della lingua per un messaggio comico di straordinaria efficacia icastica e capace di un'espressività di rado raggiunta dalla poesia contemporanea[193].

D´une part, nous avons la présence de trois acrostiches[194] (le titre de la composition *Mimus Albus*, la

[191] EDOARDO SANGUINETI, *Lirica* in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 142 : « Chaîne est le périscope, le kaléidoscope, la chaise hypomarine, en jouant l´*azucena* sereine qui / se dégivre, / Amalasonte en Argentine, la sauterelle pointue, la pouliche, la cigarette, / le petit drapeau / La jeune fille petite putain dans le tango, et mon dieu, et moi, quand je chante, quand je pleure / ici dans la boue, / pour injurie, à la hôte : ».

[192] Cf. http://www.teatrodinessuno.it/maschere-commedia-arte/macco.

[193] VITTORIO COLETTI, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Turin, 1993, p. 457 : « Il n´y a pas […] de limite à l´invention (ou à la citation « de la découverte »), en particulier des composés [...] et des dérivés [...] en bref, un inventaire incroyable de formes possibles (plutôt que réelles), une grande fête de la langue pour un message comique d´efficacité figurative extraordinaire, capable d'une expressivité rarement atteinte par la poésie contemporaine ».

[194] Luigi Weber affirme que « l´acrostiche reste en fonction d´indicateur thématique dernier dans des œuvres qui tendent

signature d´auteur *Sanguineti* et le mot-thème du poème *Pulcinella*) qui déterminent un autoportrait comico-déformant du "je" de l´auteur et ensuite encore une fois la carnavalisation du texte d´après le concept de l´hétéroglossie de Bakhtine ; d´autre part, la proposition d´allusions et d´évocations cryptiques, montrant des rappels à *Alfabeto apocalittico*, donnant plus de substance au "je", sous la forme du masque factice du guignol, qui méne Sanguineti menant à faire apparaître dans ses vers des motifs d'autres poètes, comme dans le cas du sonnet *S´i´fosse foco* de Cecco Angiolieri :

se sesso io fossi di sensato sasso,
aguzzerei l'anguilla e l'ananasso:
navigherei con nasse da naselli,
gonfiando gobbe ai gamberi gemelli:
userei gli utensili di utopia,
in ipno-, in ippo-, in irco- & idromanzia:[195]

Andrea Liberovici, compositeur et metteur en scène génois, entamera plus tard une collaboration avec Sanguineti à partir de l´utilisation de quelques parties de *Lirica*, *Mimus Albus* et d´autres poèmes du recueil *Ecfrasi* à l'aide d´éléments anti-lyriques et anti-mélodramatiques du son, du geste et du mot dans ses spectacles *Rap* et *Sonetto. Un travestimento shakespeariano* (v. partie II).

Ensuite, nous avons la rédaction des compositions appelées *Ballate*, une forme poétique dans laquelle Sanguineti a déjà fait son expérience (*Ballata delle controverità* en 1961, *Ballata dei proverbi* et *Ballata per gli anni Ottanta* en 1979, du recueil *Fuori catalogo*) ; nous pouvons mettre en évidence que *Ballata delle controverità*, poème dédié au peintre napolitain Mario Persico, se présente comme l´archétype du modèle de Villon en ce qui concerne la volonté d´un bouleversement programmatique et à la fois comme une galerie d´objets, « una passeggiata tra le icone della napoletanità, e insieme un catalogo di enti tra loro incompatibili »[196] . Dans cette période, Sanguineti accomplit ses recherches personnelles dans le but de trouver et d'affirmer une nouvelle figuration non seulement artistique, mais aussi poétique (cf. § I.1.1). En ce qui concerne *Ballata dei proverbi*, Sanguineti s´approprie une procédure déjà utilisée par Verga dans ses *Malavoglia*, à la recherche d´outils nouveaux pour déterminer sa propre poétique de l´inauthentique à la manière de Guido Gozzano, et il le fait par l´utilisation du proverbe, « « luogo » dove la lingua presenta i maggiori

de plus en plus à étouffer la référence sous la contrainte de l´abus phonologique », note à la page 21, in LUIGI WEBER., *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 268.

[195] EDOARDO SANGUINETI, *Mimus Albus* in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 146 : « si j´étais sexe de caillou sensé, / j´aiguiserais l´anguille et l´ananas : / je naviguerais avec nasses de nasse, / gonflant des bosses aux écrivisses jumelles : / j´utiliserais les outils d´utopie, / en hypno-, en hippo-, en irco- & hydromancie : ».

[196] LUIGI WEBER., *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 110 : « une promenade à travers les icônes de la napolitainéité, et, en même temps un catalogue d'entités incompatibles ».

caratteri di cristallizzazione, e così il pensiero espressovi »[197] ; *Ballata per gli anni Ottanta* présente un langage presque proche de celui que Sanguineti va bientôt utiliser dans *Novissimum Testamentum*, à travers une ligne continuelle de maximes, grâce auxquelles Sanguineti tisse une relation dialogique avec son lecteur. En ce qui concerne les *Ballate* insérées dans *Segnalibro*, nous sommes face à un poète-intellectuel qui aime aborder un travail de recherche pour une confrontation, trouvant les escamotages dans la pratique d´écriture d´un jongleur, qui accompagne ses textes d'une musique anti-lyrique et anti-mélodique. Les sources et les modèles d´inspiration, de trahison et de plagiat sont les ballades de Villon et de Bertolt Brecht, mais il tire des réflexions des concepts de Karl Marx, Antonio Gramsci et Walter Benjamin :

Sanguineti abita nelle sue case testuali come un animale nella propria tana, con assoluta fiducia, sicurezza e lucidità, ma il suo non è mai un monologo: la pronuncia di queste poesie prevede un destinatario corale capace di risposte collettive, in sintonia con l'interrogatività degli enunciati del poeta e la sua perentorietà intransigente[198].

La méthode de recherche expressive du recueil *Ecfrasi* se retrouve dans la collection *Fanerografie* (du grec φανερός, "manifeste, visibile" et γράφω, "écrire, dessiner") ; nous devons considérer que les compositions d´*Ecfrasi* sont destinées à des artistes du domaine de la peinture et de la sculpture, tandis que les poèmes de *Fanerografie*, écrits entre 1982 et 1991, sont pour la plupart des tentatives de textes poétiques pour la musique et l´art et des textes de nature différente, qui vont d´une argumentation politique à une satire du langage. Une expérience particulière est sûrement représentée par *La philosophie dans le théâtre*, composition qui s´inspire clairement du dialogue sadien *La philosophie dans le boudoir* ; la dédicace « *per Benno Besson* » détermine une condition préliminaire possible pour aborder les figures de Sanguineti dramaturge/Dramaturg et Sanguineti traducteur (v. partie II), mais elle présente aussi une réflexion profonde « tanto da raggiungere la forma di una teoria generale del teatro e della letteratura »[199]. En gardant à l'esprit des théories de Gérard Genette, nous sommes face à un narrateur intradiégétique, dans ce cas le metteur en scène

[197] *Ivi*, p. 115 : «"lieu" où la langue présente les plus grands caractères de cristallisation, et donc qui y est exprimé de la pensée ».

[198] MARIO LUNETTA, *Edoardo Sanguineti. Tutto il mondo rotondo in undici "Ballate"*, http://www.retididedalus.it/Archivi/2013/ottobre/PRIMO_PIANO/3_sanguineti.htm : « Sanguineti vit dans ses maisons textuelles comme un animal dans sa tanière, en confiance absolue, en sécurité et avec lucidité, mais le sien n´est jamais un monologue: la prononciation de ces poèmes prévoit un destinataire chorale capable de réponses collectives, conformément aux questions contenues dans les énonciations du poète et à son côte péremptoire ».

[199] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 163 : « jusqu'à revêtir la forme d´une théorie générale du théâtre et de la littérature ».

Benno Besson, qui devient exactement un « semplice personaggio investito di una funzione particolare, in una situazione narrativa contenuta nel racconto primario »[200]. Nous pouvons bien constater la présence de plusieurs références extérieures : Diderot et ses ouvrages (« l´intenzione era un´altra, caro Benno: era un *Paradoxe* / […] (l´epigrafe, però, era il famoso "si le petit sauvage" del *Neveu*)) », Sophocle et son *Œdipe roi*, Brecht et sa théorie de l'aliénation (« (scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht, / essere *un autre*):) », les rappels de l´ouvrage *Conversations avec Goethe* de Johann Eckermann (« (il 21 luglio 1827, un sabato, Goethe disse a Eckermann che il terrore / è la sostanza di ogni poesia: e il 26 luglio 1826, un mercoledì, aveva anche detto / che la teatralità è il simbolico):) » et à la fin une citation explicite de la théorie de la cruauté d´Artaud et des images érotiques et corporelles du Marquis de Sade, qui vont constituer le concept future de Sanguineti du théâtre du corps (« (penso a una farsa tragica orgasmatica, / a un tragico striptease dell´ideologico: penso, vedi, all´osceno della scena): / (grande boudoir di ogni filosofia): / ogni teatro è un teatro anatomico : »)[201]. Ce qui peut impressionner dans *Fanerografie*, c'est la capacité de Sanguineti de construire un langage argotique de goût contemporain, qui tisse ses trames entre une scission critique, aliénante et cultivée de soi (comme dans le cas de *Brindisetto fiscale* et *Cavatina abbastanza intellettuale*), passant par l´invasion d´un jargon juvénile d´une « invasione (tardiva ma riuscita) del simbolo del consumismo all'americana »[202] (v. *Italia nostra*) ; et encore, il met en pratique un regard vers le passé, inspiré de Benjamin dans son texte *Angelus novus* et par le principe de la « vision des choses » d´après Marx, celle que Luigi Weber appelle spécifiquement « la poétique des "ruines" »[203] (v. *Chronometron*, *Iperromanzo*, *Homenaje*, *Catasonetto*, *Son sepulchre* et *Che cosa è la poesia*). Et enfin, il faut faire un discours à part pour trois poèmes plus spécifiques, dont « il montaggio o rimontaggio del materiale conduce […] diritto allo straniamento secondo Sanguineti,

[200] FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milan, 2010, p. 210 : « personnage simple investi d'une fonction particulière, dans une situation narrative contenue dans l'intrigue principal »

[201] Tous les citations sont tirées de EDOARDO SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 195 : « L'intention était différente, cher Benno, c'était un *Paradoxe* / [...] (l'épigraphe, cependant, était le fameux « si le petit sauvage » du *Neveu*) », « (écrire à la première personne du singulier, vivre à la troisième personne du singulier, à la manière de Brecht, être *un autre*) », « (le 21 Juillet 1827, un samedi, Goethe disait à Eckermann que la terreur / est la substance de chaque poème : et le 26 Juillet 1826, un mercredi, il avait dit aussi / que la théâtralisation est le symbolique) : », « (Je pense à une farce orgasmique tragique, / à un striptease tragique de l´idéologie : je pense, tu le sais, à l´obscénité de la scène) : / (grand boudoir de chaque philosophie) : / chaque théâtre est un théâtre anatomique : ».

[202] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 275 : « invasion (tardive mais réussie) du symbole de la consommation américaine ».

[203] Cf. *1.2.3 Fanerografie: la poetica delle 'rovine'* in LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit..

nel senso dialettico […] dunque obbliga davvero all' antiespressivismo, alla lettura *prosastica* »[204]; nous avons *L´arpa magica*, qui nous mène au jeu magique (*Zauberspiel*) de la composition de Franz Schubert. Ensuite, le parcours poético-musical *Requiem italiano*, sur textes de Vico, Leopardi, Foscolo et Sanguineti lui-même, écrit en 1984 pour Luca Lombardi ; enfin, nous avons *Opus 89*, composition dédiée à Luigi Pestalozza à l´occasion des célébrations du bicentenaire de la Révolution française, qui est jouée sur les sources italo-françaises de Robespierre, Marat, Sade, Foscolo, Carducci et Sanguineti lui-même dans la tentative de mettre en évidence le mot dit en public et il nous permet parallèlement de mûrir « l'idea della Rivoluzione come sommovimento […] come ristrutturazione di tutti i rapporti, come nuovo discorso su tutto, rifatto con gli elementi del vecchio »[205], qui n´est rien d´autre que la pensée totale de Sanguineti.

En 1986, Sanguineti compose un septuor d´ekphraseis, à l´occasion d´un voyage à La Haye et la visite au musée Mauritshuis, qui est aussi le titre de ce petit recueil ; les sept poèmes de *Maurithsuis*, dont les titres sont les noms de peintres du siècle d´or néerlandais choisi par Sanguineti, prennent de plus en plus la forme de concepts déjà abordés par Sanguineti poète : la poésie de voyage, la pratique d´écriture d´occasion, la possibilité de jouer avec les mots afin qu´ils puissent devenir un outil parodique et très subtil des intentions de l´intellectuel et à la fois du binôme vie-mort :

L'io narrante […] entra ed esce dai quadri come fossero *tableaux vivants* che improvvisamente tornano ad animarsi, si immedesima nei loro antichi abitatori colti nell'*attimo fuggente* di 500 anni addietro. Rende intellegibile e vivo il loro linguaggio silenzioso e remoto […] La parola, la scrittura resuscita con la particolare lietezza arguta di Sanguineti l'immagine[206].

Parmi les compositions de *Mauritshuis*, nous pouvons apercevoir une duplicité du regard critique et aliénant valable aussi bien pour les personnages de tableaux que pour les lecteurs, qui deviennent les spectateurs et visiteurs hypothétiques du musée ; les points de vue inconciliables présents forment une pluri-mise au point inconciliable d´une image, par opposition à la dimension de monocle de la

[204] *Il suono e il senso delle parole (per musica) di Sanguineti* in LUIGI PESTALOZZA, *L'opposizione musicale*, Feltrinelli, Milan, 1991, p. 93 : « le montage ou remontage conduit […] tout droit à l´aliénation selon Sanguineti, dans un sens dialectique […], donc, il oblige vraiment à l´anti-expressivisme, à la lecture *en prose* »

[205] *Ivi*, p. 105 : « l´idée de la Révolution comme bouleversement […] comme restructuration de tous les rapports, comme discours nouveau sur tout, refait avec les éléments de l´ancien ».

[206] ORSOLA PUECHER, *EDOARDO SANGUINETI Maurithiuis [agosto 1986]*, https://www.nazioneindiana.com/2012/03/18/edoardo-sanguineti-mauritshuis/: « Le je narrateur [...] entre et sort des tableaux comme si c'étaient des tableaux vivants qui reviennent à la vie, s'identifie avec leurs anciens habitants pris dans le moment fuyant, il y a 500 ans. Il rend intelligible et vivant leur langue silencieuse et lointaine [...] Le mot, l'écriture ressuscite avec la joie particulièrement subtile de Sanguineti l´image ».

perspective unique d´une photo ou d'un tableau. Nous voyons s'affirmer un goût excentrique "du musée", qui détermine la superposition d´un dédoublement littéraire du "je-poète" en un "poète-touriste" : « in *Mauritshuis* infatti è indiscutibilmente operante […] la prassi tutta sanguinetiana del 'travestimento' »[207].

4. Rembrandt van Rijn
il mio nome è Aris Kindt: fui un notorio criminale: (e fui molto autorevolmente
giustiziato, a suo tempo): (e, alla fine, non male riciclato): al connaisseur turista,
che si degusta, oggi, con gli occhi spalancati, il mio arto guasto (che però pare,
ahimè, un'inguantata protesi, un posticcio pasticcio plasticato), io non richiedo,
per il sapiente e calcolato scempio del mio quieto cadavere, compianto
[né pietà:
a me,
può bastarmi per sempre, a mio conforto, tutto quello che è iscritto negli sguardi
di tutti quei signori bene in posa: (il perplesso e lo stolido, l'imbarazzato e il
[curioso,
l'inorridito e il distratto e l'ansioso): (ringrazio il dottor Tulp, naturalmente,
per la sua memorabile lezione, e l'avveduta gesticolazione cordiale):
vive et vale:[208]



REMBRANDT VAN RIJN, ***La Leçon d'anatomie du docteur Tulp***

7. Pieter Claesz
contempla intentamente, figlia mia, questo morto cronometro (con il nastro
[cilestro

[207] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 292 : « En *Maurithiuis*, en effet il est sans aucun doute active, la pratique entièrement de Sanguineti du travestissement ».

[208] EDOARDO SANGUINETI, *Rembrandt van Rijn, Mauritshuis*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 176 : « mon nom est Aris Kindt : je suis un célèbre criminel : (j´ai été très autoritairement / exécrité, de mon temps) : (et à la fin pas mal recyclé) : au touriste connaisseur, / qui déguste, aujourd´hui, écarquillant les yeux, mon membre abîmé (qui semble, pourtant, / hélas, une prothèse gainée, un faux gâchis plastifié), je ne demande pas, / pour la destruction sage et calculée de mon cadavre calme, de la compassion ni / de la pitié : / pour moi, / il peut me suffire pour toujours, pour mon confort, tout ce qui est inscrit dans les regards / de tous ces messieurs bien en pose : (le perplexe et le flegmatique, l´embarrassé et le curieux, / l´horrifié et le distrait et l´inquiet) : (je remercie, naturellement, le docteur Tulp, / pour sa leçon mémorable, et sa sage gesticulation amicale) : vis et porte-toi bien : »

e con la chiave), questo bicchiere capovolto, questo vedovo
[portacandela:
ho deposto,
sopra i miei scartafacci, già polverosi e corrosi, con tutto quell'ossame molto
[umano,
questa mia penna semiesausta, muta: (è un repertorio trito e obbligatorio: ma il
[suo vivace
effetto lo fa sempre): e poi è vero, certo: qui tutto
[è niente:
(e questo niente è tutto):[209]



PIETER CLAESZ, *Vanité-nature morte*

Les traductions de sept[210] pièces écrites, les *Carmina*, par le poète *novus* Catulle constituent l´*Omaggio a Catullo*, réalisé en février 1986 ; depuis l´épigraphe initial de nature poundienne « per Mauberley, / neglected by the young »[211], nous pouvons comprendre que Sanguineti s´impose de mettre en pratique, encore une fois, la leçon de Pound de l'impartialité du style tragique et du style sublime anciens en des temps modernes, comme le poète (dans ce cas, le critique) a l´occasion de le dire dans l´essai *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* :

Il sublime antico doveva essere conservato, ma esattamente nel senso (fatte le proporzioni) in cui Kandinsky salvava il sublime della pittura: a prezzo di un rovesciamento. In ogni modo eguale era la constatazione di base […]. Si tratta […] di quella angosciosa tensione frustrata verso il sublime che nessuno ha espresso forse

[209] EDOARDO SANGUINETI, *Pieter Claesz*, *Mauritshuis*, cit., p. 179 : « contemple attentivement, ma fille, ce chronomètre mort (avec la bande / céleste / et avec la clé), ce verre à l´envers, ce veuf / bougeoir : / j´ai mis, / sur mes gribouillages, déjà poussiéreux et corrodés, avec tous les os très / humains, / mon stylo semi épuisé, mute : (il est un répertoire éculé et obligatoire : mais il fait toujours son effet) : et puis il est vrai, bien sûr : ici tout / est rien : (et ce rien est tout) : ».

[210] Le choix de Sanguineti tombe sur les sept textes suivants : 2 e 2A (*Passer, deliciae meae puellae*), 3 (*Lugete, o Veneres Cupidinesque*), 5 (*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*), 6 (*Flavi, delicias tuas Catullo*), 7 (*Quaeris quot mihi basiationes*), 16 (*Pedicabo ego vos et irrumabo*) et 32 (*Amabo, mea dulcis Ipsitilla*).

[211] EDOARDO SANGUINETI, *Omaggio a Catullo*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 251 : « À Mauberley, / négligé par les jeunes ».

meglio di Pound, nel suo *Mauberley* […][212].

Cette superposition de deux positions idéologiquement différentes l´une de l´autre consolide l'idée d'une traduction qui se dégage du travail effectué par Sanguineti par une comparaison continue entre une traduction linéaire et l'imitation de l´original : « La restituzione del testo latino contiene infatti un'alta percentuale di arbitrio, tanto lessicale che grammaticale, crescente dal primo al settimo testo, come se l'autore si impratichisse sempre più e diventasse tanto padrone del *tono* catulliano da non riprodurre, alla fine, altro che quello »[213]. Nous pouvons ainsi constater que le jeu-travail de Sanguineti traducteur crée un mouvement progressif, passant d´un pic de traduction fidèle à une volonté précise de réinvention totale, insérant aussi certains éléments littéraires d´auteurs différents, comme nous pouvons le lire dans la section 2 :

CATULLE	*SANGUINETI*
Lugete, o Veneres Cupidinesque,	piangete su, le Veneri, gli Amori,
et quantum est hominum venustiorum:	**tutta la gente che ci ha il cuor gentile:**[214]
[…]	
qui nunc it per iter tenebricosum	ma adesso va per la via delle tenebre,
illuc, unde negant redire quemquam.	laggiù, che mai nessuno torna indietro:
at vobis male sit, malae tenebrae	**ah, maledette voi, le malebolge,**
Orci, quae omnia bella devoratis:	**dell´inferno, che il bello ci mangiate:**[215]

Les vingt-sept compositions de *Rebus*, dont la rédaction se situe entre 1984 et 1987, récupèrent des concepts déjà proposés par Sanguineti ; à ce propos nous pouvons souligner sa conception personnelle d´un texte comme un test[216], tel quel le témoigne le recueil *T.A.T.* ; en même temps, important est l´affirmation de l´intellectuel génois « leggere un testo significa trovare lo scioglimento

[212] EDOARDO SANGUINETI, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, in ID., *Tra Liberty e Crepuscolarismo* [1961], Mursia, Milan, 1977, pp. 100-101 : « Le sublime ancien devait être préservé, mais exactement dans le sens (toutes gardées) où Kandinsky a sauvé le sublime de la peinture : à prix d´un bouleversement. De toute façon, était la constatation de base la même […]. Il s´agit […] de cette tension angoissante frustrée vers le sublime que personne a exprimée peut-être mieux que Pound, dans son *Mauberley* […] ».

[213] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 298 : « La restitution du texte latin contient, en effet, un pourcentage élevé d'arbitraire, aussi bien lexical que grammatical, qui grandit du premier au septième poème, comme si l´auteur s´exerçait de plus en plus et qu'il devenait tellement maître du *ton* catullien qu´il ne reproduit à la fin rien d´autre ».

[214] EDOARDO SANGUINETI, *Omaggio a Catullo* 3 in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 251 : « Pleurez, les Venuses, les Amoureux, / tous les gens qui ont le cœur gentil : ».

[215] *Ibidem* : « mais maintenant, c'est la voie des ténèbres, / là-bas, que plus personne ne recule : / oh, soyez maudites, vous, les Malébolges / de l´enfer, vous, qui mangez notre beauté : ».

[216] Sanguineti exprime souvent ce concept, en particulier dans ses essais *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* (*Ideologia e linguaggio*) et *Alcune ipotesi di sociologia della letteratura* (*Cultura e realtà*).

di un enigma »[217]. Il est bon de souligner la question de l´énigme, qui caractérise cette troisième phase de Sanguineti poète, dans laquelle émerge la figure d´Œdipe[218] ; le recueil *Rebus*, d´une part, se présente comme la nécessité de trouver des interprétations à la question de l´énigme et, d´autre part, la volonté de Sanguineti de faire en sorte que les choses prennent la parole, au nom d´un travestissement du "je" qui marque son parcours entre les mots (*rebus* vient du mot latin *res*, datif et ablatif pluriel, que nous pouvons traduire par "à travers les choses"). Il est important de mettre en évidence que, dans le recueil *Rebus*, le voyage devient l´occasion d´un jeu d´autoreprésentation et à la fois d´auto-ironie personnelle du poète par l´usage de jeux verbaux, entre la présence de voyages espagnols et contes de carte postale, où « ogni destinazione […] è un destino ».[219] Sanguineti écrit à propos de ce recueil : « Avevo in mente una poesia, che per così dire, desoggettivandosi a fondo, nascesse dalle cose stesse, quasi esentata da qualunque intervento autoriale »[220], comme dans le cas de *Rebus 7* (dont la solution est *GE-NOVE-SE-GA-LANTE*, "génois galant") :

questa frase (8,7) da ventaglio, non firmata, non datata, è un ritaglio banale,
da un giornale:
un uomo, che porta un GE sopra una spalla destra, suda, per una
[sega,
seriamente, lì alle prove con una lignea e liscia cosa numero 9: seguono due
[finestre,
con le imposte quasi del tutto aperte, legate con un ’L:[221]

Le recueil *Glosse* (du grec γλῶσσα, "langue", qui désigne en fait un terme difficile à expliquer) comprend dix-sept compositions écrites entre 1986 et 1991 qui présentent, encore une fois, de principes déjà abordés, comme si Sanguineti avait la nécessité de convertir une composition précédente dans une autre, trouver une correction possible (« quando inventavamo versi (e

[217] EDOARDO SANGUINETI, *Le radici del futuro*, «Alfabeta», 69/1985, p. XXI : « lire un texte signifie trouver la dissolution d´une énigme ».

[218] Nous ne devons pas oublier l´année-clé 1980, quand Sanguineti écrit *Edipo*, contenu dans le recueil *Fuori catalogo* (il est important souligner le jeu acrostique présent dans le poème, justement *ENIGMA*), et à la fois quand il a lieu la première rencontre avec Benno Besson, pour lequel il traduit *Œdipe roi* (cf. *Fanerografie*, exactement *La philosophie dans le théâtre*).

[219] EDOARDO SANGUINETI, *Rebus* 1 in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 41 : « chaque destination […] est un destin ».

[220] EDOARDO SANGUINETI, *Genova per me*, Guida, Naples, 2004, p. 65 : « J´avais à l’esprit une poème découpe qui, pour ainsi dire, naissait de ces mêmes choses, presque libéré de l’intervention de l´auteur ».

[221] EDOARDO SANGUINETI, *Rebus* 7, cit., p. 47 : « cette phrase (8,7), d´éventail, non signée, non datée, est une coupure triviale, / d´un journal : / un homme, qui porte un GE, sur une épaule droite, il transpire, pour une / scie, / sérieusement, là aux prises avec une chose de bois lisse numéro 9 : suivent deux / fenêtres, / avec les persiennes entièrement ouvertes, liées par un ´L ».

componevamo, e scrivevamo, e / stampavamo): »[222], qui peut rappeler *Postkarten* 49 ; nous pouvons aussi trouver la présence de règles de goût politico-intellectuel (« siamo tutti politici (e animali): »[223]) et la reprise pratique de l´analogie poésie = sécrétion, présente dans les *Théories de la plus-value* de Karl Marx (« la poesia, che fu già esprimibile come un'escrezione, una scremata secrezione / mentale / (come un'organica escrescenza notorialmente improduttiva), è uno schiumoso / escremento, / oggi: (e dice, in conclusione, deiezione): »[224]). Les compositions de *Glosse* proposent un jeu continu de citations qui détermine la nécessité de prendre acte de l´état des choses et de les prendre comme elles sont et de les peser avec une plurivocité sémantique spécifique.

Le volume *Corollario*, réalisé entre 1992 et 1996, présente à son lecteur cinquante-trois compositions et un supplément de poèmes d´occasion sous le titre *Stravaganze* (comme si Sanguineti voulait maintenir une extravagance personnelle, comme il l'a fait avec les compositions de *Fuori catalogo*, cf. § I.1.6). Dès le titre, qui signifie "proposition dérivant immédiatement d'une autre, conséquence", nous pouvons repérer la définition d´une conséquence logique, déjà à partir de la section 1, où le poète propose la figure de l´acrobate :

acrobata (s.m.) è chi cammina tutto in punta (di piedi): (tale, almeno,
è per l'etimo): poi procede, però, naturalmente, tutto in punta di dita, anche,
di mani (e in punta di forchetta): e sopra la sua testa: (e sopra i chiodi,
fachireggiando e funamboleggiando): (e sopra i fili tesi tra due case, per le strade
e le piazze: dentro un trapezio, in un circo, in un cerchio, sopra un cielo):
volteggia su due canne, flessibilmente, infilzate in due bicchieri, in due scarpe,
in due guanti: (dentro il fumo, nell'aria):pneumatico e somatico, dentro il vuoto
pneumatico: (dentro pneumatici plastici, dentro botti e bottiglie): e salta
[mortalmente:
e mortalmente (e moralmente) ruota:
(così mi ruoto e salto, io nel tuo cuore):[225]

[222] EDOARDO SANGUINETI, *Glosse* 14 in ID.., *Il gatto lupesco*, cit., p. 122 : « quand nous inventions des vers (et nous composions, et nous écrivions, et / nous imprimions) ».

[223] EDOARDO SANGUINETI, *Glosse* 17, cit., p. 122 : « nous sommes tous des politiques (et des animaux) : ».

[224] EDOARDO SANGUINETI, *Glosse* 16, cit., p.124 : « la poésie, qui était déjà exprimable comme un excrément, une sécrétion écrémée / mentale / (come une excroissance organique notamment improductive), est un mousseux / excrément, / aujourd´hui : (et il dit, en conclusion, déjection) : ».

[225] EDOARDO SANGUINETI, *Corollario* 1 in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 259 : « acrobate (S.M.) est celui qui marche sur la pointe (des pieds) : (cela, au moins, / est pour l'étymologie) : puis il procède, mais, bien sûr, sur la point des doigts, aussi, des mains (et sur la pointe de la fourchette): et sur sa tête: (et sur les clous, / à la manière d´un fakir et d´un funambule) : (et sur les fils tendus entre deux maisons, dans les rues / et les places : à l´intérieur d´un trapèze dans un cirque, dans un cercle, sur un ciel) : / il tourbillonne sur deux cannes, avec souplesse, embronchées dans deux verres, dans deux chaussures, / dans deux gants : (à l'intérieur de la fumée, dans l'air) : pneumatique et somatique, dans le vide / pneumatique: (à l'intérieur des pneus en plastique, en fûts et bouteilles) : et il saute / mortellement : / et mortellement (et moralement) il tourne : / (donc, je tourne et je saute, moi, dans ton cœur) : ».

Nous pouvons bien retrouver dans le mot simple "acrobate" une correspondance avec la figure du "saltimbanque" de Jean Starobinski, qui est à la base de compositions de poétique ludique de Sanguineti ; ce faisant, il nous met en face à deux principes-clés de sa pratique d´écriture : la volonté précise de « giocare all'infinito sul *già visto*, sul *già sentito*, sul *già fatto* »[226] et la définition totale de la répétition, qui se développe par l´usage de structures de style énumératif, d´après l´exemple donné par Giovanni Getto qui nous indique la présence possible de formes littéraires « composte di una folta elencazione di parole o frasi »[227]. Ce procédé nouveau d´agir, qui varie entre une pratique intertextuelle et une pratique intra-textuelle (un système qui comprend les œuvres de Sanguineti et d´autres auteurs) détermine la crise de la continuité, qui est représentée jusque-là par le concept de *topos* d´Ernst Robert Curtius, et permet la manifestation de ses antipodes sous la forme de la répétition : « La ripetizione consapevole, che significa ironia, presa di distanza, messa tra virgolette, citazione e citazione della citazione. Al limite, appunto, *mise en abîme*, un vertiginoso gioco di specchi contrapposti che rimandano una immagine moltiplicata per se stessa e sempre differente »[228]. Il suffit de prendre par exemple l´opposition *mortale-morale* (*mortel-moral*), qui rappelle l´angoisse selon Kierkegaard[229] et à la fois dévient la formule d´effet nécessaire pour décrire de nouveau une consommation historique, sociale et culturelle (comme Sanguineti a déjà fait avec la composition *Reisebilder* 31). De plus, *Corollario* présente une répétition de nature thématique, qui nous permet de comparer ce recueil à *Postkarten*, mais aussi aux compositions suivantes ; nous nous trouvons à l´intérieur de structures privées du je-poète, qui décide de transformer ses voyages et ses expériences de vie en une nouvelle occasion pour confirmer la nécessité d´une réécriture de soi-même. C´est le cas de l´utilisation de la boutade, qui met en évidence les jeux sur l´amour de Sanguineti sous la forme de faux épigrammes (en fait, nous pouvons voir l´absence totale de la brièveté et la précision de l´inscription de cette petite pièce de poésie) pour sa femme :

io dissi (dopo un'esitazione leggerissima)
[che era lei,

proprio, la mia moglie, il mio

[226] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 349 : « jouer à l´infini sur le *déjà vu*, le *déjà entendu*, sur le *déjà fait* ».

[227] GIOVANNI GETTO, *Il Barocco letterario in Italia*, Bruno Mondadori, Milan, 2000, p. 81 : « composées d´une longue liste de mots ou de phrases ».

[228] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 349 : « La répétition consciente, qui signifie ironie, prise de distances, mise entre guillemets, citation et citation de la citation. À la limite, précisément, *mise en abyme*, un jeu vertigineux de miroirs opposés entre eux, qui rappellent une image multipliée pour soi-même et toujours différente ».

[229] Pour pouvoir situer mieux la présence de la pensée de Kierkegaard dans la formation culturel du jeune Sanguineti, cf. le chapitre I du volume d´ELISABETTA BACCARANI, *La poesia nel labirinto : razionalismo e istanza antiletteraria nell´opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologne, 2002.

[capolavoro:[230]

(adesso ci ripenso, e ti ripenso: e mi ripenso, e mi ripento):
(non ti nascondo il pieno risultato, ti rivelo il mistero inesistente: sarà,
infatti, per quel poco, per quel niente che mi resta, para toda la vita, che te quiero):[231]

se mi stacco da te, mi strappo tutto:
ma il mio meglio (o il mio peggio)
ti rimane attaccato, appiccicoso, come un miele, come una colla, un olio denso:
ritorno in me, quando ritorno in te: (e mi ritrovo i pollici e i polmoni):
tra poco atterro a Madrid: […]
vivo ancora per te, se vivo ancora:[232]

La complexité de ces actes de parole, ou mieux de ces discours en poésie, se trouve plus directement dans la sensation de choc que Sanguineti essaie d´atteindre, afin que le lecteur puisse trouver sa propre capacité de dépasser la structure poétique ordinaire et la repenser à sa propre manière ; pour déterminer cet état de perte, Sanguineti s´approprie encore le mélange linguistico-sonore, produit par l´utilisation de langues étrangères différentes, qui coïncide avec la reprise de la poésie de voyage (nécessaire pour combler le "vide" de l´absence de Luciana) sous la forme de micro-séquences de lieux et d´espaces et la présence de figures réelles et de figures irréelles. Et encore, nous pouvons bien mettre en évidence que *Corollario* nous permet de rencontrer des personnes, des objets et des mots de goût contemporain, comme dans le cas du défilé de personnages politiques de *Corollario* 48 ou la composition *Malebolge 1994*, incluse dans le supplément *Stravaganze* ; il suffit de lire la section 41 « per arrivare a un Eros, sbiancato e mutilato […] / noi ci siamo perduti e riperduti, […] dentro el laberint: […] / (ma qui è un dedalo ovunque, uso disabili): »[233] pour retrouver la figure labyrinthique du musée :

un simbolo bifronte, certo angoscioso, ma anche dotato di una sua anarchica positività. Se lo riferiamo alla

[230] EDOARDO SANGUINETI, *Corollario* 25, *Il gatto lupesco*, cit., p. 283 : « J'ai dit (après une très légère hésitation) / que c'était elle, / justement, ma femme, mon / chef-d'œuvre : ».
[231] *Ibidem* : « (maintenant j'y pense, et je pense à toi : et je pense à moi-même, et je pense à moi-même) : / (Je ne cache pas tout le résultat, je vous révèle le mystère qui n'existe pas : ce sera, / en effet, pour ce petit peu, pour ce rien qu'il me reste, pour toute la vie, que je t'aime) : / ».
[232] EDOARDO SANGUINETI, *Corollario* 6, cit., p. 264 : « si je me détache de toi, je déchire tout : / mais mon meilleur (ou mon pire) / reste cela à toi, collant, comme du miel, comme de la colle, comme une huile épaisse : / je reviens à moi quand je reviens vers toi : (et je trouve mes pouces et mes poumons) : / j'atterrirai bientôt à Madrid : […] / je vis encore pour toi si je le vis toujours : ».
[233] EDOARDO SANGUINETI, *Corollario* 41, cit., p. 300 : « pour arriver à un Eros, blanchi et mutilé (...) / nous nous sommes perdus et racontés, [...] à l'intérieur du labyrinthe : [...] / (mais il y a un dédale partout, usage pour les personnes handicapées) : ».

figura intellettuale di Sanguineti, ci apparirà senz'altro come un emblema positivo, quello di una indagine inesausta e inesauribile nei meandri dell'esperienza storico-sociale alla ricerca, sempre e comunque, di un senso (in termini tanto ideali che etici) dell'agire umano. *Corollario* è un'opera nella quale gli estremi si toccano, il passato ridiventa presente, e si proietta verso il futuro[234].

Le recueil suivant *Cose*, qui réunit soixante-cinq compositions écrites entre 1996 et 2001 et une série de poèmes inédits sous le titre *Poesie fuggitive*, peut être considéré comme la tentative de Sanguineti de trouver une continuité avec l´ouvrage *Rebus*, bien qu´il soit représenté comme une volonté idéale d´ouverture vers la réalité qu'il veuille être en même temps un instrument d´interprétation de la même réalité. Nous avons la déclaration explicite du point de vue du matérialiste historique, qui essaie de déterminer par son travail intellectuel que chaque "chose" entre dans le domaine de la culture, c´est-à-dire dans la transmission de concepts et de codes à laquelle chaque génération aspire. Le monde, ou mieux la conception personnelle de Sanguineti du monde, se présente tout d´un coup chargé d´une espèce de répugnance contre la société de consommation dégradante, où « il paesaggio è in biodegradabile degrado: / sono più cupe le strade, più frigide e fragili: questo però è pure il mondo, e mi piace »[235]. Le voyage devient l´occasion pour le poète génois de définir le changement de la réalité quotidienne de ses compositions sous le signe de la globalisation, parce que le monde « è un dappertutto ormai dovunque, in cui ti manifesti e ti comunichi »[236]. Sur cette tentative d´évasion caractérisée par le triomphe du capitalisme occidental, le thème du voyage domine tellement que Sanguineti développe la dimension d´une *bilocazione* possible, qui doit être entendu comme l´équilibre des deux pôles de dédoublement du "je" et de l´absence de Luciana :

ho praticato le bilocazioni, per riuscirmi a vedermi: fuori di me, fuori di te, in
[un vuoto:
oggi, più non mi basta: e oscillo, lì, così, tra le mie tetre tetra- e le mie
[penta-
locazioni): (e le endeca-, le dodeca-, le icosa-):
(e le miria-, e le giga-): sono
un poligono, un polittico: (mi tengo mille miglia di profili): (meglio, mi tengo
[le mille

[234] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 368 « un symbole à deux visages, certes angoissé, mais aussi doté d'une positivité anarchique. Si nous nous référons à la figure intellectuelle de Sanguineti, elle nous apparaîtra certainement comme un emblème positif, celui d'une enquête inépuisable et intournable sur les méandres de l'expérience historico-sociale à la recherche, toujours et en tout cas, d'un sens (à la fois idéologique et éthique) d'action humaine. *Corollario* est une œuvre dans laquelle les extrêmes sont touchés, le passé redevient présent et se projette vers l'avenir ».

[235] EDOARDO SANGUINETI, *Cose* 1 in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 403 : « le paysage est en dégradation biodégradable : / les routes sont plus sombres, plus froides et fragiles : c'est pourtant aussi le monde, et j'aime ça ».

[236] *Ibidem* : « c'est partout maintenant, partout, où tu te manifestes et tu communiques avec les autres ».

vite, come i mille gatti):
(sono qui e là, giù e su: sono un uomo, e non sono
[e non so):[237]

Le voyage comme élément d´absence se manifeste au nom de ces allégories de lieux/non lieux réels et poétiques que Sanguineti aime beaucoup ; le poète ainsi pratique laborieusement une forme nouvelle de *bilocazione*, où il est capable de distinguer sa "structure intérieure" et de trouver les procédures psychologiques de sa construction, même dans une clé de lecture érotique :

l´imperativo categorico dice:
mangiare, bere, e, soprattutto, fottere:
(fottere il più possibile, per certo): (e al meglio, se ci riesci, se ci puoi):
(io ci ho speso una vita, a farti questo): (e adesso me lo so, l´ho spesa bene):
dilettissima complice, mia sposa: sono un gatto lupesco, e laido, e lieto:[238]

Donc, nous pouvons bien dire que Sanguineti nous met en face de *topoi* de sa poétique, comme dans le cas du voyage, mais ils sont proposés selon une perspective inédite : en fait, il passe d´une motivation de connaissance à une motivation de plaisir simple et occasionnel, déterminée par l´expansion de plus en plus forte du phénomène du tourisme de masse. Ce faisant, le poète génois « *ribadisce* ancora come l'aporia indissolubile del tragico si sia perduta con l'avvento della società borghese e come sia rimasta solo la possibilità del postespressionismo »[239] ; le sujet de l'expansion du monde et de ses effets récessifs sur la société nous apparaît sous la forme de la globalisation. À ce stade, nous pouvons prendre note de l´habitude de Sanguineti de se congédier de son lecteur à la fin de chaque recueil poétique, grâce à une succession de jeux verbaux. En ce qui concerne *Cose*, nous voyons différemment l´affirmation du passage du témoin entre deux mondes, comme il l´appelle Luigi Weber, construit sur un dialogue hypothétique entre deux adolescentes et caractérisé par une

[237] EDOARDO SANGUINETI, *Cose* 63, cit. p. 403 : « j'ai pratiqué des bilocations, pour pouvoir me voir : en dehors de moi, en dehors de toi, en dehors de toi, dans un vide : / aujourd'hui, ce n'est plus assez pour moi : et je balance, là, comme ça, entre mes ombres lugubres - et mes - / ombres... / penta- / locations) : (et l'endéca-, le dodéca-, l'icosa-) : / (et les buts-, et les gabarits-) : ce sont /un polygone, un polyptyque : (je garde mille kilomètres de profils) : (mieux, je garde moi-même / les mille vies / comme mille chats) : / (ils sont ici et là, en bas et en haut : je suis un homme, et ne suis pas / et je ne sais pas] : ».

[238] EDOARDO SANGUINETI, *Cose* 25, *cit.*, p. 403 : « l'impératif catégorique dit : / manger, boire et surtout baiser : / (baiser autant que possible, c'est sûr) : (et au mieux, si tu es capable, si tu le peux) : / (J'y ai passé toute ma vie, à te faire ça) : (et maintenant, je l'ai bien dépensé) : / complice bien-aimée, ma femme : je suis un chat lupique, et immoral, et heureux : ».

[239] FRANCO VAZZOLER, *Sanguineti, Don Chisciotte*, cit., p. 207 : « *rappelle* une fois de plus que l'aporie indissoluble de la tragédie s'est perdue avec l'avènement de la société bourgeoise et comment il ne reste que la possibilité du post-expressionisme [c´est nous qui soulignons] ».

nouvelle façon de communiquer : par SMS ou par internet, c´est à nous de choisir le contexte ; c´est pour cela que nous lisons la section 65 :

il mio messaggio ti dice così:
maggiore di due punti, meno parentesi aperta (>:-():
tu mi rispondi, invece:
due punti meno di (che è di maiuscola) (:-D):
io ti
[replico,
allora:
due punti e un asterisco: e chiudo la parentesi (:P)) e poi, due punti
e apostrofo, meno parentesi aperta (:'-():
ma tu ti correggi, finalmente, un po',
con due punti, meno parentesi aperta (: - ():
dopo due punti, ormai, sono una sbarra
obliqua, e metto, in mezzo, un meno (: /):
e adesso, CIAO: non ti internetto,
non ti chatto più (ripeto CIAO e CIAO): GRIDO IL SILENZIO, MUTO:[240]

Dès les premiers vers, nous pouvons bien considérer que Sanguineti n´as plus l´intention de donner un sens de vie et d´existence au mot et à la langue parlée, mais il montre plus que jamais l´intérêt de faire valoir que cette composition existe surtout pour la lecture. Cette mort de l´écriture est quand même caractérisée par la verbalisation et la volonté précise de mettre en œuvre la description d´objets et d´images, bien qu´elle cède sa place aux nouvelles technologies, à ces états d´esprit que notre société d´aujourd´hui représente grâce aux les frimousses, les *emoticons*.

I.1.6 *FUORI CATALOGO* : LA PRÉFIGURATION D´UNE PRATIQUE D´ÉCRITURE NOUVELLE

Fuori catalogo se présente comme une opération anomale, dès l´apparition de ses sept premières compositions entre 1957 et 1961 ; en 1979 il apparaît une édition nouvelle composée de trente-sept poèmes et enfin, en 1982, Sanguineti présente un volume plus étoffé (cette édition revue et définitive présente cinquante et un textes) en appendice du livre *Segnalibro.* Si nous examinons à

[240] EDOARDO SANGUINETI, *Cose* 65, cit. p. 403 : « c'est ce que mon message vous dit : / supérieur de deux points, moins les parenthèses ouvertes (>:-() : / tu me réponds au contraire : / deux points de moins que (qui est en majuscules) (:-D) : / je te / réponds, / alors : / deux points et un astérisque : et je ferme la parenthèse (:P) et ensuite, deux points /et apostrophe, moins les parenthèses ouvertes (:'-() : / mais tu te corriges enfin un peu, / avec deux points, moins les parenthèses ouvertes (: - () : / après deux points, maintenant, c'est une barre / oblique, et je mets, au milieu, un moins (: /) / : et maintenant, tchao : je ne t'internette pas, / je ne te chatterai plus (je répète TCHAO et TCHAO) : JE CRIE LE SILENCE, MUET : ».

fond la rédaction de *Fuori catalogo*, nous pouvons constater l´absence totale d´une organicité des textes ; l´intention du poète génois est de faire connaître la préfiguration concrète de sa pratique d´écriture qui ouvre une phase nouvelle de sa poétique et qui fait ressortir à la fois un changement continuel de style, selon l´occasion ou le destinataire de la composition. À ce propos, nous pouvons parler de la polémique avec Pier Paolo Pasolini, qui Sanguineti fait converger dans le triptyque idéal *Una polemica in prosa* (1957), *Per un dibattito* (1960) et *Le ceneri di Pasolini* (1979) ; en admettant que Sanguineti a toujours été considéré un intellectuel qui sort de l´ordinaire du domaine de la littérature, comme dans le cas du jugement de Cesare Pavese qui reproche au jeune Sanguineti d´être « incapace di sanare la frattura del linguaggio contemporaneo »[241], l´inimitié profonde entre le poète génois et Pasolini naît du fait que les deux écrivains « non rappresentavano tra loro posizioni speculari, […] anzi muovevano da diagnosi notevolmente simili sulle trasformazioni della tarda modernità […]. Ma se il vettore è lo stesso, […] il *verso* è opposto, e fu questo a provocare una tensione insopportabile »[242]. En 1956, un bref compte-rendu du poète frioulan ramène le recueil du poète génois « all'area post-ermetica e post-montaliana che *recupera* Eliot e Pound »[243] et il l´apostrophe comme une marchandise de quatre jours[244] (où les "quatre jours" remontent à l'épisode biblique de Lazare et par conséquent ils indiquent le caractère archaïque de l´écriture de Sanguineti). L´année suivante nous avons, d´une part, le coup de poignard ultérieur de Pasolini avec l´essai *La libertà stilistica*, paru dans la revue *Officina* n. 9-10, suivi d'une petite anthologie de sept auteurs (Arbasino, Sanguineti, Pagliarani, Rondi, Diacono, Straniero et Ferretti) « accomunati in un collettivo giudizio piuttosto veloce e in genere sfavorevole »[245]; d´autre part, Pasolini publie le volume *Le ceneri di Gramsci*, qui nous montre son ambition « di coprire con la propria ombra tutti i testi, con una precisione maniaca, con un vampirismo sornione »[246]. Nous pouvons retrouver l'affirmation pratique de l'intention de Pasolini surtout dans la célèbre composition *Una polemica in versi*, qui fera l'objet de parodie de Sanguineti, dans la revue *Officina* n. 11, sous le titre *Una polemica in prosa* ; dans sa

[241] Cf. GIANNI RIOTTA, *Le cose che ho imparato: storie, incontri ed esperienze che mi hanno insegnato a vivere*, Mondadori, Milan, 2011 : « incapable d´assainir le langage contemporain »

[242] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 20 : « n´ont pas représenté entre eux de positions spéculaires, [...] au contraire, ils ont formulé de tiques remarquablement similaires sur les changements de la modernité tardive [...]. Mais si le vecteur est le même, [...] la *direction* est opposée, et ça a provoqué une tension insupportable ».

[243] MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, ESBMO, Milan, 1998, p. 132 : « au terrain post-hermétique et post-montalien qui *récupère* Eliot et Pound [c´est nous qui soulignons] ».

[244] Cf. PIER PAOLO PASOLINI, *Strenna di poesie*, « Il Punto », I/30, 22 décembre 1956.

[245] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 20 : « unis dans un jugement collectif plutôt rapide et généralement défavorable ».

[246] RINALDO RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milan, 1982, p.194 : « de couvrir avec son ombre tous les textes, avec une précision maniaque, avec un vampirisme sournois ».

composition poétique, entre la présence d´hendécasyllabes *a maiore* et d´hendécasyllabes *a minore*, Sanguineti crée une véritable épître métrique au sujet de la satire et de la morale, qui revendique des exemples célèbres comme l´ouvrage *Trenta Sermoni* de Gabriello Chiabrera, les écrits de Giuseppe Parini et le poème *Palinodia al marchese Gino Capponi* de Giacomo Leopardi, qui nous fait apprendre que « il bersaglio polemico prescelto va posto bene in evidenza, fin dal primo verso, con un'allocuzione diretta (meglio se cordiale, amichevole, addirittura affettuosa) che suoni più coinvolgente delle solite apostrofi di maniera proprie alla lirica, così che poi i veleni del testo abbiano la via già tracciata »[247] :

Io non dubito, caro Pasolini,
Non voglio dubitare, che per Sua
cortesia Lei […][248]

La direction double de ce contre-chant de Sanguineti, qui nous élucide sur l´activité parodique du poète génois, est construite sur l´accumulation de concepts et d´adjectifs, qui se présentent au lecteur dans leur forme simple et dans leur doublement au degré superlatif (ex. vv. 4-5 « questa mia/lettera aperta, apertissima »[249]). À cette polémique, il suit la composition *Per un dibattito*, construite comme un dialogue classique entre deux personnages, Lucrezia et Sofronio, qui tournent en ridicule la présence d´éléments philologiques dans un texte (la cible de cette expérience poétique est toujours le pseudo-philologue Pasolini et ses jugements arbitraires et simplistes[250], que Sanguineti définit de manière comique "*tropi*"). L´accrochage entre les deux persiste aussi dans les années suivantes ; il suffit de penser aux prises de position de Pasolini lui-même[251] et aux diatribes personnelles de Sanguineti sur le quotidien « Paese Sera » (cf. § I.3.1), qui font écho aux positions idéologico-politiques différentes des deux intellectuels. Et enfin, nous ne pouvons pas oublier la composition *Le ceneri di Pasolini*, une espèce de travestissement funèbre du poème pasolinien *Le ceneri di Gramsci*

[247] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p.23 : « la cible polémique choisie doit être bien mise en évidence, dès le premier vers, par un discours direct (mieux vaut si cordial, amical, voire affectueux) qui sonne plus engageant que les apostrophes habituelles typique de la poésie lyrique, de sorte que les poisons du texte ont déjà leur voie toute tracée ».

[248] *Una polemica in prosa*, in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro*, cit., p. 349 : « Je ne doute pas, mon cher Pasolini, / Je ne veux pas douter que votre / courtoisie vous [...] ».

[249] *Ibidem* : « cette lettre / ouverte, très ouverte de ma part ».

[250] À ce propos, nous trouvons utiles les réflexions de MARIA CORTI dans son étude *Le orecchie della neo-critica*, in ID., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milan, 1969.

[251] Nous nous rapportons aux deux études *Intervento sul discorso libero indiretto* (1965) et *La fine dell´avanguardia* (1966), insérés dans le volume de PIER PAOLO PASOLINI *Empirismo eretico*, Garzanti, Milan, 1972. Pour mieux comprendre les prises de position de Pasolini contre la néo avant-garde, est utile la lecture du volume de MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Pier Paolo Pasolini*, cit..

et la considération finale et posthume que Sanguineti met en évidence à l´égard de la nécessité de l´intellectuel frioulan de trouver des symboles nouveaux pour l´écriture poétique : « coi simboli, bisogna andare molto cauti »[252]. Feuilletant les pages de *Fuori catalogo*, nous pouvons nous trouver en face de compositions poétiques, reconductibles à l´expression de Renato Barilli de « recherche intraverbale »[253], qui nous indique des solutions formelles et matérielles de la pratique d´écriture découlant du contact de Sanguineti avec d´autres artistes. La nécessité de trouver des formes poétiques expérimentales qui ne font appel ni à la syntaxe ni au rythme (les principes de base des concepts du phénomène de la poésie concrète) se réalise dans les compositions pour Enrico Baj (v. *L´intérieur* et *Pièce en forme de cube*), qui peuvent être considérées comme une pratique d´écriture en ligne directe avec le style pictural de Baj lui-même ; et encore, nous avons la définition de la dissolution d´un poème par un sens nouveau du langage poétique, comme dans le cas de la peinture d´Antonio Bueno. Pour introduire les spectateurs aux ouvrages monochromes en relief du peintre italo-espagnol pour la XXXIVe Biennale de Venise, Sanguineti écrit en 1968 la composition *Musica humana* qui présente, dés le vers initial, un langage qui cherche à trouver des coordonnées du sens :

(h!) la musica!; (en blanc); (relativa); (tutta):
e suonava
il violoncello; (nuda); (in carminibus); (e diceva): was machst?![254]

En ce qui concerne la nécessité de la matérialité littéraire, nous pouvons sûrement citer le poème pour Ugo Nespolo *Rompilingua scioglitesta*, écrit en 1970 ; à partir du titre, nous avons le tentative du poète de construire un jeu conceptuel, qui dérive de sa volonté explicite de casser, de désassembler et de rassembler en un mélange l´outil quotidien et visuel de l´énigme ("rompicapo", le casse-tête, avec l´acception "testa", justement la tête, pour déterminer un synonyme plus populaire) et son aspect sonore ("scioglilingua", le virelangue) : « Un Giuoco Oscuro Non È Scurato Per Oscurare L'Oscurità »[255]. Nous sommes en mesure de distinguer, dans ce jeu de mots et de sons, la présence d´un acrostiche qui sert à Sanguineti pour étendre la gamme d´éléments de sa poètique ; un exemple célèbre est le poème *A-Ronne*, écrit en 1974 pour Luciano Berio, qu'il utilisera pour créer son "documentarie radiophonique" (cf. § II.2) ; ce poème se présente comme le montage de textes

[252] ERNESTO FIALDINI E DANIELE POLETTI, *[dia·foria Colloquiale n° 7 con Edoardo Sanguineti*, https://www.youtube.com/watch?v=PruMEiDqcqc : « Avec les symboles, il faut être très prudents ».
[253] Cf. RENATO BARILLI, *Viaggio al termine della parola*, Feltrinelli, Milan, 1981.
[254] EDOARDO SANGUINETI, *Musica humana*, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 372 : « (h !) musique ! ; (en blanc) ; (relative) ; (toute) : / et jouait / le violoncelle ; (nu) ; (dans les vers) ; (et disait) : qu'est-ce que tu fais ?! ».
[255] EDOARDO SANGUINETI, *Rompiligua scioglitesta*, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 376 (intraduisible pour le jeu acrostiche qui est créé dans l'original avec le nom UGO NESPOLO)

préexistants (Dante, Goethe, Barthes, Marx etc.).

I.1.7 *VARIE ED EVENTUALI* : LE TON D'ADIEU D´EDOARDO SANGUINETI

Ce dernier recueil, qui se présente sous un titre de nature burlesque, réunit les textes de Sanguineti écrits entre 1995 et 2010 (année de sa mort) « un libro che si pubblica postumo, ma non è un libro postumo »[256] comme précise Niva Lorenzini, où le poète génois met définitivement en évidence la force de frappe de son travail d´intellectuel infatigable. Le titre se présente tel des points d´un ordre du jour hypothétique comme si le poète avait défini, sous la forme d´un plan précis, son parcours dans le domaine de la poésie :

Se le *Varie* […] possono rimandare ad un tardo travestimento petrarchesco […] cosa dire delle *eventuali*? Cosa – sembra chiederci ora quel titolo – è ancora possibile *dopo* la mo
rte? Pare un effetto calcolato, come se in quell´aggettivo Sanguineti avesse deciso di ironizzare e contemplare, straniandola, la propria scomparsa, la dimensione postuma e, allo stesso tempo, di beffare la propria morte, trasformando – per l'ultima ma non definitiva volta – il punto fermo che essa vorrebbe porre alla fine della vita, e dunque della scrittura, in due punti: apertura all'eventuale, al discorso infinibile[257].

Ce recueil ne présente pas la progression temporelle des recueils précédents, à partir de la composition *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"* (cf. § I.1.2), qui peut être considéré comme le poème où tous les éléments caractéristiques de la poétique de Sanguineti sont mises en évidence ; nous avons le développement d´un discours sur les différences entre la vie et la mort, entre le commencement et la fin, que nous récite le vers d´*East Coker* de T. S. Eliot « In my beginning is my end »[258], mais aussi le déjà mentionné Pétrarque « perchè Petrarca non inaugura un futuro. […] Petrarca è una conclusione

[256] NIVA LORENZINI, *Postfazione*, in EDOARDO SANGUINETI, *Varie ed eventuali. Poesie 1995*-2010, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 159 : « un livre publié à titre posthume, mais qui n'est pas un livre posthume ».
[257] GIAN MARIA ANNOVI, *Sanguineti Remix. "Varie ed eventuali"*, « Il Verri », *In teoria in pratica*, 45/2011, Milan, pp. 151-152 : « Si les *Varie* [...] peuvent se référer à un déguisement tardif de Pétrarque [...] qu'est-ce que nous pouvons dire des *eventuali* ? Qu'est-ce qui - ce titre semble nous demander maintenant - est encore possible après la mort ? Il semble un effet calculé, comme si dans cet adjectif Sanguineti avait décidé d'ironiser et de contempler, d'aliéner sa propre disparition, la dimension posthume et, en même temps, de se moquer de sa propre mort, transformant - pour la dernière fois mais non définitive - le point ferme qu'il voudrait mettre en fin de vie, et donc de rédiger, en deux points : ouvrir au possible, au discours infini ».
[258] T. S. ELIOT, *East Coker from The four Quartets*, http://oedipa.tripod.com/eliot-2.html : « Dans mon commencement est ma fin ».

»[259]. Le principe de la conclusion détermine aussi le principe de la répétition, comme dans le cas du poème *Il suono del teatro (primo getto)*, construit suivant la forme du sonnet, caractéristique inusuelle de certaines compositions de *Varie ed eventuali* :

è il segno, con il suono, che significa:
con il sogno (e l´immagine si smaga):
poi con il suono, il rapper si ramifica,
e l´anarchia si struttura: e si svaga

in strutturati complessi: verifica
caos, il caso: (e caos, cosa vaga
è causa): (è cosa viva): e si vivifica
(ma con il suono): è scena che divaga

(e ci divide): (e ci inscena): ma il suono,
è l´attore: che agisce: (e viene agito,
e si agita): (è agitato): e questo è buono,

che, con il suono, è trito: e il rito è il mito:
(paludi! oh, labirinti!): e, quindi, il tuono
(che è tono – e ottavia è ottavia –): qui, è finito…[260]

Il semble que l´intellectuel Sanguineti manifeste de plus en plus la nécessité exténuante de redécouvrir et de proposer de nouveau les termes et les concepts personnels de son commencement (v. 4 *l´anarchia si struttura*, v.5 *in strutturati complessi*, v.13 *paludi! oh, labirinti!*) ; ce faisant, il veut nous montrer pour la dernière fois « l'affermazione dell'assoluta indifferenza tra inizio e fine, tra vita e morte, quello che con esso ci mostra […] l´infinità del linguaggio, capace di riscattare del tutto l´umana finitudine del poeta »[261]. Et encore, nous sommes en face d´un volume constitué de plusieurs vocations de nature burlesque et parodique, qui dérivent d´un "pillage" de citations et de traductions-trahison-imitations de plusieurs auteurs, textes et livres (Breytenbach, Eschyle, Neruda,

[259] EDOARDO SANGUINETI, *L'opera di Francesco Petrarca*, in ID., *Cultura e realtà*, cit. p. 77 : « parce que Pétrarque n'ouvre pas l'avenir. Pétrarque est une conclusion »

[260] EDOARDO SANGUINETI, *Il suono del teatro (primo getto)*, in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 76 : « C'est le signe, avec le son, ce qui veut dire : / avec le rêve (et l'image est démêlée) : / puis avec le son, le rappeur se ramifie, / et l'anarchie est structurée : et c'est amusant / dans des complexes structurés : vérifie / chaos, le cas : (et chaos, qu'est-ce que c'est ? / c'est la cause) : (c'est une chose vivante) : et elle prend vie / c'est une scène qui déambule dans l'univers de l'art /(et nous divise) : (et nous met en scène) : mais le son, / c'est l'acteur : qui agit : (et on agit sur lui, / et ça s'agite) : (c'est agité) : et c'est bien, / qui, avec le son, est banal, et le rite est un mythe : / (marécages ! oh, labyrinthes !): et, par conséquent, le tonnerre / (qui est ton - et octavie est octavie -) : ici, c'est terminé… ».

[261] GIAN MARIA ANNOVI, *Sanguineti Remix. "Varie ed eventuali"*, cit., p. 155 : « l'affirmation de l'indifférence absolue entre le début et la fin, entre la vie et la mort, ce qu'elle nous montre […] l'infinité du langage, capable de racheter complètement la finitude humaine du poète ».

Saramago, Lucrèce, Brecht etc.) ; ce fleuve de paroles se jette dans la présence de compositions qui ne sont rien d´autre qu´une conversation infinie du poète à la recherche continuelle d´éléments textuels pour définir son travail d´intellectuel. La modernité de Sanguineti remonte à l´expression célèbre d´Arthur Rimbaud « il faut être absolument moderne » pour définir son éloge personnel de l´anarchie, qui correspond précisément à une pratique d´écriture de nature classique, érudite et à la fois aliénante. C´est le cas de la traduction d´extraits du poème *Les Métamorphoses* d´Ovide (*Ovidio maggiore*), de la translation du proème de la pièce en vers de Lucrèce *De rerum natura* (*Proemio lucreziano*) et une imitation toujours d´après Lucrèce (*Un´imitazione da Lucrezio*). Cecilia Bello Minciacchi écrit :

In un autore come Sanguineti, che tanto ha frequentato il medioevo latino, *Varie ed eventuali* può rimandare alle *Variae* di Cassiodoro e di Petrarca, ovvero alle pagine sparse, alle raccolte di componimenti di argomento diverso, che latinamente si potrebbero chiamare anche *silvae*. Il carattere effettivamente vario di questo libro, dotato di una fortissima componente comica e ludica e insieme di una caratura letteraria alta, poggia sulla infinità varietà del reale, tangibile e storico, a cui Sanguineti è attentissimo[262].

Attendu que la poétique de Sanguineti traducteur présente une absence essentielle entre les limites de traduction et d´imitation et par voie de conséquent entre leurs formulations possibles, nous pouvons définir le cas Lucrèce comme le plus intéressant de la production littéraire de l´intellectuel génois, à partir de ses prises de position en faveur d´une orientation nouvelle de la critique lucrétienne qui « non cade nell´equivoco di ignorare la dimensione linguistica del poema allo scopo di esaltarne il messaggio rivoluzionario »[263] et qui met l´accent sur l´homologie indispensable de langue et de réalité, parce que le poète ressent le besoin de dire (pas de traduire, mais de dire, en s'appropriant les mots d'un autre et surtout de réaffirmer une position de matérialisme intégral, pour dire par la bouche d'un matérialiste qui a ouvert une ligne et une dapoétique nouvelle. Nous pouvons définir *Varie ed eventuali* un livre où les principes d´anarchie et de complication se renforcent et réalisent le "sabotage de la littérature" qui se révèle nécessaire pour le "retour au désordre" programmatique de Sanguineti.

[262] CECILIA BELLO MINCIACCHI, *«Omnibus usu». Su Varie ed eventuali di Sanguineti* « Il Verri » *In teoria in pratica*, 45/2011, cit., pp. 157-158 : « Chez un auteur comme Sanguineti, qui a tant fréquenté le Moyen Âge latin, *Varie ed eventuali* peut se référer aux *Variae* de Cassiodore et de Pétrarque, c'est-à-dire aux pages éparses, aux recueils de compositions de différents sujets, que l'on pourrait aussi appeler *silvae*. Le caractère effectivement varié de ce livre, doté d'une composante comique et ludique très forte et en même temps d'un haut calibre littéraire, repose sur l'infinie variété du réel, du tangible et de l'historique, à laquelle Sanguineti est très attentif ».

[263] CATERINA PATERLINI, *Sanguineti 2004-2006: Mikrokosmos e Quaderno di traduzioni*, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI : la parola e la scena*, cit., p. 635 : « ne tombe pas dans le piège d'ignorer la dimension linguistique du poème pour exalter son message révolutionnaire ».

C´est le cas du sonnet *Enueg per Cenne*, construit sur les modèles de la poésie lyrique des troubadours (le enueg, ou enuig) et les compositions de Cene de la Chitarra (*Cenne*) :

Il materiale di Cenne, o meglio ancora, il suo immaginario negativo e il suo procedimento di costruzione testuale, che in origine prendevano avvio e ragioni da un capovolgimento paradossale del mondo (altrettanto paradossale) di Folgore e che quindi avevano in sé […] una specie di principio di irrealtá, vengono utilizzati da Sanguineti per descrivere *alla lettera* le condizioni *reali* del mondo immerso nella globalizzazione capitalistica[264].

Nous ne devons pas perdre de vue la capacité de Sanguineti d´embrasser les domaines de la musique et de l'art (cf. le poème *Habanero* et les deux hommages à Mantègne et à Dürer) et de trouver les outils pour déterminer son congé personnel : « lunga è la storia, e me, qui, mi congedo: / io ho detto e molto e poco, forse, credo: »[265]. Les outils d´ironie surtout personnelle de Sanguineti constituent ainsi les éléments définitifs d´une pratique d´écriture poétique tendue sur le fil du saltimbanque, entre la volonté précise de transformer, encore une fois, les formes du style "tragique" en les formes du style "comique", comme si l´intellectuel génois voulait actualiser le vers de Raymond Queneau « je suis si mort déjà, que je puis rire aux larmes »[266].

[264] MARCO BERISSO, *Edoardo Sanguineti, Enueg per Cenne*, « Il Verri », *Comico e poesia*, 60/2016, Milan, p. 63 : « La matière de Cenne, ou mieux encore son imaginaire négatif et son processus de construction textuelle, qui sont partis d'un renversement paradoxal du monde (tout aussi paradoxal) de Folgore et qui avaient donc en soi une sorte de principe d'irréalité, sont utilisés par Sanguineti pour décrire *à la lettre* les conditions *réelles* du monde plongé dans la globalisation capitaliste ».

[265] EDOARDO SANGUINETI, *Epilogo, ovvero sonetto*, in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 139 : « longue est l'histoire, et moi, ici, je dis au revoir : / J'ai dit et beaucoup et peu, peut-être, je crois : ».

[266] RAYMOND QUENEAU, *L'instant fatal*, Gallimard, Paris, 1948, p. 37.

II
EDOARDO SANGUINETI NARRATEUR
Pour une écriture en guise de contrepoint de l´expérience poétique

I.2.1 POUR LA DÉFINITION D´UN NOUVEAU STYLE DE NARRATION : LE ROMAN EXPÉRIMENTAL

Nous devons tenir compte que la bourgeoisie, au XIXème siècle, se forge sa propre idée de roman par l´usage d´un genre épique personnel et cherche à se reconnaître dans ce genre littéraire (il n´y a plus d´histoires héroïques, mais des histoires bourgeoises). Selon Edoardo Sanguineti, un des problèmes du roman du XXème siècle (surtout les écrivains de la néo-avant-garde) est de trouver les outils nécessaires pour s´opposer au style du Naturalisme, du Vérisme, qui rendent au roman comme la forme naturelle du conte, parce que raconter c´est romancer (et *vice-versa*). Chacun de nous a la capacité humaine de raconter, pour élaborer une idée de narration qui se crée par un regard critique à notre présent ; ce faisant, nous sommes capables de lire un texte narratif comme un texte romanesque. Le point d´abordage déterminé par la génération néo-avant-gardiste, pour nous entendre celle de Sanguineti, arrive après les contestations des écrivains de l´*école du regard* et du *nouveau roman* (p. ex. Robbe-Grillet et le jeune Le Clézio), afin de définir leur éventuelle vision du monde, et décide de trouver l'issue du canon cristallisé de la conception du genre romanesque et de trouver de possibles redéfinitions. En septembre 1965, à Palerme, les membres du "Groupe 63" se réunissent pour discuter des nouvelles modalités romanesques indiquant, d´après l´assertion d'Émile Zola, les outils pour un "roman expérimental".[267] Leur première intention est de déterminer une espèce d´"antiroman", une métadialectique contre le principe de spontanéité que le roman s´est imposé depuis longtemps, sans devenir pour autant un nouveau canon d´écriture. Les caractéristiques de ces nouvelles formes de "roman expérimental" sont bien expliquées par Romano Luperini :

a) deve essere aperto, non chiuso;
b) non ci deve presentare un eroe ma un protagonista assolutamente quotidiano;
c) non deve avere più la trama né l'azione; l'unica azione ammessa è *autre*, un'azione come puro pretesto narrativo (che il narratore non prende sul serio);
d) tende a prendere come modello Joyce, l'Ulisse, quindi un tipo di scrittura basata sul monologo interiore,

[267] À ce propos, cf. NANNI BALESTRINI (sous la direction de), *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, Feltrinelli, Milan, 1966.

con una forte componente di tipo onirico, e una forte influenza del surrealismo.[268]

La discussion des intellectuels néo-avant-gardistes se présente à la fois ouverte et variable, tant d´un point de vue théorique que d'un point de vue concret ; les positions les plus représentatives sont celles de Giorgio Manganelli et d´Edoardo Sanguineti. D´une part, Manganelli détermine que la crise de la narration est reconductible à une prépondérance de plus en plus croissante de l´élément idéologique, qui arrive à soutenir son excessive redondance : « il narratore si è coinvolto in un rovinoso compito ideologizzante; non pago del messaggio, ha tentato la visione del mondo ».[269] De l'autre côté, il Sanguineti propose avec sa théorisation l´existence d´une troisième voie, entre la mimesis et la méta-narration : un chemin qui dépasse le concept du narrateur omniscient, où l'écrivain du XXème siècle doit « parodizzarsi preventivamente, e scrivere […] il racconto del racconto di un racconto »[270] et surtout « superare la dualità propria del narratore che si narra, e argomentare con il terzo uomo, guardandosi narrare come narratore che si narra ».[271] Selon Sanguineti, la volonté d´écrire de romans est la conséquence la plus directe de toute une série d´expériences sur la poésie ; nous pouvons affirmer que l'intellectuel génois trouve dans le domaine poétique les outils précis pour parler d´une « nouvelle figuration », qui va de pair avec l´intérêt pour la peinture d´Enrico Baj et de plusieurs artistes (cf. partie III). Le même principe se déroule dans le domaine de l´écriture du roman, où l´intellectuel génois est déterminé à aborder plus précisément un « tentativo di comunicare il sentimento dell´onirico »[272] ; il devient en même temps le partisan d´une conception nouvelle de la mythologie, entendue comme anthropologie, profondément consciente de sa nature idéologique. Guido Guglielmi définit le roman tel un genre

[268] ROMANO LUPERINI, *Il canone del secondo Novecento*, in VALERIA NICODEMI (sous la direction de), *Il Secondo Novecento (dal 1956 ad oggi): la poesia e la narrativa*, Palumbo, Palerme, 2002, pp. 11-22, p. 17 : **«** a) il doit avoir une structure ouverte, pas fermée;/ b) Il ne doit pas nous montrer un héros, mais un protagoniste du quotidien; / c) il ne doit pas avoir plus l´intrigue ou l'action; la seule action autorisée est *autre*, l'action comme un prétexte pure de la narration (que le narrateur ne prend pas au sérieux); / d) il a la tendance à prendre comme son modèle Joyce et son *Ulysse*, donc une sorte d´écriture fondée sur le monologue intérieur, avec une forte composante onirique et une forte influence du surréalisme **».**

[269] GIORGIO MANGANELLI, *Il romanzo*, in ID., Il *rumore sottile della prosa*, sous la direction de PAOLA ITALIA, Adelphi, Milano, 1994, pp. 57-59, p. 58 : « le narrateur s´est impliqué dans une tâche idéologique ruineuse ; il a essayé la vision du monde, ne s´estimant pas satisfait par le message »

[270] EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 79 : « se parodier préalablement, et écrire […] le conte du conte d´un conte ».

[271] *Ivi*, pp. 79-80 : « surmonter sa propre dualité de narrateur qui se raconte, et discuter avec le troisième homme, se regardant raconter comme un narrateur qui se raconte ».

[272] *Edoardo Sanguineti: il principio del montaggio*, in ANNA DOLFI et MARIA CARLA PAPINI (sous la direction de), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Bulzoni Editore, Rome, 1998, p. 129 : « le tentative de communiquer le sentiment de rêve ».

« a struttura aperta »[273], qui se delivre des obligations précédentes ; les écrivains de la néo-avant-garde se trouvent, d´une part, facilités par les expériences qui les ont précédés (Sanguineti cite quelques exemples : Samuel Beckett, Alfred Jarry et le groupe exemplaire Proust, Joyce, Kafka et Musil) et, d´autre part, déterminent la possibilité de faire tout (à ce propos, Sanguineti cite l´expérience de l´OuLiPo, où l´écrivain établit et s´impose les contraintes, nécessaires pour trouver les règles de jeu littéraire, surtout son jeu personnel). Une dialectique qui nous donne un sens de liberté dans la contrainte, un sens de contrainte dans la liberté, nécessaire pour écrire, et encore plus pour vivre.

I.2.2 LE DÉBUT NARRATIF SOUS LE SIGNE DU BINÔME RÊVE-VOYAGE : *CAPRICCIO ITALIANO*

C´est le cas du premier roman de Sanguineti, *Capriccio italiano*, publié en 1963, qu´il définit lui-même « la pietra dello scandalo di una narrativa alternativa »[274] ; dans ce volume, nous pouvons apercevoir la récupération apparente de la part de Sanguineti de la fonction "conte" déterminée à l'origine de la structure romanesque, de la division en chapitres traditionnels à l'adoption de personnages individuels, bien que presque imperceptibles, indiqués seulement par l´initiale du prénom. Nous pouvons rélever « il recupero di molteplici tradizioni letterarie (rivissute attraverso l´inquietudine individuale) »[275], d´un point de vue désacralisant, qui constitue « il moderno, inatteso barocco […] cui il romanzo fa capo ».[276] Sanguineti lui-même nous explique le choix du titre : « mi piaceva l'idea di « capriccio », perché dichiarava l'idea di una provocatoria irregolarità. Inoltre, mi divertiva l'idea della formula ciaikovskiana che finiva per diventare scandalosa in quanto applicata a un romanzo assai poco nazionale »[277]. Sanguineti narrateur montre ainsi la volonté de dépasser l'identification entre la réalité et la représentation, qu´il considère comme préliminaire à toutes les formes nouvelles de narration, et il affirme la qualité possible d´un monologue extérieur. Ce dépassement a lieu grâce à la technique constante du montage qui

[273] GUIDO GUGLIELMI, *I romanzi di Sanguineti*, in GIORGIO GUGLIELMINO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti: opere e introduzione critica*, Anterem Edizioni, Verone, 1993, p. 55 : « à structure ouverte ».
[274] Cf. *Sanguineti racconta il Gruppo 63*, http://www.letteratura.rai.it/articoli/sanguineti-racconta-il-gruppo-63/19548/default.aspx : « la pierre du scandale d´un roman alternatif ».
[275] LUCA MARCOZZI, *Capriccio italiano*, in NINO BORSELLINO et LUCIO FELICI (sous la direction de), *Letteratura europea. Scenari di fine secolo*, vol. II, Garzanti, Milan, 2001, p. 734 : « la récupération de multiples traditions littéraires (revécues à travers l´inquiétude individuelle) ».
[276] *Ibidem* : « le baroque moderne et inattendu […], auquel le roman se rapporte ».
[277] FABIO GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 83 : « J´ai aimé l´idée de « Capriccio » parce qu´il a déclaré l´idée d´une irrégularité provocatrice. En outre, je me suis amusé avec la formule de Tchaïkovski, qui a fini par devenir scandaleuse, parce qu´elle a été appliquée à un roman assez peu national ».

autorise l´auteur à approcher les éléments les plus incohérents entre eux et à aborder à la fois une constante recherche psychanalytique « come dalle tecniche del cinema più apprezzato dall'autore (da Vigo a Buñuel) »[278]. L´intrigue de ces cent onze brefs chapitres est très simple : un homme, le narrateur (E) et sa femme (L) attendent leur troisième enfant. Se produit une crise conjugale triviale, destinée à les réunir suite à la naissance du bébé Michele. Les fragments du discours narratif sont résumés par l´épigraphe d´après le *Satyricon* de Pétrone : « vitrea facta et somniorum interpretamenta », c´est-à dire « faite de verroteries et de rêvasseries de somnambule ». À la base du roman, nous trouvons l´expérience autobiographique, quoique fragmentaire, de Sanguineti, comme nous pouvons la trouver toujours dans l´épigraphe « a Luciana, cioè mia moglie » (« à Luciana, c´est-à-dire ma femme »), mais aussi dans le chapitre quatre-vingt-huit, où les protagonistes du voyage onirique s´appellent par leur propre prénom "Edoardo" et "Luciana". Juste au sujet de l´expérience autobiographique, Claudio Longhi définit *Capriccio italiano* une « onirica parodia italiota del convenzionale modello romanzesco della più trita *chronique maritale* »[279]. Dans une continuelle alternance entre la réalité et le rêve, pas toujours facile à distinguer, le narrateur-protagoniste passe par une série d'expériences plus ou moins crédibles, entre le passé et le présent ; un voyage qui est un voyage onirique, dans lequel certains thèmes reviennent avec insistance : la mort, l´éros, le corps dans sa dimension primordiale, compensée par une prédisposition au jeu principalement linguistique et intellectuel. Le récit ne suit pas une tendance linéaire mais, comme dans les rêves, détermine la présence d´« un linguaggio estremamente elementare, […] con un vocabolario molto limitato, con una sintassi molto povera, che *raggiunge* l´impressione di effusione di un inconscio, e di un inconscio che naturalmente si presenta come si presenta l´inconscio, selvaggio, incondito, tutt´altro che ben vestito, ma che piuttosto si scopre impudicamente, caoticamente, irrazionalmente ».[280] Ce faisant, Sanguineti viole systématiquement les codes du roman, sans tenir compte à tous les niveaux de l'attente du lecteur : en fait, avec *Capriccio italiano*, il caractérise les personnages par des actions et des conventions non traditionnelles, telle l´exploration d´une ambivalence vitale (et aussi sexuelle) du mariage pour

[278] *I romanzi: Capriccio italiano e Il Giuoco dell´oca*, in GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 27 : « comme dans les techniques cinématographiques les plus appréciées par l´auteur (de Vigo à Buñuel) ».k

[279] CLAUDIO LONGHI, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pise, 2006, p. 51 : « parodie onirique italiote du modèle conventionnel romanesque de la *chronique maritale* usée ».

[280] *Edoardo Sanguineti: il principio del montaggio*, in ANNA DOLFI et MARIA CARLA PAPINI (sous la direction de), *Scrittori a confronto*, cit., p. 130 : « un langage extrêmement élémentaire, [...] avec un vocabulaire très limité, avec une syntaxe pauvre, qui *donne* l'impression de l'épanchement de l'inconscient, et inconscient qui se présente naturellement comme se présente l'inconscient, sauvage, décomposé, tout, pas du tout bien habillé, mais d'un qui se révèle plutôt sans pudibonderie, chaotique, irrationnel (c´est nous qui soulignons) ».

mettre au même niveau l´importance des rêves en rapport hypothétique avec la vie réelle (nous retrouvons des liens avec la question psychanalytique de l´existence humaine et à la fois avec le livre *Traumnovelle* d´Arthur Schnitzler). Le choix de l´onirisme représente pour Sanguineti la possibilité de trouver un sens subversif, par la volonté précise de refuser l´imaginaire collectif de la société bourgeoise ; ce faisant, il trouve des manières de surprendre le lecteur « sconvolgendo le sue attese »[281] (comme dans le cas de la première phrase du chapitre 90 (CX) « Non ti torna, eh ? »[282], question posée à un de personnages, mais que le je-Sanguineti pose au lecteur) et il nous montre « di essersi allontanato dalle tradizionali coordinate della comunicazione romanzesca »[283]. Cette instance de subversion, le célèbre "retour au désordre", conduit Sanguineti narrateur à déterminer un "sabotage programmatique" du roman, qui s´oppose fermement au "roman bien fait" : « Puntello della rivoluzione formale è nuovamente, obbligatoriamente il linguaggio »[284], et nous ajoutons l´idéologie. C´est Sanguineti lui-même qui parle du langage des rêves, nécessaire pour raconter une histoire significative, entre le mythe et la fable : « La *fabula* onirica può diventare così la struttura esemplare, grazie a cui l´uomo contemporaneo può tentare, quando lo voglia, di risalire verso una esatta percezione narrativa, ritentando *à rebours* la filogenesi del romanzo, e procedendo dal sogno alla fiaba, e dalla fiaba al mito »[285]. Nous avons ainsi la possibilité de mettre en évidence que Sanguineti n´a pas l´intention de présenter les évènements comme une fiction simple ou un enregistrement exact de données personnelles, mais il essaie de trouver les instruments pour insérer la littérature dans un contexte social précis :

se non la si considera all'interno di un codice sociale e di un'esperienza sociale, la letteratura, secondo me, diventa incomprensibile. Se io isolo un romanzo da tale contesto, non posso capirlo nemmeno in quella che è la sua qualità letteraria, perché, una volta isolato, esso perde di significato sociale. In un romanzo, un autore comunica un insieme di *parole organizzate in un certo modo alla luce di certi codici sociali* […][286].

[281] FABIO GAMBARO, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*, in LUIGI GIORDANO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti: ideologia e linguaggio*, cit., p. 129 : « bouleversant ses attentes ».
[282] EDOARDO SANGUINETI, *Capriccio italiano* (1963,1967), Feltrinelli, Milan, 1987, p. 10 : « Cela ne te revient pas, n'est-ce pas ? ».
[283] FABIO GAMBARO, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*, cit., p. 129 : « de s'être éloigné des coordonnées traditionnelles de la communication romanesque ».
[284] *I romanzi: Capriccio italiano e Il Giuoco dell´oca*, cit., p. 27 : « Le soutien de la révolution formelle est, à nouveau et impérativement, le langage ».
[285] EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 91 : « La fable onirique peut ainsi devenir la structure exemplaire, grâce à laquelle l´homme contemporain peut tenter, quand il veut, de remonter à une perception narrative exacte, recherchant à rebours la phylogénie du roman, et procédant du rêve à la fable, et de la fable au mythe ».
[286] FABIO GAMBARO, *Il critico come storico. Incontro con Edoardo Sanguineti* , «Linea d'ombra», n. 35, 1989, p. 54 : « si nous ne la considérons pas à l´intérieur d´un code social et d´une expérience sociale, la littérature, à mon avis,

Évidente est la liaison entre la première phase de la poésie de Sanguineti (en particulier, *Laborintus*) et *Capriccio italiano* ; aussi bien le recueil poétique que le roman présentent une « descente aux enfers »[287] (affirmation reprise par Roland Barthes), un parcours d´initiation et purification de l´intellectuel pour déterminer son intégrité morale et à la fois sortir des lieux du sous-sol, précisément par la boue, bien qu´ils n'y ait pas de correspondances de style symbolique entre poésie et roman de la même manière :

Avevo già sentito *When I stop* sul lago, quella volta che ci eravamo perduti in barca, G. io, o la volta prima. Verso le 10 il lago era deserto. […] Il lago era nero e nebbioso, per questo non c´era più nessuno. Fece un breve tratto curvo e, sotto, un breve segmento. "La barca di Caronte," disse, "se rovesciamo l´epigrafe." Eravamo senza remi, e il vento era caduto. "Ma non c´è niente da rovesciare," disse[288].

Sanguineti décrit *Capriccio italiano* comme un livre de style "comique", que nous devons entendre dans l´acception médiévale :

Potremo ricostruire, […] su nuove basi, la nostra piccola trinità esemplare. Giacché, se vogliamo definire tragico (nel vecchio senso) lo stile di Filippini, […] ed elegiaco, con la sua perspicace medietà, lo stile di Di Marco, […] abbiamo ora il desiderabile "campione" di un inferiore stile comico (sempre nel vecchio senso) quale a noi mancava. […] Il quale stile comico […] si articolerà in un racconto "per stazioni" successive, come direbbe Spitzer, che mima l'itinerario dell'anima verso la capanna nella foresta, oniricamente travestita in questo o in quel modo, con tanto di discesa agli Inferi, e colloquio con le ombre, e iniziazione, insomma, al sesso e alla morte[289].

devient incompréhensible. Si j´isole un roman de ce contexte, je ne peux pas le comprendre même dans celle qui est sa qualité littéraire parce que, une fois isolé, il perd sa signification sociale. Dans un roman, un auteur communique un *ensemble de mots disposés d´une certaine manière à la lumière de certains codes sociaux* [...] ».

[287] Cf. ROLAND BARTHES, *Edoardo Sanguineti*, in ID., *Oeuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens 1962-1967*, tome II, Seuil, Paris, 1993, pp. 1241-1242.

[288] EDOARDO SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit., p. 10 : « J'avais déjà entendu *When I stop* sur le lac, la fois où nous étions perdus dans le bateau, G. moi, ou la fois d'avant. Vers 10 heures du matin, le lac était désert. Le lac était noir et brumeux, il ne restait plus personne. Il a fait un court étirement courbé et, en bas, un court segment. « La barque de Charon », dit-il, « si nous retournons l'épigraphe ». Nous n'avions pas de rames et le vent était tombé. « Mais il n'y a rien à renverser », il a dit ».

[289] EDOARDO SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale*, cit., p. 92 : « Nous pourrons reconstruire, [...] sur de nouvelles bases, notre petite trinité exemplaire. Puisque, si nous voulons définir le style de Filippini comme tragique (au sens ancien), [...] et élégiaque, avec sa médiumnité perceptive, le style de Di Marco, [...] nous avons maintenant le souhaitable "échantillon" d'un style comique inférieur (toujours au sens ancien) qui nous manque. [...] Ce style comique [...] sera articulé dans une histoire "par stations", comme dirait Spitzer, qui imite le voyage de l'âme vers la

I.2.3 LA NATURE PARODIQUE ET LUDIQUE D´UN TEXTE : *IL GIUOCO DELL´OCA*

Après le voyage onirique de *Capriccio italiano* dans les trames nues et crues de l´inconscient, Sanguineti publie en 1967 son deuxième roman : *Il giuoco dell´oca*, « un labirinto, [il cui] modello è *Laborintus* »[290]. Ce faisant, Sanguineti nous présente une structure formelle et à la fois « incite le lecteur à une réflexion sur la construction nouvelle de l´œuvre littéraire qui s´inscrit dans un échange dynamique entre la poésie et la prose »[291]. Dès le titre, nous pouvons comprendre que Sanguineti déplace ses intérêts sur le sujet du "jeu" : en fait, déjà à partir du titre, nous pouvons remarquer la définition d´« una parodica e divertita ripresa della tradizione con la forma dittongata 'giuoco', nonché la natura scopertamente ludica del testo »[292], à partir de l´épigraphe « per Luciana, / perché ci giuochi: / ce n´est que superpositions d'images de catalogue : »[293], par une *règle* exprimée dans le hors-texte de la quatrième de couverture : « Questo Giuoco è composto di 111 numeri, e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura »[294] et par l´invitation-instruction de jouer-lire lançant deux dés numérotés de 1 à 6, qui déterminent l´aspect aléatoire[295]du roman. Ce faisant, Sanguineti décide de préparer une coprésence de choses hétérogènes, qui montrent une association et une addition continuelle d´éléments différents et en désuétude[296], entre lesquels nous pouvons apercevoir « due malviventi pronti a chiudere gli sportelli del sarcofago »[297], comme dans la station-chapitre 59 (LIX). Et encore, nous pouvons arriver à la station-chapitre 55 (LV) « e dietro la macchina da presa *vedere* l'occhio dello scheletro »[298], trouver la mort (v. station-chapitre 82, LXXXII), aller jusqu'à la

cabane dans la forêt, rêveusement déguisée de telle ou telle façon, avec sa descente dans les enfers, de conversation avec les ombres, d'initiation, en somme, au sexe, de mort ».

[290] *Edoardo Sanguineti: il principio del montaggio*, cit., p. 137 : « un labyrinthe, [dont] le modèle est *Laborintus* ».

[291] VALERIE THEVENON, *L´« agrammaticalité » entre "Laborintus" et "Il giuoco dell´oca" d´Edoardo Sanguineti*, in JEAN-CHARLES VEGLIANTE (sous la direction), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, 2007, p. 120.

[292] GLORIA M. GHIONI, *Il "giuoco" di Sanguineti*, http://www.criticaletteraria.org/2010/11/il-giuoco-di-sanguineti.html : « une reprise parodique et amusée de la tradition par la forme diphtonguée 'giuoco', ainsi que la nature explicitement ludique du texte ».

[293] EDOARDO SANGUINETI, *Il giuoco dell´oca* (1967, 1991), in ID., *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milan, 2007, p. 123 : « à Luciana, / pour qu'elle y joue :/ ce n´est que superpositions d'images de catalogue : ».

[294] « Ce jeu se compose de 111 numéros, et peut même servir à jouer jusqu'à 79. Ceci doit être convenu avant de commencer la lecture ».

[295] À ce propos, cf. *Intervista (Genova 22 aprile 1993)* in CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della regione Emilia-Romagna, Il Nove, Bologne, 1996, pp. 287-288.

[296] Cf. MASSIMILIANO BORELLI, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Modène, 2013.

[297] EDOARDO SANGUINETI, *Il Giuoco dell´oca*, ed. 1991, note de la couverture arrière signée par VALERIO RIVA : « deux malfrats prêts à fermer les portes du sarcophage ».

[298] *Ibidem* : « et derrière la caméra, *on voit* l'œil du squelette [c´est nous qui soulignons] ».

station-chapitre 111 (CXI) et gagner, et quelque fois trouver comme compagnon de voyage une oie :

E chi avrà fatto tutte queste fermate e avanzate e ritorni e pene e pagamenti, innante e indietro quante fiate correndo come un matto con i suoi dadi e gli occhiali, e il naso puntato e il mento proteso, sì che giunga primo o postremo alla conclusione del giuoco, ne avrà tratto il giovamento che pare trarne l'autore, al lume di quella candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i suoi fogli, sopra i suoi libri con le figure, sopra il suo teschio giallo[299].

Nous sommes ainsi capables de pénétrer au bout des cent-onze pièces-stations de la voie-opposition « tra il visibile e il sensibile »[300] et de reconnaître ses fonctions principales : un jeu de la mort construit par la présence de plusieurs danses macabres dans des maisons différentes (en bref, une espèce de *Mémoires d´outre-tombe*[301]) et une galerie d´images déjà vues, caractérisées par la forme du rebus, des énigmes et des devises de l'esprit, qui ne sont rien d´autre qu´une condition de continuité, comme Sanguineti la détermine dans ses compositions poétiques avec les deux points, (ils sont strictement la question importante et nécessaire de l´énonciation, « vale a dire della relazione *io-tu* all'interno di un testo »[302]). Chaque pièce-maison est construite par un "je", qui détermine un déguisement pour un "tu" possible, ou bien il transforme tout à l´impersonnel, même si elle conserve la condition du "je" ; nous pouvons ainsi percevoir la réalisation de l´état métastable du "je" d´après Gilles Deleuze, la quatrième personne du singulier "jeje" :

Ci sono io, per intanto. Sto dentro la mia grande bara. Sono al buio, chiuso. Le voci che si sentono di fuori, che arrivano qui, che parlano di me, a me, sono le voci dei visitatori. Con la faccia girata tutta da una parte, con tanta fatica, ne vedo qualcuno, lì dei visitatori, da una fessura del legno, tra un'asse e l'altra della parete,

[299] *Ibidem* : « Et celui-qui aura fait toutes ces étapes et avancées et retours et pénalités et paiements, en avant et en arrière combien de fois courant comme un fou avec ses dés et les lunettes, et le nez pointu et avançant le menton, pour qu´il arrive le premier ou le dernier à la fin du jeu, il en aura tiré le bénéfice que semble en tirer l'auteur, crâne aux chandelles, la tête penchée sur le table, là-bas sur ses feuilles, sur ses livres avec les figures, sur sa tête de mort jaune ».

[300] Cf. GUIDO GUGLIELMI, *Il romanzo di Sanguineti*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, vol. II., Einaudi, Turin, 1998, pp. 174-180 : « entre le visible et le sensible ».

[301] Cf. TIBOR WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Marzorati, Milan, 1974.

[302] MILLI GRAFFI**,** *Intervista a Paolo Fabbri su Il giuoco dell'Oca e L'orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*, « Il Verri », *Attenzione a Sanguineti*, 29/2005, p. 29 : « c'est-à-dire la relation moi-toi à l'intérieur d'un texte »

che mi passa davanti, che si ferma[303].

Feuilletant les pages du roman, nous pouvons de plus en plus voir que Sanguineti engage un système fondé sur la présence d´éléments oniriques, capables de communiquer leur propre capacité de regarder la mort éveillés ; ce n'est pas sans fondement que nous pouvons percevoir que le "je" du cercueil vit un imaginaire personnel *post mortem.* Dans le cas de la station-chapitre 1 (I), cette représentation mortelle résume les expériences de la culture du XXème siècle, autant dans le domaine de la narration que dans le domaine de la musique et des images ; le cinéma est le moteur d´inspiration de cette pièce, précisément le film *Vampyr* (1932) de Carl Theodor Dreyer :

Butto la mia luce un po' da tutte le parti […]. Poi la butto, lì di colpo, diritta sopra la bara. […] È la faccia del David Gray, proprio, ma in verde, come si vede nel mezzo primo piano 359, quando Julian West guarda il coperchio della sua bara che viene giù […]. Ma io butto la mia diapositiva sopra il vetro della bara, dentro la finestrella, sopra la mia faccia, dentro i miei occhi. La mia faccia, adesso, è proprio la faccia del David Gray, per forza[304].



Image du film *Vampyr*

Clara Allasia tient à mettre en évidence que cette identité double du héros du film David Gray (interprété par Julian West) ne lésine pas sur la présence de présomptions aliénants qui déterminent, dans ces "superpositions d´images du catalogue", « la presenza di numerose immagini

[303] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 125 : « je suis là, pour le moment. Je suis dans mon grand cercueil. Je suis dans l´obscurité, fermé. Les voix qui s'entendent à l´extérieur, qui viennent ici, qui parlent de moi, pour moi, sont les voix des visiteurs. Avec le visage tourné d´un seul côté, avec beaucoup d'effort, j´en vois quelques-uns, par une fente du bois, entre une planche et l'autre de la paroi, qui passe devant moi, qui s´arrête ».

[304] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 165 : « Je jette ma lumière un peu de tous les côtés. […] Puis je la jette, tout à coup, tout droit sur le cercueil. […] C´est le visage de David Gray, vraiment, mais en vert, comme cela se voit en demi-gros plan 359, quand Julian West regarde le couvercle de son cercueil qui descend. […] Mais je jette ma diapositive sur le verre du cercueil, à l´intérieur de la petite fenêtre, sur mon visage, à l´intérieur de mes yeux. Mon visage, maintenant, est vraiment le visage de David Gray, forcément ».

provenienti dalla cultura psicanalitica […] troppo coscientemente e accuratamente utilizzate per essere fruibili »[305]. Nous pouvons retrouver un exemple spécifique dans une scène clou du film de Dreyer, qui nous explique et nous permet de mettre en rapport entre eux les stations-plaques I et XXXIX ; nous sommes face à un dédoublement onirique du "je" et surtout à sa pluralisation directe, c´est-à-dire « la trappola pronominale, […] che permette [a Sanguineti] di *convocare* il lettore dentro le sue storie »[306] :

David Gray si è appena addormentato, seduto su una panchina. […] Dunque la frase ridondante serve a mostrare che siamo dentro ad un sogno e in questo sogno, «per intanto», viene inquadrato il narratore. Per rendere questa idea Dreyer fa sdoppiare la figura di West per ben due volte: prima una sua immagine ectoplasmatica si stacca dalla panchina dove si trova il corpo addormentato e poi la stessa immagine scopre nella casa del medico la bara con il proprio corpo composto per la sepoltura[307].





Images du film *Vampyr*

[305] CLARA ALLASIA, *Edoardo Sanguineti, Il giuoco dell´oca* in PASQUALE GUARAGNELLA et STEFANIA DE TOMA, *L´incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato, 2011, p. 522 : la présence de nombreuses images de la culture psychanalytique (...) trop consciemment et précisément utilisées pour être utilisables ».

[306] MILLI GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su "Il giuoco dell´oca" e l´"Orologio astronomico" di Edoardo Sanguineti*, cit. : « le piège pronominal, [...] qui permet [à Sanguineti] de convoquer le lecteur dans ses histoires ».

[307] CLARA ALLASIA, *Edoardo Sanguineti, Il giuoco dell´oca*, cit., p. 520 : « David Gray vient de s'endormir, assis sur un banc. […] La phrase redondante sert donc à montrer que nous sommes à l'intérieur d'un rêve et dans ce rêve, "en attendant", le narrateur est encadré. Pour faire cette idée, Dreyer double deux fois la figure de l'Occident : d'abord, une image ectoplasmique de lui se détache du banc où se trouve le corps endormi et ensuite la même image découvre dans la maison du médecin le cercueil avec son propre corps composé pour la sépulture ».

Le jeu de la mort du *Giuoco dell´oca* est aussi caractérisé par la présence constante de types d´apparition différents, qui rappellent au lecteur le *tópos* à la manière de Dante, comme dans le cas de la pièce-station LXXXIX, « dello stupore delle anime trapassate per l'apparizione nel loro mondo di un corpo vivo (un rovescio a sua volta […] del motivo tradizionale dell'apparizione fantasmatica delle ombre ai vivi) »[308]. Et encore par la volonté de Sanguineti de maintenir en vie son intérêt pour le caractère dramatique de la *Commedia* (qui doit se lire "théâtral"), comme dans le cas de la pièce-station 6 (VI), où deux âmes évoquent le "jeu nouveau" du Chant XXII de l´*Enfer* (le cercle appelé *Malebolge*, objet d´étude à son goût). Dans ce roman de la déformation, « o forse meglio decomposizione, dell´io-cadavere protagonista proiettato nel gran mondo del neocapitalismo imperante »[309], nous retrouvons la présence de l'obsession de travaux antérieurs (p. ex. le labyrinthe comme symbole du chaos et du désordre) et à la fois l´apparition de motifs successifs, comme définition du monde en tant que magasin d´un tout, caractéristique de l´enfance de Sanguineti :

quando ero bambino […] avevo un quaderno, e su questo quaderno, prendendo cataloghi […] incollavo tutto quello che riuscivo a captare da questo materiale pubblicitario. Il titolo di questo quaderno era *Tutto* […]. Questa ossessione enciclopedico-collezionistica, questo delirio di «metto tutte le cose del mondo» era un tratto puerile che in fondo si realizza nel *giuoco dell'oca*[310].

La condition du "je" se reflet dans le besoin continuel de Sanguineti narrateur de le représenter parfois divisé, parfois fragmenté et multiplié, ou banalisé et simplement dégradé ; ce faisant, il met en évidence sa manière de gérer un personnage dans un contexte spécifique et dans une situation donnée de la vie :

ne *Il giuoco dell'oca* l'io è tutto moltiplicato e spezzato; c'è un io, un altro io, e ci sono, a un certo punto, tre «ii», ci sono sempre tre volte io con tre pistole, i tre sono tre sgorbi che corrono, uno addosso all'altro, a catena. Questo tipo di moltiplicazione dell'io, evidentemente è un modo di gestire il personaggio

[308] *I romanzi: Capriccio italiano e Il Giuoco dell´oca*, in GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 34 : « de l´étonnement des âmes des défunts pour l´apparition, dans leur monde, d´un corps vivant (l'envers à son tour [...] du motif traditionnel de l'apparition des fantomatiques ombres parmi les vivants) ».

[309] CLAUDIO LONGHI, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, cit., p. 51 : « ou peut-être mieux décomposition, du je-cadavre protagoniste projeté dans le grand monde du néocapitalisme dominant ».

[310] *Edoardo Sanguineti: il principio del montaggio*, cit., pp. 137-138 : « quand j´étais un enfant, […] j´avais un cahier, et sur ce cahier, prenant des catalogues, je collais tout ce que j´arrivais à capter de ce matériel publicitaire. Le titre de ce cahier était *Tout* […]. Cette hantise encyclopedico-collectionistique, ce délire de « j'y mets toutes les choses du monde » était un trait puéril qui au fond se réalise dans *Il Giuoco dell´oca* ».

abbastanza particolare[311] .

Nous pouvons encore relever une présence plus nette de la dimension ludique du roman, en particulier dans la dernière station-chapitre 111 (CXI), où Sanguineti narrateur se transforme en un saltimbanque, décidé à continuer le grand jeu de la vie et de la mort, entre un cercueil qui devient un tonneau et tout un voyage sur un grand bateau :

Faccio tutta la mia figura del saltimbanco sopra la botte, quando la botte gira e gira, e il saltimbanco sta sopra la botte, come in una specie di danza un po' difficile, e fa girare la botte così, con i suoi piedi. Così mi gira e gira anche quella, lì a me, sotto, dentro la grande botte, dentro la grande bara, mentre navighiamo tra i grandi impeti di un grande vento di tempesta, sotto un cielo senza luna e senza stelle, con i grandi fulmini che ci cadono tutti fitti, tutti intorno, a destra e a sinistra. […] E adesso che il porto si fa già vedere, […] io mi sporgo […] lì dalla grande botte, dalla grande bara, sopra quell´acqua che è in una grande tempesta. Mi scrivo un nome, adesso, per questa grande nave dove ci navighiamo tutti insieme, con una vernice tutta densa, tutta nera. Me la voglio chiamare un po' così, adesso, questa grande nave dove ci navighiamo tutti insieme, con questo nome un po'lungo, che è IL DILETTEVOLE GIUOCO DELL'OCA[312].

Et enfin, nous ne devons pas oublier que ce roman est envahi par la nette influence du drame *Faust*, comme le met bien en évidence Niva Lorenzini[313] ; déjà à partir de la pièce-station 10 (X), où nous, lecteurs et à la fois spectateurs, assistons à la mise en scène de quelques scènes du texte de Goethe, l´attention se porte en particulier pour l´épisode *Strasse* ("Une rue"), entre un "Mein

[311] *Ivi*, p. 157 : « dans *Il giuoco dell´oca* le "je" est tout multiplié et brisé ; il y a un "je", un autre "je", et il y a, à un moment donné, trois "jes", il y a trois fois moi-même avec trois pistolets, les trois sont trois griboullages qui courent, l'un après l´autre, en chaîne. Ce type de multiplication du "je", est évidemment un moyen de gérer le personnage assez particulier ».

[312] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., pp. 261-62 : « J'étalage de ma figure de saltimbanque sur le tonneau, lorsque le tonneau tourne et tourne, et le saltimbanque est au-dessus du tonneau, comme dans une sorte de danse un peu difficile, et fait tourner le tonneau ainsi, avec ses pieds. Alors elle tourne et tourne encore, autour de moi, en dessous, à l'intérieur du grand tonneau, à l'intérieur du grand cercueil, alors que nous naviguons entre les grands éclats d'une grosse tempête de vent, sous un ciel sans lune et sans étoiles, avec les grandes foudres qui tombent tout serrés, tout autour, à gauche et à droite. [...] Et maintenant que le port est déjà en vue, [...] Je me penche [...] là-bas du grand tonneau, du grand cercueil, sur l'eau qui se trouve dans une grande tempête. Je m´écris un nom, maintenant, pour ce grand bateau où nous naviguons tous ensemble, d'un vernis tout épais, tout noire. Je veux me l´appeler un peu ainsi, maintenant, ce grand bateau où nous naviguons tous ensemble, de ce prénom un peu long, qui est LE JEU AMUSANT DE L`OIE ».

[313] Nous nous référons à l´étude *Il Faust di Sanguineti: la parola all´inferno*, introduction de EDOARDO SANGUINETI, *Faust un travestimento*, sous la direction de NIVA LORENZINI, Carocci, Rome, 2003, pp. 8-9, puis reproposée avec le titre *La parola all´inferno: il Faust* in NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milan, 2011, p. 28.

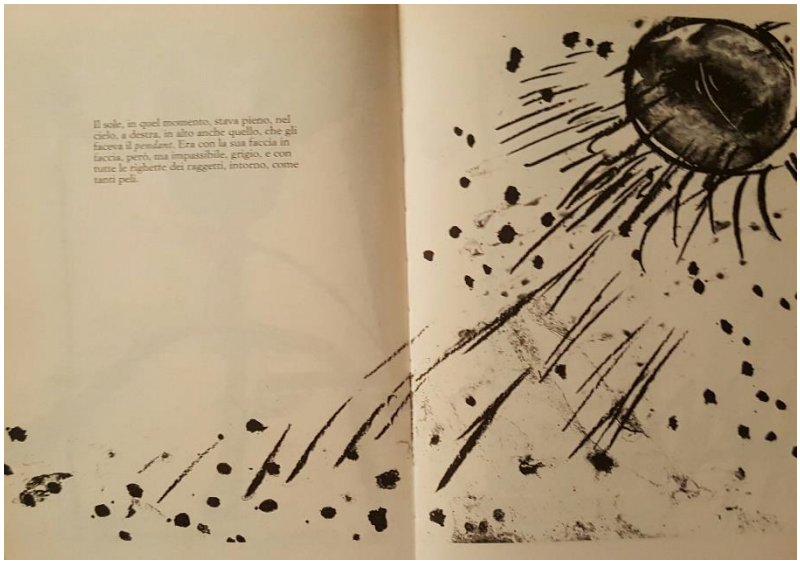
schönes" et la prèsence de "Hans Liederlich", deux rappels explicites de la pièce. Ou encore, la présence d´une bougie sur un table et celle d´un "ach", la plainte du mal de vivre de Faust dans la pièce-station 13 (XIII) « si è già sentito un primo lamento, debole ma prolungato. […] Poteva essere un "ach", il lamento »[314], le dévoilement d´une étagère pleine de livres (pièce-station 17, XVII), sur laquelle nous pouvons lire les matières-spécialisations de Faust lui-même « PHILOSOPHIE, JURISTEREI, MEDIZIN, THEOLOGIE »[315]. Et encore, la présence d´un écrivain (pièce-station XX), représentation de Faust et à la fois de Sanguineti lui-même, qui écrit « al lume di *una* candela, con la testa tutta piegata sopra il tavolo, lì sopra i *suoi* fogli, sopra i *suoi* libri con le figure, sopra il *suo* teschio giallo » [316] et puis une « cantina […] piena di studenti »[317] (pièce-station C), qui fait venir à notre ésprit la *Cave d´Auerbach* du texte de Goethe.

I.2.4 *SMORFIE* ET *L´OROLOGIO ASTRONOMICO*

Le mot "smorfie", que nous pouvons traduire par "grimaces", est employé par Sanguineti dans la composition 51 du recueil *Reisebilder*, quand « l´ultima faccia femminile tedesca, / […] fa smorfie / affabili e passive »[318] ; cette expression ludique constitue par la suite le titre d´un texte narratif, justement *Smorfie* (qui sera aussi le titre homonyme d´un volume de Feltrinelli avec toute la production narrative de Sanguineti, publié en 2007), publié en 1986 et constitué de cinq petits fragments en prose, accompagnés par les dessins-images de Tommaso Cascella. Dans ce jeu de renvois, nous pouvons apercevoir la coprésence d´éléments surréels, « una sorta di tenue filo conduttore narrativo […] [delle] ascendenze surrealiste del lessico e dell'immaginativa sanguinetiane »[319]. Ce qui compte pour Sanguineti est la possibilité de mettre au point encore une fois sa vocation personnelle de se livrer à ses passions propres, dans le but de déterminer qu´il n´y a pas de possibilité de tout transformer en un canon romanesque ; l´illusion comporte, d´une part, de comprendre que l´écrivain peut faire plus que ce qu´il pense qu´il peut faire et, d´autre part, de définir justement l´impossibilité de tout décrire par l'écriture : « una felice illusione, che è anche

[314] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 139 : « Nous avons déjà entendu le premier cri, faible mais prolongé [...] Cela pouvait être un "ach", une complainte ».
[315] *Ivi*, p. 143 : « PHILOSOPHIE, MÉDECINE, JURISPRUDENCE, THÉOLOGIE ».
[316] *Ivi*, p. 146 : « à la lumière d'une bougie, la tête toute penchée sur la table, là sur *ses* feuilles, sur *ses* livres avec ses figures, sur *son* crâne jaune ».
[317] *Ivi*, p. 243 : « cave […] pleine d´étudiants ».
[318] EDOARDO SANGUINETI, *Reisebilder* 5, cit., p. 155 : « le dernier visage féminin allemand, / [...] fait des grimaces / affables et passives ».
[319] LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 265 : « une sorte de fil conducteur fragile narratif [...] [des] ascendances surréalistes du lexique et de l'imagination de Sanguineti ».

produttiva […] È un´illusione che io mi senta totalmente libero di fronte alle costrizioni che mi pongo »[320]



« Il sole, in quel momento, stava pieno, nel / cielo, a destra, in alto anche quello, che gli / faceva il pendant. Era con la sua faccia in / faccia, però, ma impassibile, grigio, e con / tutte le righette dei raggetti, intorno, come / tanti peli »[321]

À l´inverse, *L´orologio astronomico* est écrit en 2001 à Strasbourg, la ville où il est aussi situé[322], à la suite d'une commission. La première particularité à considérer de cet écrit se retrouve dans la période de création et de rédaction : en fait, *L´orologio astronomico* naît exactement cinquante ans plus tard que la première composition de *Laszo Varga* : « scritta esattamente al capodanno della seconda metà del secolo trascorso, mentre *L´orologio* ne va a inaugurare uno interamente nuovo »[323]. Le titre dérive de la vision de l´horloge astronomique de Strasbourg : « In quell'orologio [Sanguineti] ha riconosciuto una specie di straordinaria matrice narrativa e labirintica. […] L'orologio di Strasburgo ha sempre suscitato esegesi alchemiche e Sanguineti in

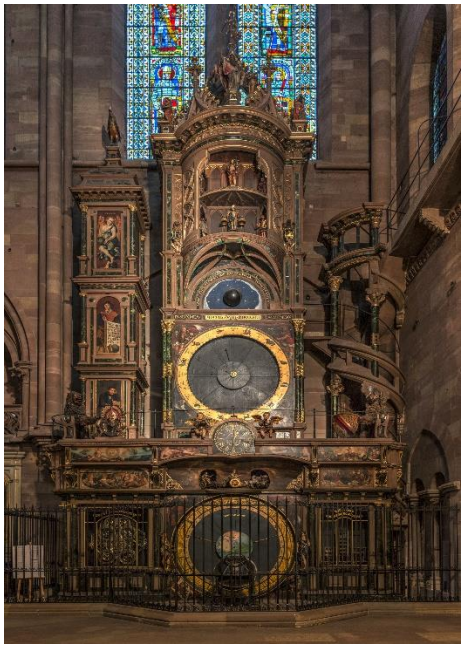
[320] *Romanzo*, in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « une illusion heureuse, qui est aussi productive [...] C'est l'illusion de me sentir totalement libre face à des contraintes que je me pose ».

[321] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., pp. 276-277 : « Le soleil, à ce moment-là, était plein, dans / le ciel, à droite, tout haut aussi, qui lui / faisait *pendant*. Il était avec sa face, en / face, cependant, mais impassible, gris,
et avec / toutes les petites lignes des petits rayons, tout autour, comme / tant de poils ».

[322] L´occasion est à retrouver dans l´invitation de Sanguineti de la part de l´Institut culturel italien de Strasbourg, dans le cadre de séjours de artistes célèbres.

[323] EPIFANIO AJELLO, *L´orologio astronomico, un romanzo "mal fatto"* in MARCO BERISSO ET ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 181 : « écrite exactement le Jour de l´an de la seconde moitié du siècle dernier, alors que *L´orologio* va inaugurer un siècle tout nouveau ,».

fondo si inserisce in una tradizione interpretativa di questo genere. A lui sembra un modello per il mondo, uno schema cosmologico »[324].



L'horloge astronomique de la Cathédrale Notre-Dame de Strasbourg

Le roman est composé de cinquante feuilles, où nous pouvons bien noter que Sanguineti décide d´aborder un sabotage de codes romanesques et omet tous les points d´appui à la manière de Spitzer, nécessaires à créer un roman "bien fait" ; nous voyons la création d´une histoire qui n´est pas une histoire, « una specie di diario […]. Ma non è un diario »[325], qui permet à l´écrivain de créer des digressions courtes, composées de tous les expédients syntactico-linguistiques à sa disposition pour créer un collage méthodico-véritable du texte : « Sono un tipo molto metodico, io. È per questo che ho deciso di mettere un po' insieme questi documenti »[326]. Il décide de mettre ainsi en œuvre une subversion de la narration d´après Barthes[327], un parcours non défini où l´effet de la langue parlée entre en collision avec l´effet de la langue narrée, amplifiant la présence d´allitérations continuelles. Et encore, Sanguineti donne une grande valeur à l´énonciation, en

[324] MILLI GRAFFI, *Intervista a Paolo Fabbri su "Il giuoco dell´oca" e l´"Orologio astronomico" di Edoardo Sanguineti*, cit.: « Dans cet horloge [Sanguineti] a reconnu une sorte de matrice narrative et labyrintique estraordinarie. [...] L'horloge de Strasbourg a toujours suscité des exégèses alchimiques et Sanguineti s'inscrit essentiellement dans une tradition d'interprétation de ce genre. Elle lui ressemble un modèle pour le monde, un système cosmologique ».

[325] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 365 : « Une sorte de journal […]. Mais ce n´est pas un journal ».

[326] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 359 : « Je suis un type très méthodique, moi. Voilà pourquoi j´ai décidé de rassembler un peu ces papiers ».

[327] Cf. ROLAND BARTHES, *L´obvie et l´obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

créant son propre travail de modulation de la narration, entre la nécessité d´impliquer plusieurs personnes-personnages et de créer un mouvement d´aller-retour, un jeu qui n´est rien d´autre que la définition d´une machine visuelle qui réalise un vidéo-clip. À ce propos nous pouvons considérer un passage de l´interview-conversation de Sanguineti avec Antonio Gnoli : « Trovo affascinante l´invenzione del videoclip, cioè di un uso espressivo del montaggio, in cui non si racconta più niente, perchè in sostanza non c´è più racconto. Le cose passano dall´una all´altra in situazioni assolutamente incongrue […] e le coordinate temporali saltano »[328]. Nous ne devons pas oublier l´horloge de Strasbourg, la *contrainte* véritable de l´histoire : « Ogni "divagazione", difatti, *ruota* intorno ai dipinti, alle statuette di legno colorate, agli ordigni meccanici che adornano il *buffet* dell´ottocentesco meccanismo, sorta di gigantesco teatro cosmologico, ma che non serve troppo ad orientarci correttamente nel labirinto del mondo »[329].

I.2.5 *VOCIFERAZIONI* : QUAND LA NARRATION ENTRE EN JEU AVEC UNE FRESQUE

La particularité de la composition *Vociferazioni*, publiée pour la première fois dans la revue *Comunicare* en 2005 (et proposée de nouveau en 2007 dans le volume *Smorfie*, avec des images d´Ugo Nespolo), se retrouve dans la volonté précise de Sanguineti de donner la parole à quelques personnages des fresques du mois de septembre et d´octobre du célèbre "Cycle des mois" de la Tour de l´Aigle, située dans la ville de Trente ; à ce propos, Sanguineti affirme : « come il ciclo di affreschi dedicato ai mesi dell'anno allude alla ciclicità e all'eterno ritorno delle stagioni, delle feste e del lavoro rurale dell'uomo, così anche la poesia ha i suoi ritmi, i suoi ritorni e le proprie stagioni »[330]. Ces cinq contes nous dévoilent la présence de cinq personnages, chacun caractérisé organiquement par une voyelle ; cinq voix, cadrées comme une image photographique, racontent leur histoire personnelle et permettent à l´auteur de trouver les outils pour faire en sorte que la narration entre en jeu avec l´art figuratif.

---

[328] ANTONIO GNOLI (sous la direction de), *Sanguineti´s Song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milan, 2006, p. 72 : « Je trouve fascinant l´invention des vidéo-clips, c´est-à-dire une utilisation expressive du montage, où on ne raconte plus rien, parce que, en substance, il n'y a pas du conte. Les choses passent de l'une à l'autre dans des situations totalement incongrues […] et les coordonnées temporelles sautent ».

[329] EPIFANIO AJELLO, *L´orologio astronomico, un romanzo "mal fatto"*, cit., p. 181 : « Chaque "digression", en fait, tourne autour des peintures, des figurines en bois colorés, des dispositifs mécaniques qui ornent le *buffet* à la mécanique du dix-neuvième siècle, une sorte de théâtre cosmologique géant, mais qui ne sert pas trop pour nous orienter correctement dans "le labyrinthe du monde" ».

[330] *Sanguineti, la poesia che vive nella voce «Potere Immortale»*, « Alto Adige », 29 Septembre 2006, http://ricerca.gelocal.it/altoadige/archivio/altoadige/2006/09/29/AT9PO_AT801.html : « comme le cycle de fresques consacré aux mois de l'année se réfère à la nature cyclique et à le retour éternel des saisons, des fêtes et des travaux de la terre par l'homme, de la même façon la poésie a ses rythmes, ses retours et ses saisons ».



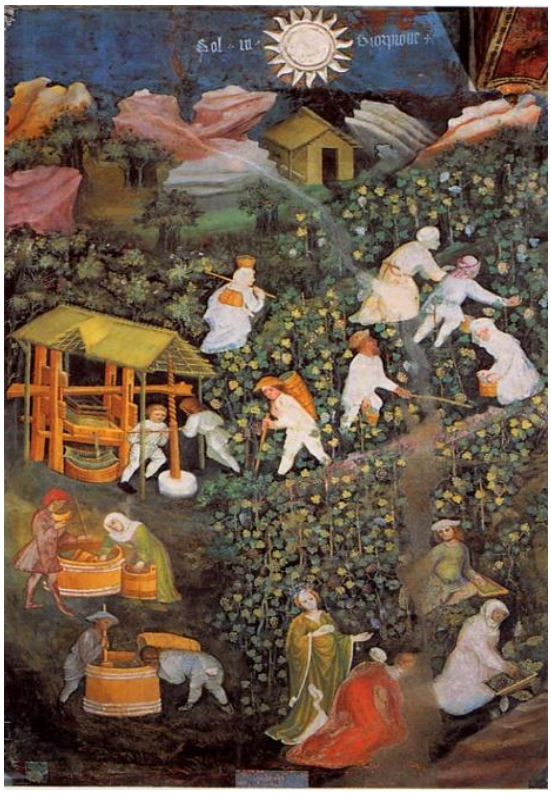
Mois de septembre, Tour de l'Aigle (Trente)

C'est le cas du premier conte qui introduit la présence de *A*, une jeune fille, Scorpion, qui parle d´une tentative de viol subie par elle de la part d'un serial killer (« Forse, come tanti criminali, cerca riparo in una città, per sparire nella grande folla. In una città, è vero, un delitto sparisce »[331]) et elle nous illustre un paysage de montagne entouré de vignes luxuriantes et d'une cascade d´eaux verdâtres, qui déterminent le binôme cyclique vie-mort, caractéristique de cette fresque. Le deuxième nous présente le viticulteur *E*, habillé de blanc comme toutes les viticultrices et tous les viticulteurs présents, qui rappelle à son interlocuteur : « Non puoi capire, tu, chi è che ti parla. Non puoi vedere chi è che muove le sue labbra. E questo è un po' perché sto con la faccia tutta immobile, io, come una maschera, diciamo »[332] ; la description de la vendange ne permet pas d´individuation spécifique, parce qu'elle souligne elle-même « siamo tutti confusi, tutte, così come ci capita »[333] .

[331] EDOARDO SANGUINETI, *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 411 : « Peut-être, comme plusieurs criminels, il cherche une protection dans une ville, pour disparaître dans la grande foule. Il est vrai que dans une ville un crime disparaît ».

[332] *Ibidem* : « Tu ne peux pas comprendre, toi, qui c'est qui te parle. Tu ne peux pas voir qui c'est qui bouge ses lèvres. Et ça, parce que je suis avec mon visage tout immobile, moi, disons comme un masque ».

[333] *Ivi*, p. 412 : « nous sommes tous confus, toutes, comme il arrive ».



Mois d'octobre, Tour de l'Aigle (Trente)

Et puis il est le tour de *I*, qui monte à cheval et pense à une fiction hypothétique de la vie (« Ho già detto che sarà la mia epifania, quella, per dire che entro dentro il teatro del mondo? […] Primasi recita, perché prima stiamo lì a fingere che stiamo per entrare in scena, e così ci sarà la grande sorpresa, che sarà la mia rivelazione »[334]). Nous avons en suite le criminel *O*, qui prend la fuite et dont la « […] vita di bruto […] è un pezzo qualunque di un qualunque fantasequel. […] Basta che tu ci scappi in un grande vuoto, come me, con me »[335] . Et enfin nous avons *U*, la définition totale de tous les contes, le "je" de l´auteur mais aussi le nôtre, entre une vocifération personnelle et la vociférations de plusieurs "je", qui rappelle à son interlocuteur que « un io, se tu 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. »[336]

[334] *Ivi*, p. 414 : « Est-ce que je l'ai déjà dit que ce sera mon épiphanie, pour dire que je vais entrer dans le théâtre du monde? [...] Avant nous jouons, car avant nous sommes là pour prétendre que nous sommes sur le point d'entrer en scène, et donc il y aura une grande surprise, qui sera ma révélation ».

[335] *Ivi*, pp. 418-419 : « [...] La vie de brute [...] est un morceau quelconque d´un quelconque soit fantastique sequel. [...]. Il suffit que tu t'enfuies dans un grand vide, comme moi, avec moi ».

[336] *Ivi*, p. 421: « Un je, si toi tu fais attention, c'est vraiment presque rien. Non, c'est un peu plus que rien, plutôt. Mais je voulais dire, en revanche, que c'est un peu moins, voilà. Fin ».

III
EDOARDO SANGUINETI JOURNALISTE ET PROFESSEUR
Ses dimensions littéraires dans le domaine de la critique

I.3.1 LE BUT PRINCIPAL DE L'INTELLECTUEL : SANGUINETI JOURNALISTE

Les dimensions littéraires différentes de Sanguineti, du domaine de la poésie au domaine de la critique, en passant par l'homme de théâtre et le professeur, convergent dans ses collaborations assidues avec les journaux et les magazines, où l'intellectuel génois lui-même se décompose et se compose de nouveau à son gré ; pour documenter cela, nous avons deux volumes spécifiques publiés par la maison d'édition Einaudi de Turin, c'est-à-dire *Giornalino: 1973-1975* et *Giornalino secondo: 1976-1977*, qui recueillent les différents morceaux d'intellect et d'académisme que Sanguineti lui-même crée pour des quotidiens comme « Paese Sera », « Il Giorno », « Rinascita », « L'Unità », « Il Lavoro » etc. Le travail habile de placer des pièces de son œuvre, qui varient dans un vaste paysage culturel, montre le but principal de l'intellectuel :

formare una unità convincente, *essere* un discorso-chiacchiera che si dirama e va a coprire una zona amplissima di problemi e di interessi che poi sono quelli con cui si scontra e si confronta la nostra vita quotidiana, e dunque sono un discorso-chiacchiera che, se nei singoli segmenti evidenzia l'aspetto chiacchiera, nell'insieme si costruisce soprattutto come discorso cosicché l'uso sovrabbondante di citazioni colte e di riferimenti sottili, […] si rivela, piuttosto che una esibizione gratuita, una rete accorta e sensibile di analisi e di presa della realtà[337].

En même temps, Sanguineti lui-même nous montre le désir de définir, ou plutôt d'esquisser les contours d'une nouvelle forme d'engagement intellectuel, aussi bien parce qu'il parle de grandes questions telles que la vie politique, intellectuelle et sociale, que parce qu'il creuse profondément dans le tissu de la vie quotidienne, afin de mettre en lumière ces aspects mineurs qui sont peu importants dans notre vie. Ceci se trouve, par exemple, dans le langage, qui « occupandosi del piccolo con quella profusione di mezzi che in genere viene impiegato per il grande acquistano quel

[337] ANGELO GUGLIELMI (sous la direction de), *Il piacere della letteratura: prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Feltrinelli, Milan, 1981, p. 71 : « *former* une unité convaincante, *être* un discours-bavardage qui se ramifie et couvre un champ très large de problèmes et d'intérêts qui sont alors ceux avec lesquels notre vie quotidienne s'affronte et se confronte, et ils deviennent donc discours-bavardage qui, si dans les différents segments met en évidence l'aspect du bavardage, dans l'ensemble est construit avant tout comme un discours, de sorte que l'utilisation surabondante de citations cultivées et de références, […] se révèle, plutôt qu'une exposition libre, comme un réseau sage et sensible d'analyse et de réalité [c'est nous qui soulignons] ».

tanto di affastellato e sovrabbondante che tanto spesso importuna il lettore »[338].

Nous pouvons donc définir *Giornalino* et *Giornalino secondo* comme une sorte de "journal en public", un ensemble de notes du journaliste prêtes à être exposées en public ; une réflexion privée qui devient un témoignage objectif de ce qui entoure l'intellectuel génois et qui est dictée par une perspective cohérente d'après Marx et d'après Gramsci. À cet égard, il est important de faire une considération : le point de vue strictement marxiste est appliqué plus par Sanguineti dans le premier volume, le point de vue gramscien dans le deuxième, en guise de critique théâtrale, en précisant que « l'argomentazione paradossale, il sarcasmo appassionato – per usare la formula che piaceva a Gramsci, che fu appunto critico teatrale – mi pare la formula giusta »[339] . Dans le premier *Giornalino*, Sanguineti ne manque pas de faire des considérations, parfois assaisonnées d'une polémique subtile, à l'égard de personnalités éminentes de la culture italienne, comme dans le cas d'Indro Montanelli (*La voce del padrone*) ou même Alberto Moravia (*Chiamate il 113*), si bien qu'il arrive à dire que l'écrivain romain « vuole farci a tutti i costi, in letteratura, o predicatori o arcadi »[340] . Il y a aussi des réflexions qui s'étendent dans les différents champs d'intérêt et d'action de Sanguineti lui-même, comme dans le cas du théâtre avec le texte *Da Sofocle a Puccini* ; à partir d'un lapsus de Sophocle (la mort de Déjanire à l'arme blanche, généralement objet d'une pertinence virile dans une tragédie), Sanguineti souligne dans cet article comment cela fait partie d'une « rivelazione dei fantasmi dell'ES sofocleo, […] come denundamento tragico e folgorante rovesciamento della psiche profonda del personaggio »[341]. Ainsi, il y a une considération très personnelle sur un thème cher à Sanguineti, celui du "ES", qui tourne aussi son regard vers le théâtre musical, en particulier vers celui de Puccini, compositeur qui n'est pas aimé de l'intellectuel génois ; en effet il vient ainsi dénigrer la vision de Puccini du grand sentiment d'amour : « Puccini vive e canta l'amore piccolo-borghese : matrimonio senza erotismo con una donna pronunciatamente materna […] e amanti occasionalmente possedute senza passione »[342]. Nous

[338] *Ivi*, p. 72 : « en s'occupant du "petit" avec cette profusion de moyens qui est généralement utilisée pour le "grand" attirent ce qui est volumineux et surabondant et qui très souvent importune le lecteur ».

[339] FRANCO VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in ID., *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Il melangolo, Gênes, 2009, p. 207 : « l'argumentation paradoxale, le sarcasme passionné – pour employer la formule que Gramsci, qui était critique de théâtre, a aimé – me semble être la bonne formule ».

[340] *Chiamate il 113* in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino: 1973-1975*, Einaudi, Turin, 1976, p. 9 : « veut nous rendre à tout prix, en littérature, ou des prédicateurs ou des arcadiens ».

[341] *Da Sofocle a Puccini*, in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino: 1973-1975*, cit., p. 21 : « révélation des fantasmes du "ES" de Sophocles, [...] comme un dénuement tragique et un renversement fulgurant de la psyché profonde du personnage ».

[342] *Ivi*, p. 22 : « Puccini vit et chante l'amour petit bourgeois : un mariage sans érotisme avec une femme clariement maternelle[...] et des amantes parfois possédées sans passion ».

pouvons voir des liens avec l'essai de Dominique Fernandez *Il melodramma come psicodramma* (*Le mélodrame come psychodrame*), où il trace des parallélismes entre le théâtre parlé et le théâtre musical :

il teatro (quello di prosa) è il regno dell'*io*, il teatro d'opera è il regno dell'*es*. […] Se l'*io*, la parte dell'uomo più organizzata, si caratterizza per la sua varietà e mobilità e rinnovamento incessante, l' *es*, la parte più elementare e primordiale dell'uomo, si distingue per una certa monotonia e una specie di ripetizione ossessiva[343].

Entre ses aspects personnels, se situe aussi la fameuse controverse avec Pasolini[344] ; Sanguineti continue sa diatribe très personnelle sur les pages de « Paese Sera » ; deux articles signés par l'écrivain génois méritent d'être pris en considération : *La bisaccia del mendicante* et *Per Pasolini*. Dans le premier, publié le 27 décembre 1973, il met l'accent sur les aspects dégradants et rétrogrades de Pasolini, touchant de près les différentes positions idéologiques et politiques entre eux, comme dans le cas des sous-prolétaires, à tel point que Sanguineti écrit :

È proprio il P.P.P. che ce li ha guastati [i sottoproletari], a colpi di Decameron e di Canterbury, facendone dei "miseri erotomani nevrotici", quando stavano così bene prima, con il Mistero del Sesso represso bene, o represso «con la gioia». È adesso che gli toccano l'Anima e il Mistero, ai sottoproletari. E io allora gli dico, ai sottoproletari di qui, di adesso, ma sul serio: quello che non vi hanno fatto gli Almirantini, stateci un po' attenti, che ve lo stanno preparando i Pasolini[345].

Dans la notice nécrologique "d'exceptionnelle tenue", intitulée *Per Pasolini*, publiée le 3

[343] DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il melodramma come psicodramma*, in ARNALDO CECCARONI, *La lettura freudiana. Sociologia e psicoanalisi come metodi di studio dei fenomeni storici e culturali*, Guaraldi, Rimini-Florence, 1974, pp. 167-168 : « Le théâtre (la prose) est le royaume du "je", l'opéra est le royaume du "ça". Si le "je", la partie la plus organisée de l'homme, se caractérise par sa variété et sa mobilité et son renouvellement incessant, le "ça", partie la plus élémentaire et primordiale de l'homme, se distingue par une certaine monotonie et une sorte de répétition obsessionnelle ».

[344] Cf. LUIGI WEBER, *Usando gli utensili di utopia*, cit., pp. 19-55, et MIRCO MICHELON, *Sanguineti vs Pasolini ovvero una polemica apertissima*, in ELENA PÎRVU (sous la direction de), *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi e ricerche*, Franco Cesati, Florence, 2017, pp. 685-692.

[345] *La bisaccia del mendicante*, in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino*, cit., p. 54 : « C'est P.P.P. qui les a gâtés [les sous-prolétaires], avec les coups de Decameron et de Canterbury, les rendant des « misérables névrotiques érotomanes », alors qu'ils étaient si bien avant, avec le Mystère du Sexe bien réprimé, ou réprimé " dans la joie ". C'est maintenant qu'ils touchent l'Ame et le Mystère, à la classe inférieure. Je dis donc aux sous-prolétaires ici et maintenant, mais sérieusement : ce que les Almirantinis ne vous ont pas fait, faites attention, ce sont les Pasolinis qui le préparent pour vous ».

novembre 1975, le lendemain de l'assassinat de Pasolini, Sanguineti tente de mettre par écrit sa propre vision analytique de l'artiste, mais surtout de l'homme Pasolini : « ogni sua parola [...] era il paradosso di un uomo che aveva attraversato un inferno, ricavandone una serie di simboli vistosamente declamabili [...] e ribaltabili, nevroticamente, in un paradiso di Vita »[346]. Sanguineti lie Pasolini à la culture italienne des années 1950, au point qu'il le définit comme « la voce più tipica, insieme patetica e rettorica, ingenua e impura »[347] car c'est à cette époque qu'il

poteva essere portata a maturazione l'immagine di un uomo tutto vincolato a una Passione di Poesia, intento a costruirsi come Poeta giudicante, e giudicante in nome della Vita. Fu facile, alla «nuova cultura» da lui tanto detestata, farne una specie di Simone del nostro deserto, costringerlo ad una oggettiva complicità: ridurlo a uno stilita tecnologicamente armato, delegato a flagellare, vestito di candore, i peccati del mediocre consumismo italiano[348].

Dans le cas de *Giornalino secondo*, que nous pouvons bien définir comme l'extension et l'intégration des écrits que Sanguineti nous a proposés dans le premier volume *Giornalino*, ce qui frappe le lecteur est certainement la présence de nombreux textes pour le journal romain *L'Unità*, pour lequel Sanguineti tient la rubrique théâtrale. Et voilà le critique Sanguineti qui parle d'œuvres théâtrales et non seulement, mais sans manquer l'occasion d'aborder les sujets qui pour lui méritent une attention considérable ; celles qui peuvent sembler des pages de nature philologique, se révèlent plutôt être des regards profonds sur le monde et les aspects sociaux de la réalité, au nom d'une non tolérance de l'hypocrisie bourgeoise dominante. Ce "journal de bord" montre encore une fois le vaste champ d'intérêt de Sanguineti et trace de façon linéaire (et nous osons dire aussi définitive) le profil du matérialiste historique, ici caractérisé par la plume du critique, sous la marque de Gramsci, qui caractérise le style d'écriture aussi des textes de *Scribilli* :

Detesto la stroncatura nell'accezione corrente della parola, con quell'orribile modello papiniano che inevitabilmente richiama. Ma l'argomentazione paradossale, il sarcasmo appassionato – per usare la

[346] *Per Pasolini*, in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino*, cit., p. 214 : « chaque mot de lui [...] était le paradoxe d'un homme qui avait vécu l'enfer, en obtenant de lui une série de symboles ostensiblement déclamables […] et que l'on peut renverser, névrotiquement, dans un paradis de la Vie ».

[347] *Ivi*, p. 215 : « la voix la plus typique, à la fois pathétique et rectangulaire, naïve et impure »

[348] *Ivi*, p. 214 : « l'image d'un homme complètement lié à une Passion de la Poésie, désireux de se construire comme un poète juge, et jugeant au nom de la Vie, pourrait être amenée à maturité. Il était facile, à la "nouvelle culture" qu'il détestait tant, de faire de lui une sorte de Simon dans notre désert, le forçant à une complicité objective : le réduire à un style technologiquement armé, délégué à flageller, habillé de candeur, les péchés de la médiocre consommation italienne ».

formula che piaceva a Gramsci, che fu appunto anche critico teatrale – mi pare la formula giusta. E credo che un elemento di sarcasmo, anche di fronte ad un prodotto verso il quale si sia eventualmente profondamente solidali, non bisogna mai dimenticarlo. […] E, finalmente, una scrittura libera permette anche di mettere su un asse di reazione ideologica – e non degustativa – le cose. Senza, per questo, inventare la critica pedante, il "così dovrebbe essere", l'atteggiamento censorio. Questo dà una grande libertà, una scrittura divertita e, se possibile, divertente[349].

Les textes du volume *Giornalino secondo* sont bien assemblés en deux sections, correspondant aux années de leur écriture : 1976 et 1977. En ce qui concerne la première, deux écrits se détachent parmi les différents textes journalistiques, que nous pouvons en quelque sorte relier entre eux, étant donné le thème commun du théâtre brechtien : *Il paradosso dell'autore* et *La bambola manipolata*. Le premier texte, écrit le 14 août 1976 pour le vingtième anniversaire de la mort du dramaturge allemand, se présente comme un aperçu du fait que le théâtre brechtien a eu une considération radicale, qu'il n'est plus observé comme un « riferimento necessario […] conosciuto come essenziale per tanto tempo, e al quale la mia generazione […] deve molti elementi della propria formazione culturale, ideologica, umana »[350] comme Sanguineti nous l'explique. Et voici la nature du titre, qui est une référence implicite au paradoxe de Diderot ; l'intellectuel génois souligne comment Brecht a voulu être efficace dans ses pièces de manière déterminée non pas tant par une participation idéologique, mais par un développement critique, qui permet au discours social de créer une nouvelle relation avec la pratique sociale, justement le paradoxe de l'auteur. Nous pouvons bien mettre en evidence qu'entre les lignes de ce texte on peut lire naturellement un reflet de la poétique théâtrale de Sanguineti lui-même, à tel point qu'il met l'accent sur les gestes et la corporéité selon Brecht, qui sont alors les mêmes aspects repris par Sanguineti, tout en restant le fait que « l'aritstotelismo è entrato in crisi anche […] sul terreno della letteratura e della parola,

[349] FRANCO VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento,* cit., p. 206 : « Je déteste l'éreintement dans le sens actuel du mot, avec cet horrible modèle papinien qu'il rappelle inévitablement. Mais l'argument paradoxal, le sarcasme passionné - pour reprendre la formule que Gramsci aimait, qui était aussi critique de théâtre - me semble être la bonne formule. Et je crois qu'il ne faut jamais oublier un élément de sarcasme, même face à un produit envers lequel on peut éventuellement être profondément sympathique. Et, enfin, l'écriture libre nous permet aussi de mettre les choses sur un axe de réaction idéologique - et non de dégustation. Sans, pour cette raison, inventer la critique pédante, le "c'est comme ça que ça doit être", l'attitude de censure. Cela donne une grande liberté, amusé et, si possible, amusant d'écriture ».

[350] *Il paradosso dell'autore* in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino Secondo*, Einaudi, Turin, 1979, p. 110 : « référence nécessaire [...] longtemps considérée comme essentielle, et à laquelle ma génération [...] doit de nombreux éléments de sa formation culturelle, idéologique et humaine ».

dell'arte della scena »[351]. Le retour aux réflexions sur le théâtre de Brecht que nous avons avec *La bambola manipolata*, une critique de la mise en scène réalisée par Giorgio Strehler de *La storia della bambola abbandonata*, réécriture d'Alfonso Sastre du *Cercle de craie caucasien* de Brecht. Ce que Sanguineti définit comme un « giuoco di scatole cinesi, […] un « sunto » del *Cerchio*, in tre episodi, attaccati con lo sputo del sogno infantile »[352] est présenté aux lecteurs comme l'occasion de souligner une certaine hostilité de Sanguineti pour le "théâtre pour enfants", différent du "théâtre des enfants", mais il nous présente en même temps une critique des choix scéniques du metteur en scène Strehler lui-même :

Da una regia impegnata, […] si impara sempre qualche cosa, fin dalla più tenera infanzia. Questa è evidente che Strehler l'ha fatta con la mano sinistra, e se l'ha fatta con la destra, gli è riuscita piuttosto sghemba; e in tal modo, per forza, fin dalla più tenera infanzia ci può fare del teatro un'idea imprecisa e distorta, e si fa il callo alla sottoregia, edulcorante d'un colpo solo, per giunta, in fervida scoppiata, e il Sastre e il Brecht[353].

La même ligne d'action est présente dans la deuxième section, celle de 1977, où entre les critiques théâtrales et les lignes idéologiques du matérialisme historique, nous trouvons de nouveau la définition des aspects de la réalité qui satisfont l'appétit idéal du lecteur, mais surtout de Sanguineti. C'est le cas de *Notti bianche sulla scena*, où il pointe le doigt vers le concept d'adaptation, tellement présent aujourd'hui dans le monde du théâtre, et il démolit à la fois les décisions scéniques de Franco Enriquez qui pour l'occasion est metteur en scène et acteur dans le rôle du narrateur-rêveur du spectacle. Et encore une fois, les observations aiguës de *Don Giovanni borghese* qui se présentent comme une sorte de leçon savante sur le texte dramaturgique de Molière et son lien avec le mythe de Don Giovanni ; Les réflexions de Giovanni Macchia, qui en vient à l'idée d'un donjuanisme comme l'élément principal d' « una sorta di machiavellismo portato sull'amore » [354], et celles de Louis Jouvet qui, selon Sanguineti, est conscient que les deux «

[351] *Ivi*, p. 112 : « L'aristotélisme est également entré en crise [...] dans le domaine de la littérature et de la parole, de l'art de la scène ».
[352] *La bambola manipolata*, in EDOARDO SANGUINETI, *Giornalino Secondo*, cit., p. 146 : « un jeu de boîtes chinoises, [...] un "résumé" du *Cercle*, en trois épisodes, attaché avec le crachat du rêve d'enfant ».
[353] *Ivi*, p. 147 : « D'une mise en scène engagée, [...] on apprend toujours quelque chose, dès la petite enfance. Il est clair que Strehler l'a fait de sa main gauche, et s'il l'a fait de sa main droite, il a réussi à le faire plutôt de biais ; et ainsi, nécessairement, dès le plus jeune âge nous pouvons nous faire du théâtre une idée inexacte et déformée, et nous nous habituons à la sous-mise en scène, assouplissante à la fois, d'ailleurs, un éclat fervent, et Sastre et Brecht »
[354] *Don Giovanni borghese*, in *Giornalino secondo*, cit., p. 197 : « une sorte de machiavélisme porté sur l'amour »

incarnazioni decisive di Don Giovanni [...] hanno per autori, naturalmente, Molière e Mozart »[355] et il comprend ainsi que « attraverso la parola il dongiovannismo non può che realizzarsi in forma individuale, articolarsi come intrigo, risolversi entro la categoria del comico »[356]. Tournons la page et passons à l'article de *Ronconi in laboratorio*, qui se veut une sorte de chronique d'une réunion de deux jours organisés à Prato par le groupe du Laboratorio di Progettazione Teatrale, créé par Luca Ronconi, Gae Aulenti et Franco Quadri ; l'intention est de faire le point sur l'expérience du groupe de travail, un an après sa création. Il y a, dans cette analyse de Sanguineti, une sorte d'éloge pour l'initiative, prise spécifiquement comme un élément de nouveauté dans le panorama culturel de l'époque, au nom également d'une relation avec un territoire qui, « si sa, è il sogno e il mito di tutti gli Operatori Culturali, ed è la grande pietra di inciampo e di paragone »[357] ; et encore, nous avons des critiques qui ont le goût de la "contemplation", que Sanguineti souligne comme l'aspect étymologique d'où est né le théâtre et le spectacle. Nous avons la vision précise du *Calderón* de Pasolini, où

> il testo è trascinato letteralmente a spasso con sontuosi deliri fornetici, […] in una disperatissima lotta con l'angelo verbale del superlirismo pasoliniano, che è puntigliosamente derealizzato come libretto d'opera, per questo melodramma verbale, messo in musica vocale e in mimica corporale. […] Il pretesto parolaio, nel complesso, è squisitamente «marienbadizzato» tra evoluzioni e involuzioni di righe e compassi antropomorfici[358].

Et puis, nous ne pouvons pas passer sous silence les expériences avec les tragédies *Orestea* et *Le Baccanti*, et c'est précisément cette dernière qui nous intéresse pour les aspects liés à la mise en scène, entre les pièces et les salles de l'institut psychiatrique Magnolfi, où tous les personnages sont joués par une seule actrice, Marisa Fabbri. Et dans ce jeu du double Penteus-Dionysos, qui n'est rien de plus qu'une représentation concrète du "ça", émerge l'affirmation heureuse d'un compagnon de théâtre, que Sanguineti rapporte fidèlement : « Ho capito, adesso, per la prima

[355] *Ivi*, p. 198 : « les incarnations décisives de Don Juan […] ont comme auteurs, bien sûr, Molière et Mozart »
[356] *Ibidem* : « Par le mot, le donjuanisme ne peut se réaliser que sous une forme individuelle, articulée comme une intrigue, résolue dans la catégorie du comique »
[357] *Ronconi in laboratorio*, in *Giornalino secondo*, cit., p. 245 : « qui c'est connu, est le rêve et le mythe de tous les opérateurs culturels, et c'est la grande pierre d'achoppement et de touche ».
[358] *Ivi*, p. 247 : « le texte est littéralement traîné avec de somptueuses illusions fornétiques, [...] dans une lutte désespérée avec l'ange verbal du superlialisme de Pasolini, méticuleusement déréalisé comme livret d'opéra, pour ce mélodrame verbal, mis en musique vocale et d'un mimétisme corporel. [...] Le prétexte du mot, dans l'ensemble, est exquisément « marienbadisé » entre les évolutions et les involutions des lignes anthropomorphiques et des compas ».

volta, che cos'è una tragedia greca »[359] ; et l'intellectuel génois, de son propre regard de critique et de traducteur, se laisse la liberté de donner raison à cette pensée. Enfin, notre attention se focalise sur l'écriture intellectuelle et marxiste qui nous permet de voir, une fois de plus, l'affirmation d'une auto-qualification comme "clerc intellectuel" de Sanguineti, et en même temps sa propre insistance à faire concorder le marxisme avec le matérialisme historique, qui est « il suo storico orizzonte necessario »[360].

Comme nous l'avons déjà souligné, Sanguineti utilise également dans les articles de *Scribilli* un style d'écriture sous la marque de Gramsci; à cet égard, Eugenio Garin, un illustre philosophe italien, écrit « che il modo di fare giornalismo di Gramsci "è un tipo di giornalismo nuovo [...], in cui tematica culturale e approfondimento ideologico si intrecciano, armonizzandosi con la propaganda e l'educazione popolare" »[361]. C'est ainsi que Sanguineti, qui avec ces écrits (ou plutôt ces gribouillis, regardant l'origine du mot *scribilli*), écrits entre 1978 et 1979, propose de nouveau le dédoublement du "je", que nous retrouvons dans le parcours de ses recueils poétiques qui vont de 1951 à 1981 (cf. § I.1.3 et I.1.4). Cette pratique d'écriture, qui est totalement ironique, heurte un narcissisme de plus en plus grand de ce que nous appelons l'expérience, tant intellectuelle qu'humaine, et elle est présentée à nos yeux comme le témoignage profond d'une époque, ou mieux contre une époque, grâce à la vision du monde (et donc à l'idéologie) de Sanguineti lui-même. Il est intéressant de noter que *Scribilli* est présenté, d'une certaine manière, comme une autre chance d'évaluer l'expérience exceptionnelle de Sanguineti critique ; pour souligner cet aspect, et en même temps pour faire le point sur la même expérience et esquisser quelques aspects directeurs pour un « manualetto per un giovane recensore teatrale materialista »[362], notre clerc intellectuel – si n'est pas un hasard que nous utilisons le concept bien aimé d'après Gramsci – s'appuie sur les lignes de l'article *La critica in poltrona*, écrit en 1978 pour "Rinascita". Le sujet de cet article est le théâtre brechtien, en particulier la réaction du dramaturge allemand au système théâtral des années 1920 et 1930, c'est-à-dire le théâtre bourgeois, et son art, que Brecht appelle « art culinaire » de manière parodique ; au critique non culinaire d'aujourd'hui, Sanguineti indique ce qu'il doit faire, car « alla critica occorre, oggi più che mai, un salutare difetto ottico. Abbiamo bisogno di critici così miopi

[359] *Ibidem* : « Maintenant, pour la première fois, je comprends ce que c'est qu'une tragédie grecque ».
[360] *Ibidem* : « son nécessaire horizon historique ».
[361] ANTONIO GRAMSCI, *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, sous la direction de FABIO FRANCIONE, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017, p. 16 : « que la façon de faire du journalisme de Gramsci est un nouveau type de journalisme [...], dans lequel les thèmes culturels et les idées idéologiques s'entrecroisent, s'harmonisant avec la propagande et l'éducation populaire ».
[362] EDOARDO SANGUINETI, *La critica in poltrona* in ID., *Scribilli*, Feltrinelli, Milan, 1985, p. 54 : « petit manuel pour un jeune critique de théâtre matérialiste ».

come presbiti, [...] e non certo di quelli che siedono sereni, tranquilli, in poltrona, senza occhiale alcuno sopra il naso »[363]. Il est donc d'une importance vitale de pouvoir appliquer les remèdes suggérés dans ses *Écrits sur le théâtre* par Brecht, qui voit la nécessité d'un jugement négatif contre ceux qui font une critique, non pas comme un moyen de représenter un public, mais un théâtre. Parmi les solutions proposées, nous retrouvons les jugements formels présentés sous la forme des oppositions vrai/beau, points de vue/sensibilité, observation/participation ; ou encore, la définition d'une nécessité possible de mettre de côté l'évaluation esthétique d'un spectacle au nom d'une utilité pratique. Tout cela est la définition d'une tactique quotidienne précise, qui fait partie des pratiques d'écriture de Sanguineti lui-même, mais l'intellectuel génois tient à souligner que ce petit manuel est ouvert à être modifié, si ce n'est à être corrigé et assorti : « È al giovane critico materialista, per eccellenza non gastronomico, che spettano infatti, con le integrazioni, le correzioni »[364]. Et encore, nous avons les sources d'inspiration des *Operette morali* de Leopardi, comme nous pouvons le déduire du *Dialogo di un venditore di diari scolastici e di uno studente*, qui n'est rien d'autre qu'une parodie du *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere*, où Sanguineti « lavora su un materiale già *pop*, ottenendo del *pop* al quadrato, con insieme un potente effetto di straniamento »[365]. En ce qui concerne le domaine théâtral, les considérations de l'article *Autori e pubblico*, écrit pour la revue *Sipario*, peuvent être utiles dans le mesure, où notre critique génois applique tout son esprit pour mettre les points sur le i ; Sanguineti veut parler du fait qu'il n'y a pas de nouveau théâtre italien qui, au lieu d'utiliser de nouveaux textes, s'appuie sur la mise en scène d'auteurs classiques (à cet égard, il fait remonter à la surface les pratiques théâtraux de mise en scène, étiquetant tout sous une forme de reproduction et de remaniement du texte, qui donne au même aspect de mise en scène une certaine forme critique et permettent d'affirmer un certain style "néoclassique" du théâtre lui-même). De cette façon, ces choix de goût "politique" créent un niveau de nature mercantile pour le théâtre lui-même, le plongeant ainsi dans un état marchand de l'art de la scène : « la nuova parola scenica, per parte sua, ha da essere una parola nuova, di autori nuovi »[366]. L'aspect politique est ensuite reproposé dans un court écrit

[363] *Ivi*, p. 51 : « la critique a plus que jamais besoin d'un défaut d'optique sain. Nous avons besoin de critiques aussi myopes que presbytes, [...] et certainement pas de ceux qui sont assis sereins, tranquilles, dans un fauteuil, sans lunettes au nez... ».

[364] *Ivi*, p. 54 : « C'est le jeune critique matérialiste, par excellence non gastronomique, qui est en fait responsable, avec les ajouts, les intégrations, les corrections ».

[365] *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere*, in *Scribilli*, cit., p. 82 : « [Sanguineti] travaille sur un matériau déjà pop, obtenant une pop carrée, avec un puissant effet d'éloignement.

[366] *Autori e pubblico*, in *Scribilli*, cit., p. 73 : « le nouveau mot scénique, pour sa part, doit être un nouveau mot, de nouveaux auteurs ».

intitulé *Politica e spettacolo*, qui déverse un refus personnel à l'« esthétisation de la politique » d'Umberto Eco, qui exige de remettre en question (et donc de rendre visibles) les liens entre l'art, la politique et l'esthétique, en s'opposant à une telle vision la « politisation de l'esthétique » de Walter Benjamin : « la spettacolarizzazione e la teatralizzazione della politica, la sua emozionalizzazione, la sua istrionalizzazione, hanno tutta una lunga storia, che ancora non è scritta, al solito »[367]. Puis il y a plusieurs pages d'auteur, allant d'un petit *Guida al Satyricon de* Pétrone, à une revue-critique d'une *Giornata dell'Unità* organisée par le théâtre permanent génois, une soirée brechtienne, didactique à divers degrés. Le livre est un recueil de dialogues et de chants (d'où le titre de Sanguineti), jusqu'à la leçon de vie pour les jeunes gens avec *Un appello ai giovani* (dans lequel l'intellectuel génois réaffirme certains de ses concepts comme le matérialisme historique et la nécessité de définir le travail comme un engagement pour définir une conscience de classe), reproposer dans les temps modernes Foscolo, défini par Sanguineti comme un homme de praxis, un poète dialectique, et, avouons-le, un matérialiste historique national et populaire, et surtout reproposer le compromis de la conception de Gramsci : « L'avversione ai compromessi […] non può essere altro che la convinzione ferrea che esistano per lo sviluppo storico leggi obbiettive dello stesso carattere delle leggi naturali, con in più la persuasione di un finalismo fatalistico di carattere simile a quello religioso ».[368]

Puis nous avons *Ghirigori*, publié en 1988 ; le titre du volume est un terme italien qui désigne des dessins simples qui ont des significations plus complexes, et c'est très vrai pour les pages de l'auteur qui se retrouvent dans ce livre, écrites dans divers journaux entre 1979 et 1980. A l'intérieur on trouve par exemple *Aggregazione e organizzazione*, qui présente des échos de la controverse avec Pasolini en réponse à certaines observations faites contre Sanguineti par Enrico Filippini. Dans cet article, l'intellectuel génois réitère une fois de plus sa vision du "petit fait vrai" en opposition directe avec la "vision du monde" de Pasolini, que Filippini juge nécessaire même après la mort de son créateur. Ou bien nous nous trouvons face à une analyse lucide du théâtre de Shakespeare avec les *Metamorfosi di Shakespeare*, entre le XIXe siècle, qui propose de nouveau « le più radicali questioni ideologiche, entro un orizzonte esistenziale, borghesemente delimitato »[369], et le XXe siècle qui voit Shakespeare, surtout dans le théâtre et l'opéra italiens, comme un

[367] *Politica e spettacolo*, in *Scribilli*, cit., p. 103 : « la spectacularisation et la théâtralisation de la politique, son émotionalisation, son histrionisation, ont une longue histoire, qui n'est pas encore écrite, comme d'habitude ».

[368] *Un appello ai giovani*, in *Scribilli*, cit., p. 316 : « L'aversion pour les compromis […] ne peut être autre que la ferme conviction que des lois objectives du même caractère que les lois naturelles existent pour le développement historique, avec la persuasion supplémentaire d'un finalisme fataliste de caractère similaire à celui de la religion ».

[369] *Le metamorfosi di Shakespeare*, in EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori*, Marietti, Gênes, 1988, p. 35 : « les questions idéologiques les plus radicales, dans un horizon existentiel et bourgeoisement délimité ».

hypothétique « nostro contemporaneo, […] [con] una storia che può apparirci ancora sciolta in cronaca, ma che, in verità, […] è più che matura per essere tracciata con mano ferma » [370]. Nous trouvons une haine impitoyable contre le volume de Guy Scarpetta *Brecht o del soldato morto* dans la critique *Sul povero B. B.*, une sorte d'éloge funèbre pour Roland Barthes dans *Ricordo di Barthes*, où Sanguineti nous raconte comment certains aspects théoriques du critique français se sont fondus dans la formation du critique génois, puis dans diverses petites pièces, certaines aussi appelées *Scribilli* (il est clair que Sanguineti souhaite continuer le style de rédaction de ses écrits précédents), où se retrouvent des réflexions et analyses considérables sur la société moderne dans une clé politique, sociale et culturelle. Nous voudrions nous attarder sur l'une d'entre elles, écrite en décembre 1980, qui traite du thème toujours vivant de l'identité, en donnant aussi à certains égards une lecture du thème dans une clé prophétique : « È meglio prestare attenzione al fatto che la « crisi d'identità », ormai, cammina in stretta congiunzione, […] con il bisogno di « ritrovare l'identità » »[371].

Vient ensuite *Gazzettini*, publié en 1993, qui présente divers écrits entre 1981 et 1982 ; le titre est emprunté à Foscolo, qui, dans ses transcrits inacheves, insère de vraies gazettes, ou plutôt des articles à caractère journalistique (ce qui mène les éditeurs du XIXe siècle à donner à la collection le titre de *Gazzettino del Bel Mondo*). A l'instar de Foscolo, Sanguineti adopte aussi une attitude critique personnelle, dans une position qui oscille entre la description et l'argumentation d'événements personnels et de certains événements sociaux et culturels, et surtout qui se caractérise par le ton employé par l'intellectuel génois qui oscille entre l'ironie et la polémique. Il suffit de prendre comme exemple la chanson *Tradurre la tragedia* dans laquelle Sanguineti réitère, à la manière d'un acrobate et donc auto-ironique en lui-même, la nécessité de rappeler que celui qui parle dans une traduction est le traducteur, qui devient « produttore e responsabile unico di ogni parola che risuoni sopra la scena »[372] et il le fait en parlant de son expérience personnelle avec Benno Besson et sa traduction d'*Œdipe tyran*. Nous avons ensuite *I librettomani*, une sorte de commentaire critique de l'article *Librettomania* de Luigi Baldacci, publié dans le journal *La Nazione du* 5 février 1981, où le journaliste note comment, dans le domaine de la librettologie moderne, un thème à caractère sociologique et structurel a été traité et, souligne Sanguineti, «

[370] *Ibidem* : « notre contemporain, […] [avec] une histoire qui peut encore paraître relachée dans l'actualité, mais qui, en vérité, [...] est plus que mûre pour être tracée d'une main sûre ».

[371] *Scribilli* 1980, in EDOARDO SANGUINETI, *Ghirigori*, cit., p. 188 : « Il vaut mieux faire attention au fait que la "crise d'identité", relâchée maintenant, est en train de marcher en étroite conjonction, [...] avec le besoin de "trouver son identité" » .

[372] *Tradurre la tragedia*, in EDOARDO SANGUINETI, *Gazzettini*, Editori Riuniti, Rome, 1993, p. 7 : « producteur et seul responsable de chaque mot qui résonne sur la scène ».

finalmente, […] quello dell'interlazzione tra materiale verbale e materiale sonoro »[373] ; parmi d'autres idées journalistiques de Sanguineti, on trouve aussi le récit d'une expérience personnelle de l'intellectuel génois avec la *Poésie Pratique* écrite à l'occasion de la conférence *Making Poetry Today*, tenue à Alexandrie du 6 au 8 mars 1981, où Sanguineti lui-même affirme qu'il est nécessaire plus que jamais «che le cose riprendano il loro luogo, il loro nome, la loro funzione, il loro significato, [dato che] tutto è politica le cose riprendano il loro luogo, il loro nome, la loro funzione, il loro significato, [dato che] tutto è politica »[374]. Puis il y a plusieurs digressions sur des thèmes différents, allant des rencontres culturelles aux commentaires critiques en passant par des événements. En feuilletant les pages de *Gazzettini*, il convient d'accorder une attention particulière à l'article *Il personaggio Faust*, écrit en 1982, qui témoigne une fois de plus de la présence significative de Faust et de Goethe dans l'écriture et la pensée de Sanguineti ; se référant aux observations de Lukács dans ses *Etudes sur « Faust »*, qui devaient se fondre ensuite dans le travestissement théâtral, Sanguineti écrit :

C'è una verità sicura nel mito dello *Streben*, dell'impulso e dello sforzo e della pulsione infinita. […] Nella seconda parte del *Faust*, quando Faust esce dal «piccolo mondo», per operare nel «grande mondo», accade di necessità che «il suo destino individuale non può ormai essere altro che uno scorcio dello sviluppo di tutto il genere umano». […] Eppure, il superamento del faustismo, e della critica del faustismo, è nello stesso grande sbocco utopico che vince e dissolve la scommessa e il patto d'apertura. È nell'attimo supremo della felicità come presentimento, come *Vorgefühl*. Così lo *Streben* si sopprime nelle propria piena realizzazione. […] Dopo il *Faust*, per dirla quasi in epigramma, non c'è più un destino umano che sia pensabile come un tutto. […] Nel 1831, sigillando l'opera, Goethe diagnostica che una simile illusione, storicamente, è finita per sempre. Ma questo, che è il segreto del destino di Faust, è un segreto storicamente intollerabile. E per un tale aspetto, che è poi il suo aspetto essenziale, Faust pare a me un personaggio ancora essenzialmente indecifrato. Tollerarne il segreto, allora, non è affatto un problema interpretativo, ma è un compito storico, genericamente umano[375].

[373] *I librettomani*, in *Gazzettini*, cit., p. 19 : « enfin, [...] celle de la relation entre le matériau verbal et le matériau sonore ».

[374] *Poesia pratica*, in *Gazzettini*, cit., p. 31 : « que les choses reprennent leur place, leur nom, leur fonction, leur signification, [puisque] tout est politique ».

[375] *Il personaggio Faust*, in *Gazzettini*, cit., pp. 271-273 : « Il y a une vérité certaine dans le mythe du *Streben*, de l'impulsion et de l'effort et une pulsion infinie. [...] Dans la seconde partie de Faust, lorsque Faust quitte le "petit monde" pour opérer dans le "grand monde", il arrive par nécessité que "son destin individuel ne peut plus être qu'un aperçu du développement de l'humanité tout entière". Pourtant, le dépassement du faustisme, et de la critique du faustisme, est dans le même grand exutoire utopique qui gagne et dissout le pari et le pacte de l'ouverture. C'est dans le moment suprême du bonheur comme un pressentiment, comme un *Vorgefühl*. Ainsi le *Streben* est supprimé dans sa pleine réalisation. Après Faust, pour le mettre presque dans l'épigramme, il n'y a plus de destin humain que l'on

Nous devons à Luigi Weber, en collaboration avec la rédaction de la revue *Poetiche* de Modène, la redécouverte de quelques morceaux dialogiques étiquetés sous le nom *Taccuini*, écrits entre 1985 et 1987 ; Weber veut souligner que :

Sebbene *Taccuini* faccia pensare a una largamente esperita modalità titolatoria del Sanguineti poeta e del pubblicista, quella che insiste sull'area semantica dello scritto e dell'appunto veloce, marginale e deperibile (*Stracciafoglio, Scartabello, Scribilli,* Ghirigori etc.), è giusto ricordare che, in questo caso, il termine valeva per la rubrica dell'ultima pagina di «Rinascita», chiunque ne fosse l'autore. Dunque vi è stata, semmai, una casuale coincidenza tra un uso generalizzato e una poetica singola, che Sanguineti volle mantenere anche al tempo del recupero su «Poetiche»[376]

La forme du "dialogue" n'est pas un expédient nouveau pour l'intellectuel génois, comme en témoigne le poème *Per un dibattito,* écrit en 1960 et inclus dans le recueil *Fuori catalogo,* où les deux personnages Lucrezia et Sofronio parlent de façon animée du thème de la poésie (il suffit de penser que cette composition survient peu après la célèbre controverse avec Pasolini et la composition poétique de Sanguineti *Una polemica in prosa*). D'autres sont les écrits sous forme de dialogue, comme dans le cas des célèbres *Interviste impossibili* de 1975 - 1976[377], ou le *Dialogo di un venditore di diari scolastici e di uno studente,* inclus dans le livre *Scribilli,* clairement inspiré de Leopardi et de ses *Opérettes morales*. Leur cadre comico-satirique est à la base du style d'écriture des douze pièces dialoguées de *Taccuini* « il tutto calato in una lingua e in una sintassi inattuale, aulica, erudita, da accademia sei-settecentesca »[378]. C'est ainsi qu'un sujet politico-

puisse considérer comme un tout. [...] En 1831, en scellant l'œuvre, Goethe diagnostiqua qu'une telle illusion, historiquement, est terminée pour toujours. Mais, qui est le secret du destin de Faust, est un secret historiquement intolérable. Et pour un tel aspect, qui est aussi son aspect essentiel, Faust me semble être un personnage encore essentiellement indéchiffrable. Tolérer le secret n'est donc pas du tout un problème d'interprétation, mais c'est une tâche historique, génériquement humaine ».

[376] LUIGI WEBER, *I Taccuini di «Rinascita » : la tentazione del dialogo*, in ID. (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico. Atti del convegno internazionale di Bologna (23 giugno 2015)*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2016, p. 81 : « Bien que *Taccuini* nous fasse penser à une façon très expérimentée de titrer de la parte du poète Sanguineti et du publiciste, celle qui insiste sur le domaine sémantique de l'écriture et de la note rapide, marginale et périssable (*Stracciafoglio*, *Scartabello*, *Scribilli*, *Ghirigori* etc), il est juste de rappeler que, dans ce cas, le terme appliquait à la rubrique de "Rinascita", qui que fût son auteur. Il y avait donc une coïncidence fortuite entre un usage généralisé et une poétique unique, que Sanguineti a voulu conserver même au moment de la reprise sur "Poetiche" ».

[377] Plus précisément : *Socrate*, *Vincenzo Monti*, *Sigmund Freud* et *Francesca da Rimini*.

[378] LUIGI WEBER, *I Taccuini di «Rinascita » : la tentazione del dialogo*, cit., p. 84 : « Le tout dans un langage et une syntaxe dépassée, courtoise, savante, académique des XVIIe et XVIIIe siècles ».

culturel-littéraire devient, pour l'occasion, un matériau pour définir un texte de nature théâtrale, ou plutôt une conversation entre deux ou plusieurs personnages qui se caractérise par une certaine structure de tension, dans laquelle se trouvent des éléments spirituels et ironiques ; c'est le cas, par exemple, de Filandro et Misandro dans le *Dialoghetto sulla disopinione* ou de l'Ospitalario et le Genovese de *A e B* (un dialogue qui rappelle celui de Giorgio Manganelli) et bien d'autres. A propos du style de prose proposé par Sanguineti, Luigi Weber parle d'une prose fictionnelle :

perché se al Sanguineti dialogista non serve la caratterizzazione plebea e oscena del linguaggio di Bruno – e difatti la evita – di sicuro non si può dire altrettanto per lo stile pedantesco, che il Nolano usava come una mazza contro gli aristotelici e i saccenti sapienti di Oxford e Parigi. È un registro già sperimentato in molti articoli in passato, che qui si espande, iperbolico, irrefrenabile, fi n quasi a colmare tutta la scena. […] io trovo, in più, particolarmente interessante, in termini di archetipi per la prosa che qui Sanguineti allestisce, e per il lessico che sciorina, soprattutto lo straordinario stile catalogico del Nolano, il suo riuso parodico di tutto l'armamentario metaforico e terminologico del petrarchismo internazionale, e infine il suo sperimentalismo accumulativo, da vertiginosa *enumerazione caotica*, per dirla in termini anacronistici ma, credo, pertinenti. Al contrario in Leopardi, nelle *Operette*, l'invenzione linguistica, anche la più ricca, non è mai disgiunta da un ordine e da una misura che la rendono nitidissima[379].

On peut affirmer que le langage de Bruno met en œuvre le principe de l'abolition des barrières de la poétique, en obéissant à l'idée précise que l'univers, dans tous ses aspects, se présente dans son unité totale ; la même intention, révisée et modifiée selon son propre style d'écriture, on la retrouve chez Sanguineti, « dove il sottostante piano filosofico e conoscitivo, vestito ancora dello strumento del comico, non è altro che il materialismo storico, strumento utile a decifrare ogni aspetto del reale »[380].

[379] *Ivi*, pp. 85 – 86 : « car si le dialogiste Sanguineti n'a pas besoin de la caractérisation plébéienne et obscène de la langue de Bruno - et l'évite en fait - certainement pas pour le style pédant que le Nolanus utilisait comme club contre les aristotélises et les sages d'Oxford et Paris. C'est un registre déjà expérimenté dans de nombreux articles dans le passé, qui se développe ici, hyperbolique, imparable, presque pour remplir toute la scène. […] En outre, je trouve particulièrement intéressant, en termes d'archétypes, pour la prose que Sanguineti prépare ici, et pour le lexique qu'il développe, en particulier l'extraordinaire style catalographique du Nolanus, sa réutilisation parodique de tout l'arsenal métaphorique et terminologique du pétrarquisme international, et enfin son expérimentalisme cumulatif, d'énumération chaotique vertigineuse, pour le dire en des termes anachroniques mais je crois pertinents, à la fin. Au contraire, chez Leopardi, dans les *Operette*, l'invention linguistique, même la plus riche, n'est jamais séparée d'un ordre et d'une mesure qui le rendent très clair ».

[380] *Ivi*, p. 86 : « où le plan sous-jacent philosophique et de la cognitif, encore habillé de l'instrument du comique, n'est que matérialisme historique, outil utile pour déchiffrer chaque aspect du réel ».

En 2001, l'année culmine avec le centième anniversaire de la mort de Giuseppe Verdi, Sanguineti trouve l'occasion de publier un petit libre, *Verdi in technicolor*, dans lequel il insère trois considérations subtiles sur la façon dont les opéras de Verdi ont beaucoup influencé la pensée et la vie en Italie, mais en même temps il nous présente aussi ce genre d'amour viscéral de la bande de mélomanes appartenant à la classe ouvrière-paysanne. Nous avons par exemple dans la première réflexion, intitulée *Il realismo di Verdi*, les considérations de Bruno Barilli, qui définit Verdi comme un « héros paysan », ou celles d'Alberto Savinio, qui dit qu'« in nessuna altra opera come nel *Trovatore* i canti sono aquiloni solitari, che in una strana calma, in un cielo senza vento, salgono diritti nella notte infinita »[381]. Ensuite nous avons encore les typologies mélodramatiques d'Umberto Saba, qui affirme que « tutti i suoi personaggi cantano divinamente con alito vinoso »[382]. Cela sert à Sanguineti pour proposer les utilisations possibles différentes de la musique de Verdi, et ici il met en cause Luchino Visconti et quelques épisodes célèbres de certains de ses films, comme *Ossessione* et la scène du café des "Amici del Bel Canto" d'Ancône, quand Bragana chante l'*Andante* « *Di Provenza il mar, il suol* » de l'opéra *La Traviata* ; ou encore, la recréation de l'opéra *Il trovatore* (III, 6) dans le film *Senso* ou la proposition d'une musique inédite sans valeur dans *Il Gattopardo*. Sanguineti poursuit son discours en soulignant combien l'influence de la figure de Verdi est remarquable dans la culture italienne et combien sa musique et son chant sont devenus au fil du temps des instruments d'union dans une nation terriblement analphabète ; ceci va de pair avec les observations de Gramsci, qui affirme : « gli intellettuali italiani continuano la loro funzione europea attraverso la musica »[383]. C'est vrai aussi pour Verdi et pour le temps de cent ans qui sépare le compositeur de Busseto de l'intellectuel génois (et de nous qui lisons son petit libre) : « cento anni che hanno elaborato e attraversato una crisi e una rivoluzione musicale, scenico o no, che ha coneguenze irreversibili »[384]. Dans le petit volume il y a aussi l'observation *In margine a un paradosso*, écrite en 2000, dans laquelle Sanguineti déplace une vérification critique vers la vision d'Eugenio Montale qui, dans son écriture *Il genio che compì il lavoro di mille vite* écrit : « il problema di Verdi, come del resto quello di Donizetti e di altri operisti dell'Ottocento, è complicato dal fatto che probabilmente fra cinquant'anni le sue opere saranno

[381] EDOARDO SANGUINETI, *Verdi in technicolor*, Il Melangolo, Gênes, 2001, p. 13 : « dans aucun autre opéra comme dans le *Trovatore* les chants sont des cerfs-volants solitaires, que dans un calme étrange, dans un ciel sans vent, s'élèvent directement dans la nuit infinie ».

[382] *Ivi*, p. 16 : « tous ses personnages chantent divinement avec un souffle vineux ».

[383] *Ivi, p. 48* : « les intellectuels italiens continuent leur fonction européenne par la musique ».

[384] *Ivi*, p. 50 : « cent ans qui ont élaboré et traversé une crise et une révolution musicale, scénique ou non, qui a des conséquences irréversibles ».

ineseguibili »[385]. Enfin, la courte analyse *Verdi en technicolor*, qui donne le titre à ce petit livre, où Sanguineti identifie avec une clarté maximale le pont qui vient de plus en plus s'affirmer entre la scène musicale verdienne et le grand écran, car les genres cinématographiques, dans leur ensemble, sont les descendants légitimes des genres d'opéra du XIXe siècle.

La locution latine « Verba volant »[386] est utilisée par Sanguineti comme titre de sa dernière rubrique pour le quotidien « Il Secolo XIX », intitulée justement « Le parole volano » :

Si sa che non si sa chi ha mai detto, per primo almeno nella forma a noi nota, che le parole volano. Una sola cosa è certa: chiunque ha formulato il motto per cui "verba volant, scripta manent", così come a noi è pervenuto […], avrà sì escogitato come tutti proclamano una antica massima, ma non troppo. Poiché, è evidente, apparteneva a un mondo dove non si sentenziava per stretta oralità: era, anzi, un universo in cui era praticata la scrittura, e se ne dichiaravano i vantaggi[387].

La présence de l'intellectuel dans le quotidien génois n'est pas nouvelle, au contraire, nous la trouvons toutes les semaines dans des interviews de Giuliano Galletta[388] sur les thèmes les plus hétérogènes, allant de la politique à la culture, en passant par l'expérience personnelle de Sanguineti. Les volumes précédents dont nous avons parlé montrent déjà comment Sanguineti tente d'approfondir de nouvelles études lexicales et, surtout, de déterminer de nouvelles analyses d'études sur le langage :

mi vedo,
vedi, il mondo, quindi, come un catalogo permanente, anche, e un'esposizione permanente
di sé stesso, moltiplicato per esempi e eventi: (da classificare): (da ordinare
e riordinare): (e da modificare):[389]

[385] EUGENIO MONTALE, *Opera completa,* vol. IV, Mondadori, Milan, 2005, p. 931 : « Le problème de Verdi, ainsi que celui de Donizetti et d'autres hommes d'opéra du XIXe siècle, est compliqué par le fait que ses opéras seront probablement non-exécutables dans cinquante ans ».

[386] « Les paroles s´envolent ».

[387] EDOARDO SANGUINETI, *Le parole volano,* sous la direction de GIULIANO GALLETTA, Il Canneto, Gènes, 2015, p.31 : « Vous savez que vous ne savez pas qui n'a jamais dit, du moins dans la forme que nous connaissons, que les mots volent. Une seule chose est certaine : quiconque a formulé la devise "verba volant, scripta manent", telle qu'elle nous est parvenue [...], aura pensé à comment tout le monde proclame une maxime ancienne, mais pas trop. Car, il est évident qu'il appartenait à un monde où on ne se jugeait pas pour une oralité stricte : c'était, en effet, un univers dans lequel l'écriture était pratiquée, et les avantages étaient déclarés ».

[388] Nous nous referons précisément : EDOARDO SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, interviews de GIULIANO GALLETTA (1994-2009), Il melangolo, Gênes, 2012.

[389] *Stracciafoglio* 39, p. 270 : « Je vois moi-même, / tu vois, le monde, donc, comme un catalogue permanent, aussi, et une exposition permanente / de lui-même, multiplié par des exemples et des événements : (à classer) : (à ordonner) / et ranger) : (et à modifier) : ».

Comme démonstration du lien constant que l'intellectuel tisse entre les domaines du lexique, du langage et de la langue, il suffit de regarder les genres et les domaines de pratique de son écriture ; tout cela « induce a tentare una riflessione sul pensiero lessicografico e, in generale, linguistico di Sanguineti. O, molto semplicemente, a chiedersi: quale l'idea sanguinetiana di parole e lingua? »[390]. Sanguineti lui-même a toujours donné l'occasion de définir les nombreux doutes de sa vie ; nous pouvons les retrouver dans le concept « lexicomanie », qui rappelle en quelque sorte la figure de l'acrobate des mots et des locutions. Et encore une fois, ce mot nous permet de trouver une métamorphose véritable dans ce "sabotage du langage" (qui est lié au bien-aimé "sabotage de la littérature"), comme dans le cas de l'affirmation « mi sono trasformato da lessicomane clandestino, non dico a lessicografo, ma a lessicomane ufficiale semiautopatentato »[391] ou encore l'autodéfinition « sono una scheda vivente, uno schedario vivente. Esile sì come una scheda, il mio corpo è fatto come un corpo cartaceo »[392] . A cet égard, il est utile de rappeler l'existence du Fondo Sanguineti après de la maison d'édition UTET de Turin, avec laquelle l'intellectuel génois collabore en tant que directeur du volume supplément 2004 du *Grande dizionario della lingua italiana* (connu par les érudits par le sigle GDLI le « Grand Dictionnaire de la Langue Italienne », ou par le nom de son fondateur, « Il Battaglia »). Nous parlons d'un fond qui compte environ 70.000 papiers, toutes les plaisanteries dactylographiées, y compris les critiques, les articles de journaux, des versets de poèmes et des extraits de textes de toutes sortes. Il y a aussi un volume de la même année, toujours publié chez UTET, appelé *Schede gramsciane*, qui nous montre le lien profond entre Sanguineti et Gramsci (comme nous l'avons bien souligné en parlant de *Scribilli*). En revenant sur le volume *Le parole volano*, ce qui étonne le lecteur, dans ces neuf textes d'auteur, c'est une fois de plus la capacité absolue de Sanguineti de savoir s'efforcer dans le vaste champ de la culture, y compris pour les citations et les références à des auteurs déjà en cours d'étude : c'est le cas du mot "party" présent dans *Elogio dello statunitense* et renvoyé à Moravia et en 1937 ou encore le thème des îles introuvables avec le texte *Le isole che non ci sono*, où il concentre son attention (et nous pouvons dire la nôtre) sur la poésie de Gozzano. Et enfin, dans la pièce *La*

[390] ENRICO TESTA, *Sanguineti lessicomane*, in EDOARDO SANGUINETI, *Le parole volano*, cit., p. 17 : « conduit à une tentative de réflexion sur la pensée lexicographique et, en général, linguistique de Sanguineti. Ou, tout simplement, à se demander : quelle est l'idée que Bloody se fait des mots et du langage ? »

[391] *Ibidem* : « je suis transformé de lexicomane clandestin, je ne dis pas en lexicographe, mais en lexicomane officiel semi-auto patenté ».

[392] *Ibidem* : « je suis une fiche vivante, un dossier vivant. Fragile oui comme une carte, mon corps est fait comme un corps de papier »

pànera[393] *di Stendhal*, une citation de nature musicale et à la fois gastronomique d'après le *Journal* de Stendhal : « Peppina a une belle voix de contralto, bien italienne, une voix suave, forte, comme le café alla panera du café Nuovo, corsia dei Servi »[394].

Enfin, nous aimerions souligner la figure de Sanguineti critique sous la forme d'une brève analyse (encore sans aucune étude) de quatre articles que l'intellectuel génois a écrit en 2010 dans la rubrique *Il materialista* pour la revue *Gli Altri*. Tout d'abord, il convient d'expliquer que, jusqu'à la fin de sa vie, Sanguineti considère « il materialismo un sistema di pensiero più alto, che veniva prima, e quindi era superiore, al marxismo e al comunismo »[395] ; comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit de quatorze articles, spécialement créés par Sanguineti, qui sont liés aux thèmes du journal romain. Nous retrouvons les grandes passions de l'intellectuel génois pour la politique, pour l'utopie, pour la critique journalistique et littéraire ; bref, la cristallisation de ce veut être un lexicomane, qui trouvera un moyen de montrer que chacun est, à la manière de Marx, engagé et que la fin en soi craint une relation sociale capable de changer l'état actuel des choses ; c'est le cas d'*Egemonie*, où Sanguineti aborde la question de la crise politique, à partir du concept de démocratie à travers les différentes périodes historiques, surtout en gardant à l'esprit la leçon du son bien-aimé Gramsci : « Tra i tanti significati di democrazia, quello più realistico e concreto mi pare si possa trarre in connessione con il concetto di egemonia »[396]. Parmi les écrits de nature politique, émerge l'article critico-littéraire *E ora leggetelo*, écrit à l'occasion du centenaire de la naissance d'Ennio Flaiano, une sorte d'encouragement à prendre en main les pages de l'écrivain de Pescara, défini par Sanguineti comme « un satiro satirico, scetticamente frivolo, un battutista di prim'ordine, con quel tanto di ferocia perversa che ci vuole, ormai, per sparare aforismi su aforismi, buoni motti su buoni motti »[397]. Nous avons ensuite *Spiegava Gramsci* , où Sanguineti consacre son attention sur les tentatives de Berlusconi d'aller jusqu'au Quirinal, *Libero stato* où l'intellectuel affronte la crise de l'Église catholique secouée par le scandale de la pédophilie, et

[393] La pànera est un café semi froid, typique de la ville de Gênes. Conçu au milieu du XIXe siècle, le nom « pànera » est la contraction en langue génoise de la crème noire, en référence au changement de couleur de l'ingrédient principal, dû à l'ajout du café en poudre.

[394] EDOARDO SANGUINETI, *Le parole volano*, cit., p. 66

[395] EDOARDO SANGUINETI, *L'altruista. Gli ultimi articoli del poeta su Gli Altri*, Le Altre, Rome, 2011, p. 6 : « le matérialisme un système de pensée supérieur, qui venait avant, et était donc supérieur, au marxisme et au communisme ».

[396] *Ivi*, pp.13-14 : « Parmi les nombreuses significations de la démocratie, la plus réaliste et la plus concrète me semble liée au concept d'hégémonie ».

[397] *Ivi*, p. 28 : « un satyre satirique, frivole et sceptique, un artiste de plaisanterie de premier ordre, avec autant de férocité perverse qu'il faut, maintenant, pour tirer d'aphorisme après aphorisme, de bonnes devises après bonnes devises ».

enfin son dernier écrit, *la voce del padrone* , consacrée aux cent ans de Confindustria ; dans cette courte pièce, Sanguineti montre son goût pour la lexicomanie, car les paroles et les idées sont des pierres de notre culture et ceci vaut pour le concept de maîtrise : « Pare che sia da attribuire a Savinio il padronismo, a proposito dell'egoismo specifico dell'imperialismo. Ma l'idea di una classe padronale, questa è scomparsa dall'uso quotidiano, perché è scomparsa dalla coscienza collettiva »[398]. Nous pouvons affirmer que cette écriture est une sorte de témoignage de l'intellectuel génois, ici aussi un matérialiste historique raffiné, qui nous invite à ne pas limiter les idées, à ne pas perdre des concepts en chemin et à regarder l'histoire avec attention, parce que « le voci verbali mutano perpetuamente, come le compagini governative, secondo i tempi e i luoghi e le varie circostanze. È la storia e procede implacabile »[399].

I.3.2 LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DE SANGUINETI PROFESSEUR

Pour mettre en évidence la figure d´Edoardo Sanguineti critique, nous devons nous souvenir de son effort pour recréer le travail critique proposé par Walter Benjamin et à la fois de trouver des grilles de lecture et de réflexion sur les auteurs à son goût, utilisant les instruments technico-verbaux les plus variables en sa possession. Par ailleurs, Sanguineti lui-même détermine qu'il est important qu' « un critico debba cercare di approfittare di alcune acquisizioni di metodo e di interpretazione raggiunte per vie diverse, facendole conflagrare insieme »[400] ; cela nous permet de souligner à quel point les intellectuels manifestent un désir constant d'être socialement importants (et Sanguineti ne vaut pas moins). Nous pouvons commencer à traiter la sphère critique de l'intellectuel génois, qui fait ses premiers pas à travers une approche spécifique qui se réfère à ce que nous appelons aujourd'hui l'encyclopédisme médiéval, « vale a dire la tendenza a creare strutture testuali mirate ad una sistemazione razionale di una cultura e, di conseguenza, all'occorrenza anche di una letteratura »[401] ; nous allons commencer par le lien de Sanguineti avec

[398] *Ivi*, p. 41 : « Semble qu'il faut attribuer à Savinio l'idée du patronat, en ce qui concerne l'égoïsme spécifique de l'impérialisme. Mais l'idée d'une classe dirigeante, a disparu de l'usage quotidien, car elle a disparu de la conscience collective ».

[399] *Ivi*, p. 42 : « les voix verbales changent perpétuellement, tout comme les structures gouvernementales, selon le moment, le lieu et les circonstances diverses. C'est l'histoire et elle se poursuit sans relâche ».

[400] LUIGI WEBER, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, cit., p. 26 : « un critique doit essayer de tirer profit de certaines acquisitions de méthode et d'interprétation faites par différents moyens, ce qui les ferait se rencontrer ».

[401] MARCO BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO, Franco Cesati, Florence, 2012, p. 207 : « c'est-à-dire la tendance à créer des structures textuelles visant à l'organisation rationnelle d'une culture et, par conséquent, si nécessaire d'une littérature ».

la poétique (et aussi la pratique d'écriture) de Dante. Il est connu qu'il y a un lien fort et parfois compliqué entre Edoardo Sanguineti et Dante, aussi grâce aux innombrables sources littéraires que nous avons à notre disposition, de la poésie au théâtre, en passant par la critique ; Ilaria Tufano définit deux étages sur lesquels se divise le dantisme de Sanguineti (qui se reflète aussi dans le courant d'études de nature dantesque du XXe siècle) :

[il primo] quello discendente dalla linea interpretativa continiana che privilegia il dato dell'espressività plurilinguistica di Dante, contrapponendola al monolinguismo petrarchesco; e [il secondo] il piano che si fonda su una visione del linguaggio come sede di un'esperienza conoscitiva di tipo razionale, un impegno cognitivo e una seria e forte responsabilità morale[402].

On peut trouver qu'il y a aussi de différentes caractérisations de la littérature des XIIe, XIIIe et XIVe siècles dans plusieurs études critiques présentes dans deux volumes tels qu'*Il chierico organico* et *Cultura e realtà* : nous lisons des considérations fines sur l'école sicilienne, sur la poétique de Boccace et de Pétrarque, et l'auteur définit un chemin afin de mettre en évidence les principes de Guinizzelli, de Sacchetti, de Sermini, de Folengo et beaucoup d'autres. Pour définir ce que Sanguineti identifie dans cette littérature, il est utile de se rapporter à ce qu'écrit Marco Berisso :

Credo si possa dire con buona approssimazione al vero che il tratto essenziale che egli individua in essa, ciò che più lo attira e coinvolge, sia quello che possiamo definire l''enciclopedismo' medievale, vale a dire la tendenza a creare strutture testuali mirate ad una sistemazione razionale di una cultura e, di conseguenza, all'occorrenza anche di una letteratura[403].

Si nous regardons aux débuts poétiques de Sanguineti, nous pouvons noter que Dante s'inscrit de manière claire et décisive, permettant au poète génois de tracer les contours de sa pensée précise, de définir son affirmation personnelle des deux concepts clés de son écriture, "langage" et "idéologie", au nom d'un "savoir-faire", qui n'est rien d'autre que le synonyme de "pensée", car «

[402] ILARIA TUFANO, *Le lezioni di Sanguineti su Dante*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXII, 1/2003, p. 70 : « [le premier] qui descend de la ligne interprétative continue qui privilégie l'expressivité plurilingue de Dante, en la contrastant avec le monolinguisme pétrarquiste ; et [le second] qui repose sur une vision du langage comme siège d'une expérience cognitive rationnelle, d'un engagement cognitif et d'une responsabilité morale grave et forte ».
[403] MARCO BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, cit., p. 207 : « je pense que nous pouvons dire avec une bonne approximation de la vérité que le trait essentiel qu'il y identifie, ce qui l'attire et l'implique le plus, est ce que nous pouvons définir comme l'"encyclopédisme" médiéval, c'est-à-dire la tendance à créer des structures textuelles visant une disposition rationnelle d'une culture et, par conséquent, si nécessaire, d'une littérature ».

gli uomini non pensano per il piacere di pensare, pensano per risolvere i problemi concreti di fronte ai quali si trovano »[404]. À cet égard, il est possible de souligner comment Sanguineti réussit à se mouvoir dans des domaines tels que le multilinguisme, la polyphonie et la citation de fragments de Dante, aussi grâce au soutien de la vision de deux auteurs "lecteurs assidus" de la poétique de Dante : T. S. Eliot e Ezra Pound[405]. Nous sommes dans la période de 1951 à 1954, exactement les années au cours desquelles le jeune Sanguineti fait face à l'écriture de son premier recueil poétique *Laborintus* et en même temps est occupé « all'elaborazione della tesi di laurea sulle Malebolge dantesche, che vedrà la luce alcuni anni più tardi »[406] ; la « lezione "non piccola" derivata alla loro poesia dalla "varietà dello stile" dantesco »[407] sera ensuite mise en évidence par Sanguineti dans l'essai *Testimonianza su Eliot e Pound*, en soulignant comment certaines pages de la *Commedia* sont « molte volte miglior commento taluni tratti dei *Cantos* o di *The Waste Land*, che non tante pagine di psicologistiche variazioni marginali »[408]. Sanguineti souligne aussi : « Attraverso Eliot (e Pound), Dante ritornava, in modi assolutamente nuovi, a presentarsi come un grande esempio praticabile di scrittura, come un *auctor* sperimentabile e, *encore un effort*, come un autorizzatore di scrittura pluristilisticamente sperimentale (Spitzer e Contini all'occasione aiutando, la loro parte) ».[409] Nous trouvons également utile l'étude critique de 1954 de Piero Rebora, qui sera d'inspiration considérable pour la brève critique du jeune Sanguineti aux *Pisan Cantos* de Pound dans le numéro 22 de la revue "Aut Aut" de la même année (ce texte de jeunesse nous permet de comprendre les influences du poète américain dans la rédaction de *Laborintus*) : « Ezra Pound è forse il maggiore creatore di linguaggio del nostro tempo, è la forza più viva nell'aprire nuove vie alla poesia [...]. Chi legga i Pisan Cantos [...] non può sottrarsi a una tremenda impressione di

[404] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di GIULIANO GALLETTA, Il Melangolo, Gênes, 2005, p. 10 : « les hommes ne pensent pas pour le plaisir de penser, ils pensent pour résoudre les problèmes concrets auxquels ils sont confrontés ».

[405] À ce propost, nous pouvons lire : MASSIMO BACIGALUPO, *Sanguineti fra Pound ed Eliot*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, "cit.", pp. 381-391 et MIRCO MICHELON, *Edoardo Sanguineti "lettore assiduo" di Dante, Eliot e Pound*, in *Dantis Amor. Dante e i Rossetti*, Atti del convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015), sous la direction de MIRKO MENNA et GIANNI OLIVA, Paolo Loffredo, Naples, 2016, pp. 319-324.

[406] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milan, 2011, p. 60 : « à l'élaboration de son mémoire sur les Malebolges de Dante, qui verra le jour quelques années plus tard ».

[407] *Ibidem* : « la leçon "non petite" dérivée à leur poésie de la "variété du style" de Dante.

[408] EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, a cura di ERMINIO RISSO, Feltrinelli, Milan,2010, p. 145 « plusieurs fois le meilleur commentaire de certains traits des *Cantos* ou de *The Waste Land* plutôt que nombreuses pages de variations psychologiques marginales ».

[409] *Ibidem* : « A travers Eliot (et Pound), Dante est revenu, d'une manière absolument nouvelle, pour se présenter comme un grand exemple praticable d'écriture, comme un auteur expérimental et, *encore un effort*, comme un auteur qui autorise l'écriture expérimentale multilingue (Spitzer et Contini à l'occasion l'aidant, pour leur part) ».

grandezza e di dantesca costruttività architettonica »[410]. On peut donc voir comment dans *Laborintus* la présence d'un dialogue constant avec le monde infernal à la manière de Dante est endurante : en effet, dans ce recueil, le protagoniste Laszo Varga fait son propre chemin sous la forme d' « un viaggio dantesco verso l'interno, *in interiore homine* »[411]. Le chemin vertical de haut en bas que Dante fait avec la *Commedia* se transforme chez Sanguineti en un voyage horizontal, vers une *Palus putredinis* (le marais de la putréfaction), qui est la *coniunctio oppositorum* de Laszo et de sa femme Ellie. Cette première phase de la poésie de Sanguineti qui comprend le tryptique *Laborintus*, *Erotopaegnia* et *Purgatorio de l'Inferno* et que le poète, dans une interview, limite à la phase tragique se présente comme une véritable émulation des trois cantiques dantesques, qui convergent en un seul "cantique" au goût infernal, comme suggéré par Marco Berisso, qui compare ainsi « la famosa uscita dal "fango" di *Purgatorio de l'Inferno* 17 […] con […] il corrispettivo dell'uscita sul "lito" di *Purgatorio* 1 »[412]. Même dans certaines pratiques d'écriture ultérieures, comme *Alfabeto apocalittico* et *Novissimum Testamentum*, nous pouvons percevoir Dante comme la référence privilégiée de Sanguineti :

Soprattutto il Dante comico, quello, cioè, che si fa interprete di un immaginario visivo e di un universo di stilemi legati alla cultura medievale, suggerendo tra l'altro al suo lettore la formula del *catalogo*, concepito in accezione prettamente medievale come elemento strutturale del testo, della sua sostanza sonora, della sua tonalità[413].

Une fois de plus, s'affirme le concept de la citation est affirmé, qui sera constamment présent dans l'écriture de Sanguineti; en regardant à nouveau le *Purgatorio de l'Inferno*, il y a des références dantesques remarquables aux *Cantos* poundiens, qui « rappresentano almeno un purgatorio a cui il caos dell'inferno è ancora paurosamente vicino »[414] :

[410] PIERO REBORA, *Ezra Pound: Canti Pisani*, «L'Italia che scrive», janvier 1954, p.11 : « Ezra Pound est peut-être le plus grand créateur de langage de notre temps, il est la force la plus vive pour ouvrir de nouvelles voies à la poésie […]. Celui qui lit les *Pisan Cantos* […] ne peut échapper à une impression de grandeur et à la construction architecturale de Dante ».

[411] GUIDO MONTE, *Dentro il Laborintus di Sanguineti*, http://www.sagarana.net/anteprimal.php?quale=31 : « un voyage dantesque vers l'intérieur, dans l'intérieur de l'homme ».

[412] MARCO BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, cit., p. 214 : « la fameuse sortie de la "boue" de *Purgatorio de l'Inferno* 17 [...] avec [...] l'équivalent de la sortie sur le "rivage" de *Purgatorio* 1.

[413] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura*, cit., p. 13 : « Surtout Dante comique, c'est-à-dire celui qui interprète un imaginaire visuel et un univers d'éléments stylistiques liés à la culture médiévale, en suggérant à son lecteur, entre autres, la formule du catalogue, conçue dans un sens purement médiéval comme un élément structurel du texte, de sa substance sonore, de sa tonalité ».

[414] GLAUCO CAMBON, *Sulla strada di Joyce*, « La Fiera Letteraria », 7 février 1954), pp. 1-2 : « représentent au moins un purgatoire qui est encore terriblement proche du chaos de l'enfer ».

Una quasi riscrittura 'orizzontale', nella "selva" della *palus putredinis*, del cammino verticale (prima verso il basso, a larghe spire concentriche, poi verso l´alto), del poeta-pellegrino Dante, […] emblema di un Novecento che non può più percorrere cammini verso l´Alto o il Basso, secondo la prospettiva di un bene e un male decisi *a divinis*, restando invischiato nell´orizzontalità 'umana' del pensiero[415].

Pour souligner la manière dont l'attention et l'intérêt pour le thème de Dante, et aussi pour le personnage Dante, reviendront de façon accablante dans la poétique de Sanguineti, il faut regarder les domaines de Sanguineti critique et de Sanguineti homme de théâtre et de travestissements.

Pour ce qui est de la critique, on ne peut que commencer par parler des études du jeune Sanguineti à l'Université de Turin, qui convergent dans sa thèse de 1956 *Interpretazione di Malebolge* sous la direction du célèbre dantologue Giovanni Getto, puis publiée par la maison d'édition florentine Olschki en 1961 « attraverso quel capitale punto a tutt'oggi definitivo approdo esegetico, nonché di massimo e sintetico impegno in ordine a un compendioso sforzo interpretativo, che rimane *Il realismo di Dante* »[416]. En regardant le travail sur les *Malebolge* de Dante, nous pouvons clairement comprendre que Sanguineti décide de réaliser une attaque frontale décisive sur la lecture de la *Commedia* de Benedetto Croce dans son volume *La poesia di Dante*, publié en 1921, qui voit l'œuvre de Dante comme une série d'épisodes détachés les uns des autres. Sanguineti critique la signification donnée par Croce au mot "lyrisme" et, suivant la pensée de Gianfranco Contini, bien que présentée de manière plus radicale, celle de Leo Spitzer et la notion de "figure" d'Eric Auerbach, il développe sa propre interprétation de Dante comme "narrateur" et "poète réactionnaire", dont la théorie de la poésie a évolué en réaction aux changements révolutionnaires, politiques et économiques, qui se sont produits en Italie au XIVe siècle. Sanguineti reconnaît également le rôle-clé que l'histoire littéraire a joué dans la formation idéologique des fondements de la langue italienne et l'importance singulière de la voix de Dante comme contre-courant de controverse dans cette histoire, surtout du point de vue du XXe siècle.

[415] SABRINA STROPPA, *La Commedia dell´Inferno, quindici anni dopo. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, sous la direction d'ERIMINIA ARDISSINO et SABRINA STROPPA TOMASI, , Edizioni di Storia e Letteratura, Rome, 2007, p. 89 : « Une réécriture presque "horizontale", dans la "forêt" du *Palus Putredinis*, du chemin vertical (d'abord vers le bas, avec de larges enroulements concentriques, puis vers le haut), du poète-pèlerin Dante, emblème d'un XXème siècle qui ne peut plus marcher vers le Haut ou le Bas, selon la perspective du bien et du mal déterminée *a divinis*, restant empêtrée dans l'horizon "humain" de la pensée ».

[416] FEDERICO SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti dantista*, in *Sanguineti: ideologia e linguaggio*, cit., p. 117 : « par ce point capital qui est encore aujourd'hui le lieu d'atterrissage exégétique définitif, ainsi qu'un engagement maximal et synthétique pour un ensemble d'efforts d'interprétation, qui reste *Il realismo di Dante* ».

Nous trouvons utile le lien que Sanguineti propose dans son interview avec Riccardo Bonavita, discutant entre l'Enfer de Dante et notre contemporanéité ; l'intellectuel génois superpose l'image infernale à la vision sociologique de notre monde globalisé :

Alla luce delle considerazioni sullo stato attuale delle cose, potrei dire che l'inferno è la terra. E' un inferno globalizzato. Per lo meno nel senso dei 'dannati della terra,' che oramai occupano la maggior parte dello spazio disponibile. [...] Quindi direi che l'inferno ormai viene a coincidere con la terra, non per sempre - credo - ma certo - in questa fase - in modo pressoché totale[417].

Le volume *Tre studi danteschi* présente trois essais spécifiques de nature dantesque : le premier et le deuxième sont des lectures consacrées à l'analyse et au commentaire des chants I-III de l'*Enfer* (fondamentaux pour déterminer la tension narrative inhérente à la *Commedia*) et du chant XXX du *Purgatoire* (la rencontre avec Béatrice qui, selon Sanguineti, complique la perspective de lecture du texte). Ce qui nous intéresse, en particulier, c'est le troisième essai, de nature théorique, intitulé *Dante, Praesens historicum* ; l'objectif principal de Sanguineti est de lire les temps présents des verbes de la *Commedia* selon la temporalité d'un système narratif unique - ce qui démontre ce qu'il appelle "l'agitation chronique" ou "le malaise temporel" qui passe d'une perspective temporelle à l'autre. Dans cet essai, Sanguineti continue à réfuter l'opinion de Croce, qui lit la poésie de la *Commedia* comme absolue et séparée de la nature historique, et à la fois temporelle. Dans la conclusion du texte, le critique génois tient à souligner que le développement temporel de la poésie est la "dimension stylistique commune" qui unit la poésie de la *Commedia*, au point de renforcer les considerations de Michele Barbi, selon lequel la poésie n'est pas une allégorie, mais une "révélation". Tout converge, encore en 1965, dans l'introduction à la *Vita Nuova* :

Sanguineti explores Dante's libello as a theory of the lyric. He proposes to read it according to the narrative temporality of the Comedy that he had described and defended in his criticism up to that point. This allows him to create a temporal dialectic that sets the two narratives in opposition to one another and seeks to resolve the earlier story within the later one.[418]

---

[417] EDOARDO SANGUINETI, *La terra è un inferno globalizzato*, intervista di RICCARDO BONAVITA, http://www.griseldaonline.it/temi/inferni/terra-inferno-globalizzato-sanguineti.html : « À la lumière des considérations sur l'état actuel des choses, je pourrais dire que l'enfer est la terre. C'est un enfer mondialisé. Du moins dans le sens de "damnés de la terre", qui occupent aujourd'hui la majeure partie de l'espace disponible. Je dirais donc que l'enfer coïncide maintenant avec la terre, non pas pour toujours - je pense - mais certainement - dans cette phase - d'une manière presque totale ».

[418] DAVID LUMMUS, *Edoardo Sanguineti's New Dante*, in *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, Italian Perspectives 26, sous la direction de PAOLO CHIRUMBOLO et JOHN PICCHIONE, Londres, Routledge,

Et enfin le volume *Dante reazionario*, publié en 1992, qui présente tous les écrits de Sanguineti sur le thème de Dante, pas dans l'ordre chronologique, de la composition par l'intellectuel génois, mais tout est marqué et dicté par le temps narratif de l'écriture et de l'activité politique de Dante. Cette anthologie critique et analytique montre le rejet de Dante pour le "non réalisme" de la poésie lyrique de ses prédécesseurs et contemporains, mettant en opposition la poésie idéologique pleinement politisée de la *Commedia*.

En plus de la question de la poétique de Dante nous découvrons que, pendant les années universitaires comme professeur à Salerne, Sanguineti conçoit idéalement une édition annotée du *Decameron* de Boccace, comme souligné par Emma Grimaldi[419], qui nous montre une période spécifique pour mieux comprendre les intentions de l'intellectuel génois : l'automne 1973. Tout d'abord, il est important de rapporter les illustres critiques précédentes sur ce sujet, comme dans le cas de Vittore Branca, qui voit le *Decameron* comme partie d'une civilisation sur le chemin du déclin[420] ; en plus de ces considérations, nous avons les thèses de Giovanni Getto, qui nous présente une anthologie de différents essais, se référant à un moment précis de l'œuvre de Boccace[421]. Nous ne devons pas oublier l'expérience critique de Tzevtan Todorov[422], qui analyse les structures narratives des contes de Boccace, en essayant d'y identifier un élément commun auquel tous les autres peuvent se référer. Ce principe est basé sur deux parties, c'est-à-dire les relations fondamentales du désir et du changement ; la première partie définit un certain état des choses, tandis que la deuxième partie les transforme. Il existe aussi les interprétations de Carlo Muscetta[423], qui trouvent des grilles de lecture de l'œuvre de Boccace suivant les concepts carnavalesques de Bakhtine ; nous devons cependant nous concentrer sur la façon dont Sanguineti définit une série de schémas de narration de contes de Boccace (appelés *schemata*), qui donnent une certaine autonomie à la catégorie narrative de l'œuvre. Le point de départ pour comprendre le développement critique autonome de l'intellectuel génois, qui voit d'abord dans les théories de Muscetta une présupposition pour de nouvelles interprétations exégétiques, nous est donnée par

2013, pp. 40-55: 46: « Sanguineti explore le petit livre de Dante comme une théorie des paroles. Il se propose de le lire selon la temporalité narrative de la Comédie qu'il avait décrite et défendue dans sa critique jusque-là. Cela lui permet de créer une dialectique temporelle qui oppose les deux récits l'un à l'autre et cherche à résoudre la première histoire dans la seconde ».

[419] EMMA GRIMALDI, *A proposito del Decameron*, in in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., pp. 221-232.

[420] Cf. VITTORE BRANCA, *Boccaccio medievale*, Rizzoli, Milan, 2010.

[421] Cf. GIOVANNI GETTO, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Turin, 1972.

[422] Cf. TZEVTAN TODOROV, *Grammaire du Decameron*, Mouton, Paris-Les Hagues, 1969.

[423] Cf. CARLO MUSCETTA, *Boccaccio*, Laterza, Rome-Bari, 1992.

l'étude d'Emma Grimaldi :

Punto di partenza è ora l'ipotesi che un repertorio erudito ad ampia diffusione in età medievale, come i *Saturnalia* di Macrobio, possa aver costituito per il Boccaccio un modello, soprattutto per quanto concerne l'ordinamento seriale del *Decameron*. Questo renderebbe il *Decameron* stesso interpretabile secondo la categoria dello σπουδογελοιον o "seriocomico", categoria introdotta da Bachtin e da lui applicata allo studio di autori come Rabelais e Dostoevskji, in ideale riferimento ad un genere di cui l'età moderna ha perso coscienza: un genere inaugurato dal dialogo socratico, passato quindi nella satira menippea, all'insegna di una polifonia negante il ruolo cardine di un preciso centro ideologico[424].

En conclusion de cette brève analyse de l'expérience de Sanguineti avec la poétique de Boccace, il est utile d'aborder sa critique personnelle, qui résume d'une certaine manière sa propre réflexion sur la dimension des *schemata* du *Decameron* :

La fondazione boccaccesca è naturalmente, in concreto, la fondazione della novella borghese, nell'accezione comunale-mercantile: ma si dimostrerà, altrettanto concretamente, ad un tempo, capace di una tenuta e di uno svolgimento secolari. Un po' grossamente, diremo che tenuta e svolgimento rispecchiano e confermano, ideologicamente, tenuta e svolgimento della classe borghese: resta il fatto che una selva di potenziali schemi di racconto si seleziona e si precisa, e sovente si informa, per deformazione, in calcolati "schemata"[425].

L'intérêt de Sanguineti en tant que professeur ne se limite pas à la critique littéraire des auteurs du XIIIème et du XIVème siècle, au contraire, il s'étend aussi aux auteurs du XXe siècle, au point de créer une anthologie célèbre, *Poesia italiana del Novecento,* publiée en 1969 par la maison d'édition Einaudi, un itinéraire dans le vaste panorama multiforme de la poésie italienne

[424] EMMA GRIMALDI, *A proposito del Decameron*, cit., pp. 226-227 : « Le point de départ est maintenant l'hypothèse qu'un répertoire érudit largement répandu au Moyen Âge, comme les *Saturnales* de Macrobe, aurait pu servir de modèle à Boccace, surtout en ce qui concerne l'ordre sériel du *Decameron*. Cela rendrait le *Decameron* lui-même interprétable selon la catégorie du σπουδογελοιον ou « sérieux-comique », catégorie introduite par Bakhtine et appliquée par lui à l'étude d'auteurs tels que Rabelais et Dostoïevski, en référence idéale à un genre dont l'époque moderne a perdu conscience : un genre inauguré par le dialogue socratique, puis passé dans la satire de Ménippe, sous le signe de la polyphonie niant le rôle pivot d'un centre idéologique précis ».

[425] EDOARDO SANGUINETI, *Gli "schemata" del Decameron*, in ID., *Il chierico organico*, cit., p. 44 : « La fondation inaugurée par Boccace est bien sûr, en termes concrets, la fondation du roman bourgeois, au sens municipal-marchand : mais elle s'avérera également, concrètement, en même temps, capable d'une tenue et d'un développement séculaire. En gros, nous dirons que le maintien et le développement reflètent et confirment, idéologiquement, le maintien et le développement de la classe bourgeoise : il n'en demeure pas moins qu'une forêt de schémas potentiels de narration est sélectionnée et spécifiée, et souvent informée, par déformation, dans des "schémas" calculés ».

du siècle dernier. Deux volumes de critiques littéraires sont également à retenir sur deux personnalités de la littérature italienne du XXème siècle : Guido Gozzano et Alberto Moravia. Quant au premier, Sanguineti écrit de manière lapidaire : « È giunto ormai anche per Gozzano, e meritatamente, il tempo di una nuova lettura »[426]. Etant donné que l'affirmation est proposée par Sanguineti dans son fameux volume critique *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, écrit en 1961, nous ne pouvons que considérer ce qui peut encore être actuel (et surtout réalisable) à ce jour. Il n'est même pas insensé de parler de Guido Gozzano, quand nous sommes face aux auteurs dont Edoardo Sanguineti est devenu l'interprète, au contraire, nous devons même souligner combien l'intellectuel génois a donné une importance considérable au poète turinois, en soulignant ce genre de renouveau, tant dans le domaine idéologique de l'écriture que dans celui du langage poétique. Nous savons bien que Gozzano est classé dans la catégorie critique des poètes dits crépusculaires, une acception donnée par le critique Giuseppe Antonio Borgese, qui, en choisissant la métaphore du crépuscule pour indiquer une situation de régression par la présence de tons atténués, parle des « lirici che si annoiano e non hanno che un´emozione da cantare: la torbida e limacciosa malinconia del non avere nulla da dire e da fare »[427]. Et pourtant, nous ne pouvons pas passer sous silence l'importante contribution apportée par le symbolisme francophone, dont les thèmes principaux vont de l'ennui, en passant par la langueur des ambiances provinciales, à celle de la maladie, caractérisée par la présence de multiples éléments d'ironie, qui mettent en évidence une distance entre l'auteur, les situations créées et les figures de l'expérience directe. C'est l'affirmation d'une conception inédite de la poésie, totalement détachée de la triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio, au nom d'une dévaluation de la figure/fonction du poète lui-même, qui se trouve dans un univers désaffecté et mélancolique. Il faut ajouter un déni proprement dit de la condition poétique personnelle, véritable réincarnation du classique *Heautontimorumenos* (le punisseur de lui-même), déjà reproposé par Baudelaire ; comme Corazzini le fait dans sa composition *Desolazione di un povero sentimenale* « Je ne suis pas un poète » (1906) ou *Chi sono?* d'Aldo Palazzeschi « Je suis peut-être un poète? / Non, c'est sûr » (1909). Cela vaut également pour Guido Gozzano qui, en opposition ouverte au personnage Andrea Sperelli du *Piacere* de D'Annuzio qui dit « Le verset est tout et peut être tout », déclare explicitement dans sa *La signorina Felicita ovvero la Felicità* « J'ai honte, / oui, j'ai honte d'être poète » (1909). C'est ainsi que sont jetées les bases de cette

[426] EDOARDO SANGUINETI, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milan, 1977, p. 17 : « Le temps d'une nouvelle lecture est maintenant venu pour Gozzano, et à juste titre ».

[427] GIUSEPPE ANTONIO BORGESE, *Poesia crepuscolare*, « La Stampa », 1 septembre 1910 : « poètes lyriques qui s'ennuient et n'ont qu'une émotion à chanter : la mélancolie trouble et léthargique de ne rien avoir à dire et à faire ».

lecture, ce qui va faire avancer de manière critique Edoardo Sanguineti vers Gozzano, vers les éléments constitutifs de cette analyse. Ceux qui connaissent la pensée d'Edoardo Sanguineti savent très bien que toute son écriture repose sur deux principes fondamentaux : l'idéologie et le langage. C'est également le cas lorsqu'il pose les bases de son interprétation de la poésie italienne du XXe siècle, en s'inspirant des lignes conceptuelles de Luciano Anceschi. C'est aussi le cas de Gozzano, qui lui permet de mettre en évidence ce genre de renouveau, tant dans le domaine idéologique de l'écriture que dans le domaine du langage poétique, comme le lui a enseigné Luigi Vigliani, suo « primo maestro nello studio della poesia di Gozzano »[428]. Parmi les études critiques de Sanguineti sur Gozzano, nous pouvons citer : *Da Gozzano a Montale* et *Da D'Annunzio a Gozzano* (insérés dans le volume *Tra Liberty e Crepuscolarismo*), *Guido Gozzano. Indagini e letture* et une introduction et un commentaire sur les poèmes du poète de Turin[429]. Il ne faut certainement pas oublier les études de Sangiineti dans l'introduction du volume de la poésie italienne du XXe siècle (1969). En même temps, il faut mentionner la thèse de Vittorio Sereni sur le poète turinois, diplômé en 1936 sous la direction d'Antonio Banfi, dans laquelle il esquisse « l´ipotesi di una linea "oggettualistica" Gozzano-Montale caratterizzata dall´aderenza agli « aspetti consueti del vivere moderno » »[430] (parmi les études critiques, ce n'est pas une pensée hérétique que d'affirmer que Sanguineti connaissait l'écriture de Sereni, grâce aussi à Luciano Anceschi[431]). Affronter Gozzano, c'est d'abord jeter un bref regard sur les réflexions de certains critiques à l'égard de la poétique du poète turinois. Dans les années 1930, 1940 et 1950, il se crée des échos très contrastés sur Gozzano, nous pouvons bien dire des factions opposées ; d'une part, un point de vue négatif comme dans le cas de De Robertis, qui définit Gozzano « un classico, se pure uno dei minori, ma un classico fine Ottocento, attardatosi sulla soglia del nuovo secolo. [Gozzano] si ricollega a tant´altra poesia di fine e prefine di secolo, agli scapigliati lombardi giù giù fino al Betteloni, ai vicini crepuscolari »[432]. Ou encore Aldo Borlenghi, qui parle de Gozzano comme d'un poète qui ne se renouvelle pas,

[428] EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Turin, 1966, p. 10 : « premier maître dans l'étude de la poésie de Gozzano ».

[429] EDOARDO SANGUINETI, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milan, 1961; EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit.; GUIDO GOZZANO, *Poesie*, introduction et commentaire d'EDOARDO SANGUINETI, Einaudi, Turin, 1973.

[430] TOMMASO LISA, *Le Poetiche dell´oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi.* cit., p. 142 : « l'hypothèse d'une ligne d' "objectalité" Gozzano-Montale caractérisée par l'adhésion aux "aspects habituels de la vie moderne" ».

[431] Cf. LUCIANO ANCESCHI, *Per Vittorio Sereni*, « Giornale del Popolo », anno V, 30/1951, proposé de nouveau in ID., *L´esercizio della lettura*, a cura di LILIANA RAMPELLO, Pratiche, Parme, 1995.

[432] EDOARDO SANGUINETI, *Da Gozzano a Montale*, in ID., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 19 : « un classique, si ce n'est pas un mineur, mais un classique de la fin du XIXème siècle, s'attardant à l'aube du nouveau siècle. Gozzano est lié à tant d'autre poèsie de la fin et du début du siècle, aux poètes "scapigliati" lombards jusqu'au Betteloni, à ses voisins "crépusculaires".

dont l'art était à peine « rappresentativa di un clima del tempo carico del resto di una lunga eredità letteraria »[433]. D'autre part, une vision positive de la pensée de Gozzano; en plus du Sereni déjà mentionné, nous avons par exemple Calcaterra, qui définit une erreur l'analyse précipitée sur le poète de Turin ; le jugement de Pancrazi, qui en 1934 affirme : « È giunto il momento buono per riprendere in mano i *Colloqui* e rileggerli in pace »[434] ; et encore, nous avons les pensées de Giuseppe Petronio[435] et d'Alfredo Gargiulo[436]. Revenant à la réflexion de Sanguineti, le critique génois se forme grâce aux concepts de Guido Di Pino, qui parle de la distinction nécessaire entre Gozzano et D'Annunzio, de Luciano Anceschi (qui a publié en 1953 avec Sergio Antonielli le volume *Lirica del Novecento,* en supposant les dates extrêmes 1905 et 1945, et en même temps en fixant comme point de départ la figure de Guido Gozzano) et surtout de Giovanni Getto[437]. Sanguineti se trouve alors confronté au "cas Gozzano" dans les essais susmentionnés de *Tra Liberty e crepuscolarismo* ; d'une part, il met en évidence une distinction entre *crepuscularismo,* un phénomène court spécifique, et "poésie crépusculaire", dont Montale montre l'expression limite, entrelaçant un fil rouge qui unit Gozzano et Montale (ce dernier reconnaît à Gozzano une « infallibile scelta delle parole »[438] et le choix linguistique de savoir « far cozzare l´aulico col prosaico »[439]. D'autre part, Sanguineti souligne les bonnes choses de goût exécrable, qui permettent à Gozzano de déterminer un état de subversion vers le sublime damné. On peut dire que tout est résolu de manière spécifique dans l'« avventura singolarissima di un dannunzianesimo « rientrato » »[440] : en effet, entre le portrait de la ville de Turin du XIXe siècle et les éléments catalyseurs de son inconscient, Gozzano vient déterminer « una condizione apertamente parodica di discorso poetico »[441]. Ce désir de se libérer des contraintes imposées par une poétique décadente comme celle de D'Annunzio, nous pouvons le retrouver dans le style poétique de Gozzano « nell´atto in cui oppone le cuoche diciottenni alle principesse [e] minaccia di precipitare, appunto in chiave parodica, nell´encomio del poeta «commesso farmacista», con le sue «nefandità da

[433] *Ibidem* : « représentative d'un climat temporel chargé du reste d'un long héritagee littéraire ».
[434] PIETRO PANCRAZI, *Guido Gozzano senza i Crepuscolari*, « Pan », dicembre 1933, pp. 30-40, p. 32 : « Le bon moment est venu de reprendre les *Colloques* et de les lire en paix ».
[435] GIUSEPPE PETRONIO, *Poesia e poetica dei crepuscolari*, « Poesia », IX, Milan, 1948.
[436] Cf. ALFREDO GARGIULO, *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Florence, 1943.
[437] Cf..GIOVANNI GETTO, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Sansoni, Florence, 1953.
[438] EUGENIO MONTALE, *Gozzano dopo trent´anni*, « Lo Smeraldo », 30 septembre 1951, anno V, n. 5, p. 8, ora in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milan, 1996, p. 1275 : « choix infaillible des mots ».
[439] *Ibidem* : « faire heurter le raffiné au prosaïque ».
[440] EDOARDO SANGUINETI, *Da D´Annunzio a Gozzano*, in ID., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, cit., p. 182 : « aventure la plus singulière d'un d'Annunzianisme "en retrait" ».
[441] *Ibidem* : « une condition ouvertement parodique du discours poétique ».

melodramma »[442]. Ainsi, « il buono/sentimentale giovine romantico »[443] trouve le moyen de mettre l'accent sur l'ironie, « che corrode tutto il suo mondo poetico, le stesse figure « buone » (verso cui sembra andare la sua partecipazione sentimentale), la stessa figura del poeta, i suoi gesti, le sue parole »[444]. Un jeu d'humeurs personnelles sur la littérature et son antithèse, qui détermine une véritable exaltation de la vie quotidienne, un élément qui inspirera Sanguineti lui-même dans quelques recueils poétiques. Deux autres aspects sont fondamentaux pour Sanguineti : le premier concerne en particulier le volume *Colloqui*, que le critique génois utilise comme instrument de mesure du reste du corpus poétique du poète turinois. Le second revoit la poétique de l'adolescence, qui selon Sanguineti, est utilisée par Gozzano pour se concentrer sur le concept de temps, pour réaliser qu'« un libro di rima dilegua, passa, non dura. […] È triste pensare che i versi invecchiano prima di noi »[445]. En résumé, Sanguineti note comment Gozzano « anziché fabbricare il moderno destinato all'invecchiamento, […] fabbrica direttamente l'obsoleto, in perfetta coscienza e serietà. Ciò che è di moda è da lui contemplato e assunto come già *démodé* »[446]. Ce qui a été illustré jusqu'à présent concerne le langage poétique de Guido Gozzano ; en ce qui concerne le champ idéologique de l'écriture, Sanguineti souligne différemment la volonté précise du poète turinois d'utiliser le langage de la tradition dans un effet d'aliénation :

La lingua della tradizione è, per questo poeta, proprio una lingua morta, cui non è più dato concretamente aderire e candidamente consentire, di cui non è più possibile avvalersi come di uno strumento in certo modo naturale, connaturato. Il divorzio tra l´arte e la vita, tra la letteratura e la natura, si rispecchia anzi, in primo luogo, nel linguaggio. La lingua della tradizione non potrà più essere impiegata se non in straniamento, con la coscienza di quella distanza invalicabile che abbiamo descritto, e sarà dunque il terreno deputato su cui tale distanza verrà continuamente misurata, in ogni momento dell´operazione poetica, nella pienezza dell´elaborazione letteraria: lingua morta del tempo morto. Continuare a servirsene, con dolente

[442] *Ivi*, p. 183 : « dans l'acte par lequel il oppose des cuisiniers de dix-huit ans à des princesses [et] menace de tomber, précisément dans une clé parodique, dans les louanges du poète "commis pharmacien", avec sa "noirceur de mélodrame"».

[443] EDOARDO SANGUINETI, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Turin, 1969, p. 428 (en utilisant l'auto-description personnelle de Gozzano dans son poème *La signorina Felicita*) : « le bon / sentimental jeune homme romantique ».

[444] GIULIO FERRONI, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Milan, 1992, p. 866 : « qui corrode tout son univers poétique, les mêmes "bonnes" figures (vers lesquelles semble aller sa participation sentimentale), la figure même du poète, ses gestes, ses paroles ».

[445] GUIDO GOZZANO, *L´ipotesi*, in ID., *Poesie*, introduction et notes de GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, BUR, Milan, 1995, pp. 362-363 : « un livre de rimes s'en va, passe, ne dure pas […]. Il est triste de penser que les versets vieillissent avant nous ».

[446] EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in GUIDO GOZZANO, *Poesie*, Einaudi, Turin, 1973, p. X : « au lieu de fabriquer le moderne destiné au vieillissement, [...] fabrique directement l'obsolète, en parfaite conscience et avec sérieux. Ce qui est à la mode est contemplé et assumé par lui comme déjà démodé ».

nostalgia e con cauta ironia insieme, vorrà dire manipolarla come da lontano, con una sorta di impartecipazione sofferta e calcolata, amara e ludica: vorrà dire, ormai, sconsacrarla criticamente nell´atto stesso in cui se ne addita, e con rimpianto, l´antica sacralità degradata, consumarla in un giro pressoché parodico, contaminarla in un continuo ostentato confronto con la lingua prosaica della quotidianità impoetica. Il livello sublime, ormai fatalmente falsificato, della tradizione ridotta a dannunzianesimo, e il livello vitale, ma scostante e impuro, del parlato, l´eleganza squisita del canto e la volgarità insolubile della prosa, si coniugheranno insieme, in forzosa congiunzione, e si mortificheranno e castigheranno a vicenda. Il facile e ingannevole estetismo, in cui l´alto stile della tradizione perduta si risolve storicamente, si corromperà a contatto con la dura e provocante verità di un livello basso di quotidiana intonazione, anzi confesserà la propria intrinseca corruzione, e intanto, e per contro, l´insorgere realistico del prosaico, del parlato, denunzierà la miseria concreta delle cose, l´impossibilità di una redenzione estetica della vita[447].

Dans la conclusion, l'intention est de se concentrer sur un élément qui caractérise la poésie de Gozzano : la citation. Comme le souligne Fausto Curi, le poète turinois ne cache pas ses sources littéraires, mais les expose au nom d'une condamnation de la fausseté, à laquelle la poésie n'échappe pas, et les trouve dans la citation la forme vitale du renversement périodique. Cette interposition entre la vie et la représentation littéraire pratiquée par Gozzano sera ensuite largement reprise par Edoardo Sanguineti, à travers la pratique du travestissement et de la citation, théorisée dans son dernier essai *Per una teoria della citazione*, du volume *Cultura e realtà* : « quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando »[448] et plus specifiquement « Niente è più scorrevole e fluido nel momento in cui io entro davvero nel gioco citazionale, non come un sistema

[447] EDOARDO SANGUINETI, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, cit., pp. 24-25 : « La langue de la tradition est, pour ce poète, une langue morte, à laquelle il n'est plus donné concrètement d'adhérer et d'accepter franchement, dont il n'est plus possible de se servir comme instrument d'une certaine manière naturel, inné. Le divorce entre l'art et la vie, entre la littérature et la nature, se reflète d'abord dans la langue. Le langage de la tradition ne peut plus être utilisé que dans l'éloignement, avec la conscience de cette distance insurmontable que nous avons décrite, et QUI sera donc le terrain supplétif sur lequel cette distance sera continuellement mesurée, à chaque instant de l'opération poétique, dans la plénitude de l'élaboration littéraire : langue morte du temps mort. Continuer à l'utiliser, avec une nostalgie douloureuse et une ironie prudente à la fois, signifiera le manipuler à distance, avec une sorte de non-participation soufferte et calculée, amère et ludique : cela signifiera, à présent, le déconsacrer de façon critique dans l'acte même où il est mis en avant, et avec regret, ce vieux caractère sacré dégradé, l'épuiser dans un tournant presque parodique, le contaminer dans une confrontation continue et affichée avec le langage prosaïque du quotidien impoétique. Le niveau sublime, maintenant fatalement falsifié, de la tradition réduite au D'Annunzisme, et le niveau vital, mais inconstant et impur, de la parole, l'élégance exquise du chant et la vulgarité insoluble de la prose, se conjugueront, en liaison forcée, pour se mortifier et se punir mutuellement. L'esthétisme facile et trompeur, dans lequel le style élevé de la tradition perdue est résolu historiquement, sera corrompu au contact de la vérité dure et provocante d'une faible intonation quotidienne, en effet il avouera sa corruption intrinsèque, et entre-temps, et au contraire, le début réaliste du prosaïque, de la parole, dénoncera la misère concrète des choses, l'impossibilité d'une rédemption esthétique de la vie ».

[448] EDOARDO SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 332 : « quand je dis que tout est citation, je veux dire que nous vivons en citant ».

autoritario, ma come un sistema continuo di opzioni per cui tra gli infiniti – potenzialmente, in realtà finiti, come sempre – scarti che mi posso permettere scelgo quelli e non altri »[449].

Contrairement à Gozzano, la monographie sur Alberto Moravia se caractérise en particulier par une sorte de bienveillance (mais aussi de méfiance) de Sanguineti envers cet auteur. Dans le volume, qui affiche le nom de Moravia dans le titre, Sanguineti insère trois essais sur des textes narratifs célèbres de l'écrivain romain : *Gli indifferenti*, *Agostino* et *La disobbedienza* et *La noia*. Le critique génois veut souligner la question que le réalisme de Moravia, présent dans *Gli Indifferenti*, est la dérivation de la condition bourgeoise de la classe moyenne dans les années de la période fasciste ; si nous analysons le texte en profondeur, nous pouvons nous rendre compte de la volonté précise de Moravia de créer un drame total des personnages (nous savons que Moravia lui-même avait pensé initialement le roman en forme de drame pour être représenté). Cette authenticité sociale, explique Sanguineti, contribue à la détermination de l'auteur romain vers un style d'écriture réaliste totale il se definit toute une série de schémas, parfois même très simples et « rozzamente e violentemente espressionistici »[450]. Cela nous conduit à la réflexion de Sanguineti, après la monographie ici analysée, lorsqu'il parle de sa propre expérience avec l'histoire décrite dans *Gli indifferenti* : « Quando nel '62, scrivendo un libro su Moravia, facevo criticamente i conti con quell'opera, ero impegnato in qualcosa di più e di meglio che in un'analisi letteraria: ero dedito, […] anche all'esame di coscienza di una generazione, o almeno di una setta generazionale »[451]. Tenons compte qu'Alberto Moravia, dans son travail d'écrivain, a toujours essayé, d'une manière ou d'une autre, de faire une observation impersonnelle de la réalité et de représenter, sous diverses nuances, le thème du sexe ; et voici les considérations aiguës d'Edoardo Sanguineti, qui met en évidence comment les personnages des textes de l'écrivain romain ne peuvent pas parcourir de chemins spécifiques (il y a une sorte de monde différent, jamais abordé concrètement). Il est aussi intéressant de constater comment l'intellectuel génois ajoute à tout cela que Moravia n'a pas l'intention de faire de la critique sociale, mais il se trouve confronté à la même société avec des intentions technico-littéraires (et la raison de la fusion entre les techniques

[449] *Ivi*, p. 347 : « Rien n'est plus lisse et fluide quand j'entre vraiment dans le jeu des citations, non pas comme un système autoritaire, mais comme un système continu d'options pour lesquelles, parmi les infinis - potentiellement, en fait, finis, comme toujours - rebuts que je peux me permettre, je choisis ceux-là et non les autres ».

[450] EDOARDO SANGUINETI, *Alberto Moravia*, Mursia, Milan, 1962, p. 15 : « grossièrement et violemment expressionnistes »

[451] EDOARDO SANGUINETI, *Moravia e la setta degli Indifferenti*, « La Repubblica », 16 novembre 1977 : « Lorsqu'en 1962, en écrivant un livre sur Moravia, j'ai critiqué ce travail, j'étais engagé dans quelque chose de plus et mieux qu'une analyse littéraire : j'étais dévoué, [...] même à l'examen de conscience d'une génération, ou au moins d'une secte générationnelle ».

d'écriture du roman avec celle qui nous est proposée de nouveau, la même que nous avons déjà soulignés dans *Gli Indifferenti*). Il y a aussi la possibilité de lire les textes de Moravia dans une clé critico-moraliste, un concept très accepté par Sanguineti, bien que le critique génois nous indique cette clé de lecture comme trompeuse à son avis. Les classes sociales chez Moravia ont été fixées selon des critères qui sont banals, génériques et très schématiques : en bref, une simple lutte entre les riches et les pauvres, qui conduit à une sorte de fatalisme déterministe. Tous les personnages de Moravia se trouvent à vivre une souffrance personnelle de leur condition bourgeoise, sans trouver de solutions possibles mais, au contraire, ils débattent sur des questions inutiles et épuisantes sur leur condition et sur la société. De plus, Sanguineti aborde également sa lecture ctitique en utilisant des instruments marxistes et freudiens, à partir de la relation entre les mots et les choses, à laquelle, par exemple, tend Michele dans *Gli Indifferenti*. Cette poétique de l'aliénation de l'homme dans la société nous montre l'affirmation d'une autonomie entre nature et histoire, où la première est catalysée comme une nostalgie de quelque chose d'authentique et de naturel, contre cette société bourgeoise, qui représente une utopie. À ce stade, nous pouvons bien mettre en évidence le lien de Moravia avec Pasolini, qui a été ému par la recherche d'une société sans histoire allant au-delà de l'histoire. Ce concept est en contraste avec les lignes de pensée de Sanguineti, qui voit une explication possible de la vie bourgeoise entre aliénation et rêve, comme pour permettre le renversement de la tragédie dans la comédie. Et voici la définition du drame de l'incommunicabilité, qui n'est rien de plus que la définition du concept d'ennui ; cette non-participation de l'individu accentue encore plus la relation entre aliénation et réification, que Sanguineti lit dans des termes freudiens comme une impulsion extrême de la mort. À ce propos, Tommaso Lisa veut mettre en évidence les conceptions différentes de "réalisme" des deux auteurs :

Nella lettura di Moravia (come nel *Purgatorio de l'Inferno*) Sanguineti percorre il trauma della scoperta del rapporto mediato tra cose e parole […]: il rapporto tra il soggetto e la realtà non può darsi che nei termini della categoria del possesso dell'oggetto. Proprio la trama di relazioni tra il denaro, il sesso e la morte è alla base dell'interpretazione che Sanguineti dà del disperato e apatico realismo moraviano, che descrive con una calma stabilizzata la situazione, laddove il realismo di Sanguineti si propone come una critica radicale al mito del capitalismo come "società naturale" che de-storicizza i rapporti tra l'uomo e le cose[452].

[452] TOMMASO LISA, *Le Poetiche dell´oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi.* cit., p. 280 : « Dans la lecture de Moravia (comme dans le *Purgatorio de l'Inferno*), Sanguineti suit le traumatisme de la découverte de la relation médiatique entre les choses et les mots [...] : la relation entre le sujet et la réalité ne peut être qu'en fonction de la catégorie de possession de l'objet. C'est précisément l'intrigue des relations entre l'argent, le sexe et la mort qui forme

En conclusion, nous pouvons souligner la critique spécifique de Sanguineti envers le réalisme de Moravia, dérivée d'un substrat culturel différent entre les deux : aux yeux de Sanguineti lui-même, en effet, Moravia ne peut être considéré comme l'écrivain réaliste bourgeois décrit par Lukács :

Il concetto di *tipico* […] per Lukács diventa una categoria universale del realismo […]. Secondo Lukács la letteratura può costituire lo specchio fedele della realtà solo quando lo scrittore è in grado di offrire una visione completa e complessa delle condizioni strutturali della società, essendo "realistica" quell'arte che coglie ciò che è *tipico* di un determinato periodo storico, e "non realistica"r quella che imita in modo naturalistico la vita quotidiana nei suoi dettagli anche minimi[453].

L'introduction au célèbre livre *Conversazione in Sicilia* d'Elio Vittorini ne doit pas être oubliée ; peu après la mort de l'écrivain en février 1966, Edoardo Sanguineti décide de lui rendre hommage en présentant une introduction à l'édition Einaudi du volume que Vittorini lui-même lui avait demandé de faire. La rigueur critico-exégétique caractéristique de Sanguineti nous montre spécifiquement la distance entre l'œuvre de Vittorini et une tradition néoréaliste à laquelle elle avait été associée à maints égards. Sanguineti met en évidence le livre de Vittorini, sa position de carrefour entre le mythe et l'histoire comme une réplique, à un autre niveau, de l'antinomie littéraire basique entre le lyrisme et la narrativité. Nous sondons quelques réflexions de Michel David, présentes dans son étude *La psicoanalisi nella cultura italiana* et proposées de nouveau par Sanguineti, qui souligne comment le linguiste québécois reconnaît dans le style d'écriture de Vittorini « una vicinanza profonda con una psicologia di tipo junghiano »[454]. C'est l'invention d'un simulacre narratif de la réalité, loin de toute mystification sublimatoire autant que de toute élaboration mimétique. Et voici les métaphores littéraires qui se présentent transformées en véritables hypothèses opérationnelles et formatives de la vie quotidienne, « una serie di istanze mitiche violentemente trascinate a contatto del quotidiano, immerse nel quotidiano, fatte crudalmente contemporanee, affinché *larvateae prodeant* nella dimessa *vérité romanesque*

la base de l'interprétation de Sanguineti du réalisme de Moravia désespéré et apathique, qui décrit la situation avec un calme stabilisé, alors que le réalisme de Sanguineti est une critique radicale du mythe du capitalisme comme "société naturelle" qui déshistorise les relations entre les hommes et les choses ».

[453] ELIO FRANZINI et MADDALENA MAZZOCUT-MIS. *Breve storia dell'estetica*, Mondadori, Milan, 2003, p. 78 : « Le concept de typique [...] pour Lukács devient une catégorie universelle de réalisme [...]. Selon Lukács, la littérature ne peut être le miroir fidèle de la réalité que lorsque l'écrivain est capable d'offrir une vision complète et complexe des conditions structurelles de la société, cet art qui capture ce qui est typique d'une période historique donnée étant "réaliste", et "irréaliste" ce qui imite de manière naturaliste la vie quotidienne dans ses plus petits détails ».

[454] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazione in Sicilia*, in ID., *Il chierico organico*, cit., p. 252 : « une profonde proximité avec la psychologie de type jungien ».

»[455]. Le style narratif de Vittorini est consolidé par la présence continue d'anaphores, de symétries syntaxiques caractérisées par un lexique rythmique, mais ce qui doit nous frapper est que chaque chapitre, analysé par Sanguineti dans une idéologie de voyage à la base du roman (en particulier, il devient une expérience de conversation et donc la conversation doit aussi être comprise comme un voyage), « si svolge come rito interrogante, catechistico , e conosce soltanto, onde stazionare in liturgia, esiti oracolari (o quando la cosa si degradi, per fare enigma a ogni costo, e rendere insolubile la tensione, adotta soddisfazioni contradditorie) »[456] . Il existe cependant des différences substantielles entre Vittorini et Sanguineti, plus précisément en ce qui concerne l'engagement social de l'intellectuel ; d'une part, le premier le réduit à une tension non résolue entre la recherche intellectuelle et l'ambition, puisque l'écriture est le seul moyen pour l'intellectuel de s'exprimer et d'agir concrètement. Manacorda écrit : « quando pare che il suo sguardo più sia puntato su una situazione precisa, proprio allora Vittorini ci mette in guardia dall'equivocare, dal rimpicciolire i termini del suo concreto furore: è la generale condizione umana quella che ormai lo muove ed interessa, la condizione umana sul versante dell'offesa, del dolore dell'ingiustizia »[457]. D'autre part, la critique de Sanguineti, une fois de plus, prend la forme du matérialisme historique, qui voit chacun de nous s'engager à réaliser sa propre expression quotidienne, produisant comme conséquence que « tutto quello che facciamo ha sempre un significato di implicazione sociale, sia quando parlo dei massimi sistemi di filosofia, sia quando dico buongiorno »[458]. Ce faisant, l'intellectuel se libère d'un état de conscience fausse et de fidéisme intellectuel et comprend l'importance de cet engagement (la fameuse phrase de Sanguineti qui résume tout est la suivante : « impegnati [lo si è] sempre e comunque »[459]).

[455] *Ivi*, p. 255 : « une série d'instances mythiques entraînées violemment au contact de la vie quotidienne, plongées dans le quotidien, rendues cruellement contemporaines, de sorte qu'elles avancent masquées dans la sombre vérité romanesque ».

[456] *Ivi*, p. 256 : « se déroule comme un questionnement, rite catéchétique, et ne connaît que, pour stationner dans la liturgie, des résultats oraculaires (ou quand la chose se dégrade, pour faire énigme à tout prix, et rendre insoluble la tension, adopte des satisfactions contradictoires) ».

[457] GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, vol. 3, Editori Riuniti, Rome, 1967, p. 79 : « quand il semble que son regard soit plus focalisé sur une situation spécifique, Vittorini nous met en garde contre l'incompréhension, en raccourcissant les termes de sa fureur concrète : c'est la condition humaine générale qui bouge et l'affecte maintenant, la condition humaine du côté du délit, de la douleur de l'injustice ».

[458] *Sanguineti vero & falso*, interview avec Edoardo Sanguineti, « La Repubblica », 07 avril 2006 : « tout ce que nous faisons a toujours un sens d'engagement social, à la fois quand je parle des plus hauts systèmes de philosophie et quand je dis bonjour ».

[459] *Edoardo Sanguineti: Intellettuali impegnatevi*, « Liberazione », 08 juin 2006 : « [nous sommes] engagés toujours et quand même ».

I.3.3 *LA MISSIONE DEL CRITICO*

Pour parler du livre *La missione del critico*, publié en 1987, nous voulons partir des considérations de Sanguineti lui-même, qui garde à l'esprit une typologie à poursuivre, une pratique en somme, de l'écriture, étant donné que « la nozione di testo, come macchina autogena, è un mero feticcio, come la merce, peggio di qualsiasi merce »[460]. Il est nécessaire d'avoir une relation pratique et concrète entre l'auteur et le lecteur, où « la centralità del testo, insomma, non è di ordine ontologico, ma situazionalmente intersoggettivo »[461] ; ces dynamiques de relation, qui concernent la mission de la critique, se retrouvent dans les essais du présent volume. Dès le premier essai, *Appunti per una didattica letteraria*, caractérisé par des sections intitulées comme les huit premières lettres de l'alphabet, Sanguineti introduit sa propre ligne de pensée pour démontrer une réelle dimension de l'enseignement des langues et de la littérature, entre le décryptage des codes, des idéologies, voire pour « afferrare […] la concreta rete di relazioni sociostoriche che il testo manifesta » [462]. Puis vient l'analyse lucide de *Dante e Gozzano*, axée sur l'écriture de Dante chez Guido Gozzano (et l'occasion vient de la lecture de quelques observations critiques de Vincenzo Caldarelli), et Sanguineti à la fin de son études écrit : « questo padre immaginario in tanto importò a Gozzano, in quanto valse a garantirlo nel suo processo di emancipazione, a offrirgli, attraverso un travaglio musivo e sottilmente combinatorio, una lingua virile »[463] ; ensuite nous avons quelques considérations sur les influences de l'opéra dans l'écriture d'Umberto Saba avec *Saba e il melodramma* et une étude du goût savoyard sur l'écriture d'Alberto Savinio dans l'essai *Alberto Savinio*, construit avec finesse au nom d'une analyse précise du thème du présent Es-tout dans son œuvre et fermé par l'épigraphe « chi ha detto che la sola funzione della critica è di criticare? La critica ha una funzione molto più importante, che è di inventare ».[464] Sanguineti place une sous-épigraphe tirée de l'incipit de la *Sorte dell'Europa* dans le corpus de son étude: « lasciare al lettore la gioia di scoprire da sé la sostanza dei libri e dargli magari l'illusione che egli stesso ne è l'autore,

[460] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, Marietti, Gênes, 1987, p. 205 : « la notion de texte, en tant que machine autogène, est un simple fétiche, comme la marchandise, pire que toutes les marchandises ».
[461] *Ibidem* : « la centralité du texte, en somme, n'est pas ontologique, mais situationnelle et intersubjective ».
[462] *Ivi*, p. 3 : « saisir […] le réseau concret de relations socio-historiques que le texte met en évidence ».
[463] *Ivi*, p. 97 : « ce père imaginaire importait entre-temps à Gozzano, comme il a pu le garantir dans son processus d'émancipation, pour lui offrir, à travers une mosaïque ouvrière et subtilement combinatoire, un langage viril ».
[464] *Ivi*, p. 180 : « qui a dit que la seule fonction de la critique est de critiquer ? La critique a une fonction beaucoup plus importante, celle d'inventer ».

è la giustificazione psicologicamente più valida della lettura »[465]. Notre attention se concentre sur trois textes spécifiques, qui définissent le mieux les intentions du critique génois dans ses différents domaines d'écriture ; le premier, *Il traduttore nostro contemporaneo* qui part de la traduction (pseudo) léopardienne de *Scir detarnegòl ara letzafra* (dit le *Canto mattutino del gallo silvestre*) pour arriver à "toucher" plus précisément les expériences du traducteur Sanguineti, particulièrement dans le domaine du théâtre. Sanguineti écrit au nom du concept également mentionné du *larvatus prodeo* :

l'arte del tradurre, dico la più meticolosa e controllata, e la più controllabile, non è che il trionfo, legalizzato, della pseudonimia. Varrà la pena di osservare che questo procedimento, per giunta, è teatrale, per eccellenza. Proprio come l'autore di una immaginaria versione, mascherato da traduttore, anche l'autentico e riconosciuto traspositore recita, ascendendo sopra un suo ideale palcoscenico cartaceo e libresco, nel grande teatro della letteratura, e del mondo, e sostiene lì, più o meno felicemente, coperto il viso, un suo ruolo, il suo ruolo: *larvatus loquitur*[466] .

Le second, intitulé *Teatro con musica, senza musica*, se penche sur les deux idées possibles du théâtre auxquelles nous sommes si souvent confrontés ; d'un côté le mélodrame, de l'autre le drame, défini par le critique génois comme « due figure esemplari che devono piuttosto restringersi con determinazione nell'orizzonte della cultura occidentale » [467]. Il y a un paradoxe de départ, écrit Sanguineti, « per cui il dramma era pensabile come una sorta di melodramma inmusicato o smusicato, e il melodramma […] come un dramma strumentato e cantato »[468], mais il y a aussi une solution qui s'applique aux deux idées théâtrales proposées :

[465] ALBERTO SAVINIO, *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milan, 1977, p. 3 : « laisser au lecteur la joie de découvrir la substance des livres par lui-même et peut-être lui donner l'illusion qu'il est lui-même l'auteur, est la justification psychologique la plus valable de la lecture ».

[466] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 184 : « L'art de traduire, je dis bien le plus méticuleux, le plus contrôlé et le plus contrôlable, n'est que le triomphe, légalisé, du pseudonyme. Il est à noter que ce processus est d'ailleurs théâtral, par excellence. Tout comme l'auteur d'une version imaginaire, déguisé en traducteur, le transpondeur authentique et reconnu joue, lui aussi, en montant sur sa scène idéale du papier et du livre, dans le grand théâtre de la littérature et du monde, et y soutient, plus ou moins heureusement, son visage, un rôle, son rôle : *il parle avec une masque* ».

[467] *Ivi*., p. 190 : « deux figures exemplaires qui doivent se rétrécir avec détermination à l'horizon de la culture occidentale ».

[468] *Ibidem* : « donc le drame était concevable comme une espèce d'opéra non mis en musique, et l'opéra [...] comme un drame instrumenté et chanté ».

Il teatro, con musica o senza, celebra il trionfo dell'effimero, non altro. In una cultura del testo, il teatro non può, o non poteva, che pensarsi, allora, e funzionare, se non come il terreno proprio e il luogo geometrico, di ogni antitestualità. La conclusione morale è dunque inevitabilmente immorale. A che cosa serve il teatro? A dare corpo, alla lettera, al disagio della cultura. Cioè, della notazione e del testo[469].

Enfin, le troisième essai, *La missione del critico*, qui est à bien des égards un hommage déclaré à la pensée de Walter Benjamin (pensez à son célèbre texte *La tâche du critique) ;* si pour Benjamin il « s'agit donc de transmettre le secret des œuvres dans leur structure profonde sans pour autant dévoiler ce secret de manière destructive ».[470]pour Sanguineti

la missione del critico è di ordine attributivo, *un point c'est tout*. Il momento filologico (lettura corretta, e corretta decrittazione della frase alla lavagna, come gesto scrittorio, e con escussione di testimoni), il momento interpretativo (sensificazione puntuale della frase medesima, come rivelatrice di un mondo intenzionale e di un mondo effettuale), e il momento valutativo (considerazione di aggravanti e attenuanti, enunciazione della sentenza, provvedimenti pratici da assumere in conseguenza della comminazione della pena), possono essere descritti come tre momenti, massime in una cultura ossessivamente trinitaria come risulterebbe essere la nostra, almeno nel senso di Georges Dumézil[471].

Cela justifie dans la conclusion que Sanguineti, cherchant une fois de plus à affirmer la force productive du travail intellectuel, propose dans ses dernières lignes une devise, également citée pour rendre hommage à la critique allemande : « Non ho nulla da dire. Solo da mostrare » [472] ; et c'est ce que la critique doit faire, et Sanguineti le sait bien.

---

[469] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., pp. 200-201 : « Le théâtre, avec ou sans musique, célèbre le triomphe de l'éphémère, rien d'autre. Dans une culture du texte, le théâtre ne peut, ou ne pourrait que se penser lui-même, alors, et fonctionner sinon comme son propre terrain et lieu géométrique, de toute antitextualité. La conclusion morale est donc inévitablement immorale. A quoi sert le théâtre ? Pour donner corps, littéralement, au malaise de la culture. C'est-à-dire, de la notation et du texte ».

[470] CHRISTIAN SCHÄRF, *Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Critique salvatrice et utopie négative*, traduit par SONIA GOLDBLUM, *Où en est la critique*, « Tracés », 13/2007, École normale supérieure Lettres et sciences humaines, Lyon, p. 222.

[471] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., pp. 206-207 : « la mission du critique est d'ordre attributif, un point c'est tout. Le moment philologique (lecture correcte et décryptage correct de la phrase au tableau, comme geste d'écriture et sous l'examen des témoins), le moment interprétatif (sensibilisation précise de la phrase elle-même, comme révélation d'un monde intentionnel et d'un monde effectif) et le moment évaluatif (considération des facteurs aggravants et atténuants, formulation de la phrase, mesures pratiques à prendre comme conséquence de la sentence) peuvent être décrite comme trois moments, des maximes dans une culture obsessionnellement trinitaire comme la nôtre semble l'être, du moins dans le sens de Georges Dumézil ».

[472] *Ivi*, p. 215 : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer ».

I.3.4 LA TRILOGIE DE FELTRINELLI

En plus des études dont nous avons parlé, il est important de jeter un coup d'œil à la trilogie que Sanguineti produit pour la maison d'édition Feltrinelli, composée des volumes *Il chierico organico*, *Ideologia e linguaggio* e *Cultura e realtà*. Nous pouvons bien mettre en évidence comment ces collections présentent des interventions critiques dans un contexte spécifique, à la fois historico-culturel et social :

infatti *Ideologia e linguaggio*, in tutte le sue edizioni, si propone, per così dire, come uno sguardo attento alle diverse avanguardie e agli sperimentalismi, pronto ad indicare, in modo più o meno occulto, alcuni percorsi di metodo; se *Il chierico organico* è, foscolianamente, una sorta di storia della letteratura italiana per saggi; *Cultura e realtà* è l'opera che rivela appieno come la committenza in e per Sanguineti sia rappresentata dalla realtà stessa, capace, attraverso inviti a convegni, dibattiti, collaborazioni con altri artisti, o sulla spinta della necessità impellente di trattare temi richiesti dalla situazione contingente, di scandire il ritmo del lavoro intellettuale[473].

Définir ceci comme un magistère de lecteur est au moins utile pour pouvoir distinguer les trois volumes différents et surtout pour mieux comprendre leur structure ; d'une part, *Il chierico organico*, publié en 2000, est présenté comme une anthologie, un manuel qui rassemble aussi des écrits de Sanguineti bien connus (les réflexions sur les *Poemetti* de Giovanni Pascoli, l'introduction à l'édition Garzanti de l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, la lecture du texte d'Elio Vittorini *Conversazione in Sicilia* etc). D'autre part, *Ideologia e linguaggio*, publié pour la première fois en 1965, a été étoffé cinq ans plus tard avec d'autres essais, ce qui nous a permis de définir le volume comme un véritable paradigme théorique et technique de la néo-avant-garde italienne, dont Sanguineti est partie intégrante. L'édition finale de 2001 transforme le volume en une sorte d'anthologie, qui ne présente aucun changement ou position différente de l'intellectuel génois. Enfin, nous avons *Cultura e realtà*, un volume posthume (mais structuré selon un ordre précis voulu par Sanguineti lui-même) qui offre au lecteur un chemin privilégié dans l'intérêt de son

[473] ERMINIO RISSO, *Nota del curatore*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 9 : « En effet *Ideologia e linguaggio*, dans toutes ses éditions, sont proposés, pour ainsi dire, comme un regard attentif sur les différentes avant-gardes et expérimentations, prêts à indiquer, d'une manière plus ou moins cachée, quelques chemins de méthode, si *Il chierico organico* est, à la manière de Foscolo, une sorte d'histoire de la littérature italienne pour essais ; *Cultura e realtà* est l'œuvre qui révèle pleinement comment le client dans et pour Sanguineti est représenté par la réalité elle-même, capable, à travers des invitations à des conférences, des débats, des collaborations avec d'autres artistes, ou sur l'impulsion du besoin urgent de traiter des questions requises par la situation actuelle, pour marquer le rythme du travail intellectuel ».

auteur, afin de mieux comprendre les relations différentes et complexes qui peuvent exister entre production culturelle et réalité (d'où le titre) ; bref, non seulement un processus d'interprétation des textes mais d'un monde et de ses possibilités de communiquer. Ce faisant, nous sommes en mesure de trouver les outils finaux, c'est-à-dire les outils du langage, qui nous permettent de modifier le monde lui-même. Dans *Il Capitale e i quaderni: per una storia della critica sanguinetiana*[474] , Luigi Weber souhaite souligner comment, dans les années 1990, nous avons commencé à parler d'une « crise de la critique », à partir des considérations de Cesare Segre[475], qui a lancé l'alerte sur une éventuelle crise de la critique littéraire, en analysant Remo Cesarani[476], qui parle de l'« éclecticisme » de la littérature ou d'« un tramonto della figura del critico militante »[477] ; à ce propos, Romano Luperini écrit : « La critica langue perché ha perso ogni funzione civile. I critici, vivendo in un vuoto sociale, non hanno né idee né efficaci paradigmi interpretativi. […] Dalla crisi della critica non si esce attraverso la critica, ma ricostituendone i fondamenti, e cioè la motivazione sociale »[478]. Au contraire, Sanguineti ne semble pas du tout affecté par cette crise, au contraire, il parvient à nous donner sa propre vision personnelle de « faire la critique », qui se forme grâce à son propre bagage culturel : l'intellectuel génois propose en effet ce qu'il appelle "l'indiscipline" de Leo Spitzer, qui contraste avec la vision de la croix créée (un exemple très clair est la position prise par Sanguineti dans son *Interpretazione di Malebolge*). La nécessité de l'"éclectisme" de la critique littéraire s'impose donc en termes de rupture de l'horizon qui règne statique ; bref, il est temps de s'ouvrir à de nouvelles visions d'une œuvre intellectuelle plus large, pour assurer une rencontre bien définie entre théorie et pratique de la critique littéraire.

Tout cela se voit dans les titres des volumes dont nous parlons ; *Il chierico organico* recueille à son intérieur de deux mots clés, qui se reflètent l'un dans l'autre, bien qu'ils soient si lointains : en effet, *chierico* est tiré du *Didimo* d'Ugo Foscolo, auteur cher à Sanguineti, alors que *organico* se rapporte à la catégorie des intellectuels que nous a donnée Antonio Gramsci. À l'ombre du marxisme, pas dans un sens négatif, en effet, mais compris comme l'unique possibilité d'activer,

[474] Il s'agit d'un essai qui traite spécifiquement de la figure de Sanguineti critique, en particulier analysant les deux volumes *Il chierico organico* et *Ideologia e linguaggio*, inclus dans le livre de LUIGI WEBER, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit., pp. 21-52.

[475] Cf. CESARE SEGRE, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Turin, 1993.

[476] Cf. l'introduction de REMO CESARANI in ID., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari, 1999.

[477] LUIGI WEBER, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit., p. 24 : « un coucher du soleil sur la figure du critique militant ».

[478] ROMANO LUPERINI, *Crisi della critica: basta l'eclettismo?*, « Allegoria », 34-35/2000, pp. 240-242 : « La critique languit parce qu'elle a perdu toute sa fonction publique. Les critiques, qui vivent dans un vide social, n'ont ni d'idées ni de paradigmes d'interprétation efficaces. [...] De la crise de la critique on ne sort pas par la critique, mais en reconstituant ses fondements, c'est-à-dire la motivation sociale ».

par une démystification de la réalité, d'un réalisme, même dans le cas des questions adressées à l'histoire littéraire. Ce qui compte, avant tout, c'est que le « il filtro privilegiato del materialismo »[479] soit mis en place. Cela justifie également le sous-titre du volume *Scritture e intellettuali*. D'autre part, *Ideologia e linguaggio*, que nous savons être le mot d'ordre de la pensée de Sanguineti, se présente aussi comme une réponse antithétique, un renversement, du volume *Passione e ideologia* de Pier Paolo Pasolini. Pour résumer tout cela, nous avons *Cultura e realtà*, qui crée des liens avec la réalité contingente mentionnée par Erminio Risso, et qui en même temps constituent une distance critique par rapport à la réalité culturelle (c'est-à-dire activer un jugement qui permet de créer autrui). Abordons maintenant plus spécifiquement la structure de cette trilogie, et essayons d'identifier ses liens avec l'activité intellectuelle de Sanguineti.

La structure de ces volumes nous permet de mieux comprendre les intentions de l'intellectuel génois ; quant à *Il chierico organico,* nous avons un volume divisé en trois parties : la première avec un essai qui donne le titre au livre, une seconde centrale avec une progression des essais selon une sorte de balayage temporel de la littérature italienne selon le goût de Sanguineti, et une troisième qui nous offre une réinterprétation actuelle du texte le plus célèbre du marxisme. Comme le souligne Luigi Weber, il ne s'agit pas du tout d'un autoportrait de l'intellectuel, mais « un personalissimo viatico per affrontare questi sette secoli di cultura » [480] dans lequel Sanguineti tend à donner une coupe claire grâce à certains exemples précédents qui ont été créés avant son manuel. Nous pouvons bien dire que son audace est présentée dans la formule de l'élimination complète du lyrique, « supremo oltraggio per quell'Italia che il vecchio adagio vuole patria di santi, navigatori e soprattutto poeti » [481] ; malgré le manque de certains aspects (et auteurs) du paysage littéraire et narratif, le volume présente une identité précise. Ce n'est pas le cas du volume *Ideologia e* linguaggio, en particulier de l'édition 2001, un volume divisé en deux sections spécifiques ; d'une part, nous sommes confrontés aux essais critiques de l'édition originale de 1965, d'autre part, à la présence de nouveaux écrits, qui rapportent les années de composition les plus disparates (des années 1970 à 2000, l'année de la nouvelle édition justement). Il faut garder à l'esprit que cette opération se penche sur les différentes expériences du XXe siècle, un siècle important qui a mis en évidence diverses caractéristiques de nature anarcho-versive, qui ont également déterminé une manière de faire une critique différente de la manière "classique" qui

[479] LUIGI WEBER, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni sessanta a oggi*, cit., p. 33 : « le filtre privilégié du matérialisme ».
[480] *Ivi*, p. 34 : « un viatique très personnel pour faire face à ces sept siècles de culture ».
[481] *Ibidem* : « suprême outrage pour cette Italie que le vieil adage veut qu'elle soit la patrie des saints, des navigateurs et surtout des poètes ».

dominait jusqu'alors la scène intellectuelle : « In tutta la grande poesia e tutta la grande arte di questo secolo che ci è appena morto ieri, tra le nostre braccia, la pulsione anarchica, eversiva e ribellistica, libertaria e rivoluzionaria, è la pulsione decisiva, la matrice stessa di ogni possibile valore, nell'ideologia come nel linguaggio »[482]. Quand Sanguineti répète plusieurs fois que l'avant-garde est la forme la plus vraie du réalisme, il exprime un concept purement politique : le réalisme était alors considéré comme une forme de production artistique intrinsèque de manière organique au parti et à la classe ouvrière ; Sanguineti, un fidèle adepte de la pensée de Walter Benjamin, représente la pensée de l'intellectuel allemand, faisant valoir que la valeur politique des opérations définies par les avant-gardes, tant celles qui sont historiques que les néo-avant-gardes, constitue la meilleure réponse à la domination de classe. Ce sont, en résumé, les théories exprimées dans le volume. Dans le dernier volume, *Cultura e realtà*, nous sommes confrontés à cinq sections distinctes, dont la première et la dernière attirent spécifiquement notre attention ; voici la division du volume : *Come si diventa materialisti storici* (section I), *Letteratura e saperi intellettuali* (section II), *Arti* (section III), *Musica, Teatro e Spettacoli* (section IV) et *Per una teoria della citazione* (section V). Nous avons déjà souligné que ce livre est une tentative (et nous ajoutons bien faite) de montrer au lecteur les intérêts privilégiés de l'intellectuel génois, en proposant les différentes articulations des collaborations que l'auteur a créées au cours de sa vie et ses intérêts privilégiés :

Per poter rendere conto di questo processo complesso, il cui esito finale è la creazione di un rizoma, abbiamo scelto per i nostri tasselli un montaggio un poco insolito e irrituale, che però ci è parso l'unico in grado, in un'ottica davvero intertestuale, di rendere conto dello spirito del tempo, affiancando così letteratura, critica, medicina, teatro, arti[483].

Tout cela s'inscrit dans la définition de ce processus d'interprétation des textes dont nous avons déjà parlé, lié aux modes de communication connus dans le monde, mais nous sommes confrontés à une tentative de socialisation, d'interpréter le monde par nos propres convictions qui nous

[482] EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 132 : « Dans toute la grande poésie et tout le grand art de ce siècle qui vient de s'achever hier, dans nos bras, l'élan anarchiste, subversif et rebelle, libertaire et révolutionnaire est le moteur décisif, la matrice même de toute valeur possible, tant sur le plan idéologique que linguistique ».

[483] ERMINIO RISSO, *Nota del curatore*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., pp. 9-10 : « Pour rendre compte de ce processus complexe, dont le résultat final est la création d'un rhizome, nous avons choisi pour nos pièces un montage un peu inhabituel et non conforme, qui nous a cependant semblé être le seul capable, d'un point de vue véritablement intertextuel, de rendre compte de l'esprit du temps, accompagnant ainsi littérature, critique, médecine, théâtre, arts ».

permettent de le changer. Ce n'est pas un hasard si, dans l'ouverture du volume, Sanguineti insère un essai qui traite du matérialisme historique bien-aimé et, en conclusion, un essai lié à sa croyance de la citation. Concernant la première contribution, faite en 2006 pour le 91ème anniversaire de Pietro Ingrao, elle part de la thèse de Walter Benjamin « Je n'ai rien à dire, seulement à montrer », qui examine attentivement la possibilité de créer un discours fait uniquement de citations (voici un lien fort avec l'autre essai dont nous parlerons plus loin) ; tout cela, dit Sanguineti, fait l'objet d'étude de son écriture qui est vue « come una breve guida per incitare a un fai-da-te riguardo all'atteggiamento da assumere, a livello del pensiero e a livello della pratica concreta, nella nostra vita quotidiana »[484]. Nous y trouvons un grand résumé de la pensée de Sanguineti, parmi les orientations des bien-aimés Marx et Engels, la re-proposition toujours actuelle du concept d'"intellectuel organique" d'après Gramsci, tout cela afin d'assurer que l'intellectuel pourra acquérir sa propre conscience de classe. Et c'est là qu'intervient Lukács avec son célèbre travail *Storia e coscienza di classe*, qui met en évidence la possibilité de faire en sorte que l'intellectuel puisse opérer dans un cadre théorique, mais aussi pratique, à condition que ce dernier soit réalisé dans un réel engagement politique. Sanguineti affirme que « gli anni di apprendistato durano tutta la vita » [485] et c'est plus vrai que jamais dans l'état actuel des choses, où le matérialiste historique, ou plutôt le matérialiste historique en herbe, doit essayer de s'engager ; Sanguineti lui-même reprend la ligne de Brecht, Benjamin et, en ce qui concerne notre tradition culturelle, faisant plus que jamais référence à Gramsci. Et voici l'affirmation finale de la théorie-pratique binomiale, qui détermine la vision du monde personnelle du matérialiste historique, constituée principalement de divers facteurs de connaissance ; elle apporte avec elle le principe « Essere materialisti storici è diventato un privilegio » [486]. La deuxième étude, parfois liée à la première, montre au lecteur-utilisateur la possibilité de trouver continuellement et constamment la présence de la citation dans la langue écrite et parlée, afin de lui permettre de trouver son sens précis même dans un contexte historique défini, en particulier celui du présent dans lequel la même citation évolue. Et c'est là qu'entrent en jeu le citationnisme et le fait que, selon Sanguineti, « tutte le culture partono chiaramente come sistemi di citazione e non abbandonano mai il citazionismo. Altro che postmoderno; se mai è prearcaico» [487]. Dans une période spécifique comme le XXe siècle, cela est

[484] EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 17 : « comme un petit guide pour inciter à disposer d'un kit de l'attitude à adopter, au niveau de la réflexion et de la pratique concrète, dans notre vie quotidienne.
[485] *Ivi*, p. 29 : « les années d'apprentissage durent toute une vie ».
[486] *Ivi*, p. 32 : « Être matérialiste historique est devenu un privilège ».
[487] *Ivi*, p. 345 : « toutes les cultures commencent clairement comme des systèmes de citation et n'abandonnent jamais le citationnisme. Ce n'est pas postmoderne ; à la rigueur, c'est préarchaïque ».

vrai pour la littérature, pour la peinture et surtout pour le montage (qui est lié à l'influence du XXème siècle sur le cinéma)[488]. La question de l'assemblage-collage entre Benjamin et Adorno[489] concernant la perte de l'aura et la définition de la complétude autonome d'une œuvre, elle-même extrapolée de la théorie du principe syntaxique de Peter Bürger[490], est bien connue ; cela nous permet alors de mieux comprendre que la citation, par inversion totale du sens, peut devenir une réflexion de l'état des choses :

Il montaggio non è altro che la messa in evidenza del fatto che tutto è citazione, nel senso che tutto è combinazione di codici. […] Occorreva arrivare al montaggio per leggere come montaggio tutto il lavoro di cucitura che faceva Omero. […] Niente è più scorrevole e fluido nel momento in cui io entro davvero nel gioco citazionale, non come un sistema autoritario, ma come un sistema continuo di opzioni per cui tra gli infiniti – potenzialmente, in realtà finiti, come sempre – scarti che mi posso permettere scelgo quelli e non altri[491].

I.3.5 *IL PAZIENTE GIOCO DELLA CRITICA* OU LA DISPERSION DES ÉCRITS DU JEUNE SANGUINETI (1948-1967)

En plus de ce que nous avons déjà analysé de manière spécifique, nous voulons porter notre attention sur un récent volume publié en 2017 grâce à la contribution de l'Université de Gênes et édité par Gian Luca Picconi et Erminio Risso intitulé *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica*, qui présente les contributions du jeune Sanguineti pour les revues "Sempre Avanti", "Numero", "Il Verri" et "Marcatrè". La première partie concerne précisément Sempre Avanti! » où nous trouvons deux textes, l'un intitulé *Neorealismo* et l'autre *Da Góngora a Ungaretti*, écrits en octobre 1948, qui montrent les grands intérêts de jeunesse de Sanguineti lui-même et qui se rejoignent ensuite dans la définition de ses pratiques écrites, qu'elles soient de nature poétique et critique, voire de nature narrative et théâtrale. Dans *Neorealismo* Sanguineti, dix-sept ans, fait

[488] Il ne faut pas oublier que, pour Sanguineti, le montage est la stigmatisation fondamentale de tout l'art du XXème siècle (et pas seulement), qui suit des chemins parallèles avec l'affirmation pratique de la citation

[489] Nous nous référons aux deux fondamentaux textes : THEODOR W. ADORNO, *Théorie esthétique* et WALTER BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

[490] PETER BÜRGER, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de JEAN-PIERRE COMETTI, Question Théoriques, Paris, 2013.

[491] EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 347 : « Le montage n'est rien d'autre que la mise en évidence du fait que tout est citation, en ce sens que tout est combinaison de codes. Il était nécessaire d'arriver au montage pour lire comme montage tout le travail de couture qu'Homère faisait [...]. Rien n'est plus lisse et fluide que le moment où j'entre vraiment dans le jeu de la citation, non pas comme un système autoritaire, mais comme un système continu d'options pour lequel, parmi les infinis - en réalité, potentiellement finis, comme toujours - morceaux que je peux me permettre de choisir et non les autres ».

preuve de la grande capacité d'analyse approfondie d'un film comme *Six heures du soir après la guerre* d'Ivan Pyriev (В шесть шесть часов вечера вечера после войны войны, 1944), au point d'arriver à écrire :

La stessa base letteraria del film, per la qualità istintiva del testo, non pesa, non ha gusto evocativo o prezioso comunque, ma vedi l'immagine uscirne sostanziata in grazia di un equilibrio che non conosce alcun rischio. Sono le ragioni per cui pochi film come questo ci fanno sentire la nostra schiavitù intellettuale, il peso di una spaventosa erudizione e cultura, che giunta alle fasi estreme della sua storia rifiuta ogni impegno morale perché non ha più verità da proporci. Al di là di tutte le alchimie visive sta l'ammonimento di quest'opera: una immediatezza espressiva alla quale è nostro dovere tendere oggi per la nostra salvezza. Questa è per noi la sola avanguardia legittima[492].

Le second, *Da Góngora a Ungaretti*, représente la première véritable occasion de révision, en l'occurrence le volume des traductions réalisées par Ungaretti lui-même dans le volume *Da Góngora e da Mallarmé*[493], publié par Mondadori la même année que l'œuvre de Sanguineti ; le jeune critique montre qu'il connaît l'environnement littéraire autour de la traduction des sonnets de Góngora (les références aux publications de Leone Traverso et Gabriele Mucchi sont remarquables[494]) et qu'il connaît les textes de Mallarmé proposés par Ungaretti, mais en même temps, il montre une intolérance envers « certe rinunce al canto che creano da sole […] una poetica sempre precisa e coerente, ma ricca di una nobile storia »[495] opérée par Ungaretti vers les vers du poète baroque espagnol qui ont leur « naturale musica madrigalesca »[496]. Suivent ensuite les écrits réalisés entre 1951 et 1953 pour la revue "Numero", dans laquelle Sanguineti collabore avec

[492] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, Edizioni del Verri, Milano, 2017, p. 30 : « La base littéraire du film lui-même, en raison de la qualité instinctive du texte, n'est pas lourde, elle n'a pas de goût évocateur ou précieux, mais on voit l'image émerger justifiée par la grâce d'un équilibre qui ne connaît aucun risque. C'est pourquoi peu de films comme celui-ci nous font sentir comme notre esclavage intellectuel, le poids d'une érudition effrayante et la culture, qui a atteint les extrêmes de son histoire, rejette tout engagement moral car elle n'a plus de vérité à nous offrir. Au-delà de toutes les alchimies visuelles, il y a l'avertissement de cette œuvre : une immédiateté expressive à laquelle il est de notre devoir d'œuvrer aujourd'hui pour notre salut. C'est pour nous la seule avant-garde légitime ».

[493] Cf. GIUSEPPE UNGARETTI, *Da Góngora e da Mallarmé*, Mondadori, Milan, 1948.

[494] Ci riferiamo aux volumes de LEONE TRAVERSO, *Góngora. Sonetti*, Enrico Cederna, Milan, 1948 et de GABRIELE MUCCHI, *Góngora. Sonetti e frammenti*, Edizioni della Meridiana, Milan, 1948.

[495] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., p. 34 : « certaines renonces qui créent par elles-mêmes [...] une poétique toujours précise et cohérente, mais riche d'une noble histoire ».

[496] *Ibidem* : « musique naturelle madrigale ».

Fiamma Vigo (peintre qui s'occupe principalement d'arts figuratifs et de littérature) et Gianni Bertini, peintre connu grâce à Albino Galvano. D'une part, on nous présente quelques textes poétiques de la collection *Laszo Varga*, que nous avons déjà vus comme le titre original de *Laborintus* ; d'autre part, on trouve des contributions sur des auteurs qui lui sont chers (Brecht, Foscolo, Kafka) et des critiques de certains volumes publiés la même année. Nous avons, par exemple, *Libri*, derrière lequel nous trouvons une réflexion attentive sur le premier volume du théâtre de Bertolt Brecht publié par Einaudi[497] et de certaines considérations dans deux publications du « Messager Boiteux » de Paris : *Observations* de Charles Piquois, « una raccolta di 50 poesie, una tematica di "village" in un clima tra il lirico e l'epigrammatico » [498] et une « *étude serrée* intorno a Duke Ellington »[499] de Noël Arnaud. Les deux écrits intitulés *Propheta Minimus* se réfèrent aux réflexions d'Ugo Foscolo dans sa *Notizia sur Didimo Chierico*, soulignant comment « la dottrina dell'armonia dell'universo […] si presenta come la *clavis* didimea (e anzi come la *clavis* stessa della visione foscoliana delle cose del mondo) »[500] et ceci nous conduit en conséquence aux problèmes de la passion, qui sont alors le premier instrument pour se faire connaître dans la poétique du Foscolo lui-même ; suit *Breve nota per Kafka*, dans laquelle les intérêts du jeune Sanguineti convergent vers l'écrivain bohémien (qui trouvera alors sa propre expression pratique avec le premier texte théâtral *K*, cf. II.1 § II.1.1). L'occasion pour cet essai vient de la publication du *Colloqui con Kafka* de Gustav Janouch et de la traduction de la *Lettera al padre* de Kafka lui-même réalisée par Giorgio Zampa[501] ; le jeune Sanguineti garde à l'esprit des différents points de réflexion sur le travail de Kafka (pensez aux observations de Thomas Mann ou d'Oscar Navarro) et souhaite clarifier :

L'interpretazione di Kafka è aperta […] a tutte le soluzioni di lettura, ma (ed è la condizione specifica) a ciascuna singolarmente si rifiuta, come evidentemente alla loro somma. La polivalenza dei testi di fronte alle più diverse interpretazioni (che è la essenziale indifferenza dei testi) pone le condizioni di una lettura indifferenze di fronte alla indifferenza dei testi, una lettura forma che non intenda definire preliminarmente né la significazione (che è significazione possibile) dell'oggetto, né la condizione (che è condizione

[497] Il s'agit de BERTOLT BRECHT, *Teatro*, vol. I, Einaudi, Turin, 1951.
[498] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., p. 39 : « un recueil de 50 poèmes, un thème de « village » dans un climat entre lyrique et épigrammatique ».
[499] *Ibidem* : « étude serrée autour de Duke Ellington ».
[500] *Ivi*, p. 44 : « la doctrine de l'harmonie de l'univers (...) est présentée comme la clé de Didime (et même comme la clé elle-même de la vision de Foscolo des choses du monde) ».
[501] Cf. GUSTAV JANOUCH, *Colloqui con Kafka*, Aldo Martello, Milan, 1952 et FRANZ KAFKA, *Lettera al padre*, traduction de GIORGIO ZAMPA, "Il Mondo", n° 9-10, 27 septembre 1952 ; n° 9-10, 4 octobre 1952 ; n° 9-10, 11 octobre 1952.

possibile) di tale significazione, ma la condizione di struttura (il gioco) in cui l'oggetto si presenta e da cui l'oggetto riceve la possibilità dei suoi modi infiniti[502].

Enfin, le volume présente des critiques du livre de Rex Warner *La caccia all'oca selvatica*[503] et de diverses autres publications contemporaines (pour citer Giovanni Mura Antioco, Giuseppe Basacci, Antonio Corsaro, Aldo Peroni, Elsa Triolet[504]) ; ce qui frappe dans ces écrits est la capacité de Sanguineti d'effectuer une analyse critique des livres proposés, tout en montrant une maturité intellectuelle croissante, qui se poursuivra ensuite dans son parcours d'auteur et critique. Vient ensuite la section consacrée à la collaboration de Sanguineti avec la revue "Il Verri", voulue depuis le début par Luciano Anceschi[505]; l'intellectuel génois lui-même écrit : « La via del *Verri* […] possiede ai miei occhi questo duplice, raro vantaggio (il suo merito più alto, probabilmente): di evitare non solo il complesso della letteratura ma, cosa forse anche più rara oggi, il suo equivalente rovescio, l'orgoglio della letteratura »[506]. Dans ce volume, Sanguineti montre son intérêt considérable pour tout ce que le paysage culturel offre, du cinéma (*Segnalazione di "Film"*) à la peinture (les deux articles intitulés *Segnalazione di "Documenti d'arte oggi"*), du théâtre-musical (critique remarquable de l'écriture de *La casa di Arlecchino* par Gianandrea Gavazzeni) ; Sanguineti n'oublie évidemment pas l'aspect littéraire, se déplaçant à l'aise entre les revues de l'anthologie *Poesia straniera del Novecento* publié par Attilio Bertolucci, *Studi per una antologia* de Mario Costanzo, en gardant à l'esprit que : « questi studi vogliono essere un tentativo di definire

[502] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., p. 54 : « L'interprétation de Kafka […] est ouverte à toutes les solutions de lecture, mais (et c'est la condition spécifique) à chacun refuse individuellement, comme évidemment à leur somme. La polyvalence des textes face aux interprétations les plus diverses (qui est l'indifférence essentielle des textes) pose les conditions d'une indifférence de lecture face à l'indifférence des textes, une forme de lecture qui n'entend définir au préalable ni la signification (qui est signification possible) de l'objet, ni la condition (qui est condition possible) de cette signification, mais la condition de structure (le jeu) où l'objet se présente et de laquelle il reçoit la possibilité de ses modes infinis ».

[503] Cf. REX WARNER, *La caccia all'oca selvatica*, traduction de CARLO FRUTTERO, Einaudi, Turin, 1953.

[504] Il s'agit spécifiquement de : GIOVANNI MURA ANTIOCO, *Giuda Iscariota*, Gastaldi, Milan, 1952 ; GIUSEPPE BASACCI, *La Terra e Marte*, Vallecchi, Florence, 1953 ; ANTONIO CORSARO, *Aaron*, Edizioni Camene, Catane, 1953 ; ALDO PERONI, *Al lume della lanterna*, Secomandi, Bergame, 1953 ; ELSA TRIOLET, *Réponse collective aux jeunes poètes inconnus*, « Les Lettres Françaises », n. 295, 19 janvier 1950.

[505] Il y a un volume qui explore la question : EDOARDO SANGUINETI, *Lettere dagli anni Cinquanta*, édité par NIVA LORENZINI, De Ferrari, Gênes, 2009.

[506] EDOARDO SANGUINETI, *I Problemi di Ulisse*, in ID., *Lettere dagli anni Cinquanta*, cit., p. 263 : » La voie du *Verri* [...] possède à mes yeux ce double, rare avantage (son plus grand mérite, probablement) : éviter non seulement le complexe de la littérature mais, peut-être encore plus rare aujourd'hui, son équivalent inverse, la fierté de la littérature ».

e precisare, attraverso una serie organica di giudizi, una poetica particolare »[507]. Sanguineti accorde une attention particulière à la revue du volume *Vita di forme e forme di vita nel "Decameron" (Vie des formes et des formes de vie dans le "Décaméron")* de Giovanni Getto, soulignant que « la proclamata «sperimentalità» del libro […] forse intende anche suggerire la non esaurita fecondità di codesta esplorazione, la dilatazione problematica che essa fonda e alimenta e promuove, e che va oltre le stesse dimensioni del volume » [508]. Il est intéressant de trouver divers écrits, qui montrent toujours la grande sphère d'intérêt à laquelle Sanguineti se rapporte et qui, surtout, seront ensuite repris par l'intellectuel génois lui-même dans différents volumes, poétiques et critiques ; il suffit de mentionner quelques poèmes que l'on trouve dans le livre *Segnalibro* (par exemple, des sections du *Purgatorio de l'Inferno*) ou même des pages de critique littéraire sur des auteurs comme Nanni Balestrini, Dante, Tommaso Landolfi, Eugenio Montale, Giovanni Battista Piranesi, Carlo Vallini, qui se retrouvent dans les volumes déjà mentionnés *Ideologia e linguaggio*, *La missione del critico* et *Cultura e realtà*. Ensuite, nous avons les écrits de la revue "Marcatrè", liée au "Groupe 63" et traitant d'art contemporain, littérature, musique, théâtre, peinture et architecture, Sanguineti est invité par Eugenio Battisti à diriger la section "Littérature". Par exemple, nous avons l'article *Il gruppo 63 a Palermo*, un compte rendu détaillé de la première rencontre célèbre de "Gruppo 63" à Palerme (qui a eu lieu entre le 3 et le 8 octobre 1963), où l'intellectuel génois souligne le nouveau besoin littéraire déterminé par le mouvement de la Néo-avant-garde, soulignant le travail concret effectué, à tel point qu'il écrit :

Così per la prima volta in Italia, i giovani scrittori, in un concreto incontro di lavoro, sulla misura diretta dei testi, e in un ampio e animato dialogo culturale e ideologico, hanno cercato di definire il significato delle loro ricerche: il confronto immediato, e spesso schiettamente polemico, delle distinte direzioni di sperimentazione, ha permesso di superare finalmente quelle barriere, ideali e pratiche, che da troppo tempo orami si opponevano (e così ostinatamente cercano ancora di opporsi) al libero contatto, e al libero contrasto delle opinioni. Operando su vari piani (di interno dibattito, di pubblica comunicazione, se soprattutto di aperta analisi comparata delle opere), essi sono giunti di fatto ad abbozzare almeno l'immagine di quella

[507] MARIO COSTANZO, *Studi per una anthlogia*, Scheiwiller, Milan, 1958, p. 139 : « ces études se veulent une tentative de définir et de préciser, par une série organique de jugements, une poétique particulière ».
[508] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., pp. 100-101 : « l'« expérimentation » proclamée du livre [...] vise peut-être aussi à suggérer la fécondité non épuisée de cette exploration, la dilatation problématique qu'elle établit, nourrit et favorise, et qui va au-delà des dimensions du volume lui-même ».

nuova “morale letteraria”, per impiegare la celebre formula foscoliana, che oggi è doveroso tentare di trasformare, con onesta ambizione, in un compiuto disegno[509].

Viennent ensuite des comptes rendus, des observations sur des questions littéraires, parmi lesquelles on ne peut manquer de mentionner la querelle du 1963 entre l'idéologie et la langue dans le roman entre Alberto Moravia et Alain Robbe-Grillet[510], études critiques sur les volumes offerts au lecteur italien ; parmi celles-ci, il convient de mentionner les *Studi su Dante* d'Eric Auerbach, qui met en contact la figure de Dante avec celle de Hegel, théorisant que « il metodo figurale, che, nella sua versione trascendente, medievale, è il principio poetico e ideologico della *Commedia*, è anche, nella sua versione immanente, romantica, il principio filologico della *Fenomenologia* »[511]. D'autres comptes rendus de volumes de l'époque suivent avec des observations sur des auteurs qui lui sont chers, comme dans le cas de Kafka, « uomo che ha combattuto sotto la maledizione paterna »[512] ou sur des réflexions sur l'état de l'art de Tolstoï, présentées sous la forme d'un débat avec son professeur et ami Albino Galvano ; d’une part, Galvano identifie l'actualité possible dans l'œuvre de l'écrivain russe, qui « sotto il fragile velo della condanna morale [dell’estetica], in realtà [troviamo] una vera e propria analisi di carattere critico, di carattere estetico »[513]. D'autre part, Sanguineti identifie des clés politiques possibles du tolstoïsme, qui « pare doversi risolvere, in essenza, e senza speranza, in quel «socialismo reazionario» di cui discorre Marx nel *Manifesto* » [514] et il souligne surtout comment « Tolstoj sia perfettamente consapevole che non è possibile

[509] *Ivi*, pp. 134-135 : « Ainsi, pour la première fois en Italie, de jeunes écrivains, dans une réunion de travail concrète, sur la mesure directe des textes, dans un dialogue culturel et idéologique large et animé, ont tenté de définir le sens de leur recherche : la confrontation immédiate, et souvent franchement polémique, des différentes directions d'expérimentation, a finalement permis de surmonter ces barrières, idéaux et pratiques, qui depuis trop longtemps s'opposent (et s'obstinent encore) au libre contact, et à la libre opposition des avis. Opérant à différents niveaux (du débat interne, de la communication publique, si ce n'est surtout de l'analyse comparative ouverte des œuvres), ils en sont venus à esquisser au moins l'image de cette nouvelle « morale littéraire », pour reprendre la célèbre formule de Foscolo, qu'il convient aujourd'hui d'essayer de transformer, avec ambition honnête, en dessin complet ».

[510] En 1963 nous avons aussi la publication de l'essai d'ALAIN ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963 (où l’auteur conteste le roman traditionnel de type balzacien et défend le nouveau roman, apparu dès les années 1950). Pour mieux comprendre la pensée d’Alberto Moravia, cf. STEFANO GIOVANNUZZI, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*, in ALBERTO GRANESE (sous la direction de), *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, “Sinestesie”, XI/2013, Avellino, 2014.

[511] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., p. 149 : « la méthode figurée, qui, dans sa version médiévale transcendante, est le principe poétique et idéologique de la *Comédie*, est aussi, dans sa version immanente et romantique, le principe philologique de la *Phénoménologie* ».

[512] *Ivi*, p. 171 : « l'homme qui s'est battu sous la malédiction du père ».

[513] *Ivi*, p. 179 : « sous le voile fragile de la condamnation morale [de l'esthétique], en réalité [nous trouvons] une véritable analyse d'un caractère critique, d'un caractère esthétique ».

[514] *Ivi*, p. 193 : « il semble nécessaire de résoudre, par essence, et sans espoir, ce « socialisme réactionnaire » dont parle Marx dans le *Manifeste* ».

parlare dell'arte, in nessun modo, se non parlando della sua relazione con la totalità della vita sociale »[515]. Le volume se termine par une annexe composée d'essais critiques de Luigi Surdich, Giordano Rodda, Simona Morando, Niva Lorenzini ou Paolo Zublena, qui prennent la forme d'une comparaison avec la figure du critique Sanguineti[516]; nous trouvons à la fin du livre un *Scribillo* de Sanguineti, écrit en 1987, à propos de *Il gioco della torre de* Tommaso Landolfi, « una scrittura in cui […] lo scrittore simula di inciampare continuamente, prendendo le distanze dall'insufficienza della parola, dall'inadeguatezza dell'espressione »[517] et une sorte de mémoire (le titre, *Magister Hypertrophiae. Una piccola memoria* nous suggère cette déclaration) de Tommaso Ottonieri, datée de décembre 2010 et faite après la mort de Sanguineti, dans laquelle il montre un profond respect pour l'intellectuel génois, y compris des souvenirs liés à leurs rencontres et des figures comme Mario Persico, et avec une pensée d'Ottonieri, qui contient la force de la littérature d'Edoardo Sanguineti :

mi pare una forma anche nevrotica di paradosso, che solo un artista assoluto e totale come Sanguineti poteva darci, questa orfanità che sentiamo da chi, nella sua (mai rinnegata) visceralità anarchica, di fatto escludeva (per fermissimo ethos) che esistessero discendenze […]. E che, nel pur caotizzante esaurirsi della spinta della storia, aveva adottato l'attributo di *novissimo* nella sua etimologia di "ultimo, estremo" […], per apporre, apolitticamente o ipercalitticamente, il sigillo della fine, e al mondo stesso l'estremo addio nel collasso dei suoi linguaggi. […] Eppure sei tu stesso, Edoardo, ad averci insegnato a mai dire mai: fino al tuonostro (non) ultimo respiro. E all'ulteriore sillaba che ne esploderà, per incendiare altre idee di galassie [518].

[515] *Ivi*, p. 202 : « Tolstoï est parfaitement conscient qu'il n'est pas possible de parler de l'art, d'aucune façon, si ce n'est en parlant de sa relation avec la totalité de la vie sociale ».

[516] Il s'agit spécifiquement de : LUIGI SURDICH, *Boccaccio, Sanguineti, i "giornalini"* ; GIORDANO RODDA, *Triperuno. Sanguineti e il pluringuilismo folenghiano* ; SIMONA MORANDO, *Sanguineti il 'manierista' versus il barocco* ; NIVA LORENZINI, *Ungaretti-Sanguineti: cronaca di una frequentazione* ; PAOLO ZUBLENA, *La mistificazione virtuosa (o quasi). Il "caso" Landolfi secondo Sanguineti*.

[517] GIAN LUCA PICCONI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della* critica, cit., p. 311 : « une écriture dans laquelle [...] l'écrivain simule à trébucher continuellement, se distançant de l'insuffisance de la parole, de l'insuffisance de l'expression ».

[518] *Ivi*, p. 318 : « il me semble une forme névrotique de paradoxe, que seul un artiste absolu et total comme Sanguineti pouvait nous donner, cet orphelinat que nous ressentons de ceux qui, dans son aspect viscéral anarchique (jamais niée), excluait en fait (pour une éthique très ferme) qu'il y ait des descendants [...]. Et que, dans l'épuisement chaotique de l'élan de l'histoire, il avait adopté l'attribut du *novissimo* dans son étymologie du « dernier, extrême ». [...], d'apposer, de manière apolyptique ou de manière hypercalyptique, le sceau de la fin, et au monde lui-même l'extrême adieu à l'effondrement de ses langues. Mais c'est toi-même, Edoardo, qui nous a appris à ne jamais dire : jusqu'au dernier souffle du tonnerre (non). Et à la syllabe supplémentaire qui explosera, pour enflammer d'autres idées de galaxies ».

Jusqu'à présent, nous avons pu voir et analyser les caractéristiques que nous trouvons dans les textes poétiques, narratifs et critiques d'Edoardo Sanguineti, toutes proposées avec une efficacité cohérente suivant une ligne de pensée théorico-pratique précise ; d'une part, Sanguineti veut trouver la conclusion des expériences qui l'ont précédé et, d'autre part, veut surmonter le modèle poétique par excellence de la poésie bourgeoise, qui détermine un "rappel à l'ordre". L'intellectuel génois voit une issue fournie par l'exemple des avant-gardes historiques, qui représentent le point maximal de contradiction venant de la culture bourgeoise : c'est seulement à travers elles qu'il sera possible d'exploser de l'intérieur ces contradictions et, avec elles, le langage tout court. Dans cette première partie, nous avons voulu montrer comment cette tension n'est pas seulement littéraire, mais surtout culturelle ; le chaos du monde et ses transformations sociales de l'après-guerre correspondent au chaos linguistique et informel auquel nous devons essayer de donner forme. La systématisation du désordre est le moteur initial des pratiques d'écriture de Sanguineti abordées jusqu'à présent ; dans la deuxième partie, nous analyserons ce processus créatif, réalisé grâce à l'affirmation d'un nouveau langage dans le domaine du théâtre et de la musique, par lequel Sanguineti propose sa propension personnelle à définir la partition d'une voix et le théâtre d'un corps

DEUXIÈME PARTIE

Partition d´une voix, théâtre d'un corps

INTRODUCTION

Jusqu´à maintenant, nous avons vu comment Edoardo Sanguineti affirme une sorte de responsabilité idéologique d´être un clerc intellectuel « di fronte al mondo […] una responsabilità positiva »[519] . Ce faisant, il réalise sa volonté de trouver un nouveau pourquoi expressif, qui nous mène à découvrir l´affirmation de la manipulation du langage et nous permet à la fois de dévoiler sa procédure créative, une sorte de « germe di un ordine nuovo e diverso capace di produrre nuovi ed inediti significati »[520] qui, par conséquent, s'écoule aussi dans le théâtre, créant une représentativité de la parole :

Un primo approccio di genere è affrontato con il Romanzo, in cui i lacerti della dissoluzione linguistica trovano un ordine narrativo definito, non intrinsicamente alla stessa struttura narrativa, ma come contesto. Le figure e le parole perdono la loro identità e il loro significato (diventano elementi di una nuova costruzione del discorso) per *mascherarsi-travestirsi*. Ma, a mio parere, il luogo per eccellenza di questa funzione (ambizione?) comunicativa non poteva che essere il luogo dove si aprono e incontrano sensibilità plurime, il luogo deputato alla rappresentazione, il luogo appunto dove le parole vengono «dette»: il Teatro[521].

Nous pouvons bien souligner que, pour Sanguineti, le théâtre est l´occasion de trouver de significations nouvelles de la parole, par une exposition claire à la scène, où l´acteur joue masqué (selon le principe *larvatus prodeo* de Descartes), et il *re-cita* (à traduire il cite de nouveau) quelque chose (rappelant le principe de la citation) ; la scène devient ainsi pertinente à la poétique de Sanguineti, grâce à la définition totale des coordonnées de lieu et de temps, qui sont aussi la base de la préparation d´un poème (cf. *Postkarten* 49). Si nous parlons plus spécifiquement d´Edoardo Sanguineti et du domaine du théâtre, nous devons nous souvenir de quatre figures caractéristiques ; avant tout, la figure du dramaturge et ses textes originels, entre l´interprétation très libre d´un

[519] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alexandrie, 2003, p. 5 : « face au monde [...] une responsabilité positive ».
[520] FABIO GAMBARO, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milan, 1993, p. 172 : « germe d'un ordre nouveau et différent capable de produire des significations nouvelles et sans précédent ».
[521] *Ibidem* : « Une première approche de genre est abordée avec le roman, dans lequel les fragments de dissolution linguistique trouvent un ordre narratif défini, non pas intrinsèquement à la même structure narrative, mais comme un contexte. Les figures et les mots perdent leur identité et leur sens (ils deviennent des éléments d'une nouvelle construction du discours) pour se masquer et se déguiser. Mais, à mon avis, le lieu par excellence de cette fonction communicative (ambition ?) ne pourrait être que le lieu où s'ouvrent et se rencontrent de multiples sensibilités, le lieu dédié à la représentation, le lieu précisément où se disent les mots : le théâtre ».

dialogue nocturne (*K*), la présence sonore de visions oniriques et psychanalytiques (*Traumdeutung* et *Protocolli*), la création d´une mise en scène du corps (*Storie naturali*) et enfin deux tentatives dramaturgiques dignes d´une analyse plus spécifique (*Marinettiana* et *Dialogo*). Ensuite, nous avons la figure du dramaturge pour musique, qui nous permet de mettre en evidence comme l´intellectuel génois « per cinquant´anni ha dimostrato una sensibilità spiccatissima verso le implicazioni linguistiche e sociali della musica »[522], précisément entre ses textes nouveaux pour la musique et la mise en musique de textes préexistants. Il suffit de penser aux collaborations avec Luciano Berio et Vinko Globokar, à la phase spécifique caractérisée par la pluralité de générations musicales (parmi les exemples célèbres, nous avons Azio Corghi, Luca Lombardi, Fausto Razzi, Flavio Emilio Scogna) ; enfin, nous avons la coopération significative avec Andrea Liberovici, la réalisation musicale comme un double signifiant de la poésie et de l´image visuelle avec les compositions *Postkarten* et *Alfabeto apocalittico* de Stefano Scodanibbio et le nécessaire et « consapevole disperdersi della voce del poeta nel labirinto della musica altrui »[523] avec les compositeurs Claudio Ambrosini, Andrea Basevi Gambarana, Aureliano Cattaneo, Massimiliano Damerini, Sergio Liberovici, Ennio Morricone, Massimo Pastorelli et Martino Traversa. Enfin, nous avons les figures d´Edoardo Sanguineti traducteur et homme de travestissements ; il affirme, d´une part, l´équivalence entre l´auteur et le traducteur, tel que nous le trouvons dans ses expériences de traduction d´auteurs classiques et d´auteurs modernes « in un atto di sovrana consapevolezza »[524]. D´autre part, il détermine la réalisation du procédé de travestissement d´un texte, à la recherche d´une *dicibilità* (la manière de dire quelque chose), déjà présente dans l´acte de traduire. Nous nous trouvons ainsi en face de la construction textuelle d´une partition pour une voix (un "je" qui se pluralise en plusieurs personnages), au point de devenir le théâtre d´un corps.

Après ces considérations nécessaires à encadrer le théâtre de Sanguineti, nous pouvons valoriser sa capacité pratique de rendre actuels, plus que jamais, les principes de Peter Szondi[525] :

Se Peter Szondi […] aveva individuato le cause della crisi del dramma, dalla fine del XIX secolo in poi, nella perdita dei riferimenti aristotelici di unità di tempo e di azione, Sanguineti coglie questa perdita e la

[522] RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in MARCO BERISSO ET ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 291 : « depuis cinquante ans, s'est montré très sensible aux implications linguistiques et sociales de la musique ».

[523] *Ivi*, p. 306 : « la dispersion consciente de la voix du poète dans le labyrinthe de la musique d'autrui ».

[524] FEDERICO CONDELLO, *Il « fantasma della traduzione ». Sanguineti e il teatro antico* in EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, sous la direction de FEDERICO CONDELLO et CLAUDIO LONGHI, BUR, Milan, 2006, p. 310 : « dans un acte de conscience souveraine ».

[525] Cf. PETER SZONDI, *Théorie du drame moderne*, traduction par l´allemand de SYBILLE MÜLLER, éditions Circé, Belval, 2003.

elegge a perno della sua scena. […] La centralità dell´uomo, continua Szondi, elemento portante del dramma rinascimentale che trovava nel dialogo, nell´abolizione del prologo e nella scena fondata sui rapporti intersoggettivi, la propria primaria esplicazione, si sgretola nel dramma moderno il quale sopraggiunge a confrontarsi con le nuove "*zone oscure*" dell´individuo, estranee al dialogo[526].

À partir de ces considérations, sort d´introduction à une transformation admissible de l´outil théâtral de part de Sanguineti, bien qu´il ne mentionne jamais directement le critique hongrois, nous allons commencer notre deuxième partie, qui est divisée de cette façon : d'abord nous voulons nous concentrer sur les dramaturgies originales, qui représentent le point de rupture de Sanguineti avec les conventions théâtrales traditionnelles. Dans la pratique d'écriture théâtrale de Sanguineti, le cadre traditionnel cède la place aux paroles qui, privées de leur pouvoir significatif, se manifestent au public en « puro gesto sonoro »[527]. Nous nous tournons ensuite vers les textes écrits pour la musique, nous montrant une fois de plus le lien entre son écriture et une partition au nom d'une voix qui devient corps ; puis suit un discours sur la traduction, qui met en mouvement toute une série de concepts liés à la contemporanéité d'un texte et qui nous permet d'aborder une analyse du concept bien-aimé par Sanguineti, c'est-à-dire le travestissement.

[526] MARIAFRANCESCA VENTURO, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Fermenti Editrice, Rome, 2007, pp. 68-69 : « Si Peter Szondi [...] avait identifié les causes de la crise du drame, à partir de la fin du XIXe siècle, dans la perte des références aristotéliciennes à l'unité du temps et de l'action, Sanguineti saisit cette perte et la choisit comme le pivot de sa scène. […] La centralité de l'homme, poursuit Szondi, élément fondamental du drame de la Renaissance qui trouve son expression première dans le dialogue, dans l'abolition du prologue et dans la scène basée sur les relations inter-subjectives, s'effondre dans le drame moderne qui vient affronter les nouvelles "zones sombres" de l'individu, étrangères à ce dialogue ».

[527] EDOARDO SANGUINETI, *La messa in scena della parola*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 172 : « geste sonore pur ».

I

EDOARDO SANGUINETI DRAMATURGE

Les premières œuvres ou les dramaturgies originales

II.1.1 SORTIR DES CANONS DU THÉÂTRE CLASSIQUE : *K*

Le premier texte théâtral, écrit en 1959 et réprésenté pour la première fois en 1963, se présente au lecteur-spectateur sous le titre suggestif *K* ; il s´agit spécifiquement d´un dialogue nocturne entre deux personnages, Franz K. et Gustav J., dans un café, précisément le café Karl Ferdinand de Prague. Dans une note préliminaire, Sanguineti tient à préciser : « se Franz K. è proprio un mio Kafka arbitrario, […] Gustav J., contro l´unanime opinione, in contrario, non è una controfigura di Jung, ma di Janouch »[528]. Soudain, nous pouvons cerner la structure de ce drame suivant les canons du théâtre classique, dès lors que nous retrouvons la règle des trois unités de lieu, de temps et d´action d´après Aristote (plus précisément « Una notte, in una sala di caffè, a Praga, nell´inverno 1922 »[529]). Au fur et à mesure que le dialogue se poursuit, se développent en quatre épisodes, caractérisés par la présence musicale d'« alcuni frammenti della *Suite 1922* di Hindemith »[530], nous assistons à l´affirmation de véritables tensions intertextuelles qui rappellent les structures de l´inconscient et donnent au dialogue la forme développée d´une hypothétique séance de psychanalyse :

K	Femminile?
J	Femminile. Una sensibilità femminile.
K	Pathicus, insomma.
J	Ah, ecco, ecco, pathicus.
K	Concluda, Gustav.
J	Concludere? Mi spiego, anzi: qui muliebria patitur.
K	Muliebria? Ah, muliebria! Si spiega, si spiega: Weibliches.
K-J	Das Ewig-Weibliche.
K	Ah, che ti venga, Gustav, un canchero!
J	In italiano nel testo?

[528] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, Feltrinelli, Milan, 1969, p. 10 : « si Franz K. est mon propre Kafka arbitraire, […] contre l'opinion unanime, au contraire, Gustav J. n'est pas une doublure pour Jung, mais pour Janouch ».
[529] *Ibidem* : « Une nuit, dans un café, à Prague, en hiver 1922 ».
[530] *Ivi*, p. 10 : « quelques fragments de la *Suite 1922* de Hindemith ».

K In italiano nel testo, sì. È quel che mi resta del "Karl Ferdinand" (il pathicus, dico), (il muliebria)? Sì, è – è quel che mi resta. O poco più[531].

Nous pouvons bien tirer de nouvelles idées de réflexion des considérations de Gabriella Sica, qui considère *K* « una messa in scena ostentamente logorroica che designa, per paradosso, la precarietà della parola nel teatro moderno »[532]; en effet, en ce qui concerne la parole de ce texte, Sanguineti inflige des blessures constantes à la structure du dialogue, grâce à l´insertion du plurilinguisme, qui nous conduit à l´affirmation d´« una pratica scrittoria che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese. […] L´idea goethiana e marxiana di una *Weltiliteratur* potrà ricoprire senza sbavature la propria strumentazione espressiva, potenzialmente onnivora e, smisuratamente, veramente, babelica »[533]:

J Ein Gleichnis. Mi aiuti, Franz. Contiamo sulle dita, sulla punta delle dita: Jungfrau, Mutter, Königin…

K Königin, Königin… Göttin! – Mio Dio, muliebria, ecco.

J Muliebria.

K E quale progressione, mio Dio! – Immaginiamo il percorso obbligato. Qui, almeno, c´è un cominciamento.

J Lei dice: Jungfrau?

K Lei, – dice: lei, – dice! Dico: Jungfrau. Qui, intendo… di me! Virgo. Ego, virgo – ein Gleichnis –. Jungfrau. Anche per me, infine (Gleichnis), un cominciamento. Se vale, e s´intende, il principio, per me, della sensibilità femminile…[534]

---

[531] *Ivi*, p. 11 : « K Féminin ? / J Féminin. Une sensibilité féminine. / K Pathicus, en bref. / J Ah, voilà, voilà, Souffrante. / K Concluez, Gustav. / J Conclure ? Permettez-moi d'expliquer, en effet : des femmes qui souffrent / K Les femmes ? Ah, les femmes ! Ça explique, ça explique : féminin. / K-J L'eternel féminin. / K Soyez, Gustav, damné ! / J En italien dans le texte ? / K En italien dans le texte, oui. Est-ce ce qu'il me reste de "Karl Ferdinand" (le féminin, je veux dire), (les femmes) ? Oui, c'est ce qu'il me reste. Ou un peu plus ».

[532] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 78 : « une mise en scène ostentatoirement usée qui désigne paradoxalement la précarité de la parole dans le théâtre moderne ».

[533] EDOARDO SANGUINETI, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in ID., *Il chierico organico*, p.294 : « une pratique d'écriture qui vise à liquider, sans plus attendre, les frontières du poète. [...] L'idée goethéenne et marxiste d'une *Weltiliteratur* pourra couvrir son instrumentation expressive potentiellement omnivore et, incommensurablement, véritable, babélique, sans aucune tache ».

[534] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 11-12 : « J Une parabole. Aide-moi, Franz. Nous comptons sur nos doigts, sur le bout de nos doigts : vierge, mère, reine ... / K Reine, Reine ... déesse ! – Mon Dieu, féminin, voilà. / J Féminin. / K Et quelle progression, mon Dieu ! - Imaginons le chemin obligatoire. Ici, au moins, il y a un début. / J Vous dites : vierge ? / K Elle, - dit : elle, - dit ! Je dis : vierge Ici, je veux dire... de moi ! Vierge. Je, vierge – une parabole – vierge. Même pour moi, enfin (parabole), un début. Si c'est vrai, et c'est compris, le principe, pour moi, de la sensibilité féminine... ».

Nous avons leur réalisation non marginale comme le signalent Claudio Meldolesi et de Luigi Gozzi, en ce qui concerne les aspects dramaturgiques et spectaculaires d´un texte ; d´une part, Meldolesi affirme avec une lucidité d´esprit profonde que « la drammaturgia non è solo dell'autore. Piuttosto è il luogo della volontà di parola di tutti gli artisti, attori e via di seguito »[535]. D´autre part, Gozzi se réfère aux principes de complémentarité d´un texte, se souvenant de son expérience théâtrale (nous ne devons pas oublier que Luigi Gozzi est le premier metteur en scène de *K*, réalisé à l´occasion d´un congrès du "Gruppo 63" à Palerme). Il soutient que la complémentarité d´un texte « vale al doppio per la drammaturgia, che può essere considerata nient'altro che l'inizio di un procedimento che altrove e anche da altri sarà portato a termine »[536]. Ces considérations rappellent la question de la répétition, présente aussi bien dans le texte dramaturgique que dans la définition et caractérisation des personnages, si bien que Tibor Wlassics nous parle de K comme d'un « inebetito ripetitore di marci luoghi comuni (appare l´atroce « Ewig-Weibliche », e perfino il giochetto di « gerichtet-gerettet », che serve da parodico finale) »[537]. Par conséquent, l´usage de la répétition est utilisé par Sanguineti comme l´outil nécessaire pour aborder le jeu de la citation, qui solidifie le travail de la pratique d´écriture de Sanguineti lui-même (par exemple, la présence de citations d´après l´*Urfaust* de Goethe). Nous pouvons noter à première vue l´absence totale d´indications de l´auteur et de didascalies ; de plus, le défaut d´un développement dialectique entre K e J (quoiqu'entre les deux un dialogue ait lieu, qui trouve son sens le plus ferme dans la répétition déjà mentionnée. Elle donne ainsi lieu à un bouleversement total de la structure réaliste et naturaliste du texte :

K […] E nessun cominciamento, se non nella ripetizione, s´intende[538].

[…]

J Per ottenere – nulla, Franz. Per ottenere, lei dice, un cominciamento…

[535] CLAUDIO MELDOLESI, *Prove di Drammaturgia*, https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/intro.html, 2/2001 : « La dramaturgie n'est pas seulement celle de l'auteur. C'est plutôt le lieu de la volonté de parler de tous les artistes, acteurs, etc. ».

[536] LUIGI GOZZI, *60 avvertenze per leggere e/o per costruire un testo - come si dice quando è stampato o pubblicato, un copione – come si dice quando viene usato in scena, e per capire che sono la stessa cosa*, http://www.dramma.it/dati/monografie/avvertenze : « est le double de celui de la dramaturgie, qui ne peut être considérée que comme l'amorce d'un processus qui, ailleurs et aussi par d'autres, sera achevé ».

[537] TIBOR WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Marzorati, Milan, 1977, p. 1946 : « répétition enivrante de marches banales (l'atroce « l'éternel féminin » apparaît et même le jeu « dirigée – sauvegardée qui sert de final parodique ».

[538] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., p. 20 : « K [...] Et aucun commencement, s'il n'est pas répété, n'est signifié ».

K Un´eterna ripetizione, non altro, Gustav, lo so, un´eterna ripetizione[539].

Nous pouvons bien souligner que les quatre scènes de *K* nous permettent d´assister de plus près à l´affirmation pratique d´un tourbillon, où nous trouvons la présence d´un vide de la parole, mais nous pouvons parallèlement déduire comment le théâtre est le lieu vide nécessaire pour la parole ; ces observations construisent l´idée d´un théâtre « inteso come luogo fisico della scena e come luogo letterario »[540]. Avec la création de *K*, Sanguineti prend ses distances de l'imitation naturalistique du texte théâtral, se proposant comme objectif la possibilité de créer « un tipo di dialogo e comunicazione che sotto apparenze di una relativa quotidianità però si allontanasse da questa sorta di comunicazione "ingenua" del rifare la vita sulla scena »[541].

II.1.2 LA DIMENSION VOCALE ET SONORE DE *TRAUMDEUTUNG*

Après *K*, Sanguineti décide de continuer son travail de dramaturge, se posant costamment la question « Cosa fa lo scrittore quando c´è una pluralità di voci? »[542]. Il trouve une réponse à partir de la supposition que les personnages d´un texte théâtral vivent d´une autonomie personnelle par rapport à ce qu'a pensé l´écrivain. Nous assistons à la définition d´une rupture du "je", qui détermine une auto-analyse hypothétique de soi (pour une raison ou pour une autre, Sanguineti propose de nouveau le dédoublement du "je", cf. § I.1.5 et § I.2.3). Une autre réponse peut se retrouver dans le rapport qui existe entre l´auteur et ses personnages ; le dramaturge génois développe cette dernière considération avec *Traumdeutung*, écrit en 1964. La structure de ce texte est essentiellement de nature psychanalytique, comme le titre nous l'indique (il s´agit, en effet, du titre allemand originel du volume *L´interprétation des rêves*, écrit par Sigmund Freud en 1899). Cette pièce se présente au lecteur-spectateur comme remarquablement influencée par plusieurs aspects musicaux auxquels Sanguineti fait souvent allusion (il est important de mettre en évidence que Sanguineti, pendant la rédaction de *Traumdeutung*, travaille parallèlement au livret de l´opéra de Luciano Berio *Passaggio*. La scène est tout à fait vide, empliée seulement de quatre chaises et

[539] *Ivi*, p. 23 : « J Rien, Franz. Pour obtenir, dit-elle, un début.... / K Une répétition éternelle, rien d'autre, Gustav, je sais, une répétition éternelle ».
[540] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 23 : « compris comme un lieu physique de la scène et comme un lieu littéraire ».
[541] MARIA DOLORES PESCE, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, http://www.parol.it/articles/sanguineti1.htm : « une sorte de dialogue et de communication qui, sous l'apparence d'une vie quotidienne relative, s'éloignerait cependant de cette sorte de communication « naïve » de la reconstruction de la vie sur scène ».
[542] *Teatro*, in *Esordi*, in ROSSANA CAMPO, *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « Que fait l'écrivain quand il y a une pluralité de voix ? ».

de quatre pupitres, en guise d´un hypothétique quatuor à cordes ; l´action est menée par quatre acteurs-personnages, quatre voix concertantes qui doivent lire musicalement le texte, en l´espèce une voix féminine (VF) et trois vois masculines (VM1, VM2, VM3). Pour mieux expliquer le sens dialectique de ce texte, Sanguineti précise dans une note :

Legato all'idea di un teatro di parola, e perciò nemico di ogni didascalia (e amico di un linguaggio che suscita e decide, da solo, lo spazio teatrale, e la scena, e il gesto) dovevo, prima o poi, scrivere una cosa come "Traumdeutung", che porta questa idea al limite, e per tanto, ovviamente, la rovescia. Ecco, di conseguenza, uno psicodramma, mimato da voci trattate strumentalmente, e alle quali è negata ogni possibilità di dialogo[543].

Au fur et à mesure que le texte de *Traumdeutung* continue sa narration, nous pouvons bien mettre en évidence comment les quatre personnages-acteurs réalisent individuellement leur dialogue personnel du point de vue onirique, en créant entre eux un entrecroisement de leurs lignes vocales ; dès le début, le personnage VF essaie de caractériser sa dimension de rêve par une langue parlée bien définie sous la forme directe du courant de la conscience, qui rêve les caractéristiques d´une introduction véritable au conte :

VF In principio, naturalmente, era tutto confuso. E forse non è nemmeno il principio vero, questa confusione. C'era già una serie di cose confuse, forse, prima. […] Ma forse la confusione non era in quel niente che io vedevo allora, ma era in parole che io dicevo, forse, sottovoce, così un po´da sonnambula, tanto per dire, un po' come adesso. Era come se fossi seduta, allora, quando parlavo così, seduta sopra una sedia, e forse facevo la sonnambula davvero, ma seduta sopra il letto, naturalmente. […] Adesso che ci penso, mi viene da dire che stavo seduta in un quadro, e che così ero solo un profilo di donna seduta, ma seduta sopra una sedia, e cioè stavo seduta, sopra il letto, di profilo. […] Poi guardo un po´meglio, e forse è che la camera si illumina un po', o che io apro gli occhi, magari, e ci sono tre uomini, lì vicino a me, seduti, che mi guardano, e non parlano, e forse aspettano che parlo io, e che io, invece, non parlo ancora, niente. E poi c'è un momento che è un momento davvero straordinario, che quelli aprono la bocca, di colpo, e parlano tutti insieme[544].

[543] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., p. 52 : « Lié à l'idée d'un théâtre de mots, et donc ennemi de toute légende (et ami d'une langue qui suscite et décide, par elle-même, l'espace théâtral, et la scène, et le geste) j'ai dû, tôt ou tard, écrire quelque chose comme *Traumdeutung*, qui amène cette idée à la limite, et donc, évidemment, la retourne. Voilà donc un psychodrame, imité par des voix traitées de façon instrumentale, et qui se voit refuser toute possibilité de dialogue ».

[544] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 53-54 : « VF Au début, bien sûr, tout était confus. Et ce n'est peut-être même pas le vrai principe, cette confusion. Il y avait déjà un certain nombre de choses confuses, peut-être, avant. Mais

Voilà l´activation du principe de la surdétermination, que Sigmund Freud nous indique comme l´élément fondamental du contenu onirique : en effet, les personnages racontent leur propre histoire, qui implique directement les trois autres, toujours du point de vue onirique. Nous sommes face à la définition textuelle d´une espèce de méta-rêve, qui est nécessairement perçu de manière fragmentaire ; ce faisant, Sanguineti opère le choix de déterminer un montage du texte, « non più l'elemento unificante del contesto, ma uno dei pretesti per la messa in scena teatrale »[545], mais il se sert surtout de la parole comme d'un instrument sonore, poussant à l´extrême la tension vocale. Cette manière d´agir prive les dialogues de leur sens et les transforme complètement par un bouleversement propre au principe de l´interprétation d´un rêve ; tous ces éléments constituent successivement les bases des compositions musicales de Vinko Globokar. Donc, l´introduction préliminaire de Sanguineti pointe son attention sur la définition d´un théâtre ami d'un langage qui éveille et décide, tout seul, de l'espace théâtral, de la scène et du geste ; cela arrive, d´une part, grâce à la définition d´un centre d´origine linguistico-gestuel le personnel de la part des personnages-acteurs et, d´autre part, « con un´informalità molto più spinta rispetto a *K*, con un uso caparbio dell´indicativo al posto del congiuntivo »[546]. Nous réitérons donc la volonté de Sanguineti, nous osons dire le but précis, d'utiliser la voix comme un élément fantasmatique du corps qui devient, dans le texte *Traumedeutung*, « una specie di grado zero della visione, in cui la dicotomia buio-luce aumenta l'effetto di realtà. Come nei sogni appunto »[547]. Sanguineti formule ainsi une situation d'incommunicabilité, ou mieux une communication impossible, construite sur la présence continuelle de dissonances qui se résolvent en une consonance parfaite. En effet, les quatre dialogues-monologues se concluent dans une impasse, un réveil nécessaire du rêve, « il

peut-être que la confusion n'était pas dans le fait que je n'avais rien vu à l'époque, mais c'était dans les mots que je disais, peut-être, à voix basse, donc un peu comme un somnambule, juste pour dire, un peu comme maintenant. C'était comme si j'étais assis, alors, quand je parlais comme ça, assis sur une chaise, et peut-être que j'étais vraiment somnambule, mais assis sur le lit, bien sûr. [...] Maintenant que j'y pense, je dois dire que j'étais assis dans un tableau, et que j'étais donc juste le profil d'une femme assise, mais assise sur une chaise, c'est-à-dire que j'étais assise, au-dessus du lit, de profil. Puis j'ai l'air un peu mieux, et c'est peut-être que la pièce s'illumine un peu, ou que j'ouvre les yeux, peut-être, et qu'il y a trois hommes, à côté de moi, assis, me regardant et ne parlant pas, et peut-être attendant que je parle, et que je ne parle pas encore, mais rien. Et puis il y a un moment qui est vraiment extraordinaire, un moment où ceux-là ouvrent la bouche, soudainement, et parlent tous ensemble ».

[545] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 82 : « qui n'est plus l'élément unificateur du contexte, mais un des prétextes de la mise en scène théâtrale ».

[546] MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Sul teatro di parola di Edoardo Sanguineti*, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI : la parola e la scena*, cit., p. 447 : « avec une informalité beaucoup plus intense que *K*, avec une utilisation obstinée de l'indication au lieu de la conjonctive ».

[547] RINO MELE, *Drammaturgia sanguinetiana*, in LUIGI GIORDANO (sous la direction de)., *Edoardo Sanguineti: Ideologia e linguaggio*, cit., p. 62 : « une sorte de degré zéro de la vision, dans lequel la dichotomie lumière-obscurité augmente l'effet de la réalité. Comme dans les rêves, précisément ».

tempo in cui la coscienza, assimilati i succhi della psichicitá profonda, rinasce rigenerata »[548], sous la forme d´une ronde enfantine à quatre voix, qui n'est rien d'autre qu' « una stabilità armonica elementare, bassa e regressiva come l' "Hop, hop !" del bambino che cavalca il cavalluccio nelle ultime battute del *Wozzeck* di Berg »[549] :

VM1 E allora aspetto un momento, che ci sia un grande si-

VF E io, allora,
VM1 lenzio intorno. E poi, prima piano e poi sempre più
VM2 E io, allora,
VM3 E io, allora,
VF mi rimetto a ballare, e così ballando mi rimetto a
VM1 forte, mi metto a battere il tamburo. Tún, tún, tún…
VM2 ritorno in macchina, e mi siedo lì davanti, ma
VM3 me la guardo che balla, e dico, a uno che è lì vi-
VF contare, e ricomincio da capo, e dico 1, 2, 3, 4, 5, 6.
VM2 non al volante, ma lì di fianco. Perché
VM3 cino a me, che suona il tamburo:
VM2 al volante c´è qualcuno, e io non voglio guardare.
VM3 "Ma come balla bene quella ragazza, e come è bella.
VM3 davvero!"
VF E questa volta tutto continua di seguito: 7, 8, 9, 10,
VM2 E dentro di me ho sempre una mia paura.
VF 11, 11, 12.
VM2 E poi mi volto così all´improvviso.
VM3 E poi mi volto così all´improvviso, e guardo,
VF E vado avanti sempre in ordine, contando, e adesso

[548] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*, in AA.VV., *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, cit., p. 85 : « le temps dans lequel la conscience, assimilée les jus de la psychicité profonde, renaît régénérée ».

[549] MASSIMO PASTORELLI, *Tre note sulle partiture verbali di Sanguineti*, in NIVA LORENZINI et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Album Sanguineti*, Manni, San Cesario di Lecce, 2002, p. 159 : « une stabilité harmonique élémentaire, basse et régressive comme le « Hop, hop ! » de l'enfant qui monte le cheval dans les dernières mesures du *Wozzeck* de Berg ».

VM2 E guardo.

VM3 e gli dico: "Perché non cantiamo un pezzo?"

VF mi sembra di essere sopra una nave che ballo, e anche la nave balla sopra il mare, e io mi fermo lì, mentre la nave balla, e mi metto davanti al timone, e dico: "Nave, balla!". E dico: 13, 14, 15, 16.

VF E poi dico: 17, 17, 18, 19, 20.

VM2 E io dico: "Che bella passeggiata che ci

VM3 E lui fa segno di sì, con la testa.

VM2 faremo, oggi."

VF E dico ancora: 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30.

VF, VM1, VM2, VM3 } E allora mi metto a cantare. Giro, giro tondo, casca il mondo…[550]

---

[550] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 63-64 :
« VM1 Donc j'attends un moment, qu'il y ait un grand si-
VF et moi, alors,
VM1 lence autour. Et puis, au premier étage, et puis de plus en plus.
VM2 et moi, alors,
VM3 et moi, alors,
VF Je retourne à la danse, et donc je retourne à la danse.
VM1 fort, je vais battre le tambour. Tún, tún, tún, tún....
VM2 de retour dans la voiture, et je m'assois là devant, mais
VM3 Je la regarde danser, et je dis, à celui qui est là, toi-
VF comptent, et je recommence, et je dis 1, 2, 3, 4, 5, 6.
VM2 pas au volant, mais à côté. Pourquoi
VM3 Je suis bouleversé, en train de jouer de la batterie :
VM2 au volant il y a quelqu'un, et je ne veux pas regarder.
VM3 "Mais comme cette fille danse bien, et comme elle est belle.
VM3 vraiment !"
VF Et cette fois tout continue d'affilée : 7, 8, 9, 9, 10,
VM2 Et à l'intérieur, j'ai toujours peur de moi-même.
VF 11, 11, 12.
VM2 Et puis je tourne si soudainement.
VM3 Et puis je tourne si soudainement, et je regarde,
VF E Je continue toujours dans l'ordre, en comptant, et maintenant
VM2 Et je regarde.
VM3 et moi disons : "Et si on chantait une chanson ?"
VF J'ai l'impression d'être sur un bateau dansant, et même le bateau danse sur la mer, et je m'arrête là pendant que le bateau danse, et je me mets devant la barre, et je dis : "Bateau, danse ! Et je dis : 13, 14, 15, 16.
VF Et puis je dis : 17, 17, 17, 18, 19, 19, 20.
VM2 Et je dis : "Quelle belle promenade !
VM3 Et il dit oui, avec sa tête.
VM2 nous le ferons, aujourd'hui."
VF E Je répète : 21, 22, 23, 24, 25, 25, 26, 27, 28, 29, 30.
VF, VM1, VM2, VM3 } Et puis je commence à chanter. *Giro giro tondo, casca il mondo... ».*

II.1.3 UNE DRAMATURGIE RADIOPHONIQUE DE VOIX ET DE BRUITS : *PROTOCOLLI*

Écrit en 1968 et dédié à Jean Thibaudeau, *Protocolli* naît comme une pièce radiophonique pour la Radiotélévision italienne de Turin, puis diffusée au printemps 1969, dans la mise en scène d´Andrea Camilleri et avec la collaboration musicale de Sylvano Bussotti, qui caractérise le texte par la présence constante de sons et de bruits, nécessaires surtout « per valorizzare le risorse radiofoniche intese nel loro significato di gesto sonoro e nel loro sinestetico potenziale visivo »[551] ; ensuite, entre 1989 et 1992, ce texte dramatique est utilisé par Fausto Razzi pour son action scénico-musicale à six voix. Nous avons six personnages-acteurs (deux voix féminines, deux voix masculines et deux voix blanches), qui sont caractérisés encore une fois par un sigle d´identification (VM1 e VM2, VF1 e VF2, VB1 e VB2) ; l´auteur décide de continuer son intention de ne pas utiliser les indications scéniques et de s´appuyer sur l´élément de la scène vide, qu´il remplit tout à coup d'une présence corporelle déjà expérimentée dans les textes précédents :

VM1 Me ne stavo seduto lì, seduto, in silenzio, da solo, toccandomi appena le mie corde, lì del violino, per pizzicarmele un po', così, soltanto, e tenevo i miei occhi socchiusi, appena, e poi mi sostenevo un po' la mia testa, lì, con le mie mani, dopo, così, come ascoltandomi una voce, intanto, che si sentiva[552].

Cette rupture inattendue de l´attente et par conséquent du silence scénique peut nous rappeler l´introduction du personnage VF de *Traumdeutung*, qui donne le la au jeu théâtral ; nous avons, même dans ce cas, un emboîtement constant et continuel des dialogues, qui met en évidence l´exclusion totale d´une relation entre les personnages. On matérialise une dimension phonique, qui fait en sorte qu'« il testo *diventi* esibizione di sonorità incongrue rumore e, infine, afasia »[553]; cette manière d´agir réalise la possibilité concrète de silence du mot et du dialogue, mais non un silence équivalant à une situation muette, plutôt analogue à l´affirmation du théâtre comme lieu où le langage se construit par le déversement de tensions et de signes physico-verbaux. L'exposition de ce son incongru, qui se caractérise par la présence de dissonances, permet de retrouver une fois de plus un sens musical : il y a un passage entre les intégrations polyphoniques intéressantes de

[551] *Magazzino Sanguineti : Radiofonia*, http://magazzinosanguineti.it/radiofonia/ : « pour valoriser les ressources radiophoniques comprises dans leur sens du geste sonore et dans leur potentiel visuel synesthésique ».
[552] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., p. 67 : « VM1 Je me suis assis là, assis là, assis là, en silence, seul, en touchant juste mes cordes, là du violon, pour les pincer un peu, donc, seulement, et j'ai gardé les yeux entrouverts, juste, et puis j'ai tenu ma tête un peu, là, avec mes mains, après, donc, comme si, en attendant, on écoutait une voix qui se faisait entendre ».
[553] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 83 : « le texte *devient* l'exposition de bruits incongrus et, enfin, l'aphasie [c'est nous qui soulignons] ».

voix adultes (comme dans le cas du duo VF1-VM1, ou encore le trio VM1-VF1-VF1-VF2, qui laisse alors de la place aux duos VF2-VM2 et VF1-VF2. Un élément de rupture se produit avec VB1 et VB2, les deux voix blanches, qui deviennent une sorte de forme explicative d'histoires des adultes, quelque chose qui se transforme en reviviscence :

La sintassi drammaturgica ricalca, dilatandoli, gli schemi dell'opera che la precede: non è un caso se elevate a *sei* con l'innesto di due voci bambine (il riferimento biblico è autorizzato dalle stazioni di *Passaggio*), le presenze affabulanti ricalchino il numero che in certo teatro del Novecento, da Maeterlinck a Pirandello, emblematizza il deserto della condizione umana. Una sfibrante sensazione di esilio trasuda indistintamente dai personaggi, protagonisti di storie irrelate, ma solidali nella tensione verso un impossibile Altrove. Nelle strie di parlato sottratte alla sovrapposizione vocale, spesso issate ad autentiche partiture monologanti, in certi casi, si aggrega attorno a un nucleo dorato di alone, il motivo s'impone con forza[554].

Et voilà, nous sommes en mesure de sentir le déchaînement des voix dans un jeu linguistique labyrinthique qui n'essaie pas de mettre en œuvre un niveau de langage significatif, où la pression constante de l'obscurité-lumière fait tout dans l'image érodée du binôme cimetière-forêt :

VM1 Ci sono due specie di lapidi, soltanto, in quel cimitero, che sono fatte così a lapide, proprio, e che sono le lapidi vere, diciamo così, cioè a rettangolo, ma magari un po' curve, anche, sopra, come si usano, e poi quelle che sono fatte a croce, e che sono le lapidi per modo di dire […]. E sono tutte messe lì come un po' a caso, lì dentro al cimitero, piantate lì dentro la terra molle, sempre un po' di storto, così a selva, che non ci sono nemmeno i sentieri con la ghiaia bianca, e nemmeno i vialetti, e le aiuole, che non c'è poi niente, insomma[555].

[554] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 85 : « La syntaxe dramaturgique suit et dilate les schémas de l'œuvre qui la précède : ce n'est pas un hasard si elle est portée à six avec la greffe de deux voix d'enfants (la référence biblique est autorisée par les stations de *Passaggio*), la présence des histoires suit le nombre que dans certains théâtres du XXe siècle, de Maeterlinck à Pirandello, symbolise le désert de la condition humaine. Une sensation épuisante d'exil suinte indistinctement des personnages, protagonistes d'histoires sans rapport, mais unis dans la tension vers un Ailleurs impossible. Dans les rayures du discours enlevées de la superposition vocale, souvent hissée à d'authentiques partitions monologues, dans certains cas, elle s'agrège autour d'un noyau doré d'auréoles, le motif s'impose avec force ».

[555] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., p. 90 : « VM1 Il y a deux espèces de pierres tombales, seulement, dans ce cimetière, qui sont faites pour ainsi dire en pierre tombale, juste, et qui sont les vraies pierres tombales, pour ainsi dire, c'est-à-dire en rectangle, mais peut-être un peu " courbées, même au-dessus, comme on les utilise, et puis celles qui sont faites pour traverser, et qui sont les pierres tombales en quelque sorte "...]. Et ils sont tous mis là comme par hasard, dans le cimetière, plantés là dans la terre meuble, toujours un peu de travers, si bien qu'à l'état sauvage, il n'y a même pas de chemins avec du gravier blanc, et pas même des chemins, et des plates-bandes, qu'il n'y a rien, en somme ».

La voix blanche VB1 nous conduit vers la conclusion, qui prend la forme d'un environnement domestique tel que la maison. Tout prend ainsi la forme d'un éveil du rêve (ou du cauchemar, selon l'individu), dans une atmosphère circonscrite, avec la présence d'éléments spatiaux et temporels. Ce qui est frappant, c'est la répétition des blagues initiales de VM1, proposées cette fois-ci par VF2 ; le présent actuel se forme grâce à une sorte d'approche de l'esprit, qui détermine la parole sur l'élément du corps ; et une fois de plus, nous assistons à un changement soudain et tourbillonnant entre ceux qui assistent au rêve et ceux qui le réalisent :

VB1 E come sopra le facciate di certe case, in campagna, ci sono delle parole scritte, tante volte, così, io, con i miei dadi, me la scrivo poi tutta, la facciata della mia casa, e ci metto sempre la stessa parola, tante volte, così, ci, a, esse, a. Che vuole dire CASA, appunto. E poi la parola ricomincia, così : ci, a, esse, a, CASA.

VM1 E dico, e parlo a me, così: ma perché non viene? perché non vuole venire qui? E dico: è tardi, è tardi, ma è tardi, davvero.

VF2 Me ne stavo lì, seduta, in silenzio, da sola, toccandomi
VB1 Ci, a,

VF2 appena le mie corde, lì del violino, per pizzicarmele
VM1 La neve mi cade tutta addosso, tutta bagnata,
VB1 esse,

VF2 un po', così, soltanto, e tenevo i miei occhi socchiusi,
VB1 a,

VF2 appena, e poi mi sostenevo un po' la mia testa, lì, con
VM1 e io mi scuoto un po', ogni tanto, per toglier-
VB1 CASA. Ci,
VF2 le mie mani, dopo, così, come ascoltandomi una voce,
VM1 mi un po' di neve,
VB1 a,
VF2 intanto, che si sentiva, e tenevo i miei gomiti appog-

VM1 ma non mi allontano niente,

VB1 esse, a,

VF2 giati lì, sopra il tavolo, guardandole appena, quelle mie

VM1 non mi allontano mai,

VF2 corde, e poi toccandole appena…

VM1 mai…

VB1 CASA…[556]

II.1.4 QUATRE HISTOIRES DE CORPS : LE THÉÂTRE ANATOMIQUE DE *STORIE NATURALI*

Umberto Artioli écrit à propos de la dramaturgie de Sanguineti : « il problematico rapporto tra le parole e le cose, presupposto dell´universo sanguinetiano, si riversa a teatro nell´ostinazione

[556] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 97-98 :
« VB1 Et comme au-dessus des façades de certaines maisons, à la campagne, il y a des mots écrits, beaucoup de fois, donc, moi, avec mes dés, je me l'écris alors tout seul, la façade de ma maison, et je mets toujours le même mot, beaucoup de fois, donc, là, à, eux, à. Qu'est-ce que veut dire MAISON, précisément. Et puis la parole recommence, donc : emme, a, i, esse, o, enne, MAISON.
VM1 Et je dis, et je me parle à moi-même, alors : mais pourquoi tu ne viens pas ? pourquoi tu ne veux pas venir ici ? Et je dis : il est tard, il est tard, il est tard, mais il est vraiment tard.
VF2 J'étais assis là, en silence, seul, à me toucher
VB1 Emme, a, i,
VF2 juste mes cordes, là du violon, pour me les pincer
VM1 La neige me tombe dessus, toute mouillée,
VB1 esse,
VF2 un peu, comme ça, juste, et j'ai gardé les yeux entrouverts,
VB1 o, enne,
VF2 juste, et puis je me soutiendrais un peu la tête, là, avec
VM1 et moi secouons un peu de temps en temps pour emporter
VB1 MAISON. Voilà,
VF2 mes mains, plus tard, ainsi que, en m'écoutant une voix,
VM1, de la neige,
VB1 a,
VF2 entre-temps, que vous pouviez entendre, et j'ai gardé mes coudes appuyés.
VM1, mais je n'échappe à rien,
VB1 esse, a,
VF2 planait au-dessus de la table, juste en les regardant, les miens.
VM1 ne me quitte jamais,
VF2, puis en les touchant....
VM1 jamais…
VB1 MAISON...

con cui la partitura verbale si affanna a ristabilire il perduto raccordo con la corporeità »[557]. Nous sommes face à « quattro serie di materiali per un allestimento teatrale, […] assolutamente complementari l´una all´altra, da rappresentarsi quindi simultaneamente »[558] aux *Storie naturali*, publiées en 1971, qui représentent le réseau dialogique, aujourd'hui bouleversé par le chevauchement et par le principe de simultanéité :

Nei quartetti e sestetti degli anni Sessanta in qualche modo esisteva pur sempre una sorta di prescrizione o di prestrutturazione dell'esecuzione, mentre con *Storie naturali* pensavo a materiali ancora più in disfacimento e in complicazione, totalmente affidati, per la loro orchestrazione, al regista e agli attori responsabili della messa in scena[559].

Avant d'aborder l'analyse de la structure dramatique des quatre *Storie*, il convient de souligner l'épigraphe, très précieuse, « A Luca Ronconi, ces leçons de ténèbres » (*À Luca Ronconi, ces leçons de ténèbres*), qui met en évidence comment, l'idée de ce texte naît juste après les succès de la mise en scène par Ronconi de l'*Orlando Furioso*, même si le texte s'est développé de façon autonome. Nous retrouvons l'expression de la même situation scénique définie comme un blocage fixe, qui est composé d'une pièce fermée et d'un seul lit, « un interno asfittico, che subito rivela i suoi connotati di spazio-prigione; la presenza di un letto ribadisce l´attitudine catamorfa dei personaggi, torturati nel corpo, inabilitati alla stazione eretta, consunti nella rarefazione vitale »[560]. Sanguineti lui-même présente à son lecteur-spectateur le milieu des quatre *Storie*, à travers des indications scéniques et didactiques, en guise d'ouverture de chaque pièce :

Storia 1: Due uomini, accanto a un pozzo, dentro una camera. U1 seduto, U2 in piedi: più in là, un letto:

Storia 2: Un camino acceso: lì accanto, una donna e un uomo: più in là, un letto:

[557] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 81 : « la relation problématique entre les mots et les choses, présupposé de l'univers de Sanguineti, se déverse dans le théâtre dans l'habitude avec laquelle la partition verbale lutte pour rétablir le lien perdu avec la corporéité ».

[558] *Nota dell´autore* in EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, cit., p. 225 : « quatre séries de matériaux pour une mise en scène théâtrale, [...] absolument complémentaires les unes des autres, à représenter simultanément ».

[559] *Un teatro anatomico. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, sous la direction de CLAUDIO LONGHI, in EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, cit., p. 235 : « Dans les quatuors et sextets des 1960, d'une certaine manière, il y avait encore une sorte de prescription ou de pré-structuration du spectacle, alors qu'avec *Storie naturali* je pensais à des matériaux encore plus en désintégration et en complication, totalement confiés, pour leur orchestration, au directeur et aux acteurs chargés de mettre en scène ».

[560] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 86 : « un intérieur asphyxié, qui révèle immédiatement ses connotations d'espace carcéral ; la présence d'un lit confirme l'attitude catamorphique des personnages, torturés dans leur corps, handicapés à la station debout, consumés dans la raréfaction vitale ».

Storia 3: Un uomo in mutande lunghe, coricato sopra un letto: una donna gli sta tatuando la schiena:

Storia 4: Un uomo, a letto, nudo per quel che si vede, che sembra dormire: due ragazze riordinano la camera:[561]

L'origine du titre, emprunté au traité *Naturalis historia* de Pline l'Ancien, doit également être soulignée puisque Sanguineti cherche de nouvelles clés de lecture à la définition du titre, c'est-à-dire une « classica antinomia storia/natura »[562]. Quant à ses personnages, Sanguineti utilise à nouveau l'onomastique de Beckett, où il n' y a pas de véritable identité des personnages : en effet, il réduit les caractères aux symboles composés de lettres majuscules (U1-U2-VD dans *Storia* 1, U-D-M-M-F dans *Storia* 2, U-D-M-M-VD dans *Storia* 3, R1-R2-UL-VU dans *Storia* 4), qui sont « definiti solo dalle storie che raccontano, tutte caratterizzate da nevrosi o da tic sulla base dell´esperienza corporea; ognuno racconta di traumi subiti per il fatto di avere un corpo, la storia comune in questo teatro psicomotorio è il disagio dell´esistenza corporea, l´alienazione fisica degli uomini »[563]. Les aliénations physiques ne doivent pas être une surprise ; elles s'affichent constamment, passant entre la présence de descriptions anatomiques tragiques et ainsi que les choix lexicaux marqués par des mots-clés en perpétuelle répétition, à la fois, de façon comique et grotesque, selon les pratiques d'écriture de la néo-avant-garde :

Ma non so – io, sono come uno che non è lì completo, invece, capisci. Mettiamo uno che ci ha un braccio, che ci ha una coscia – un occhio – e tutto il resto, no, gli manca. Sono dei pezzi che non ti fanno niente – nemmeno se ti metti lì a cucirli, uno con l´altro, lì insieme (*Storia* 1).

Ci resta un po´ di dita – di pelle – con la tua saliva – cioè con la mia – e con la lingua così, che va su e giù, magari – e la bocca che ti succhia – così, un po´ di dita, appunto (*Storia* 2).

Ma è che l´esperienza ci ha il suo peso, anche qui – come in tutte un po´ le cose – è questo che ti voglio dire. – E io, l´esperienza, me la sono accumulata mica male (*Storia* 3).

E poi, dico – toccare e non vedere – che gusto ci può essere, in fondo? – Devi saperlo, tu, quello che ti tocchi, se ti vuoi divenire, davvero – ma saperlo bene. – Insomma, che te lo devi vedere. – Io, che sono qui

[561] *Storia* 1 : Deux hommes, près d'un puits, dans une pièce. U1 assis, U2 debout : plus loin, un lit : (p. 29)
Storia 2 : Une cheminée allumée : à côté, une femme et un homme : plus loin, un lit : (p. 77)
Storia 3 : Un homme en sous-vêtements longs, allongé sur un lit : une femme se tatoue le dos : (p. 123)
Storia 4 : Un homme, au lit, nu pour ce que vous voyez, qui semble dormir : deux filles rangent la chambre : (p. 175)
[562] CLAUDIO LONGHI, *"Storie naturali" oggi? Note a margine di un´ipotetica regia*, in EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, cit., p. 243 : « antinomie classique histoire/nature ».
[563] *Ivi*, p. 226 : « définis par les histoires qu'ils racontent, toutes caractérisées par des névroses ou des tics sur la base de l'expérience corporelle, chacune raconte le traumatisme subi par le fait d'avoir un corps, l'histoire commune dans ce théâtre psycho-motorisé est le malaise de l'existence corporelle, la marginalisation physique des hommes ».

che mi toccate, posso anche chiudermi i miei occhi, non importa – e mi penso quello che voglio, magari – e mi immagino quello che mi immagino – io con le mie mani qui asciutte (*Storia* 4)[564].

Et voilà l'apparition d'un goût cruel de la scène, dans l'acception que nous a donné Antonin Artaud, défini par des liens très étroits avec l'allégorie baroque, avec les semeurs dantesques de discorde du chant XXVIII de l'*Enfer* ; une superbe clef d'interprétation de ce texte se révèle être le démembrement de l'organique selon Walter Benjamin, à tel point que « la spietata notomia ´storica´ del corpo-personaggio […] si oggettiva fatalmente in un´esasperata dissociazione grammaticale nell´eloquio messo in scena »[565]. C'est l'affirmation d'une impulsion sexuelle qui s'impose en premier lieu comme une présence dominante, entre l'identité de l'observateur et celle d'une des personnes qui vivent dans une temporalité *post-mortem*. Il est bien connu que la dramaturgie de Samuel Beckett est un élément d'inspiration fondamental pour la dramaturgie de Sanguineti ; c'est le cas de *Storie naturali*, où « i tipi in scena, più altri fantasmi vocali da loro trauditi, si toccano fisicamente o parlano del toccarsi, o rievocano il mondo dell´esterno come in certe *pièces* di Beckett »[566]. Sanguineti lui-même, dans une conversation avec Claudio Longhi, souligne l'importance de Beckett comme point de référence pour les pratiques théâtrales des années 1970 :

L´autore che meglio è riuscito ad elaborare delle forme spettacolari e teatrali, […] capaci di render conto della dimensione fisico-corporale del vivere. […] La direzione che poi, in prima persona, ho cercato di

[564] *Ivi*, p. 57, p. 87, p. 157, p. 192 : « Mais je ne sais pas, je suis comme un gars qui n'est pas là, au lieu de ça, tu sais. Mettons celui qui a un bras là, qui a une cuisse - un oeil - et tout le reste, non, ça lui manque. Ce sont des pièces qui ne vous font rien - même si vous vous y mettez pour les coudre, l'une avec l'autre, là ensemble. (*Storia* 1).
Nous avons un peu de doigts - de peau - avec votre salive - c'est-à-dire avec la mienne - et avec votre langue comme ça, qui monte et descend, peut-être - et votre bouche qui vous suce - comme ça, un peu de doigts, précisément. (*Storia* 2).
Mais c'est que l'expérience a son poids, ici aussi - comme en tout - c'est ce que je veux vous dire. - Et moi, l'expérience, je n'ai pas mal accumulé. (*Storia* 3).
Et puis, je dis - toucher et ne pas voir - quelle saveur peut-il y avoir, après tout ? - Vous devez savoir ce que vous touchez, si vous voulez vraiment devenir - mais bien le savoir. - Bref, qu'il faut le voir. - Moi, qui suis ici en train de me toucher, je peux aussi fermer les yeux, cela n'a pas d'importance - et je pense à moi ce que je veux, peut-être - et je m'imagine ce que je m'imagine - avec mes mains ici sèches. (*Storia* 4) ».

[565] CLAUDIO LONGHI, *« Lezione d´anatomia » à la manière de Benjamin: « Storie naturali » tra pompe barocche e nevrosi neocapitalistiche*, «Il Verri», *Attenzione a Sanguineti*, 29/2005, cit., p. 117 : « l'impitoyable ´notomie historique´ du corps-personnage [...] s'est fatalement objectivé dans une dissociation grammaticale exaspérée dans le discours mis en scène ».

[566] MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Sul teatro di parola di Sanguineti*, cit., p. 461 : « les gars sur scène, plus d'autres fantômes vocaux qu'ils traînent, se touchent physiquement ou parlent de se toucher, ou évoquent le monde de l'extérieur comme dans certaines pièces de Beckett ».

prendere era quella di una perpetua frustrazione dell´andamento per così dire limpido della narrazione che ancora la drammaturgia beckettiana rispetta[567].

Comme le souligne Luigi Weber, le corps de l'acteur reste le pivot central, « attraverso una sottrazione che lo rende fantasmatico e così lo potenzia; le varie sfere sensoriali sono continuamente sollecitate, per compensazione alla mancanza della vista, e poi tradotte in forma di parole e rumori »[568] :

l´accostamento topico del sonno e della morte (il sonno eterno, proverbialmente) e il traslato simbolico letto-bara che ne deriva, […] [viene] recuperato in una chiave meno lugubre e, anzi, dai toni piuttosto scanzonati, [da] Leopardi, per citare un possibile predecessore, [il quale] presentava un'analoga equiparazione nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, e però con un portato patetico maggiore: Sanguineti potrebbe comunque aver tratto da lì tanto l'equivalenza tra la morte e il sonno in generale, quanto, più nello specifico, il motivo della morte come lento e impercettibile addormentarsi, e di conseguenza, la concezione della morte come indolore[569].

Les soliloques pathologiques de *Storie naturali* montrent le mot, pour le déguiser en une présence scénique et corporelle réelle et appropriée ; ils veulent être un renversement total, ou plutôt une réécriture totale, du texte narratif *Il Giuoco dell'oca* (cf. I.2.3). Pour Sanguineti, le lecteur-spectateur doit rester un lecteur, « se potesse gli chiuderebbe anche gli occhi perché allo spazio della lettura fosse sostituito lo spazio vuoto dell´ascolto, della voce, del suono che la nasconde. Non c'è niente da vedere, sembra dire il teatro di Sanguineti, perché tutto è già stato visto e

[567] *Un teatro anatomico. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 234 : « L'auteur qui a le mieux réussi à élaborer des formes spectaculaires et théâtrales, [...] capables de rendre compte de la dimension physique et corporelle de la vie. La direction que j'ai ensuite essayé de prendre à la première personne était celle d'une frustration perpétuelle de la tendance pour ainsi dire claire de la narration que la dramaturgie de Beckett respecte toujours ».

[568] LUIGI WEBER, *La «funzione Beckett» nella narrativa e nella drammaturgia di Edoardo Sanguineti*, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI: la parola e la scena*, cit., p. 525 : « par une soustraction qui la rend fantomatique et la fortifie ainsi ; les différentes sphères sensorielles sont continuellement sollicitées, pour compenser le manque de vue, puis traduites sous forme de mots et de bruits ».

[569] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 55 : « la juxtaposition topique du sommeil et de la mort (sommeil éternel, proverbialement) et la traduction symbolique de la barre de lit qui en découle, (...)[est] retrouvée dans une tonalité moins sombre et, en effet, aux tons plutôt légers, [par] Leopardi, pour citer un éventuel prédécesseur,[qui] a présenté une équation semblable dans le *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*,mais avec un effet plus pathétique : Sanguineti aurait pu en tirer autant l'équivalence entre la mort et le sommeil en général que, plus précisément, la raison de la mort aussi lente et imperceptible pour s'endormir, et donc la conception de la mort comme indolore ».

dimenticato, come nei sogni »[570] ; cette caractérisation arrive avec l'outil de l´obscurité qui se révèle nécessaire pour déterminer une préoccupation corporelle extrême, puisque l'obscurité absolue, qui rappelle l'épigraphe sanglante de la pitié ensanglantée, stimule de façon encore plus obsessionnelle le spectateur à imaginer ce qui se passe sur scène et l'acteur s'appuie sur sa propre voix, il la rend corps, dans un tourbillon d'états éveillés et oniriques :

R2 Voglio dire, che io mi sogno che sono niente, soltanto. – Lo so, è un sogno difficile – Non si riesce nemmeno a pensare, che non sei niente. […] Ma non essere niente, invece – non essere stata mai niente, nemmeno, mai – questa è una cosa che te la puoi sognare, tu, soltanto. – E che ci fai fatica anche a sognartela. – Lo so, ti aiuta un po´il buio, se vuoi – perché è come un sogno tutto vuoto – fatto di niente, proprio. È un sogno dove devi abolirti lì tutto – tutte le cose – ma devi abolirti anche te, lì che sogni – e lasciarti come succhiare un po´ – ma un po´alla volta – succhiare via, dentro il vuoto che ti stai guardando, dentro il buio[571].

Il est utile de rappeler la pointe finale de la célèbre composition *La philosophie dans le théâtre* « ogni teatro è un teatro anatomico »[572], qui révèle la substance idéologique de la métaphore du théâtre anatomique, « tutta incentrata su di un´accentuazione di quella fisicità che è, a mio avviso, propria al fare teatrale »[573]. Et ceci est lié à son idée personnelle de "théâtre du mot", ici extrême pour produire un théâtre de la tactilité :

Il discorso filosofico, o meglio teorico non è più la condizione umana in senso esistenziale, ma piuttosto una filosofia della corporeità, cioè i personaggi si definiscono prima di tutto, e qui la congiunzione con il

[570] RINO MELE, *Drammaturgia sanguinetiana*, cit., p. 62 : « s'il le pouvait, il fermerait aussi les yeux pour que l'espace de la lecture soit remplacé par l'espace vide de l'écoute, de la voix, du son qui la dissimule. Il n'y a rien à voir, il semble dire le théâtre de Sanguineti, car tout a déjà été vu et oublié, comme dans les rêves ».

[571] EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, cit., pp. 214-215 : « R2 Je veux dire, que je rêve pour moi-même que je ne suis rien, seulement. - Je sais, c'est un rêve difficile - tu ne peux même pas penser, que tu n'es rien. Mais être rien, au contraire - ne jamais n'avoir été rien, pas même, jamais - c'est quelque chose dont on peut rêver, toi, seulement. - Et que tu as du mal à en rêver. - Je sais, ça vous aide un peu dans le noir, si vous voulez - parce que c'est comme un rêve vide - fait de rien, vraiment. C'est un rêve où il faut tout y abolir - toutes choses - mais il faut aussi s'abolir soi-même, s'abolir soi-même, s'abolir là où on rêve - et se laisser comme si on suçait un peu - mais un peu à la fois - en aspirant, dans le vide qu'on se regarde, dans l'obscurité... ».

[572] *La philosophie dans le théâtre*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit. : « chaque théâtre est un théâtre anatomique ».

[573] *Un teatro anatomico. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 237 : « toute centrée sur un accent de cette physicalité qui est, à mon avis, propre à l'action théâtrale ».

buio è rilevante, per il fatto di essere dotati di un corpo: l´io prima di tutto è un corpo, la vita non è che la storia di un corpo[574].

Tout cela nous conduit à une définition plus précise d'un point charnière du credo d'Edoardo Sanguineti, c'est-à-dire la matérialisation constante et l'appauvrissement progressif du langage, entre les situations de circonspection et d'embarras, qui font qu' « il processo di destrutturazione sintattica si *compia* fino alle ultime conseguenze »[575] : une désarticulation du langage lui-même est présentée, ce qui n'est rien de plus qu'« un gesto, un movimento che, attraversando lo spazio vuoto, si carica di spessore fonetico, di peso: la parola non inventa, non crea realtà immaginarie »[576], comme bien souligné par Pieter de Meijer, et qui nous aspire tous (personne n'est exclu) vers la profondeur de l'inconscient, qui se manifeste précisément comme langage, comme l'affirme un auteur cher à Sanguineti lui-même: Georg Groddeck. En conclusion, nous pouvons considérer *Storie naturali* comme l'histoire malheureuse d'un corps, composée de certaines allégories d'une société tolérante qui « esibendo il culto dell´immagine giovane e il sesso come feticci, manipola e mercifica la dimensione estetica, ma censura il desiderio e il sogno »[577] ; ceci met au point une fois de plus la grande capacité de Sanguineti d'être un grand commentateur de l'expérience corporelle, comme démontré par cette composition poétique, dans laquelle nous pouvons distinguer la présence d'éléments du même texte théâtral :

in principio è il silenzio:

(poi si è fatto saliva, muco, sangue, sudore, orina):

(si è fatto sperma, merda): (e gesto): e un gesto è la parola: è voce che,

tangibile, ti tasta: (si è fatto borborigmo, fischio, gemito):

ma, a me,

la poesia già non mi piace (quasi quasi) più: e veramente, poi, da sempre,

[574] *Nota dell´autore* in EDOARDO SANGUINETI, *Storie naturali*, cit., p. 226 : « Le discours philosophique, ou plutôt théorique, n'est plus la condition humaine au sens existentiel du terme, mais une philosophie de la corporéité, c'est-à-dire que les personnages se définissent d'abord, et ici la conjonction avec l'obscurité est pertinente, car le fait d'être doté d'un corps : le Moi d'abord est un corps, la vie n'est l'histoire d'un corps ».

[575] ANGELO GUGLIELMI, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milan, 1973, p. 14 : « le processus de déconstruction syntaxique *est achevé* jusqu'aux dernières conséquences (c'est nous qui soulignons) ».

[576] GABRIELLA SICA *Sanguineti*, cit., p. 86 : « un geste, un mouvement qui, traversant l'espace vide, est chargé de profondeur phonétique, de poids : le mot n'invente pas, ne crée pas de réalités imaginaires ».

[577] MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Sul teatro di parola di Sanguineti*, cit., p. 465 : « en exhibant le culte de l'image et du sexe des jeunes comme fétiches, manipulant et commodifiant la dimension esthétique, mais censurant le désir et le rêve ».

io ho cercato di affondarmi e affogarmi, zavorrandomi, morbido e muto,

qui, dentro la prosa pratica del mondo:

adesso, per finire, torno,

annaspando stanco, verso il mio primo principio: (gesticolando): (in silenzio):[578]

II.1.5 UNE DRAMATURGIE DIFFÉRENTE : *MARINETTIANA* ET *DIALOGO*

Dans le grand champ des textes théâtraux originaux d'Edoardo Sanguineti, il y a deux opérations que nous pouvons définir comme complètement différentes entre elles – et de toute évidence des autres tentatives dramaturgiques de Sanguineti – qui méritent notre attention : nous parlons de *Marinettiana* et de *Dialogo*. Commençons par la première, une expérimentation dramaturgico-scénique véritable qui sert de "base" à un travail sur le théâtre de Marinetti ; *Marinettiana* est divisée en deux parties, l'une se référant au *Teatro Sintetico Futurista* et l'autre au *Suggeritore nudo*. Comme le souligne Bertolucci dans son livre consacré au Futurisme[579], nous devons garder à l'esprit que cette dernière partie a eu seulement sa propre réalisation scénique. On aperçoit que l'opération réalisée par Sanguineti veut mettre de côté ces sortes de synthèses expressives de type vulgaire et idéologique que l'on retrouve dans l'écriture de Marinetti, en leur préférant des choix d'ordre cinétique et visuel, qui se retrouvent dans la superposition, dans la simultanéité, dans les aspects tactiles, comme dans le cas du *Quartetto tattile* ; tous les éléments compatibles avec le processus dramaturgico-théâtral de Marinetti qui, dans cette "base" de Sanguineti, trouvent leur meilleure façon d'être mise en valeur, trouvent d'excellentes combinaisons au nom de cet "ordre" cinétique et visuel, qui conduit l'interprète à l'immobilité absolue ou à agir de manière accélérée ou décélérée, selon les principes qu'impose le même "ordre" : « il teatro « sintetico » di Marinetti è *di scena* ed in genere tutto il suo teatro lo è »[580]. Nous pouvons donc bien affirmer que le projet Sanguineti ne veut en aucune façon être une inclinaison de notre intellectuel en faveur du théâtre futuriste de Marinetti ; au contraire, il se montre comme une sorte d'approche de ce concept déjà exprimé - c'est-à-dire, garder à l'esprit que le théâtre de

[578] *Premessa*, in EDOARDO SANGUINETI, *Poesie fuggitive*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 444 : « au début, c'est le silence : / (puis il a eu de la salive, du mucus, du sang, de la sueur, de l'urine) : / (il s'est fait du sperme, merde) : Et un geste est le mot : c'est la voix qui, / tangible, il te sentira : (il a fait borborigmus, sifflet, gémissement) : / mais, pour moi, / Je n'aime déjà plus (presque plus) la poésie : et vraiment, donc, depuis toujours, / J'ai essayé de couler et de me noyer, me lestant, douce et muette, / ici, dans la prose pratique du monde : / Maintenant, pour finir, je reviens, / errant fatigué, vers mon premier principe : (gesticuler) : (en silence) : ».

[579] Nous nous référons spécifiquement à : GIUSEPPE BERTOLUCCI, *Il gesto futurista: materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni, Rome, 1969.

[580] *Ivi*, p. 80 : « Le théâtre « synthétique » de Marinetti est sur scène et en général tout son théâtre est sur scène ».

Marinetti est un théâtre de la scène - et faire de cette série de matériaux dramaturgiques une approche de la pensée futuriste, à travers l'exposition directe de ses éléments techniques et formels les plus importants. Il faut aussi souligner que le théâtre futuriste, comme dans le cas du "Teatro Sintetico", ne se présente pas dans un langage théâtral, au contraire, il se présente comme quelque chose qui vient de la vie pour arriver à un aspect scénique, qui conduit ensuite à un geste : « è attorno a questo « gesto » futurista che s'incentra il primo organico tentativo di rinnovamento della scena italiana e non italiana »[581]. Il est si important de donner de la force à d'autres éléments importants, comme le mot ou l'image ou la lumière, en les rendant totalement des objets qui apportent une dimension innovante, mais cela signifie aussi rendre tout contemporain et complémentaire au même geste, devenant le centre principal de la provocation, qui est la base du théâtre futuriste lui-même. Un travail sur le théâtre futuriste signifie créer une plate-forme de travail et de recherche, qui définit son propre processus à travers trois modules spécifiques : la synthèse, qui se présente comme la définition de la brièveté dramatique recherchée par les futuristes, la simultanéité ou la superposition de toutes les actions proposées (y compris les actions gestuelles) et enfin l'irréalité, qui annule tout aspect logique du discours théâtral. Nous pouvons donc conclure notre discours sur *Marinettiana*, en nous concentrant sur le fait que cette expérience dramaturgique et scénique de Sanguineti témoigne de son besoin personnel de proposer avec une objectivité historique méticuleuse un moment essentiel, dont personne ne peut nier qu'il a essayé d'être une possibilité de renouvellement de l'histoire du théâtre italien.

Contrairement à *Marinettiana*, la tentative dramaturgique de *Dialogo*, le dernier texte théâtral écrit en août 1998, est définie en fonction de différents moments rythmiques, textuels et sémantiques, selon les solutions des deux personnages de cette petite pièce : D et U (nous sommes face au jeu habituel de la répétition, dans ce cas le sigle caractéristique des personnages, c'est-à-dire l'homme et la femme). Bien qu'il domine d'abord une fonction dialogique, nous pouvons clairement mettre en évidence un passage du discours de la troisième personne du singulier, en passant par une première personne du singulier, et puis revenir à la troisième personne (Sanguineti semble vouloir proposer à nouveau le principe d'être un *autre* à la manière de Brecht, comme il nous l'explique dans le célèbre poème *La philosophie dans le théâtre*). La scène qui se présente à nos yeux est très simple : les deux acteurs assis dans le fauteuil et derrière eux un mur de miroirs (comme bien décrit dans la légende au début du texte lui-même). Les deux personnages sur scène ne décrivent d'abord que les images qui se reflètent dans le mur miroir, c'est-à-dire un autre homme

[581] *Ivi*, p. 7 : « C'est autour de ce « geste » futuriste que se concentre la première tentative organique de renouveau de la scène italienne et non italienne ».

et une autre femme. Nous ne sommes pas encore devant une anagnorisis, c'est-à-dire une véritable action de la connaissance (elle implique une découverte tardive de l'identité) ; ce qui est certain au début, est que les deux personnages sur scène mettent en œuvre une suite de fonctions discursives qui n'incluent, avant tout, aucune forme de communication ou d'interaction entre les deux. Ils n'agissent pas de suite, mais ils parlent plutôt de ce qu'ils voient dans le miroir ; et pourtant, ces mots objets et regards n'ont pas d'identité corporelle propre, mais ils sont simplement des images :

L'intenzione di D e U consiste nel dare corpo e fisionomia ai simulacri, facendo evolvere la situazione di partenza verso un traguardo di maggiore "riconoscibilità". Se U cerca di deformare l'immagine, per forzare lo sbocco di una difficile presa sul vissuto (« Di qua, se voglio, ci faccio un mio coperchio con il manico, così, con la schiuma… »), D si sforza di ridurre a unità i singoli frammenti, per ricomporre l'immagine più ampia di un sistema di relazioni comunque aggrovigliato e indistinguibile (« Se io però le guardo come una figura intiera, quelle due placente intiere, viene fuori una grossa frittata, semplicemente, tutta insieme »). Il loro tentativo è comunque destinato allo scacco, dal momento che resta invariata l'ambiguità d'esordio e ad essa si aggiunge, proprio sul terreno prioritario dell'identità pragmatico-discorsiva (quella dell'autoreferenzialità del soggetto parlante), l'incertezza del preciso nesso di corrispondenza tra parole e cose[582].

Cette correspondance entre les mots et les choses nous permet de mettre en évidence un manque de dynamique des faits et, en outre, de trouver la présence de l'action (qui est naturelle dans le champ théâtral) en un seul geste, celui de l'annihilation de soi, confiée à la parole ; ceci définit, encore une fois, l'aspect aléatoire de la dimension dans laquelle agissent U et D. Le passage à la première personne du singulier sert à Sanguineti pour proposer une articulation dialogique, qui reprend la technique déjà vue dans les textes *Traumdeutung* et *Protocolli* : en effet, les discours des deux personnages sont exécutés selon un chevauchement parallèle entre eux. Nous sommes face à la présence de séquences caractérisées par des fragments verbaux, par des sons onomatopées

[582] FILIPPO BETTINI, *Materialità del segno e rifiuto del "genere" nella scrittura teatrale di Sanguineti. Commento al testo*, « Allegoria », année II, 5/2000, Franco Angeli, Milan, p. 72 : « L'intention de D et U est de donner corps et physionomie au simulacre, en faisant évoluer la situation de départ vers un objectif de plus grande « reconnaissance ». Si U tente de déformer l'image, de forcer la sortie d'une prise difficile sur le vécu (« D'ici, si je veux, je fais mon propre couvercle avec la poignée, donc, avec la mousse... »), D cherche à réduire à l'unité les fragments individuels, à recomposer la plus grande image d'un système de relations aussi emmêlés et indiscernables soient-ils (« Si je les regarde comme une figure intime, ces deux placentières, sort une grosse omelette, simplement, tous ensemble »). Leur tentative est en tout cas vouée à l'échec, puisque l'ambiguïté du début reste inchangée et s'y ajoute, directement sur le terrain prioritaire de l'identité pragmatique-discursive (celle de l'autoréférence du sujet parlant), l'incertitude du lien précis de correspondance entre mots et choses ».

ou même par des séquences inachevées, qui confèrent également à la première personne une fonction douteuse, qui renforce le principe aléatoire à la base du texte (« se ricordo bene », « mi pare », « credo », « non so »[583]). Le thème central de la fiction se trouve également dans cette surface visuelle qui est créée, au fur et à mesure que les discours entre U et D se poursuivent. Les deux personnages parlent de deux films, l'un avec Rita Hayworth, l'autre avec Greta Garbo ; en première lecture, nous pouvons comprendre qu'ils parlent de *La Rue sans joie* de Georg Wilhelm Pabst (1925, avec Greta Garbo) et de *La Dame de Shanghai* (1947, avec Rita Hayworth et Orson Welles, qui est aussi le réalisateur du film). L'expédient des morceaux de films cités par U et D devient un moyen pour les deux personnages de trouver une possibilité de communication entre eux, que nous avons vu d'abord évincée ; de plus, les deux miroirs présents sur scène prennent une nature différente, au fur et à mesure que l'histoire continue : d'une fonction de réflexion, passant par une déformation de l'image, jusqu' à la transformation en un écran véritable de la mémoire, ou plutôt un écran cinématographique :

U – In un vecchio film, che era muto, c'era un tale, gras-
so, calvo, un uomo ripugnante, se ricordo bene, che
guardava fuori, da una finestra.
D – In un vecchio film, che credo che ci recitava Rita
U – Ma fuori c'era uno specchio, come quelli laterali, di
D – Hayworth, c'era una scena, che doveva essere proprio
U – una macchina, [la
D – scena finale, che c'era un luna park, c'era un grande
U – E così lui guardava, ma non guardava fuo-
D – baraccone circolare, mi pare. Era tutto
U – ri, veramente, ma dentro, con quello specchio.
D – uno specchio, cioè era pieno di specchi, quel grande ba-
U – E lui, si con-
D – raccone. E tutti erano
U – trollava quello che ci faceva una donna, dentro.
D – moltiplicati infinite volte, all'infinito, dentro quel
U – Era, credo,

[583] « si je me souviens bien », « je pense », « je crois », « je ne sais pas ».

D – cerchio degli specchi. E si muovevano tutti, infinite

U – una scena di gelosia,

D – volte, ogni gesto che facevano, qualunque gesto, non

U – forse,

D – importa quale, così, e così, e così. Eccetera.

U – E lui era molto ripugnante, naturalmente.

D – E non si capiva dove stava nessuno, veramente.

U – Era un vero macel-

D – E a un certo punto,

U – laio, quello. E lei, invece, che era Greta Garbo, proba-

D – all'improvviso, un uomo, lì, spara. Oppure,

U – bilmente, era bellissima.

D – non so, sparano in due, pàm, pàm. E ci sono tutti gli

U – E poi lui, allora,

D – specchi che saltano in giro, in pezzi, naturalmente,

U – la violenta.

D – Pàm. Pàm.

U – E si vede la testa di lui, in primo piano, gigantesca,

D – E poi è colpita lei, che è molto malvagia, mi pare, al-

U – dietro, orribile,

D – la fine, e muore. È il marito,

U – con i capelli tutti unti, credo.

D – credo, che spara.

U – E lei, così, poi, si prostituisce[584].

---

[584] EDOARDO SANGUINETI, *Dialogo*, « Allegoria », année II, 5/2000, cit., pp. 66-68 :
« U - Dans un vieux film, qui était silencieux, il y avait un type, gros,
chauve, un homme répugnant, si je me souviens bien.
Il regardait par la fenêtre.
Q - Dans un vieux film, que Rita y jouait, je crois.
U - Mais à l'extérieur, il y avait un miroir, comme les miroirs latéraux, de
D - Hayworth, il y avait une scène, qui était censée être juste
U - une voiture, [le
D - scène finale, qu'il y avait un parc d'attractions, il y avait un grand
U - Et donc il a regardé, mais il n'a pas regardé le feu.
D.... un monstre circulaire, je crois. C'était tout ce qu'il y avait à faire.
Vraiment, mais à l'intérieur, avec ce miroir.
D - un miroir, c'est-à-dire, il était plein de miroirs, ce grand ba-

C’est à ce moment-là, que nous pouvons souligner comme l'épilogue de la pièce, ou plutôt du dialogue, que les deux miroirs se réapproprient de leur fonction et ils nous permettent de déplacer notre attention sur les deux sujets parlants, sur ce qu'ils ont autour d'eux et sur leur position (aussi bien de la fiction que de la scène). Nous sommes face à une simultanéité réciproque, qui tisse une sorte de correspondance de relations croisées entre les personnages et les images réfléchies :

la possibile configurazione di un ambiente domestico, spogliato della sua regolarità quotidiana e improvvisamente isolato in apotome allucinata e deformante. Man mano che ci si avvia alla conclusione, si capisce che la dimensione della "doppia specularità", in tutte le sue accezioni letterali e metaforiche, non è solo il motivo conduttore di *Dialogo* ma anche il principio delle sue relazioni formali[585].

U - Et lui, vous con-
D - raton laveur. Et tous étaient
Il a découvert ce qu'une femme faisait là-dedans.
D - multiplié à l'infini, à l'infini, à l'intérieur de cela
U - Je crois,
D - cercle de miroirs. Et ils ont tous bougé, à l'infini
U - une scène de jalousie,
D - fois, chaque geste qu'ils ont fait, chaque geste, chaque geste, pas
U - peut-être,
D - quoi qu'il arrive, quoi qu'il arrive. Et ainsi de suite. Etcetera.
U - Et il était très répugnant, bien sûr.
Q - Et vous n'avez pas vraiment compris où se trouvait quelqu'un, vraiment.
C'était une vraie masse.
D - Et à un moment donné,
U - laio, celui-là. Et elle, à la place, qui était Greta Garbo, proba-
D - soudain, un homme-là, tire. Ou,
Billy, c'était magnifique.
D - Je ne sais pas, ils tirent en deux, pàm, pàm, pàm. Et il y a tous les
U - Et puis lui, alors,
D - des miroirs qui sautent, en morceaux, bien sûr,
U - les violents.
D - Pàm. Pàm.
U - Et on voit sa tête, au premier plan, gigantesque,
Q - Et puis vous êtes impressionné, ce qui est très mauvais, je pense, al-
Derrière, horrible,
D - la fin, et il meurt. C'est le mari,

Avec tous ces cheveux gras, je crois.
D - Je pense, ça tire.
U - Et elle, donc, donc, elle se prostitue elle-même ».

585 FILIPPO BETTINI, *Materialità del segno e rifiuto del “genere” nella scrittura teatrale di Sanguineti*, cit., p. 74 : « la configuration possible d'un environnement domestique, dépouillé de sa régularité quotidienne et soudainement isolé dans des apotomes hallucinés et déformants. Au fur et à mesure que nous avançons vers la conclusion, nous comprenons que la dimension de la « double spécularité », dans toutes ses significations littérales et métaphoriques, n'est pas seulement le leitmotiv de *Dialogo* mais aussi le principe de ses relations formelles ».

Étant bien entendu que dans le texte du *Dialogo* nous trouvons des éléments constants et homogènes concernant la syntaxe et le style du roman *Capriccio italiano* et des pièces théâtrales *K*, *Traumdeutung*, *Protocolli* et *Storie naturali*, ce qui frappe le lecteur-spectateur est le processus rythmique de la pièce. Nous avons un premier bloc textuel qui se présente dans un rythme lent, descriptif et cadencé, ce qui est un prélude au deuxième, qui au contraire suppose une vitesse plus élevée, due aussi à la complexité de ce que U et D disent. Le troisième bloc renforce le deuxième par la technique de superposition vocale et enfin le quatrième, qui propose le retour à l'aspect lent, descriptif et cadencé du premier. Ce faisant, nous pouvons comprendre que *Dialogo* présente une destruction systématique du genre dialogique même et en même temps un élément fondamental de ce sabotage de la littérature, si apprécié par Sanguineti. L'intellectuel génois décide de développer le texte à travers des greffes citationnelles continues, qui vont (comme déjà souligné) des références à sa littérature (poésie, roman, théâtre), à la prise en main d'éléments liés aux arts visuels (comme dans le cas des films avec Greta Garbo et Rita Hayworth). Et encore une fois, des références au langage du spectacle (à ce propos, Filippo Bettini souligne la citation scénographique tirée du spectacle *Murder* de Bob Wilson). Toujours Bettini met en corrélation *Dialogo* avec *Storie naturali* :

Se lì [*Storie naturali*] il linguaggio si estrinsecava come *metonimia* di un organismo vivente, come ultimo residuo di un'identità fisica occultata ma pur sempre esistente (era l'espressione dei corpi che parlavano dentro il buio), qui [*Dialogo*] esso prende i connotati di una *sostituzione metaforica* del corpo e del reale, per esibire l'esatto contrario di una presunta pienezza demiurgica del segno […]. Per *Dialogo* non si può parlare propriamente di "storia naturale" ma di una "storia d'artificio" [586].

Le jeu spéculaire de la fiction (tout est raconté et non représenté) s'emmêle dans un tourbillon rythmico-verbal qui se termine par le mot "rien" que les deux protagonistes prononcent à l'unisson. Ceci marque la fin du récit scénique :

D li chiudo i miei occhi, e non si vede più niente.

U se lei sta seduta, e non si vede più niente[587]

[586] *Ivi*, pp. 80-81 : « S'il y a un langage là [*Storie naturali*] qui s'exprime comme la métonymie d'un organisme vivant, comme le dernier vestige d'une identité physique cachée qui existe encore (c'était l'expression de corps qui parlaient dans le noir), il prend ici [*Dialogo*] les connotations d'un remplacement métaphorique du corps et du réel, pour montrer le contraire exact d'une présomption d'ampleur demi chirurgicale du signe [...]. Pour *Dialogo*, on ne peut pas parler correctement d' « histoire naturelle » mais d' « histoire artificielle ».

[587] EDOARDO SANGUINETI, *Dialogo*, « Allegoria », année II, 5/2000, cit., p. 69 :

II

EDOARDO SANGUINETI ET L'ÉCRITURE POUR LA MUSIQUE
Une expérience nécessaire pour déterminer une pluralité de voix

II.2.1 LES COLLABORATIONS AVEC LUCIANO BERIO ET VINKO GLOBOKAR

Le lien entre la pratique d'écriture de Sanguineti et la musique est bien connu ; son besoin de s'assurer qu'il puit lui-même acquérir l'expérience nécessaire pour déterminer la pluralité des voix passe par une pratique de l'écriture pour la musique. Donc, nous devons commencer cette discussion en parlant de deux figures musicales importantes du XXème siècle avec lesquelles l'intellectuel génois travaille en collaboration : nous parlons de Luciano Berio (1925-2003) et de Vinko Globokar (1934). Commençons par le premier, avec lequel Sanguineti tisse une étroite relation d'amitié, allant au-delà des points de contact à un niveau poétique et artistique qui les unit et leur permet de réaliser des œuvres importantes.



Edoardo Sanguineti et Luciano Berio

Il est intéressant d'apprendre que l'union de leurs conceptions poétiques et de leur conscience personnelle de faire du matériel sonore une matière verbale (et vice versa) se retrouve aussi dans les considérations que l'un et l'autre échangent mutuellement. D'un côté, Sanguineti dit : « Se fossi stato un musicista avrei voluto comporre musica come Berio »[588], d'un autre côté le compositeur ligurien souligne son lien personnel avec notre intellectuel : « Ho sempre amato Edoardo Sanguineti di vero amore […]. Lo amo perché è scomodo […] È scomodo perché è graniticamente

« D Je ferme les yeux et on ne voit plus rien.
U Si elle s'est assise, et on ne voit plus rien ».

[588] FABIO GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 87 : « Si j'avais été musicien, j'aurais voulu composer comme Berio ».

fedele alla sua vasta, antica, moderna, paradossale, ironica e realistica visione del mondo »[589]. À cet égard, Massimo Pastorelli nous raconte une anecdote qui appuie ces considérations :

nell'autunno del 1995, quando Berio venne a Genova, al Teatro Carlo Felice, a dirigere un concerto-festa per i suoi settant'anni, incontrò il pubblico nell'aula magna dell'Albergo dei poveri. E in quell'occasione […] parlò dell'allitterazione come della fonte originaria di ogni nostra sensibilità e attitudine musicale. Sanguineti […] si alzò, chiese la parola, e disse che era la prima volta che sentiva stabilire un rapporto di causa-effetto tra l'allitterazione e l'istinto musicale. Lo disse con gli occhi sgranati e illuminati: l'entusiasmo per la tesi di Berio era evidente. E non è difficile supporre il perché; era come se Berio avesse detto pubblicamente, all'amico e collaboratore storico: guarda che anche tu, con le tue allitterazioni, sei un musicista – un musicista che fa musica con le parole[590].

Nous avons un premier point de contact entre la pratique d'écriture de Sanguineti et la musique de Berio dans la composition *Epifanie* (pour voix féminine et orchestre, écrite entre 1959 et 1961, revue en 1965 et reproposée en 1991 sous le titre *Epiphanies*), où le compositeur ligurien utilise un texte du recueil poétique *Triperuno*. La rédaction de cette pièce, qui se distingue par la multiplicité des auteurs présents (en plus d'Edoardo Sanguineti, nous avons aussi des fragments de textes de Marcel Proust, James Joyce, Bertolt Brecht et d'autres), est indiquée par son créateur comme « un ciclo di pezzi orchestrali all'interno del quale è interpolato un ciclo di pezzi vocali. I due cicli possono essere combinati in modi differenti: possono anche essere eseguiti separatamente »[591] ; pour sa part, Sanguineti explique comment le choix de son texte coïncide avec le choix de Berio de remplacer un texte de Montale, une véritable épiphanie, en jouant avec le titre même de

[589] LUCIANO BERIO, *Pagina di diario*, in *Album Sanguineti*, sous la direction de NIVA LORENZINI et ERMINIO RISSO, Manni, San Cesario di Lecce, 2002, p. 20 : « J'ai toujours aimé Edoardo Sanguineti de grand amour [...]. Je l'aime parce qu'il est mal à l'aise [...]. Il est mal à l'aise parce qu'il est granitiquement fidèle à sa vision vaste, ancienne, moderne, paradoxale, ironique et réaliste du monde ».

[590] Conversation personnelle avec le compositeur, auquel nous adressons nos remerciements pour la disponibilité : « à l'automne 1995, quand Berio est venu à Gênes, au Théâtre Carlo Felice, pour diriger un concert-festival pour ses soixante-dix ans, il a rencontré le public dans la salle principale de l'Albergo dei poveri. Et à cette occasion [...] il a parlé de l'allitération comme la source originelle de toute notre sensibilité et attitude musicale. Sanguineti [...] s'est levé, a demandé la parole et a dit que c'était la première fois qu'il entendait parler d'établir une relation de cause à effet entre allitération et instinct musical. Il l'a dit les yeux grands ouverts et éclairés : l'enthousiasme pour la thèse de Berio était évident. Et il n'est pas difficile de supposer pourquoi ; c'était comme si Berio avait dit publiquement, à son ami et collaborateur historique : regardez que vous aussi, avec votre allitération, vous êtes un musicien - un musicien qui fait de la musique avec des mots ».

[591] EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, cit., p. 217 : « un cycle de pièces orchestrales dans lequel un cycle de pièces vocales est interpolé. Les deux cycles peuvent être combinés de différentes manières : ils peuvent aussi être effectués séparément ».

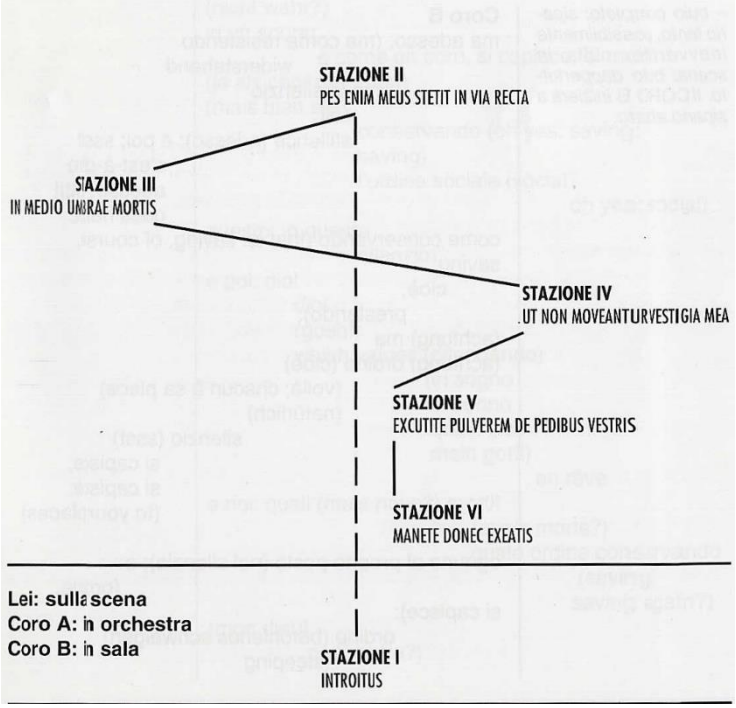
la composition. L'intellectuel génois affirme que « nel caso di *Epifanie*, quello che interessava a Berio era una specie di orizzontalità, di fluidità del discorso, di narrazione infinita, come se non ci fossero limiti di tempo »[592]. Comme le souligne Raffaele Mellace « l'irruzione di Sanguineti nel panorama musicale avviene nel 1960, proprio in seguito all'incontro con Luciano Berio »[593] et cela conduit à la constitution de leur première opération théâtrale et musicale, c'est-à-dire *Passaggio*, réalisée entre 1961 et 1962 et montée à la Piccola Scala de Milan le 7 mai 1963. Cette "mise en scène" (par ce terme, Sanguineti et Berio ont l'intention de détecter à la fois une tentative démystifiante de la tradition lyrique commune et de déterminer une définition encore plus décisive du participe substantivé), qui affiche la dédicace « à Darius Milhaud », se caractérise pour être un "anti-opéra", une déclaration explicitement provocatrice à l'égard d'une institution aujourd'hui décrépie, dont les conventions sont pleinement exploitées. À ce propos, Berio écrit dans le programme de salle :

Gli autori hanno definito *Passaggio* una messa in scena […]: il suo oggetto non consiste in un intreccio riconoscibile, ma nel delinearsi, attraverso una serie di nuclei drammatici, di una situazione umana fondamentale. È il passaggio di un personaggio attraverso una sequenza di situazioni tragiche in cui la indoviniamo oppressa e battuta dalla bestialità degli altri, sicuri dei loro miti e dei loro idoli[594].

Ce que nous pouvons déduire de cette provocation, c'est qu'elle ne veut pas être une simple représentation, mais plutôt une façon de bafouer le public, de le conduire à réfléchir sur lui-même, sans aucun compromis, et surtout « sur ses attitudes politiques et sociales (tabous, peurs, intolérances) dans un esprit tout à fait brechtien »[595]. Il s'agit maintenant de parler plus spécifiquement de la structure de *Passaggio* qui nous démontre, dès le début, la dramatisation de l'espace théâtral lui-même. En fait, nous avons la présence de deux chœurs, l'un placé dans la fosse d'orchestre (Coro A) et l'autre éparpillé dans le public (Coro B, divisé en cinq groupes, qui met en œuvre « tutta l'immaginazione di Berio, la migliore delle attuazioni sonore di cui la partitura si

[592] *Ibidem* : « dans le cas d'*Epifanie*, ce qui intéressait Berio, c'était une sorte d'horizontalité, de fluidité de la parole, de narration infinie, comme s'il n'y avait pas de limites de temps ».
[593] RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., p. 295 : « C'est en 1960 que Sanguineti fait son entrée sur la scène musicale, après sa rencontre avec Luciano Berio ».
[594] ENZO RESTAGNO (sous la direction de), *Berio*, EDT, Turin, 1995, p. 69 : « Les auteurs ont défini *Passaggio* comme une mise en scène [...] : son objet ne consiste pas en un entrelacement reconnaissable, mais dans le contour, à travers une série de noyaux dramatiques, d'une situation humaine fondamentale. C'est le passage d'un personnage à travers une séquence de situations tragiques où l'on devine qu'il est opprimé et battu par la bestialité des autres, confiant dans leurs mythes et idoles ».
[595] GIORDANO FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 50.

avvale »[596]), qui agissent comme participants à l'action scénique sous la forme d'un dialogue fictif, qui se déroule avec une voix féminine de soprano présente sur la scène (indiquée par le pronom "Lei" (Elle), nous osons hasarder l'hypothèse d'une sorte de *continuum* avec la figure d'"Ellie" et de "λ", cf. § I.1.3, plus précisément la partie sur le recueil *Laborintus*). Le personnage féminin, qui prend la forme d'une des nombreuses victimes de la société moderne, fait un voyage à travers une sorte de Chemin de la Croix, divisé en six stations, comme le montre le schéma ci-dessous :



Structure dramaturgico-musicale de *Passaggio*

La première station s'appelle *Introitus*, c'est-à-dire l'entrée, qui met en lumière un autre aspect du sous-titre de cet anti-opéra : en effet, d'une part le terme italien *messa* renvoie à une définition marquée du participe substantivé qui se réfère purement à un aspect scénique et d'autre part il évoque un aspect liturgique (en clé profane), auquel ce même terme nous ramène. La scène est complètement sombre et le rideau se déplace lentement, sans faire de bruit ; à son ouverture totale, le Coro B tente d'établir un certain ordre, à la fois en s'adressant au public, et au niveau social, en regardant vers la scène, où à l'aide de torches électriques est illuminée, reposant sur un mur, Lei, prisonnière de la société oppressante de *Passaggio*. Sanguineti décide de confier cette obsession à l'ordre à des répétitions continues dans une clé multilingue (nous pouvons, en effet, entendre des

[596] Cette définition nous permet de voir le chœur B comme l'élément polarisant de la poétique musicale de Luciano Berio. La citation est tirée de MARIO BORTOLOTTO, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Turin, 1969, p. 142 : « toute l'imagination de Berio, le meilleur des performances sonores que la partition utilise ».

phrases en italien, en français, en latin, en allemand, en anglais), qui se caractérisent par des sons et des timbres sévères, dans lesquels s'insèrent les instruments et le Coro A, qui jouent en encourageant la prisonnière à résister :

CORO B

ma adesso; (ma come resistendo
widerstehend
ma in silenzio
still
stillence (adesso); e poi: ssst!
c'est-à-dire
adesso: zitti!
dass heißt:
come conservando (that is: saying, of course,
saying:
cioè,
prestando):
(achtung) ma
(achtung) ordine (cioè)
(voilà: chacun à sa place):
(natürlich)
silenzio (ssst)
(si capisce):
(si capisce):
(to your places):
e:
ognuno al proprio posto (nel silenzio); e:
(ordine,
si capisce):[597]
[…]
in noi, in noi è l'ordine! | **CORO A**

[597] *Passaggio*, livret inséré dans le cd *Luciano Berio: Passaggio-Visage*, Dischi-Ricordi, 1991, p. 24.

(adesso): oh, in noi, in noi, dio!	oh,
che qui, ordinati, adesso,	
assistiamo qui,	tu,
noi, presenti! presenti nel	
silenzio:	prigioniera!
at nunc quidem:	
ma adesso; noi presenti	
nos praesentes;	oh,
in questo ordine (noi)	
in his ordinatis gradibus (nos)	adesso,
in questa ordinata gerarchia;	
in his scaenis atque spectaculis;	resisti[598]

[598] *Ivi*, p. 27 :

« CHORUS B

mais maintenant ; (mais en résistant

résistant

mais en silence

encore

silence (maintenant) ; et puis : ssst !

c'est-à-dire

Maintenant : Ta gueule !

cela signifie :

comme en conservant (c'est-à-dire : en disant, bien sûr,

en disant :

Je veux dire,

prêts) :

(attention) mais

(attention) ordre (i.e.)

(voilà : chacun à sa place) :

(naturellement)

silence (ssst)

(bien sûr) :

(vous comprenez) :

(à vos places) :

Soudainement, dans ce tourbillon oppressif et obsessionnel, la note "si" se lève dans tout l'espace théâtral, indiquée par la nuance *ppp* (*Très très faible*) et chantée par Lei, qui introduit la deuxième station, portant le titre de nature psalmodique *Pes enim meus stetit in via recta* (*Mon pied, en effet, s'est tenu dans le droit chemin*). Nous retrouvons notre héroïne appuyée sur le mur illuminée par un réflecteur horizontal, traquée et assiégée, et surtout à la merci d'une violence morale et physique où chacun (cela s'applique autant aux deux chœurs qu'au public) devient victime et en même temps bourreau de la violence elle-même. La femme se retrouve dans le tourbillon obsessionnel de la

---

et :
chacun à sa place (en silence) ; et :
(ordre,
vous savez) :
[…]
en nous, en nous, c'est l'ordre !
(maintenant) : oh, en nous, en nous, en Dieu !
qu'ici, ordonné, maintenant,
on se voit ici,
Nous, présents ! Présents dans le monde entier.
le silence :
mais maintenant même :
Mais maintenant, nous vous présentons
nous présents ;
dans cet ordre (nous)
dans sa hiérarchie ordonée (nous)
dans cette hiérarchie ordonnée ;
Dans son divertissement et spectacle ;
CHORUS A
Oh,
toi,
Prisonnière !
Oh,
tout de suite,
résiste »

société, où toutes les justifications de ses actions apparaissent inutiles dès le début, tandis que le Coro B « le getta in faccia frasi spezzate ma dalla precisa intenzione evasiva »[599] :

LEI

e ardendo, e ardendo, e: senza fine, senza fine,

ardendo: e mi salvarono i pompieri:

CORO B

oh, les rêves

oh, senza fine?

ah! ah! c'est bien

extraordinaire!

eins-zwei polizei

qu'est-ce que c'est?

you should have been home,

sleeping

ssst in sogno

endless

sentire è

sentirsi

mais alors?

komm, komm![600]

[599] ENZO RESTAGNO (sous la direction de), *Berio*, cit., p. 70 : « lui lance des phrases au visage cassées mais avec une intention d'évasion précise ».

[600] *Passaggio*, livret, p. 29 :
« ELLE
et brûlant, et brûlant, et : sans fin, sans fin,
et les pompiers m'ont sauvé :
CHORUS B
Oh, les rêves.
Oh, sans fin ?
ah ! ah ah ! c'est bien
extraordinaire !
un, deux, police
qu'est-ce que c'est ?
tu aurais dû être à la maison,
endormis
ssst dans un rêve
sans fin

Dans la troisième station, qui a aussi avec un titre de nature psalmodique *In medio umbrae mortis* (*En plein ombre de la mort*), la scène change dans toute sa violence, comme indiqué par la légende du livret : « LEI è seduta su una sedia, in un cono di luce violenta: si guarda attorno con dolcezza e un po' stupita: reagisce debolmente alle "percosse". Ombre – come di ragni e di ruote dentate – verranno proiettate con discrezione. A tratti il vestito di LEI si chiazza di rosso »[601]. Nous pouvons le dire que nous sommes face à un procès, au cours duquel la figure féminine est menée et insultée et, en effet, battue et humiliée (nous lisons dans cette station une sorte de rappel - que nous suggère la nature religieuse en clé profane de ce Chemin de Croix – des offenses et des humiliations subies par le Christ). Elle alterne des moments de chant et des moments de récitation et, malgré la torture et la confession, la violence et le sang, sa voix emporte des moments poignants et des souvenirs qui la soutiennent, jusqu' à une demande désespérée d'aide.

LEI

- oh, non lasciarmi sola:

non lasciarmi:

non lasciarmi:[602]

La fonction du Coro A et du Coro B se présente immédiatement différente, grâce aussi au secours de l'obscurité : d'une part, le Coro A met pleinement l'accent sur la douleur, surtout physique, du personnage féminin, tandis que le Coro B lance des insultes contre elle et il la pousse violemment à avouer une faute qui, en réalité, n'existe pas :

La quatrième station, appelée *Ut non moveantur vestigia mea* (*Que mes pieds ne chancellent pas*), introduite par le son puissant des trompettes, nous présente le visage de Lei, illuminée derrière un

c'est que
éprouver
du maïs alors ?
Viens, viens ! »

[601] *Ivi*, pp. 29-30 : « ELLE est assise sur une chaise, dans un cône de lumière violente : elle regarde autour d'elle avec douceur et un peu " étonnée : elle réagit faiblement aux " coups ". Les ombres - comme les araignées et les roues dentées – seront projetées avec discrétion. Parfois, la robe d'ELLE est tachée de rouge ».

[602] *Ivi*, p. 31 : « ELLE
- Oh, ne me laisse pas seule :
ne me quitte pas :
ne me quitte pas : »

grillage ; le personnage féminin, après la violence subie dans la troisième station, nous présente un dédoublement de son "je" : en fait, d'une part elle chante la douleur qu'elle ressent et, d'autre part, elle récite des phrases latines, tirées par Sanguineti du *De rerum natura* de Lucrèce. Cette complainte, stylistiquement proche d'un mot rythmique plutôt que d'un véritable mouvement chanté, est remplie d'alternances (caractérisées dans le livret par des parenthèses) :

CORO A	**CORO B**
e cadendo; e cadendo; in quel vuoto:	ma perché: "cadendo"?
[mi torturavano!	(e grida e grida)
[…]	[…]
oh come! oh come mi spezzavano!	dove? oh, spezzate (le sue ossa!)
	schmerzt es dich?
oh come! oh come mi bruciavano!	quando? quante volte?
[(le ossa!)]	oh, dolci (questi suoni!)
	leprosa putredo, cancerosa putredo
e bolliva: pece e sangue	oh, I can’t I can’t
	oh bruciate, bruciate (le sue ossa!)
fuoco e san	oh dolci, veramente, questi suoni!
	ancora![603]

[603] *Ivi*, p. 32 :
« CHORUS A
et tombant ; et tombant ; et tombant ; dans ce vide :
[ils m'ont torturé !
[…]
Oh comment ! Oh comment ils m'ont cassé !

Oh comment ! Oh comment ils m'ont brûlé !
((les os !))]

et bouilli : poix et sang

le feu et le sang
CHORUS B
mais pourquoi "tomber" ?
(et pleure et pleure)
[…]
Où ça ? Oh, cassé (ses os !)
ça te fait mal ?
Quand ? Combien de fois ?
Oh, doux (ces bruits !)

LEI

qui mi riconosco (et casta):

in questo carcere (inceste):

e pagherò tutte le rate:

e dissi: abbi pietà di me (ut

hostia concideret):

sono soltanto una cosa:

sono indifesa (lacrimas effundere), dissi:

qui aime no

(scelerosa)

mi sento protetta:

(impia facta):

scelerosa:

CORO A

(religio)

(peperit religio)

(religio)

CORO A e B

liberami:

liberami:

dall'ira del povero!

dal giorno della giustizia!

dall'umiliazione del bene!

CORO A

tu, misura,

occulta essenza

del mondo![604]

L'alternance continue entre les parties détermine une actualisation scénique concrète et authentique, définie par la superposition des plans linguistiques, fortement souhaités par

une maladie de cancer, une maladie de cancer

Oh, je ne peux pas, je ne peux pas.

Oh, brûlez, brûlez (ses os !)

Oh, ils sont mignons, vraiment, ces bruits !

encore ! »

[604] *Ivi*, p. 33 :

« ELLE

Je me reconnais ici (et pure) :

dans cette prison (inceste) :

et je paierai tous les acomptes provisionnels :

Sanguineti, qui créent une « sorgente di musica verbale »[605]. Ainsi, au moment de sa douleur et de son martyre, la tension monte en flèche, chaque choriste chante une mélodie de son choix tirée d'une longue liste fournie par Berio ; on retrouve des fragments de *Wozzeck de* Berg, de l' *Histoire du Soldat de* Stravinsky, puis des phrases musicales tirées de Weill, Mascagni, Respighi et même la chanson *Volare* de Domenico Modugno et de nombreux autres auteurs ; cet accompagnement détermine le passage de la vie à la destruction et la disparition du personnage féminin. Vient ensuite une division interne entre les deux groupes vocaux, qui voit le Coro B ouvrir une vente aux enchères, caractérisée par des propositions économiques concrètes et des appréciations sexuelles, offrant comme objet de vente la femme elle-même. En même temps, le Coro A commence à proférer une litanie blasphématoire en l'honneur de l'argent, soulignée par l'écriture instrumentale qui est de plus en plus pressante. Tout cela est caractérisé d'un général *très fort*, qui détermine la soumission/mort de la femme, non pas tant de nature physique, mais « una morte morale e civile, conclusione di un rito sacrificale in onore agli dei del denaro »[606] :

CORO A	**CORO B**
oh denaro, come ti occulti!	oggetto: una donna perfettamente

et j'ai dit, aie pitié de moi (pour me
concéder l'accueil) :
je ne suis qu'une chose :
je suis sans défense (pleurer), j'ai dit :
qui aime no
(criminelle)
Je me sens protégée :
(actes impies) :
criminelle :
CHORUS A
(religion)
(la naissance de la religion)
(religion)
CHORUS A et B
libère-moi :
libère-moi :
par la colère des pauvres !
du jour de la justice !
par l'humiliation du bien !
CHORUS A
toi, mesure,
essence cachée
du monde ! »

[605] MARIO BORTOLOTTO, *Fase seconda*, cit., p. 142 : « source de musique verbale ».

[606] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 80 : « une mort morale et civile, conclusion d'un rite sacrificiel en l'honneur des dieux de l'argent ».

ombra delle cose,

tutto per averti!

noi, vive merci, in questa agonia,

[lodiamo

te,

perché tu solo il santo,

tu solo

l'altissimo!

[domestica:

quanto? ne abbiamo abbastanza! quanto?

si comincia da 50.000: basta! basta!

[altre cose ci vogliono!

[…]

55: oh! oh! 100:

ma quanti anni ha? ma è algerina?

110: è cinese! 120.000: oh! oh! 200.000

vogliamo vedere la lingua! ma cosa fa?

vogliamo vedere la… 250.000

ehi! il sedere!

[…]

610: 610.000 e uno!

dio! dio!

610.000 e due!

dio! dio! che prezzi![607]

[607] *Passaggio*, livret, cit., pp. 34-35 :
« CHORUS A
oh argent, tu te caches !
ombre des choses,
tout pour t'avoir !
Nous, les gens des biens, vivons dans cette agonie,
[nous te louons,
parce que tu seul es le saint,
tu es le plus haut !
CHORUS B
objet : une femme parfaitement
[femme de chambre :
Combien ? On en a assez ! Combien ?
on commence avec 50 000 : ça suffit ! Ça suffit ! Ça suffit !
d'autres choses sont nécessaires !
[…]
55 : oh ! oh ! oh ! 100 :
Mais quel âge a-t-elle ? Mais est-elle algérienne ?
110 : c'est chinois ! 120,000 : oh ! oh ! 200,000 :
nous voulons voir la langue, mais qu'est-ce qu'elle fait ?
nous voulons voir les... 250 000
Hé ! Ton cul !
[…]
610 : 610 000 et un !
Mon Dieu ! Mon Dieu !

La cinquième station, *Excutite pulverem pedibus vestris* (*Secouez la poussière de vos pieds*), s'ouvre sur un intérieur bourgeois, caractérisé par un lit, une armoire et une chaise ; la scène est éclairée par le contraste efficace entre une lumière venant de la porte et l'intermittence d'un signe lumineux provenant de la fenêtre. Elle, maintenant objet inséré dans un contexte purement matériel fait uniquement de choses et de déchets, entre avec une valise d'où elle sort une quantité indéfinie de ficelles : cherchant par la terre, elle trouve des extraits de journaux qu'elle lit au public (sur ces pages on trouve quelques fragments épars, soigneusement choisis par Sanguineti, du *De rerum natura*). Le contenu de cette lecture est de matrice matérialistico-épicurienne et traite du thème de la mort, mais aussi de la résurrection comme le souligne Umberto Artioli :

Come la Pasqua celebre l'evento sacrificale con cui la carne è indotta a spiritualizzarsi, così la figura femminile di *Passaggio*, protagonista di una passione contemporanea, è costretta ad introiettare per gradi i rudimenti di una morte-in-vita. Non è un caso se nella materia verbale, fatta di citazioni ricontestualizzate, sembra riconoscibile, oltre a Lucrezio, l'ombra del *Cantico dei Cantici*. […] Nel frammento lucreziano della *Stazione quinta*, ci convoca il tema delle nozze impossibili: "Iam iam non domus accipiet te laete neque uxor". Il riferimento, si sa, è Ifigenia, ma la si può sovrapporre alla quête della sposa nel Cantico, che invoca l'amato senza trovarlo. "Sul mio letto, durante la notte, / ho cercato colui che l'anima mia ama: / l'ho cercato ma non l'ho trovato". Se un letto svuotato è al centro della quinta Stazione di *Passaggio*, va anche detto che il personaggio femminile sanguinetiano è costruito sul modulo della cercatrice braccata[608].

L'intervention du Coro B, qui est divisé en Groupe 1, en Groupe 2 (caractérisé par trois sous-groupes) et en Groupe 3, présente des différences subtiles selon les chanteurs ; ainsi, en même temps, le groupe 1 propose à nouveau, en chantant en anglais, les attentes bourgeoises d'un adolescent, le groupe 2 et ses sous-groupes énoncent d'un ton monochrome en italien une liste

610 000 et deux !
Mon Dieu ! Mon Dieu !
Quels prix ! »

[608] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 83 : « Comme la célèbre Pâque, événement sacrificiel par lequel la chair est amenée à se spiritualiser, la figure féminine de *Passaggio*, protagoniste d'une passion contemporaine, est contrainte d'introduire progressivement les rudiments d'une mort dans la vie. Ce n'est pas un hasard si dans la matière verbale, constituée de citations contextualisées, il semble reconnaissable, en plus de Lucrèce, l'ombre du *Cantique des Cantiques*. Dans le fragment lucrétien de la Cinquième Station, le thème de l'impossible mariage nous convoque : « Jamais plus ton foyer ne viendra te fêter, ni l'épouse sans prix ». La référence, nous le savons, est Iphigénie, mais elle peut être superposée à la quête de l'épouse dans le Cantique, qui invoque le bien-aimé sans le retrouver. "Sur mon lit, pendant la nuit, / J'ai cherché celui qui aime mon âme : / Je l'ai cherché mais je ne l'ai pas trouvé". Si un lit vide se trouve au centre de la cinquième station de passage, il faut dire aussi que le personnage féminin sanglant est construit sur le module du chercheuse traquée ».

d’objets et d’éléments liés à la consommation, au nom de cette réification de société que Sanguineti condamne et le Groupe 3 aborde, en latin comme une cantilène, un discours sur l'utilité précieuse de la guerre :

CORO B (gruppo 1)

I am a teen-ager

and as most teen-agers

I dream about my future

I dream of someday

being a freshman (in college)

to study to be

a JOUR

-NA

-LIST and a dream

and I dream human relations

I dream of getting married

and rearing a FA

-MI

-LY

but in the situation the world is in today

it seems: I dream: it seems I dream my

[dreams,

it seems they will never

-never

come true

CORO B (gruppo 2, 3, 4)

fette biscottate

tokay

-una spazzola

-un ombrello

tailleur a due pezzi

tre fazzoletti di puro cotone

tre mutandine per bambini

un quaderno di carta

[finissima

un quadro raffigurante il sole

[che tramonta dietro il Resegone

un tappeto

-due tappeti

tutte le opere di

[Cicerone

un aspirapolvere

-un aspirapolvere a rate

un gatto

due, tre gatti

CORO B (gruppo 5)

respondeo

respondeo dicendum

-quod ad hoc

quod aliquod

-bellum

-bellum

-sit justum

tria

-tria requiruntur

-respondeo

-respondeo

primo

-primo

-auctoritas principis

secundo

-secundo

-causa justa

-justa

requiritur

	tre gatti siamesi	-respondeo
	-due fratelli siamesi	-tria
	-una poltrona	respondeo
	una borsa di pelle e un canotto	tertio
	[di gommapiuma	-tertio
		ut sit intentio
		[bellantium
		-recta[609]

[609] *Passaggio*, livret, cit., pp. 36-37 :
« CORO B (groupe 1)
Je suis un adolescent
et comme la plupart des adolescents
Je rêve de mon avenir
Je rêve d'un jour
être un étudiant de première année (au collège)
étudier pour être
un jour
-NA
-LIST et un rêve

et je reve des relations humaines
Je rêve de me marier
et élevant un FA
-MI
-LIE
mais dans la situation actuelle, le monde
il semble: je rêve: il semble que je rêve mon
[rêves,
il semble qu'ils ne seront jamais
-jamais
réalisés
CHORUS B (groupes 2, 3, 4)
biscottes
tokay
-un pinceau
-un parapluie
costume deux pièces
trois mouchoirs en pur coton
trois culottes pour enfants
un carnet de notes en papier
très fin
une peinture représentant le soleil
[That sets behind the Resegone
un tapis
-deux tapis
tous les travaux de
[Cicéron
un aspirateur
-un aspirateur en plusieurs fois

un Durex e una bara di zinco due bare -una rivoltella

Parallèlement aux interventions des groupes vocaux du Coro B, Lei se déplace de façon chaotique dans la pièce, comme si l'on cherchait quelque chose ; pour commenter ce que fait la protagoniste féminine, nous avons le Coro A, qui se moque d'abord d'elle pendant la recherche et ensuite, précédé d'une sorte de marche percutante qui caractérise l'aspect obsessionnel du moment, commente ce que la femme fait, qui est déshabillée et s'étend sur le lit, pour faire partie intégrale

---

un chat
deux, trois chats
trois chats siamois
-Deux frères siamois
-un fauteuil
un sac en cuir et un canot pneumatique
en caoutchouc mousse
un Durex et un cercueil en zinc
deux cercueils
-un revolver
CHORUS B (groupe 5)
répondre
réponse:
La raison de cette
pour certains
-bellum
-bellum
-sit juste
trois
tri requis

répondre
répondre
premier
-prīmum
prince -auctoritas
second
-secund
droit -CAUSA
-justa
requis
répondre
-trlus
répondre
troisième
- troisième
telle est l'intention
[La lutte – recta »

de cet environnement pourri, « annientata e finalmente domata »[610], alors que la lumière tombe brutalement dans les ténèbres :

CORO B (gruppo 1)	**CORO B (gruppo 2, 3, 4)**	**CORO B (gruppo 5)**
of being a junior: It seems my dreams I love I dream my FA -MI -LY! my senior friends it seems I dream I love	-armi: 1.400.000 15.000 bare e 600 casse di armi -8.000 casse di armi 40.000 bare e un missile [intercontinentale [con base - con bare 8.000 casse e un servizio di	non quaeritur pax ut bellum [exerceatur sed bellum ut pax acquiritur esto ergo bellando pacificus ut eos quos expugnas ad pacis utilitatem vincendo [perducas[611]

[610] GABRIELLA SICA, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 80 : « annihilée et enfin apprivoisée ».

[611] *Passaggio*, livret, cit., pp. 38-39 :

« CHORUS B (groupe 1)
d'être en première année :
Il semble que
mes rêves
J'aime
Je rêve
ma FA
MI
-LIE !
mes amis plus âgés
il semble
Je rêve
J'aime
mon pays
ma vie
J'aime
mon amour
ma vie
CHORUS B (groupes 2, 3, 4)
-Armes : 1 400 000 armes

my country my life I love my love my life	[bombe A - 120.000 bare un servizio di bombe H -8.000.000 di baionette -8.000.000 di bare

Dans la sixième et dernière station de ce Chemin de Croix, intitulée *Manete donec exeatis* (*Demeurez jusqu'à ce que vous partiez*), le jeu de l'action scénique qui vient d'avoir lieu est révélé : elle rappelle à la troisième personne (et non plus à la première comme dans les précédentes) toutes les étapes de l'histoire, marquée par le son dissonant du piano et les différentes interventions de l'orchestre, dans une sorte de parcours semblable au processus de fuite du théâtre Brecht. Ce faisant, la femme parvient à définir concrètement la distance claire souhaitée par Sanguineti entre réalité et fiction scénique ; dans tout ce marasme, on retrouve le chœur B, qui prend la forme d'un hypothétique directeur et d'une scène technique tout aussi idéale, qui « cerca di ridurre a puro

---

15 000 cercueils et 600 caisses d'armes
-8 000 caisses d'armes
40 000 cercueils et un missile
intercontinental[intercontinental
avec base
-avec cercueils
8.000 caisses et un service de
[Bombes A
-120 000 cercueils
un service de bombes H
-8.000.000.000 de baïonnettes
-8.000.000.000 cercueils
CHORUS B (groupe 5)
Nous ne cherchons pas la paix pour faire la guerre
[stimulé
mais la guerre est de faire en sorte que la paix est acquise
La lutte pacifique
de sorte que ceux que vous attaquez

aux avantages de la paix;
[plomb »

spettacolo la vicenda »[612], au nom d'une hypothétique commande d'après-spectacle. C'est ainsi que *Passaggio* se termine par un cri désespéré de l'actrice-soprano, qui chasse avec force le public ; cette Elle, qui pour Berio est l'incarnation scénique de Milena Jesenská[613] et pour Sanguineti remonte à la figure de Rosa Luxembourg, parvient ainsi à définir diverses questions que le public doit choisir, selon ses propres prédispositions personnelles. Nous ne pouvons pas nous permettre nsjde faire un pas en avant clair, dans cette composition, pour appliquer le concept d'éloquence de manière distincte, une personne qui est une « idée, un fantôme, un personnage vague, pour donner l'idée d'un type, finalement, ou d'un archétype, si l'on veut »[614], comme il nous explique Sanguineti. À cet égard, il convient de conclure par les réflexions d'Umberto Eco, qui propose le principe de Brecht que cette action musicale tente de suggérer, précisément au nom d'un choix :

per Brecht i termini del problema erano rappresentati dai personaggi e venivano affidati a una tecnica di recitazione: in *Passaggio* i termini del problema si identificano negli elementi strutturali dell'opera e sono affidati a una tecnica di montaggio. In Brecht gli elementi da scegliere sono rappresentati sotto forma di posizioni ideologiche, hanno già raggiunto una definizione concettuale e si sono esemplarmente irrigiditi in "personaggi-idee"; in *Passaggio* gli elementi su cui operare il riconoscimento e la scelta sono ancora al di qua di un assestamento ideologico, consistono in gesti, frasi spezzate, comportamenti allusi; si trovano come in una condizione "musicale", allo stadio di suggerimenti la cui traduzione in *idee* è affidata a noi. La scelta è tra i vari significati concreti da dare alle varie situazioni della protagonista. La scelta è tra il coro B e la donna, tra due modelli umani. La scelta è comunque non solo di natura estetica ma di natura morale. Sanguineti individua in questa azione un dramma in cui il sacrificio della vittima non purifica e non pacifica nessuno: deve stimolare una reazione, una protesta, una decisione. Se il pubblico vorrà purificarsi, i personaggi non gliene daranno una comoda occasione. Sarà affare di ciascuno di noi, una volta capito, una volta lasciato il teatro[615].

---

[612] UMBERTO ECO, *Introduzione a "Passaggio"*, in ENZO RESTAGNO, *Berio*, cit., p. 71 : « tente de réduire la matière au spectacle pur et simple ».

[613] Cf. FRANZ KAFKA, *Lettres à Milena*.

[614] IVANKA STOIANOVA, *Luciano Berio : Chemins en musique*, « La Revue musicale », 375/376/377, Richard-Masse, Paris, 1985, p. 236.

[615] UMBERTO ECO, *Introduzione a "Passaggio"*, cit., pp. 71-72 : « pour Brecht, les termes du problème étaient représentés par les personnages et étaient confiés à une technique de jeu : dans *Passaggio*, les termes du problème sont identifiés dans les éléments structurels de l'œuvre et sont confiés à une technique de montage. Chez Brecht, les éléments à choisir sont représentés sous la forme de positions idéologiques, ils ont déjà atteint une définition conceptuelle et ont été renforcés de manière exemplaire dans des « caractères d'idées » ; dans *Passaggio*, les éléments sur lesquels opérer la reconnaissance et le choix sont encore de ce côté d'un ajustement idéologique, ils consistent en gestes, phrases cassées, comportements allusifs ; ils se retrouvent, comme dans une condition "musicale", dans le stade des suggestions dont la traduction en idées nous a été confiée. Le choix se fait parmi les différentes significations concrètes à donner aux différentes situations du protagoniste. Le choix est entre le Coro B et la femme, entre deux modèles humains. Le choix n'est pas seulement de nature esthétique mais aussi de nature morale. Sanguineti identifie

Cela montre que, d'une part, Sanguineti cherche à déterminer une utilisation cognitive, plutôt qu'expressive, des différents langages utilisés « nell'intento di dimostrare che la tecnica è il vero contenuto dell'opera » [616]; d'autre part, Berio utilise certains procédés connus, ayant des traits stylistiques de nature jazz ou « di motivi di consumo non per rifare la storia dell'uomo attraverso le forme musicali, ma per rispecchiare in esse la condizione alienata dell'intellettuale oggi » [617].

La collaboration entre Luciano Berio et Edoardo Sanguineti se poursuit grâce au ballet *Esposizione*, présenté en 1963 à l'occasion de la Biennale de Venise, dans des chorégraphies de l'Américaine Anna Halprin. Ecrit pour deux voix blanches, une mezzo-soprano, un groupe de mimes et danseurs, quatorze interprètes et bande, *Esposizione* se présente avec un noyau dramaturgique spécifique au service de la musique, c'est-à-dire l'exposition de biens en fonction d'une éventuelle dénonciation de la marchandisation de plus en plus répandue de la société (et ce concept Sanguineti l'a clairement mis en évidence avec ses premières collections poétiques de *Triperuno*) ; l'intellectuel génois nous donne lui-même une image détaillée du travail textuel, musical et scénique de Luciano Berio:

[*Esposizione*] voleva essere un quadro diciamo pure allegorico della condizione presente e "l'esposizione" che aveva il suo modello nell'idea benjaminiana dell'Expo universale come grande esibizione delle merci, per dare invece una esibizione di rifiuti.... e la merce così degradata in questa specie di spazzatura universale. Il balletto era molto complesso e implicava tra l'altro delle esibizioni molto acrobatiche da parte di danzatori che erano sopra una sorta di quadro svedese ginnico ma morbido; salivano e scendevano, mentre altri personaggi accumulavano queste spazzature, vi sprofondavano...[618]

dans cette action un drame dans lequel le sacrifice de la victime ne purifie pas et ne pacifie personne : il doit stimuler une réaction, une protestation, une décision. Si le public veut se purifier, les personnages ne lui donneront pas l'occasion de le faire. Ce sera l'affaire de chacun d'entre nous, une fois compris, une fois sorti du théâtre ».

[616] ROSSANA DALMONTE, NIVA LORENZINI, LORIS AZZARONI, FABRIZIO FRASNEDI, EDOARDO SANGUINETI, *Il gesto della forma. Musica, poesia e teatro nell'opera di Luciano Berio*, Arcadia, Milan, 1985, p. 41 : « afin de démontrer que la technique est le véritable contenu de l'œuvre ».

[617] *Ibidem* : « de raisons de consommation non pas pour refaire l'histoire de l'humanité à travers des formes musicales, mais pour refléter en elles la condition aliénée de l'intellectuel d'aujourd'hui ».

[618] *Laborintus: Berio_Dante_Sanguineti*, http://www.xlibro.com/Edoardo_Sanguineti.html : « [*Esposizione*] se voulait une image allégorique de l'état actuel et de l'" exposition " qui avait son modèle dans l'idée de Benjamin que l'Exposition Universelle était une grande exposition de marchandises, pour donner à la place une exposition de déchets..... et les marchandises ainsi dégradées en ce genre de déchets universels. Le ballet était très complexe et impliquait, entre autres, des performances très acrobatiques de danseurs qui étaient sur une sorte de tableau suédois, gymnastique mais doux ; ils montaient et descendaient, tandis que d'autres personnages empilaient ces déchets, ils plongeaient là... ».

L'action chorégraphique, en effet, présente une relation dense entre les espaces en charge de la représentation et le public présent et, surtout, elle se présente comme une œuvre collective, clairement "critique" du concept de spectacularisation, comme le démontre la présence d'éléments réels tels que reliques, débris et icônes d'une société désormais consacrée uniquement au gaspillage ; d'où l'idée de Benjamin qui a inspiré le titre, affirmant que « le esposizioni universali sono luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce. «L'Europa si è mossa per vedere delle merci » , dice Taine nel 1855 »[619]. Dans cette opération, nous trouvons la présence de textes de *Laborintus* de Sanguineti et de textes de l'*Etymologie* d'Isidore de Séville ; nous devons à Angela Ida De Benedictis la possibilité de connaître le meilleur de ce spectacle (qui n'a eu qu'une seule représentation le 18 avril 1963 au Teatro La Fenice), une véritable « creative interaction whereby the choreographic ideas of Halprin and the dramaturgical ones suggested by Sanguineti's text were intertwined with Berio's musical solutions »[620]. Et toujours De Benedictis présente aussi en détail, à travers la découverte de cinq feuilles dactylographiées des écrits de Sanguineti, la structure et le contenu global qui ont donné naissance à ce travail :

Prologue	Texte dans la place et à l'intérieur du théâtre avec différents degrés d'ouverture ; Collection de citations textuelles et musicales.
Épisode I	Hommage à Rimbaud. Texte parlé et chanté sous forme " géométrique " ; le processus réitératif atteint son point culminant.
Épisode II	Texte parlé (scène mimée) ; finale en *pianissimo*.
Épisode III	Texte tiré de *Laborintus* 13 ; "exposition" par accumulation de passages de texte ; épisode "extrêmement ouvert".
Finale	Hommage à Poe

Berio n'était pas entièrement satisfait de la réalisation musicale de l'*Esposizione,* au point de décider de retirer la partition et de réutiliser partiellement la structure, certains de ses textes et quelques passages musicaux qui convergent dans l'œuvre suivante *Laborintus II*, une opération qui a permis à Berio de « dantinfernizzare l'*Esposizione* »[621].

[619] WALTER BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, sous la direction de RENATO SOLMI, Einaudi, Turin, 2013, p. 151 : « Les expositions universelles sont des lieux de pèlerinage vers le fétichisme de la marchandise. « L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises », dit Taine en 1855 ».

[620] ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutuations of « a desire for theatre »*, in GIORDANO FERRARI (sous la direction de), *Le théâtre musical de Luciano Berio,* vol. I (*De Passaggio a La vera storia*), L'Harmattan, Paris, 2016, p. 181 : « interaction créative où les idées chorégraphiques de Halprin et les idées dramaturgiques suggérées par le texte de Sanguineti se mêlent aux solutions musicales de Berio ».

[621] EDOARDO SANGUINETI, *Lettre à Luciano Berio*, 26 septembre 1964, Fondation Paul Sacher, Bâle, Fondo Luciano Berio, citée in CECILIA BELLO MINCIACCHI, *«Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*, in GIORDANO FERRARI (sous la direction de), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, cit., p. 111 « créer l'enfer à la manière de Dante de l'*Esposizione* ».

Nous savons que cette œuvre a été commandée par l'O.R.T.F. à Luciano Berio en 1964-1965, à l'occasion du sept centième anniversaire de la naissance de Dante ; la collaboration entre Berio et Sanguineti se poursuit. Répondant à cette commande et considérant aussi l'anniversaire qui est sa base, il y a celle d'insérer des textes de nature dantesque ; le même compositeur ligurien décide pour cette raison aussi de se fier à Sanguineti, qui s'appuie sur la forme du pastiche, comme Berio lui-même écrit dans une lettre : « Un “pastiche” dantesco, in ogni caso, è una cosa che può essere sublime, e farci davvero tornare ai bei tempi, perché permette di parlare ‘sotto il velame’, in un giuoco tutto strettamente contemporaneo »[622]. Le livret sanguin est créé et élaboré à partir des textes suivants, entre fragments et citations :

Dante	*Vita nova, Enfer, Convivio*
Edoardo Sanguineti	*Laborintus*, *Purgatorio de l'Inferno*, textes inédits, textes pour *Esposizione.*
T. S. Eliot	*East Coker*
Ezra Pound	*Les Chantos* LXV

Comme nous pouvons le constater, nous retrouvons une fois de plus la présence de deux "lecteurs assidus" de Dante, Eliot et Pound, qui ont eu une telle importance dans le processus de maturation intellectuelle chez le jeune Sanguineti ; en 1988, dans un essai intitulé *Il pluringuismo nelle scritture novecentesche,* Sanguineti écrit lui-même :

le sperimentazioni di un Eliot e di un Pound da noi potranno, chi abbia voluto volerlo, ricondurre a Dante, al suo mistilinguismo primario e originario, e a una pratica scrittoria che mira a liquidare, senza più remore, le frontiere del poetese. E saranno veramente disponibili tutti gli idiomi, le forme, gli stili. L’idea goethiana e marxiana di una *Weltliteratur* potrà ricoprire senza sbavature la propria strumentazione espressiva, potenzialmente onnivora e smisuratamente, veramente, babelica[623].

Et encore une fois, la technique de citation ne doit pas être éclipsée ; elle reste si chère à

[622] *Ibidem* : « Un "pastiche" dantesque, en tout cas, est quelque chose qui peut être sublime, et qui nous ramène vraiment aux bons temps, car il nous permet de parler "sous le voile", dans un jeu strictement contemporain ».
[623] EDOARDO SANGUINETI, *Il chierico organico*, cit., p. 294 : « Les expériences d'un Eliot et d'une livre dans notre pays peuvent, qui que ce soit, mener à Dante, à son plurilinguisme primaire et original, et à une pratique de l'écriture qui vise à liquider, sans plus attendre, les frontières du poète. Et tous les idiomes, formes, styles seront vraiment disponibles. L'idée goethienne et marxienne d'une littérature du monde pourra couvrir sa propre instrumentation expressive sans s'étaler, potentiellement omnivore et incommensurablement, vraiment, babélique ».

Sanguineti lui-même, la technique de réassemblage d'un texte précédent (un dispositif déjà utilisé dans *Passaggio* et en partie dans *Esposizione*). Les deux techniques sont les pivots centraux du *Laborintus II de* Berio parce que « l'idea di ripetizione- permutazione è tutta interna alla scrittura e non riguarda solo il testo ma coinvolge anche la musica »[624]. L'œuvre a une structure de douze sections, où les textes et les auteurs sont cités conformément à cette disposition :

Isidore de Séville	Sections 1, 6
Vita Nova	Sections 1, 2, 3, 5
Enfer	Sections 2, 4, 7, 8
Convivio	Section 11
Laborintus et textes inédites d'Edoardo Sanguineti	Sections 4, 6, 9
Purgatorio de l'Inferno	Section 12
T. S. Eliot	Sections 2, 4
Ezra Pound	Sections 7,8

La référence essentielle de l'œuvre de Berio/Sanguineti est le catalogue, qui relie étroitement les thèmes centraux de la dérivation de Dante, à savoir la mémoire et l'usure (et là encore Dante et un retour à Eliot et surtout à Pound) ; bien que l'occasion contingente soit une émission radio, *Laborintus II* est conçu pour être représenté de plusieurs manières, comme nous l'avons lu dans l'introduction de Berio à la partition imprimée en 1965 : « *Laborintus II* può essere trattato come una rappresentazione, un racconto, un'allegoria, un documentario, un'azione mimica etc. Può essere eseguito in teatro, in televisione, all'aria aperta, alla radio etc. »[625]. En ce qui concerne l'orchestration, *Laborintus II* est fortement redevable de la composition *Esposizione* ; cette dernière comprenait une mezzo-soprano, 2 voix blanches, flûte, 3 clarinettes, 2 trompettes, 3 trombones, harpe, 2 percussions, alto, violoncelle, 1 bande quadriphonique ; l'ensemble de la version définitive

[624] LUCIANO BERIO, *Lettre à Edoardo Sanguineti*, 6 décembre 1964, http://magazzinosanguineti.it/lettere-di-luciano-berio/> : « l'idée de répétition-permutation est toute interne à l'écriture et ne concerne pas seulement le texte mais aussi la musique ».

[625] « *Laborintus II* peut être traité comme une représentation, une histoire, une allégorie, un documentaire, une action de mime, etc. Elle peut être jouée au théâtre, à la télévision, en plein air, à la radio, etc. ».

de *Laborintus II*[626] se compose de 3 sopranos, 1 narrateur, chœur parlé à 8 voix, 1 flûte, 3 clarinettes, 3 trompettes, 3 trombones, 3 trombones, 2 violoncelles, 1 contrebasse, 2 harpes, 2 percussionnistes et bande stéréophonique. La partition fait clairement référence à la musique de Monteverdi et de Stravinsky ainsi qu'à certains modes dérivés du jazz. Candida Felici écrit :

La composizione prevede molteplici modalità di intonazione del testo: il parlato, il parlato ritmico, il canto su altezze definite ma con durate approssimative, il canto su altezze approssimative con durate approssimative o del tutto libere, con una notazione della voce assai vicina a quella utilizzata nello stesso 1965 da Berio nella *Sequenza III* per voce – e come vedremo non si tratta dell'unico tratto in comune con quella composizione. Il narratore è chiamato *Testo* secondo la terminologia che Monteverdi utilizza nel *Combattimento di Tancredi e Clorinda*[627] e in seguito frequente negli oratori secenteschi; il Testo recita buona parte del libretto, in alternanza o in concomitanza con il coro di 8 attori; quest'ultimo presenta anche alcune indicazioni ritmiche o addirittura un abbozzo di linea melodica; il canto vero e proprio è affidato alle tre voci femminili, cui Berio nella partitura prescrive l'uso del microfono, l'assenza di vibrato e un'emissione della voce di tipo non operistico[628].

Comme nous avons déjà pu le souligner, beaucoup de textes de *Laborintus II* sont préexistants, puisqu'ils ont été le point de départ de la précédente composition ; dans la composition de 1965, différemment, d'une part, nous trouvons un vif intérêt pour le caractère encyclopédique de la *Comédie* de Dante, une sorte d'« esplorazione dell'universo che esaurisce proprio la dimensione cosmica »[629]. D'autre part, une attention particulière à l'onirisme de Dante et aux personnages

[626] LUCIANO BERIO, *Laborintus II* (1965), Universal Edition, Préface, Vienne, 1965 ; l'œuvre a ensuite été modifiée et remplacée par une partition finale en 1976 (Universal Edition, Vienne, UE 13792, © 1976).

[627] Il est à noter que dans de nombreuses représentations au cours des années soixante-dix, *Laborintus II* a été associé précisément à *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, dont Berio a fait une transcription en 1966. Un exemple significatif est la représentation des deux opéras dans la saison de La Scala en 1972-1973, mises en scène par Sanguineti lui-même.

[628] CANDIDA FELICI, *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*, in MARIA TERESA ARFINI et ALBERTO RIZZUTI (sous la direction de), *«AnDante». Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Université de Turin, 2018, pp. 7-8 : « La composition prévoit de multiples façons d'intonation du texte : le discours, le discours rythmique, le chant sur des hauteurs définies mais avec des durées approximatives, le chant sur des hauteurs approximatives avec des durées approximatives ou complètement libres, avec une notation de la voix très proche de celle utilisée en 1965 par Berio lui-même dans *Sequenza III* pour voix - et comme on le verra, ce n'est pas le seul trait en commun avec cette composition. Le narrateur s'appelle *Texte* selon la terminologie que Monteverdi utilise dans le *Combattimento di Tancredi e Clorinda* et plus tard fréquemment dans les oratoires du XVIIe siècle ; le texte lit une bonne partie du livret, en alternance ou en concomitance avec le chœur de 8 acteurs ; ce dernier présente également quelques indications rythmiques ou même une esquisse de ligne mélodique ; le chant proprement dit est confié aux trois voix féminines, auxquelles Berio prescrit dans la partition l'utilisation du microphone, l'absence de vibrato et une émission de la voix de type non-opératique ».

[629] *Laborintus: Berio_Dante_Sanguineti*, cit. : « exploration de l'univers qui épuise la dimension cosmique ».

visionnaires qui en découlent, que l'écriture de Dante a mis en évidence dans la culture du XXe siècle. Dans *Laborintus II* il y a des citations de toutes les œuvres de Dante, latines et vulgaires, comme dans le cas de l'*Étymologie* d'Isidore de Séville, déjà utilisé précédemment : « Uno dei momenti più belli di – *Esposizioni* – era quando la figlia dell'interprete sporgendosi da un palco della Fenice faceva soffiando delle bolle di sapone e queste bolle di sapone scendevano sul pubblico e sopra la scena - e alternava a queste bolle di sapone alla lettura delle *Genealogie* di Isidoro » [630].

La pluralité d'éléments, de styles et de niveaux que nous trouvons devant nous nous permet de tracer les contours de ce chaos musico-textuel selon quatre regroupements (dont nous indiquons également les sources citées et les sections concernant *Laborintus II*), qui ne sont rien d'autre que les thèmes centraux présents dans l'œuvre de Berio/Sanguineti :

1. La critique du monde et de la société, l'entrée de l'homme dans l'histoire *(Etymologiae*, sections 1/6), l'énumération des objets et des usages du capitalisme moderne (Sanguineti, sections 4/6/9), diverses citations de l'*Enfer de* Dante (sections 2/4/7/8), qui sont également présentées dans une clé du XXe siècle (citations d'Eliot et Pound).
2. Le thème de l'amour et de la souffrance, le fameux thème de l'amour et de la mort *(Vita nova*, sections 1/3/5).
3. Thème de la musique *(Convivium*, section 11).
4. Thème des rêves et de l'enfance, avec des références à la *Vita nova* (Sanguineti, section 12).

1	Isidore de Séville, *Etymologie* Livre XV, 1 *De civitatibus* « Da civitate Enoch.... » Syllabes du nom de Béatrice Dante, *Vita nova* I-II « In quella parte… »	3 voix féminines avec clarinette 1 et trombone 1, puis chœur parlé avec harpes et percussions Texte
2	Dante, *Inferno* I, « E nel mezzo …» Eliot, *East Coker* II et V Dante, *Vita nova* XXIII (Dante imagine la mort de Béatrice), « una dolorosa infermitate… »	Chœur et instruments (flutes, trombone. 1-3, percussions, violoncelle 1-2, contrebasses, harpes) Texte alterné avec flutes et harpes

[630] *Ibidem* : « Un des plus beaux moments des – *Expositions* – fut lorsque la fille de l'interprète penchée d'une scène du Phénix soufflait des bulles de savon et ces bulles de savon descendaient sur le public et au-dessus de la scène - et alternaient ces bulles de savon avec la lecture des *Généalogies* d'Isidore ».

3	Sanguineti, *Laborintus*, 21 «et dans le labyrinthe…» Dante, *Enfer* I Eliot, *East Coker* II e V	Chanson de style madrigal, voix 1-3 et instruments + Texte
4	Dante, *Vita nova* XLII et puis III (vision de Beatrice qui mange le coeur de Dante), « Io vidi cose…» *Vita nova* XXIII, «In grande angoscia / mi dà orrore…»	Chœur et instruments (flutes, harpes, violoncelle 1-2, contrebasses.)
5	Isidoro di Siviglia, V, 39 *De descriptione temporum* (généalogies et déluge, Babel et dispersion des langues), « Adam genuit Seth…» Sanguineti, « tutto tutto tutto…» Sanguineti, *Laborintus*, 10, v. 25	Texte et voix 1-3 + instruments (harpes, violoncelles 1- 2, contrebasses, percussions) Texte et voix 1-3 + instruments (semblable à 1, A)
6	Dante, *Enfer*, XI (usuriers), « Natura lo suo corso prende…» Pound, *Les Chantos* XLV Dante, *Enfer*, I III (ceux qui ont vécu sans infamie et sans louanges), IV (limbes), V (pécheurs charnels), « E nel mezzo…» Dante, *Enfer* XI (usuriers) Pound, *Canto* XLV Dante, *Enfer* III « lasciate ogni speranza »	Voix 1-3 et chœur + instruments (climax) Chœur 1 / chœur 2-8 (responsorial) + instruments, début et fin percussions jazz
7	Dante, *Enfer* VII (avares et prodigues) e IX (hérétiques), « e tutto l'oro che è sotto la luna…» Pound, *Les Chantos* XLV « contra naturam…»	Texte et v. 1 + vibraphone, cloches et harpes Chœur + texte, puis instruments de climax avec une anaphore finale "avec

		usure" qui se traduit par des sons vocaux dans le chœur. Chœur + vv. 2-3
8	Sanguineti « tutto tutto tutto…» (*Laborintus*, 1, 2, 3) termine par le mot « silenzio »	texte d'accordage électronique, v. 1 et instruments d'improvisation free jazz ; Chœur 1-8
9		Chœur 1 + chœur 2-8 (responsorial)
10		Seulement instruments + section électronique
11	Dante, *Convivio* II, 13, 23-24, « la musica è tutta relativa…»	Texte + électronique
12	Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno* 17, « ma seguimi ma vedi…» Répétition du même texte	v. 1 seulement puis les vers 1-3 en homorythmie. Chœur, une voix après l'autre, puis tous ensemble.

Pour conclure notre discours sur *Laborintus II*, nous voudrions souligner que parmi les facteurs qui contribuent à l'unité de l'œuvre il y a sans doute l'utilisation de l'anaphore, un instrument approprié pour souligner l'anarchie culturelle qui caractérise l'écriture du sang ; ceci évoque une intervention de Sanguineti lui-même, qui se tient d'une manière positive envers l'avant-garde artistique, au nom d'un rejet total de l'ordre existant dans le domaine du langage et de la communication :

Senza opporre soltanto resistenza o vedere nel presente i segni della corruzione e della fine, tocca all'avanguardia mettersi nella posizione nettamente apologetica nei confronti delle possibilità ulteriori di comunicazione e di articolazione linguistica che ora sono offerte. Qui ognuno deve assumersi le proprie

responsabilità per rispondere alla domanda del “che fare?” […]; e io a questa domanda rispondo: vi invito ad organizzare l’anarchia[631].

Après le projet *Laborintus II*, il existe d'autres possibilités de collaboration entre Luciano Berio et Edoardo Sanguineti : parmi celles-ci, il faut certainement mentionner le travail jamais réalisé sous le titre *Amores*, que nous pouvons voir comme le germe de la création en musique (jamais réalisée) de *Storie naturali*. En 1974, l'occasion d'un opéra radiophonique, commandé par la radio néerlandaise, est revenue : il s'agit d'*A-Ronne*, qui représente pour le compositeur ligurien l'occasion de revenir au thème fondamental de la musique vocale, c'est-à-dire le langage et son sens donné par l'articulation vocale. Le complément au titre identifié par Berio est « documentaire radiophonique pour cinq acteurs sur un poème d'Edoardo Sanguineti », ce qui permet de porter à nouveau notre attention sur la production dramatico-musicale de la néo-avant-garde[632] ; nous pouvons dire qu'*A-Ronne* n'est pas vraiment une composition musicale au sens strict du terme, bien qu'elle crée des processus de nature musicale, comme les inflexions et les intonations, les transitions entre le son et le bruit, la présence de mélodies élémentaires et les polyphonies. Pour souligner le point central de l'œuvre de Berio, nous nous appuyons sur les paroles du compositeur lui-même, qui affirme :

[…] A-R. non è una composizione music.[ale] in senso stretto, non è teatro, non è una lettura di poesia […] Non è un pezzo di musica perché non c’è musica vera e propria ma c’è però una organizzazione musicale, non è teatro vero e proprio perché si presta a infinite concezioni (è casomai teatro per orecchie che vagamente può far pensare ai madrigali rappr.[esentativi]), non è proprio una lettura di poesia perché la poesia di ES, in AR., viene trasformata concretamente in un’altra cosa[633].

---

631 EDOARDO SANGUINETI, *Discours*, Séminaire sur « Avant-garde et Communication » (10 mai 1996, Rome, Académie de Hongrie), http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/sanguineti_30_33.html : « Sans simplement résister ou voir dans le présent les signes de la corruption et de la fin, il appartient à l'avant-garde de se mettre dans une position clairement apologétique face aux nouvelles possibilités de communication et d'articulation linguistique qui s'offrent maintenant. Ici chacun doit assumer ses responsabilités pour répondre à la question « quoi faire ? » [...] ; et je réponds à cette question : je vous invite à organiser l'anarchie ».

632 Cf. à cet égard MILA DE SANTIS, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, actes de la Conférence internationale d'études. (Centro studi studi musicali Ferruccio Busoni d’Empoli, 14-16 octobre 2004), sous la direction de MARCO VINCENZI, LIM, Lucques, 2008, p. 43-103.

633 LUCIANO BERIO, présentation d’*A-Ronne* dans la version pour cinq voix chez Musicus Concentus de Florence : « A-R. n'est pas une composition music. [ale] au sens strict, ce n'est pas du théâtre, ce n'est pas une lecture de poésie, ce n'est pas un morceau de musique parce qu'il n'y a pas de vraie musique mais une organisation musicale, ce n'est pas un vrai théâtre car il se prête à des concepts infinis (il est un théâtre pour oreilles qui peut vaguement vous faire penser aux madrigaux repr.[ésentatifs]), il n'est pas une lecture poétique car la poésie de ES, dans AR, se transforme concrètement ».

Mila De Santis tient à mettre en évidence que Berio présente « l'esplorazione e l'investigazione del testo di Sanguineti effettuate con le tecniche della composizione musicale, sfruttando le possibilità espressive di un ensemble di voci eterogenee e i mezzi di uno studio di registrazione »[634]. Massimo Pastorelli nous présente la structure de cette pièce :

A-Ronne è diviso in 12 scene (così le chiama Berio), per una durata complessiva di circa mezz'ora; una composizione di ampio respiro, dunque, che, per essere compresa fino in fondo, andrebbe ascoltata nella sua totalità. Mi pare, però, che questi tre minuti scarsi siano sufficienti almeno per farsi un'idea di che cosa sia successo nel passaggio dalle parole sulla carta a quelle nella voce: il loro senso è diventato il senso del modo in cui vengono pronunciate, gridate, sussurrate, cantate, mugolate, ansimate, ecc. Il loro significato non è più solo quello che si legge sul vocabolario; ora bisogna tenere conto del sovrappiù dell'espressione vocale, che è decisamente più potente e può, quindi, confermare o smentire il significato letterale delle parole. In fondo, non è nulla di strano. Tutti sappiamo, per esperienza, che una stessa frase assume significati diversi, quando non opposti, secondo le infinite sfumature con cui possiamo comunicarla al nostro interlocutore (per non parlare dei gesti). Ma non conosco alcun altro brano che, come *A-Ronne*, abbia saputo realizzare una struttura musicale autosufficiente a partire dalle nostre espressioni ed emozioni vocali più quotidiane (a parte la *Sequenza III* per voce femminile, non a caso sempre di Berio). Ed è affascinante, secondo me, pensare che uno scrittore che afferma di essersi aggrappato alle parole per colmare un vuoto musicale, le ritrovi, le proprie parole, riempite di una sonorità così sfrenata e multiforme[635].

Voici la composition poétique de Sanguineti utilisée par Berio, qui présente un discours non linéaire fait de citations dans différentes langues et surtout construit sur des images permutables :

---

[634] MILA DE SANTIS, *Au-delà d'Opera, un autre théâtre : sur la dramaturgie de A-Ronne*, http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/upload/file/De%20santis_2_mds.pdf : « l'exploration et l'investigation du texte de Sanguineti réalisées avec les techniques de composition musicale, exploitant les possibilités expressives d'un ensemble de voix hétérogènes et les moyens d'un studio d'enregistrement ».

[635] Considérations personnelles de MASSIMO PASTORELLI : « *A-Ronne* est divisée en 12 scènes (comme les appelle Berio), pour une durée totale d'environ une demi-heure ; une composition étendue, donc, qui, pour être bien comprise, doit être entendue dans son intégralité. Il me semble cependant que ces trois pauvres minutes suffisent au moins pour se faire une idée de ce qui s'est passé dans le passage des mots sur papier à ceux de la voix : leur sens est devenu le sens de la manière dont ils sont prononcés, criés, murmurés, chantés, agressés, haletants, etc. Leur sens n'est plus seulement ce que nous lisons dans le vocabulaire, il faut maintenant tenir compte du surplus d'expression vocale, qui est beaucoup plus puissant et peut donc confirmer ou infirmer le sens littéral des mots. Après tout, ce n'est rien d'étrange. Nous savons tous, par expérience, qu'une même phrase prend des sens différents, quand elle n'est pas opposée, selon les nuances infinies avec lesquelles nous pouvons la communiquer à notre interlocuteur (sans parler des gestes). Mais je ne connais aucune autre pièce qui, comme *A-Ronne*, ait pu créer une structure musicale autosuffisante à partir de nos expressions vocales et de nos émotions les plus quotidiennes (à part *Sequenza III* pour voix féminine, pas toujours par hasard chez Berio). Et c'est fascinant, à mon avis, de penser qu'un écrivain qui prétend s'être accroché aux mots pour combler un vide musical, les trouve, ses propres mots, remplis d'un son si débridé et multiforme ».

A)
a: ah: ha: hamm: anfang:
in principio: nel mio
principio:
am anfang: in my beginning:
ach: in principio erat
das wort: en archè en:
verbum: am anfang war: in principio
erat: der sinn: caro nel mio principio: o logos: è la mia
carne:
am anfang war: in principio: die kraft:
die tat:
nel mio principio:
B)
nel mezzo: in medio:
nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:
où commence le corps humain?
nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo
della mia carne:
car la bouche est le commencement:
nel mio principio
è la mia bocca: parce qui il y a opposition: paradigme:
la bouche:
l'anus:
in my beginning: aleph: is my end:
ein gespenst geht um:
C)
l'uomo ha un centro: qui est le sexe:
en méso en: le phallus:
nel mio centro è il mio corpo:
nel mio principio è la mia parola: nel mio
centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:
in my end: run: in my
beginning:
l'âme du mort sort par le pied:
par l'anus: nella mia fine
war das wort:
in my end is my music:
ette, conne, ronne:[636]

[636] EDOARDO SANGUINETI, *A-Ronne*, in ID., *Segnalibro*, cit. pp. 385-386 :

A et Ronne, ou de A à Z (suggéré par les mots du dernier verset, *Ette, Conne et Ronne*, de claire désignation florentine, placé à la fin de la table de l'alphabet), un processus musical qui « può forse suggerire qualche tenue legame coi madrigali rappresentativi, cioè col teatro degli orecchi (della mente, diremmo oggi) del tardo Cinquecento » [637]. Sanguineti dit dans une conversation avec Nadia Cavalera :

a me piace moltissimo *A-ronne*. [...] nacque su nastro che, restaurato, divenne anche uno spettacolo per marionette, ed è una cosa straordinariamente bella. È del 1974, perché l'occasione era il cinquantenario del manifesto del Surrealismo, ma nessuno era obbligato a stabilire un collegamento esplicito. ognuno (perché erano state commissionate varie cose a scrittori, musicisti, eccetera) era libero di organizzare il suo lavoro. *A-ronne* è come dire dall'a alla zeta, un uso scomparso nella nostra lingua: ronne, l'ultimo segno tra i segni alfabetici, a-ronne, come alfa-omega[638].

La poésie de Sanguineti est divisée en trois strophes : le thème de la première *(Début*), le thème du deuxième *(Milieu*) et celui du troisième *(Fin*). Dans le texte, on trouve des citations obsessionnelles allant de l'*Évangile* de Jean (en latin, grec et dans les traductions allemandes de Martin Luther et les changements apportés par Goethe dans son *UrFaust*), en passant par les citations de T. S. Eliot et de Dante, quelques fragments de l'essai de Roland Barthes sur Georges Bataille *La métaphore de*

« A)
a : ah : ha : ham : début : / au début : dans mon / début : / au début : dans mon début : / ach : au début était la parole : au début : / parole : au début était : au début /était : la signification : chère dans mon début: le discours : c'est ma / chair : / au début était : au début : la force : / l'acte : / dans mon début :
B)
au milieu : au milieu : / au milieu : où commence ? : dans mon corps : / où commence le corps humain ? / au milieu : au milieu : au milieu du chemin : au milieu / de ma chair : / car la bouche est le commencement : / dans mon principe / c'est ma bouche : c'est là que commence l'opposition : le paradigme : / la bouche : / l'anus : / dans mon début: aleph: est ma fin : / un fantôme se balade :
C)
L'homme a un centre : qui est le sexe : / au milieu dans : le phallus : / dans mon centre est mon corps : / dans mon début est ma parole : dans ma / bouche est mon corps : dans ma fin : à la fin : / dans ma fin : courir : dans mon / début : / l'âme du mort sort par le pied : / par l'anus : dans ma fin / était la parole : / dans ma fin est ma musique : / ette, conne, ronne : ».

[637] ENZO RESTAGNO, *Berio*, cit., p. 99 : « peut peut-être suggérer un léger lien avec les madrigaux représentatifs, c'est-à-dire avec le théâtre des oreilles (de l'esprit, dirions-nous aujourd'hui) de la fin du XVIe siècle ».

[638] EDOARDO SANGUINETI, *Berio ed io*, conversation avec NADIA CAVALERA, http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/sanguineti_41.html : « J'aime beaucoup *A-ronne*. […] Il est né sur bande qui, une fois restaurée, est aussi devenue un spectacle de marionnettes, et c'est une chose extraordinairement belle. C'est à partir de 1974, parce que l'occasion était le cinquantième anniversaire du manifeste du surréalisme, mais personne n'était obligé d'établir un lien explicite. Chacun (parce que diverses choses avaient été commandées à des écrivains, musiciens, etc.) était libre d'organiser son travail. *A-ronne*, c'est comme dire de a à zêta, un usage qui a disparu dans notre langue : *ronne*, le dernier signe parmi les signes alphabétiques, *a-ronne*, comme *alpha-oméga* ».

l'œil, jusqu'aux premiers mots du *Manifeste* communiste. Le sens musical d'*A-Ronne* réside dans la relation entre un texte écrit et une grammaire du comportement vocal, entre un poème qui reste toujours fidèle à ses mots et une articulation vocale qui modifie continuellement son sens et ses aspects référentiels. En fait, il arrive que les deux dimensions (celle du texte écrit et celle du comportement vocal) interagissent d'une manière toujours différente, produisant des significations toujours nouvelles. C'est tout à fait analogue à ce qui se passe dans la musique vocale en général et dans le langage de tous les jours, où la relation entre les deux dimensions (grammaticale et acoustique) est fondamentalement responsable des possibilités infinies de la parole et du chant humains. Ecrit à l'origine pour cinq voix (deux femmes et trois hommes), *A-Ronne a* ensuite été présenté à Liège en 1977 à huit voix, permettant au travail de Berio/Sanguineti de maintenir sa propre cohérence basée sur les structures allitératives continues qui sont présentes, tant dans le texte que dans la composition musicale ; les propres mots de Berio mettent en évidence sa pensée entre parole poétique et musique :

Il musicista […] può segmentare il continuo verbale in maniera molto sottile. Può penetrare la poesia in tanti modi musicali diversi: può scoprire nella parola poetica significati nascosti e inattesi: può esplorare territori non musicali e dar loro un senso musicale contribuendo quindi alla ricerca poetica. Può addirittura aiutare il poeta a scoprire la complessità dei fenomeni che si celano dietro l'apparente semplicità di una o più voci che leggono una poesia dall'A alla Z[639].

Vient ensuite l'œuvre *Canticum Novissimi Testamenti*, écrite entre 1989 et 1991 pour huit voix, quatuor de saxophones et quatre clarinettes et dédiée à la mémoire de Massimo Mila ; le texte que Berio utilise est le *Novissimum Testamentum*, puisqu'il s'intéresse à la dernière phase poétique de Sanguineti :

Uno degli aspetti più complessi della recente produzione di Sanguineti è la sua semplicità. È una poesia abitata da immagini quotidiane, da stereotipi sentimentali, da figure aspre e amare, da invenzioni ironiche, da parodie e da citazioni che si rincorrono in una sorta di camera d'eco della memoria dove quotidiano e universale, banale e speculativo, privato e politico, si fondono in una costruzione rigorosa e, a tratti,

[639] ENZO RESTAGNO, *Berio*, cit., p. 106 : « Le musicien [...] peut segmenter le verbal continu de façon très subtile. Il peut pénétrer la poésie de différentes manières musicales : il peut découvrir des significations cachées et inattendues dans le mot poétique : il peut explorer des territoires non musicaux et leur donner un sens musical, contribuant ainsi à la recherche poétique. Il peut même aider le poète à découvrir la complexité des phénomènes qui se cachent derrière l'apparente simplicité d'une ou plusieurs voix lisant un poème de A à Z ».

implacabile[640].

Dans cette œuvre, dont le texte poétique est né a posteriori par rapport à l'aspect musical (on sait, en effet, que Sanguineti a écrit ce poème à la manière de Villon en 1982), il y a une série remarquable de styles, d'échos et de gestes sonores et linguistico-gestuels que Berio a réussi à réunir pour révéler la dimension déformante de la composition de Sanguineti par rapport à la tradition poétique habituelle. L'articulation vocale des mots et des vers poétiques est caractérisée par des *glissandi* et des *frullati* constants exécutés par les clarinettes, qui sont constamment fragmentées par les sons incisifs des tons sombres des saxophones ; Berio n'est pas intéressé à maintenir la régularité du texte original de Sanguineti, ni du point de vue du vers ni du point de vue de la strophe, au point de recourir souvent au mot *canticum*, c'est-à-dire "cantique", à la place des parties omises du texte et caractérisé par un fort pouvoir évocateur au sein de la composition. Comme dans *A-Ronne*, avec *Canticum Novissimi Testamenti* Berio essaie de donner aux différentes modalités du texte diverses possibilités de communiquer et, en même temps, de devenir un véritable sens dans la musique ; dans ce cas aussi, le champ de recherche du compositeur ligure est celui des différentes modalités d'exécution d'un texte à travers certaines techniques, inflexions, la création de gestes vocaux qui est construite sur des critères modulaires et tend donc à s'ouvrir à de nouveaux développements. On peut bien citer Mellace lorsqu'il écrit que la partition de Berio est « una partitura meravigliosa, di straordinaria suggestione, tra gli esiti più raffinati ed emozionanti della messa in musica di Sanguineti » [641].

La même valeur symbolique se retrouve dans la dernière composition de Berio, *Stanze* pour baryton, trois petits chorus masculins et orchestra, écrite en 2003 et achevée peu avant sa mort (Luciano Berio meurt à Rome le 27 mai 2003 et cette œuvre est exécutée à Paris à titre posthume) ; dans une note de l'auteur, le compositeur souligne que le titre ne se réfère pas aux pièces typiques de la structure d'un poème ou d'une composition, mais à l'environnement habité, à cinq pièces habitées par cinq auteurs différents avec leurs cinq textes propres. C'est la structure spécifique de cette composition « che evoca un'immagine ironica, sofferente o distaccata di un *altro* e di un

[640] *Canticum Novissimi Testamenti*, http://www.lucianoberio.org/node/1328?275463765=1 : « L'un des aspects les plus complexes de la récente production de Sanguineti est sa simplicité. C'est un poème habité par des images quotidiennes, des stéréotypes sentimentaux, des figures amères et amères, des inventions ironiques, des parodies et des citations qui se poursuivent dans une sorte de chambre de mémoire où le quotidien et l'universel, banal et spéculatif, privé et politique, se fondent dans une construction rigoureuse et parfois inlassable ».

[641] RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., p. 299 : « une partition merveilleuse, d'une extraordinaire suggestion, parmi les résultats les plus raffinés et passionnants de la mise en musique de Sanguineti ».

altrove innominabili » [642] :

Stanza I	*Tenebrae* (Paul Célan)
Stanza II	*Congedo del viaggiatore cerimonioso* (Giorgio Caproni)
Stanza III	(Edoardo Sanguineti)
Stanza IV	(Alfred Brendel)
Stanza V	*Die Schlacht* (Dan Pagis)

Il est clair que notre intérêt est dirigé vers la *Stanza III*, celle de notre intellectuel génois, qui choisit de raconter l'histoire de Job (le titre de la composition est précisément *Job, una stanza*), pas du côté du prophète, mais du côté de Dieu, qui parle à travers le baryton. Le lien de Sanguineti avec certains textes de la Bible est ancien[643], mais cette opération est présentée comme « una specie di Faust alla rovescia […], che vende al maligno il corpo e non l'anima, perché non ha l'anima e dunque non può che vendere il corpo »[644]. Ici aussi, comme dans les compositions précédentes, Berio veillait à ce que certains phonèmes, certaines syllabes et même des extraits du texte acquièrent de plus en plus une valeur symbolique accentuée ; la musique était impérieuse, caractérisée par le caractère incisif des cuivres, des cordes et du piano, et la voix solo du baryton se déplaçait dans l'espace de la salle, entourée par les trois chœurs, qui servaient d'amplificateur de la douleur de Job et de la monstruosité montrée manifestée par Dieu. La manipulation de quelques fragments du texte biblique de part de Sanguineti mélangés à sa poésie, souligne clairement la tentative de Berio de mettre en évidence le lien entre l'être humain et un autre être non mentionné, comme s'il s'agissait de créer une véritable mise en abîme toujours plus profonde ; à propos de *Job, una stanza* écrit Sanguineti :

c'è un testo che ho preparato apposta per lui, inedito. [...] Voleva un testo che avesse riferimento con tematiche religiose anche laicamente affrontate. allora presi il libro di Giobbe e tradussi con molta libertà

[642] *Stanze*, http://www.lucianoberio.org/node/1498?2126992558=1 : « qui évoque une image ironique, souffrante ou détachée d'un *autre* et d'un *ailleurs* non mentionné ».

[643] Cf. la traduction d'EDOARDO SANGUINETI du *Cantique des Cantiques* in JOSEPH GELINEAU, EDOARDO SANGUINETI, LUCIANO BORELLO, DUSAN ANIMO STEFANI, UMBERTO WERNST, *I Salmi: preghiera e canto della Chiesa*, Elle Di Ci, Turin, 1966.

[644] EDOARDO SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*, « Chigiana », vol. XLVIII, *Luciano Berio. Nuove prospettive. New perspectives*, sous la direction d'ANGELA IDA DE BENEDICTIS, Atti del Convegno (Accademia Chigiana, Sienne 28-31 octobre 2008), Leo Olschki, Florence, 2012, p. 59 : « une sorte de Faust à l'envers [...], qui vend le corps au malin et non à l'âme, car il n'a pas d'âme et ne peut donc vendre que le corps ».

costruendo e strutturando a modo mio dei passi del libro di Giobbe, utilizzando il testo latino e traducendo in italiano e modificando nel montaggio[645].

Ceci conclut le texte :

e rispondendo ho parlato da un turbine:

sono entrato

nel profondo del mare:

hai camminato nell'abisso dell'abisso?

guarda, c'è il terrore, in giro, intorno ai suoi denti:

ecco, assorbirà un fiume, tranquillamente:

ma chi racconterà

quello che dico?

ho dato un abito alla nuvola:

tu non sapevi che dovevi nascere:

ho deposto sapienza

nelle viscere dell'uomo: al gallo ho dato intelligenza:

ho immesso il nitrito nel collo del cavallo:

rispondi, tu,

che ti interrogherò:

consolida la sua coda come un cedro,

i nervi dei suoi testicoli stanno intrecciati:

io l'ho fatto:

e ho fatto te, io, insieme:

chi può resistere alla mia faccia?

della sua faccia chi aprirà le porte?

la sua virtù

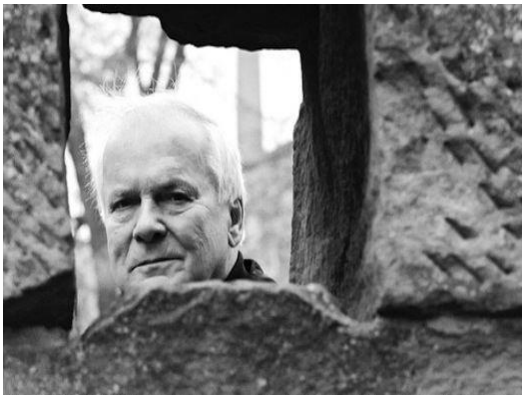
è nell'ombelico del suo ventre:

non aggiungere niente, se parli:[646]

[645] *Berio ed io*, cit. : « il y a un texte que j'ai préparé spécialement pour lui, inédit. […] Puis j'ai pris le livre de Job et j'ai traduit avec une grande liberté en construisant et structurant à ma manière les passages du livre de Job, en utilisant le texte latin et en les traduisant en italien et en modifiant l'édition ».

[646] EDOARDO SANGUINETI, *Job, una stanza* in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 23 : « et en réponse, j'ai parlé d'un tourbillon : / Je suis entré / dans les profondeurs de la mer : / es-tu entré dans l'abîme de l'abîme de l'abîme ? regarde, il y a de la terreur, autour, autour de ses dents : / voici, il absorbera une rivière, tranquillement : /mais qui le dira ce

Après Berio, le compositeur français Vinko Globokar (1934), qui a eu l'occasion de prendre contact avec Edoardo Sanguineti et son écriture en 1964, alors qu'il était l'assistant de Berio pendant l'enregistrement de *Laborintus II*, doit être dûment mis en évidence.


Vinko Globokar

Globokar lui-même dit : « Berio era in cabina di registrazione e io ero suo assistente. […] In questa occasione ho incontrato per la prima volta Edoardo Sanguineti. […] Berio mi diede allora un libro, *Traumdeutung*, un pezzo di Sanguineti per quattro attori » [647]. Ainsi est né l'opéra en musique du même nom, écrit entre 1964 et 1967, pour 4 chœurs de 22 choristes chacun, célesta, harpe, vibraphone et guitare (version I), puis repris en 1976 avec le même ensemble musical et pour 44 choristes. Gardant à l'esprit les indications données par Sanguineti qui dit que les quatre acteurs doivent se comporter comme un quatuor à cordes, Globokar décide d'amplifier la voix des quatre acteurs, plaçant chaque groupe choral dans un coin de la salle, afin de créer une enveloppe totale autour du public, qui fait ainsi partie intégrante de l'œuvre dans son ensemble ; l'utilisation du texte du compositeur français est basée sur une analyse structurelle approfondie de chaque mot et de chaque pause/interruption présents dans le texte du dramaturge génois, en essayant de mettre en œuvre un concept de démarcation et de répétition de ces mots clés et de ces éléments de profondeur (ce qui, en somme, arrive souvent dans le texte dramatique « in oggetto musicale (melodia,

que je dis ? / J'ai donné une robe au nuage : tu ne savais pas que tu devais naître : / J'ai placé la sagesse / dans les entrailles de l'homme, j'ai donné de l'intelligence au coq : / J'ai mis le nitrite dans le cou du cheval : / réponde, tu, / que je vais vous interroger : / consolider sa queue comme un cèdre, / les nerfs de ses testicules sont entrelacés : / c'est ce que j'ai fait : / et je l'ai fait toi, moi, ensemble : / qui peut résister à mon visage ? / de son visage qui ouvrira les portes ? / sa vertu / est dans le nombril de son ventre : / n'ajoute rien si tu parles : ».

[647] VINKO GLOBOKAR, *Testimonianza*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 311 : « Berio était dans la cabine d'enregistrement et j'étais son assistant. A cette occasion, j'ai rencontré Edoardo Sanguineti pour la première fois. [...] Berio m'a alors donné un livre, *Traumdeutung*, une pièce de Sanguineti pour quatre acteurs ».

accordo, struttura ritmica): una sorta di Leit-motiven che ha creato l'architettura di base della partitura »[648]. C'est ainsi qu'est mise en œuvre la caractérisation souhaitée par le compositeur, qui ajoute au titre le sous-titre *Psychodrama für vier Chöre* (*Psychodrame pour quatre chœurs*), c'est-à-dire l'effet d'annulation du sens discursif du langage accentué, voire souligné, par l'alternance dissociative des voix principales, dont chacune poursuit son discours apparemment cohérent, mais de manière fragmentée et interrompue, de sorte à en diffuser totalement le sens en réduisant le son à une substance pure musicale. On peut bien souligner comment Globokar essaie de donner aux paroles un élément musical que chaque auditeur modèle et interprète à sa manière ; c'est parce qu'il est à nouveau proposé par Sanguineti, qui, citant Globokar, déclare : « Se il pubblico non capisce una certa frase, non importa, questa ha agito sul musicista e il musicista se ne fa mediatore, se non del contenuto logico, del contenuto emotivo che naturalmente è vissuto »[649]. Un petit saut dans le temps nous fait découvrir que *Traumdeutung* est réutilisé par Globokar en 1982 pour sa composition pour quatuor à cordes *Discours VI*, qui met en œuvre les instructions données par Sanguineti au verso, comme l'explique le compositeur lui-même : « I used a string quartet situation where, when the four string players speak, they have to behave (I mean shape the phrases) as musicians, and when they play they have to behave as actors (they have to dance, for instance) »[650]. Les actions scéniques construites pour les musiciens-acteurs (qui, entre autres, grimpent sur les chaises, mettent des feuilles de papier dans leur bouche pour déformer les sons) sont nécessaires pour mettre en pratique les intentions mêmes d'interprétation souhaitées par l'auteur génois : « L'interpretazione […] viene fatta con lo strumento, con la voce e con lo stesso corpo » [651]. Ce faisant, Globokar s'attaque aux disciplines classiques de l'interprétation d'une composition musicale, en particulier les aspects académiques, donnant lieu à tout un ensemble de pratiques internes, qui font de l'instrument une sorte d'allongement du corps « indem er den Körper des

[648] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, sous la direction de ROBERTO IOVINO, Il melangolo, Gênes, 2011, p. 78 : « dans l'objet musical (mélodie, accord, structure rythmique) : une sorte de *Leit-motiven* qui a créé l'architecture de base de la partition ».

[649] MARIA DOLORES PESCE, *Il "travestimento" ovvero della poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, http://www.parol.it/articles/sanguineti2.htm : « Si le public ne comprend pas une phrase, cela n'a pas d'importance, cela a agi sur le musicien et le musicien devient son médiateur, sinon du contenu logique, sinon du contenu émotionnel qui est naturellement vécu ».

[650] JOHN PALMER, *In conversation with Vinko Globokar*, https://econtact.ca/10_2/GlobokarVi_Palmer.html : « J'ai utilisé une situation de quatuor à cordes où, quand les quatre cordes parlent, ils doivent se comporter (je veux dire façonner les phrases) en musiciens, et quand ils jouent, ils doivent se comporter en acteurs (ils doivent danser, par exemple) ».

[651] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 79 : « L'interprétation [...] se fait avec l'instrument, avec la voix et avec le même corps ».

Musikers bewusst als Feld der Erneuerung einsetzte »[652]. Après *Traumdeutung*, Globokar a travaillé sur la composition *Carrousel*, écrite en 1976 et jouée en 1977 à la Biennale de Zagreb ; cette œuvre pour soprano, contralto, ténor et basse (partie vocale) et pour 16 musiciens, groupe d'acteurs, danseurs, mimes, clowns, jongleurs (partie musicale et scénique) se présente comme une sorte d'opération de méta-théâtre, où la première pensée du compositeur est de réfléchir sur « carattere artificiale menzognero della festa che […] dimostrasse, come su un tavolo di operazione chirurgica, sia l'interiore senso politico, che i meccanismi, di un festival »[653]. L'opéra *Carrousel* est structuré comme suit :

1. Que se passe-t-il dans une ville quand il n'y a pas de festival ?
2. La destruction totale du silence par la modernité
3. Partie théâtrale (qui est celle réalisée par Sanguineti)

La première partie ne comporte aucun élément textuel de l'intellectuel génois et aucun élément musical du compositeur français, mais présente des éléments musico-culturels de la ville, sorte de « bollettino della salute della vita musicale locale […] dove il pubblico e i diversi gruppi artistici possono sistemarsi liberamente »[654]. Le second entre au cœur de *Carrousel*, construit spécifiquement sur le chiffre 4 ; nous avons des mimes, des jongleurs, des cracheurs de feu, quatre musiciens et quatre chanteurs (Sanguineti écrit plusieurs textes, en gardant toujours à l'esprit le chiffre 4, qui sont chantés, mais aussi criés par les musiciens, autres interprètes et même par le public, qui devient une partie intégrante de ce spectacle "qui tourne", comme précisément un "carrousel"). Enfin, dans le troisième, intitulé *Sogno di una notte di carrousel* (*Rêve d'une nuit de carrousel*), où la musique est totalement absente, mais il y a la parole, le théâtre, en gardant toujours à l'esprit le chiffre 4, Sanguineti construit un recueil de personnages liés à l'histoire du théâtre qui récitent quatre vers chacun, de Leporello à Sade, de Faust à Méphistophélès, même la présence cruelle et étrange de trois acteurs (pour donner quelques exemples), le tout d'une manière circulaire :

LEPORELLO

[652] SABINE BECK, *Vinko Globokar und der performative Körper. Ein Beitrag zur Performance-Forschung*, « Samples », 3/2004, http://www.aspm-samples.de/Samples3/Beck.pdf, p. 22 : « en utilisant consciemment le corps du musicien comme un champ de renouveau ».

[653] EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, cit., p. 89 : « le caractère artificiel et faux du parti qui (...) montrait, comme sur une table d'opération chirurgicale, à la fois le sens politique intérieur et les mécanismes d'un festival ».

[654] *Ivi*, p. 90 : « bulletin de santé de la vie musicale locale [...] où le public et les différents groupes artistiques peuvent s'installer librement ».

da quando il mio padrone è finito all'inferno,

non ho trovato ancora un'occupazione decente:

avviso per tutti: ecco un servo tuttofare:

disoccupato disperato offresi – come dongiovanni:

[…]

SADE

a Charenton me la sognavo, una féerie così:

con un po più di sadismo, certo – alla Weiss-Brooks:

ormai ve lo posso dire, io che insegno antipsichiatria:

ancora uno sforzo, cittadini – e avremo un carrousel aperto:[655]

[…]

FAUST

io, il vecchio Faust, sono sempre qui, che osservo:

ho visto Margherita, e ho visto Elena:

ma questa, poi, dovevo prevedermela:

ci sta la musica – e ci stanno tanti Wagner:

MEFISTOFELE

il carrousel se l'è inventato il diavolo:

Mefistofele se l'è inventata, la musica:

e questo, creature mie, è proprio un mezzo inferno:

se ci trovo ancora un'anima, io me la rubo:

ATTORE

per recitare bene, ci vuole il Vermfremdungseffekt!

io recito freddo freddo, molto alla Diderot:

provatevi a toccarmi, sono un paradosso surgelato:

eppure, dentro, io brucio: – ho qui la parte dell'attore:

SECONDO ATTORE

sono il perfetto interprete del teatro della crudeltà:

---

[655] *Ivi* p. 86 : « LEPORELLO depuis que mon maître est allé en enfer, / je n'ai pas encore trouvé de travail décent : / avertissement pour tous : voici un homme à tout faire : / un chômeur désespéré s'est offert - comme un *dongiovanni* : / […] / SADE J'ai rêvé de Charenton une telle féerie : / avec un peu plus de sadisme, bien sûr, à la manière de Weiss-Brooks : / maintenant je peux vous dire que j'enseigne l'antipsychiatrie : / c'est encore un effort, citoyens - et nous aurons un carrousel ouvert : »

sono appestato anche nelle ossa, à la manière d'Artaud:

voglio farla finita con il giudizio di dio,

con il giudizio del pubblico – con il giudizio mio:

ATTRICE

io sudo e m'impegno, per coinvolgere la platea e il loggione:

ho recitato nei circhi, nelle chiese, nelle piazze:

e coinvolgere, ho coinvolto: chi poco – e chi niente del tutto:

ma, per ottenere una partecipazione totale – io recito nel letto:[656]

Globokar écrit : « Un carrousel non permette alcuna scappatoia? È un modello di cerchi fermi, di cerchi morti. Non è lo stesso un festival? »[657] . Vient ensuite *L'armonia drammatica,* opéra en deux parties, écrit entre 1987 et 1990, pour orchestre, chœur, saxophone ténor solo et sept solistes vocaux (ténor, baryton, basse, soprano, mezzo-soprano, contralto, voix blanche) ; Globokar s'est d'abord intéressé à monter *L'estetica della resistenza* de Peter Weiss, mais sans trouver un auteur capable de lui fournir le libretto : il décide de faire écrire à Sanguineti une œuvre sur le thème de la résistance. Ce quelque chose devient précisément *L'armonia drammatica*, dans le sens d'une tentative de trouver l'élément unificateur d'un danger ou d'une action en arrière, toujours liée au thème de la résistance ; cela se produit par la présence de réminiscences historiques, telles que l'Ancien Régime, la Révolution russe, la dictature nazie, mais aussi par la présence de modèles anciens et mythologiques. Bref, nous pouvons ainsi mettre en évidence comment la question de la résistance est abordée et traitée sous différents angles politiques, sociaux, éthiques et intellectuels. Outre le chœur et l'orchestre, il y a sept solistes qui traversent les destins individuels, chacun indépendamment mais simultanément ; les deux parties de cette œuvre présentent un *crescendo* de complexité dans la première partie, qui est très longue et se développe en duos, trios, quatuors, voire sextets, qui nous mène à la seconde, que Globokar définit comme "en entonnoir", dans le

[656] *Ivi*, p. 82 : « FAUST moi, le vieux Faust, je suis toujours là pour observer : / j'ai vu Margherita et Elena : / mais ensuite, j'ai dû prévoir celle-ci : / il y a de la musique - et il y a beaucoup de Wagner : / MEPHISTOPHELES le carrousel que le diable a inventé : Méphistophélès a inventé la musique : / et ceci, mes créatures, n'est qu'un demi-enfer : / si j'y trouve encore une âme, je me la vole : / ACTEUR pour bien performer, il faut le principe d'aliénation ! / je récite froid froidement, très Diderot : / essayez-vous de me toucher, je suis un paradoxe gelé : / et pourtant, à l'intérieur, je brûle : - J'ai ici le rôle de l'acteur : / DEUXIEME ACTEUR Je suis l'interprète parfait du théâtre de la cruauté : / je suis aussi tourmenté par les os, à la manière d'Artaud : / je veux mettre fin au jugement de Dieu, / avec le jugement du public - avec mon jugement : / ACTRICE je transpire et travaille pour impliquer le public et la galerie : / j'ai joué dans des cirques, des églises et des places : / et impliquer, j'impliquais : qui peu - et qui rien du tout : / mais, pour obtenir une pleine participation – je joue dans le lit : ».

[657] *Ivi* p. 91 : « Un carrousel ne permet-il pas une échappatoire ? C'est un modèle de cercles fixes, de cercles mortes. Un festival n'est-il pas la même chose ? ».

sens où elle entraîne l'interprète (et aussi le spectateur) à la catastrophe finale et inévitable. Il est également intriguant que cette œuvre évolue sur la voie de la double interprétation. Nous en expliquons maintenant la raison : si d'une part Sanguineti, alors très occupé par différents engagements de travail, écrit quand il peut le texte pour Globokar, le compositeur français fait face au développement de sa composition et de sa propre conception des personnages sans connaître les intentions de l'intellectuel génois. Dit spécifiquement Globokar :

Non potendo immaginarmi quello che sarebbero diventati i personaggi, mi inventai […] i miei propri "contenuti psicologici"; in altri termini, descrissi musicalmente certi tipi di personaggi, che più tardi, quando i testi arrivarono, si scoprirono completamente diversi da come li aveva immaginati E.S. Doppia interpretazione, dunque, dello stesso personaggio, compositore e scrittore avendo ciascuno la loro opinione su di esso. Esempio: l'artista (interpretato da una voce di tenore) emette nel testo di E.S. delle parole di una forte intensità poetica. […] Senza attendere di conoscere il resto della storia, ho unito il cantante (tenore), dorso a dorso, al saxofonista, come dei fratelli siamesi. Ogni volta che il cantante si dichiara, il saxofonista dirà la sua opinione (approvazione, derisione, consenso…) con degli intervalli musicali[658]

La liberté de composition de Globokar sur le texte est évidente dans la présence de différents styles choisis selon les langues traitées (par exemple, *Sprechgesang* pour l'allemand et *Rock* pour l'anglais) ; cela rend le texte incompréhensible mais maintient son effet dramatique vivant et ouvre de nouveaux points de départ au compositeur, qui arrive ainsi à trouver différentes manières et effets d'expression vocale et au metteur en scène, qui parvient à créer sa propre vision du spectacle (en effet, l'œuvre ne comporte aucune indication scénographique, il faut suivre la partition). En conclusion, une petite remarque concernant le chœur, qui dans la première partie remplit la fonction de juge en citant Shakespeare, Boèce ou Goethe, tandis que dans la seconde partie "assume la fonction d'exterminateur".

Notre discours sur Vinko Globokar se termine par une brève référence à sa composition *Prestop II* pour trombone solo et électronique, écrite en 1991 et présentée la même année à Ljubjana ; liée de diverses manières à sa propre vie (Globokar lui-même est tromboniste, il a passé

[658] EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, cit., p. 127 : « N'étant pas capable d'imaginer ce que les personnages allaient devenir, j'ai inventé [...] mes "contenus psychologiques" personnels ; en d'autres termes, j'ai décrit musicalement certains types de personnages, qui plus tard, lorsque les textes sont arrivés, se sont révélés complètement différents de ce que E.S. les avait imaginés, d'où la double interprétation du même personnage, compositeur et auteur, chacun ayant son opinion sur lui. Exemple : l'artiste (interprété par une voix de ténor) émet dans le texte d'E.S. des mots d'une forte intensité poétique. [...] Sans attendre de connaître la suite de l'histoire, j'ai uni le chanteur (ténor), dos à dos, au saxophoniste, comme les frères siamois. A chaque fois que le chanteur se déclare, le saxophoniste dira son opinion (approbation, dérision, consentement...) avec des intervalles musicaux ».

quelques périodes de sa vie à Ljubjana), *Prestop II* est développé en trois "passages" (en slovène, *prestop* signifie "passage") : au début, nous entendons au loin des mots et des phrases d'Edoardo Sanguineti, puis nous nous approchons du tromboniste soliste qui joue et chante des notes graves tout en créant des accords vibrants avec le trombone, défiant ainsi les formalités et les règles dictées par les situations de concert. Enfin, l'interprète change complètement de vitesse, proposant un effet totalement aliénant grâce à un processeur de son ; les trois "passages" font passer du monde réel (l'extérieur défini par le public) à un monde fictif (la salle de concert) :

Au début -
on commence par le commencement, c'est sur –
quand il faut commencer, tout de même, à la fin –
avec un coup de pistolet, je ne sais pas, comme ça –
avec un coup de sifflet, précisément, très bien –
ou bien avec les trois grands coups TATATA, avec le quatre
cents coups d'État, et cetera -
et avec une voix, en criant, très
fort, avec un cri de douleur, UH, de détresse, AH, de
joie, OH -
EH, IH -
et avec des mots, avec ces mots, pour commencer –
avec ces sons, allons, qui commencent[659].

II.2.2 UNE PLURALITÉ DE GÉNÉRATIONS MUSICALES : AZIO CORGHI, LUCA LOMBARDI, FAUSTO RAZZI, FLAVIO EMILIO SCOGNA


Azio Corghi

[659] *Ivi*, p. 149.

L'intersection entre l'écriture de Sanguineti et la musique d'Azio Corghi (1937) est liée à un projet crée par Luigi Pestalozza, à cette époque directeur de la revue *Musica/Realtà*, pour le bicentenaire de la Révolution française qui voit, d'une part, la participation de l'intellectuel génois avec un poème sur ce thème (la composition poétique s'appelle *Opus 89*, écrite en avril 1989) et, d'autre part, la contribution de six compositeurs, qui font du texte poétique leur propre usage[660] ; cela donne lieu à un concert avec l'ensemble instrumental Carme, qui a eu lieu le 26 octobre 1989 dans la salle de la Cavallerizza de Reggio Emilia, sous la direction de Dario Indrigo. Voilà le texte du poème de Sanguineti :

il cittadino Foscolo monta la tribuna:
nous venons (con la sua solita energia):
[enfin:
d'aborder: (sostiene l'opinione): dans l'île: nous avons brûlé: dans l'île de la
[liberté:
nous avons brûlé le vaisseau: (enfin): l'opinione di Giangiacomo Rousseau:
[(le vaisseau):
(il Principe del Macchiavello): qui nous a conduits:
adieu donc: (il libro de'
[repubblicani):
adieu l'éclat des trônes: (il cittadino Foscolo ha la parola): le prestige: (il rovescio
della medaglia): adieu: (le prestige des grandeurs mondaines): soyez libres et
[heureux:
(è nel sistema della natura): adieu tout respect humain: (e il giorno venne): voilà:
je ne désire rien: rien de plus: (mille rivoluzioni insensibili): (encore un effort):
(insensibili, indirette): (pour les autorités constituées elles-mêmes): je viens
[d'offrir
(e il giorno venne): je viens d'offrir des grandes idées: (e ignoti):
che conducano
a un punto fisso: (tout ce que je demande): (ignoti, in un desio): (un punto):
[(un desio
di veritate): la libertà è riservata all'universo: l'Europe attend: (e il cittadino
Foscolo): de vous: con opposta fé: (je m'offre donc moi-même): elle attend d'être
délivrée: prende a parlare: reveillons-nous, il en est temps: serons-nous donc:
[du sceptre:
toujours: de l'encensoir: (de vieux enfants): (prende a parlare): ayons des
[bonnes lois:
(così):
mes concitoyens (si desti): il vous faut des parades: (decapitaro): vous
[serez:

[660] Il s'agit de six compositeurs de générations différentes : MAURO BONIFACIO (1957), AZIO CORGHI, ARMANDO GENTILUCCI (1939-1989), ADRIANO GUARNIERI (1947), GIOVANNA MARINI (1937) et GABRIO TAGLIETTI (1955), qui prennent cette composition poétique comme base pour leurs différentes œuvres de musique de chambre.

toujours: (Emmanuel Kant, Iddio): vous serez toujours: nous saurons en passer:
[(l'antica
virtù): de vieux enfants: c'en effet de nous (l'antico valore):
on nous endort (e
si renda libero): prenons-y garde: vous frapperez: (Massimiliano Robespierre)
[il re):
plus de dieux, français, plus de dieux: (c'est un bon rêve): (si renda libero il
[mondo):
gare au réveil: (vous frapperez le premier coup): ov'è ricchezza: (ove è vizio):
(l'ignorance et la peur): (schiavitù):
così dicea Robespierre: j'étais un coup d'œil:
(siate deliberati): un coup d'œil sur le théâtre: (oggi, i due morti): les mêmes
[masques:
(voilà les deux bases): debout, français: (e voi sarete liberi): les mêmes intrigues:
(ressorts): debout, cittadini: (le due carogne: oh date pietre!): e i tiranni (toujours
les mêmes acteurs) tremano:
dansez en chantant, français: (qui voulez vivre
[libres): (così
dicea Robespierre): (il cittadino Foscolo): le refrain chéri: (ça ira):
(tout est dit):[661]

Notre attention se concentre sur la composition d'Azio Corghi, intitulée *Promenade dans l'île de la liberté*, qui provient de l'interpolation/adaptation binomiale du matériel textuel de Sanguineti et de quelques matériaux musicaux de Corghi lui-même, tirés de sa composition précédente *Promenade* pour flûte, clarinette, violon et violoncelle. Le compositeur explique que « iI passaggio fra le due

[661] EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., pp. 231-232 : « le citoyen Foscolo monte la tribune : / nous venons (aves son énergie habituelle) : / enfin : / d'aborder (il soutient l'opinion) : dans l'île : nous avons brûlé : dans l'île de la liberté : nous avons brûlé le vaisseau : (enfin) : l'opinion de Jean-Jacques Rousseau : / (le vaisseau) : (le Prince de Machiavelli) : / qui nous a conduits : adieu donc : (le livre des Républicains) : / adieu l'éclat des trônes : (le citoyen Foscolo a la parole) : le prestige : (l'autre côté de la médaille) : adieu : (le prestige des grandeurs mondaines) : soyez libres et heureux : / (c'est dans le système de la nature) : adieu tout respect humain : (et le jour venait) : voilà : / je ne désire rien : rien de plus : (mille révolutions insensibles) : (encore un effort) : / (insensibles, indirectes) : (pour les autorités constituées elles-mêmes) : je viens d'offrir / (et le jour venait) : je viens d'offrir des grandes idées : (et inconnus) : / qui conduisent / à un point fixe : (tout ce que je demande) : (inconnus, dans un désir) : (un point) : (un désir / de vérité) : / la liberté est réservée à l'univers : l'Europe attend : (et le citoyen Foscolo) : de vous : avec une foi opposée : (je m'offre donc moi-même) : elle attend d'être délivrée : / il prend la parole : réveillons-nous, il en est temps : serons-nous donc : du sceptre : / toujours : de l'encensoir : (des vieux enfants) : (il prend la parole) : ayons des bonnes lois : / (ainsi) : / mes concitoyens (si éveillés) : il vous faut des parades : (décapiter) : vous serez : / toujours : (Emmanuel Kant, Dieu) : vous serez toujours : nous saurons en passer : / (la vertu ancienne) : des vieux enfants : c'en est fait de nous (la valeur ancienne) : / on nous endort (et il soit libre) : prenons-y garde : vous frapperez : (Maximilien Robespierre, le roi) : / plus de dieux, français, plus de dieux : (c'est un beau rêve) : (le monde soit libre) : / gare au réveil : (vous frapperez le premier coup) : où il est la richesse : (où est le vice) : / (l'ignorance et la peur) : (l'asservissement) : / ainsi disait Robespierre : jetez un coup d'œil : / (soyez-vous délivrés) : un coup d'œil sur le théâtre : (aujourd'hui, les deux morts) : les mêmes masques : / (voilà les deux bases) : debout, français : (et vous serez libres) : les mêmes intrigues : / (ressorts) : debout, citoyens : (les deux charognes : oh, donnez-vous des pierres !) : et les tyrans (toujours / les mêmes acteurs) tremblent : / dansez en chantant, français : (qui voulez vivre libre) : (ainsi / disait Robespierre) : (le citoyen Foscolo) : le refrain chéri : (ça ira) : (tout est dit) : ».

composizioni è caratterizzato dall'*intervento vocale aggiunto* che rende esplicito il *programma* nascosto all'interno dell'opera puramente strumentale »[662] ; le point de référence est l'air « *Divinités du Styx* », qui clôture l'acte I de l'*Alceste* version française de Christoph Willibald Gluck. La structure musicale de la pièce musicale est basée sur le principe d'une opposition dialectique et s'ouvre à des solutions interprétatives d'un ordre théâtral. Son développement s'inscrit dans le cadre d'une démarche qui s'oriente vers le point final culminant, avec une accélération progressive. D'abord, le violoncelle se présente dans une position proéminente, mais nous assistons à une véritable réaction, d'abord avec la clarinette, puis avec la flûte et le violon. Ce jeu de réactions détermine un jeu d'alliances opposées, « la lotta tra "famiglie" (legni contro archi) conduce ad un totale coinvolgimento: le singole individualità o doppie affinità, sembrano lasciare il posto ad una raggiunta unità di intenti (omoritmici procedimenti collettivi) »[663]. La pièce scénico-musicale *Promenade dans l'île de la liberté* tente d'explorer différemment et pleinement une prose bilingue (comme on peut le voir, il y a des phrases en italien et des phrases en français) du protagoniste, ce citoyen Foscolo qui tente de prendre la parole dans un environnement entouré d'illustres personnages de la Révolution Française. La "promenade" et la "liberté" se caractérisent par l'intersection entre les parties parlée et musicale, à tel point que la voix elle-même assume sa propre autonomie « fino a diventare protagonista dell'evento teatrale: l'interprete antepone momenti di "fantomatico cronista" (impugnando il microfono nel *recitato*) a lirici abbandoni, tratti di severo stile "oratorio" a gioiose esortazioni che invitano alla danza e al canto sfrenato»[664]. Nous assistons donc à l'affirmation d'une forme musicale qui, outre l'héritage de multiples implications programmatiques et matérielles grâce à la présence de citations gluckiennes empiétant sur l'hymne révolutionnaire ou le chant populaire, est mise en évidence par la dialectique du concept de liberté de Ludovico Geymonat. Corghi lui-même assume sa propre conception personnelle de la "liberté" à partir des théories du philosophe et épistémologue turinois :

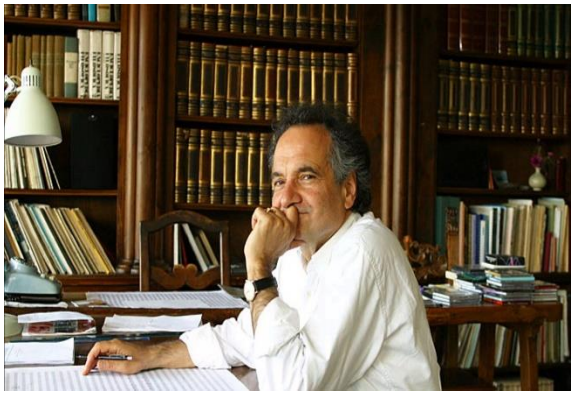
È il carattere di lotta, quello che pone in luce la dinamicità della libertà in qualunque significato la si voglia intendere. […] Ne segue che la libertà non è uno *status* che si possa raggiungere una volta per sempre oppure che, una volta conseguito, richieda solo di essere difeso. Al contrario, esso richiede di essere perennemente

[662] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 69 : « La transition entre les deux compositions se caractérise par l'intervention vocale supplémentaire qui rend explicite le programme caché dans l'œuvre purement instrumentale ».

[663] *Ibidem* : « la lutte entre "familles" (bois contre arcs) conduit à une implication totale : individualité ou double affinité, semblent céder la place à une unité d'intention atteinte (procédures collectives homorythmiques) ».

[664] *Ibidem* : « jusqu'à ce qu'il devienne le protagoniste de l'événement théâtral : l'interprète met devant des moments de "reporter fantôme" (tenant le micro dans le récité) aux abandons lyriques, des traits de style sévère "oratoire" aux exhortations joyeuses qui invitent à danser et chanter sans retenue ».

ampliato, approfondito, discusso. L'unico modo di difenderlo è quello di sottoporlo a continue critiche; è quello di potenziare la sua creatività[665].


Luca Lombardi

La volonté de travailler avec le texte *Faust. Un travestimento*[666] ne représente pas pour Luca Lombardi (1945) la première occasion de travailler avec un texte de Sanguineti (il y a une première approche du compositeur romain à la pratique d'écriture de l'intellectuel génois avec *Nel tuo porto quiete. Un requiem italiano* pour soprano, basse, chœur et orchestre, écrit en 1985). Par la suite, le compositeur mettra en musique d'autres textes de l'intellectuel génois : *Giocate al giuoco mio, grassi giganti* pour un chœur d'enfants (d'après la lettre « G » du recueil *Alfabeto apocalittico*), *Lucrezio. Un oratorio materialistico – Parte prima, Natura pour narrateur, soprano, flûte et orchestre*, Lucrezio. *Un oratorio materialistico – Parte seconda, Amore pour narrateur, soprano, barytone et douze instruments* et encore *A Edoardo Sanguineti per i suoi 70 anni con 07 note pour 3 trompettes*, écrit à l'occasion du soixante-dixième anniversaire de l'intellectuel génois. Il est important aussi de souligner que Lombardi a été l'élève d'Armando Renzi, Roberto Lupi et Boris Porena à Pesaro, puis il a suivi des cours de perfectionnement avec Bernd Alois Zimmermann et Vinko Globokar, et aussi avec Stockhausen, Pousseur, Kagel, Schnebel et Rzewski à Cologne. Suivant sa propre précise terminologie, le style de composition de Lombardi se définit par une série de couples de mots qui s'inscrivent dans une chronologie spécifique : un langage de composition 'gestuelle–planifiée' (à partir de 1970), 'inclusive–exclusive' (à partir de 1980) et

[665] En ce qui concerne la citation cf. LUDOVICO GEYMONAT, *La libertà*, Rusconi, Milan, 1993 et proposée de nouveau in ERNESTO RIVA, *Filosofi italiani del Novecento*, Edizioni Lulu on line, 2018, pp. 59-60 : « C'est le caractère de la lutte, celui qui met en évidence le dynamisme de la liberté dans le sens que l'on veut lui donner. [...] Il s'ensuit que la liberté n'est pas un statut qui peut être atteint une fois pour toutes ou qui, une fois atteint, ne demande qu'à être défendu. Au contraire, elle doit être constamment élargie, approfondie, discutée. La seule façon de la défendre est de la soumettre à une critique constante, c'est de renforcer sa créativité ».

[666] Ces réflexions sont également inclues dans l'étude personnelle *"Faust. Un travestimento". Un métadiscours sur le texte de Goethe entre la réécriture aliénante d'Edoardo Sanguineti et l'opéra de Luca Lombardi*, in CAMILLO FAVERZANI (sous la direction de), *Die Musik des Mörders*, LIM, Lucques, 2018.

'figurative–non figurative' (à partir de la fin de 1980). Nous sommes en mesure de situer la composition de *Faust* entre la deuxième période qui se caractérise, d'une part, par la variété des matériaux et des expressions musicales (expressions sérieuses et comiques, tragiques et burlesques), empruntés à la musique classique, à la musique populaire et à la musique commerciale. D'autre part, il développe son style de composition en définissant une figure musicale par la présence d'un accord, d'une gamme ou d'une séquence de sons, devenant de plus en plus importants pour la caractérisation d'un moment spécifique de la composition ou, comme dans le cas de *Faust*, d'un personnage. Gabriele Becheri met en evidénce que « compared to the other compositions, *Faust. A Disguise* was written during a period of important changes for the composer. His musical language became freer and he started reacting to incentives from different directions »[667]. À partir de la deuxième moitié des années 1980, Lombardi comprend la force du texte de Sanguineti et ses possibilités musicales. Tout d'abord, en 1987 il travaille sur la composition indépendante de *La canzone di Greta,* pour soprano et quatuor à cordes, puis inséré dans l'opéra. La nécessité première de Lombardi est de trouver des styles différents pour définir la multiplicité des styles du texte de Sanguineti, « facendo egli tesoro di tutta una catena di 'travestimenti' allusivi e stranianti, che rispecchiano perfettamente le linee del materiale verbale ».[668] Le point de départ, aussi modèle d´inspiration, de cette composition est le Lied *Gretchen am Spinnrade* de Franz Schubert, tout en changeant sa ligne mélodique avec les accords musicaux tardo-romantiques et expressionnistes :

Si parte dallo sfaldamento della figura d'accompagnamento dello schubertiano *Gretchen am Spinnrade* (secondo le regole di uno spostamento progressivo delle componenti ritmico-armoniche che impernia tutta l'opera e con il quartetto d'archi 'carico' di riferimenti alla cultura tedesca) per giungere, grazie a questa trasformazione-distorsione, a conquistare lo spazio attraverso l'addentrarsi di materiali eterogenei. […] È il tempo, sempre, ad inarcarsi verso lo spazio armonico e melodico, nei lavori di Lombardi, un tempo che rifiuta il principio evoluzionistico del linguaggio e della forma, che non è teso verso un punto, eppure è

[667] GABRIELE BECHERI, *The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi*, in LORNA FITZSJIMMONS (sous la direction de), *Internation Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, Continuum Internation Publishing Group, New York, 2008, p. 234 : « Par rapport aux autres compositions, *Faust. Un travestimento* a été écrit pendant une période de changements importants pour le compositeur. Son langage musical est devenu plus libre et a commencé à réagir à des incitations provenant de directions différentes ».

[668] *Edoardo Sanguineti su "La canzone di Greta"*, p. 2 : « mettant à profit un enchaînement de 'travestissements' allusifs et aliénants, reflétant parfaitement les lignes du matériau verbal ».

vivo ed instabile. L'attimo gœthiano, la sospensione, il ritorno attraverso la memoria, l'esplorazione delle zone di confine espressivo scandiscono il tempo percettivo delle sue opere[669].

Dans la même année que cette composition indépendante d'après Schubert, Lombardi commence aussi l'écriture de l'opéra[670] ; le compositeur romain décide de diviser le drame en trois actes et douze scènes (le 'travestissement' de Sanguineti est différemment composé de deux parties et treize scènes) et en même temps procède à l'élimination de vers simples et de sections du texte, les adaptant aux nécessités rythmiques et musicales. Dans le spécifique de l'opéra, Lombardi détermine une double approche : d'une part, il décide de maintenir la multiplicité des aspects musicaux, présents dans le texte-livret ; d'autre part, il essaie de garantir l'homogénéité totale de l'opéra par sa propre cohérence musicale. Les personnages principaux (Faust, Mefistofele, Greta) se caractérisent par l'association constante de sons et de séquences harmoniques qui permettent d'attribuer une densité concrète à l'opéra, nécessaire pour définir la richesse des références du style de composition de Lombardi et pour trouver de possibles permutations. Prenons par exemple le personnage de Faust (baryton) que Lombardi construit grâce à la superposition de deux gammes, une triade majeure et une triade mineure (p.ex. *do–mib–sol* / *si–re–fa#*). Ou le personnage de Greta (soprano), créé par la superposition de deux intervalles de tierces majeures (p.ex. *do–mi–sol#*). Mefistofele, qui se singularise par une double nature humaine et démoniaque (caractérisée par l'existence conjointe de deux voix, contralto/baryton), est présenté par le croisement de deux intervalles de tritons, cet intervalle que l'on définit *diabolus in musica* (p.ex. *do–mi–fa#– la#* ou encore *fa–la–si–mib*). Il nous semble aussi indispensable de mettre au point la multiplicité des

[669] LIDIA BRAMANI, *Oggetti ritrovati: i linguaggi in Luca Lombardi (1994)*, in LUCA LOMBARDI, *Con Faust*, p. 4 : « On commence par la désintégration de la figure d´accompagnement du Lied de Schubert *Gretchen am Spinnrade* (selon les règles d'un transfert progressif des composants rythmico-harmoniques qui caractérise toute l'œuvre, avec ce quatuor de cordes 'chargé' de références à la culture allemande) pour atteindre, grâce à cette transformation-distorsion, la conquête de l'espace, en recourant à de matériaux hétérogènes. [...] C'est le temps, toujours, qui boucle l'espace harmonique et mélodique, dans les œuvres de Lombardi, un temps qui rejette le principe de l'évolution du langage et de la forme, qui n´est pas tendu vers un but, tout en étant vivant et instable. L'instant selon Goethe, la suspension, le retour à travers la mémoire, l'exploration des zones frontières de l'expression marquent le temps de perception de ses œuvres ».

[670] La première de l'opéra *Faust. Un travestimento* a lieu au Théâtre de Bâle le 21 décembre 1991. Voilà une fiche technique : Michael Boder (CHEF D´ORCHESTRE), Thomas Schulte-Michels (MISE EN SCENE), Susanne Thaler (DECORS ET COSTUMES), Hermann Münzer (LUMIERES), Werner Nitzer (CHEF DE CHŒUR), Albrecht Puhlmann (*Dramaturg*). Distribution : Mark Holland (FAUST), Andrea Trauboth (GRETA), Gillian Knight (MEFISTOFELE 1), Peter van Derick (MEFISTOFELE 2), Anton Diakov (STREGA), Guy Renard (WAGNER), Doug Jones (VALENTINO), Åsa Bäverstam, Doug Jones, Werner Güra, Daniel Sutin (QUATTRO STUDENTI), Agnethe Christensen (COMARE), Åsa Bäverstam (GIOVANE BALLERINA), Maria Mohacsi (VECCHIA BALLERINA). Quatuor Erato (Emilie Haudenschild, Attila Adamka, Heinz Haudenschild, Emeric Kostyak). Claviers: Barbara Leuenberger, Daniel Almada. Saxophone: Iwan Roth, Beat Hofstetter.

effets musicaux de la partition : c'est le cas de la scène de la taverne (I, 4) où l'allusion du texte de Sanguineti au groupe Rolling Stones est concrétisée, par Lombardi, dans la parodie de la chanson « Sympathy for the Devil » qui sert d'incitation à la chanson de Mefistofele, utilisée à la manière d'un air lyrique (travestissement et contrefaçon évidente des modèles des chansons à boire). La présence de quatre étudiants et d'un petit chœur de chambre rendent encore plus évident le jeu parodique du compositeur, au service du texte, par le bouleversement d'éléments sonores, qui rappellent le *Falstaff* de Giuseppe Verdi, et par la citation directe (nécessaire pour la réalisation du 'travestissement') de la phrase de Turiddu dans l'opéra *Cavalleria rusticana* : « Viva il vino spumeggiante » (scène 9). *Faust* est donc la synthèse d'une dimension politique, présente aussi bien dans l'écriture de Sanguineti que dans la musique de Lombardi. Le compositeur affirme lui-même : « Faust è un intellettuale inserito in una dimensione politica e allo stesso tempo fantastica che, deluso da quello in cui ha sempre creduto, non si arrende, ma anzi cerca di scoprire nuovi modi di conoscere e interpretare il mondo ».[671] Donc, il est plus que jamais nécessaire que les intellectuels d'aujourd´hui trouvent des outils nouveaux pour connaître et interpréter le monde, et ce faisant « riattraversare la storia per riproporre un'utopia, cullati da quell'ambiguità creativa che non distrugge il sogno sotto il peso della supponenza accademica »[672].



Fausto Razzi

Pour mieux nous concentrer sur le monde musical de Fausto Razzi (1932) avec les pratiques d'écriture d'Edoardo Sanguineti, nous devons certainement partir du principe que, pour le compositeur romain, le mot doit être considéré comme une partition. Les idées d'intérêt, ou plutôt les matériaux mis en musique par Razzi, sont remarquables et ils vont des extraits de compositions

[671] Cette citation est issue de notre conversation personnelle avec Lombardi, ce qui a donné lieu à des points de réflexions importants pour la conception de cette étude : « Faust est un intellectuel inséré dans une dimension politique et en même temps fantastique qui, déçu de ce qu'il a toujours cru, ne cède pas mais cherche au contraire à trouver de nouvelles façons de comprendre et d'interpréter le monde ».

[672] LIDIA BRAMANI, *Oggetti ritrovati*, p. 5 : « retraverser l´histoire afin de reproposer une utopie, bercés par cette ambiguïté créative qui ne détruit pas le rêve sous le poids de l'arrogance académique ».

poétiques de Sanguineti à l'utilisation d'extraits de ses œuvres narratives, en passant par ses textes pour le théâtre ; et précisément avec un extrait du texte théâtral *Protocolli*, Razzi commence à déterminer son travail en tant que compositeur sur les textes de Sanguineti. Cette pièce musicale, intitulée *Colori*, est composée pour deux voix et cinquante-quatre cordes entre 1985 et 1986 sur commande de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome ; elle est tirée du monologue de VF1, qui parle d'éléments corporels (en particulier, de s'écraser et de se frotter les yeux avec les doigts) comme une nécessité humaine de voir « i colori delle cose, [...] cioè proprio i colori del mondo. [...] Certo è un po' come un caleidoscopio [...] »[673] . Les deux interprètes (un chanteur et une actrice) se retrouvent dans un déboulement que le compositeur veut faire comprendre

per un verso, come divaricazione della *Voce*, impegnata nellì'arco delle sue possibilità, dal parlato al canto… Per altro verso, uno sdoppiamento concepito come un vero e proprio *doppio* del personaggio, realizzato nella drammaticità e nel taglio *negativo* del finale affidato alla voce, che risultano opposti all'espressività oggettiva del canto e della sua conclusione positiva[674].

Ensuite, nous avons la composition de *Protocolli*, action scénique pour deux chanteurs, quatre acteurs et onze instruments, réalisée entre 1989 et 1992, qui intéresse le compositeur romain pour cette pluralité de voix, déjà déclarée dans le texte théâtral par son auteur, qui détermine une superposition de discours et de voix, comme de véritables instruments musicaux. Il y a trois raisons spécifiques qui poussent Razzi à travailler sur la mise en musique de cette pièce ; avant tout, une succession de situations vocales, qui se présentent au lecteur-spectateur comme une partition. Puis, nous avons l'intérêt de Razzi pour la manière de jouer le texte, qui remonte à la volonté du dramaturge Sanguineti d'aborder « una comunicazione molto parlata, per allontanare ogni aspetto di tipo letterario o artificioso »[675] ; et enfin, la présence de plusieurs histoires avec un début et une fin, qui s'échappent et qui définissent la poly-tessiture et la polyvalence de la musique de Razzi et nous assistons ainsi à l'affirmation de la présence de voix chantées, de voix parlées et de voix instrumentales, placées au même niveau, pour que ceux qui écoutent décident indépendamment

[673] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 92-93 : « les couleurs des choses, [...] c'est-à-dire les couleurs du monde. C'est certainement un peu comme un kaléidoscope [...] ».

[674] EDOARDO SANGUINETI, *Per Musica*, cit., p. 239 : « d'une part, comme divergence de la Voix, engagée dans l'éventail de ses possibilités, de la parole au chant... D'autre part, un doublement conçu comme un véritable double du personnage, réalisé dans le drame et dans la coupe négative du final confié à la voix, qui s'oppose à l'expressivité objective de la chanson et sa conclusion positive ».

[675] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 88 : « une communication très parlée, pour écarter chaque aspect littéraire ou artificiel ».

sur quel plan se déplacer. Nous avons successivement deux compositions de musique de chambre : *E chi è passato resta per memoria*, pour voix, piano et contrebasse, rédigée en 1990, dont le texte est tiré de la composition poétique *Ballata del lavoro* (un hommage à la mémoire d'Armando Gentilucci) et *Frammento 3*, pour voix, alto et violoncelle, écrite en 1991 d'après le poème *H* du recueil *Alfabeto Apocalittico*. Mentionnons également *Ostinato* pour récitante, flûte en sol, clarinette basse, violon et piano, écrit en 1995 pour la célébration du cinquantième anniversaire de la Résistance, organisée par Luigi Pestalozza, au Ridotto del Teatro alla Scala de Milan, qui nous présente un texte de Sanguineti fait pour l'occasion ; le voici : « ma questa resistenza si rinnova, / contro i nemici di classe, nel tempo,/ in forme antiche, in altre forme, sempre »[676]. Le même texte est utilisé l'année suivante par Razzi pour *Ostinato 2*, pour deux voix sur support magnétique, qui est présentée dans l'idée d'« una accumulazione ossessiva delle parole del testo […]; un 'canone' multiplo (a 60 voci nella prima parte, a 80 nella seconda) »[677]. Enfin, les deux opérations musicales *Smorfie* et *Incastro* sont dignes de mention ; la première, définie par le compositeur lui-même comme une action scénique pour soprano, deux actrices, flûte, violon, piano et support magnétique, a été exécutée en 1997. Contrairement au style de *Protocolli*, Razzi décide ici de s'appuyer sur une succession continue de « 'situazioni' oniriche (il titolo richiama l'interpretazione dei sogni della Smorfia napoletana) » [678], réalisée à travers l'alternance, l'intersection et le chevauchement des trois supports à sa disposition: la récitation, le chant et le jeu, auxquels s'ajoute l'enregistrement sur bande, qui permet à la pièce musicale d'assumer sa totalité avec les instruments disponibles et une présence égale d'unités séparées. La seconde, une action scénique en deux versions (la première pour douze voix et cinq instruments créée en 2001, la seconde pour neuf voix et cinq instruments, proposée en 2006), utilise des textes de *L'Arpa magica* et du texte théâtral *Dialogo*. Le travail du compositeur romain est remarquable, surtout avec la seconde version qui comprend trois groupes d'interprètes, précisément cinq instruments (flûte, hautbois, harpe, violon et violoncelle), quatre chanteurs et deux actrices pour *L'Arpa magica*, une chanteuse et le couple actrice/acteur pour *Dialogo*. Les quatorze sections de cette action scénique sont réalisées dans une structure "emboîtable" des deux textes, à travers la présence constante d'actions parallèles et simultanées entre elles ; ces sections « si susseguono senza soluzione di continuità, separate solo da 7 intermezzi strumentali »[679].

[676] *Ivi*, p. 89 : « mais cette résistance se renouvelle, / contre les ennemis de classe, dans le temps, / sous des formes anciennes, sous d'autres formes, toujours ».
[677] *Ibidem* : « une accumulation obsessionnelle des mots du texte [...] ; un "canon" multiple (soixante voix dans la première partie, quatre-vingt-dix dans la seconde) ».
[678] *Ivi*, p. 90 : « des " situations " oniriques (le titre rappelle l'interprétation des rêves de la *Smorfia* napolitaine) ».
[679] *Ivi*, *p.*91 : « se succèdent sans discontinuité, séparées seulement par sept intermèdes instrumentaux ».



Flavio Emilio Scogna

La composition *L'Arpa magica* est également devenue un objet d'intérêt pour le compositeur Flavio Emilio Scogna (1956), qui en a fait une œuvre radiophonique en dix-huit tableaux pour haut-parleur, soprano, harpe, harpe celtique, violon et retouche numérique du son, commandée par la RAI ; l'œuvre, écrite en 1997, a participé au Prix Italia 1998. Ces *intermèdes pour un Singspiel*, comme Sanguineti veut définir les différentes sections de sa poésie, sont une sorte de réécriture, oserons dire libre réinvention, de l'œuvre fantastique partiellement perdue, une véritable féerie musicale, de Franz Schubert, réalisée en 1820 ; l'aspect magique reste intact, de même que la relation amoureuse entre les protagonistes Melinda et Arnolfo et la description des différents environnements dans le mélologue de Schubert : « restano castelli, fulmini e saette, che per noi italiani, ci ricorda Sanguineti, significano Ludovico Ariosto, le sue ottave, i paladini »[680]. Dans la musique de texte d'Edoardo Sanguineti résonne, à comprendre comme son (« canto le arpe incantate benedette/ canto i tamburi, canto le trombette: » [681]) ou comme bruit (« e un'aquila dal cielo scende e piomba, / come una bomba, sopra una colomba: »)[682]; ; la boîte magique dans laquelle les personnages bougent et l'histoire est renforcée (« basta, che la Melinda è innamorata, / la fata il fato in cuore l'ha infatuata: »[683]) est renforcée par l'apparence musicale de Scogna. Le compositeur enferme dans ce récipient, qui est la radio, une série de niveaux de fréquences qui parviennent à ce que l'auditeur individuel puisse reconnaître un regard d'enchantement personnel, soutenu par les éléments technologiques d'aujourd'hui, et ici la voix récitante nous plonge dans l'histoire violente et l'amour reconstruit par Sanguineti, la harpe et la harpe celtique nous offrent des échelles tournoyantes et des glissandi qui s'élèvent, se déplacent et descendent, presque pour

[680] SANDRO CAPPELLETTO, *Presentazione*, https://www.youtube.com/watch?v=QHYAKGUffL4 : « il reste des châteaux, des foudres et des éclairs, ce qui pour nous Italiens, comme le rappelle Sanguineti, signifie Ludovico Ariosto, ses octaves, ses paladins ».

[681] *L'arpa magica*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 204 : « je chante les harpes enchantées bénie / je chante les tambours, je chante les trompettes : ».

[682] *Ivi*, p. 205 : « et un aigle du ciel descend et plonge, / comme une bombe, au-dessus d'une colombe : ».

[683] *Ibidem* : « assez, que la Melinda est amoureuse, / la fée que le destin dans le coeur l'a entichée : ».

représenter le chemin impétueux des labyrinthes variés du château. Nous avons ensuite le violon, qui accompagne la voix sur ce voyage, et le traitement numérique du son qui complète le voyage, et en même temps « procede sottolineando le vie di fuga musicale offerte dalla lingua »[684] ; il est également important de souligner comment Scogna décide de citer Schubert, plus précisément dans les rondos créés pour lier les scènes, caractérisés par la voix de la soprano et un phrasé de la chanson qui nous rappelle précisément le style de Schubert. En conclusion, on peut bien dire que « *L'arpa magica* diventa un'opera di teatro dell'oggi dedicata alla radio di ieri; da lì esce, lì dentro infine ritorna, sospinta da una manovella meccanica, l'*objet trouvé* dell'archeologia sonora »[685]. Voici quelques extraits de la composition poétique de Sanguineti :

canto le fate, i mostri, i cavalieri,
le armi e le cortesie, le spade e i fiori,
le picche e i cuori, i bastoni e gli alfieri,
le coppe, i fanti, i paggi, gli ori e onori,
le aquile, le colombe, i fattucchieri,
le vendette, i portenti, i trovatori:
[…]
la Melinda all'Arnolfo porta amore,
tanto che già una volta l'ha sposato:
l'Arnolfo è il conte re di Montabore,
con un'arpa incantata si è incantato:
ma l'amore è incostante e traditore,
l'Arnolfo, adesso, vive separato:
la Melinda ci perde il sentimento,
e al Suturone ci fa un giuramento:
Adesso stiamo dentro la foresta,
che ci va l'Ida, e, dietro, i cacciatori:
non so cosa si è messa l'Ida in testa,
ma qui ci trova spaventi e dolori:

[684] SANDRO CAPPELLETTO, *Presentazione*, cit. : « procède en soulignant les échappatoires musicales offertes par la langue ».
[685] *Ibidem* : « *L'arpa magica* devient une œuvre théâtrale d'aujourd'hui dédiée à la radio d'hier ; de là elle sort, il revient enfin, poussé par une manivelle mécanique, l'objet trouvé de l'archéologie sonore ».

qui ci ha perduto la traccia e la pesta,
le vie diritte qui ci è andata fuori:
[…]
finalmente la fata ci discioglie
l'enigma stretto di codesta storia:
con l'Arnolfo si cava le sue voglie,
che fa caderci tutta la sua boria.
Il figlio, a lui, l'ha salvato lei moglie,
così non fu defunto alla memoria:
non fu bruciato il Palmerino
anzi è un vispo e vivace ragazzino:
[…]
così l'Ida si sposa quell'arpista,
e diventano insieme re e regina:
l'Arnolfo, convertito in pacifista,
ci torna in casa con la Melindina:
l'arpa la sospendiamo bene in vista,
e il diavolo lasciamo giù in cantina:
e vissero felici e stracontenti,
tra celestiali soniti e concenti:[686]

[686] *L'arpa magica*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., pp. 204-209 : « Je chante les fées, les monstres, les chevaliers, / les armes et les courtoisies, les épées et les fleurs, / les piques et les cœurs, les bâtons et les évêques, / les tasses, les valets, les pages, l'or et les honneurs, / les aigles, les colombes, les sorciers, / les vendettas, les porteurs, les troubadours : / […] la Melinda apporte l'amour à Arnolfo, / à tel point qu'elle l'a épousé une fois auparavant : / Arnolfo est le roi comte de Montabore, / avec une harpe enchantée s'est enchanté lui-même : / mais l'amour est inconstant et traître, / Arnolfo vit maintenant séparé : / Melinda perd ce sentiment, / et il nous prête serment au Suturone : / maintenant nous sommes à l'intérieur de la forêt, / et, derrière eux, les chasseurs : / je ne sais pas ce qu'Ida lui a mis dans la tête, / mais ici, on peut trouver des frayeurs et des douleurs : / ici, il a perdu la trace et le rythme, / les lignes droites ici nous ont fait sortir : / […] enfin la fée nous dissout / l'énigme étroite de cette histoire : / avec Arnolfo, il extrait ses envies, / qui fait tomber toute sa flottabilité dedans. Le fils, pour lui, a été sauvé par sa femme, / donc il n'a pas été pris de mémoire : / le Palmerino n'a pas été brûlé / mais c'est un enfant vivant et visqueux : / […] alors Ida épouse cette harpiste, / et devenir à la fois roi et reine : / Arnolfo, converti en pacifiste, / il rentre à la maison avec la Melindina : / nous suspendons la harpe bien en vue, / et le diable qu'on laisse dans la cave : / et ils vécurent heureux pour toujours, / entre les sons célestes et les armonies : ».

II.2.3 *TEATRO DEL SUONO* : L'EXPÉRIENCE AVEC ANDREA LIBEROVICI


Andrea Liberovici

Quand on parle de la relation de collaboration entre poètes et musiciens, il faut toujours garder à l'esprit ses deux polarités fondamentales : d'une part, l'écrivain (le poète), qui fait ses choix et crée ses pratiques d'écriture indépendamment, d'autre part le compositeur, qui précisément grâce à la musique peut faire une syllabe, un mot, une phrase, musical. Il parvient, en somme, à donner corps et surtout son à ce qui est écrit. C'est le cas d'Edoardo Sanguineti et du compositeur ligurien Andrea Liberovici (1962), qui ont fondé au milieu des années quatre-vingt-dix, un groupe de recherche sur les nouvelles possibilités de création théâtrale et sonore appelé "Théâtre du son". L'objectif principal est de définir une nouvelle interprétation, et par conséquent une nouvelle utilisation, des aspects musicaux d'un texte, afin que tous les codes présents dans un spectacle vivant soient exploités et surtout que toutes les barrières qui ont été créées dans le domaine musico-théâtral soient surmontées. Ce faisant, nous avons l'intention de sensibiliser le public par de nouvelles significations, c'est-à-dire « prendere all'amo lo spettatore con la tranquillità monotona e consueta di un frammento dichiarato di senso, e trascinarlo attraverso un linguaggio simbolico e a strati della musica » [687]. Le champ sensoriel de la vue est stimulé, mais c'est celui de l'ouïe qui est un élément fondamental de cette nouvelle forme musico-théâtrale, « car c'est avant tout par elle que le texte, et donc la poésie, parviennent au public »[688]; c'est Andrea Liberovici qui explique le mieux ce que signifie "Teatro del Suono" :

Il "Teatro del Suono" è un teatro che colloca la sua ricerca, esattamente al centro -se così si può dire- fra il teatro di prosa e quello musicale provando a utilizzare da queste due forme teatrali, il *senso* come *esca* e il *suono* come *significante* in continuo rapporto dialettico fra di loro. Il nostro Teatro è un teatro che

[687] ANDREA LIBEROVICI et EDOARDO SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milan, 1998, p. 82 : « prendre le spectateur à l'hameçon avec la tranquillité monotone et connue d'un fragment déclaré de sens, et l'emporter à travers un langage symbolique et à strates de la musique ».

[688] STEPHANE RESCHE, *Le Teatro del Suono d'Andrea Liberovici: théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre*, mémoire de Master 2 Recherche en Etudes Italiennes, dirigé par CHRISTOPHE MILESCHI (Université Stendhal Grenoble III) et JEAN-CLAUDE ZANCARINI (École Normale Supérieure – Lettres et Sciences Humaines de Lyon), Septembre 2007, p. 7 (matériel fourni par le même auteur).

s'interroga sul presente attraverso i mezzi del presente che ci sono consoni, come per esempio tutta l'informatica musicale, non con lo scopo di provocare o stupire con effetti speciali, non ne abbiamo né i mezzi né l'intenzione, ma con il progetto preciso, visto che lavoriamo con il suono e quindi con il più veloce e universale mezzo di comunicazione, di riattivare, appunto, la *comunicazione*. Io ho la fortuna o la follia di credere ancora che il Teatro ci possa aiutare a cambiare e a crescere come uomini, soltanto alla condizione che riesca a ristabilire un *contatto* non per forza gradevole e non per forza sgradevole, semplicemente *vivo* e per *vivo* intendo dialettico, con il suo interlocutore: il pubblico. Il Suono è di fatto l'elemento, a mio avviso, principale e con più possibilità di sintesi e di narrazione per rivitalizzare l'attenzione e l'emozione. Il Suono inteso nella sua totalità dal rumore organizzato all'orchestra sinfonica per supportare e veicolare una storia. Intervenire con il suono attraverso le nuove tecnologie acustiche (informatica musicale, spazializzazione del suono, microfonazione degli attori, *live eletronics* ecc.) direttamente sulla drammaturgia seguendo più un'estetica del *montaggio*, che mi sembra la vera dominante di tutte le arti di questa fine millennio, rispetto a una narrazione classica. Se è vero che il cinema è nato come imitazione del teatro, per poi, attraverso appunto il montaggio, elaborare una propria estetica che in definitiva ha rivoluzionato tutta la comunicazione, ci interessa portare questo modo al teatro. Costruire una *sceneggiatura-partitura*, in cui musica parola gesto e luce vengono a formare un tutto proprio come un *fotogramma-battuta musicale-tassello*, da montare creativamente uno dopo l'altro, uno sull'altro, uno pausa altro, *punto contro punto*. Le possibilità d'ingrandire, lo zoom microfonico, il primo piano sonoro. Inquadrare il *fuori campo* non diventa così un fatto puramente estetico, ma l'amplificazione e la messa a fuoco dell'emotività e del *sottotesto* dei personaggi. Il microfono come *orecchio meccanico* e le tecnologie come *memoria* e possibilità di rielaborazione del materiale drammaturgico, l'attore con la sua vocalità e con il suo lavoro creativo sul personaggio, ovviamente al centro[689].

[689]ANDREA LIBEROVICI, *Storia del Teatro del Suono*, http://www.teatrodelsuono.it : « Le "Teatro del Suono" est un théâtre qui place sa recherche exactement au centre - pour ainsi dire - de la prose et du théâtre musical, en essayant d'utiliser ces deux formes théâtrales, c'est-à-dire comme appât et comme signifiant, dans une relation dialectique continue entre elles. Notre Théâtre est un théâtre qui questionne le présent par les moyens du présent qui nous conviennent, comme toute informatique musicale, non pas dans le but de provoquer ou de surprendre par des effets spéciaux, nous n'avons ni les moyens ni l'intention, mais avec le projet précis, puisque nous travaillons avec le son et donc avec les moyens de communication les plus rapides et universels, de réactiver, précisément la communication. J'ai de la chance ou de la folie de croire encore que le Théâtre peut nous aider à changer et à grandir en tant qu'hommes, à la seule condition qu'il puisse rétablir un contact pas nécessairement agréable et pas nécessairement désagréable, simplement vivant et par vivre, je veux dire dialectique, avec son interlocuteur : le public. Le son est en fait l'élément principal, à mon avis, et avec plus de possibilités de synthèse et de narration pour revitaliser l'attention et l'émotion. Son compris dans sa globalité depuis le bruit organisé jusqu'à l'orchestre symphonique pour soutenir et transmettre une histoire. Intervenir sur le son à travers les nouvelles technologies acoustiques (informatique musicale, spatialisation sonore, micro d'acteurs, électronique temps réel, etc.) directement sur la dramaturgie, suivant plus une esthétique du montage, qui me semble être la véritable dominante de tous les arts de cette fin de millénaire, par rapport à une narration classique. S'il est vrai que le cinéma est né comme une imitation du théâtre, puis, à travers le montage, d'élaborer sa propre esthétique qui a finalement révolutionné toute communication, nous sommes intéressés à apporter cette voie au théâtre. Construire une scénarisation-écriture où la musique, la parole, le geste et la lumière viennent former un tout comme un cadre, un gland musical battu, à assembler de manière créative l'un après l'autre, l'un sur l'autre, une pause, point par point. Les possibilités d'agrandissement, le zoom du microphone, le son au premier plan.

Il arrive aussi parfois qu'un musicien ait déjà à l'esprit sa propre élaboration de textes écrits par un auteur, de même que Liberovici, qui vise à définir le réel implicitement dans son sens sonore. Stéphane Resche met en évidence les catégories de ces implications sonores opérées par le compositeur ligurien, sous le nom de sous-entendus sonores ; nous essayons tout d'abord de préciser ce que Liberovici entend par ce terme. Il existe des sous-entendus primaires, qu'un texte nous donne d'abord par la présence de légendes ou par l'indication de sons (bref, ce qui caractérise les événements) ; il est aussi possible de trouver dans un texte une autre série de sous-entendus, déterminée plus par une analyse interprétative de l'écriture que par l'écriture elle-même. Ces sous-entendus secondaires découlent de l'extraction des potentialités d'un texte à partir de son interprétation, de son étude et surtout de son analyse ; cela se fait par une prédisposition personnelle. Cela nous rappelle que le chaos sonore et visuel qui s'introduit dans la composition musicale du XXème siècle et ne définit pas en soi la pureté d'un son, au contraire, nous présente divers éléments que nous définissons comme harmoniques, et cela est déterminé tant par l'écriture du compositeur que par la liberté du musicien de faire certains choix. Ainsi s'affirme une « utilisation créative du chaos » qui se dessine, d'une part, par l'utilisation de matériaux préexistants, définis lors de la phase de création du spectacle, et par leur manipulation ; d'autre part, par l'objectif est la réaction du public idéal, qui se trouve chaotique " envahi " par de nouveaux éléments construits pour l'occasion. Comme le souligne Resche : « Cette pensée « chaotique » des sons, s'est également développée dernièrement sur les compositions de musique dite « classique ». En effet, on trouve de façon récurrente sur des partitions, des annotations traditionnelles suivies d'indications faisant intervenir le hasard mécanique de l'interprète, ou informatique de l'ordinateur »[690]. C'est ce qui s'est passé avec la première collaboration de Liberovici avec l'écriture d'Edoardo Sanguineti. *Rap*, réalisé en 1996[691] ; la première idée qui fait bouger les choses est le partage commun du compositeur et du poète pour voir le rap comme « una tecnica del discorso verbale, un modo paradossale per "recitar cantando", in cui l'importanza del testo è molto forte e permette di utilizzare anche dei componimenti che non abbiano una preordinata struttura ritmica,

De cette façon, le cadrage hors champ ne devient pas un fait purement esthétique, mais l'amplification et la focalisation de l'émotivité et du sous-texte des personnages. Le microphone comme oreille mécanique et les technologies comme mémoire et possibilité de réélaboration de la matière dramaturgique, l'acteur avec sa voix et son travail créatif sur le personnage, évidemment au centre ».

[690] STÉPHANE RESCHE, *Le Teatro del Suono d'Andrea Liberovici*, cit., p. 37.

[691] Fiche technique du spectacle : Edoardo Sanguineti et Andrea Liberovici (AUTEURS), Andrea Liberovici (MISE EN SCÈNE), Andrea Liberovici (MUSIQUE), Ottavia Fusco, Andrea Liberovici, Enrico Ghezzi (VOIX HORS CHAMP) (INTERPRÈTES), Eva Pollio (DÈCORS), Francesca Faiella (COSTUMES), Pippo Ghisoli (LUMIÈRES).

ma che si costruiscono attraverso giochi verbali »[692]. Le rap (dans son acception originelle, dépouillée de tous les caractères commerciaux qui peuvent nous porter à considérer la plupart des productions musicales qui passent sur les grandes ondes radio-télévisuelles comme appartenant à ce style musical) a su réemployer, probablement de façon totalement involontaire, des vécus musicaux très éloignés entre eux : le récitatif d'opéra du XVIIème siècle, la musique concrète contemporaine, la culture afro-américaine et toute une série de nouveaux procédés créatifs comme l'échantillonnage, ou encore les logiciels d'informatique musicale. A la manière du rêve au cours duquel les pensées les plus hétéroclites se juxtaposent et forment un ensemble cohérent, le rap est une forme d'expression musicale et textuelle qui s'est développée durant ces dernières dizaines d'années et qui se sert de tout matériel sonore et langagier pour raconter une histoire et faire passer un message. C'est d'ailleurs parce qu'il traite souvent de sujets difficiles que le rap est radicalement empreint d'une violence et d'un pessimisme souvent injustifiés. *Rap* est à la fois un spectacle calqué sur la structure du rêve, et un spectacle sur le rêve. Ce spectacle n'est pas composé d'une seule, mais bien d'un agencement de plusieurs histoires musicales, nées d'une simple intuition sonore ou du rythme interne d'un mot, plus que d'une grille narrative explicite. *Rap* joue avec le hasard des enchaînements, l'aspect naturel d'un rythme ou d'une harmonie, l'aspect incontrôlable de l'inconscient. *Rap,* en somme, est un jeu du hasard et du rêve transposé sur la scène théâtrale grâce à la poésie du langage. Avant de se lancer dans l'élaboration de *Rap,* Liberovici s'est nourri de lectures variées sur l'inconscient, le rêve, le hasard. Les classiques freudiens ont été parcourus et assimilés (*Traumdeutung* principalement), mais le travail de lecture préalable au spectacle s'est penché sur une série d'ouvrages moins conventionnels, qui ont également participé au mûrissement de la pensée créatrice (revues astrologiques, numérologiques). Dans ce corpus, Liberovici s'est penché en particulier sur *La Smorfia napoletana*. Cet ouvrage est un livre d'interprétation des rêves, utilisé de nos jours pour choisir les chiffres à jouer au loto et autres jeux de hasard. Edoardo Sanguineti avait justement écrit *Smorfie,* roman aux structures logiques basées sur le rêve. Dans cette œuvre, nous assistons à une succession de situations oniriques qui sont juxtaposées et reliées par une structure narrative apparemment illogique, mais suivant en réalité un cadre onirique. Liberovici s'inspirera principalement d'extraits de cette œuvre pour *Rap*. L'apport de Sanguineti (bien que lui-même ne qualifie pas son écriture comme empreinte d'une harmonie traditionnelle et la considère même désagréable à une première écoute)

[692] GABRIELE BECHERI, *Officina Liberovici: il suono diventa teatro,* Marsilio, Venice, 2006, p. 74 : « une technique de discours verbal, une manière paradoxale de *recitar cantando*, dans laquelle l'importance du texte est très forte et permet l'utilisation de compositions qui n'ont pas une structure rythmique préétablie, mais qui sont construites par des jeux verbaux ».

a permis néanmoins à la création de faire un bond qualitatif important grâce à sa portée intra textuelle. Certaines séries d'allitérations sont, en réalité, de subtils renvois à d'illustres vers. Mais c'est avant tout la direction simultanée de plusieurs moyens d'expression (la musique, le théâtre, la poésie, l'électroacoustique, la parole) qui permet à *Rap* de voyager au plus profond du langage. Cette composition est un jeu d'échos constants entre trois voix. Enregistrées, modifiées en direct, ou tout simplement naturelles, ces voix s'entremêlent dans une structure guidée par le rêve. Il n'y a pas de narration prépondérante mais plutôt des narrations oniriques sous forme de tableaux. En effet, c'est une voix enregistrée, filtrée par un combiné téléphonique qui lance. Cette voix téléphonique est aussi celle qui conclut l'expérience de *Rap*. Les derniers mots prononcés qui concluent la représentation sont « è un caso, che c'è ». La présence du hasard (« il caso ») est ainsi confirmée, un rappel qui permet au spectateur de replacer l'expérience vécue dans un contexte onirique. Cette dernière affirmation ancre *Rap* dans son statut d'expérimentation de l'agencement d'éléments langagiers poussés par le sort, et intégrés dans un rêve, seul cadre où la logique du réel peut être bafouée (c'est d'ailleurs une sonnerie de réveil qui tire l'auditeur-spectateur de sa torpeur semi-consciente à la toute fin du spectacle, symbolisant ainsi un retour immédiat à la réalité). Pour conclure cette expérience de chirurgie du langage par le rêve, Liberovici et Sanguineti veulent nous démontrer que malgré l'aspect onirique de l'opération, les mots ont une vraie substance poétique et créatrice à dévoiler. Si certaines interprétations ont bien été rêvées, la sensibilité que peut atteindre l'essence (rythmique, mélodique, poétique) d'un mot est, elle, bien réelle. Tout élément (« ogni sfera ») est chirurgicalement opérable. Il est possible de retrouver dans chacun des mots que nous employons, la vraie puissance communicative et sensitive car tout mot peut faire vibrer, il suffit d'enlever l'écorce apparente pour laisser s'évader toute la sensibilité potentielle. Voici les derniers vers prononcés par la voix :

sognato è il senso, ma sensato è il derma
Sfumato è il grumo in granuli di sperma: ogni sfera
si scioglie e vibra e sfibra si scioglie e vibra e sfibra
si scioglie e vibra e sfibra[693]

Rap constitue, par l'ensemble des caractéristiques que nous avons pu aborder, une opération du langage des mots. La poésie, la mise en scène, l'interprétation théâtrale et électroacoustique

[693] « le sens est rêvé, mais le derme est sensé le grumeau s'est évaporé en granules de sperme chaque sphère fond et vibre et se défibre fond et vibre et se défibre fond et vibre et se défibre ».

cherchent toutes à ouvrir les mots afin de libérer leur potentialité expressive. L'opération effectuée engendre une distanciation quant à l'approche habituelle des mots et du texte. Tous ces éléments de distanciation, de démembrement de l'écoute, de renouvellement de l'approche du jeu, du monde, font écho au terme d'une déformation possible introduite par Andrea Liberovici. *Rap* apparaît presque comme un manuel de chirurgie du langage. Nous allons maintenant nous intéresser à la deuxième grande production du « Teatro del Suono ». *Sonetto*[694] est né d'une nouvelle collaboration entre Liberovici et Sanguineti, mais, contrairement à *Rap*, le texte utilisé mêle des fragments de texte de Sanguineti et d'un illustre auteur dramatique : William Shakespeare. Le texte préparé par Liberovici pour *Sonetto* est un montage de huit sonnets de William Shakespeare (2, 20, 23, 43, 91, 129, 144, 147) traduits en italien par Sanguineti, auxquels ont été ajoutés d'autres textes de Sanguineti (*Glossa n 15*, *Animali elementari*, *Canzonetta vision* et *Catasonetto* du recueil *Senzatitolo*, inseré dans le volume *Il gatto lupesco*). Pendant le spectacle, qui met en scène deux personnages, la Voix 1 et la Voix 2 (respectivement interprétées par Andrea Liberovici et Ottavia Fusco), les textes de Sanguineti sont pratiquement toujours interprétés par la Voix 1. Cette dernière a pour rôle d'insérer, à l'intérieur du tissu même des textes shakespeariens, des éléments émotionnellement plus légers, voire comiques, éléments rendus visibles par la poésie même de Sanguineti et mis en exergue par les déconstructions sonores de Liberovici. La Voix 2 quant à elle, voix féminine, dramatique et intense, s'occupe de la diction de l'intégralité des extraits shakespeariens. La scène matérialise en quelques sortes la tête de Shakespeare, qui par les sonnets, énonce son affection pour W.H. (un homme) et pour la Dark Lady (une femme). Le titre exact de *Sonetto* comporte l'indication : « Un travestimento Shakespeariano ». Sanguineti avait déjà utilisé cette technique de création pour des réélaborations du *Faust*, de l'*Enfer* de Dante, et de l'*Orlando furioso*. Après Goethe, Dante et l'Arioste, il s'attaque à Shakespeare et nous pouvons dire, en quelques sorte, lorsque Sanguineti se confronte avec les classiques, il les travestit, pour ainsi dire, en les récrivant, il contamine leur style par d'autres formes. C'est une interprétation osée de dire que le traducteur est un traître mais cela recèle une partie de vérité. Sanguineti, en tant que traducteur, ne se cache pas certaines évidences. Dans l'exercice de traduction, il existe une perte considérable du texte originel. Sanguineti affirme que l'auteur d'une œuvre originale et son texte sont au traducteur ce qu'un personnage et une partie dramaturgique sont à l'acteur. Le filtre interprétatif est incontournable, inévitable. Dans l'œuvre de Liberovici, le parti pris est celui d'une

[694] Fiche technique du spectacle : Edoardo Sanguineti et Andrea Liberovici (AUTEURS), Andrea Liberovici (MISE EN SCENE), Andrea Liberovici (MUSIQUE), Ottavia Fusco, Andrea Liberovici, Patrizia Schiavo, Richard Coroneo, Vittorio Gassmann (VOIX HORS CHAMP) (INTERPRETES), Laboratoires E.A.Carlo Felice de Gênes (DECORS), Clara Longobardo (COSTUMES), Pippo Ghisoli (LUMIERES).

certitude quant à l'amour homosexuel de Shakespeare pour un certain W. H., parallèle à l'amour éprouvé pour la Dark Lady citée. L'auteur anglais est ainsi présenté comme une personne attirée par les deux sexes. D'ailleurs, dans ces textes, les exemples de situations où les sexes se confondent, où hommes et femmes échangent leur rôle, abondent. Dans *La Nuit des Rois,* par exemple, le comédien qui interprète Rosalind explicite clairement être quelqu'un qui est là en tant qu'autre. Vêtu comme une femme, il affirme au public : « Si j'étais une femme, j'embrasserais ceux qui, parmi vous, ont une barbe qui me plaît ». L'acteur travesti en Rosalind travestie n'est qu'un nouvel exemple de théâtre dans le théâtre, où le travestissement est double. Par ailleurs, les rôles féminins interprétés par des hommes pendant la période élisabéthaine étaient beaucoup plus marqués homoérotiquement parlant qu'ils ne pouvaient l'être dans le théâtre japonais ou grec. En effet, les Grecs utilisaient des masques, le théâtre Kabuki japonais, un maquillage très abondant. Les acteurs grecs et japonais pouvaient avoir n'importe quel âge. Le théâtre élisabéthain, en revanche, employait de jeunes acteurs imberbes, très peu maquillés, et aux traits androgynes. Les physiques de ces acteurs devaient être naturellement très féminin ; d'ailleurs, ces acteurs étaient la cible d'un fanatisme comparable à celui qui pouvait exister pour certains castrats de l'opéra italien). Tous ces éléments appuient donc les choix de Liberovici et Sanguineti quant à l'utilisation de la technique du travestissement poétique, et à la réinterprétation scénique des sonnets en leur double destination masculine et féminine. Tout comme dans *Rap,* Liberovici a uni dans les créations sonores de *Sonetto,* des parties préenregistrées sonores, voire purement bruitistes, avec des éléments purement musicaux, des airs chantés, ou encore des créations proches du style rock et du rap qui répondent à une structure précise et, une fois analysées succinctement, nous démontrent leur apport scénique et poétique. Nous pourrions penser que tout ce mélange n'apporte une ultérieure puissance à la poésie shakespearienne et de Sanguineti que par son hétérogénéité fortuite. Afin de conserver l'ambiance onirique (très efficace lors du spectacle précèdent *Rap*) et en même temps insérer un texte dans une structure narrative, Liberovici choisit de mettre en scène une gestation poétique. Ainsi, le spectacle tente de reconstituer les phases de création poétique par lesquelles Shakespeare arrive aux *Sonnets*. Cette idée de Liberovici rappelle celle utilisée par Carmelo Bene en 1976 pour construire son *Romeo e Giulietta,* justement à partir des *Sonnets*. Mais, contrairement à Bene, Liberovici ne met pas en scène le personnage Shakespeare mais l'intérieur de sa tête. Dans *Rap,* Liberovici avait déjà employé certains vers de Sanguineti sur ce thème d'esprit habité. Cette fois ci, Liberovici matérialise deux voix, car les objets aimés par Shakespeare sont au nombre de deux, (le jeune W.H. et la Dark Lady). Ces deux voix sont épaulées par un chœur. La technique de présentation de cette première poésie sera reprise pour chaque autre sonnet du spectacle. La structure du spectacle est constituée de différentes « stations », une pour

chaque sonnet, plus une station dite centrale où les compositions de Sanguineti sont proposées sans aucune continuité avec le reste. Chaque séquence de *Sonetto* est composée de quelques phrases, souvent des couples de mots, répétés par les deux voix et par le chœur enregistré. Ce dernier n'a en réalité que très peu de matériel, mais ses interventions caractérisent le thème de la poésie, et constituent une grande partie de l'accompagnement musical pour les Voix 1 et 2. Pour *Macbeth remix*, réalisé en 2001, Liberovici a voulu matérialiser une partie des sons qui font partie de notre quotidien, mais que jamais nous ne percevons. Il s'agit des sons aux fréquences trop élevées (communément appelés ultrasons) et de ceux aux fréquences trop basses. Liberovici suit les traces laissées par Sanguineti, en évitant la définition des décors naturalistes et procède à un montage qui prend de plus en plus les contours de la « tête de Shakespeare », si pleine de conflits intérieur : « quindi piena di voci, ed essendo i *Sonetti* (principale fonte di questo spettacolo) l'unico lavoro senza travestimenti, ma quasi un diario amoroso in prima persona del poeta, le voci sono, nella partitura e nella finzione teatrale quelle del poeta stesso »[695]. Ce faisant, nous sommes confrontés à une véritable reconstruction d'un chemin narratif créé, d'une part, par la dissociation du processus créatif voulu par Shakespeare ; d'autre part, par une conscience de Sanguineti d'avoir trouvé de nouveaux outils de liberté d'expression de son écriture du mécanisme du travestissement, une « libertà interna che è libertà dell'utilizzatore e del fruitore a ricostruire una sua propria significatività, in rapporto con la rappresentazione »[696] :

VOCE 1
quando più li chiudo, allora vedono al meglio, i
miei occhi,
poiché tutto il giorno essi vedono cose indegne;
ma quando io dormo, nei sogni essi
ti guardano
CORO
sogno, sogno, sogno

[695] ANDREA LIBEROVICI et EDOARDO SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., p. 131 : « donc pleines de voix, et étant les *Sonnets* (source principale de ce spectacle) la seule œuvre sans déguisements, mais presque un journal d'amour à la première personne du poète, les voix sont, dans la partition et dans la fiction théâtrale celles du poète lui-même ».
[696] MARIA DOLORES PESCE, *Il "travestimento" ovvero della poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit. : « liberté interne, qui est la liberté de l'utilisateur et de l'utilisateur de reconstruire sa propre signification, par rapport à la représentation ».

sogno, sogno, sogno[697]

Dans *Macbeth Remix*[698], réalisé en 1998, nous retrouvons une fois de plus un déguisement généré par un montage de textes : un Shakespeare désormais dépouillé et des fragments du livret de Francesco Maria Piave pour l'opéra de Giuseppe Verdi et des éléments musicaux retravaillés par Liberovici :

Anche in questo caso, si procede a una traduzione, piuttosto rigorosa, direi, della tragedia archetipica, o meglio di una serie di episodi o lacerti, selezionati in progetto da Andrea, della quale ho deliberatamente rispettato, fatta eccezione per minime addizioni o minimi tagli, le scelte, e, all'occasione, il piacere di conservare frammento del testo originale[699]

La domination musicale, qui oppose les deux principales forces conflictuelles de l'histoire (la rationalité et la folie), devient l'instrument de la force du destin devant laquelle Macbeth est destiné à s'incliner : « Dalla musica Macbeth sarà spinto e condotto alla tragedia rimanendo però fino alla fine un uomo saldo all'esile filo di una ragione parlata. Il suo essere o non essere in musica, o più precisamente, il suo essere incastrato in una musica che è il suo stesso destino, ne determinerà l'umanità »[700]. L'existence des sorcières qui précèdent et accompagnent Macbeth dans le déroulement de sa destinée, est mise en parallèle avec l'existence de ces sons impalpables. De là, les sorcières représentent en quelques sorte une matérialisation physique de ces sons et de ces voix oubliées. Macbeth vit dans un conflit constant entre ce qui est bien, et ce qui ne l'est pas. Il est le personnage qui veut garder contact avec le sens des choses, avec les valeurs à adopter. Il s'exprime d'ailleurs par la parole :

---

[697] « VOIX 1 Quand je les referme plus, ils voient au mieux, / mes yeux, / car toute la journée, ils voient des choses indignes ; / mais quand je dors, dans mes rêves, / ils te regardent / CHORUS rêve, rêve, rêve, / rêve, rêve, rêve ».

[698] Fiche technique du spectacle : William Shakespeare, Francesco Maria Piave, Edoardo Sanguineti et Andrea Liberovici (AUTEURS), Andrea Liberovici (MISE EN SCENE), Andrea Liberovici (MUSIQUE), Massimo Venturiello (MACBETH), Ottavia Fusco (LADY MACBETH), Judith Malina (VOIX HORS CHAMP), Paola Bacchetti (SORCIERE, BANQUO, SEYTON, LENNOX), Filippo Garrone (DECORS), Milena Canonero (COSTUMES), Pippo Ghisoli et Sandro Sussi (LUMIERES).

[699] EDOARDO SANGUINETI, *Macbeth: una piena sregolatezza*, https://liberovici.it/macbeth-una-piena-sregolatezza/ : « Dans ce cas également, nous procédons à une traduction assez rigoureuse, je dirais, de la tragédie archétypique, ou plutôt d'une série d'épisodes ou de fragments, sélectionnés en projet par Andrea, dont j'ai délibérément respecté, sauf pour les ajouts ou coupures minimes, les choix et, à l'occasion, le plaisir de conserver le fragment du texte original ».

[700] ANDREA LIBEROVICI, *Programme de salle de Macbeth Remix*, Teatro Grande de Brescia, 13 avril 1999 : « De la musique Macbeth sera poussé et conduit à la tragédie, restant, cependant, jusqu'à la fin, un homme solide au fil mince d'une raison parlée. Son être ou non dans la musique, ou plus précisément, son enfermement dans une musique qui est sa propre destinée, déterminera son humanité ».

MACBETH

doveva pure morire alla fine:

c'era un momento, per questa parola:

domani, e poi domani, e poi domani:

si striscia un giorno dopo un giorno, a piccoli

passi, all'ultima sillaba del tempo

che sta prescritto: e tutti i nostri ieri

hanno portato la luce agli idioti,

su una strada di polvere di morte:

via, via di qua, breve candela, spègniti!

la vita è appena un'ombra, che cammina,

come un povero attore, che si gonfia,

e che si inquieta, per quell'ora, in scena,

e non ne parla più nessuno, dopo:

è una storia, e uno scemo la racconta,

che è piena di rumore, e di furore,

e che però, poi, significa niente:[701]

II.2.4 MUSIQUE COMME DÉDOUBLEMENT DE LA POÉSIE ET DE L'ART VISUEL : *POSTKARTEN* ET *ALFABETO APOCALITTICO* DE STEFANO SCODANIBBIO

[701] Citation de WILLIAM SHAKESPEARE, *Macbeth*, traduction de FRANÇOIS GUIZOT et VICTOR HUGO, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Shakespeare_Macbeth.pdf, PP. 131-132, proposée de nouveau par EDOARDO SANGUINETI dans le spectacle *Macbeth remix* : « MACBETH Elle aurait dû mourir plus tard : il serait arrivé un moment auquel aurait convenu une semblable parole. Demain, demain, demain, se glisse ainsi à petits pas d'un jour à l'autre, jusqu'à la dernière syllabe du temps inscrit ; et tous nos hier n'ont travaillé, les imbéciles, qu'à nous abréger le chemin de la mort poudreuse. Éteins-toi, éteins-toi, court flambeau : la vie n'est qu'une ombre qui marche ; elle ressemble à un comédien qui se pavane et s'agite sur le théâtre une heure ; après quoi il n'en est plus question ; c'est un conte raconté par un idiot avec beaucoup de bruit et de chaleur, et qui ne signifie rien ».



Edoardo Sanguineti et Stefano Scodanibbio

Pour mieux décrire la musique de Stefano Scodanibbio (1956-2012), il faut tout d'abord partir de deux principes fondamentaux : d'une part, sa volonté précise de réaliser « el doble juego de la escritura muy meticulosa con la combinación de la gran libertad que es la improvisación »[702]. D'autre part, il ressent le besoin de faire de la musique autobiographique, qui peut trouver l'élément du corps dans ses propres élaborations discursives ; c'est le cas de *Postkarten* pour voix et contrebasse, composé en 1996, où la musique de Scodanibbio (dont la technique alterne de longues arcades avec des sons tendus, passant par la présence de *pizzicati* et *glissandi* considérables faits avec le bloc des cordes) suppose un autre instrument d'interprétation vocale à donner aux paroles et aux vers de Sanguineti. Les modifications apportées aux registres canoniques de la contrebasse, qui permettent aux mélodies d'alterner des passages dansants avec des articulations sonores, tendant à exalter même les sons les plus graves, servent de fond musical à la description des voyages, aux tiques névrotiques inhérents à cette collection poétique ; le compositeur des Marches déclare : « tutta la corporeità della poesia di Sanguineti viene presa a modello per una riflessione sulla mia pratica contrabbassistica di ogni giorno »[703]. Ces variations sous forme de cartes postales mettent en évidence des idées musicales et interprétatives remarquables de Scodanibbio lui-même, des fixations réelles, allant de l'utilisation synchrone de deux cordes, en passant par l'alternance d'un mélange d'éléments improvisés et d'éléments de composition, comme dans le cas de l'utilisation de l'archet à la manière de la technique virtuose du XIXème siècle, l'utilisation d'éléments techniques d'autres instruments (par exemple, les accords arpégés typiques de la guitare), à la présence de citations réelles, comme dans le cas de la composition pour contrebasse *Psy* de Luciano Berio. La composition des lettres d'*Alfabeto apocalittico* est de nature différente, faite en 2001 pour voix, contrebasse et projection des lettres d'Enrico Baj. Au début, l'idée de

[702] ANA LARA, *Falleció Stefano Scodanibbio, notable contrabajista y compositor italiano*, http://www.jornada.unam.mx/2012/01/10/cultura/a05n1cul : « le double jeu de l'écriture très méticuleuse avec la combinaison de la grande liberté qu'est l'improvisation ».

[703] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni Musicali*, cit., p. 92 : « toute la corporéité de la poésie de Sanguineti est prise comme modèle pour une réflexion sur ma pratique quotidienne de la contrebasse ».

mettre en musique cette collection de Sanguineti naît par jeu, comme une sorte de bis après quelques représentations de *Postkarten*. C'est grâce à l'insistance de Sanguineti et à la complicité-provocation d'Enrico Baj que Scodanibbio commence à donner vie à des sons et à des catégories musicales d'un tout autre genre que le précédent spectacle, précisément *Postkarten*, qui s'avèrent d'une nature funambulesque, ludique et surtout comique (nous pouvons ainsi rappeler la figure du saltimbanque très aimée par l'intellectuel génois). Scodanibbio écrit sur ce travail :

Il lavoro consiste in una serie di 21 ottave, […] scritte e recitate da Sanguineti con la mia musica per contrabbasso (un po' come in *Postkarten* ma con tutto un altro carattere, molto più divertente e apocalittico allo stesso tempo) e le proiezioni su schermo delle 21 lettere dipinte da Baj con la sua consueta impronta erotico/dissacrante[704].

Il y a aussi une composition produite en 2007 pour la *Settimana Studi Danteschi* à Palerme pour trois sopranos, deux pianos, percussions, contrebasse et voix récitante. Le titre originel est divisé en deux sous-titres : *Si come nave pinta da buon vento*, emprunté à un vers du chant XXIV du *Purgatoire* de Dante, un épisode qui avait déjà fait l'objet d'une étude approfondie de la part de l'intellectuel génois[705], et *Cantata del vento buono*, une composition poétique inédite, qui trouve plus tard sa disposition finale dans le volume *Varie ed eventuali* :

sì come nave:
nec dicere impediebat iter,
nec iter dicere:
idest loquacionem:
ma misi me:
(volui ire per mundum ad experienciam acquirendam):
ex labore navigacionis, vel eciam antiquitatis et senii:
et sic narrat mortem suam:
sor la terre est assise l'aigue:
(la mer oceane):
(l'acqua ch'io prendo: idest volo transcurrere):

[704] *Ibidem* : « L'œuvre se compose d'une série de vingt-et-unes octaves, [...] écrites et récitées par Sanguineti avec ma musique pour contrebasse (un peu comme dans *Postkarten* mais avec un tout autre personnage, beaucoup plus amusant et apocalyptique à la fois) et les projections sur écran des vingt-et-unes lettres peintes par Baj avec son habituelle empreinte érotique/dessacrante ».
[705] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Lectura Dantis Scaligera* : *Purgatorio, Canto XXIV*, Le Monnier, Florence, 1967.

(de cui toutes les autres mers et braz de mers, et fleuves

et fontaines):

come per acqua cupa: la fontainne

au biau Narcisus:

(de Narcisus me souvint):

lo specchio di Narcisso:

(quedam virgo capta amore Narcissi): (molte parole):

(infestabat eum):

vocatur speculum Narcissi quelibet fontana:

(les aigues, qui de la mer issent, vont et viennent parmi la terre):

e vidi lume in forma di rivera:

l'aigue mue savor et color:

bollia là giuso una pegola spessa: (e gonfiar tutta, e riseder compressa):

sì come nave:

sì come nave pinta da buon vento:[706]

Dans la présentation de la première représentation de cette œuvre poético-musicale, Corrado Bologna[707] souligne que nous sommes confrontés à des fragments de nature dantesque et de la tradition dantesque (par exemple, Brunetto Latini), c'est-à-dire un ensemble de mots, de concepts, de choses et de textes d'autrui mis ensemble comme un monologue intérieur (et évidemment le fameux "courant de conscience"). Nous sommes confrontés à un flux de fragments de phrases et de pensées, et cette grande métaphore de la rivière et de l'eau (que le sous-titre souligne déjà) est reprise par Sanguineti à partir d'exemples de la grande littérature, pensons à Dante, Homère et bien d'autres, y compris Joyce, qui est un exemple important dans ce texte auquel s'inspire l'intellectuel génois pour la structure dramaturgique de cette cantate. Cette « poétique du récitatif soustrait au danger du lyrique », citant Bologna, détermine un flux des masses vocales, et cela se retrouve aussi dans la musique de Scodanibbio.

II.2.5 LA VOIX DU POÈTE DANS LE LABYRINTHE DE LA MUSIQUE D'AUTRUI

[706] EDOARDO SANGUINETI, *Cantata del vento buono*, in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 109.

[707] Cf. *Sabato 24.03.2007 – Edoardo Sanguineti, Stefano Scodanibbio, Si come nave pinta da buon vento,* http://www.settimanastudidanteschi.it/ed2007/eonline2.htm



Claudio Ambrosini

La nécessaire « consapevole disperdersi della voce del poeta nel labirinto della musica altrui »[708] est caractérisée par des compositions sur des textes préexistants de diverses figures de la scène musicale actuelle ; parmi celles-ci, il convient de noter *Acrobata* de Claudio Ambrosini (1948), écrit pour quatuor vocal a cappella en 1997, commandé par The Ring Around Quartet. Le texte poétique de Sanguineti choisi par Ambrosini est *Corollario* 1, un poème dans lequel nous trouvons une tendance ironique et rythmique des mots, tout comme le fait un saltimbanque sur le fil, qui mène à creuser dans des significations sociales plus profondes et sérieuses.

acrobata (s. m.) è chi cammina tutto in punta (di piedi): (tale, almeno,
è per l'etimo): poi procede, però, naturalmente, tutto in punta di dita, anche,
di mani (e in punta di forchetta): e sopra la sua testa: (e sopra i chiodi,
fachireggiando e funamboleggiando): (e sopra i fili tesi tra due case, per le strade
e le piazze: dentro un trapezio, in un circo, in un cerchio, sopra un cielo):
volteggia su due canne, flessibilmente, infilzate in due bicchieri, in due scarpe,
in due guanti: (dentro il fumo, nell'aria): pneumatico e somatico, dentro il vuoto
pneumatico: (dentro pneumatici plastici, dentro botti e bottiglie): e salta

[mortalmente:

e mortalmente (e moralmente) ruota:

(così mi ruoto e salto, io nel tuo cuore):[709]

[708] RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., p. 306 : « dispersion consciemment de la voix du poète dans le labyrinthe de la musique d'autrui ».

[709] *Corollario* 1, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 259 : « acrobate (s. m.) est celui qui marche tout sur la pointe des pieds : (tel, au moins, / est pour l'étymologie) : puis procède, cependant, bien sûr, tout au bout de vos doigts, aussi, / des mains (et de la pointe de la fourchette) : et au-dessus de sa tête : (et au-dessus des ongles, / à la manière d'un fakir et d'un saltimbanque) : (et sur les fils tendus entre deux maisons, dans les rues / et places : à l'intérieur d'un trapèze, dans un cirque, dans un cercle, au-dessus d'un ciel) : / des pirouettes sur deux tiges, flexibles, percées dans deux verres, dans deux chaussures, / en deux gants : (dans la fumée, dans l'air) : pneumatique et somatique, dans le vide / pneu : (à l'intérieur des pneus en plastique, à l'intérieur des barils et des bouteilles) : et sauter / mortellement : / et mortellement (et moralement) tourne : / (alors je me tourne et saute, moi, dans ton cœur) : ».

Ambrosini lui-même, en se référant de sa pièce musicale, parle d'une attitude critique de nature autobiographique, qui se réfère à cette critique biographico-psychologique qui revient tant dans le style de composition de certains de ses prédécesseurs musiciens :

Se dovessi quindi lasciarmi andare anch'io a questa prassi sarei tentato di dire adesso che ho composto questo *Acrobata* in un momento in cui, per la rottura di un menisco, avevo subìto un doloroso intervento ad un ginocchio e soffrivo ad ogni piccolo movimento, agognavo di poter di nuovo mettermi in piedi, sognavo di poter camminare, saltare, correre e, naturalmente, invidiavo i ballerini, gli atleti, i maratoneti, gli sciatori e, più di tutti, i trapezisti e... gli acrobati. Invece dirò che tutto è fortuitamente, fortunatamente, nato nel 1997 dall'incontro con la magnifica poesia di Edoardo Sanguineti […]. Una poesia tutta guizzi e asimmetrie e cambi di senso e di prospettiva. Una poesia sapiente e surreale, ironica e affettuosa e molto musicale. Per concludere: tutto quello che ho detto prima sul mio ginocchio è vero, solo che l'*Acrobata* di Sanguineti è venuto a farmi amichevolmente compagnia, facendomi stare, da convalescente, felicemente in bilico per ore e ore, con un piede sulle note ed l'altro sulle parole[710].

Acrobata se présente comme une pièce à interpréter de manière théâtrale, non pas dans le sens d'être jouée sur scène, mais liée à toute une série de nuances émotionnelles que la voix peut donner (dans un certain sens, faire en sorte que la même voix donne corps, grâce à la musicalité donnée par Ambrosini, aux paroles de Sanguineti). A noter les extrêmes vocaux présentés, du *pianissimo* au *fortissimo*, ou encore de l'*accelerando* au *ritardando*, qui nous permettent de regarder le jeu désiré du compositeur, entre l'équilibre parfois précaire de chaque ligne individuelle de chant et de voix présente, comme le fait un acrobate sur le fil.

[710] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 72 : « Si je devais me laisser aller à cette pratique, je serais tenté de dire maintenant que j'ai composé cet *Acrobata* à un moment où, à cause d'une fracture du ménisque, j'avais subi une douloureuse opération au genou et que j'avais souffert de chaque petit mouvement, je voulais pouvoir me relever, je rêvais de pouvoir marcher, sauter, courir et, bien sûr, je l'envie les danseuses, athlètes, marathoniens, skieurs et surtout, les trapézistes et... des acrobates. Je dirai plutôt que tout est fortuit, heureusement, né en 1997 de la rencontre avec la magnifique poésie d'Edoardo Sanguineti [...]. Un poème tous les éclairs et les asymétries et les changements de sens et de perspective. Une poésie sage et surréaliste, ironique et affectueuse et très musicale. Pour conclure : tout ce que j'ai dit à propos de mon genou est vrai, seulement que l'*Acrobata* de Sanguineti est venu me tenir compagnie, me faisant me tenir debout, comme un convalescent, heureux, pendant des heures et des heures, avec un pied sur les notes et l'autre sur les mots ».


Andrea Basevi Gambarana

Dans la même année que la composition de Claudio Ambrosini, nous avons *Sing Sang*, toujours pour quatuor vocal, écrit par Andrea Basevi Gambarana (1957) ; le compositeur génois lui-même parle de son œuvre, créée à l'occasion d'une exposition consacrée à Antoine van Dyck dans laquelle les musiques ancienne et contemporaine sont mélangées aux textes d'Edoardo Sanguineti. Les principaux points de composition sont ceux de l'école franco-flamande, en particulier le style de Jean Ockeghem et Guillaume Dufay, les études ethnomusicologiques de Simha Arom concernant certains rythmes musicaux des populations pygmées et enfin diverses suggestions jazz de la célèbre chanson *Sing Sing Sing Sing* ; cette dernière détermine le titre, qui est à côté des quatre premières lettres du nom de famille Sanguineti. La composition poétique choisie est *Corollario* 3 :

incidetele a lettere di scatola, miei lettori testamentari (e parlo ai miei scolari,
gli ipocriti miei figli, i filoproletari che tanto mi assomigliano, innumerevoli,
ormai, come i grani di sabbia del vacuo mio deserto), queste parole mie, sopra
[la tomba
mia, con la saliva, intingendovi un dito nella bocca: (come io lo intingo, adesso,
tra gli eccessivi ascessi delle algide mie gengive):
me la sono goduta, io, la mia
[vita:[711]

En hommage, Basevi Gambarana insère le nom et le prénom du poète dans ce madrigal, le présentant à travers la technique de composition du *hoquetus*, qui sont d'ailleurs des interruptions

[711] *Corollario* 3, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 261 : « gravez-les dans des encadrés, mes lecteurs testamentaires (et je parle à mes écoliers), / mes enfants hypocrites, les prolétaires qui me ressemblent tant, innombrables, / maintenant, comme les grains de sable de mon désert vide), mes paroles, en haut / mon tombeau / avec de la salive, en trempant un doigt dans votre bouche : (comme je le trempe, maintenant, / entre les abcès excessifs de mes gencives glacées) : / j'ai aimé ça, moi, ma vie : ».

courtes et fréquentes de la ligne mélodique obtenue par l'alternance de pauses entre les différentes voix qui composent une chanson polyphonique, rendant ainsi une sorte d'"effet *hoquetus*" à l'écoute (le terme *hoquetus* dérive précisément du terme français hoquet).


Aureliano Cattaneo

Parmi les nombreux artistes qui ont eu l'occasion de se confronter aux écrits de Sanguineti, il y a certainement Aureliano Cattaneo (1974), compositeur italo-espagnol auquel notre intellectuel génois accorde une grande attention, comme l'explique à Roberto Iovino dans ses *Conversazioni musicali :*

Andai a un convegno di poeti organizzato dall'Università di Madrid. Era previsto che qualche poeta leggesse i suoi testi. E mi chiesero se accettavo di essere accompagnato da un pianista (Aureliano Cattaneo, appunto) che avrebbe improvvisato. […] Seppi poi che lui ignorava ch'io fossi. […] Provammo e poi si chiacchierò e nacque una simpatia. Lui ora è sposato e vive a Madrid. Allora diventati amici si parlò di futuro e si andò a mangiare insieme a una tapas: fra formaggi, salumi e un bicchiere mi chiese di poter mettere in musica qualcosa di mio. Io avevo da fare e gli dissi di prendere pure dei miei testi e di riorganizzarli. […] Diedi una risposta simile a quella che avevo dato a Scodanibbio: non ti preparo un testo prendi tu cosa ti serve[712].

Les intentions du compositeur italo-espagnol sont devenues réalité en 2002 dans l'œuvre *Minotaurus, dreaming* (*Minotaure, rêvant*), réalisée à Vienne en 2003, pour soprano, contre-ténor

[712] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 51 : « J'ai assisté à une conférence de poètes organisée par l'Université de Madrid. On s'attendait à ce qu'un poète lise ses textes. Et ils m'ont demandé si j'acceptais d'être accompagné par un pianiste (Aureliano Cattaneo, en fait) qui improviserait. Alors j'ai su qu'il ne savait pas que je l'étais. Nous avons essayé, puis nous avons bavardé et une sympathie est née. Il est maintenant marié et vit à Madrid. Puis, quand nous sommes devenus amis, nous avons parlé de l'avenir et sommes allés manger ensemble avec des tapas : parmi les fromages, les charcuteries et un verre, il m'a demandé de mettre quelque chose à moi en musique. J'étais occupé et je lui ai dit de prendre certaines de mes paroles et de les réorganiser. J'ai donné une réponse similaire à celle que j'ai donnée à Scodanibbio : je ne vais pas te préparer un texte, prends ce dont tu as besoin ».

et deux groupes instrumentaux : A (flûte, clarinette, basson, trompette, violon, alto, violon, violoncelle) et B (flûte baroque accompagnée d'un piano de salon) ; comme son titre le suggère, la figure centrale de la composition est le Minotaure, qui rappelle étroitement la collection poétique de Sanguineti *Laborintus* « dove questo elemento è importante »[713]. Cattaneo a poursuivi ce travail en 2004, suivi d'une première représentation en 2006 à Munich, avec l'opéra de chambre *La philosophie dans le labyrinthe* (allusion claire à *La philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade et à la poésie de Sanguineti *La philosophie dans le théâtre*), commandée par la *Münchener Biennale* : « *La philosophie dans le labrytinthe* racconta la storia del minotauro rinchiuso in un labirinto di specchi » [714]. Par rapport à *Minotaurus, dreaming* cette œuvre est élargie tant du point de vue vocal qu'instrumental : en effet, on retrouve la présence de cinq voix (deux sopranos, contre-ténor, ténor et basse) pour six personnages (Minos, Pasiphaé, Dédale, Minotaure, Young Girl et Young Boy), des danseurs pour caractériser l'élément labyrinthique de la composition, des environnements recréés avec des installations vidéo et deux groupes instrumentaux. D'une part A (flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, trombone, deux percussions, piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse) et de l'autre B (tableau arrière, accordéon et piano de salon). Nous pouvons souligner que la structure de ce travail en trois actes est de nature double, constamment entrelacée comme les joints d'un labyrinthe ; nous sommes confrontés à une nature dramatique et narrative et une nature lyrique et ironique, toutes deux construites entre des éléments d'histoire réelle et des éléments de rêve, pierre angulaire de l'écriture de Sanguineti, surtout dans ces extraits choisis par Cattaneo, allant des poèmes de *Laborintus* et d'*Erotopaegnia* à certains textes de *Stravanganze* et de *Poesie fuggitive* ; dans une revue Dominik Troger écrit : « Die Philosophie im Labyrinth wird zum Rückzugsgebiet einer künstlerischen Avantgarde, zur bedrohten ökologischen Nische, die das Mitgefühl mit dem Schicksal des Minotaurus als Akt des Selbstmitleids über die verlorene politisch-künstlerische Perspektive pflegt »[715]. Cette chanson d'adieu du Minotaure, figure centrale du thème labyrinthique proposé par Sanguineti, se déroule comme une sorte de Chemin de Croix où les stations individuelles mettent en évidence l'existence déplorable du "monstre", qui devient victime du bourreau, avant de donner vie à une nouvelle existence avec Thésée, qui devient le véritable coupable : *«* In den drei Lagen, in denen er er*[Minotaurus]* singt -

[713] *Ibidem* : « où cet élément est important ».

[714] MARIAFRANCESCA VENTURO, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 158 : « *La philosophie dans le labrytinthe* raconte l'histoire du minotaure enfermé dans un labyrinthe de miroirs ».

[715] DOMINIK TROGER, *Philosophie in der Sackgasse?*, http://www.operinwien.at/werkverz/cattaneo/alab.htm : « La philosophie dans le labyrinthe devient la retraite d'une avant-garde artistique, une niche écologique menacée qui cultive la compassion pour le sort du Minotaure comme un acte d'apitoiement sur la perspective politique et artistique perdue ».

extrem tief, sonorous Mitte, hohes Falsett - spiegeln sich die Kräfte seiner Existenz : Tier, Mensch, Gott als unartikulierter Laut, Sprachfähigkeit, Entrückung »[716] . Troger écrit toujours :

Da gibt es kaum mehr einen Impuls, der ins Dramatische zielt: am ehesten noch in den Szenen, wo Opfer und Minotaurus von Tänzern „gespiegelt", in der Gestik das zu finden hoffen, was ihnen die Worte und Töne längst versagen – einen natürlichen, selbstwahren Ausdruck der eigenen Seelenregungen. Moderne Spieltechniken und die Kunstgriffe des Librettos treten auf der Stelle, sie finden kein Ziel mehr, auf das hin oder gegen das sie sich richten können. Dabei ist alles höchst kunstvoll verstrickt, vom Klavier bis zu den Flöten und dem Akkordeon, das Minotaurus seinen „Atem leiht" – voll freigewordener Morpheme zerfällt die Partitur in mikroskopische Partikel, denen die Gesangsstimmen eine gewisse Konsistenz entgegensetzen. Aber das alles findet zu keiner narrativen Struktur, sondern bleibt „beschaulich"...[717]

L'histoire est racontée à plusieurs niveaux : de la présence des personnages sur scène, en passant par les danseurs, jusqu'à la vidéo et aux voix hors scène, comme si Cattaneo voulait caractériser le monde extérieur du Minotaure et son monde intérieur ; les différentes combinaisons entre les relations de ces éléments vocaux et corporels correspondent précisément aux trois actes de l'œuvre, ainsi structurés :

Acte I (Prélude, Scène I, Scène II, Scène II, Air I)	Entrée dans le labyrinthe, évocation du Minotaure, interventions de Minos/Pasiphaé/Dédale, présentation de l'histoire.
Acte II *(Air II, Scène III, Intermède, Air III, Scène IV)*	Le Minotaure et son labyrinthe, rencontre avec les jeunes victimes, double niveau monde extérieur/monde intérieur, développement de l'histoire.
Acte III *(Postlude)*	Décès/naissance du Minotaure (c'est-à-dire conclusion/répétition)

Raffaele Mellace écrit :

[716] *La philosophie dans le labyrinthe*, *Programme de salle*, p. 21 : « Dans les trois registres sur lesquels il chante [Minotaure] - extrêmement grave, sonorité moyenne, fausset aigu - se reflètent les forces de son existence : animale, humaine, Dieu comme son inarticulé, capacité de parler, enlèvement ».

[717] DOMINIK TROGER, *Philosophie in der Sackgasse?*, cit. : «Il ne reste guère d'impulsion qui vise le dramatique : probablement encore dans les scènes où les victimes et les minotaures sont "reflétées" par les danseurs, espérant trouver dans les gestes ce que les mots et les sons leur ont longtemps refusé - une expression naturelle et sûre de leurs propres émotions de l'âme. Les techniques de jeu modernes et les astuces du livret marchent sur place, ils ne trouvent plus de but vers lequel ou contre lequel ils peuvent se tourner. Tout est très artistiquement enchevêtré, du piano aux flûtes et à l'accordéon, que "respire" le Minotaure - plein de morphème, la partition se désagrège en particules microscopiques, que les parties vocales contrent avec une certaine cohérence. Mais tout cela ne trouve pas de structure narrative, mais reste "contemplatif"... ».

il Minotauro è imprigionato in un labirinto di specchi e ha un doppio strumentale nel respiro della fisarmonica. nel primo atto si entra nel labirinto; il II si svolge al centro del labirinto, dove il Minotauro incontra le sue vittime, un giovane e una giovane; il III s'incentra sulla morte del Minotauro e termina con un postludio costituito da un labirinto linguistico e musicale[718].

Un autre travail de Cattaneo sur les textes du poète génois est *Parole di settembre*, écrit entre 2012 et 2013, qui a remporté le XXXVe prix de la critique musicale "Franco Abbiati" 2016 en tant que nouveauté pour l'Italie, dont les coordonnées expressives trouvent leur force dans les paires perspective-couleurs-son et images-mots ; le début et la fin se réfère à André Mantègne, à qui Sanguineti dédie quinze poèmes de nature ecphractiques, puis recueillis dans *Varie ed eventuali*, à l'occasion d'une grande exposition en 2006 à Mantoue pour le cinq centième anniversaire de la mort du peintre. Dans une interview, le compositeur italo-espagnol déclare :

Per l'occasione Sanguineti aveva scritto un ciclo di poesie dedicate a Mantegna, cinque Haiku di quindici versi, con una poesia di introduzione ed un epilogo composto da due soli Haiku. Per questa mostra è stato fatto uno spettacolo, non saprei come chiamarlo diversamente, all'aria aperta, in Piazza delle Erbe, nel quale Sanguineti recitava le poesie ed io avevo fatto una installazione sonora con delle improvvisazioni al pianoforte. Dopo questa esperienza ho deciso di utilizzare le poesie in modo più articolato, e da lì è nata l'idea di fare un ciclo vocale[719].

Ce cycle vocal a été présenté dans ses trois parties en 2013 à Vienne, puis a été joué intégralement en 2015 lors de la Biennale de Venise, et l'année suivante a reçu le célèbre Prix Abbiati. En regardant la composition de Cattaneo, on voit bien la variété de la partie instrumentale (flûte, hautbois, clarinette, saxophone, trombone, percussion, harpe, accordéon, piano, violon, alto,

[718] RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, cit., pp. 305-306 : « Le Minotaure est emprisonné dans un labyrinthe de miroirs et possède un double instrumental dans le souffle de l'accordéon. Dans le premier acte, vous entrez dans le labyrinthe ; le second se déroule au centre du labyrinthe, où le Minotaure rencontre ses victimes, un jeune homme et une jeune femme ; le troisième se concentre sur la mort du Minotaure et se termine par un postlude constitué d'un labyrinthe linguistique et musical ».

[719] SIMEONE POZZINI, « *Parole di settembre* » *di Aureliano Cattaneo alla Biennale Musica*, http://www.ilcorrieremusicale.it/2015/10/01/parole-di-settembre-di-aureliano-cattaneo-alla-biennale-musica/ : « Pour l'occasion, Sanguineti avait écrit un cycle de poèmes dédiés à Mantegna, cinq Haikus de quinze vers, avec un poème d'introduction et un épilogue composé de seulement deux Haikus. Pour cette exposition, un spectacle a été fait, je ne sais pas comment l'appeler autrement, en plein air, sur la Piazza delle Erbe, où Sanguineti récitait les poèmes et où j'avais fait une installation sonore avec improvisations au piano. Après cette expérience, j'ai décidé d'utiliser les poèmes d'une manière plus articulée, et de là est née l'idée de faire un cycle vocal ».

violoncelle, contrebasse) et l'ensemble vocal (soprano, contre-ténor, basse) chargé de donner la couleur, la forme et le corps à la parole de Sanguineti. Nous pouvons voir des moments musicaux dans lesquels Cattaneo travaille pour proposer une description (nous osons dire une récréation) des peintures de Mantègne, en passant par le filtre de la poésie de Sanguineti, parce que son intérêt premier est le passage qui est créé à partir du langage visuel, en passant par le mot, au langage musical :

Ho utilizzato tutte le poesie, alcune in modo integrale, altre in modo parziale o addirittura utilizzando un montaggio dei versi di Sanguineti. Era una cosa che lasciava fare ai compositori che usavano i sui testi. Diceva: "Potete fare quello che volete, ma non cambiate una parola". Ogni poesia è formata da cinque haiku. In realtà questo ciclo è molto vario nel testo, che tocca registri molto diversi, però a livello formale è molto uniforme, perché ogni poesia ha la stessa struttura. […] A livello formale è diviso in tre libri, eseguibili anche separatamente; il ciclo completo comprende anche tre parti vocali: ogni libro ha una propria voce, un organico ed una idea sonora diversa. Tendenzialmente si va verso il chiaro e lo scuro, ma non è un percorso così lineare. Due madrigali, all'inizio ed alla fine, ed una frottola in mezzo[720].



Massimiliano Damerini

Très intéressants sont les *Due liriche di Edoardo Sanguineti* écrites en 2004 par Massimiliano Damerini (1951) pour voix et clarinette basse dans la première version et pour voix et piano dans la seconde ; les deux poèmes choisis par le compositeur génois sont *Corollario* 6 et *Ballata per un lunario nuovo* :

[720] *Ibidem* : « J'ai utilisé tous les poèmes, certains d'une manière intégrale, d'autres d'une manière partielle ou même en utilisant un montage des vers de Sanguineti. C'est quelque chose qu'il a laissé aux compositeurs qui ont utilisé ses paroles pour le faire. Il a dit : "Tu peux faire ce que tu veux, mais ne change pas un mot". Chaque poème est composé de cinq haïkus. En fait, ce cycle est très varié dans le texte, qui touche des registres très différents, mais sur le plan formel, il est très uniforme, car chaque poème a la même structure. Sur le plan formel, il est divisé en trois livres, qui peuvent également être interprétés séparément ; le cycle complet comprend également trois parties vocales : chaque livre a sa propre voix, une idée organique et une idée sonore différente. Nous avons tendance à aller vers la lumière et l'obscurité, mais ce n'est pas un chemin aussi linéaire. Deux madrigaux, au début et à la fin, et une *frottola* au milieu ».

se mi stacco da te, mi strappo tutto:

ma il mio meglio (o il mio peggio)

ti rimane attaccato, appiccicoso, come un miele, una colla, un olio denso:

ritorno in me, quando ritorno in te: (e mi ritrovo i pollici e i polmoni):

tra poco atterro a Madrid:

(in coda qui all'aereo, selezionati miei connazionali,

gente d'affari, dicono numeri e numeri, mentre bevono e fumano, eccitati,

agitatamente ridendo):

vivo ancora per te, se vivo ancora:[721]

maledetto sia l'Armstrong con l'Apollo,

che mi furò la bella Selenita,

ch'essere mi doveva Sunamita,

la notte e il punto che allunò in accollo:

32 chili, polvere e basalto,

emulo dei Lunik, dei Lunakhod,

l'arcangelo dei neri sabaoth,

sottrasse al suo bel velo, in crudo assalto:

e in lei distrusse, e in me, tizzon d'averno,

subfulto da sì bassi propellenti,

con pece e zolfo, tra stridor di denti,

gli amanti che si baciano in eterno:[722]

---

[721] *Corollario* 6, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 264 : « si je m'éloigne de toi, je t'arrache tout : / mais mon meilleur (ou mon pire) / c'est collant, collant, comme du miel, de la colle, de l'huile épaisse : / je reviens à moi quand je reviens vers vous : (et je trouve mes pouces et mes poumons) : / je vais bientôt atterrir à Madrid : / (faisant la queue ici, dans l'avion, pour choisir mes compatriotes, / des gens d'affaires, disant des chiffres et des chiffres, buvant et fumant, excités, / je ris nerveusement) : / je vis encore pour toi, si je vis encore : ».

[722] *Ballata per un lunario nuovo*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 191 : « soit maudit l'Armstrong avec l'Apollon, / qui m'a volé la belle Selenita, / que Sunamita me devait, / la nuit et le point qu'il a atteint pour l'accueillir : / trente-deux kilos, poudre et basalte, / émule du Lunik, des Lunakhods, / l'archange de sabaoth noirs, / de son beau voile, dans un assaut brutal : / et en elle, il a détruit, et en moi, il a détruit le plus petit des biens, / singulte par des propergols si bas, / avec de la poix et du soufre, entre les stridors des dents, / des amants qui s'embrassent pour toujours : »

La diversité des deux compositions de Damerini se reflète dans les instruments expressifs que le compositeur décide d'utiliser pour marquer encore plus, osons dire rendre presque plus physique, ce que Sanguineti écrit. D'une part, en ce qui concerne le premier opéra, Damerini crée un tapis sonore qui sert de fond au personnage d'amour de la poésie de Sanguineti, trouvant un moyen de caractériser l'aspect du voyage décrit par le poète génois : « non mancano i riferimenti ai borbottii o ai suoni quasi sgradevoli nel momento in cui il poeta parla dei passeggeri dell'aereo, impegnati in argomenti poco 'espressivi' »[723]. D'autre part, la seconde composition, à lire comme une claire invective contre la lune, maintenant violée par la présence humaine, présente des sons de nature spatiale proposés par la clarinette basse, où « differentemente "la voce impreca nella migliore tradizione delle maledizioni, dal *Rigoletto* al *Simon Boccanegra* e via discorrendo »[724].



Sergio Liberovici

Parler de Sergio Liberovici (1930-1991) signifie parler d'un "chant pédagogique" (nous utilisons le terme inventé par le compositeur turinois) pour voix récitante, deux chœurs et deux orchestres, écrit en 1989 et interprété pour la première fois en 1991 au Teatro Carignano de Turin dans le cadre du Festival de Settembre Musica et qui a pour titre *De origine musices*. Ce projet, mené sur les vers 1379-1411 du *De rerum natura* de Lucrèce pour la traduction de Sanguineti, est défini par Liberovici lui-même « una sorta di parabola sul cammino dell'uomo verso il suono »[725] et est particulièrement important pour le fait que le Festival de Settembre Musica veut, à travers la collaboration avec Liberovici, créer une sorte de "théâtre total" qui puisse unir dans, cette

[723] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 76 : « il ne manquent pas de références aux marmonnements ou aux sons presque désagréables lorsque le poète parle de passagers dans l'avion, engagés dans des sujets peu "expressifs" ».

[724] *Ibidem* : « la voix peste dans la meilleure tradition des malédictions, de *Rigoletto* à *Simon Boccanegra*, etc. ».

[725] EDOARDO SANGUINETI, *Per Musica*, cit., p. 147 : « une sorte de parabole sur le chemin de l'homme vers le son ».

entreprise éducative, un aspect éducatif et à la fois un aspect d'implication. Cela fait de la musique le maître, comme souligné par Liberovici :

L'ingente armamentario sinfonico-corale prevede, oltre ad un I coro di bambini (minimo 16 esecutori) e a un II di ragazzi (almeno 24), un'orchestra di strumenti tradizionali senza archi integrata da 12 percussionisti, e un ensemble di 10 "rumoristi" muniti di vari oggetti sonori. Tra questi ultimi figurano richiamo d'uccelli, tubi di alluminio e campanacci da gregge a differente intonazione, eolifono (macchina del vento), pietre di diversa foggia e grandezza, recipienti colmi d'acqua a vari livelli, bastoni, megafoni e altro ancora...[726]



Ennio Morricone

Comme dans le cas d'Andrea Basevi Gambarana, qui a présenté son œuvre musicale à l'occasion de l'exposition consacrée au peintre flamand Antoine van Dyck à Gênes, Ennio Morricone (1928-2020) s'est aussi essayé à mettre en musique les paroles d'Edoardo Sanguineti avec ses compositions *Flash I*, écrit pour soprano, alto, ténor et basse en 1996, et *Flash II*, écrit pour huit voix et quatuor à cordes en 2000 ; dans le cas de la deuxième version, la poésie de Sanguineti choisie par le compositeur romain est *Corollaire* 6, tandis que dans la première version est proposée la composition Corollaire 2, que nous transcrivons ici :

che cosa ti chiedo, se chiedi, ti crittorispondo così:
un microU (una specie
di similtriboulet, storto i suoi arti corti) si fa innanzi dondoloso,
ghignando malizioso, scortato da un armato luminoso: (con T gli fa chiarura,

[726] *Ivi*, p. 148 : « L'immense arsenal symphonique choral comprend, outre un chœur d'enfants (minimum 16 interprètes) et un chœur d'enfants (minimum vingt-quatre), un orchestre d'instruments traditionnels sans cordes intégré par douze percussionnistes, et un ensemble de dix générateurs de bruit équipés de divers objets sonores. Ces derniers comprennent les appeaux, les tubes d'aluminium et les cloches de troupeaux de différentes intonations, les éoliennes, les pierres de différentes formes et tailles, les conteneurs remplis d'eau à différents niveaux, les bâtons, les mégaphones et plus... ».

in quella scena oscura): (e tarda è l'ora, come risulta ancora da un quadrante
gigante di un orologio mogio di un torrione di un palazzaccio diaccio,
siglato M): (che indica, a piacere, un gruppetto di numeri romani, rotanti
tra l'I e il XII): siamo, come si dice, pressappoco, à quatre heures du matin:
(nel pieno di un'estate festaiuola):

questa è la mia richiesta: e adesso vedi tu

(e dico tu che sai): insomma, noi vedremo (se vedremo): (io vedrò, tu vedrai):[727]

Nous avons déjà dit que le projet *Flash I* coïncide avec le projet lié à l'exposition génoise sur Antoine van Dyck, mais notre attention se concentre principalement sur *Flash II*, une version née immédiatement après la création d'une musique de scène pour un spectacle de Stefano Benni ; le compositeur romain souhaite souligner que pour le projet il crée l'introduction et le final, laissant à son collègue Luca Francesconi le fardeau d'achever l'œuvre. Morricone lui-même l'explique :

Conclusa quella esperienza mi venne in mente di fare un unico lavoro unendo Sanguineti, Benni e altri testi. Nacque così *Flash II* che è completamente diverso rispetto alla prima versione. Avevo all'epoca appena finito di lavorare al film *Vatel* (regia di Roland Joffé, con Gerard Depardieu e Uma Thurman). Uso spesso la musica per il cinema come 'laboratorio' per sperimentare: in quel caso avevo lavorato particolarmente sul contrappunto, inserendo vari canoni. E questo lavoro si è riversato sul nuovo *Flash*[728].

[727] *Corollario* 2, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 260 : « ce que je te demande, si tu demandes, je te crypte comme ça : / une microU (une espèce / de similtriboulet, les membres courts et tordus) se balance en avant, / ricanant malicieusement, escorté d'une armée brillante : (avec T le rend clair, / dans cette scène sombre) : (et tardive est l'heure, car elle résulte encore d'un quadrant / géant d'une horloge triste d'une tour d'un palais mauvais froid, / signé M) : (qui indique, à volonté, un petit groupe de chiffres romains, en rotation / entre I et XII) : nous sommes, comme on dit, plus ou moins, à quatre heures du matin : / (au milieu d'un été festif) : / c'est ma demande : et maintenant tu vois / (et je dis toi qui sait) : donc, nous allons voir (si nous allons voir) : (je verrai, tu verras) : ».

[728] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 86 : « A la fin de cette expérience, il m'est venu à l'esprit de faire un seul travail combinant Sanguineti, Benni et d'autres textes. *Flash II* est donc né et il est complètement différent de la première version. Je venais de terminer le film *Vatel* (réalisé par Roland Joffé, avec Gérard Depardieu et Uma Thurman). J'utilise souvent la musique pour le cinéma comme "laboratoire" pour expérimenter : dans ce cas, j'avais particulièrement travaillé sur le contrepoint, en insérant différents canons. Et ce travail a été versé sur le nouveau *Flash* ».



Massimo Pastorelli

En ce qui concerne le style musical du compositeur Massimo Pastorelli (1968), il faut nécessairement parler de deux travaux : le premier, *Nodi I* et *Nodi II*, propose deux textes poétiques de Sanguineti, le seconde, au contraire, est une réélaboration d'une pièce musicale très aimée par l'intellectuel génois : *Bésame mucho. En* analysant les compositions *Nodi I* et *Nodi II*, écrits pour soprano, flûte et piano en 2006, nous voyons comment Pastorelli met en musique deux poèmes très particuliers de l'intellectuel génois ; d'une part, *Corollario* 26 (écrit en juillet 1995) et, d'autre part, *Sonetto del rebus sonoro* (dédié par Sanguineti au même Pastorelli, écrit en août 2006) :

per te li ho provati (e per te me li provo, mia cara): e di questo che vedi,
lo vedi, si tratta:
c'è come un prato, una riva (o riviera), con canne,
con erbe fiorite, con plaghe lacustri o palustri (l'inquadratura è ristretta:
si vede, e si indovina, poco e male): e due coppie di acquatici uccelli, ecco,
appunto, acremente si beccano, straziandosi (e, straziati, spiumandosi):
ma
tre altri volatili (ma inasueffatti, inadeguati al volo), zampettanti pacati,
placati (che qui, rispettivamente, designo con S, e con T, e finalmente con R),
se ne stanno in un angolo, goffamente sereni:
(pure osservali, qui, con me
[che palpitano):[729]

[729] *Corollario* 26, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 284 : « Je les ai essayés pour toi (et je vais les essayer pour toi, ma chère), et c'est ce que tu vois, / tu vois, c'est un fait : / il y a comme une prairie, un rivage (ou côte), avec des roseaux, / avec des graminées à fleurs, avec des plaques lacustres ou marécageuses (le cadre est étroit) : / tu vois, et devines, petit et mauvais) : et deux paires d'oiseaux aquatiques, ici, / en fait, ils se rattrapent acrimonieusement, se déchirent (et, se déchirent, s'entrechoquent) : / mais / trois autres oiseaux (mais sans succès, inadaptés au vol), pattes tranquilles, / (que je désigne ici respectivement avec S, et avec T, et enfin avec R), / dans un coin, maladroitement serein : / (observe-les aussi, ici, avec moi / qui palpitent) : »

fui un gatto lupesco: (e sono un lupo
gattesco): (sembra faccenda accertata
che fui lince, ormai): semiumanizzata
forma, accarezzo, in ogni caso, cupo,
due bestiali testoni, adesso: (strupo
premeditato, si sa, e conclamata
zoofilia: arte che è esercitata,
finalmente, in C, in A): (ma però, un pupo
è questo mai? quello mai? due pupattoli
sono codesti, in AU, rispondo, or vedi!):
li tengo, io, insomma, come due giocattoli
deposti in reti cinque e cinque: credi-
mi a me, che stanno lì, come in barattoli
di cruda carne: (di zampe? di piedi?):[730]

Les deux sont présentées comme des compositions sous forme de rébus, qui cachent derrière les images et les mots construits avec habileté par l'intellectuel génois le vrai sens des compositions elles-mêmes. Ils impliquent des significations de nature musicale, et c'est précisément la musique « che vuole guidare l'ascoltatore verso la soluzione del rebus »[731] comme nous l'ont révélé les solutions des deux jeux proposés : *Strani tremiti* (« tremblements étranges », *Corollario* 26) et *Musica inaudita* (« musique inouïe », *Sonetto del rebus sonoro*). Les nœuds auxquels se réfèrent les titres des deux compositions de Pastorelli sont présents dans la musique elle-même, à travers les sons expressifs proposés par la flûte et le piano et en même temps par les accents rythmiques continus de la voix, qui alterne entre les moments chantés et déclamés. Regardons plutôt la deuxième œuvre musicale de Pastorelli intitulée *Après Bésame mucho* (qui suit ici le titre

[730] *Sonetto del rebus sonoro* in EDOARDO SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, cit., p.75 : « J'étais un chat à la manière d'un loup : (et je suis un loup à la manière d'un chat) : / (il semble avoir été établi / que j'étais lynx, désormais) : semi-humanisée / forme, je caresse, en tout cas, sombre, / deux grosses têtes bestiales, maintenant : (viol / prémédité, connu et zoophilie / proclamée: art qui se pratique, / enfin, en C, en A) : (mais cependant, un enfant / est-ce que c'est jamais ? est-ce que c'est jamais ? deux marionnettes. / sont ceux-ci, en AU, je réponds, maintenant tu vois !) : / je les garde, en bref, comme deux jouets. / déposés dans les filets cinq et cinq : croye-moi à moi, qui se tiennent là, comme dans des boîtes / de viande crue : (de pattes ? de pieds ?) : ».

[731] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 87 : « qui veut guider l'auditeur vers la solution du rebus ».

en guise d'hommage à *Tombeau per Edoardo Sanguineti*), écrite peu après la mort de Sanguineti lui-même, et pour en parler nous nous appuyons sur les paroles du compositeur génois lui-même :

Il titolo del brano per pianoforte […] è *Après Bésame mucho*, che significa "dopo" *Bésame mucho. Bésame mucho* perché questa era la canzone preferita di Edoardo Sanguineti, l'unica musica eseguita, su indicazione della moglie, ai funerali civili celebrati a Palazzo Tursi il 22 maggio scorso. "Dopo" perché la melodia e le armonie di *Bésame mucho* risuonano, qui, come l'eco di un ricordo lontano. Non ho arrangiato la canzone per renderla più vicina a chi ascolta, come si fa di solito, ma, esattamente al contrario, ho voluto che *Bésame mucho* si allontanasse da noi. E che, nell'allontanarsi, si confondesse, si deformasse, si cancellasse, come se si cercasse di ricordare la canzone *dopo* che è stata suonata. Trasformare in ricordo una melodia amata da una persona è l'unico modo che mi è venuto in mente per rappresentare con la musica la scomparsa di questa persona. Tutto ciò che, ascoltando, riuscirete a ricondurre a *Bésame mucho* è – almeno per chi ha scritto il brano – Sanguineti che ci ha lasciato[732].


Martino Traversa

Il convient de souligner la composition musicale *Variazioni sopra un labirinto (Variations sur un labyrinthe*, 2000) de Martino Traversa (1960), décrite par le compositeur lui-même comme « una lettura polifonica dal *Laborintus* di Edoardo Sanguineti per voce elaborata e suoni di sintesi »[733]. Afin de mieux décrire les différentes raisons pour lesquelles nous utilisons ce travail,

[732] Notes de MASSIMO PASTORELLi lui-même dans le programme de salle : « Le titre de la pièce pour piano [...] est *Après Bésame mucho*, qui signifie "après" Bésame mucho. Bésame mucho parce que c'était la chanson préférée d'Edoardo Sanguineti, la seule musique jouée, sur les instructions de son épouse, lors des funérailles civiles du 22 mai au Palazzo Tursi. « Après » parce que la mélodie et les harmonies de *Bésame mucho* résonnent ici, comme l'écho d'un souvenir lointain. Je n'ai pas arrangé la chanson pour la rapprocher de l'auditeur, comme tu le fais d'habitude, mais au contraire, je voulais que *Bésame mucho* s'éloigne de nous. Et qu'en s'éloignant, il s'est confondu, déformé, effacé, comme s'il essayait de se souvenir de la chanson après qu'elle ait été jouée. Transformer une mélodie aimée d'une personne en souvenir est la seule façon à laquelle j'ai pensé de représenter en musique la disparition de cette personne. Tout ce que, en l'écoutant, vous pourrez ramener à *Bésame mucho*, c'est - du moins pour ceux qui ont écrit la chanson - ¬ Sanguineti qui nous a laissés ».

[733] Sous-titre de la composition de MARTINO TRAVERSA, présent in EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 93 : « une lecture polyphonique du *Laborintus* d'Edoardo Sanguineti pour une voix élaborée et des sons synthétiques ».

suivons d'une part des extraits du livre *Conversazioni musicali* et de l'étude de Raffaele Mellace, d'autre part des considérations personnelles de Traversa lui-même. Cela définit ce travail créatif comme l'occasion de travailler sur le son présent dans la langue de Sanguineti, en particulier sur sa première collection poétique, *Laborintus* et tout mène à un épisode particulier que Traversa veut raconter :

Ero a Macerata assieme a Edoardo e a Luciano (Berio ndr) per il festival organizzato dal comune amico Stefano (Scodanibbio ndr), era l'agosto del 1999, l'anno prima della composizione di *Variazioni sopra un labirinto*. Ricordo che una sera, tra una chiacchierata e l'altra, parlai a Berio del suo *Laborintus II* e gli chiesi come mai non avesse mai avuto la voglia, o forse l'interesse, a cimentarsi con il *Laborintus*. Lui mi rispose che era troppo difficile e complesso per essere messo in musica, e la cosa si chiuse lì. Furono giorni molto belli, in cui ero a stretto contatto con queste due figure, da cui c'era sempre da imparare. Il giorno della mia partenza, andai a salutare prima Edoardo, che tanto avrei poi rivisto a breve a Parma (o Bologna, a seconda dei suoi spostamenti) e poi successivamente Berio; lo salutai caramente, rinnovandogli il piacere dell'incontro e dei momenti passati assieme. Già allora il maestro non stava molto bene di salute, ma avevo fatto l'augurio di avere ancora occasione di rivederlo. Appena voltatomi per uscire dalla sua camera, mi sento tirare il braccio dallo stesso Berio, il quale mi guarda e mi dice : "Scrivilo tu il *Laborintus* perché hai molta energia". Ecco quello che potrebbe essere definito come il prologo della composizione di cui stiamo parlando[734].

Le travail de composition-construction de Traversa croise tout le magma sonoro-textuel de la collection poétique de Sanguineti, en essayant de définir ses points culminants d'extremisation. Traversa travaille sur ce projet pendant une année entière (qui débute à Parme, au Théâtre Farnèse, en septembre 2000), en se concentrant spécifiquement sur les phonèmes présents dans le texte, leurs sons et des parties entières des phrases de Sanguineti. Le compositeur lui-même écrit :

[734] Témoignage personnel d'une conversation avec le compositeur : « J'étais à Macerata avec Edoardo et Luciano [Berio] pour le festival organisé par l'ami commun Stefano [Scodanibbio], en août 1999, l'année précédant la composition de *Variazioni sopra un labirinto*. Je me souviens qu'un soir, entre deux conversations, j'ai parlé à Bério de son *Laborintus II* et je lui ai demandé pourquoi il n'avait jamais voulu, ou peut-être l'intérêt, de s'essayer le *Laborintus*. Il m'a dit que c'était trop difficile et trop complexe pour être mis en musique, et il s'est arrêté. C'était de très belles journées, quand j'étais en contact étroit avec ces deux personnages, desquels il y avait toujours quelque chose à apprendre. Le jour de mon départ, je suis d'abord allé saluer Edoardo, et reverrais bientôt à Parme (ou à Bologne, selon ses déplacements) et ensuite Berio ; je l'ai salué chaleureusement, renouvelant le plaisir de la rencontre et des moments passés ensemble. Même à ce moment-là, le maître n'était pas en très bonne santé, mais je lui avais souhaité une autre chance de le revoir. Dès que je me suis tourné pour sortir de sa chambre, je sens mon bras tiré par Berio lui-même, qui me regarde et me dit : « Tu dois écrire *Laborintus* parce que tu as beaucoup d'énergie ». Voici ce que l'on pourrait définir comme le prologue de la composition dont nous parlons ».

Non ho mai scritto un testo su quest'opera, in quanto ritengo sia sufficientemente auto-esplicativa. La si potrebbe definire uno studio sulla complessità linguistica di Sanguineti, una sorta di estremizzazione dell'uso della sua parola, talvolta al naturale così come pronunciata da lui, altre volte parola-frase frantumata, ricostruita o trasformata attraverso processi di natura elettronica. Una centrifuga sonora nella quale ogni singolo fonema, o aggregato di fonemi-parole-frasi occupano uno spazio del molteplice, si propagano attraverso l'uso di tanti diffusori acustici definendo diversi piani di ascolto. Talvolta il tutto provoca un disorientamento, proprio per l'elevato numero di informazioni che il nostro orecchio non è in grado di analizzare completamente, in quanto si trova immerso come in una sorta di *Labirinto*[735]…

En ce qui concerne l'aspect musico-sonore de la composition, les différents effets proposés par Traversa vont du modèle de géométrie spirale, en passant par l'utilisation du sens du son dans le sens horaire et antihoraire, à l'utilisation de la technique de synthèse annulaire. Le son qui en ressort, à travers la voix de Sanguineti lui-même, trouve son écho descriptif en présence d'une clarinette (et Traversa rend ici évident l'hommage à Berio, à qui cette œuvre est dédiée, grâce à l'utilisation de certaines résonances des *Requies* du compositeur ligurien). Enfin, nous pouvons affirmer que l'effort de Traversa (et nous nous référons ici au concept que Sanguineti propose de mettre en évidence avec le mot « travail ») nous montre que le langage peut devenir sonore et, dans le cas des mots et phrases d'Edoardo Sanguineti, également une véritable identité, un fil d'Ariane dans le labyrinthe de notre société actuelle.

[735] EDOARDO SANGUINETI, *Conversazioni musicali*, cit., p. 93 : « Je n'ai jamais écrit de texte sur ce travail, car je pense qu'il est suffisamment explicite. Il pourrait être défini comme une étude sur la complexité linguistique de Sanguineti, une sorte d'extrémiste de l'usage de sa parole, parfois naturelle comme il l'a prononcée, d'autres fois la parole-phrase brisée , reconstruite ou transformée par des processus de nature électronique. Une centrifugeuse sonore dans laquelle chaque phonème, ou un agrégat de phonèmes-mots-phrases-phrases-phonèmes occupe un espace du multiple, se propage par l'utilisation de plusieurs haut-parleurs définissant différents niveaux d'écoute. Parfois tout cause une désorientation, à cause de la grande quantité d'informations que notre oreille n'est pas capable d'analyser complètement, car elle est plongée dans une sorte de labyrinthe… ».

III

EDOARDO SANGUINETI TRADUCTEUR

La volonté de rester à la pointe de l'écriture et en dehors des canons

II.3.1 LA PRISE DE CONSCIENCE DU TRADUCTEUR/DRAMATURG : *C'EST MOI QUI TRADUIS, C'EST MOI QUI PARLE*

Le domaine de la traduction vient aussi enrichir le lien de Sanguineti avec le théâtre ; cela a des éléments considérables en commun avec celui du travestissement, à tel point que « queste due modalità hanno finito per reciprocamente influenzarsi »[736] . Partons des considérations de Walter Benjamin dans son célèbre essai *La tâche du traducteur*, utile pour mieux comprendre le *modus operandi* de Sanguineti ; selon le critique allemand, le traducteur a pour tâche de rendre reconnaissable un texte en exerçant sa propre liberté : « la traduzione procede dall'originale, anche se non dalla sua vita quanto piuttosto dalla sua « sopravvivenza » »[737]. Une traduction atteste qu'elle rend la relation entre les langues aussi exacte que possible. L'objectif n'est pas prédéterminé, l'original n'est ni reflet, ni résonance ; c'est une mutation, une modification de l'original, qui passe pour satisfaire l'enjeu de la traduction, qui n'est pas le même que celui de la réception ou de la reproduction d'un texte. En résumant, il convient de rappeler une déclaration de Benjamin : « la traduzione è la trasposizione di una lingua nell'altra mediante una continuità di trasformazioni. Spazi continui di trasformazione, non astratte regioni di eguaglianza e di somiglianza, misura la traduzione »[738]. Dans le cas de Sanguineti, nous devons garder à l'esprit deux principes clés qui nous permettent de mieux traiter son travail de traducteur : d'une part, il procède non seulement par intérêt philologico-littéraire, mais pour un dire plus créatif, lié à une commission spéciale qui lui permet de mettre en œuvre la métamorphose d'un texte en quelque chose de plus pratique, c'est-à-dire un spectacle ; d'autre part, l'intellectuel génois rappelle (et ici les références à Benjamin sont remarquables) la limite de la traduction, qui risque de tout transformer en œuvres « segnate da un alto tasso di letterarietà »[739]. Cùe qui intéresse Sanguineti est de donner une dicibilité au texte traduit, par le jeu d'allitérations, de gravures, de crochets, de

[736] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 32 : « ces deux modes ont fini par s'influencer réciproquement ».
[737] WALTER BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 41 : « la traduction procède de l'original, même si ce n'est pas de sa vie mais plutôt de sa « survie » ».
[738] *Ivi*, p. 64 : «la traduction est la transposition d'une langue dans une autre à travers une continuité de transformations. Les espaces continus de transformation, et non les régions abstraites d'égalité et de similitude, mesurent la traduction ».
[739] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 14 : « marquées par un taux élevé de style littéraire ».

ponctuation. Cela permet à la traduction elle-même de devenir « testimonianza più viva del passaggio da una primitiva (non solo in senso storico o mitico ma anche psicologico) interiorità »[740] ; C'est ainsi qu'est mise en œuvre une véritable déconstruction - restructuration d'un texte, où Sanguineti est à la fois traducteur et *Dramaturg* (terme d'origine allemande, désignant un écrivain qui travaille en permanence dans une compagnie ou dans un théâtre pour reproposer ou créer les textes à représenter) et parvient ainsi à reproduire les effets du texte lui-même, c'est-à-dire les modalités du sens que celui-ci présente, tout en offrant un nouvel arrangement et une nouvelle signification à son utilisateur. Bref, si le traducteur parle, « è perché cerca di parlarci attraverso la sua lingua viva, nella nostra lingua viva »[741] et il le fait en avançant masqué (le fameux *larvatus prodeo* de Descartes) ; l'œuvre de Sanguineti se réapproprie ses propres capacités, qui ne sont que la préparation du matériel réel pour le contexte de la représentation, et cela nous conduit au caractère de dicibilité déjà mentionné et, si on veut, à une possibilité de traduire le texte lui-même. Sanguineti écrit:

A chiunque sostenga la possibilità di una e sola traduzione filologicamente corretta, risponderei: «candido lettore, aspetta che passino cinque anni». Perché si continuano a tradurre e ritradurre gli stessi testi? Perché si interpreta diversamente. […] Io, da parte mia, non sono diverso da qualsiasi altro traduttore: la differenza, semmai, sta nel fatto che io dichiaro ciò che un altro traduttore non sa o non dichiara. È solo una differenza di consapevolezza. Sono io che traduco: sono io che sto parlando[742].

II.3.2 THÉÂTRE ANTIQUE : LE FANTÔME DE LA TRADUCTION

La première traduction d'Edoardo Sanguineti est celle des *Baccanti* en 1968, représentée la même année à Gênes sous la direction de Luigi Squarzina ; nous sommes face à une traduction littérale, fidèle aux intentions d'Euripide, certes, mais parfois imprégnée de modernisation, ou comme Sanguineti lui-même l'appelle « una decifrazione più affabile del testo, […] una sua

[740] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 32 : « témoignage plus vivante du passage d'une intériorité primitive (non seulement au sens historique ou mythique, mais aussi psychologique) ».

[741] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 187 : « c'est parce qu'il essaie de nous parler à travers sa langue vivante, dans notre langue vivante ».

[742] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 20 : « A tous ceux qui prônent la possibilité d'une seule et unique traduction philologiquement correcte, je répondrais : "lecteur franc, attendez cinq ans que cinq ans se soient écoulés". Pourquoi continuons-nous à traduire et retraduire les mêmes textes ? Parce qu'elle est interprétée différemment. Pour ma part, je ne suis pas différent des autres traducteurs : la différence, s'il y a une différence, c'est que je déclare ce qu'un autre traducteur ne sait pas ou ne déclare pas. C'est juste une différence de conscience. C'est moi qui traduis : c'est moi qui parle ».

“declassicizzazione” »[743]. C'est alors Squarzina, avec sa mise en scène, qui donne une approche contemporaine (il est bien connu que son spectacle se présente comme une expérience dans le goût de 1968), caractérisée aussi par les accents rythmiques donnés par la musique de Franco Donatoni ; l'idée interprétative de l'intellectuel génois peut être résumée ainsi :

Di fronte alla *querelle* interminabile, e probabilmente inesauribile […] – da che parte sta Euripide? Dalla parte di Penteo e delle norme cittadine […]? O si trattava di una conversione tarda, come fa pensare tra l’altro la stesura centonaria del *Christus patiens*, […] sostenuta da elementi di religiosità originari nel testo? – di fronte a tale *querelle* la mia idea era questa: che il tragico si trovasse proprio nella prospettiva per cui si danno conflitti che non hanno soluzione. Come per *Antigone* – nonostante tutta la linea interpretativa moderna che, da Hegel in poi, fa di Antigone l’eroina della vicenda – così, secondo me, è per *Le Baccanti*: da una parte la democrazia greca, dall’altra Dioniso come epifania del divino: proprio questo insolubile contrasto fa tragedia, questo è propriamente tragico: e il poeta non prende posizione. Il coro può commentare, ma non è affatto un coro alla Manzoni, per intenderci, e cioè un coro che corrisponda alla voce del poeta. La forza della tragedia greca, o almeno delle tragedie che tutti consideriamo le più significative della produzione attica, è proprio l’insolubilità del conflitto. A me interessava proprio questo: il conflitto tragico come conflitto insanabile[744].

Cela nous permet de mieux comprendre le concept de fatalité, très présent dans la tragédie, que cette traduction (et ensuite les suivantes) de Sanguineti tente de mettre en évidence, au nom d'une mise à nu complète de la condition humaine contre quelque chose de plus grand. Les ambitions de Squarzina sont enfermées dans une triade hypothétique, où nous avons « un testo *sognato* dal poeta, il quale in parte ne opera lui stesso la *elaborazione secondaria* e in parte la *elaborazione terziaria* agli interpreti per trascinare e convincere gli spettatori »[745] ; ceci reflète pleinement les

[743] *Ivi*, p. 6 : « un décryptage plus affable du texte, [...] sa "dé-classicisation" ».
[744] *Ibidem* : « Face à l'interminable, et probablement inépuisable, querelle [...] - de quel côté est Euripide ? Du côté de Penteus et des règles de la ville [...] ? Ou était-ce une conversion tardive, comme le suggère la version centenaire du *Christus patiens*, [...] soutenue par des éléments de religiosité trouvés à l'origine dans le texte ? - Face à une telle querelle, mon idée était la suivante : que le tragique se trouve précisément dans la perspective qu'on donne des conflits qui n'ont pas de solution. Comme en *Antigone* - malgré toute la ligne interprétative moderne qui, à partir de Hegel, fait d'Antigone l'héroïne de l'histoire - il en est de même, à mon avis, pour *Les Bacchantes* : d'une part la démocratie grecque, d'autre part Dionysos comme épiphanie du divin : précisément ce contraste insoluble rend tragique, cela est assez tragique : et le poète ne prend position en rien. Le chœur peut commenter, mais ce n'est pas du tout un chœur comme Manzoni, pour être clair, et c'est un chœur qui correspond à la voix du poète. La force de la tragédie grecque, ou du moins des tragédies que nous considérons toutes comme les plus significatives de la production attique, est précisément l'insolubilité du conflit. Je m'intéressais à ceci : le conflit tragique en tant que conflit irrémédiable ».
[745] LUIGI SQUARZINA, *Il didatta e lo sciamano* in ID., *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, il Mulino, Bologne, 1988, p. 60 : « un texte *rêvé* par le poète, qui travaille seul en partie *l'élaboration secondaire* et en partie l'*élaboration tertiaire* aux interprètes pour traîner et convaincre le public ».

intentions de Sanguineti, surtout si l'on se réfère au personnage du *Dramaturg* déjà évoqué : « colui che progetta le modalità della realizzazione scenica, e poi, lavorando sul canovaccio o sul copione dato dall'autore, sul testo letterario, diciamo così lo gira, dopo averlo in qualche modo elaborato e ripensato, al regista che lo realizza » [746]. Cette définition des relations entre le texte et l'action scénique, qui sont alors une explication possible des relations entre apollonien et dionysiaque, montre un contraste violent entre une réalité terrestre et une réalité "au-delà", qui porte avec elle une irrationalité précise :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΠΕΝΘΕΥΣ εκεινος ειναι φησι Διουσον θεον, εκεινος εν μηρω ποτ'εφραφθαι Διος, ος εκπυρουται λαμπασιν κεραννιαις συν μητρι [...] ταυτ'ουχι δεινης αγχονης εστ'αξια, υβρεις υβριζειν, οστις εστιν ο ξενος[747];	PENTEO Quello dice che Dioniso è un dio, quello che fu cucito un giordanteno nella coscia di Zeus: ma invece fu bruciato dalle fiamme del fulmine, insieme [con sua madre […] Non la merita, forse, la terribile forca, chiunque sia lo straniero, il violento che opera violenza?[748]

L'irrationnel, élément à comprendre comme fondement principal de l'inconscient, se caractérise par la tragédie de la non-reconnaissance, ce qui entraîne un détachement violent de la partie rationnelle présente dans le texte. Nous devons prendre en compte comment Sanguineti essaie toujours de mettre en œuvre un discours en cadence quotidienne et habituelle, comme le note Umberto Albini : « [Sanguineti] si è inventato un linguaggio quotidiano e insieme stilizzato, una calcolatissima immediatezza, che funziona in vari sensi, adattandosi tanto alle passioni coinvolgenti quanto di moti più intimi dell'animo. Nessun cedimento a un popolare d'accatto, ma rispetto per il tono semiliturgico dell'originale »[749] À cet égard, il faut mentionner les choix du

[746] MARIA DOLORES PESCE, *Intervista ad Edoardo Sanguineti*, cit. : « celui qui conçoit les modalités de la réalisation scénique, puis, travaillant sur l'intrigue ou sur le scénario donné par l'auteur, sur le texte littéraire, disons qu'il le retourne, après l'avoir quelque peu élaboré et repensé, au réalisateur qui le réalise ».

[747] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. III, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007, p. 348 .

[748] EDOARDO SANGUINETI, *Le Baccanti*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 31

[749] UMBERTO ALBINI, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti Elefanti, Milan, 1999, pp. 265-266 : « [Sanguineti] a inventé un langage à la fois quotidien et stylisé, une immédiateté très calculée, qui fonctionne de différentes manières, s'adaptant

traducteur tirés des *Actes des Apôtres* et de *Christus patiens* (Sanguineti dans l'un de ses célèbres *Scribilli* écrit : « si sa che il finale delle Baccanti è stato ricostruito grazie al centone bizantino *Christus patiens* »[750]), pas tant pour des questions de nature philologique, mais dans le but de proposer de nouveaux débats et discours sur la foi, prenant un exemple dans une typologie très large telle que celle du caractère chrétien :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΘΕΡΑΠΩΝ πολλων δ'οδ'ανηρ θαυματων ηκει πλεως ες τασδε Θηβας. σοι δε ταλλα χρη μελειν[751]. [...] ΔΙΟΝΥΣΟΣ επου δε πομπος δ'ειμ'εγω σωτηριος[752]	SERVO Quest'uomo viene, qui, nella nostra Tebe, pieno di molti miracoli. Ora, devi pensarci tu[753] […] DIONISO Ma seguimi: io sono la tua guida, il tuo salvatore: [754]

Le besoin tragique (nous osons dire rationnel) de réaliser ce que nous ne croyons pas (l'irrationnel) est présenté sous la forme d'un dialogue à double sens entre Penteus et Dionysos ; on peut parler d'un discours entre un moi et son double, qui au fur et à mesure qu'il avance se déstructure de plus en plus, jusqu'à définir une fracture irrémédiable entre les deux personnages et donc l'émergence de la violence et de la folie des deux mondes différents, « di chi detiene il potere e quella del popolo, nella follia ci sono sempre divinità folli e i loro folli portavoce »[755] :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΠΕΝΘΕΥΣ ποθεν δε τελετας τασδ' αγεις ες Ελλαδα;	PENTEO

à la fois aux passions engageantes et aux mouvements plus intimes de l'âme. Pas de céder à l'accent populaire, mais le respect du ton semi-chirurgical de l'original ».

[750] EDOARDO SANGUINETI, *Scribilli*, cit., p. 127 : « on sait que la fin des *Bacchantes* a été reconstruite grâce au recueil byzantin *Christus patiens* ».

[751] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. III, cit., p. 362.

[752] *Ivi*, p. 404.

[753] EDOARDO SANGUINETI, *Le Baccanti*, cit., p. 37.

[754] *Ivi*, p. 52.

[755] ROBERTO RUSSI, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti",* EDT, Turin, 2008, p. 52 : « de ceux qui détiennent le pouvoir et celle du peuple, dans la folie il y a toujours des dieux fous et leurs porte-parole fous ».

Δι.	Dove li hai imparati, questi misteri, che porti qui
Διονυσος ημας εισεβησ', ο του Διος.	[nell'Ellade?
[...]	DIONISO
Πε.	Mi ha iniziato Dioniso, il figlio di Zeus.
ποτερα δε νυκτωρ σ'η κατ'ομμ'ηναψκασεν;	[…]
Δι.	PENTEO
ορων ορωντα, και διδωσιν οργια.	Ti ha convinto di notte, o sotto i tuoi occhi aperti?
Πε.	DIONISO
τα δ'οργι'εστι τιν'ιδεαν εχοντα σοι;	L'ho visto, e mi vedeva: e mi ha trasmesso le sue orge.
Δι.	PENTEO
αρρητ'αβακχευτοισιν ειδεναι βροτων.	E queste orge, che forma hanno, allora, per te?
Πε.	DIONISO
εχει δ'ονησιν τοισι θυουσιν τινα;	Misteriosa, per gli uomini non iniziati a Bacco.
Δι.	PENTEO
ου θεμισ ακουσαι σ', εστι δ'αξι' ειδεναι.	Ma c'è un vantaggio, per quelli che le celebrano?
Πε.	DIONISO
ευ τουτ'εκιβοηλευσας, ιν'ακουσαι θελω.	Tu non devi saperlo: ma sono degne
Δι.	[di essere conosciute.
ασεβειαν ασκουντ'οργι' εχθαιρει θεου[756].	PENTEO
	L'hai aggiustata bene, la cosa: e voglio saperla.
	DIONISO
	Le orge del dio detestano chi professa l'empietà[757].

On peut bien considérer *Les Bacchantes* comme une source nécessaire pour mieux décrire et comprendre les rites dionysiaques, comme le souligne René Girard[758], qui décrit la suite de Dionysos comme un groupe de personnes unies par la communion avec Dieu lui-même, ce qui peut être réalisé par le rituel du bouc émissaire, qui dans ce cas coïncide avec les *sparaghmos* (σπαραγμος) de Penteus sur le mont Citerone :

EURIPIDE	**SANGUINETI**

[756] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. III, cit., pp. 362-364.
[757] EDOARDO SANGUINETI, *Le Baccanti*, cit., p. 37.
[758] Cf. RENE GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982.

ΑΓΓΕΛΟΣ	MESSAGGIERO
πρωτη δε μητηρ ηρξεν ιερεα φονου	E per prima la madre, come sacerdotessa, incominciò lo strazio, e si butta sopra di lui:
και προσπιτωει νιν'.	[…]
[...]	Ma quella, sputando schiuma, e torcendo e rovesciando [le pupille,
η δ'αφον εξεισα και διαστροφους	pensava pensieri dissennati: era posseduta da Bacco:
κορας ελισσουσ', ου φρονουσ'α χρη φρονειν	e il figlio non la persuadeva:
εκ Βακχιου κατειχετ', ουδ'επειθε νιν.	e allora, prendendogli con le sue braccia la mano sinistra,
λαβουσα δ'ωλενης αριστεραν χερπα,	e facendo forza con un suo piede contro il fianco [dello sventurato,
πλευραισιν αντιβασα του δυσδαιμονος	gli strappò la spalla:
απεσπαραξεν ωμον.	[…]
[...]	e Ino operava sopra sopra l'altro fianco,
Ινω δε ταπι θατερ'εξειργαζετο,	strappandogli le carni: e lo assaliva Autonoe,
ρηγνυσα σαρκας, Αυτονοη τ'οχλος τε πας	e tutta la moltitudine delle Baccanti: e tutto era un clamore:
επειχε Βακνων; ην δε πασ'ομου βοη,	lui che urlava, con tutto lo spirito che aveva ancora,
ο μεν στεναζων οσον ετυγχαν'εμπνεων,	e quelle, vittoriose, che gridavano: e una portava un braccio
αι δ'ηλαλαζον. εφερε δ'η μεν ωλενην,	e un'altra un piede, insieme con il calzare:
η δ'ιχνος αυταις αρβυλαις, γυμνουντο δε	e i suoi fianchi erano spogliati, così sbranati via:
πλευραι σπαραγμοις. πασα δ'ηματωμενη	e quelle, con le mani insanguinate, si palleggiavano la carne
Χειρας διεσφαιριζε σακρα Πενθεως[759].	[di Penteo[760].

Les *sparaghmos* soulignent une fois de plus le lien de la tragédie avec certains aspects religieux, entre sacré et profane, entre rationnel et irrationnel comme nous l'avons déjà expliqué, qui déterminent deux structures contradictoires, comme l'explique Jan Kott : « Il cibarsi del dio, il rito della morte e del rinnovamento, diventano alla fine la crudele uccisione di un figlio a opera della

[759] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. III, cit., pp. 416.
[760] EDOARDO SANGUINETI, *Le Baccanti*, cit., pp. 56-57.

madre »[761]. Nous pouvons terminer notre analyse sur *Les Bacchantes*, qui reflète en grande partie la réception au XXème siècle de la tragédie d'Euripide (et cela vaut aussi pour la direction de Luigi Squarzina), en citant Massimo Fusillo, qui suppose que le retour de la figure de Dionysos dans la culture contemporaine consiste « nella sua capacità di incrinare le grandi polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo »[762]; et cela vaut aussi pour le théâtre et ses traductions, comme celle d'Edoardo Sanguineti.

Parallèlement à celle des *Baccanti* se trouve la traduction de *Fedra* de Sénèque, qui a été mise en scène en 1969 à Rome sous la direction de Luca Ronconi (et même ici il y a une sorte de parallélisme, puisque c'est l'année du célèbre *Orlando Furioso*). Sanguineti définit l'expérience du texte de Sénèque comme en diptyque avec celle du texte d'Euripide avec Squarzina, car dans ce texte il tente aussi d'affronter une « esperimento sopra il linguaggio tragico dei classici, e sopra le possibilità sceniche che esso oggi può offrire, in una lettura di estrema fedeltà, ma anche […] di estrema "agibilità" »[763]. Nous tenons aussi à souligner que c'est la seule tragédie latine à laquelle le traducteur génois s'essaie (en ce qui concerne la littérature latine, il ne faut pas oublier les traductions de Lucrèce et de Catulle) ; dans ce cas aussi, nous pouvons affirmer que pour Sanguineti la traduction peut très bien être assimilée au théâtre, par des éléments communs de médiation : « Dietro la *species* del travestimento del traduttore, non si ritrova che il suo proprio *cerebrum*, di lui, monologante in atto. Esattamente, se permettete, dietro alla maschera dell'attore, così sta l'attore, non il personaggio »[764]. La recherche constante d'affirmation d'une re-citabilité des mots et des versets d'un texte se reflète dans la pensée constante de Sanguineti, à partir des thèses de Jan Kott, selon lesquelles « i testi antichi (per non dire poi, più largamente, ogni testo) sono "letteratura", e che il teatro è "citazione" di testi, in uno spazio concreto, in un tempo immediato, in voci e in corpi »[765]. Nous sommes confrontés au respect de l'original, à travers une

[761] JAN KOTT, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, traduction d' ETTORE CAPRIOLO, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milan, 2005, p. 236 : « La nourriture du dieu, le rite de la mort et du renouveau, deviennent finalement le meurtre cruel d'un fils par sa mère ».

[762] MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido: Dioniso e le « Baccanti » nel Novecento*, Il Mulino, Bologne, 2006, p. 10 : « dans sa capacité à altérer les grandes polarités sur lesquelles repose la lecture rationnelle du monde ».

[763] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 69 : « expérimentation sur le langage tragique des classiques, et sur les possibilités scéniques qu'il peut offrir aujourd'hui, dans une lecture d'une extrême fidélité, mais aussi [...] d'extrême "praticabilité" ».

[764] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 187 : « Derrière l'apparence du travestissement du traducteur, on ne trouve que son propre cerveau, de soi, monologue en acte. Exactement, si vous le permettez, derrière le masque de l'acteur, c'est l'acteur, pas le personnage ».

[765] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 69 : « les textes anciens (pour ne pas dire, plus largement, chaque texte) sont "littérature", et que le théâtre est une "citation" de textes, dans un espace concret, dans un temps immédiat, dans des voix et des corps ».

sauvegarde totale de la construction latine, caractérisée par une abondance d'incises, une ponctuation dense qui transforme le discours en quelque chose de très proche de la parole (outils que Sanguineti aime beaucoup, comme nous le savons). La fragmentation que nous présente le traducteur crée un effet très lié à une composante émotionnelle de la part des personnages, par rapport à la composante rationnelle, que l'on retrouve davantage dans les parties plus dramatiques, comme dans le cas du premier monologue de Phèdre :

SÉNÈQUE	**SANGUINETI**
PHAEDRA Quo tendis, anime? Quid furens saltus amas? Fatale miserae matris agnosco malum: peccare noster nouit in siluis amor. Genetrix, tui me miseret: infando malo correpta pecoris efferum saeui ducem audax amasti: torus, impatiens iugi adulter ille, ductor indomiti gregis – sed amabat aliquid. Quis mieas miserae deus aut quis leuare Daedalus flammas queat?[766]	FEDRA Che cosa cerchi, anima mia? Perché deliri per amore [delle selve? Ah, io la riconosco, in me, la malattia mortale di mia madre, [la sventurata: è nelle foreste, che i nostri amori si trasformano in peccati: o madre, io ho pietà, per te: stretta da una malattia [inconfessabile, sfrenata, hai portato amore, imbestiandoti, al feroce maschio di una mandria selvaggia: era terribile, quello, era ribelle [al gioco, un torvo toro adultero, un capo di vacche brade: eppure, portava amore: ma c'è un dio, per me, la sventurata?[767]

Pour définir les outils d'élaboration d'un éventuel discours scénique, on ne peut que souligner comment il cherche à tout prix à démontrer clairement quelque chose ; c'est ce qui se passe dans ce monologue de Phèdre qui, au milieu de la tempête des sentiments qui deviennent mots, présente son immédiateté du vers qui avance « con lentezza, ma metodico […] quasi a porre, ad ogni avanzamento, un punto fermo, un punto di senso e di suono conquistato, attinto con fatica ma, ormai, definitivo, non più perduto »[768]. Comme dans d'autres textes de Sanguineti, la présence de formes pronominales et d'éléments déictiques est remarquable, conférant une théâtralité au texte

[766] LUCIO ANNEO SENECA, *Tragedie*, vol. I, édition critique sous la direction de GIANCARLO GIARDINA, Fabrizio Serra Editore, Pise-Rome, 2007, pp. 320-321.
[767] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 74.
[768] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 43 : « avec lenteur, mais méthodique [...] presque comme pour placer, à chaque avancement, un point fixe, un point de sens et de son conquis, dessiné avec effort mais, désormais, définitif, non plus perdu ».

traduit, car « c'è sì una messinscena della "spazialità" teatrale, ma una messinscena che mira ad altro che a mostrare la natura convenzionale di questa spazialità e di questa corporeità »[769]. Dans la traduction de Sanguineti, il y a aussi des tentatives de mise à jour de la tragédie, à travers l'introduction d'éléments tous inscrits dans le contexte de la contemporanéité, particulièrement appropriés pour être reçus par le spectateur moderne, surtout dans une clé psychanalytique, et nécessaires pour souligner l'aspect incestueux de l'amour de Phèdre pour son beau-fils Hippolyte (dans ce cas nous présentons également la version latine originale) :

SÉNÈQUE	**SANGUINETI**
HIPPOLYTUS o scelere uincens omne femineum **genus**, o maius ausa matre monstrifera malum genetrice peior! Illa se tantum **stupro** contaminauit, et tamen tacitum diu crimen biformi partus exhibuit nota, scelusque matris arguit vultu truci ambiguus infans – ille te **venter** tulit[770].	IPPOLITO O tu che vinci, con il tuo delitto, tutto il **sesso** femminile, o tu che hai osato un crimine peggiore della tua madre, che è una madre di mostri! Perché quella si contaminò soltanto in un **coito bestiale**, e soltanto l'orrore del parto deforme rivelò il delitto, per tanto tempo occulto: soltanto l'ambiguità del neonato, con il suo volto di toro, accusò il crimine materno: ma è quello, l'**utero** che ti ha generato[771].

Pour Sanguineti, traduire Sénèque pour la scène, c'est préserver et exaspérer une sorte de « cerimonialità rettorica del testo, in vista di quello stupefacente virtuosismo recitativo che ha fatto di Seneca, del resto, per secoli, un maestro della scrittura scenica, e si potrebbe dire il promotore della scena tragica moderna »[772]. Cela se voit dans deux exemples opposés que Sanguineti nous présente lui-même. Le premier concerne la confession érotique de Phèdre à son beau-fils Hippolyte qui, conscient du délire de la femme, voit comme cause de ce délire la passion caste pour Thésée

[769] FEDERICO CONDELLO, *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *SANGUINETI : la parola e la scena*, cit., pp. 574-575 : « il y a une mise en scène de la "spatialité" théâtrale, mais une mise en scène qui ne vise qu'à montrer la nature conventionnelle de cette spatialité et de cette corporéité ».

[770] LUCIO ANNEO SENECA, *Tragedie*, vol. I, cit., p. 353

[771] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 74.

[772] *Tradurre Seneca tragico*, in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 44 : « cérémonialité rhétorique du texte, face à l'étonnante virtuosité récitative qui a fait de Sénèque, en outre, pendant des siècles, un maître de l'écriture scénique, et on pourrait dire le promoteur de la scène tragique moderne ».

:

SÉNÈQUE	**SANGUINETI**
HIPPOLYTUS Amore nempe Thesei casto furis? PHAEDRA Hyppolyte, sic est: Thesei uultus amo illos priores, quos tulit quondam puer, cum prima puras barba signaret genas monstrique caecam Gnosii intrauit domum et longa curua fila collegit uia. Quis tu mille fulsit! Presserant uittae comam et ora saeuus tenera tinguebat pudor ; inerant lacertis mollibus fortes tori tuaeue Phoebes uultus aut Phoebi mei, tuusque potius – talis, en talis fuit cum placuit hosti, sic tulit celsum caput. In te magis refulget incomptus decor; Est genitor in te totus et toruae simul pars aliqua matris miscet ex aequo decus: in ore Graio Scythicus apparet rigor. Si cum parente Creticum intrasses fretum, ubi fila potius nostra neuisset soror[773].	IPPOLITO Ma tu deliri, certo, nella tua casta passione per Teseo. FEDRA È vero, Ippolito: io lo amo, il volto di Téseo, quel suo volto di un tempo, il volto della sua giovinezza, quando la prima barba segnava le sue ingenue guance: quando vide la cieca casa del mostro, il labirinto di Cnosso, quando ritrovò, con il suo lungo filo, la sua intricata strada: ah, come era splendido, allora! cingeva i suoi capelli [con i nastri: un roseo pudore tingeva il suo tenero viso: c'erano forti muscoli nelle sue delicate braccia: era il volto della tua Diana, era il volto del mio Febo, [il suo volto: era, piuttosto, il tuo volto: era così, ecco, era così, quando piacque alla sua nemica: e la sollevava così, la sua testa: ma in te meglio risplende una grazia selvaggia: c'è il tuo padre, in te, tutto: e tuttavia, in te, si aggiunge nuova bellezza, mescolandosi, in parti uguali, per opera [della tua madre feroce: appare, nel tuo profilo greco, il rigore di una donna della Scizia:[774]

La seconde présente une scène d'horreur, lorsque Thésée tente de recomposer les membres de son fils Hippolyte :

[773] LUCIO ANNEO SENECA, *Tragedie*, vol. I, cit., p. 351.
[774] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 90.

SÉNÈQUE	**SANGUINETI**
THESEUS	TESEO
Dum membra nato genitor adnumerat suo	Ma quale pezzo è questo, che non ha più una forma,
corpusque fingit. Hoc quid est forma carens	carne ripugnante, corrosa da tante ferite?
et turpe, multo uulnere abruptum undique?	quale parte è di te, io non lo so: ma è una parte di te:
Quae pars tui sit dubito – sed pars est tui:	qui, mettila qui, in un posto che non è il suo, in un posto
hic, hic repone, non suo at uacuo loco.	[che è vuoto:
Haecne illa facies igne sidereo nitens,	ma è questa, dunque, la sua faccia, che risplendeva di celesti fulgori,
indomita flectens lumina? Huc cecidit decor?	che mortificava gli occhi dei suoi nemici? e così in basso
O dira fata, numinum o caecus furor!	[è caduta la sua bellezza?
Sic ad parentem natus ex uoto redit?	o morte tremenda, o crudele favore degli dei!
En haec suprema dona genitoris cape,	così può ritornare, il figlio, al suo padre, secondo
saepe efferendus; interim haec ignes ferant[775]	[la sua preghiera[776]?

Conscient que le traducteur est aussi un traître, Sanguineti pense à un rapport égal entre la poétique classique et la poétique moderne, puisqu'un classique « esige di venire perpetuamente tradotto e ritradotto, […] nelle infinite citazioni e riprese, variazioni e imitazioni, trasposizioni e parodie, e insomma nella interminabile storia intertestuale che procede dalla sua esemplarità »[777]. Si nous voulons maintenir la contemporanéité (et la permanence qui en découle) du classique, comprise comme la possibilité de trouver de nouvelles significations actuelles, nous devons tout affronter dans un contexte concret car, suggère Sanguineti, « è solo guardando alla concreta pratica spettacolare, e insomma alle traduzioni praticabili in scena, per cominciare, che una risposta si rende possibile » [778].

Les critères adoptés dans les autres traductions classiques se retrouvent dans *Le Troiane* d'Euripide, créé en 1974 pour l'INDA (Institut National du Drame Antique) de Syracuse ; nous

[775] LUCIO ANNEO SENECA, *Tragedie*, vol. I, cit., p. 386.
[776] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 108.
[777] *Tradurre Seneca tragico*, cit., p. 45 : « demande à être perpétuellement traduit et retraduit, [...] dans les citations et les plans infinis, les variations et les imitations, les transpositions et les parodies, bref dans l'interminable histoire intertextuelle qui procède de son exemplarité ».
[778] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 186 : « ce n'est qu'en regardant la pratique concrète spectaculaire, et en résumé les traductions pratiques sur scène, pour commencer, qu'une réponse est rendue possible ».

sommes face à un texte sans dialectique, défini par Sanguineti comme « un dramma che è "epopea rovesciata", e che passa a contrappelo, con il mito stesso, ogni sua possibilità di articolazione teatrale »[779], mais qui au contraire présente une domination psychologique. La ville de Troie a déjà été détruite, grâce à l'expédient d'Odysseus, et cela doit maintenant être accepté :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΕΚΑΒΗ ανα, δυσδαιμον, πεδοθεν κεφαλη, επαειρε δερην, ουκετι Τροια ταδε και βασιλης εσμεν Τροιας. μεταβαλλομενου δαιμονος ανεχου. πλει κατα πορθμον, πλει κατα δαιμονα, μηδε προσιστω πρωραν βιοτου προς κυμα πλεουσα τυχαισιν. αιαι αιαι, τι γαρ ου παρα μοι μελεα στεναχειν, η πατρις ερρει και τεκνα και ποσις[780];	ECUBA Sollévati, sventurata, alza la testa, su dal suolo, la gola: non è più Troia, questa: non siamo più, noi, i re di Troia. Sopporta la tua sorte che è mutata: naviga secondo la corrente, naviga secondo la tua sorte, e non rivolgere la prua della tua vita contro le onde: naviga secondo gli eventi. Ahi, ahi, quale ragione non io, misera, per piangere che la mia terra è perduta, e i figli, e il marito?[781]

Dans cette traduction, il y a des modalités déjà utilisées par Sanguineti, comme dans le cas des textes *Traumdeutung* et *Protocolli*, qui provoquent une « intrinseca propensione del discorso ad una accentuata liricità [tenda] ad ostacolare ogni movimento scenico del verso stesso e […] la sua trattabilità drammaturgica »[782] ; il n'y a pas de véritable dialectique dans le dialogue dramatique, qui devient une accumulation d'épisodes individuels racontés par chaque personnage-acteur, et ce faisant Sanguineti, avec sa traduction, montre une tension dramaturgique visant à se plaindre, où

[779] EDOARDO SANGUINETI, *Le Troiane*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 113 : « un drame "épopée bouleversée", qui va à l'encontre, avec le mythe lui-même, de toutes les possibilités de son articulation théâtrale ».
[780] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. II, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007, pp. 234.
[781] EDOARDO SANGUINETI, *Le Troiane*, cit., p. 118.
[782] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 46 : « propension intrinsèque du discours à un lyrisme accentué[tend] à entraver tout mouvement scénique du verset lui-même et [...] sa tractabilité dramaturgique ».

l'on peut reconnaître les fragments d'une « espressione più indifferenziata, impotente della lingua, che contiene quasi solo il fiato sensibile »[783]:

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΕΚΑΒΗ	ECUBA
βεβακ'ολβος, βεβακε Τροια	È finita la felicità, è finita Troia…
ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ	ANDROMACA
τλαμων	O infelice!
ΕΚ.	ECUBA
εμων τ'ευγενεια παιδων.	… e la nobiltà dei miei figli.
ΑΝΔ.	ANDROMACA
Φευ φευ.	Uh, uh!
ΕΚ.	ECUBA
φευ δητ'εμων	Uh, questi miei…
ΑΝΔ.	ANDROMACA
κακων.	… mali!
ΕΚ.	ECUBA
οικτρα τυχα	E miserabile la sorte…
ΑΝΔ.	ANDROMACA
πολεος	… per questa città…
ΕΚ.	ECUBA
α καπνουται.	… che è fumo.
ΑΝΔ.	ANDROMACA
μολοις, ω ποσις, μοι...	Oh, tu venissi, mio sposo, per me…
ΕΚ.	ECUBA
βοας τον παρ' Αιδα, παιδ'εμον ω μελεα[784]	Tu gridi a mio figlio, nell'Ade, o misera[785].

[783] EDOARDO SANGUINETI, *Le Troiane*, cit., p. 113 : « une expression plus indifférenciée et impuissante de la langue, qui ne contient presque que du souffle sensible ».
[784] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. II, cit., pp. 266-268.
[785] EDOARDO SANGUINETI, *Le Troiane*, cit., pp. 130-131.

Le choix d'un langage de nature quotidienne, qui permet à Sanguineti d'être très concret et d'éviter toute redondance et tout effet pathétique, permet au traducteur de tracer une ligne droite de connaissance qui relie le texte, sa traduction, la mise en scène et le public, car Sanguineti veut garder vivant le concret du présent sur la scène :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΧΟΡΟΣ	CORO
ονομα δε γας αφανες εισιν. αλλα δ'	E il nome di questa terra diventa invisibile:
αλλο φρουδουν, ουδ'ετ'εστιν	e ogni cosa, in ogni modo, è perduta:
α ταλαινα Τροια.	e la povera Troia non è più.
ΕΚΑΒΗ	ECUBA
εμαθετ', εκλυετε?	Lo riconoscete, voi, lo ascoltate?
ΧΟ.	
Περγαμων γε κτυπον.	CORO
ΕΚ.	Il crollo di Pergamo!
ενοσις απασαν ενοσις...	ECUBA
ΧΟ.	La rovina, la rovina…
επικλυσει πολιν.	CORO
ΕΚ.	… seppellisce la città.
ιω. τρομερα μελεα, φερετ'εμον ιχνος;	ECUBA
ιτ'επι, ταλανα,	Oh, mio corpo tremante, porta la mia impronta:
δουλειον αμεραν βιου.	va', poveretto,
ΧΟ.	verso il giorno della tua schiavitù.
ιω ταλαινα πολις. ομως δε	
προφερε ποδα σον επι πλατας Αχαιων[786].	CORO
	Oh, povera città:
	ma portalo avanti, il tuo piede, verso i remi degli Achei[787].

D'autres travaux de traduction suivent : *Le Coefore* (1978), *La festa delle donne* (1979), *Edipo tiranno* (1980), *I Sette contro Tebe* (1992) ; partons du texte d'Eschyle, qui se présente

[786] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. II, cit., p. 316.
[787] EDOARDO SANGUINETI, *Le Troiane*, cit., p. 150.

comme un objet verbal qui vit grâce à un autre objet verbal, Eschyle révèle ses propres suggestions du mot par la traduction de Sanguineti. Nous savons que *Les Coéphores* (les porteuses de libations) est la deuxième tragédie de la trilogie *Orestie*, après *Agamemnon* et avant *Les Euménides* ; l'histoire de la revanche d'Oreste sur sa mère Clytemnestre et son amant Égisthe montre une tragédie sans aucune dissolution, puisque la catastrophe finale ouvre un autre dilemme dans la tête du public. La fonctionnalité théâtrale s'impose donc sous la forme linguistique assumée par la traduction de Sanguineti, ce qui rappelle la notion de "passé absolu" de Bakhtine, « separato dal presente da una distanza […] assoluta »[788]. En fait, l'intention du traducteur génois est de garder cette distance de plus en plus vivante, également à travers certaines techniques d'éloignement. Voyons, par exemple, le début de la tragédie :

ESCHYLE	**SANGUINETI**
ΟΡΗΣΤΗΣ Ερμη χθονιε, πατρωι επoπτευων κρατη, σωτηρ γενου μοι συμμαχος τ' αιτουμενωi ηκω γαρ ες γην τηνδε και κατερχομαι τυμβον δ'επ'οχθωi τωιδε κηρυσσω πατρι κλυειν , ακουσαι [789].	ORESTE Ermes dei morti, guardiano delle forze paterne, diventa mio salvatore e mio alleato, ti supplico: io vengo infatti in questa terra, io ritorno … sopra questo tumulo della tomba, io mando un messaggio a mio padre:[790]

Le ton solennel, qui est la caractéristique principale du mythe, est maintenu par Sanguineti à travers divers dispositifs stylistiques (et pas seulement), comme dans le cas d'une fixité concentrée du rythme ; bien sûr, il est vrai aussi que le traducteur génois présente une versification sans règles établies, mais la dirige par une série de principes pertinents tel que le recours fréquent à des allitérations, parfois à une figure étymologique reliée à une forme verbale donnée :

ESCHYLE	**SANGUINETI**
HLEKTPA εμοι τε και ϛοι ταρ'επευξομαι ταδε[791].	ELETTRA

[788] MIKHAÏL MIKHAÏLOVITCH BACHTIN, *Epos e romanzo* (1938), in *Problemi di teoria del romanzo*, sous la direction de VITTORIO STRADA, traduction de CLARA STRADA JANOVIČ, Einaudi, Turin, 1976, p. 191 : « séparés du présent par une distance […] absolue ».
[789] ESCHILO, *Orestea*, traduction de MANARA VALGIMIGLI, BUR, Milan, 1980, p. 184-185.
[790] EDOARDO SANGUINETI, *Le Coefore*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 153.
[791] ESCHILO, *Orestea*, cit., p. 194.

	Per me, e per te, allora, io devo pregare [questa preghiera?[792]

On retrouve aussi l'utilisation fréquente de la prolongation d'un pronom, qui détermine une apparente familiarité entre les personnages (voir l'exemple ci-dessous).

ESCHYLE	**SANGUINETI**
ΗΛΕΚΤΡΑ εχει μεν ηδη γαποτους χοας πατηρ νεον δε μυθου τουδε κοινωνησατε[793]. […] ΧΟΡΟΣ τοις τ'ανωθεν προπτασσ'ων χαρις, Γοργους λυγρας τοις ενδοθεν φονιον αταν τιθεις, τον αιτιον δ'εξαπολλυ' εισορων[794]	ELETTRA Le ha già, il padre, le offerte che la terra beve:[795] […] CORO Ma tu, coraggio, quando viene la tua parte, nelle azioni, grida con la voce del padre a lei che urla, a te: “figlio”: e sopporta di compierla, l’Ate ripugnante[796].

La traduction de la comédie d'Aristophane *La festa delle donne* (rappelons-nous, la seule comédie traduite par Sanguineti) a été faite en 1979 pour être jouée au Teatro della Tosse de Gênes (elle sera reprise en 2001). Dans ce cas également, Sanguineti vise une recherche de la dictabilité, celle qu’il a déjà expérimentée avec les tragiques grecs pour être claire qui, dans le texte d'Aristophane, « è come agevolata e esaltata dall’opportunità, e piuttosto dalla necessità, di una specifica attenzione al gioco verbale e all’invenzione linguistica »[797]; c'est le cas, par exemple, d'une exploitation des contrastes linguistiques (Maria Dolores Pesce appelle cela un « multilinguismo stilistico »[798]) présents dans le texte :

[792] EDOARDO SANGUINETI, *Le Coefore*, cit., p. 156.
[793] ESCHILO, *Orestea*, cit., p. 198
[794] ESCHILO, *Orestea*, cit., p. 248.
[795] EDOARDO SANGUINETI, *Le Coefore*, cit., p. 157.
[796] EDOARDO SANGUINETI, *Le Coefore*, cit., p. 175.
[797] EDOARDO SANGUINETI, *La festa delle donne*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 185 : « est facilitée et exaltée par l'opportunité, et plutôt par la nécessité, d'accorder une attention particulière au jeu verbal et à l'invention linguistique ».
[798] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 50 : « multilinguisme stylistique ».

ARISTOPHANE	**SANGUINETI**
ΚΗΔΕΣΤΗ Ω Ζευ, χελιδων αρα ποτε φανησεται; Απολει μ'αλοων ανθρωπος εξ εωθινου. Οιον τε, πριν τον σπληνα κομιδη μ'εκδαλειν, παρα σου πυθεσθαι ποι μ'αγεις, ωυριτιδη; ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ Αλλ'ουκ ακουειν δει σε πανθ'οσ' αυτικα οψει παρεστως. ΚΗ. Πως λεγεις; Αυθις φρασον. Ου δει μ'ακουει; ΕΥ. Ουχ α γ'αν μελλης οραν. ΚΗ. Ουδ'αρ'οραν δει μ'; ΕΥ. Ουχ α γ'αν ακουειν δεη[799].	MNESILOCO O Dio del cielo, mi venisse una rondinella! Mi farà fuori, questo, a menarmela dal mattino presto. Si può sapere, prima che mi sputo via la mia milza, dov'è che tu mi porti, o Euripide? EURIPIDE Non hai da sentire tutto, che te lo vedi tu sùbito, in persona. MNESILOCO Come dici? Ripeti: non ho da sentire? EURIPIDE Non quello che ti stai per vedere. MNESILOCO E non ho da vedere? EURIPIDE Non quello che ti devi sentire[800]

On voit que la recherche constante chez Sanguineti d'un langage quotidien se heurte aux discours grotesques créés par Aristophane, orientant l'attention du lecteur-spectateur vers des situations empreintes d'une vulgarité subtile, entre l'alternance des tons aigus et graves, liés à une tradition vulgaire-populaire car, comme dit Sanguineti, « Aristofane […] scatena l'invenzione: un'invenzione

[799] ARISTOFANE, *La festa delle donne*, introduction et traduction de GUIDO PADUANO, BUR, Milan, 1983, pp. 70-72.
[800] EDOARDO SANGUINETI, *La festa delle donne*, cit., p. 187.

in ogni senso “licenziosa”, perché l’invenzione – anche dal punto di vista lessicale – è già nel testo »[801] comme dans le cas du dialogue entre Agathon et Mnésiloque :

ARISTOPHANE	**SANGUINETI**
ΑΓΑΘΩΝ Σεθομαι Λατω τ'ανασσαν κιθαριν τε ματερ' υμνων αρσενι βοα δοκι. Τα φαος εσουτο δαιμονιοις ομμασιν, αμετερας τε δι'αιφνιδι – ου οπος. Ων χαριν ανακτ'αγαλλε Φοιβον. Χαιρ', ολβιε παι Λατους[802] […] ΚΗΔΕΣΤΗΣ Και σ', ω νεανισκ', ει τις ει, κατ'Αισχυλον εκ της Λυκουργειας ερεσθαι βουλομαι. [...] Συ τ'αυτος, ω παι, ποτερον ως ανηρ τρεφει; Και που πεος; Που χλαινα; Που Λακωνικαι; Αλλ'ως γυνη δητ'; Ειτα μου τα τιτιθια[803];	AGATONE Io venero Latona, la signora, e, al maschio grido, la cetra, madre degli inni gloriosi, onde sorse la luce agli occhi santi, all’improvvisa nostra voce: e quindi onora Febo, il signore. Salute, santo figlio di Latona. […] MNESILOCO E a te, giovanotto, se me lo sei, ti voglio che ti interrogo, un po’ alla Eschilo, alla trilogia del Licurgo: […] E tu, fanciullo, tu, che uomo ti sei cresciuto? E dove ti sta, a te, il cazzo? Dove il mantellaccio? Dove [gli scarponi? Ma ti sei una donna, te? E allora, dove ti stanno le puppe?[804]

Cette alternance de moments sérieux et comiques permet au texte (et nécessairement à la traduction de Sanguineti) de déclencher toute une série de dynamiques libératrices, qui nous permettent de dépasser l'impasse qui existe entre la scène et le public à travers l'instrument du rire, qui est finalement le processus souhaité par l'auteur et le traducteur qui crée le travestissement :

ARISTOPHANE	**SANGUINETI**

[801] EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in ID., *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 11 : « Aristophane [...] déclenche l'invention : une invention dans tous les sens du terme "licencieuse", car l'invention - même du point de vue lexical - est déjà dans le texte ».
[802] ARISTOFANE, *La festa delle donne*, cit., p. 88.
[803] *Ivi*, pp. 88-90.
[804] EDOARDO SANGUINETI, *La festa delle donne*, cit., p. 191.

ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	EURIPIDE
Η παις εμελλε προμελεταν, ω τοξοτα.	La ragazza, qui, si sta facendo le sue prove, poliziotto, per andare un po' a ballare, lì, da certi signori.
Ορχγομενη γαρ ερχεθ'ως ανδρας τινας.	ARCIERE
ΤΟΞΟΤΗΣ	Che balla e prova, mica è proibito.
Ορκησι και μελετησι, ου κωλυσ'εγω.	Ma che svelta che è, che è una pulce salterina!
Ως ελαπρος, ωσπερ ψυλλο κατα το κωδιο.	EURIPIDE
ΕΥ.	Tira un po' su il vestito, su, figliuola.
Φερε θοιματιον ανωθεν, ω τεκνον, τοδι.	Siediti lì, giù, sopra le ginocchia dello scita, e tirati fuori i piedi, là, che ti slaccio.
καθιζοομενη δ'επι τοισι γονασι του Σκυθου	
τω ποδε προτεινον, ιν'υπολυσω.	ARCIERE
ΤΟ.	Ma sì, su, seduta, seduta, su, sì, bambina.
Ναικι, ναι	Ohi, che solidine sono le tue puppine, come due rapanelline!
κατησο, κατησο, ναικι,ναικι, τυγατριον.	
Οιμ'ως στεριπο το τιττι', ωσπερ γογγυλι.	EURIPIDE
ΕΥ.	Soffiaci più in fretta, tu. Ci hai la paura dello scita, ancora?
Αυλει συ θαττον ετι δεδοικας τον Σκυθην;	ARCIERE
ΤΟ.	Ma che bello che è il culetto! Ti faccio piangere,
Καλο γε το πυκη. Κλαυσι, ην μη 'νδον μενης.	[se non ti stai fermo, te.
Ειεν καλη το σκηνα περι το ποστιον[805].	Eh, che ballo bello, belino[806]!

Parler d'*Edipo tiranno,* c'est parler de la relation entre Edoardo Sanguineti et Benno Besson, et surtout du fait qu'« lui guardava alla mia traduzione attraverso la lente di Hölderlin »[807], à cause de l'expérience allemande précédente avec le texte de Sophocle de part de Besson lui-même. Dans cette traduction, nous trouvons des références psychanalytiques remarquables, évidemment liées au mythe œdipien qui est le point de référence du texte ; elles sont présentées d'une manière contemporaine comme des outils si totalement réceptifs. Sanguineti définit cela comme une « tragedia sfingea, […] collocata sotto il segno della Sfinge, della « cantatrice di enigmi », come

[805] ARISTOFANE, *La festa delle donne*, cit., p. 198.
[806] EDOARDO SANGUINETI, *La festa delle donne*, cit., pp. 221-222.
[807] EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in ID., *Teatro antico*, cit., p. 9 : « il a regardé ma traduction à travers l'objectif de Hölderlin ».

sotto una costellazione implacabile »[808], comme dans le cas du dialogue entre le mari-fils Œdipe et sa mère-femme Jocaste :

SOPHOCLE	**SANGUINETI**
ΙΟΚΑΣΤΗ Προς θεων διδαξον καμ', αναξ, οτου ποτε μηνιν τοσηνδε πραγματος στησας εχεις. ΟΙΔΙΠΟΥΣ Ερω – σε γαρ τωνδ'ες πλεον, γυναι, σεθω – Κρεοντος, οια μοι βεβουλευκως εχει. ΙΟ. Λεγ', ει σαφως το νεικος εϖκαλων ερεις ΟΙΔ. Φονεα με φησι Λαιου καθεσταναι. ΙΟ. Αυτος ξυνειδως η μαθων αλλου παρα; ΟΙΔ. Μαντιν μεν ουν κακουργον εισπεμψας, επει το γ'εις εαυτον παν ελευθεροι στομα[809]	GIOCASTA Nel nome degli dèi, insegnalo anche a me, signore, per quale fatto hai sollevato un furore così grande? EDIPO Lo dirò, signora, perché ti venero più di questi, è per Creonte: che cose che ha pensato, per me! GIOCASTA Parla, se dirai che chiaramente tu lo accusi del contrasto. EDIPO Dice che io sono stato l'assassino di Laio. GIOCASTA E lo sa di persona, o l'ha imparato da un altro? EDIPO Ha mandato qui un vero profeta criminale, perché, per sé, se la tiene tutta libera, la sua bocca [810].

On peut aussi souligner que ce travail à quatre mains présente un point commun spécifique entre le réalisateur et le traducteur, comme le résume Sanguineti en expliquant la lecture qu'il a donnée au sophocléen tragique :

Discorrendo con Besson, tempo fa, a Bologna, su un punto eravamo subito concordi: questa tragedia di Sofocle non è, stilisticamente parlando, né degna né decorosa. È indecente, anzi a livello espressivo. Non volevamo dire, ovviamente, che ha poco a che fare con la cristallizzata idea rettorica di una classicità tradizionalmente intesa, che è cosa di banale evidenza, oramai. Volevamo dire che la sua tragicità è obliqua, secondo l'obliquità apollinea del dio Obliquo. Si capisce, allora, che la sola grande versione moderna, di

[808] EDOARDO SANGUINETI, *Edipo tiranno,* in ID., *Teatro antico*, cit., p. 227 : « tragédie de sphinx, [...] placée sous le signe du Sphinx, du "chanteur des énigmes", comme sous une constellation implacable ».
[809] SOFOCLE, *Antigone-Edipo re-Edipo a Colono*, introduction et traduction de FRANCO FERRARI, BUR, Milan, 1982, pp. 212-214.
[810] EDOARDO SANGUINETI, *Edipo tiranno,* cit., p. 247.

questo testo, sia stata prodotta da Hölderlin, e che, in qualche modo, da allora, non sia possibile raggiungere Sofocle se non con la sua mediazione. Fu il solo poeta capace di ritrovare, per una volta, la lingua dell'ombelico della terra, la pronuncia enigmatica degli oracoli, la forma oscuramente informe del vaticinio. […] Ma l'*Edipo* è, in qualche modo, per sé, una tragedia tragicamente parodica, nel senso neutro che questo aggettivo può possedere, designando una scrittura di secondo grado. Perché è impostata sopra un codice già dato, e sopra questo codice specula allusivamente: l'*oracolese*[811].

Deux aspects sont pertinents dans la traduction de Sanguineti : le premier concerne le choix de la traduction du mot *tiranno* (« roi ») présente dans le titre, dérivé du grec τύραννος, qui montre une nouvelle adhésion au titre original et une nouvelle approche du texte. Le second fait référence au fait que Besson demande au traducteur de ne jamais mentionner le nom Œdipe dans la tragédie ; le choix de Sanguineti repose sur le nom "*Piedone*", cité par le traducteur-traducteur comme la source du scandale de la mise en scène, étant donnés les similitudes et la présence à l'époque (il s'agit de la quadrilogie du film avec Bud Spencer), comme en témoigne sa critique Tommaso Chiaretti, qui souligne le choix et le goût du traducteur, poussé par l'intention sérieuse « che quel nome cadesse come uno sputo ogni volta che lo si pronunciava »[812]. Si l'on regarde la réaction des critiques à cette production, les observations de Gerardo Guerrieri (également traducteur et dramaturge) adressées à la traduction de Sanguineti sont pertinentes : « leggere o ascoltare questa versione di Sanguineti è ogni volta scoprire qualcosa di nuovo in Edipo re. […] Ogni parola è un reperto che irraggia significati palesi e nascosti »[813]:

[811] EDOARDO SANGUINETI, *Edipo tiranno*, cit., p. 228 . « En parlant avec Besson il y a quelque temps, à Bologne, nous nous sommes tout de suite mis d'accord sur un point : cette tragédie de Sophocle n'est, stylistiquement parlant, ni digne ni décente. C'est indécent, voire expressif. Nous ne voulions pas dire, évidemment, que cela n'a pas grand-chose à voir avec l'idée rectangulaire cristallisée d'un classicisme traditionnellement compris, qui est maintenant une chose de preuve triviale. Nous voulions dire que sa tragédie est oblique, selon l'obliquité apollonienne du dieu Oblique. Il est donc clair que la seule grande version moderne de ce texte a été produite par Hölderlin, et que, d'une certaine manière, depuis lors, il n'est pas possible d'atteindre Sophocle sans sa médiation. Il fut le seul poète capable de trouver, pour une fois, le langage du nombril de la terre, la prononciation énigmatique des oracles, la forme obscure et sans forme du Vatican. Mais Œdipe est, en quelque sorte, pour lui-même, une tragédie tragiquement parodique, dans le sens neutre que cet adjectif peut posséder, désignant une écriture au second degré. Parce qu'il est placé sur un code déjà donné, et au-dessus de ce code spécule allusivement : à la manière d'un oracle ».

[812] TOMMASO CHIARETTI, *Re di Tebe o Piedone d'Egitto?*, « La Repubblica », 29 june 1980, proposé de nouveau in PHILIPPE MACASDAR et ALESSANDRO TINTERRI (sous la direction de), *Il viaggio in Italia di Benno Besson*, Morlacchi editore, Pérouse, 2006, p. 58 : « que le nom tomberait comme un crachement à chaque fois qui était prononcé ».

[813] GERARDO GUERRIERI, *Ma questo Edipo è troppo tinto di «giallo»*, « Il Giorno », 29 june 1980, *Ibidem* : « lire ou écouter cette version de Sanguineti c'est à chaque fois découvrir quelque chose de nouveau chez *Œdipe roi*. […] Chaque mot est une découverte qui rayonne des significations évidentes et cachées ».

La traduction des *Sette contro Tebe*, faite pour Squarzina en 1992, est pertinente parce que Sanguineti montre l'intention de ne pas traduire la fin, la considérant comme un élément fallacieux par rapport au reste du texte d'Eschyle, mais finalement le traducteur se soumet aux demandes du metteur en scène ; comme dans toutes les traductions des classiques grecs, Sanguineti cherche encore à définir dans cette tragédie une dictabilité du texte, une re-citabilité qui ne passe pas par la facilité, l'adaptation et la fluidité du dicton, mais par la transformation de la ligne en un parcours brut, capable de défier l'acteur et sa capacité à dire, capable d'introduire dans la récitation la même dialectique de proximité et distance qui caractérise le texte classique :

ESCHYLE	**SANGUINETI**
ΑΝΤΙΓΟΝΗ	ANTIGONE
παιθεις επαισας.	Sei stato colpito, e hai colpito.
ΙΣΜΗΝΗ	ISMENE
συ δ'εθανες κατακτανων.	Hai ucciso, e sei morto.
ΑΝ.	ANTIGONE
δορι δ'εκανες.	Con la lancia hai ucciso.
Ισ.	ISMENE
δορι δ'εθανες.	E di lancia sei morto.
ΑΝ.	ANTIGONE
μελεοπονος.	Hai portato rovina.
Ισ.	ISMENE
μελεοπαθης.	Hai sofferto rovina.
ΑΝ.	ANTIGONE
προκεισαι.	E qui giaci, ucciso…
Ισ.	ISMENE
κατεκτας.	… tu, che hai ucciso.
ΑΝ.	ANTIGONE
ιτω γοος.	Vengano le lacrime
Ισ.	
ιτω δακρυα.	ISMENE
Αν.	Venga il lamento

μαινεται γοοισι φρην.	ANTIGONE
Ισ.	L'animo delira di gemiti.
εντος δε καρδια στενει.	ISMENE
AN.	E geme, dentro il cuore.
ιω ιω πανδυρτε συ.	ANTIGONE
Ισ.	Per te, tutte le lacrime…
συ δ'αυτε και παναθλιε.	ISMENE
AN.	… che tutti i dolori hai sofferto.
προς φιλου εφθισο.	ANTIGONE
	Dal tuo caro sei stato ucciso…
Ισ.	ISMENE
και φιλοϖ εκτανες.	… tu che hai ucciso il tuo caro.
AN.	ANTIGONE
διπλα λεγειν.	Doppio orrore da dire.
Ισ.	ISMENE
διπλα δ'οραν.	Doppio orrore da vedere.
AN.	ANTIGONE
αχεων τοιων ταδ'εγγυθεν.	Le sventure stanno accanto alle sventure…
Ισ.	ISMENE
πελας αιδ'αδελφαι αδελφεων[814].	… e il fratello sta accanto al fratello[815].

Les traductions d'*Ifigenia in Aulide* et d'*Ippolito* d'Euripide, qui représentent les derniers efforts de Edoardo Sanguineti, méritent certainement une mention spéciale. En ce qui concerne *Ifigenia*, réalisée en 2007 et présentée au Teatro Stabile de Turin en octobre de la même année sous le titre *Dossier Ifigenia* dirigé par Elie Malka, nous devons sa publication à Federico Condello et au « Centro La Permanenza del Classico » de l'Université de Bologne ; aussi dans cette traduction, nous sommes confrontés à la vision articulée du phénomène de la traduction de

[814] ESCHILO, *Prometeo incatenato-I Persiani-I sette contro Tebe-Le supplici*, traduction d'EZIO SAVINO, Garzanti, Milan, 1980, p. 216.
[815] EDOARDO SANGUINETI, *I sette contro Tebe*, in ID., *Teatro antico*, cit., pp. 296-297.

l'intellectuel génois, qui par sa nature apporte cette combinaison traduction/transcription, car « tradurre è già una forma di travestimento »[816]. Selon Federico Condello, il y a deux risques à considérer dans l'utilisation/abus du terme travestissement, en particulier dans le domaine du théâtre antique : « quello del minimizzare, sul piano delle concrete procedure intertestuali, le specificità delle diverse tipologie traduttive […]; e quello […] di reintrodurre a sorpresa e a tradimento […] una qualche poetica della ′traduzione d'autore′, con sotteso vagheggiamento della romantica *Nachbildung*, che teoria e pratica, nel Nostro, vigorosamente, smentiscono »[817].

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΜΕΝΕΛΑΟΣ ως δ'ες Αυλιν ηλθης αυθις χω Παϖελληνων στρατος, ουδεν ησθ', αλλ' εξπλησσου τη τυχη τη των θεων. ουριας πομπης σπανιζων. Δαναιδαι δ'αφιεναι ναυς διηγγελλον, ματην δε μη πονειϖ εν Αυλιδι[818].	MENELAO Ma quando sei venuto in Aulide, poi, tu e l'esercito dei Panelleni, un niente tu sei stato, ma eri stravolto dal destino, quello degli dèi, essendo privo della spinta del vento, e i Danai proclamavano di rimandare le navi, e non stare a penare inutilmente in Aulide[819].

Et il convient ici de répéter le concept d'imitation, que Sanguineti utilise à sa guise dans le cas de textes que nous osons dire trop "littéraux", qui impliquent la manière dont le traducteur parle en tant que contemporain ; cela justifie les solutions les plus variées qu'il prend en traduction, tout en servant « per esibire la paradossale coincidenza fra *maximum* della letteralità e *maximum* della licenza »[820]. Dans son essai *Il compito del traduttore*, Walter Benjamin écrit que « la versione interlineare […] è l'archetipo o ideale di ogni traduzione »[821] et Sanguineti le sait si bien qu'en 1969 déjà, face à la traduction de *Fedra*, écrit : « ogni volta che un passo mi appariva teatralmente

[816] ANDREA LIBEROVICI et EDOARDO SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., p. 114 : « traduire est déjà une forme de déguisement ».
[817] EDOARDO SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide*, sous la direction de FEDERICO CONDELLO, Bononia University Press, Bologne, 2013, p. 21 : « celle de minimiser, au niveau des procédures intertextuelles concrètes, les spécificités des différents types de traduction [...] ; et celle [...] de réintroduire par surprise et par trahison [...] certaines poétiques de la 'traduction d'auteur', avec le flou sous-jacent de la réproduction romantique que théorie et pratique, dans le Notre, vigoureusement, renient ».
[818] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. II, cit., pp. 928-930.
[819] EDOARDO SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide*, cit., pp. 109.
[820] *Ibidem* : « montrer la coïncidence paradoxale entre les maximas de l'alphabétisation et de la tolérance ».
[821] WALTER BENJAMIN, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, cit., p. 52 : « la version interlinéaire [...] est l'archétype ou l'idéal de toute traduction ».

debole, ho trovato rimedio – sempre, assolutamente sempre – in una maggiore aderenza al verso antico, in uno sforzo più ostinato di prossimità, e addirittura di calco »[822]. On peut parler de traduction "moulée" en ce qui concerne l'*Ifigenia in Aulide* (et la traduction suivante d'*Ippolito*) et ceci peut être déduit de la volonté précise, de la part de Sanguineti, de ramener chaque unité lexicale et chaque mot à un noyau sémantique précis, selon la terminologie du sémioticien et linguiste Algirdas Julien Greimas : « Pour M. Greimas, en effet, le noyau sémique se présente comme un « minimum sémique permanent », qui se combine avec des sèmes contextuels pour former, sur le plan du discours, différents effets de sens »[823]. Dans cette traduction, on retrouve la greffe d'éléments comiques et tragiques réunis dans un amalgame bien défini qui confirme, une fois pour toutes, l'impossible immédiateté d'une relation entre nous et le classique. Comme écrit Niva Lorenzini, « capita al lettore esercitato all'ascolto di Sanguineti, alle sue rese lessicali, semantiche foniche, di cogliere echi che è difficile esorcizzare, […] tra l'esasperazione parodica delle «sparate melodrammatiche» e il colloquialismo, i recuperi eruditi e l'abbassamento di tono »[824]. Cela permet au traducteur d'utiliser le texte pour affirmer son jeu linguistique personnel et raffiné, pour celui qui aime le respect des règles de composition selon le principe des contrastes, au nom d'une théâtralisation du mot, « che non smarrisce mai una consistenza gestuale – quella che spinge a tradurre il richiamo della luce-vita di fronte all'abisso del buio-morte »[825]. Le discours sur les traductions classiques de Sanguineti s'achève par son dernier travail, *Fedra (Ippolito portatore di corona)*, réalisé pour le XLVIème Cycle des Spectacles Classiques de l'INDA en 2010, juste avant sa mort. Nous savons que la procédure hyper-höldérienne de Sanguineti découle de sa lecture des éditions *Belles Lettres* depuis l'époque de l'université : « Le edizioni "Belles Lettres" divennero allora il mio mito, perché mi permettevano – con la traduzione a fronte – di irrobustirmi tanto nel greco quanto nel francese. [Esse] sono rimaste le edizioni di riferimento anche per le successive traduzioni » [826], ce qui nous permet de réitérer la volonté du traducteur de

[822] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 69 : « chaque fois qu'un pas me paraissait théâtrallement faible, je trouvais un remède - toujours, absolument toujours - dans une plus grande adhésion au verset ancien, dans un effort plus obstiné de proximité, et même de calque ».

[823] ANNETTE PAQUOT-MANIET, *Le noyau sémantique*, in ALBERTO VARVARO (sous la direction de), *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, John Benjamins Publishing Company en coopération avec Gaetano Macchiaroli, Amsterdam-Philadelphia-Naples, 1976-1981, p. 344.

[824] NIVA LORENZINI, *Postfazione*, in EDOARDO SANGUINETI, *Ifigenia in Aulide*, cit., pp. 268-269 : « il arrive au lecteur, à l'écoute de Sanguineti, de son rendu phonique lexical et sémantique, de capter des échos difficiles à exorciser, [...] entre l'exaspération périodique des "pousses mélodramatiques" et le familier, les reprises érudites et la baisse du ton ».

[825] *Ivi*, p. 272 : « qui ne perd jamais une consistance gestuelle - celle qui nous pousse à traduire l'appel de la vie-lumière devant l'abîme de la mort noire ».

[826] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico*, cit., p. 16 : « Les éditions "Belles Lettres" sont alors devenues mon mythe, car elles m'ont permis - avec la traduction en regard - de me renforcer en grec et en français. [Elles] sont restées les éditions de référence également pour les traductions suivantes ».

déterminer une contemporanéité de la traduction ; de plus, il semble presque que le traducteur déplace ses pas en tenant compte des positions de Friedrich Schleiermacher[827], qui correspondent aux deux concepts exprimés par Lawrence Venuti[828] : *domesticating translation* (« adaptation de la traduction ») et *foreignizing translation* (« étrangéisation de la traduction »). Si le philosophe allemand parle de l'idée de lassitude de la traduction, soulignant que « nella traduzione addomesticante, essa poggia interamente sulle spalle del traduttore; nella traduzione straniante, parte del peso viene lasciata al lettore della versione tradotta » [829]. Le théoricien de la traduction américaine vise à différencier les deux modes, en soulignant que le premier, la domestication, a lieu lorsque les choix de traduction tendent à produire un texte adapté de la langue cible, tandis que le second, l'aliènation, se veut une approche qui permet à la langue source de s'exprimer. Ce dernier cas s'applique évidemment au traducteur de Sanguineti qui, dans le cas d'*Ippolito*, prétend avoir proposé de « grecizzare l'italiano, non [di] italianizzare il greco »[830], bien qu'il y ait deux aspects à garder à l'esprit : le premier, qui se présente comme un hommage clair à la théorie gramscienne, « presiede […] tanto alla pratica quanto alla teoria traduttiva sanguinetiana »[831], lorsque Sanguineti affirme qu'un classique est toujours écrit dans une langue morte, puisque le traducteur lui-même affirme que « la classicità è, per definizione, postuma »[832] ; le second, en revanche, adhère à une fidélité de traduction très précise à l'original, au point de devenir une véritable parodie du texte lui-même, y compris par une distance historico-linguistique. Nous assistons ici à une application pratique du principe de Walter Benjamin, qui « assicura che la traduzione coglie, di ogni opera, non la vita ma la «sopravvivenza» […] ; ogni traduzione mira, al di là dell'opera, alla lingua, e, al di là della lingua, a una lingua unitaria »[833]. Plus que jamais, dans cette dernière traduction de Sanguineti, il y a un moulage du grec, « in uno sforzo ostinato di

[827] Cf. *Sur les différentes manières de traduire*, traduit par GIOVANNI MORETTO, in SIRI NERGAARD (sous la direction de.), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milan. 1993, pp. 143-179.

[828] À ce propos, cf. LAWRENCE VENUTI, *The translator's invisibility: a history of translation*, Routledge, Londres et New York, 1995 et ID, *The scandals of translation : towards an ethics of difference*, Londres et New York, 1998.

[829] MASSIMILIANO MORINI, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Sironi, Milan, 2007, p. 44 : « dans l'adaptation de la traduction, elle repose entièrement sur les épaules du traducteur ; dans l'étrangéisation de la traduction, une partie du poids est laissée au lecteur de la version traduite ».

[830] EDOARDO SANGUINETI, *Tradurre il teatro greco*, in AA.VV., *XLVI ciclo di rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-20 giugno 2010*, INDA, Syracuse, p. 102 : « gréciser l'italien, pas [d'] italianiser le grec ».

[831] FEDERICO CONDELLO, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 396 : « préside à la fois la pratique et la théorie de la traduction de Sanguineti ».

[832] EDOARDO SANGUINETI, *Scribilli*, cit., p. 137 : « le classicisme est, par définition, posthume ».

[833] FEDERICO CONDELLO, *Il « fantasma della traduzione ». Sanguineti e il teatro antico* in EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico*, cit., p. 303 : « s'assure que la traduction capture, de chaque œuvre, non pas la vie mais la "survie" [...] ; chaque traduction vise, au-delà de l'œuvre, à la langue, et, au-delà de la langue, à une langue unitaire ».

prossimità »[834] et de préservation de l'ordre des mots d'Euripide ; ce faisant, la dictabilité présente dans le drame grec est renforcée et instrument potentiel de contemporanéité, comme en témoigne le prologue de la tragédie :

EURIPIDE	**SANGUINETI**
ΑΦΡΟΔΙΤΗ επει δε Θησευς Κεκροπιαν λειτει χθονα, μιασμα φευγων αιματος Παλλαυτιδων, και τηνδε συν δαμαρτι ναυστολει χθονα, ενιαυσιαν εκδημον αινεσας φυγην, ενταυθα δη στενουσα κακπεπληγμενη κεντροις ερωτος η ταλαιν' απολλυται σιγη ξυνοιδε δ'ουτις οικετων νοσον. αλλ'ουτι ταυτη τονδ'ερωτα χπη πεσειν. δειξω δε Θησει οραγμα κακφανησεται. και τον μεν ημιν πολεμιον νεανιαν κτενει ματηρ αραισιν, ασ ο ποντιος αναξ Ποσειδων ωπασεν Θησει γερας, μηδεν ματαιον ες τρισ ευξασθι θεω. η δ'ευκλεης μεν, αλλ'ομως απολλυται, Φαιδρα. το γαρ τησδ'ον προτιμησω κακον το μη ον παρασχειν τους εμους εχθρους εμοι δικην τοσαυτην ωστ'εμοι καλως εχειν[835].	AFRODITE Ma dopo che Teseo lascia la Cecropia terra, la contaminazione fuggendo dal sangue dei Pallantidi, e a questa, con la moglie, naviga terra di un anno, esule, scegliendo la fuga, allora, dunque, gemendo e abbattuta dai pungiglioni d'amore, la sventurata si consuma in silenzio: non conosce nessuno delle case la sua malattia. Ma per niente, in questo modo, questo suo amore deve cadere: ma mostrerò a Teseo il fatto, e sarà rivelato. E questo a noi nemico giovinetto, lo ucciderà il padre con le sue maledizioni, che il marittimo re Poseidone concesse a Teseo come dono, niente di inutile, per tre volte, chiedere al dio. Ma la famosa, tuttavia, perisce, Fedra: di questa infatti non mi preoccuperà il male, da non pagare i miei nemici, a me, tanta giustizia che, per me, mi va bene [836].

[834] EDOARDO SANGUINETI, *Fedra*, cit., p. 69 : « dans un effort plus obstiné de proximité ».

[835] EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. I, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007, pp. 244.

[836] EDOARDO SANGUINETI, *Ippolito (portatore di corona)*, http://magazzinosanguineti.it/wp-content/uploads/Traduzione-Ippolito-di-Euripide.pdf (le fichier avec la traduction d'Edoardo Sanguineti ne contient pas la numérotation des pages, que nous avons idéalement fournie. La citation en question se trouve aux pp.2-3).

Enfin, nous pouvons souligner comment, à travers une série dense de gravures et une fidélité précise et marquée, Sanguineti parvient à mettre en lumière l'obscurité présente dans le texte d'Euripide ; il est également intéressant de prendre en main les observations de Federico Condello, qui écrit :

È stato un ultimo sacrificio, questo dell'ultima traduzione di Sanguineti. Sacrificio del senso, sacrificio dello stile, sacrificio dell'autore: che inscena, scomparendo, la pura materialità e la pura storicità della parola. Con uno *sparagmós* – quello delle *Baccanti* – era iniziata la storia di Sanguineti traduttore dei tragici antichi. Con uno *sparagmós* – quello del corpo di Ippolito – essa si conclude; *sparagmós* innanzitutto traduttivo, esercizio di scomposizione razionale – gramscianamente anatomica – che è esempio, ben prima che concreto esito; che è testimonianza, ben prima che testo[837].

II.3.3 UNE PHASE NOUVELLE DE TRADUCTION

Au-delà du domaine de la traduction d'auteurs grecs et latins classiques, Sanguineti propose et se propose une nouvelle phase de son activité de traducteur, se confrontant aux auteurs du théâtre moderne ; le premier exemple est certainement le *Dom Juan* de Molière, un ouvrage réalisé en 2000. Sanguineti lui-même l'explique où est né l'intérêt pour ce texte et pour ce personnage :

La prima rivoluzione di una autentica grandezza teatrale, […] credo di averla ricevuta da Louis Jouvet, assistendo […] a una rappresentazione del suo *Dom Juan* (la messa in scena risale al 1947) in Torino. Non avevo ancora vent'anni, e quella folgorazione non mi comunicò soltanto un'idea del teatro, a partire dalla quale, in essenza, derivò ogni mia possibile esperienza ulteriore in materia, ma mi diede l'assoluta convinzione, fatalmente, che quel *Festin de Pierre* è una invenzione drammatica che non ha paragone in tutta la cultura europea [838].

[837] FEDERICO CONDELLO, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 409-410 : « C'était un dernier sacrifice, celui de la dernière traduction de Sanguineti. Sacrifice du sens, sacrifice du style, sacrifice de l'auteur : cela met en scène, la disparition, la pure matérialité et la pure historicité du mot. Avec un *sparagmos* - celui des Bacchantes - l'histoire de Sanguineti, traducteur des tragédies anciennes, a commencé. Avec un *sparagmos* – celui du corps d'Hyppolite – il se termine ; tout d'abord, un *sparagmos* translatoire, un exercice de décomposition rationnelle – à la manière de Gramsci anatomique – qui est un exemple, bien avant son résultat concret ; qui est témoignage, bien avant le texte ».

[838] EDOARDO SANGUINETI, *In margine a «Dom Juan »*, in MOLIÈRE, *Don Giovanni*, Collana del Teatro di Genova, version italienne D'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2000, p. 33 : « La première révolution d'une authentique grandeur théâtrale, [...] Je crois l'avoir reçue de Louis Jouvet, assistant [...] à une représentation de son *Dom Juan* (la mise en scène est datée 1947) à Turin. Je n'avais pas encore vingt ans et cette électrocution ne m'a pas seulement communiqué une idée de théâtre, d'où, par essence, est venue toute mon expérience possible sur le terrain, mais elle m'a donné la conviction absolue, fatale, que ce *Festin de Pierre* est une invention dramatique sans pareil dans toute la culture européenne ».

Cette traduction est configurée comme un acte de gratitude du traducteur génois envers le dramaturge français, déclarant qu'il « aveva inaugurato, con quel suo spettacolo, i *suoi* remoti *Lehrjahre* »[839] ; pour entrer dans les détails, une question est pertinente : qu'est-ce qui est important dans cette traduction de Sanguineti ? Certainement le fait que le traducteur génois cherche à définir une différence claire, à travers le langage, entre les personnages, en les définissant selon les classes sociales auxquelles ils appartiennent. Prenons, par exemple, le trio des paysans présents dans le deuxième acte (Charlotte, Mathurine et Pierrot), qui se caractérisent par une protolangue qui se rapproche de manière transpositive du patois et dont les trois personnages ne peuvent se détacher ; ils ne peuvent dépasser leur condition sociale et savent comment être considérés par un hypothétique oppresseur :

MOLIÈRE	**SANGUINETI**
CHARLOTTE	CARLOTTA
Pourquoi me viens-tu aussi tarabuster l'esprit ?	Ma perché mi vieni che mi rompa, a me, la mia testa?
PIERROT	PIEROTTO
Morqué ! queu mal te fais-je ! Je ne te demande qu'un peu d'amiquié.	Ah, Cristo morto! Ma che male ti fo, che ti chiedo la tua amicizia, io, a te.
CHARLOTTE	CARLOTTA
Eh bien ! laisse faire aussi, et ne me presse point tant. Peut-être que ça viendra tout d'un coup sans y songer[840].	E bé, lasciami fare a me, senza che spingi, che magari, poi, viene che va, senza che ci penso, di colpo[842] .
[…]	[…]
MATHURINE	MATURINA
Holà ! Charlotte, ça n'est pas bian de courir sur les marches des autres.	Ahò, Carlotta, mica sta bene che una si mette lì in mezzo, negli affari degli altri.
CHARLOTTE	CARLOTTA
Ça n'est pas honnête, Mathurine, d'être jalouse que Monsieur me parle.	Ma mica è bello, però, Maturina, che stai gelosa che il signore mi parla, con me.
	MATURINA

[839] *Ibidem* : « avait inauguré, avec son spectacle, ses ans d'apprentissages lointains ».
[840] MOLIERE, *Dom Juan*, in ID., *Œuvres complètes*, vol. II, chronologie, introduction et notice par GEORGES MONGREDIEN, Garnier-Flammarion, Paris, 1965, p. 370.
[842] MOLIÈRE, *Don Giovanni*, cit., p. 73.

MATHURINE C'est moi que Monsieur a vue la première. CHARLOTTE S'il vous a vue la première, il m'a vue la seconde, et m'a promis de m'épouser[841]	Sono me, la prima, che il signore mi ha visto, io. CARLOTTA E se vi ha visto la prima, a me mi ha visto la seconda, e mi ha promesso, a me, che mi sposa me[843].

Comme le montre la comparaison/conflit entre Charlotte et Mathurine, nous assistons à une sorte de conflit à caractère érotique ; Sanguineti, dans ses notes en marge de sa traduction, mentionne à cet égard le paragraphe 49 du *Minima moralia* d'Adorno, intitulé *Morale e cronologia*, dans lequel il traite du phénomène d'être - déjà occupé et possession - lié à ces conflits érotiques si présents dans la littérature. Cela se reflète dans la figure de Dom Juan et surtout dans le concept de donjuanisme qui a été créé grâce à Molière, comme on peut le voir dans son dialogue avec Sganarelle :

MOLIÈRE	**SANGUINETI**
SGANARELLE Eh ! Monsieur. DOM JUAN Quoi ? Parle ! SGANARELLE Assurément que vous avez raison, si vous le voulez ; on ne peut pas aller là contre. Mais si vous ne le vouliez pas, ce serait peut-être une autre affaire. DOM JUAN Eh bien ! je te donne la liberté de parler et de me dire tes sentiments. SGANARELLE En ce cas, Monsieur, je vous dirai franchement que je n'approuve point votre méthode, et que je trouve fort vilain d'aimer de tous côtés comme vous faites.	SGANARELLO Ah, signore! DON GIOVANNI Su, parla! SGANARELLO Ma certo che avete ragione voi, se vi va. Nessuna obiezione. Però, se non vi andasse, invece, potrebbe essere, forse, tutta un'altra faccenda. DON GIOVANNI Bene, hai libertà di parola, te la concedo, e mi puoi dire tutto quello che ti piace. SGANARELLO In questo caso, signore, io vi dirò francamente che non approvo affatto il vostro metodo, e che mi sembra sconcio, a me, questo vostro andarvene in giro, amando da tutte le parti, come voi fate.

[841] MOLIERE, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 377.
[843] *Ivi*, p.81.

DOM JUAN Quoi ? tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne ? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! Non, non : la constance n'est bonne que pour des ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs[844]	DON GIOVANNI Ma come? Vuoi che uno se ne sta lì, legato al primo oggetto che ci attira, e che per quello rinuncia al mondo, e non ha più occhi per nessun'altra? Bella roba, volersi impuntare con il malinteso merito di essere fedele, seppellirsi per sempre in una sola passione, essere morto, già da giovane, a tutte le altre bellezze che possono colpire i nostri occhi! No, no, la costanza è una cosa che può andare bene per la gente goffa. Tutte le belle hanno il diritto di sedurci, e il vantaggio di essere stata incontrata per prima non deve togliere alle altre le legittime pretese che hanno, tutte quante, sopra i nostri cuori[845].

Et cette possession, qui caractérise tant le personnage de Dom Juan, devient un élément essentiel pour comprendre le personnage esquissé par Molière ; il ne doit pas être compris comme un simple séducteur des femmes, mais comme un philosophe matérialiste, méprisant séculier la religion non seulement comme une coutume de la société, mais aussi comme une recherche inutile pour ce qui n'est pas présent là. De plus, il n'existe pas de catalogue de ses conquêtes féminines, mais seulement un inventaire du type :

MOLIÈRE	**SANGUINETI**
SGANARELLE Tu me dis qu'il a épousé ta maitresse : crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait épousé toi, son chien et son chat. Un mariage pour lui coûte rien à contracter ; il ne se sert point d'autres pièges pour attraper les belles, et c'est un épouseur à toutes mains. Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui[846]	SGANARELLO Tu mi dici che ha sposato la tua padrona. Ma, per la sua passione, credimi, avrebbe fatto di più. Avrebbe sposato, con quella, anche te, e il suo cane, e il suo gatto. Un matrimonio non gli costa niente, a sottoscriverlo, a lui. Non adopera altre trappole, per acchiapparsi le belle. È uno sposatore insaziabile. Signora, signorina, borghese,

[844] MOLIERE, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., p. 360.
[845] MOLIERE, *Don Giovanni*, cit., 60-61.
[846] MOLIERE, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 358-359.

	contadina, non c'è niente che è troppo caldo, o troppo freddo, per lui[847].

On peut bien souligner comment Sanguineti tente, par sa traduction, de donner force aux interprétations données de la figure de Dom Juan par le philosophe Søren Kierkegaard, qui définit dans son célèbre *Enten-Eller* (*Ou bien... ou bien*) que « Dom Juan non è un seduttore immediato, ma un sedotto libertino riflesso, e il fraintendimento operato negli *Stadi erotici immediati* nei confronti di Molière è inseparabile da quello operato nei confronti di Mozart »[848]. L'auteur français tend à créer un long dialogue philosophique sur l'existence de Dieu et ceci est soutenu par le binôme servant-gérant (ou Sganarelle-Dom Juan), qui n'est qu'une citation de modèles de la *Commedia dell'Arte*, même de certaines farces du théâtre grecque ou de Plaute ; nous pouvons bien dire que dans ce texte il existe un conflit insoluble entre le terrestre et l'autre monde, comme l'atteste le congé de Done Elvire :

MOLIÈRE	**SANGUINETI**
DONE ELVIRE	ELVIRA
Oui, Dom Juan, je sais tous les dérèglements de votre vie, et ce même Ciel, qui m'a touché le cœur et fait jeter les yeux sur les égarements de ma conduite, m'a inspiré de vous venir trouver, et de vous dire, de sa part, que vos offenses ont épuisé sa miséricorde, que sa colère redoutable est prête de tomber sur vous, qu'il est en vous de l'éviter par un prompt repentir, et que peut-être vous n'avez pas encore un jour à vous pouvoir soustraire au plus grand de tous les malheurs. Pour moi, je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde ; je suis revenue, grâces au Ciel, de toutes mes folles pensées.	Sì, don Giovanni, io conosco tutte le sregolatezze della vostra vita, e quel medesimo cielo che mi ha toccato il cuore, e mi ha spalancato gli occhi sopra gli smarrimenti della mia condotta, mi ha ispirato di venirvi a trovare, e di dirvi, da parte sua, che le vostre offese hanno esaurito la sua misericordia, che la sua tremenda collera sta per cadere sopra di voi, e che dipende da voi evitarla con un pronto pentimento, e che forse non vi rimane nemmeno un giorno, ancora, per potervi sottrarre alla peggiore tra tutte le sventure. Io, per me, non vi sono più legata da nessun vincolo mondano. Mi sono liberata, grazie al cielo, da tutti i miei folli pensieri.
[…] De grâce, Dom Juan, accordez-moi, pour dernière faveur, cette douce consolation ; ne me refusez point votre salut, que je vous demande avec	[…] Vi prego, don Giovanni, concedetemi, come ultimo favore, questa dolce consolazione. Non rifiutatemi la vostra salvezza, che io vi chiedo con

[847] MOLIÈRE, *Don Giovanni*, cit., p. 59.

[848] EDOARDO SANGUINETI, *In margine a «Dom Juan »*, cit., p. 39 : « Dom Juan n'est pas un séducteur immédiat, mais un séducteur libertin réfléchi, et le malentendu opéré dans les *stades érotiques immédiats* vers Molière est indissociable de celui opéré vers de Mozart ».

larmes ; et si vous n'êtes point touché de votre intérêt, soyez-le au moins de mes prières, et m'épargnez le cruel déplaisir de vous voir condamner à des supplices éternels. […] Je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m'a été si cher que vous ; J'ai oublié mon devoir pour vous, j'ai fait toutes choses pour vous ; et toute la récompense que je vous en demande, c'est de corriger votre vie, et de prévenir votre perte. Sauvez-vous, je vous prie, ou pour l'amour de vous, ou pour l'amour de moi. Encore une fois, Dom Juan, je vous le demande avec larmes ; et si ce n'est assez des larmes d'une personne que vous avez aimée, je vous en conjure par tout ce qui est le plus capable de vous toucher[849]	le mie lacrime. E se non vi tocca il vostro stesso interesse, vi scuotano almeno le mie preghiere. E risparmiatemi il crudele dolore di vedervi condannato agli eterni supplizi. […] Io vi ho amato con estrema tenerezza. Niente al mondo mi è stato più caro di voi. Per voi ho dimenticato il mio dovere, per voi ho fatto di tutto. E tutta la ricompensa che vi chiedo, è di correggere la vostra vita, e di prevenire la vostra perdita. Salvatevi, vi prego, o per amore di voi, o per amore di me. Ancora una volta, don Giovanni, ve lo chiedo con le mie lacrime. E se non bastano le lacrime di una persona che avete amato, io ve ne scongiuro, per tutto quello che meglio vi può commuovere[850].

Vient ensuite la traduction de *Le cercle de craie caucasien* (« *Der kaukasisce Kreiderkreis* ») de son bien-aimé Bertolt Brecht, mise en scène en 2003 à Gênes par Benno Besson ; ce qui frappe dans cette œuvre de Sanguineti, c'est son extrême facilité à donner forme, parfois au-delà de l'absurde, au texte brechtien, qui trouve son importance dans la pratique de traduction des écrits de l'intellectuel génois, qui est alors pratiquement exaltée par cette re-citabilité si importante pour Sanguineti. En parlant de cette mise en scène, Renato Palazzi note qu' « a ottantun anni – e con incredibile freschezza – Benno Besson dimostra che il teatro epico non è una formula o una convenzione da applicare rigidamente, ma un procedimento di lavoro che, adottato con maggiore o minore libertà, è comunque necessario saper mettere in pratica »[851] ; en ce qui concerne la question du texte et de sa traduction, il y a un éloge de Franco Cordelli, qui affirme que « Sanguineti sviluppa una poetica feriale, a tutti accessibile, senza tradire i propri presupposti di fedeltà ad una elevata tradizione culturale »[852]. Ces deux composantes créent une harmonie parfaite entre elles, citant toujours Cordelli, « che si sviluppa tra il remoto, fiabesco Brecht di Besson e

[849] MOLIERE, *Œuvres complètes*, vol. II, cit., pp. 398-399

[850] MOLIÈRE, *Don Giovanni*, cit., p. 109

[851] RENATO PALAZZI, *Il kabuki brechtiano de Benno Besson*, « Il Sole 24 Ore », 6 avril 2003 : « à 81 ans - et avec une incroyable fraîcheur - Benno Besson montre que le théâtre épique n'est pas une formule ou une convention à appliquer de manière rigide, mais un processus de travail que, adopté avec plus ou moins de liberté, il faut encore savoir mettre en pratique ».

[852] FRANCO CORDELLI, *Brecht e il suo "Cerchio" remoto e contemporaneo*, « Corriere della Sera », 2 avril 2003 : « Sanguineti développe une poétique ouvrable, accessible à tous, sans trahir leur fidélité à une haute tradition culturelle ».

l'odierno, leggero Brecht di Sanguineti »[853], comme on peut le voir dans les dernières mesures de l'histoire :

BRECHT	**SANGUINETI**
DER SÄNGER Ihr aber, ihr Zuhörer der Geschichte vom Kreidekreis, nehmt zur Kenntnis die Meinung der Alten: daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind, also Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen. Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird. Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt[854].	IL NARRATORE Ma voi, spettatori della storia del cerchio di gesso, imparate la sentenza degli antichi: quello che c'è deve appartenere a coloro che ne fanno buon uso: i carri ai buoni guidatori, che così procedono bene, la valle ai buoni irrigatori, che così porta frutti, i bambini alle donne materne, che così crescono bene[855].

Ensuite, il y a la traduction de la pièce capricieuse de Pierre Corneille *L'illusion comique*, réalisée en 2005 et mise en scène par Marco Sciaccaluga la même année ; dans ce jeu où se mêle une structure de théâtre dans le théâtre et où l'illusion est constamment entrelacée avec la vérité (et vice-versa), Sanguineti fait une opération de grande importance : la possibilité de traduire en italien le français sans perdre les rimes que le texte original nous offre. Alessandra Balestra écrit, en transcrivant les mots du traducteur lors de la conférence de presse pour la présentation du spectacle : « Stilisticamente e verbalmente […] tradurre un testo come questo significa non avere di fronte nulla di predeterminato. È data ogni possibilità, è come avere della stoffa da usare per far indossare un vestito »[856] ; Sanguineti lui-même montre, dans la note *L'illusione del tradurre* d'ouverture au volume publié par la maison d'édition Melangolo, que l'on peut définir ce texte comme un script dans toute sa structure et sa totalité, ce qui nous permet, par sa mise en scène, de trouver les clés du jeu interprétatif qu'il cache. Ceci s'applique bien sûr aussi au traducteur :

[853] *Ibidem* : « qui se développe entre le lointain Brecht féerique de Besson et l'actuel Brecht léger de Sanguineti ».
[854] BERTOLT BRECHT, *Der kaukasisce Kreiderkreis*, in ID., *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 5, publication en collaboration avec ELISABETH HAUPTMANN, Surhkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1982, p. 2105.
[855] BERTOLT BRECHT, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, Collana del Teatro di Genova, version italienne D'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2003, p. 131.
[856] ALESSANDRA BALESTRA, *L'illusione comica: storia di magie in rima baciata*, « La Repubblica », 2 avril 2005 : « Stylistiquement et verbalement [...] traduire un texte comme celui-ci signifie ne rien avoir de prédéterminé devant soi. Toutes les possibilités sont offertes, c'est comme avoir du tissu pour porter une robe ».

Il primo compito, per chi ne appresti una traduzione, è conservare al possibile l'apertura illimitata del discorso spettacolare, e anzi, speculando sopra l'«illusion» testuale, moltiplicarne gli effetti, orientandoli verso un vero e proprio teatro illusionistico, tematicamente come formalmente, organizzando una qualche prestidigitazione verbale, al servizio della prestidigitazione scenica. Il paradosso è che, per ottenere un'illusione illusoria, una magia che abbia, come unica e ferma preoccupazione terminale, il proprio dissolvimento, non si può che puntare, traducendo, sopra il massimo praticabile di vincoli e di costrizioni. Nulla di più ovvio, dunque, per incominciare, che l'illusione del tradurre, nel caso, speculi sopra un rigidissimo calco, ben inteso tutto illusorio, del metro e della rima, che valga a meglio autorizzare, appunto perché così prescrittivo, qualunque licenza esecutiva[857].

Cette « galanterie extravagante »[858] divisée en cinq actes, où « le premier Acte ne semble qu'un Prologue ; les trois suivants forment une Pièce, que je ne sais comment nommer : le succès en est Tragique »[859] joue souvent sur des niveaux de pure fantaisie verbale, dont la comédie est réalisée par les capacités de Corneille et mise en valeur par les procédés de traduction de Sanguineti, comme dans le cas du personnage fantoche du Matamore :

CORNEILLE	**SANGUINETI**
MATAMORE Respect de ma maîtresse, incommode vertu, tyran de ma vaillance, à quoi me réduis-tu ? que n'ai-je eu cent rivaux en la place d'un père, sur qui, sans t'offenser, laisser choir ma colère ! Ah ! Visible démon, vieux spectre décharné,	MATAMORO Rispettate l'amata, che scomoda virtù! freni ogni mio ardimento, tanto mi prostri, tu! Ah, se al posto di un padre cento rivali avessi, così che, senza offenderti, sfogarmi ora potessi! Ahi, diavolo visibile, vecchio spettro scarnito, vero mostro di Satana, dannato inscheletrito,

[857] EDOARDO SANGUINETI, *L'illusione del tradurre*, in PIERRE CORNEILLE, *L'illusione comica*, Collana del Teatro di Genova, version italienne d'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2005, pp. 51-52 : « La première tâche, pour ceux qui préparent une traduction, est de préserver autant que possible l'ouverture illimitée du discours spectaculaire, et en effet, spéculer sur l' « illusion » textuelle, multiplier ses effets, les orienter vers un véritable théâtre illusionniste, thématique comme formel, organiser quelque prestidigitation verbale, au service de la prestidigitation scénique. Le paradoxe est que, pour obtenir une illusion illusoire, une magie qui a, comme seule et ferme préoccupation terminale, sa propre dissolution, on ne peut viser, en traduisant, qu'au maximum possible des contraintes et des constrictions. Rien n'est donc plus évident, au départ, que l'illusion de traduire, en l'occurrence, des miroirs sur une distribution très rigide, bien sûr toute illusoire, du mètre et de la rime, qui vaut la peine d'autoriser mieux, précisément parce qu'elle est si prescriptive, toute licence exécutive... ».

[858] Le concept est proposé par Corneille lui-même dans son *Examen*, qui apparait dans le volume *L'illusion comique* à partir de l'édition de 1660 (nous proposons le texte de 1682, que nous trouvons in PIERRE CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, textes établis, présentés et annotés par GEORGE COUTON, Gallimard, Paris, 1980, pp. 614-615, p. 614.

[859] *Ibidem*.

vrai suppôt de Satan, médaille de damné, tu m'oses donc bannir, et même avec menaces, moi de qui tous les rois briguent les bonnes grâces ? […] Oui, mais les feux qu'il jette en sortant de prison auraient en un moment embrasé la maison, dévoré tout à l'heure ardoises et gouttières, faîtes, lattes, chevrons, montants, courbes, filières, entretoises, sommiers, colonnes, soliveaux, pannes, soles, appuis, jambages, traveteaux, portes, grilles, verrous, serrures, tuiles, pierre, plomb, fer, plâtre, ciment, peinture, marbre, verre, caves, puits, cours, perrons, salles, chambres, greniers, offices, cabinets, terrasses, escaliers. Juge un peu quel désordre aux yeux de ma charmeuse ; ces feux étoufferaient son ardeur amoureuse. Va lui parler pour moi, toi qui n'es pas vaillant :[860]	tu dunque osi sbandirmi, osi anche minacciarmi, quando, a me, tutti i re cercano di placarmi? […] Sì, ma i fuochi che getta, se scappa di prigione, avrebbero, in un lampo, avvolta la magione, divorando di colpo ardesie e tubature, tettoie, travi, stipiti, fiancate e serrature, traverse, colonnati, imposte e travicelli, arcarecci, solai, pietrami e chiavistelli, porte, intonaci, griglie, marmi, vetri e cementi, montanti, davanzali, balconi e serramenti, cantine, stanze, uffici, granai, cortili e scale, camere, gabinetti, pozzi, terrazze e sale: pensa un po' che disordine, agli occhi del mio amore: fuochi che spegnerebbero i fuochi del suo cuore: parlale tu, per me, tu che non sei valente:[861]

Mélangeant les tons et les registres narratifs sur fond populaire de la Commedia dell'Arte, *L'illusione comica* construit des situations parfois comiques et parfois dramatiques qui surprennent constamment le spectateur, qui est toujours impliqué dans le développement de l'intrigue, même si en fait il est conscient qu'il ne voit précisément que le jeu raffiné de l'illusion.

La traduction de *La Tragédie du Roi Lear* de William Shakespeare, réalisée pour la mise en scène de Marco Sciaccaluga en 2008, a une certaine affinité avec la traduction des sonnets du Grand Barde faite en 2004, car le traducteur montre une adhésion personnelle au texte, « l'aderenza, si capisce, di cui può essere capace un "contemporaneo" »[862], citant Franco Curi. Deux choses, liées entre elles, sont à souligner à propos de cette opération : d'une part, la volonté de Sciaccaluga de demander à Sanguineti un texte « liberato da tutte quelle incrostazioni che si sono accumulate sul testo per l'abitudine dei traduttori […]: cioè, di tradurre non solamente quello che Shakespeare ha scritto, ma anche la spiegazione di ciò che di quelle parole e di quei versi si

[860] PIERRE CORNEILLE, *Œuvres complètes*, vol. I, cit., pp. 645-646.
[861] PIERRE CORNEILLE, *L'illusione comica*, cit., pp. 85-86.
[862] FAUSTO CURI, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologne, 2005, p. 253 : « l'adhésion, on le comprend, dont un "contemporain" peut être capable ».

crede di avere capito »[863]. D'autre part, cette commande du metteur en scène précise est renforcée par le maintien du *blank verse* (le « vers blanc ») présent dans le texte original (c'est-à-dire un vers syllabique dans un pentamètre iambique sans rime) : Sanguineti conserve en effet l'alternance formelle entre vers et prose, au nom de cette adhésion à la structure du texte de Shakespeare déjà mentionnée plus haut, « non annullando […] l'esplicitazione ridondante dei pronomi soggetto o degli aggettivi possessivi propri della lingua inglese »[864], comme Manuela Manfredini le souligne. C'est le cas des pronoms *thou/you*, semblables au *tu/vous* français, qui dans Shakespeare n'ont pas de règle précise et, dans le cas du *Roi Lear*, suivent principalement l'instabilité de l'humeur et les différentes complexités d'un personnage et/ou d'une situation donnée[865]. Sanguineti tient à souligner que « il problema del tradurre Shakespeare ha sempre a che fare con la ricerca del senso […] Non è ovviamente possibile ricostruire il pensiero di un antico. Possiamo solo cercare di essere consapevoli che ci sono altri sistemi di riferimento, ma siamo sempre e fatalmente contemporanei »[866] et ceci est lié à la cohérence/incohérence qui détermine cette traduction, faite d'éléments aliénants et modernes, plongée dans une sorte d'anarchie linguistique bien définie par le traducteur. Cela se voit en particulier dans l'utilisation constante de certains mots anglais non traduits, tels que *lord*, *madame*, *fou* et ce dernier attire notre attention. Voyons quelques exemples spécifiques :

SHAKESPEARE	**SANGUINETI**
LEAR	LEAR
Dost thou call me fool, boy?	Mi chiami fool, ragazzo?
FOOL	FOOL
All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with.	Tutti gli altri titoli tu li hai dati via; con questo tu ci sei nato.

[863] *Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*, sous la direction d'ALDO VIGANO, in WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, Collana del Teatro di Genova, version italienne d'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2008, p. 191 : « libéré de toutes ces incrustations qui se sont accumulées sur le texte en raison de l'habitude des traducteurs [...] : traduire non seulement ce que Shakespeare a écrit, mais aussi l'explication de ce que l'on croit avoir compris de ces mots et vers ».

[864] MANUELA MANFREDINI, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/19/QPS19MANFREDINI.pdf, p. 100 : « en n'annulant pas [...] l'explication redondante des pronoms du sujet ou des adjectifs possessifs propres à la langue anglaise ».

[865] Cf. PENELOPE FREEDMAN, *Interrogating'you' and'thou'*, in ID., *Power and Passion in Shakespeare's Pronouns*, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 158-168.

[866] *Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*, cit., p. 193 : « le problème de la traduction de Shakespeare est toujours lié à la recherche du sens (...) Il n'est évidemment pas possible de reconstruire la pensée d'un homme ancien. Nous ne pouvons qu'essayer d'être conscients qu'il existe d'autres systèmes de référence, mais nous sommes toujours et fatalement contemporains ».

KENT This is not altogether Fool, my Lord[867].	KENT Questo non è del tutto fool, mio lord[868].

SHAKESPEARE	**SANGUINETI**
LEAR Th'untented woundings of a father's curse Pierce every sense about thee! Old fond eyes, Beweep this cause again, I'll pluck ye out, And cast you, with the waters that you loose, To temper clay. Yea, is't come to this? Ha? Let it be so. I have another daughter, Who I am sure is kind and comfortable: When she shall hear this of thee, with her nails She'll flay thy wolvish visage. Thou shalt find That I'll resume the shape which thou dost think I have cast off for ever[869].	LEAR Le insondabili ferite della maledizione di un padre trafiggano tutti i sensi in te! Vecchi ingenui occhi, piangete per questa causa ancora, e io vi strapperò via, e vi getterò, con le acque che voi versate, a temperare calce. Davvero si è arrivati a questo? Ah! Così sia: io ho un'altra figlia, che, io sono sicuro, è gentile e consolatrice: quando sentirà questo di te, con le sue unghie ti scorticherà il tuo volpino volto. Tu troverai che io riprenderò l'aspetto che tu hai pensato che io avevo abbandonato via per sempre[870].

Sanguineti utilise le mot original *fool* pour introduire le personnage à chaque fois qu'il est appelé sur scène, mais en même temps il veut souligner l'ambiguïté du terme, en approfondissant le concept qu'il incarne, celui d'une personne liée à la folie et/ou à la sagesse ; nous allons voir en détail les nuances données à cette voix lexicale. D'une part, il y a un sens incertain du mot, fait d'ambiguïtés, comme dans le cas de la prière de Lear :

SHAKESPEARE	**SANGUINETI**
LEAR If it be you that stir these daughters' hearts against their father, **fool me not so much** to bear it tamely[871]	LEAR Se siete voi che muovete i cuori delle figlie/ contro il loro padre, **non folleggiate con me così tanto** da farmelo sopportare docilmente[872]

[867] WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, Methuen, Londres-New York, 1972, p. 41.
[868] WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, cit., p. 55.
[869] WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, cit., p. 50.
[870] WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, cit., p. 60.
[871] WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, cit., p. 93.
[872] WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, cit., p. 89.

Ou encore nous avons la contamination du terme dans la phrase du *fool* : « This cold night will turn us all to **fools and madmen** »[873] réalisée par Sanguineti à travers la technique de l'allitération qui montre l'imbrication des deux termes, si éloignés et si proches l'un de l'autre : « Questa fredda notte ci ridurrà tutti **a fool e a folli** » [874]. D'autre part, nous avons le personnage du *Fool*, qui présente des discours liés à une fonction de déshonneur comique, présentés sous la forme de « numerose filastrocche e canzoni, […] con una buona dose di allusioni scurrili »[875] ; ce faisant, Sanguineti évite généralement d'utiliser des formes métriques régulières ou fermées pour les parties en vers blanc ; pour ces chansons il utilise toujours les formes des citrons remués :

SHAKESPEARE	**SANGUINETI**
FOOL	FOOL
Sirrah, I'll teach thee a speech.	Mio caro, ti insegnerò un discorso.
KING LEAR	LEAR
Do.	Fa' pure.
FOOL	FOOL
Mark it, nuncle:	Attento, zietto!
Have more than thou showest,	Tieni più di quanto hai,
speak less than thou knowest,	parla meno di quanto tu sai:
lend less than thou owest,	presta meno di quanto possiedi,
ride more than thou goest,	cavalca piuttosto che andartene a piedi:
learn more than thou trowest,	di quanto tu credi impara di più,
set less than thou throwest;	gioca meno di quanto vinci tu:
leave thy drink and thy whore,	lascia l'oste e la puttanaccia,
and keep in-a-door,	chiudi a tutti la porta in faccia:
and thou shalt have more	al fin fine se così tu farai,
than two tens to a score.	per venti più di due ne avrai.
KENT	KENT
This is nothing, fool[876].	Questo è niente, fool[877].

[873] WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, cit., p. 112
[874] WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, cit., p. 101.
[875] ÉANNA Ó CEALLACHÁIN, *« un follemente svanito vecchio uomo » : Re Lear tradotto da Sanguineti*, in LUIGI WEBER (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico*, cit., p. 122 : « nombreuses comptines et chansons, [...] avec une bonne dose d'allusions indécentes ».
[876] WILLIAM SHAKESPEARE, *King Lear*, cit., p. 40.
[877] WILLIAM SHAKESPEARE, *La tragedia di re Lear*, cit., p. 54.

Cela nous amène à comprendre que Sanguineti, avec cette traduction du *Roi Lear*, tend à garder vivante la poétique de l'acrobate, qui se déplace sur le fil rasant du concept même de *fool*, à travers l'utilisation « di un calco acustico al livello della parola che conserva così una risonanza semantica del tutto appropriata nel contesto »[878]; on retrouve l'intérêt de Sanguineti pour les aspects comico-grotesque, liés aux éléments aliénants, dans son célèbre *scribillo La "dolle" e il "fool"*[879], dans lequel le traducteur génois montre qu'il ne vise pas le pathétique, comme le souligne Franco Curi : « [Sanguineti è] uno scrittore vocato […] all'irrisione del patetico [e] portato ad abbassare e a degradare ciò che è sublime o elevato, a mescidare ciò che è puro »[880].

II.3.4 LES CAS EXCEPTIONNELS DE *SATYRICON* ET DE *QUADERNO DI TRADUZIONI*

Nous voulons concentrer notre attention sur deux autres traductions réalisées par Edoardo Sanguineti, que nous pouvons bien définir comme des cas exceptionnels ; il s'agit du *Satyricon* de Pétrone et des textes du triptyque hypothétique Lucrèce (*De rerum natura*) - Shakespeare (*Sonnets*) - Goethe (*Elégies Romaines* et *Epigrammes vénitiens*), réunis dans le petit volume *Quaderno di traduzioni*. Commençons par le texte de Petronius, que Sanguineti nous présente sous le titre *Il Giuoco del Satyricon: una imitazione da Petronio*, une sorte d'hommage au jeu littéraire que l'écrivain latin joue lui-même dans son écriture où « come in un labirinto, si moltiplicano i registri e le forme del racconto »[881]. Cette traduction a été faite en 1969, en parallèle et en même temps complètement différente de la version cinématographique du texte réalisée par Federico Fellini. Sanguineti sait bien qu'il faut recréer le monde qui existe à l'intérieur d'un mot, à l'intérieur de la langue, pour trouver en somme le sens d'un texte, en utilisant les termes de Walter Benjamin : « Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore »[882]; la traduction-recrée du traducteur génois qui ne considère *Satyricon* « niente altro che una satira menippea sviluppata fino

[878] ÉANNA Ó CEALLACHÁIN, *« un follemente svanito vecchio uomo » : Re Lear tradotto da Sanguineti*, cit., p. 126 : « d'un calque acoustique au niveau du mot, maintenant ainsi une résonance sémantique tout à fait appropriée dans le contexte ».

[879] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *La "dolle" e il "fool"*, in ID., *Scribilli*, cit., pp. 176-178.

[880] FAUSTO CURI, *Gli stati d'animo del corpo*, cit., p. 263 : « [Sanguineti est] un écrivain qui tend [...] à la dérision du pathétique [et] conduit à abaisser et dégrader ce qui est sublime ou élevé, à mélanger ce qui est pur ».

[881] *Petronio: il Satyricon come labirinto del racconto*, https://library.weschool.com/lezione/petronio-il-satyricon-come-labirinto-del-racconto--19562.html : « comme dans un labyrinthe, les registres et les formes de l'histoire se multiplient ».

[882] WALTER BENJAMIN, *Angelus novus*, cit., p. 50 : « racheter dans sa propre langue la langue pure qui est enfermée dans une autre ; ou, prisonnier de l'œuvre, la libérer dans la traduction - c'est la tâche du traducteur ».

ai limiti del romanzo» [883] est un *lusus* littéraire (nous pouvons traduire le mot *lusus* avec « jeu, divertissement ») raffiné circonscrit par les canons de ce néo-expérimentalisme de la néo-avant-garde, que Sanguineti connaît très bien. Sanguineti lui-même va jusqu'à affirmer qu'un traducteur « non ci trasmette il passato, ma lo costruisce travagliosamente, proteso verso il nuovo »[884]. Le mécanisme complexe créé et proposé par Pétrone devient, entre les mains du traducteur, un nouvel expédient pour enfermer l'aspect littéraire original dans un labyrinthe fait de littérature, comme une sorte de jeu (voici le titre de la traduction) ; en outre, le terme « imitation » est pertinent, que Sanguineti emprunte à Leopardi, pour être compris « nel senso della classica *imitatio*, che da *ars rethorica* si è trasformata in un genere di scrittura »[885]. Cette traduction - imitation, que Sanguineti crée avec la plus grande liberté stylistique et interprétative possible, semble être un exemple pratique clair de l'affirmation du latiniste finlandais Veikko Väänänen qui voit *Satyricon* comme « un saporoso romanzo dei bassifondi »[886]avec cette série d'éléments de la vie quotidienne, d'épisodes sexuels, de bidonvilles précisément ; en même temps, nous pouvons trouver utiles quelques notes critiques de Joris-Karl Huysmans, comme nous indiqué par Donato Gagliardi :

Petronio descriveva la vita di ogni giorno a Roma, fermava nei vivaci corti capitoli del Satyricon i costumi del tempo [...] la minuta vita del popolo con le sue peripezie, le sue bestialità, le sue foie. [...] i lupanari dove i clienti ti girano intorno a donne nude [...] ville di un lusso sfacciato [...] miserabili taverne [...] Osceni mariuoli [...] vecchi sporcaccioni dalla veste rimboccata [...] tutti passano schizzati nelle pagine, si vedono discorrere per le vie, palpeggiarsi nei bagni, caricarsi di botte come in una pantomima. E tutto questo raccontato in uno stile d'un colorito preciso, d'un brio indiavolato, in una lingua che attinge a tutti i dialetti, toglie in prestito modi di dire a tutti gli idiomi portati a spasso per Roma, in una sintassi [...] sciolta dalle pastoie del cosiddetto secolo d'oro, e che fa parlare a ciascuno il suo idioma: ai rozzi liberti, il latino plebeo, il gergo della strada; agli stranieri, il loro dialetto barbarico, imbastardito d'africano, di sirio e di greco[887].

[883] EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 47 : « rien de plus qu'une satire ménippée développée jusqu'aux limites du roman ».

[884] *Nota del traduttore* in PETRONIO, *Satyricon*, traduction d'EDOARDO SANGUINETI, Einaudi, Turin, 1993, p. 206 : « ne nous transmet pas le passé, mais le construit laborieusement, étiré vers le nouveau ».

[885] ANTONIO PRETE, *Finitudine e Infinito: su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 1998, p. 143 : « dans le sens de l'imitation classique, qui de l'art réthorique s'est transformé en une sorte d'écriture ».

[886] VEIKKO VÄÄNÄNEN, *Introduzione al latino volgare*, Pàtron, Bologne, 1974, p. 56. : « un roman savoureux sur les haut-fonds ».

[887] JORIS-KARL HUYSMANS, *Controcorrente*, traduit par CESARE SBARBARO, Garzanti, Milan, 1975, pp. 44-45, cité in DONATO GAGLIARDI, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*. La Nuova Italia, Scandicci (Florence), 1993, pp.162 ss. : « Pétrone décrivait la vie quotidienne à Rome, s'arrêtait dans les chapitres animés et courts de Satyricon les coutumes de l'époque [...] la vie infime du peuple avec ses vicissitudes, ses bestialités, ses excitations animalesques. [...] les *lupanari* où les clients se retournent autour de vous, femmes nues [...] villas d'un luxe effronté [...] tavernes misérables […] voleurs obscènes [...] vieux hommes sales aux vêtements border […] ils traversent tous les pages, ils se voient parler dans la rue, tâtonnant dans les toilettes, se faisant battre comme dans une

Il est intéressant de lire *Il Giuoco del Satyricon* de Sanguineti, certainement pas de lire Pétrone dans une traduction "vivante", mais d'assister à la transformation d'un auteur classique en une machine anti-narrative et expérimentale du monde littéraire de la néo-avant-garde, ce qui rappelle les observations de Franco Buffoni qui écrit : « Laddove il poeta o il narratore Sanguineti ricrea o imita un classico, non compie un'operazione oziosa o narcisistica, bensì ermeneutica […] il lavoro traduttorio [diventa] il processo indispensabile per far scattare il 'meccanismo dell'interpretazione »[888]. Le traducteur est notre contemporain et nous parle « nella nostra lingua viva »[889] nous pouvons donc considérer cette imitation comme un exemple important dans l'activité littéraire de Sanguineti, qui ajoute au moins un autre excipient, « una specie di stream of consciousness »[890] qui nous offre « un Satyricon rivisitato, sciolto da ogni peso di pedantesca archeologia, e reso tutto immediato, e tutto godibile... un lessico francamente regressivo, di un sottoparlato oniroide »[891], auquel doit beaucoup le premier texte narratif de l'intellectuel génois *Capriccio italiano,* caractérisé par diverses références présentes dans les moments vécus par le protagoniste (à partir de l'épigraphe que Sanguineti insère dans le roman « vitrea facta et somniorum interpretament »), mais surtout construit par diverses formes de paroles vivantes, réalisées « entro un registro deliberatamente depauperato e ristretto, in una sintassi sbalordita e deficiente »[892].

Il y a plusieurs poètes qui ont intitulé certains de leurs volumes avec *Quaderno di traduzioni*, parmi lesquels Eugenio Montale et Beppe Fenoglio et leurs traductions d'auteurs anglo-saxons ; dans le cas d'Edoardo Sanguineti, « "Quaderno" sta a significare paziente, puntuale esercizio di applicazione »[893], dans lequel il fait preuve de méticulosité, comme il nous l'a montré avec ses traductions classiques et modernes. A l'intérieur du petit volume, publié par Einaudi en 2006, se

---

pantomime. Et tout cela raconté dans un style d'une coloration précise, d'un entrain diabolique, dans un langage qui puise dans tous les dialectes, emprunte des façons de dire à tous les idiomes pris autour de Rome, dans une syntaxe […] libéré des entraves du soi-disant siècle d'or, et qui fait que chacun parle son propre idiome : aux libertins rêches, le latin plébéien, le jargon de la rue ; aux étrangers, leur dialecte barbare, bâillé d'africain, syrien et grec ».

[888] FRANCO BUFFONI, *Le traduzioni di Sanguineti*, in AA. VV., *Edoardo Sanguineti : Opere e introduzione critica*, cit., p. 134 : « Là où le poète ou le narrateur Sanguineti recrée ou imite un classique, il n'effectue pas une opération oisive ou narcissique, mais plutôt une opération herméneutique [...] le travail de traduction [devient] le processus indispensable pour déclencher le mécanisme de l'interprétation ».

[889] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 187 : « dans notre langue vivante ».

[890] MONICA LONGOBARDI, *«Alla traduzione animata vuolsi un poeta». Metafore del Satyricon*, Annali Online di Lettere, Vol. 2, Ferrare, 2010, p. 192 : « une espèce de flux de conscience ».

[891] PETRONIO, *Satyricon, cit.*, p. 203 : « un *Satyricon* revisité, libre de tout poids d'archéologie pédante, et qui rendait tout immédiat et agréable... un lexique franchement régressif, d'un sous-parlé oniroïde ».

[892] LUIGI WEBER., *Usando gli utensili di utopia*, cit., p. 236 : « dans un registre volontairement appauvri et restreint, dans une syntaxe étonnée et déficiente ».

[893] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 55 : « "Cahier" signifie un exercice d'application patient et précis ».

trouve le triptyque *Natura, Amore* e *Morte* (*Nature, Amour* et *Mort*), extrait de *De rerum natura* de Lucrèce et destiné à la musique de Luca Lombardi, neuf sonnets de William Shakespeare, qui seront le matériau du spectacle d'Andrea Liberovici *Sonetto. Un travestimento shakesperiano* et le style licencieux des *Élégies romaines* et des *Épigrammes vénitiens* de Goethe. Le traducteur lui-même explique comment ce projet est né :

Io avevo un contratto con Einaudi, per un progetto che pensavo di realizzare: l'editore era disposto a pagarmi qualsiasi viaggio, a patto che scrivessi un mio «Viaggio in Italia»; non una guida turistica, beninteso, ma una lettura molto personale. […] Ma poi, preso da molti impegni, rinunciai a quello che mi pareva al momento meno attraente. Anni dopo, si ripresenta l'editore con la proposta di risolvere questa commissione sospesa; si pensò allora di convertirla in un *Quaderno di traduzioni*, e mi fu chiesto se avessi delle traduzioni di poeti. Così nacque il libro, con le traduzioni che avevo disponibili, in parte anche già uscite, e cioè Lucrezio, Shakespeare e Goethe, che poi stavano bene insieme[894].

Nous sommes face à un Sanguineti qui maintient une adhésion totale et un profond respect pour le texte original, mais en même temps met en œuvre sa tradition de travestissement, au nom de cette dictabilité tant proclamée et recherchée dont nous avons déjà parlé ; c'est le cas de Lucrèce, qui est maintenu dans sa "solennité totale", par une sélection de passages poétiques qui sont présentés au lecteur comme une "célébration de la nature des choses", une chose construite sur les valeurs concrètes du mot qui devient toujours plus matière, comme démontré dans la première partie, *Nature* :

LUCRÈCE (I, VV. 146-150)	**SANGUINETI**
Hunc igitur terrorem animi tenebrasque necessest	questo terrore dell'animo, dunque, e queste tenebre,
non radii solis neque lucida tela diei	è necessario,
discutiant, sed naturae species ratioque.	che non i raggi del sole, non le frecce luminose
Principium cuius hinc nobis exordia sumet,	del giorno,

[894] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 53 : « J'avais un contrat avec Einaudi, pour un projet que je pensais réaliser : l'éditeur était prêt à me payer pour n'importe quel voyage, à condition que j'écrive un "Voyage en Italie" ; pas un guide touristique, bien sûr, mais une lecture très personnelle. Mais alors, pris par de nombreux engagements, j'ai abandonné ce qui me paraissait à l'époque moins attrayant. Des années plus tard, l'éditeur est revenu avec la proposition de résoudre cette commission suspendue ; il a alors été décidé de la convertir en carnet de traduction, et on m'a demandé si j'avais des traductions de poètes. C'est ainsi que le livre est né, avec les traductions que j'avais à ma disposition, en partie déjà publiées, à savoir Lucrèce, Shakespeare et Goethe, qui étaient alors bien ensemble ».

Nullam rem e nilo gigni divinitus umquam.	le disperdano, ma il rispecchiamento e la riflessione della natura: e il nostro principio, per noi, di qui prenderà il suo cominciamento, che non c'è cosa che si generi, divinamente, [dal niente, mai: [895]

La matière éternelle représentée par le mot devient dans la seconde partie, *Amour*, une réelle cohérence de l'aspect érotico-charnel, caractérisée par la ponctuation qui propose un rythme comme un ampoule, et en même temps par la voix qui redevient corps et permet au traducteur de donner une valeur visuelle et tangible au texte :

LUCRÈCE (IV, VV. 1052-1057, V. 1078, V. 1114)	**SANGUINETI**
Sic igitur Veneris qui telis accipit ictus, sive puer membris mulieribrus hunc iaculatur, seu mulier toto iactans e corpore amorem, unde feritur eo tendit, gestitque coire, et iacere umorem in corpus de corpore ductum. Namque voluptatem praesagit muta cupido. non radii solis neque lucida tela diei discutiant, sed naturae species ratioque. Principium cuius hinc nobis exordia sumet, Nullam rem e nilo gigni divinitus umquam. […] Etenim potiundi tempore in ipso, fluctuat incertis erroribus ardor amantum, nec constat quid primum oculis manibusque fruantur. […]	Così dunque, chi riceve, per le frecce di Venere, le sue piaghe, quando lo colpisce, quello, un ragazzo che ha membra muliebri, o una donna che, da tutto il suo corpo, emana l'amore, si protende, da quella parte che è ferito, e ha la voglia di andarci insieme, e di gettarlo, il proprio sperma, fuori dal proprio corpo, in quel corpo: il desiderio, muto, gli fa pregustare, infatti, il piacere:[896] […] Perché, nel tempo stesso, appunto, del possesso,

[895] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni: Lucrezio-Shakespeare-Goethe*, Einaudi, Turin, 2006, pp. 4-5.
[896] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 14-15.

membra voluptatis dum vi labefacta liquescunt.	oscilla, tra vaghe incertezze, il fuoco degli amanti, e non lo sanno, di che cosa, prima, godere, con gli occhi, con le mani:[897] finché le membra si sciolgono, per la violenza del piacere, disfatte:[898]

La troisième et dernière, *Mort*, montre certains aspects de la poétique de Sanguineti que nous connaissons déjà, c'est-à-dire le sentiment de putride que la mort elle-même nous représente, mais en même temps des moments qui acquièrent « un'intensità leopardiana per esprimere la volontà di resistere al distacco dalla vita »[899] ou aussi des moments de tension humaine profonde devant l'élément du néant, que la mort elle-même représente :

LUCRÈCE (III, VV.883-885, VV. 897-899)	**SANGUINETI**
Proinde ubi se videas hominem indignarier ipsum post mortem fore ut aut putescat corpore posto, aut flammis interfiat malisve ferarum […]	ma poi, quando tu vedi un uomo che si indigna perché, lui, proprio, gli accadrà, dopo la morte, che va in putrefazione, sepolto, il suo corpo, o si consuma nelle fiamme, o nelle mascelle delle [belve[900]
[…]	[…]
Hinc indignatur se mortalem esse creatum, nec videt in vera nullum fore morte alium se qui possit vivos sibi se lugere peremptum stansque iacrentem <se> lacerari urive dolere.	e così si indigna, perché è stato fabbricato mortale, e non vede che, nella morte vera, non ci sarà un altro io, [nessuno, che può, vivo, piangersi il suo io defunto, e soffrire, lui lì in piedi, perché è fatto a pezzi, o [bruciato, quello che giace:[901]

[897] *Ibidem*.
[898] *Ivi*, pp. 16-17.
[899] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 58 : « une intensité léopardienne pour exprimer la volonté de résister au détachement de la vie ».
[900] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 18-19.
[901] *Ibidem*.

En ce qui concerne les 9 sonnets de Shakespeare reproduits dans ce *Quaderno di traduzioni*[902], Sanguineti propose à nouveau cette « versione interlineare […] archetipo o ideale di ogni traduzione »[903] si chère à Walter Benjamin, mais trouve de nouvelles possibilités pour la réaliser, contrairement aux expériences de traduction précédentes menées par Giuseppe Ungaretti et Eugenio Montale[904], dont l'une est certainement l'obligation formelle des contrastes, nécessaire pour stimuler la traduction, mais surtout sur le mot : « la contrainte, intesa in particolare come l'attenzione a mantenere, in traduzione il ritornare di un termine, del suo suono, quasi a stimolare – parole d'autore – "associazioni libere", aiuta a definire una sorta di codice, cui Sanguineti resta fedelissimo »[905]. Nous ressentons ainsi un jeu de jonglage constant entre les inventions verbales et les moments de fidélité absolue, qui esquissent une « condizione manierista della contemporaneità »[906], nécessaire pour donner à cet auteur une praticabilité, à travers la recherche « di non perdere tutto ciò che conferisce il ritmo e detta la partitura del testo inglese, recuperando in traduzione il manierismo dei sonetti shakespeariani – così ben espresso dai frequentissimi parallelismi, strutture chiastiche, anafore »[907]. Voyons quelques exemples :

SHAKESPEARE (*Sonnet* 64 VV.1, 5, 9)	**SANGUINETI**
When I have seen by Time's fell hand defaced	quando io ho veduto, dalla mano spietata del [tempo,
[…]	sfigurato
When I have seen the hungry ocean gain	[…]
[…]	

[902] Les sonnets de Shakespeare eux-mêmes ont été publiés dans le volume de Manni en 2004, accompagnés de neuf dessins de Mario Persico, accompagnés de la reproduction du texte original anglais, comme dans le cas présent de la publication d'Einaudi.

[903] WALTER BENJAMIN, *Angelus novus*, cit., p. 52 : « version interlinéaire [...] archétype ou idéal de toute traduction ».

[904] Cf. GIUSEPPE UNGARETTI, *40 sonetti di Shakespeare*, in ID., *Traduzioni Poetiche*, sous la direction de CARLO OSSOLA et GIULIA RADIN, I Meridiani, Mondadori, Milan, 2010 et EUGENIO MONTALE, *Quaderno di Traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milan, 1948.

[905] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 51 : « Les contrastes, entendue notamment comme l'attention à maintenir, dans la traduction, le retour d'un terme, de sa sonorité, presque pour stimuler - selon les mots de l'auteur - des "associations libres", aident à définir une sorte de code, auquel Sanguineti reste fidèle ».

[906] ANDREA CORTELLESSA, *Sanguineti-Shakespeare: "Dove finisce il mio io non lo so io"*, « Poesia », n. 117, mai 1998, p. 44 : « condition maniériste de la contemporanéité ».

[907] MANUELA MANFREDINI, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, cit., p. 98 : « ne pas perdre tout ce qui donne le rythme et dicte la partition du texte anglais, récupérant en traduction le maniérisme des sonnets de Shakespeare - si bien exprimé par les parallélismes très fréquents, structures avec chiasme, anaphores ».

When I have seen such interchange of state	quando io ho veduto l'affamato oceano acquistare […] quando io ho veduto un tale interscambio di stato[908]

Il est remarquable de trouver dans le mot voulu, parfois recherché et ensuite proposé par Sanguineti, les formes d'itération et de parallélismes qui donnent à la syntaxe son articulation complexe, à travers les « modi di un divertito abbassamento tonale »[909] ; en ce sens il faut comprendre l'introduction des phénomènes linguistiques qui indiquent le rétablissement de la dictabilité de l'écriture, comme dans le cas du *Sonnet* 2 :

SHAKESPEARE (*Sonnet* 2)	**SANGUINETI**
When forty winters shall beseige thy brow, And dig deep trenches in thy beauty's field, Thy youth's proud livery, so gazed on now, Will be a tatter'd weed, of small worth held: Then being ask'd where all thy beauty lies, Where all the treasure of thy lusty days; To say, within thine own deep-sunken eyes, Were an all-eating shame and thriftless praise. How much more praise deserved thy beauty's use, If thou couldst answer "This fair child of mine Shall sum my count and make my old excuse" Proving his beauty by succession thine. This were to be new made when thou art old, And see thy blood warm when thou feel'st it cold.	Quando quaranta inverni assedieranno la tua fronte, e scaveranno profonde trincee nel campo della tua bellezza, la superba veste della tua giovane età, tanto ammirata adesso, sarà un abito logoro, privato di ogni pregio; se ti fosse richiesto dove sta tutta la tua bellezza, dove il tesoro dei tuoi giorni luminosi, rispondere che riposa nei tuoi occhi infossati sarebbe una rimordente vergogna e uno sconveniente encomio: quanto maggiore encomio meriterebbe l'uso della tua bellezza, se tu potessi dire: – questo mio figlio grazioso potrà saldare il mio conto e giustificare la mia [vecchiaia –

[908] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 36-37.

[909] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 52 : « les moyens de l'abaissement amusé du ton ».

comprovando che, per successione, la sua bellezza è [la tua: questo sarebbe essere fatto nuovo, quando tu sarai vecchio, e vederlo caldo, il tuo sangue, quando già lo sentirai freddo:[910]

En parcourant ces sonnets, on se rend compte du caractère concret que Sanguineti donne à la parole de Shakespeare, comme dans le cas de *Sonnet* 43, défini par Niva Lorenzini comme « il più concettosamente petrarcheggiante […] per l'estensione sinonimica dei lemmi della visività e della sua negazione »[911] :

SHAKESPEARE (*Sonnet* 43)	**SANGUINETI**
When most I wink, then do mine eyes best see, For all the day they view things unrespected; But when I sleep, in dreams they look on thee, And darkly bright are bright in dark directed; Then thou, whose shadow shadows doth make bright, How would thy shadow's form form happy show To the clear day with thy much clearer light, When to unseeing eyes thy shade shines so? How would, I say, mine eyes be blessed made By looking on thee in the living day, When in dead night thy fair imperfect shade Through heavy sleep on sightless eyes doth stay! All days are nights to see till I see thee, And nights bright days when dreams do show thee me.	quando più li chiudo, allora vedono al meglio, [i miei occhi, poiché tutto il giorno essi vedono cose indegne: ma quando io dormo, nei sogni essi ti guardano e, oscuramente luminosi, sono luminosamente [diretti nell'oscurità: tu, allora, che con la tua ombra illumini le [ombre, come formerebbe la forma della tua ombra [uno spettacolo felice, al giorno chiaro, con la tua luce più chiara, quando agli occhi ciechi la tua ombra già [già tanto risplende! Come sarebbero, io dico, beatificati i miei

[910] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 28-29.

[911] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 53 : « le concept le plus pétrarchesque [...] pour l'extension synonymique des lemmes de la visualité et sa négation ».

	[occhi, guardando in te, nel giorno vivente, quando, nella morta notte, la tua bella ombra [imperfetta, attraverso il sonno profondo, ai miei ciechi [occhi appare! tutti i gironi sono notti, a vedersi, finché [non ti vedo, e le notti giorni luminosi, quando i sogni [ti mostrano a me:[912]

En ce qui concerne la traduction des des *Élégies romaines* et des *Épigrammes vénitiens* de Goethe (auteur souvent présent dans les jeux d'écriture d'Edoardo Sanguineti[913]), nous nous trouvons face à une écriture de nature transgressive, parodique et nous osons dire aussi ironique ; c'est précisément l'ironie, très présente dans les *Élégies romaines*, que Sanguineti puisse la proposer au mieux, contrairement à celle de D'Annunzio avec son volume esthétique du goût au même titre en 1891 par exemple. Cet instrument d'ironie est suivi d'un vif intérêt pour le style licencieux de l'écriture de Goethe, en particulier celui des *Épigrammes vénitiens*, comme dans le cas d'*Épigramme* 47 :

GOETHE (*Epigramme* 47)	**SANGUINETI**
« Welch ein Wahnsinn ergriff dich Müßigen? Hältst du nicht inne? Wird dies Mädchen ein Buch? Stimme was Klügeres an! » Wartet, ich singe die Könige bald, die Großen der Erde, Wenn ich ihr Handwerk einst besser begreife wie jetzt. Doch Bettinen sing' ich indes; denn Gaukler und Dichter Sind gar nahe verwandt, suchen und finden sich gern.	«quale follia ti ha preso, fannullone? tu non la [pianti più? Questa ragazza ti diventa un libro? tu intona una [canzone un po' più saggia!» aspettate, che presto io canto i re, i grandi della [terra, se un giorno mai, meglio che non oggi, ne

[912] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 34-35.

[913] Cf. MIRCO MICHELON, *Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti*, in ELENA PÎRVU (sous la direction de), *Tempo e spazio nella lingua e nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Florence, 2018, pp. 529-535.

[capisco il
mestiere:
ma io canto Bettina, per intanto: e, in verità,
[saltimbanchi e
poeti
Sono stretti parenti, propriamente: volentieri
si
[cercano, e si
trovano:[914]

Dans la plupart de ces poèmes nous trouvons « un carattere erotico molto crudo, perché Goethe vi celebrava un'acrobata, una ragazzina, che faceva le sue acrobazie di piazza »[915] et cela fascine Sanguineti qui à l'époque est ébloui par la lecture du livre de Starobinski *Portrait de l'artiste en saltimbanque* « che però data il tema più tardi; gli esempi che adduce […] sono posteriori a Goethe, che è invece il primo a collegare il poeta e il saltimbanco »[916] ; il n'est donc pas surprenant que Sanguineti utilise ensuite ces deux figures, Goethe et l'acrobate précisément, pour définir ses pratiques écrites, incluant ses traductions, car « Goethe […] ha […] anticipato tutto, sapendo o non sapendo –, quando dice: « Se parlo spesso di saltimbanchi non c'è da stupirsi, i poeti e i saltimbanchi […] sono strettamente legati, congiunti tra loro »[917] et surtout « senza Goethe non avremmo avuto Benjamin, Brecht, né mille altre cose. Goethe è davvero l'ultimo grande moderno, ha saputo aprire le strade di tutto quanto sarebbe venuto dopo, se ne rendessero conto o meno gli altri, ma anticipò in qualche modo ogni cosa »[918].

[914] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., pp. 90-91.
[915] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 54 : « un personnage érotique très cru, car Goethe y célébrait une saltimbanque, une petite fille, qui faisait ses acrobaties sur la place ».
[916] *Ibidem* : « qui, cependant, date le thème plus tard ; les exemples qu'il donne [...] sont plus tardifs que Goethe, qui est au contraire le premier à lier le poète et le saltimbanque ».
[917] *Ibidem* : « Goethe [...] a tout anticipé, sachant ou ne sachant pas, quand il dit : « Si je parle souvent des saltimbanques, il n'est pas surprenant que poètes et saltimbanques […] soient étroitement liés, unis entre eux ».
[918] *Ibidem* : « sans Goethe, nous n'aurions pas eu Benjamin, Brecht, ou mille autres choses. Goethe est vraiment le dernier grand moderne, il a su ouvrir les rues de tout ce qui allait suivre, qu'ils s'en soient rendu compte ou non, mais il a tout anticipé ».

IV

EDOARDO SANGUINETI ET LE TRAVESTISSEMENT
Pour une corporéité du texte sur la scène et pour la scène

II.4.1 LA POÉTIQUE DU TRAVESTISSEMENT : UNE INTRODUCTION NÉCESSAIRE

Jusqu' à présent, nous avons vu que les intérêts de Sanguineti dans le domaine du théâtre sont liés au thème du corps et à l'élément musical. Il y a un troisième élément, que nous allons maintenant expliquer, c'est-à-dire le thème du travestissement ; à cet égard, Sanguineti illustre bien ce qu'il signifie :

Se dovessi dare una definizione del teatro […] direi: che cos'è il teatro? È travestirsi. Qualcuno sta per un altro. In fondo, il mettersi in maschera, il mimare (anche nel senso di parodiare), qualunque situazione di alterità, questo scambio di persone: è questo il teatro. Non è la scena. Se l'elemento corporeo ha questo primato, è per questa ragione: perché è un trucco, è truccarsi. Il teatro è falsificazione[919].

Nous partons de l'hypothèse que l'idée du travestissement mûrit grâce à une série de relations de collaborations, qui sont essentielles à la mise en œuvre d'une série de processus créatifs ; en outre, il est vrai que la sphère de la traduction détermine aussi l'intuition heureuse de ce processus. La conception de se déguiser (et ici le concept du *larvatus prodere* d'après Descartes entre en jeu, c'est-à-dire "s'avancer masqué") nous fait comprendre que l'idée de théâtre "déguisé" de Sanguineti se passe à travers la capacité personnelle d'un acteur de nous situer dans un contexte codifié, d'établir une relation spécifique avec le public qui l'entend. Ce faisant, il y a une sorte d'accord tacite avec le spectateur qui accepte un acteur comme un autre ; et voici une référence obligatoire au concept d'aliénation de Bertolt Brecht :

Perché, in sostanza, che cos'è lo straniamento se non il riconoscere esplicitamente che si è in situazione di travestimento? Nulla più di questo. Ma questo in qualche modo, il teatro lo ha sempre saputo. È un equivoco, in fondo, di breve durata storica, quello di cancellare il travestimento, di voler prendere per vero,

[919] EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, cit., p. 190 : « Si je devais donner une définition du théâtre [...] je dirais : qu'est-ce que le théâtre ? C'est se déguiser. Quelqu'un en représente un autre. Après tout, mettre un masque, imiter (même dans le sens de parodie), toute situation d'altérité, cet échange de personnes : c'est le théâtre. Ce n'est pas la scène. Si l'élément du corps a cette primauté, c'est pour cette raison : parce que c'est un truc, c'est le maquillage. Le théâtre, c'est de la falsification ».

quasi in modo allucinatori, il personaggio. Ma tutta la grande storia del teatro come esperienza è, invece, questo: è l'evidenza che quel signore sta per un altro[920].

Sanguineti utilise le mot "travestissement" comme la définition d'un genre théâtral spécifique, plus précisément liée au travail du dramaturge, qui se trouve à réaliser sa pratique d'écriture avec des matériaux préexistants et il les élabore minutieusement pour une certaine mise en scène. Nous devons préciser que, dans le cas de Sanguineti, nous parlons de la célèbre *vaexata quaestio* dramaturge/Dramaturg :

Noi viviamo di un rapporto tra gli autori ed il regista che mette in scena, lavorando sugli attori. Poi c'è il pubblico cui lo spettacolo è destinato. In una cultura, poniamo come quella tedesca, la figura del "dramaturg" è una figura diversa dall'autore e diversa dal regista. E' colui che progetta le modalità della realizzazione scenica, e poi, lavorando sul canovaccio o sul copione dato dall'autore, sul testo letterario, diciamo così lo gira, dopo averlo in qualche modo elaborato e ripensato, al regista che lo realizza, poi, con gli attori. In fondo il lavoro di travestimento è un lavoro di drammaturgia, ecco, in questo senso[921].

Avec le concept de travestissement, nous nous trouvons ainsi en train de comprendre un transfert possible dans l'utilisation et dans le travail sur le mot d'une qualité spécifique de l'acteur et du théâtre. Ce faisant, le matériel verbal, le mot en bref, devient théâtre et fait du contexte, qui n'est rien d'autre que le texte lui-même, un élément significatif de la représentation scénique ; le procédé du texte, qui se transforme en voix et à la fois en geste corporel, nous fournit l'occasion de définir le même élément significatif : « "travestimento" è categoria che incide […] ove intervenga un materiale verbale, nella trasformazione che subisce il testo, facendosi voce e gesto corporeo, straniandosi in azione. Il teatro di parola è travestimento di parola »[922]. On peut bien tout

[920] *Ivi*, p. 191 : « Pourquoi, au fond, qu'est-ce que l'éloignement, sinon la reconnaissance explicite que vous êtes dans une situation de déguisement ? Rien de plus que ça. Mais d'une certaine façon, le théâtre l'a toujours su. C'est un malentendu, après tout, de courte durée historique, celui d'effacer le déguisement, de vouloir prendre le personnage pour vrai, presque de façon hallucinatoire. Mais toute la grande histoire du théâtre en tant qu'expérience, c'est plutôt ceci : c'est la preuve que ce monsieur représente un autre ».

[921] MARIA DOLORES PESCE, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, cit. : « Nous vivons d'une relation entre les auteurs et le metteur en scène qu'ils met en scène, en travaillant sur les acteurs. Ensuite, il y a le public à qui le spectacle est destiné. Dans une culture comme la culture allemande, la figure du dramaturge est une figure différente de celle de l'auteur et du metteur en scène. C'est lui qui conçoit les modalités de la réalisation scénique, puis, travaillant sur l'intrigue ou sur le scénario donné par l'auteur, sur le texte littéraire, disons qu'il le retourne, après l'avoir quelque peu élaboré et repensé, au réalisateur qui le réalise, puis aux acteurs. Fondamentalement, le travail de déguisement est un travail de dramaturgie, ici, dans ce sens ».

[922] EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell´Inferno. Un travestimento dantesco*, Costa & Nolan, Gênes, 1989, p. 86 : « Le "travestissement" est une catégorie qui affecte […] où un matériau verbal intervient, dans la transformation que

caractériser comme un projet spécifique de Sanguineti, qui entend d'abord soustraire le texte à la rigidité des coutumes habituelles auxquelles il a toujours été soumis (et cela ne peut que nous rappeler les pratiques de l'intellectuel génois lui-même, qui entend libérer le mot d'une habitude poussiéreuse d'usage), en proposant de nouveau une circulation de sens qui s'est perdue au fil du temps. Les modalités de mise en œuvre de ce projet se trouvent dans la manipulation que Sanguineti fait des objets textuels d'autrui ; il est produit aussi grâce à l'identification d'un contexte qui permet aux textes d'être dits et qui se présente au lecteur-spectateur comme un employeur nouveau de significations du texte. Pour Sanguineti, le travestissement ne peut avoir qu'une fin : la représentation, la mise en scène. Ce travail de donner une *dicibilità* réelle à une pratique de l'écriture scénique (en bref, la capacité-possibilité d'être dite que nous avons déjà mentionnée), pour reprendre les termes canoniques de Sanguineti, nous amène à analyser et à étudier de plus près sa première véritable tentative de travestissement ; nous parlons d'*Orlando Furioso*, réalisé en 1969 avec la collaboration du metteur en scène Luca Ronconi.

II.4.2 LE MOMENT CRUCIAL DU THÉÂTRE DE SANGUINETI : *ORLANDO FURIOSO*

Nous pouvons bien soutenir que le travail d'élaboration du poème de l'Arioste doit être considéré comme un moment crucial du théâtre de Sanguineti, tant d'un point de vue historique (tenu compte des années de visibilité maximale dans lesquelles cette œuvre est insérée), que d'un point de vue stylistique et esthético-poétique, en ce qu'il détermine une véritable maturité (et conscience) de la pratique d'écriture théâtrale de l'intellectuel génois, à travers la définition de certains éléments clés de ce qui est défini comme travestissement. Le spectacle est présenté au public le 4 juillet 1969 dans l'église désaffectée de San Nicolò, pendant le XIIème Festival dei Due Mondi de Spolète ; en ce qui concerne l'espace nécessaire à la représentation, nous nous appuyons sur les considérations de Christian Dupavillon :

Espace "neutre" : un volume ayant pour base une surface rectangulaire (dimension minimum : 18 m x 25 m). Rigoureusement vide, il est couvert et clos (l'église désaffectée San Niccolò [sic] à Spolète, les palais des sports à Genève ou à Rome); il peut être de plein air (la place du Dôme à Milan, la place Majeure à Bologne). Cet espace "neutre" ne subit aucune déformation. Il est seulement doté d'un système d'éclairage […]. Cet éclairage délimite en fait l'espace "neutre", caractéristique qui devient importante pour un site

subit le texte, devenant voix et geste du corps, s'aliénant en action. Le théâtre de mots est un travestissement du mot ».

trop vaste […]. Ici se tiennent les spectateurs, debout. Leur nombre se déduit du volume choisi : 300 à Spolète, 8.000 à Milan[923].

Au sujet du texte dramaturgique, on peut bien souligner comment *Orlando Furioso* est très proche de *Protocolli*, pas tant pour la structure purement textuelle, mais pour le fait que les deux pièces ne sont pas révélées aux interprètes (et donc aux spectateurs éventuels) qu'au moment précis de leur réalisation scénique. Il ne s'agit pas d'une réinterprétation scénico-théâtrale du poème de l'Arioste, au contraire, nous voyons la volonté précise de Ronconi et Sanguineti d'exprimer leur intérêt pour le texte et puis de travailler au niveau de la mise en scène et au niveau dramaturgique. Et voici la nature du travestissement, qui consiste à jouer avec un prétexte (à comprendre en tant que texte préexistant) ; il ne s'agit donc pas d'inventer quelque chose, mais de donner à ce qui existe déjà un mécanisme qui peut le faire fonctionner. La sélection narrative faite par Sanguineti se caractérise par deux aspects principaux : le premier, où l'intellectuel génois choisit soigneusement les épisodes pour le schéma narratif et théâtral de travestissement ; le second, où il s'affirme dans un travail de couper-rassembler les éléments définitifs, dissolvant les nœuds gordiens des diverses intégrations narratives que l'Arioste disperse dans tout son poème, reconstruisant en diverses unités les blocs narratifs constitués. Le caractère fortement collaboratif présent dans cette œuvre est fondamental pour mieux comprendre sa construction textuelle et scénique ; nous savons que Ronconi sélectionne, réélabore puis monte le scénario, selon certains traits décidés par ses propres choix de mise en scène : « il testo risulta smontato e rimontato e "questo" Orlando risulta un vero e proprio saggio critico sull'Orlando ariostesco »[924]. À ce stade, il est important de mieux comprendre la structure de ce travestissement ; tout d'abord, il faut garder à l'esprit que cette opération n'a aucun lien structurel avec la tradition littéraire-théâtrale, comme le démontre l'utilisation de l'élément de simultanéité, qui « impedisce una lettura lineare dell'opera, tesa allo svolgersi consequenziale degli eventi narrati e sottrae allo spettatore – nonché al lettore – l'obbligo di un'attenzione univocamente mirata verso un filo logico della narrazione »[925]. Les blocs narratifs qui sont créés ne sont rien de plus qu'une véritable manipulation du texte

[923] CHRISTIAN DUPAVILLON, *Scénographie d'un spectacle*, in « Travail Théâtral », n. 1, octobre-décembre 1970, Lausanne, p. 135.

[924] EDOARDO SANGUINETI et LUCA RONCONI, *Orlando Furioso*. *Riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi*, Bulzoni, Rome, 1970, p. 17 : « le texte est désassemblé et remonté et "cet" *Orlando* est un véritable essai critique sur le *Roland* de l'Arioste ».

[925] MARIAFRANCESCA VENTURO, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 82 : « empêche une lecture linéaire de l'œuvre, visant au déroulement consécutif des événements narrés et supprime au spectateur - ainsi qu'au lecteur - l'obligation d'accorder une attention univoque et ciblée à un fil conducteur de l'histoire ».

ariostesque, à tel point que Sanguineti affirme que « dal punto di vista stilistico il discorso dell'ottava ariostesca è discorso di recitazione »[926] ; nous sommes donc confrontés au choix spécifique de travailler sur un texte destiné à une représentation, par la citation directe des dialogues du poème ariostesque et aussi à de véritables dramatisations du texte lui-même, en utilisant également la technique du travestissement, pour le rendre plus compréhensible au spectateur individuel et « creando 'imitazioni' cinquecentesche a fronte di grafie e costrutti simili nell'uso ariostesco a quelli attestati nell'italiano contemporaneo »[927] . Nous pouvons bien le comprendre avec les deux exemples ci-dessous ; le premier où l'on peut voir la citation neutre du poème, le second où l'on peut voir quelques extensions de certains éléments du texte original :

	ARIOSTE	**SANGUINETI**
CITATION	Io dubito che poi che m'avrà in gabbia, e fatto avrà di me tutti gli straziii, né Bireno per questo a lasciare abbia, sì ch'esser per me sciolto mi ringrazii, me periuro, e pien di tanta rabbia, che di me sola uccider non si sazii, e quel ch'avrà di me, né più né meno, faccia di poi del misero Bireno. *Chant IX, Octave LII*	Io dubito che poi m'avrà in gabbia, e fatto avrà di me tutti gli strazii, né Bireno per questo a lasciare abbia, sì ch'esser per me sciolto mi ringrazii, e quel ch'avrà di me, né più né meno, faccia di poi del misero Bireno.
SUPPRESSION	Dirò d'Orlando in un medesmo tratto cosa non detta in prosa mai né in rima: che per amor venne in furore e matto, d'uomo che sì saggio era stimato prima; sa da colei che tal quasi m'ha fatto che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, ne sarà però tanto concesso, che mi basti a finir quanto ho promesso. *Chant I, Octave II*	Dirò d'Orlando in un medesmo tratto cosa non detta in prosa mai, né in rima: che per amor venne in furore e matto, d'uom che sì saggio era stimato prima…

[926] EDOARDO SANGUINETI, LUCA RONCONI, *Orlando Furioso*, cit., p. 19 : « d'un point de vue stylistique, le discours de l'octave ariostesque est un discours de récitation ».

[927] CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti. Prima rappresentazione Spoleto 4 luglio 1969, regia di Luca Ronconi*, Il Nove, Bologne, 1996, p. 35 : « créer des "imitations" du XVIème siècle face à des écrits et des constructions semblables à ceux qui sont utilisés par l'Arioste et qui sont attestés dans la littérature italienne contemporaine ».

La partition dramaturgique que Sanguineti crée coïncide avec ses intentions, qu'il trouve dans le poème de l'Arioste une « presenza di « zone di parlato » molto limitate o comunque assolutamente sproporzionate alla possibilità di resa teatrale »[928] ; la meilleure façon de les adapter à la scène est, par exemple, la transposition du personnage de la troisième à la première personne, afin que le personnage ne soit pas décrit, mais se décrive lui-même, en un mot "en acte" :

ARIOSTE	**SANGUINETI**
Tenea Ruggier la lancia non in resta, ma sopra mano, e percoteva l'orca. Altro non so che s'assimigli a questa, c'una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, ch'a gli occhi e i denti fuor come di porca. Ruggier in fronte la feria tra gli occhi; ma par che un ferro o un duro sasso tocchi. *Chant X, Octave CI*	Ora tengo la lancia non in resta, ma sopra mano e già percuoto l'orca. Altro io non so che s'assomiglia a questa ch' una gran massa che s'aggiri e torca; né forma ha d'animal, se non la testa, c'ha gli occhi e i denti fuor come di porca. Voglio ferirla in fronte, lì tra gli occhi: ma par che un ferro o un duro sasso io tocchi.

C'est ainsi que l'on peut affirmer que la récitabilité du texte ariostesque (dans ses différentes significations littéraires et théâtrales), à travers le travail bien défini et soigné de Sanguineti, permet au spectateur de vivre dans un espace où les acteurs et le public agissent, où la simultanéité qui se crée force à faire des choix dans le labyrinthe qui se crée. Le travestissement « punta a modi scenici che sono quelli della piazza e della fiera, tra teatro dei pupi e gesticolazioni di saltimbanchi, e fa riemergere il fondo tradizionale dei cantari, e cancella la percezione lineare delle trame, per il trionfo dell'istante spettacolare, con la sua spiegata dinamica corporea e gestuale »[929]. Dans une célèbre conversation avec Claudio Longhi, l'intellectuel génois a tendance à souligner à quel point l' Arioste tient pour acquis que son destinataire est déjà conscient de certains éléments qu'il omet ; ce faisant, Sanguineti, et évidemment Longhi lui-même, soulignent les catégories d'épique et de roman théorisées par Lukács, qui sont alors l'outil pour affirmer l'ironie ariostesque et le théâtre de l'ironie qui se dégage dans son travail scénique : « Nel *Furioso* epos e romanzo vengono a

[928] EDOARDO SANGUINETI, LUCA RONCONI, *Orlando Furioso*, cit., p. 18 : « la présence de « zones d'expression » très limitées ou, en tout état de cause, absolument disproportionnées par rapport à la possibilité de représentation théâtrale ».

[929] EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit., p. 43 : « vise des parcours scéniques qui sont ceux de la place et de la foire, entre théâtre de marionnettes et gestes de saltimbanques, et fait renaître le fond traditionnel des chanteurs, et annule la perception linéaire des intrigues, pour le triomphe du moment spectaculaire, avec son corps expliqué et sa dynamique gestuelle ».

metamorfosarsi l'uno nell'altro e a urtare l'uno contro l'altro: l'ironia ariostesca nasce proprio da questa possibilità di gioco »[930]. Au lieu de l'aspect scénique, on peut bien emprunter le concept de "carte du poème" de Ronconi, nécessaire pour représenter à nouveau le mécanisme narratif de l'Arioste, ce qui rappelle certains concepts liés à l'espace et au temps, comme dans le cas d'Ignacio Matte Bianco dans le domaine psychanalytique qui parle d'espace comme structure de pensée et psychique ou comme Henri moqui dit « c'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace ; et, dans le récit, c'est le temps qui dynamise la description aussi bien que la narration » [931] et cela nous introduit à la pensée critique littéraire de Bakhtine qui affirme sa conception du chronotope :

> Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature […]. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture[932].

La présence de plates-formes surélevées et d'éléments scéniques en bois, en plastique ou en tôle révèle l'ostentation très recherchée de Ronconi pour le mécanisme qui caractérise la représentation, sorte de révélation de la fonction fictionnelle/narrative présente dans le poème, et trace clairement les contours du méta-théâtre que cette mise en scène propose, déterminée par la lecture profonde qui est faite du texte. Au fil du spectacle, le spectateur se rend compte de l'absence de cette "tension de continuité" présente dans les représentations auxquelles il est habitué et en même temps il ne trouve aucun lien structurel avec la tradition. Il est intéressant de souligner l'aspect, par exemple, de quatre personnages principaux (Roland, Renaud, Angélique, Sacripant) qui présentent leur situation comme les conteurs (troisième personne du singulier), puis deviennent un autre (première personne du singulier). L'utilisation habile de la technique de l'entrelacement permet ainsi de créer une alternance précise de différents niveaux et de plans narratifs continus, perçus par Sanguineti comme « una serie di 'funzioni' nel senso di Propp, se vogliamo dirla con una parola che all'epoca era molto di moda »[933]. En ce qui concerne le mot littéraire, il est de notre devoir de citer ce que

[930] CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 290 : « Dans le *Furieux* l'épopée et le roman viennent se métamorphoser l'un en l'autre et se croiser : l'ironie de l'Arioste vient de cette possibilité de jeu ».

[931] HENRI MITTERAND, *Chronotopies romanesques : Germinal*, « Poétique », n. 81, Éditions Le Seuil, Paris, 1990, pp. 89-104, p. 91.

[932] MIKHAIL BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237.

[933] CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 290 : « une série de "fonctions" au sens de Propp, si l'on veut le dire avec un mot qui était à la mode à l'époque ».

Cesare Milanese écrit dans son célèbre article *Il segno dell'Ippogrifo* : « La parola letteraria deve star fuori dall'opera. È una parola sospesa. Intanto ciò che si attende sarebbe la venuta di un novo sistema di significazione; e nell'attesa è sorta una nuova costellazione: la letteratura si è posta sotto il "segno" dell'Ippogrifo »[934]. De plus, la réplique exacte du mécanisme du *Jeu de l'Oie*, dont nous savons qu'il est la source d'inspiration de Ronconi pour la création de ce spectacle novateur. Conformément au *Dramaturg* Sanguineti, dont le travail d'écriture/travestissement devient le premier point de rencontre avec une « prassi in una stranierità di ascendente letterario e nel gusto dello spiazzamento d'avanguardia »[935], le metteur en scène Ronconi veille à ce que « « il personaggio […] *si descriva* ; […] è anche questo che dà un tono immediatamente popolare a quello che avviene »[936]. Pour donner une idée de la structure labyrinthique de cette mise en scène, nous proposons à nouveau le schéma astucieusement dressé par Claudio Longhi (ce dernier nous prévient de garder à l'esprit que « le cifre arabe danno l'ordine di successione degli episodi e che le scene contrassegnate dalla stessa cifra araba, ma da diverso numero romano sono quelle recitate simultaneamente »[937]) :

ÉPISODE	**LUCA RONCONI ET EDOARDO SANGUINETI**	**LUDOVIQUE ARIOSTE**
1	*Ouverture*	Chant I
2	*Fuite d'Angélique dans les bois*	Chant I
3	*Rêve de Roland*	Chant VIII
4	*Fuite d'Angélique continue dans les bois*	Chants I-II
5/I	*La recherche d'Angélique par Roland et sa rencontre avec Olympie*	Chants IX-X

[934] MARIAFRANCESCA VENTURO, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 81 : « Le mot littéraire doit rester en dehors de l'œuvre. C'est un mot suspendu. Entre-temps, ce qui est attendu, c'est l'avènement d'un nouveau système de signification ; et entre-temps, une nouvelle constellation est apparue : la littérature s'est placée sous le "signe" de l'Hippogriffe ».

[935] CLAUDIO MELDOLESI et RENATA M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milan, 2007, p. 132 : « pratique dans une étrangeté d'ascendance littéraire et dans le goût du déplacement avant-gardiste ».

[936] EDOARDO SANGUINETI, LUCA RONCONI, *Orlando Furioso*, cit., p. 18 : « le personnage [...] *décrit soi-même* ; [...] c'est aussi ce qui donne un ton immédiatement populaire à ce qui se passe » [c'est nous qui soulignons].

[937] CLAUDIO LONGHI, *Orlando Furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pise, 2006, p. 106 : « les chiffres arabes donnent l'ordre de succession des épisodes et que les scènes marquées avec le même chiffre arabe, mais avec des chiffres romains différents sont celles récitées simultanément ».

5/II	*Rencontre de Bradamante avec Pinabel*	Chants II-III-IV-IV-VI-VI-VI-XXII
6/I	*Isabelle et Roland*	Chants XII-XIII
6/II	*Olympie abandonnée*	Chant X
6/III	*Angélique et l'Ermite* *Enlèvement d'Angélique par des pirates*	Chants II-VIII
7	*Ruggiero sauve Angélique de l'Orque*	Chants X-XI
8	*Bataille de Roland contre l'Orque*	Chants IX-XI
9/I	*Les femmes meurtrières*	Chants XVIII-XIX-XIX-XX-XX-XXII
9/II	*Zerbin et Gabrine*	Chant XX
9/III	*Les monstres (Galigorant et Orrile)* *Episode d'Alcine*	Chant XV Chants VI-VII-VII-VIII-XV
9/IV	*Mandricard et Doralice*	Chant XIV
10	*Le château de cristal*	Chants IX-XI-XI-XIII-XIII-XIII-XXII
11	*Le rencontre de Roger et Bradamante*	Chants XXII-XXIII-XXV
12	*La bataille de Paris*	Chants XIV-XVI-XVI-XVII-XVIII
13	*Scène entre Chloridan et Médor*	Chants XVIII-XIX
14	*La folle histoire de Roland sur sa propre folie*	Chants XXIII-XXIV
15	*Labyrinthe :* *Duel Mandricard et Zerbin pour les armes de Roland* *Mort de Zerbin* *Duel Mandricard et Rodomont pour la possession de Doralice* *Isabelle assassinée par Rodomont* *Rencontre de Rinald avec Maugis, le "monstre étrange" et avec l'Indignation* *Dialogue du Chevalier d'Anglante*	Chants XVIII-XXII-XXIV-XXVII-XXVIII-XXIX

	N.B. Aux quatre coins de l'espace de représentation, les romans tirés du poème d'Arioste :	
	Les amours de Richardet et de Fleur d'Epine	Chant XXV Chant XXVIII
	Apologue d'Astolphe, Ioconde et Fiammetta	Chant XLIII
	Histoire racontée par le Chevalier d'Anglante à Rinald	Chant XLIII
	Nouvelle du juge Anselme	
16	*Finale (montée d'Astolphe au clair de la lune)*	Chant XXXIV

Cette théâtralisation épico-originale assure les « corrispondenze con l'immaginario ariostesco, cui Ronconi seppe rifarsi pure da artista visivo; a vista era capace di far trionfare sull'ambiente ora i personaggi ora la simultanea realizzazione di più scene »[938]. Et tout cela peut se résumer dans un concept fondamental de la poétique de mise en scène de Luca Ronconi, celui de la connaissance, une forme très spéciale pour le metteur en scène lui-même, qui n'est aussi créée que par une expérience théâtrale réelle, comme celle d'*Orlando Furioso*. L'expérience de cette nouvelle dramaturgie scénique n'a connu au fil des ans que quelques imitations, notamment au début des années soixante-dix, parmi lesquelles on peut citer *1789* au Théâtre du Soleil dirigé par Ariane Mnouchkine ou en Italie l'expérience d'Armando Pugliese (metteur en scène adjoint de Ronconi pour l'*Orlando Furioso*) avec sa représentation pour le Festival de Venice du *Baron Rampant* de Calvino. Pour trouver la clé de voûte de cette production, il faut partir de la conviction toujours vivante de Ronconi que « la prima forma di drammaturgia sia data dalle convenzioni "rappresentative" »[939] ; elle se concentre sur la passion du metteur en scène pour le travail avec des textes dramaturgiques qui vont au-delà de la compréhension publique, ceux que Longhi appelle des « drammaturgie infinite »[940]. Ronconi lui-même, dans une conversation avec Claudio Longhi lui-même, déclare :

[938] CLAUDIO MELDOLESI et RENATA M. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 131 : « correspondances avec l'imaginaire d'Ariosto, auquel Ronconi pouvait même se référer en tant qu'artiste visuel ; à vue, il a pu faire triompher une fois les personnages sur l'environnement, une autre fois la création simultanée de scènes multiples ».
[939] LUCA RONCONI, *Prefazione* in CLAUDIO LONGHI, *La drammaturgia del novecento tra romanzo e* montaggio, Pacini Editore, Pise, 1999, p. 6 : « la première forme de dramaturgie est donnée par les conventions "représentatives" ».
[940] CLAUDIO LONGHI, *L'Orlando furioso di Luca Ronconi*, BUR, Milan, 2012, p. 40 : « dramaturgies infinies ».

Sul versante del rapporto tra gli spettatori e lo «spazio/tempo» della rappresentazione l'obiettivo che mi piacerebbe raggiungere è dunque una sorta di spettacolo infinito che sfugga per le sue connotazioni spazio-temporali all'attenzione del pubblico. Se vuoi è un po' quello che accade con l'opera letteraria la cui durata non coincide con quella della lettura: l'opera letteraria 'rimane' e finisce con l' 'eccedere' il lettore. Da questo punto di vista mentre montavo *Orlando furioso* era forte in me il gusto per la dispersione: puntavo a creare una struttura in cui lo spettatore potesse perdersi, a dar vita a uno spettacolo che il pubblico dovesse visitare[941].

Après le succès de la version théâtrale, la RAI montre l'intérêt de pouvoir la diffuser par câble, comme cela se passe en février et mars 1975 ; on ne retrouve plus les aspects de participation et de simultanéité que le spectacle proposait, le spectateur n'est plus plongé dans le spectacle, ne fait plus partie de sa propre vie, mais se trouve face à une simple vision des événements, comme une sorte d'histoire linéaire du conte. Il est vrai que Ronconi propose de créer deux versions différentes d'*Orlando*, à diffuser sur les deux chaînes de télévision alors existantes, afin que chaque téléspectateur puisse choisir la vue préférée de l'émission, voire zapper entre une chaîne et une autre, mais la proposition reste purement théorique. Pour le metteur en scène/réalisateur, la télévision offre deux lignes possibles de narration : « da un lato la fedele restituzione di uno spaccato di realtà – una sorta di «realismo» tecnologicamente aggiornato […], dall'altro la via di una narrazione affidata, tutto all'opposto, all' «ipertecnologico artificiale», alle vertiginose seduzioni, cioè, della post-produzione »[942] ; autrement, on se situe clairement à distance de Sanguinéti qui décide de laisser travailler librement Ronconi sur la dramaturgie. Sanguineti affirme :

Una cosa su cui non insisterò mai abbastanza è che tra le due versioni del *Furioso* esiste un abisso da tutti i punti di vista: non si trattò semplicemente di aggiungere nuovi episodi. In primo luogo venne meno la

[941] CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 300-301 : « Du côté de la relation entre les spectateurs et « l'espace-temps » de la représentation, l'objectif que je souhaite atteindre est donc une sorte de spectacle infini qui échappe à l'attention du public en raison de ses connotations espace-temps. Si vous voulez, c'est un peu comme ce qui se passe avec une œuvre littéraire dont la durée ne coïncide pas avec celle de la lecture : l'œuvre littéraire "reste" et finit par "dépasser" le lecteur. De ce point de vue, alors que je montais le *Roland Furieux*, j'avais un goût prononcé pour la dispersion : je voulais créer une structure dans laquelle le spectateur pourrait se perdre, pour créer un spectacle que le public devrait visiter ».

[942] CLAUDIO LONGHI, *L'Orlando furioso di Luca Ronconi*, cit., p. 49 : « d'une part la restitution fidèle d'une coupe transversale de la réalité - une sorte de « réalisme » technologiquement actualisé [...], d'autre part la voie d'une narration confiée, tout au contraire, à l' « hyper-technologie artificielle », aux séductions vertigineuses, c'est-à-dire de la post-production ».

simultaneità e il racconto acquistò uno svolgimento diretto e organizzato, in secondo luogo mutò profondamente il gusto dello spettacolo. Il fascino della rappresentazione teatrale stava nel suo felice disordine, nel continuo «perdersi» del pubblico: tutto accadeva per un giuoco del caso, per una fortuita posizione di uno spettatore rispetto a un attore, con grandi momenti di concentrazione e silenzio e grandi momenti di caos e smarrimento. Nella versione televisiva l'*Orlando* invece si ripulì, tutto si fece più levigato, manieristico, dilatato, distribuito su tempi lenti[943].

II.4.3 POUR UNE ALLÉGORIE ÉLOIGNÉE : *FAUST. UN TRAVESTIMENTO*

Le mythe de Faust fascine encore aujourd'hui plusieurs artistes, soient-ils dramaturges, acteurs, metteurs en scène ou musiciens et compositeurs. Partant de la supposition de Carlo Sini qui définit Faust le grand mythe de la modernité[944], nous pouvons bien souligner que « le mythe de Faust a conquis son autonomie au point d'apparaître, depuis Gœthe, comme le plus propre à décrire les enjeux de la modernité, qu'ils soient considérés positivement ou, plus souvent sans doute, négativement ».[945] Nous ne devons pas oublier que, par le terme de mythe, nous pouvons désigner la double valeur des personnages, lieux et évènements et en même temps déterminer une définition possible du mythe : « A myth is literally what we may call, with the words of Thomas Mann, a *mise-en-scène* of time: something that is given as an origin that is not an origin but that indeed seems a *mise-en-scène,* a theatrical scenery that veils another one and yet another one. At every instance the legend has already begun and what we see is the mere disguise of something else »[946]. Après la tentative de l'*Orlando* de l'Arioste, qui nous présente la première phase de travestissement, Sanguineti reprend cette technique très particulière ; parallèlement à son auteur

[943] CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Orlando Furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 289 : « Je ne saurais trop insister sur le fait qu'entre les deux versions du *Furieux*, il y a un abîme à tous points de vue : il ne s'agissait pas simplement d'ajouter de nouveaux épisodes. Tout d'abord, la simultanéité s'est perdue et l'histoire a acquis un développement direct et organisé ; ensuite, le goût pour le spectacle a profondément changé. La fascination de la pièce réside dans son désordre heureux, dans la "perte" continue du public : tout s'est passé à travers un jeu de hasard, à travers la position fortuite d'un spectateur par rapport à un acteur, avec de grands moments de concentration et de silence et de grands moments de chaos et d'égarement. Dans la version télévisée du *Roland*, au lieu de cela, tout est devenu plus lisse, maniériste, dilaté, distribué sur des temps plus lents ».

[944] Cf. CARLO SINI, *"Faust" mito della modernità*, « Nuova Rivista Musicale Italiana », n.2, avril-juin 1995, pp. 267–272.

[945] JEAN-YVES MASSON (sous la direction de), *Faust ou la mélancolie du savoir,* Université de Paris X Nanterre, 2003, p. 7.

[946] GABRIELE BECHERI, *The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi*, in *International Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, sous la direction de LORNA FITZSIMMONS, translation d'ANJA GRÄFE, Continuum International, Londres, 2008, p. 231 : « Un mythe est littéralement ce que nous pouvons appeler, avec les mots de Thomas Mann, une mise en scène du temps : quelque chose qui est donné comme une origine qui n'est pas une origine mais qui semble en effet une mise en scène, un paysage théâtral qui voile un autre et encore un autre. À chaque fois, la légende a déjà commencé et ce que nous voyons est le simple travestissement de quelque autre chose » ; CARLO SINI, *"Faust" mito della modernità*, cit., p. 267.

original, Goethe, « nella pratica di scrittura sanguinetiana comincia a ergersi la figura di Faust, che si presenta in diverse modalità, a seconda dei vari *jeux d´écriture* attuati dallo stesso Sanguineti »[947] ; c'est ainsi que l'opération de *Faust. Un travestimento* prend naissance « dalla inevitabile compressione del capolavoro originario, ridotto ad alcuni suoi momenti culminanti, deriva un testo praticamente autonomo, in cui l'impronta del traduttore-travestitore è come sempre evidentissima, tanto nel linguaggio adoperato, quanto nel riadattamento dei temi dell'originale »[948]. En ce qui concerne le travestissement théâtral (spécifiquement de *Faust I*, l'*Urfaust*), nous ne devons pas oublier que Sanguineti le compose pour la compagnie théâtrale "Alfred Jarry" de Maria Luisa et Mario Santella, entre le printemps et l´été du 1985 : « è dal testo di Gœthe che sono ripartito, […] con un atteggiamento che posso in parte paragonare a quello da me tenuto, diversi anni fa, nei confronti del poema ariostesco, quando apprestai l'*Orlando* per Luca Ronconi ».[949] Bref, par son écriture aliénante Sanguineti construit un scénario dépouillé de toutes les didascalies dramaturgiques ; il décide d'orchestrer toutes les suggestions « che possono offrire […] la sceneggiata e il teatro epico, la commedia patetica e l'avanspettacolo, la tragedia e l'operetta, il melodramma e la farsa. Dunque, un Gœthe sottoposto a 'contrappasso', anzi ripassato a 'contrappelo' »[950]. Dans le cas du drame de Goethe, nous aimerions nous rappeler comment l'intellectuel génois essaie de rendre plus charnel que jamais un fantôme personnel de son esprit, mais tout cela pas sincèrement dans l'original, mais dans une perspective d'éloignement qui permet de pouvoir ainsi trouver la clé d'une interprétation du processus textuel de Sanguineti : « la svolta è nella 'allegoria' prodotta attraverso lo 'straniamento', come possiamo dichiarare nei termini di Benjamin »[951]. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Tout d'abord, il n'est pas surprenant que Sanguineti rappelle une fois de plus Walter Benjamin, l'auteur du célèbre essai sur le drame baroque allemand ; ensuite, nous pouvons remarquer que Benjamin lui-même soutient que

[947] MIRCO MICHELON, *Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 530 : « dans la pratique de l'écriture de Sanguineti, la figure de Faust commence à se détacher, qui est présentée de différentes manières, selon les différents jeux d´écriture mis en œuvre par le même Sanguineti ».

[948] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 79 : « l'inévitable compression du chef-d'œuvre original, réduit à certains de ses sommets, donne lieu à un texte pratiquement autonome, dans lequel l'empreinte du traducteur-homme de travestissement est, comme toujours, très évidente, tant dans le langage utilisé que dans l'adaptation des thèmes du texte original ».

[949] EDOARDO SANGUINETI, *Notizia*, in ID., *Faust. Un travestimento*, Costa & Nolan, Gênes, 1985, p. 123 : « C'est à partir du texte de Gœthe que je suis reparti, […] dans une attitude que je peux comparer en partie à celle que j´ai eue, il y a plusieurs années, à l'égard du poème de l'Arioste, quand je me suis attelé à *Roland* pour Luca Ronconi ».

[950] *Ibidem* : « que peuvent offrir […] le sketch et le théâtre épique, la comédie pathétique et le cabaret, la tragédie et l'opérette, le mélodrame et la farce. Donc, un Gœthe soumis à un juste retour des choses, en fait renvoyé en appel ».

[951] *Edoardo Sanguineti su "La canzone di Greta" (1989)*, in LUCA LOMBARDI, *Con Faust*, Ricordi, Milano 2005, p. 2 : « le tournant est dans l''allégorie' produite par l''aliénation', comme nous pouvons le déclarer dans les termes de Benjamin » (dans notre traduction comme dans tous les cas suivants).

l'allégorie est une manière dont un discours (et évidemment son sens) peut être traduit en image et en figure, indépendamment du texte lui-même. Ce faisant « è il raffigurare, mediante la sua trasposizione, ciò che il significante *primo* non riesce più a comunicare »[952] ; en substance, ce "passage" permet au détail de devenir l'emblème et l' « esempio dell'universale »[953] et en même temps nous assistons à un nouveau sens du texte, défini par l'objet de l'allégorie et l'allégorie elle-même. Nous pouvons aussi remarquer comment Sanguineti opère un choix de certaines manières particulières avec la suppression totale de la *Dédicace* et des *Prologues*, qui excellent tant dans le drame originaire ; la simple indication *Nuit* nous permet, de but en blanc, d'« etichettare il frammento del puzzle testuale su cui il "travestimento" prende direttamente corpo »[954]. Et voilà que nous trouvons des références fidèles aux représentations de *Puppenspiel*, qui permet de donner au texte de nouvelles possibilités de sens :

Mi interessava scavare [...] in direzione di quell'etimo da "Puppenspiel" che sta notoriamente alle radici prime della redazione goethiana, ma convogliando spregiudicatamente, a questo fine platealmente marionettistico, tutte le suggestioni che possono offrire, in una disinvolta mescolanza degli stili, altrettanto bene, da un momento all'altro, e tutti insieme[955].

Sanguineti s'intéresse vraiment et totalement à ce qui suit : « scrivere un Faust che fosse un anti-Faust senza faustismo, al limite della parodia in certi eccessi di fedeltà a Goethe »[956] ; ce faisant, il se mesure au texte de Goethe dans le but de s'éloigner de l'original, dans la conscience du caractère saturé atteint par la citation à l'ère de la modernité, à tel point qu'il est important de préciser :

un "travestimento" non è una traduzione né una parodia, ma una "ricreazione" [...]. Non è un à la manière de, ma un d'après (nel caso del mio Faust un "d'après Goethe", si capisce, un "secundum Goethe") [...]. Del resto, un Faust, in parole come in musica, non può che nascere come metadiscorso sopra un mito, anzi sopra il mito per eccellenza della modernità. Ogni autore moderno ha sognato, quando non ha rinarrato

[952] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 69 : « est de représenter, par sa transposition, ce que le premier signifiant n'est plus capable de communiquer ».
[953] WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Turin, 1999, p. 136 : « l'exemple de l'universel ».
[954] EDOARDO SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, cit., p. 13 : « étiqueter le fragment du puzzle de texte sur lequel le "travestissement" prend forme directement ».
[955] *Ivi*, p. 67 : « J'ai voulu creuser (...) dans le sens de cette étymologie du "Théâtre des marionnettes" qui est notoirement à l'origine de la rédaction de Goethe, mais qui transmet sans scrupules, à cette fin, toutes les suggestions qui peuvent offrir, d'un moment à l'autre, dans un mélange désinvolte de styles, tous aussi bien, et ensemble ».
[956] STEFANO BIGAZZI, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, « Il Lavoro », 28 janvier 1986 : « écrire un Faust qui était un anti-Faust sans faustisme, à la limite de la parodie dans certains excès de fidélité à Goethe ».

effettualmente, un suo Faust, situandosi tra gli estremi, in emblema, del “mon Faust” e del “votre Faust”. Ma, nel profondo, immagino che ciascuno abbia sognato di scrivere l’ultimo Faust possibile[957].

Si nous analysons à fond les effets mélodramatiques et burlesques présents dans la réécriture de Sanguineti, nous pouvons remarquer une mise en pratique précise du « tragico striptease dell’ideologico »[958], que nous trouvons dans le célèbre poème *La philosophie dans le théâtre*, écrit en 1982 et dédié à Benno Besson ; les choix proposés sont remarquables et ils donnent à l'œuvre une structure brisée, grâce à la présence de choix lexicaux et de scans rythmico-métriques (citations de livrets d'opéra, de ballades, de récitatifs, de comptines). Bref, un véritable « inferno plurilinguistico che produce a sua volta uno straniamento del testo, tra asfissia e afasia »[959]. La question de l'abolition totale des légendes (qui nous rappelle la présentation de *Traumdeutung*, cf. § II.1.2) n’est pas aussi impartiale ; ce choix de Sanguineti est pertinent, car il décide de donner une liberté d'exécution totale et surtout une corporéité complète du son et du mot au nom d'un "théâtre de la parole" (déjà proposé en 1971 avec la dramaturgie originale de *Storie naturali*, cf. § II.1.4), à tel point que « si afferma la pregnanza, l’immediatezza fonica, tattile, di una parola essa sì gestuale, nella sua duttile vocalità »[960]. Encore une fois, il faut tenir compte de la liberté créative du traducteur-homme de travestissements, qui plonge pleinement dans un divertissement linguistico-textuel véritable pour les treize "temps" de travestissement (pas des "parties", comme la source) : en fait, en plus d'une traduction éloignée de Goethe, il y a aussi des fragments textuels de Leopardi, Pascoli, et même de la composition *Novissimum testamentum* de Sanguineti lui-même. Tous les textes deviennent les instruments agissants d'une "langue parlée" et d'une "langue parlée basse", mais aussi des bouleversements réels de fragments à la manière de Palazzeschi et du théâtre futuriste dans leur ensemble, et à la fois de la présence de termes plurilinguistiques, qui prennent de plus en plus la forme du cliché. La tâche, que Sanguineti se propose de mettre en œuvre (et c’est l’outil principal de l’intellectuel), est donc de déconstruire le langage pour donner lieu à sa recomposition totale qui est le spectacle dans le théâtre, mais aussi de trouver le contexte

[957] EDOARDO SANGUINETI, *Per musica*, cit., p. 232 : « un "travestissement" n'est pas une traduction ou une parodie, mais une "récréation" [...]. Ce n'est pas une à la manière de, mais un d'après (dans le cas de mon Faust, un « d'après Goethe », bien sûr, un « *secundum* Goethe ») [...]. De plus, un Faust, en paroles comme en musique, ne peut naître que comme métadiscours sur un mythe, voire sur le mythe par excellence de la modernité. Tout auteur moderne a rêvé, lorsqu'il n'a pas réarrangé un de ses Faust, de se placer entre les extrêmes, en emblème, du "mon Faust" et du "votre Faust". Mais, au fond de moi, j'imagine que tout le monde a rêvé d'écrire le dernier Faust possible ».

[958] EDOARDO SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, cit. , p. 195 : « tragique strip-tease de l'idéologique ».

[959] NIVA LORENZINI, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, cit., p. 30 : « enfer multilingue qui, à son tour, produit un éloignement du texte, entre asphyxie et aphasie ».

[960] *Ivi*, p. 31 : « la signification, l'immédiateté phonique, l'immédiateté tactile, d'un mot qui est oui gestuel, dans sa vocalité ductile est affirmée ».

d'utilisation du produit de l'activité artistique, qui n'est rien d'autre que l'œuvre d'art. Par la suite, le théâtre reste la modalité de signification la plus réalisable, le lieu plus indiqué pour expliquer la fonctionnalité artistique d'un texte. L'effet est paradoxal et peut-être inattendu :

fra il serio e il beffardo, fra l'antico e il moderno, la citazione chiaramente riconoscibile e il dubbio *ma questo in Goethe c'è o non c'è?*, si scopre che in Goethe c'erano delle cose che tradotte anche in maniera molto letterale sembravano assolutamente scritte da me [ndr. Sanguineti]. Se uno non era un buon conoscitore di Goethe, talvolta avrebbe detto: questo l'ha infilato Sanguineti[961].

Un autre point important pour la réflexion est certainement la structure de la réécriture de Sanguineti, qui est riche en citations de sorte que le mot peut être articulé sur des jeux intertextuels continus. Par exemple, les citations léopardiennes qui sont présentes dans le monologue d'ouverture de Faust et qui sont dispersées ici et là pour exalter, parfois même avec une exaspération délibérée, l'aspect nocturne de la scène et l'aspect mélancolique du protagoniste ; Sanguineti a ainsi l'occasion de proposer son jeu d'accentuation entre le caractère tragique et le caractère ludique du texte original de Goethe :

> O dolce luna, tu chiaro chiarore,
> guarda, una volta ancora, il mio dolore:
> quante volte ti ho atteso, a mezzanotte,
> studiando, in veglia qui, con le ossa rotte![962]

[961] ANDREA LIBEROVICI et EDOARDO SANGUINETI, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, cit., p.114 : « entre le sérieux et le moqueur, entre l'ancien et le moderne, la citation clairement reconnaissable et le doute mais ceci *dans Goethe est là ou pas* ? il s'avère que dans Goethe il y avait des choses qui traduites même d'une manière très littérale semblaient absolument écrites par moi [Sanguineti]. Si l'on n'était pas un bon connaisseur de Goethe, il aurait parfois dit : c'est ce que Sanguineti lui a fait subir ».

[962] EDOARDO SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, cit., p. 18 (traduction: https://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/4): « O sähst du, voller Mondenschein, / zum letzenmal auf meine Pein, / den ich so manche Mitternacht / an diesem Pult herangewacht: ».

GOETHE, *Chapitre XXVIII* http://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/28	**Travestissement d'EDOARDO SANGUINETI (P. 61, Costa & Nolan, Gênes, 1985)**
FAUST Mich faßt ein längst entwohnter Schauer, Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an Hier wohnt sie hinter dieser feuchten Mauer Und ihr Verbrechen war ein guter Wahn Du zauderst, zu ihr zu gehen! Du fürchtest, sie wiederzusehen! Fort! dein Zagen zögert den Tod heran. (Er ergreift das Schloß. Es singt inwendig) MARGARETE Meine Mutter, die Hur Die mich umgebracht hat! Mein Vater, der Schelm Der mich gessen hat! Mein Schwesterlein klein Hub auf die Bein An einem kühlen Ort; Da ward ich ein schönes Waldvögelein; Fliege fort, fliege fort!	FAUST Mi blocca un blocco cardiaco: ci avevo perduto l'abitudine: sarà la pietà, qua, dell'umanità, che mi assalirà. Ci sta lei, qui, dietro questo muro umidiccio: e il suo delittuccio è stato un desideriuccio! E tu, sei tardo, tu, a entrarci? E tu, ci hai la paura, a rivedertela? Avanti, il tuo svenirci le accelera il morirci. GRETA La mamma mia, sgualdrina, quella mi ha assassinato. Il papà mio, brigante, quello mi ha masticato. Mia sorella, piccina, mi ha ricomposto le ossa, dentro una fresca fossa- e adesso, sai chi sono? Un grazioso uccelletto Vola su, nel boschetto! Vola su, vola via!

L'écart qui se crée de manière extrême entre un registre lyrico-élégiaque et un registre comique trouve sa propre exposition dans les différentes références que l'intellectuel génois réalise (voir à cet égard la "nature" de Faust *viator* qui est proposé comme le travestissement du vol de Leccafondi dans le *Paralipomeni* de Leopardi). Et encore, on ne peut manquer de prendre en compte la contre-mémoire rythmique et lexicale que Sanguineti propose à travers différents modes musicaux, les véritables stratégies politiques, allant du grotesque au grotesque, en passant parfois même par l'obscène (et ici le concept exprimé dans le célèbre poème *La philosophie dans le théâtre* est à nouveau proposé). Nous savons que cette réécriture a été mise en scène, pour la compagnie

Santella, le 13 janvier 1986, avec Mario Santella (metteur en scène et Faust), Maria Luisa Santella (Mefistofele) et Letizia Netti (Greta), sur la musique de Lucio Gregoretti, qui voulait aussi déterminer des citations musicales réelles pour chaque tableau individuel du texte. En conclusion, nous mettons à contribution des considérations d'Umberto Artioli, qui trouve dans le Faust de Sanguineti la présence-obsession du topos du voyage infernal, ce qui fait voyager le protagoniste (et son lecteur-spectateur) vers le bas, jusqu'à l'arrivée à un hypothétique sous-sol désolant, en particulier de l'âme humaine : « il Faust dà l'impressione di espungere la stessa idea di salvezza. Aggrovigliati in un mostruoso mélange, i contrari sono ora una massa gelatinosa, un Wirrwarr che nessun itinerario sapienziale è in grado di sciogliere »[963]. Cette manipulation des matériaux verbaux à sa disposition permet à Sanguineti de souligner encore une fois de plus la figure de l'acrobate, ou plutôt du saltimbanque, surtout chez Méphistophélès, représenté comme un bonimenteur raffiné :

GOETHE, *Chapitre XXVIII* https://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/7	**Travestissement d'EDOARDO SANGUINETI (P. 27, Costa & Nolan, Gênes, 1985)**
MEPHISTOPHELES Wir sehn die kleine, dann die große Welt. Mit welcher Freude, welchem Nutzen Wirst du den Cursum durchschmarutzen!	MEFISTOFELE Prima noi ci esploriamo il minimondo, e poi il maximondo – e poi, il finimondo perché il privato è il politico, il dovere è il piacere, l´utile è il dilettevole, il volere è il potere, ecc. ecc.

Maintenant, il est temps de dire que tout est fait et terminé ; comme dit Faust, en concluant le fameux pacte avec Méphistophélès : « Fèrmati, attimo, che sei così bello, tu! »[964].

[963] UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso*, cit., p. 90 : « Faust donne l'impression d'expulser la même idée du salut. Enchevêtrées dans un mélange monstrueux, les contraires sont maintenant une masse gélatineuse, un *Wirrwarr* qu'aucun itinéraire sage n'est capable de dissoudre ».

[964] EDOARDO SANGUINETI, *Faust. Un travestimento*, cit., p. 26 (traduction : https://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/7) : « Werd ich zum Augenblicke sagen : / verweile doch! du bist so schön! ».

II.4.4 LA DIMENSION DRAMATIQUE DE *COMMEDIA DELL'INFERNO*

En suite, nous avons le travestissement de l'*Enfer* de Dante qui converge dans le texte *Commedia dell'Inferno*, défini par Sabrina Stroppa une « figurazione che mette in mostra la dimensione drammatica della *Commedia* »[965]; l'occasion de la réécriture de Dante arrive en 1989, lorsque Federico Tiezzi décide de créer la version théatrale de la *Comédie*, mettant l'expérience de poètes italiens du XXe siècle à contribution ; le triptyque qui se compose est le suivant :

ENFER	***PURGATOIRE***	***PARADIS***
Edoardo Sanguineti	Mario Luzi	Giovanni Giudici
Commedia dell'Inferno. *Un travestimento dantesco*	*Il Purgatorio.* *La notte lava la mente*	*Il Paradiso.* *Perché mi vinse il lume d'esta stella*

Ce « travestissement plein de travestissements », empruntant la formule heureuse de Niva Lorenzini, a des points de réflexion différents qui nous permettent de suivre le fil du discours. Tout d'abord, Sanguineti décide de lever le "tout", pour constituer un petit scénario (il est composé de soixante-six pages), au nom d'un signifiant rythmique qui rendrait le verset étrange ; l'écrivain génois tente de proposer et de créer une véritable « emarginazione del Dante narratore (e del suo complice Virgilio), confinati in cornice, tra "prologo" e "epilogo", con i personaggi che si rivolgono, anche quando apostrofano l´autore, non al viandante ultraterreno, ma agli spettatori in sala ».[966] Tout cela permet à Sanguineti d'intervenir sur le matériau verbal, en veillant à ce que la voix et le geste corporel deviennent des éléments visuels, les extrêmes d'un triomphe du corps et de sa désintégration totale. La recherche constante de la cruauté, à la manière d'Artaud, nécessaire pour perpétuer la violence contre l'endécasyllabe et le tercet de Dante (l'opération de création d'un non-tercet remonte au travestissement de l'*Orlando Furioso*, cf. § II.4.2), présentant des fragments du vers, dont le « procedimento pare la traccia di una ricezione dell´opera di Dante molto novecentesca – come

[965] SABRINA STROPPA TOMASI, *La Commedia dell´Inferno, quindici anni dopo*. *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in ERMINIA ARDISSINO et SABRINA STROPPA TOMASI (sous la direction de), *Dialoghi con Dante: riscritture e codificazioni della Commedia. Atti del convegno , Torino 17-18 maggio 2004*, Storia e Letteratura, Rome, 2007, p. 90.

[966] *Ivi*, p. 87 : « marginalisation du narrateur Dante (et de son complice Virgile), confiné dans le cadre, entre "prologue" et "épilogue", avec les personnages qui tournent, même lorsqu'ils apostrophent l'auteur, non au voyageur de l'autre monde, mais au public dans la pièce ».

novecentesco è, ad esempio, il riferimento a Pound »[967]. Sanguineti lui-même définit son travestissement comme un « saggio implicito, tutto dimostrativo, sulla dimensione drammatica della *Commedia* »[968] ; ses intentions principales sont, en effet, celles de concentrer son travail d'écriture sur l'effet dramatique présent dans le chant de l'*Enfer*. Tout se fonde sur la volonté de l'intellectuel génois d'agir dans son intérêt personnel par un travail premier de sélection, parce que l'écriture de Dante est caractérisée par une présence constante de théâtralité :

[…] quello che mi colpì era che le 'stazioni' della *Commedia*, strutturate tanto sapientemente (soprattutto i cerchi infernali), gli episodi direi fatalmente selezionandi – quelli che anche nei periodi di maggior disamore nei confronti di Dante erano sempre apparsi privilegiati –, erano gli episodi più energicamente drammatizzati da Dante. Da qui l´idea di non mettere al centro Dante, ma di trasformare lo spettatore in destinatario di ciò che avveniva sulla scena – ognuno era, in qualche modo, un Dante esploratore –, puntando su queste straordinarie invenzioni 'teatrali' dantesche. Penso in particolare agli episodi in cui appaiono due figure congiunte, […] in cui il punto di partenza è la motivazione, per Dante, di richiedere un´attenzione particolare per la singolarità di queste coppie: nelle quali parla uno solo (Francesca, Ulisse), ma che implicano una forte drammaticità, anzi un supplemento di teatralità: il pianto di Paolo è un gesto fortemente teatrale in relazione al monologo di Francesca. Ci sono poi i casi di procedimento parallelo di due personaggi: si pensi a Farinata e Cavalcante, in cui i due locutori si alternano e tutto il gioco è costruito su questa alternanza. Fino alle punte estreme: le Malebolge, e i Malebranche, sono, certo, un luogo consapevolmente teatrale – è evidente che Dante si rifà a esperienze carnevalesche, e non è necessario essere bachtiniani per dichiararle tali: è veramente uno spettacolo di 'maschere' –; ma penso soprattutto all´episodio di Sinone e Adamo, il loro dialogo che è un canto amebeo così perverso, pieno di bassa voglia di essere ascoltato, e poi moralizzato alla fine, una terzina contro l´altra: una volta tolte tutte le didascalie, era possibile accrescere la drammatizzazione, rispetto alla sensibilità moderna, di parole non più armonizzate, o se vogliamo disarmonizzate, del testo dantesco[969].

---

[967] SABRINA STROPPA TOMASI, *La Commedia dell´Inferno, quindici anni dopo*. *Conversazione con Edoardo Sanguineti*,.cit., p. 93 : « procédure semble être la trace d'une réception de l'œuvre de Dante très du XXème siècle - comme , par exemple, la référence à Pound est du XXème siècle ».

[968] E. SANGUINETI, *Commedia* dell'*Inferno*, Costa & Nolan, Gênes, 1989, p. 87 : « essai implicite, tout démonstratif, sur la dimension dramatique de la *Comédie* ».

[969] SABRINA STROPPA TOMASI, *La Commedia dell´Inferno, quindici anni dopo*. *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, cit., pp. 92-93 : « [...] ce qui m'a frappé, c'est que les "stations" de la *Comédie*, si habilement structurées (surtout les cercles infernaux), les épisodes que je dirais fatalement sélectionnés - ceux qui, même dans les périodes de grande aversion pour Dante, avaient toujours paru privilégiés - étaient les épisodes les plus énergiquement dramatisés par Dante. D'où l'idée de ne pas placer Dante au centre, mais de transformer le spectateur en destinataire de ce qui se passait sur la scène - tout le monde était, d'une certaine façon, un explorateur Dante -, en se concentrant sur ces extraordinaires inventions " théâtrales " de Dante. Je pense en particulier aux épisodes dans lesquels apparaissent deux figures communes, [...] dont le point de départ est la motivation, pour Dante, d'exiger une attention particulière pour la singularité de ces couples : où un seul parle (Francesca, Ulysse), mais qui implique un drame fort, voire un supplément théâtral : les larmes de Paolo sont un geste fortement théâtral par rapport au monologue de Francesca. Ensuite, il y a les cas de procédure parallèle de deux personnages : pensons à Farinata et Cavalcante, dans lesquels les deux locuteurs alternent et le jeu entier

Le texte de la *Comédie* se présente à nouveau dans la réécriture de Sanguineti dans la technique de la citation directe, qui agit principalement sur le rejet. Gilda Policastro illustre clairement que « il risultato è […], più che una rappresentazione teatrale canonica, un saggio: un saggio sul comico medievale e dantesco […] ; un saggio però concepito in forma tutta scenica e drammatica »[970]. La structure de ce travestissement en "stations" détermine une « selezione di episodi memorabili, [che] risponde alla nozione di "figura" di Eric Auerbach »[971] et entraîne des conséquences différentes, sur le plan scénique et sur le plan strictement dramaturgique. De plus, nous pouvons affirmer que l'utilisation de la procédure stylistique mise en œuvre par Leo Spitzer (justement les "stations") permet à Sanguineti d'employer de façon ordonnée une forme d'écriture narrative dans laquelle se configure une vision personnelle du texte de Dante, et en même temps du monde, qui est inhérente à la substance poétique des chants choisis à travers leur dimension dramatique déjà mentionnée. En ce qui concerne la scène, la présence d'éléments technologiques et d'inventions visuelles et acoustiques prépare le spectateur-destinataire à un dépaysement total du voyage de Dante, grâce à l'utilisation de toutes les ressources possibles du caractère spectaculaire :

la presenza dei Presentatori iniziali ("come due imbonitori o clowns") in una situazione circense, di elementi "tecnologici" come gli altoparlanti, le macchine (Gerione), gli ingranaggi (il quadro finale dominato dalla "macchina celibe, come in moto perpetuo: è un rudere da prima rivoluzione industriale"); e l'evocazione (più nel testo che poi effettivamente nello spettacolo) di ambienti, alcuni fortemente connotati in senso visivo, non necessariamente statico, ma spesso dinamico: la voliera (Francesca), il set cinematografico (Ciacco), il cimitero (Farinata e Cavalcante), le immagini di fiumi e paludi (Capaneo), lo studio televisivo (i simoniaci), la piscina (i Malebranche), la discoteca (Ulisse e Guido da Montefeltro), l'oasi con deserto (Vanni Fucci), l'ospedale-lazzaretto (i falsari), l'obitorio (Ugolino e frate Alberigo), la processione "alla Kantor" (i seminatori di discordia) e soprattutto la grande immagine della torre di Babele di Breughel che apre il secondo tempo,

est construit sur cette alternance. Jusqu'à l'extrême : les Malebolges, et les Malebranches, sont, bien sûr, un lieu consciemment théâtral - il est clair que Dante fait référence aux expériences du carnaval, et il n'est pas nécessaire d'être bakhtiniens pour les déclarer ainsi : est vraiment un spectacle de "masques" - mais je pense surtout à l'épisode de Sinon et Adam, leur dialogue qui est une chanson amibienne si perverse, pleine d'un faible désir d'être entendu, puis moralisée à la fin, un triplet contre l'autre : une fois toutes les légendes enlevées, il était possible d'augmenter la dramatisation, par rapport à la sensibilité moderne, des mots non harmonisés, ou si nous voulons être désharmonisés, du texte de Dante ».

[970] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 93 : « le résultat est [...], plus qu'une représentation théâtrale canonique, un essai : un essai sur la comédie médiévale et dantesque [...] ; un essai, cependant, conçu d'une manière complètement scénique et dramatique ».

[971] MARCO BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 216 : « sélection d'épisodes mémorables,[qui] répond à la notion de "figure" d'Eric Auerbach ».

introducendo a Malebolge[972].

Tout le "chemin horizontal" du travestissement de Sanguineti se déploie entre la présence des légendes et des détails, qui créent beaucoup de conséquences sur la dramaturgie elle-même ; prenons à ce propos l'épisode de Farinata et Cavalcante : « Nella teatralità stravolta di *Commedia dell'Inferno*, quello che forse è il momento più "teatrale" del canto non c'è. Cavalcante non ricade affatto nel suo loculo e, mandando in frantumi il "personaggio" vagheggiato da una pluriennale tradizione di critica psicologica, rimane in scena accanto a Farinata fino alla fine »[973]. Un magma sonore-visuel-textuel est affirmé, entre le vers de Dante, l'ancien français de Chrétien de Troyes, l'anglais d'Ezra Pound, le latin d'André le Chapelain, les commentaires de Boccace et de Benvenuto da Imola sur la *Comédie*, l'italien très particulier de Sanguineti lui-même ; et encore, nous pouvons trouver dans cette caractéristique du plurilinguisme de Dante l'effet total d'accentuer la dictabilité d'un texte et la citabilité d'un vers, en utilisant un jeu continu de montage qui « accentua e articola la sua presenza scenica »[974]. La structure qui se présente est ainsi capable de « facilitare la disarticolazione della cantica dantesca e le successive procedure di rimontaggio, ricche di spazi e vuoti da riempire attraverso il recitare e così, propriamente, produttrici di *suggestione* »[975].

[972] SIMONA MORANDO et FRANCO VAZZOLER, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, « Dante e l'Arte », Universitàt Autonòma de Barcelona-Institut d'Estudis Medievals-Istituto Italiano di Cultura de Barcelona, 1/2014, p. 122 : « la présence des présentateurs initiaux (« comme deux aboiements ou clowns ») dans une situation de cirque, d'éléments "technologiques" tels que haut-parleurs, machines (Gérone), engrenages (l'image finale dominée par la « machine bachelier, comme en perpétuel mouvement : elle est une ruine de la première révolution industrielle ») ; et l'évocation (plus dans le texte que dans le spectacle) des environnements, certains fortement connotés dans un sens visuel, pas nécessairement statique, mais souvent dynamique : la volière (Francesca), le plateau de tournage (Ciacco), le cimetière (Farinata et Cavalcante), les images des rivières et des marais (Capaneo), le studio de télévision (simoniaci), la piscine (Malebranche), la discothèque (Ulysse et Guido da Montefeltro), l'oasis au désert (Vanni Fucci), l'hôpital-lazaretto (les faussaires), la morgue (Ugolino et frère Alberigo), la procession "à la manière de Kantor" (les semeurs de discorde) et surtout la grande image de la tour de Babel de Breughel qui ouvre la deuxième moitié, introduisant aux Malebolges ».

[973] ELISABETTA BACCARANI *Il "travestimento dantesco" di Edoardo Sanguineti. Saggio su Commedia dell'Inferno*, in PIERO PIERI et GIULIANA BENVENUTI, *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria*, Pendragon, Bologne, 2000, p. 494 : « Dans la théâtralité déformée de *Commedia dell'Inferno*, ce qui est peut-être le moment le plus "théâtral" du chant n'existe pas. Cavalcante ne tombe pas du tout dans son loculus et, brisant le "personnage" souhaité par une longue tradition de critique psychologique, reste sur scène à côté de Farinata jusqu'au bout ».

[974] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 79 : « accentue et articule sa présence scénique ».

[975] *Ivi*, p. 80 : « faciliter la désarticulation du cantique de Dante et les procédures de remontage qui s'ensuivent, riches en espaces et vides à remplir par l'action et donc, correctement, en produisant des suggestions ».

DANTE, *Chant I*	**DANTE, *Chant I*** **Traduction par FÉLICITÉ ROBERT DE LAMMENAIS**	**EDOARDO SANGUINETI**
Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinova la paura! Tant' è amara che poco è più morte; ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte. Io non so ben ridir com' i' v'intrai, tant' era pien di sonno a quel punto che la verace via abbandonai. Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, là dove terminava quella valle che m'avea di paura il cor compunto, guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de' raggi del pianeta che mena dritto altrui per ogne calle. Allor fu la paura un poco queta, che nel lago del cor m'era durata la notte ch'i' passai con tanta pieta.	Au milieu du chemin de notre vie ayant quitté le chemin droit, je me trouvai dans une forêt obscure. Ah ! qu'il serait dur de dire combien cette forêt était sauvage, épaisse et âpre, la pensée seule en renouvelle la peur, elle était si amère, que guère plus ne l'est la mort ; mais pour parler du bien que j'y trouvai, je dirai les autres choses qui m'y apparurent. Comment j'y entrai, je ne le saurais dire, tant j'étais plein de sommeil quand j'abandonnai la vraie voie, mais, arrivé au pied d'une colline, là où se terminait cette vallée qui de crainte m'avait serré le cœur, je levai mes regards, et je vis son sommet revêtu déjà des rayons de la planète qui guide fidèlement en tout sentier, alors la peur qui jusqu'au fond du cœur m'avait troublé durant la nuit que je passai avec tant d'angoisse fut un peu apaisée. Et comme celui qui, sorti de la mer, sur la rive haletant se tourne vers l'eau périlleuse, et regarde ;	DANTE selva oscura: una selva selvaggia, e aspra, e forte: io era pieno di sonno: e al piè d'un colle giunto, guardai in alto: temp'era dal principio del mattino, e il sol montava in su: posato un poco il corpo lasso, ripresi via, per la piaggia deserta: ed ecco, quasi al cominciar dell'erta, una lonza leggiera, presta molto: di pel macolato era coverta: e non mi si partìa dinanzi al volto, e io fui, per ritornar, più volte vòlto, per quella fera, e fera presta molto: e la vista m'apparve d'un leone, con la testa alta, con rabbiosa fame: e d'una lupa, bestia sanza pace,

E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva.

Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso.

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;

e non mi si partia dinanzi al volto,
anzi 'mpediva tanto il mio cammino,
ch'i' fui per ritornar più volte vòlto.

Temp' era dal principio del mattino,
e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino

mosse di prima quelle cose belle;
sì ch'a bene sperar m'era cagione
di quella fiera a la gaetta pelle

l'ora del tempo e la dolce stagione;
ma non sì che paura non mi desse
la vista che m'apparve d'un leone.

ainsi se tourna mon âme fugitive pour regarder le passage que jamais ne traverse aucun vivant.

Quand j'eus reposé mon corps fatigué, je repris ma route par la côte déserte, de sorte que le pied ferme était le plus bas, et voici qu'apparut, presque au pied du mont, une panthère agile et légère couverte d'un poil tacheté.

Elle ne s'écartait pas de devant moi, et me coupait tellement le chemin que plusieurs fois je fus près de retourner.

C'était le temps où le matin commence, et le soleil montait avec ces étoiles qui l'entouraient, quand le divin Amour mut primitivement ces beaux astres ; de sorte que le gai pelage de cette bête fauve, l'heure du jour et la douce saison me conviaient à bien espérer : non toutefois que ne m'effrayât la vue d'un lion qui m'apparut. Il paraissait venir contre moi, la tête haute, avec une telle rage de faim que l'air même semblait en effroi. En même temps une louve qui, dans sa maigreur, semblait porter en soi toutes les avidités, et qui a déjà fait vivre misérables bien des

che più di tutte le altre bestie ha preda,

per la sua fame, sanza fine cupa:

con la paura che uscìa di sua vista,

io perdei la speranza dell'altezza,

e rovinava in basso loco:*

Questi parea che contra me venisse
con la test' alta e con rabbiosa fame,
sì che parea che l'aere ne tremesse.

Ed una lupa, che di tutte brame
sembiava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,

questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza.

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace.

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
dinanzi a li occhi mi si fu offerto
chi per lungo silenzio parea fioco.

Quando vidi costui nel gran diserto,
«*Miserere* di me», gridai a lui,
«qual che tu sii, od ombra od omo certo!».

Rispuosemi: «Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patrïa ambedui.

gens. Elle me jeta en tant d'abattement, par la frayeur qu'inspirait sa vue, que je perdis l'espérance d'atteindre le sommet.

Tel que celui qui désire gagner, pleure et s'attriste en tous ses pensers, lorsque le temps amène sa perte, tel me fit la bête sans paix, qui, peu à peu s'approchant de moi, me repoussait là où le soleil se tait.

Pendant qu'en bas je m'affaissais, à mes yeux s'offrit qui par un long silence paraissait enroué ; lorsque, dans le grand désert, je le vis : — Aie pitié de moi, lui criai-je, qui que tu sois, ou ombre d'homme, ou homme véritable.

Il me répondit : « Homme ne suis-je, jadis homme je fus, et mes parents étaient Lombards, et tous deux eurent Mantoue pour patrie, je naquis *sub Julio*, bien que tard, et vécus à Rome sous le bon Auguste, au temps des dieux faux et, menteurs. Je fus poète et chantai ce juste fils d'Anchise, qui vint de Troie, après l'incendie du superbe Ilion, mais toi pourquoi

DANTE miserere di me,
qual che tu sii, od ombra, od omo certo!

VIRGILIO non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patria, ambedui:
nacqui sub Julio,
e vissi a Roma, sotto il buon Augusto:
poeta fui, e cantai di quel giusto

Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilïón fu combusto.

Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch'è principio e cagion di tutta gioia?».

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos' io lui con vergognosa fronte.

«O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi».

«A te convien tenere altro vïaggio»,
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
«se vuo' campar d'esto loco selvaggio;

retourner à tant d'ennui ? Pourquoi ne gravis-tu point le délicieux mont, principe et source de toute joie ? »

Serais-tu ce Virgile, cette fontaine d'où coule un si large fleuve du parler ? lui répondis-je, la rougeur au front. O des autres poètes honneur et lumière ! que me soit compté le long désir et le grand amour qui m'a fait chercher ton volume, tu es mon maître et mon père : à toi seul je dois le beau style qui m'a honoré. Vois la bête à cause de qui je me suis retourné : sage fameux, secours-moi contre celle qui fait frémir mes veines et mon pouls.

Il te faut prendre une autre route, répondit-il, me voyant pleurer, si tu veux sortir de ce lieu sauvage ; car la bête qui excite tes cris ne laisse passer personne par sa voie, mais l'empêche tellement, qu'elle le tue, et sa nature est si méchante et si farouche, que jamais son appétit n'est rassasié, et qu'après s'être repue, elle a plus faim qu'auparavant.

Les animaux avec qui elle s'accouple sont nombreux, et le seront plus encore, jusqu'à ce que vienne le Lévrier qui tristement la fera mourir, celui-

figliuol d'Anchise –

DANTE o degli altri poeti onor e lume,
Tu sei li moi maestro, e il mio autore:
vedi la bestia,
Aiutami da lei!

VIRGILIO a te conviene tenere altro viaggio,
se vuoi campar d'esto loco selvaggio:

ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide;

e ha natura sì malvagia e ria,
che mai non empie la bramosa voglia,
e dopo 'l pasto ha più fame che pria.

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e più saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapïenza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e feltro.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute.

Questi la caccerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla.

Ond' io per lo tuo me' penso e discerno
che tu mi segui, e io sarò tua guida,
e trarrotti di qui per loco etterno;

ove udirai le disperate strida,
vedrai li antichi spiriti dolenti,
ch'a la seconda morte ciascun grida;

ci ne se nourrira ni de terre ni d'argent, mais de sagesse, d'amour et de vertu, et sa patrie sera entre Feltre et Feltre, il sera le salut de cette humble Italie pour qui, blessés, moururent la vierge Camille, Euryale, Turnus et Nisus.

De partout il chassera la louve, jusqu'à ce qu'il l'ait remise en enfer, d'où premièrement la tira l'envie, je pense donc et juge que pour toi le mieux est de me suivre, et je serai ton guide, et hors d'ici je te conduirai par un lieu éternel, où tu ouïras les hurlements du désespoir et tu verras les antiques esprits désolés, dont chacun à grands cris appelle une seconde mort : et ceux qui dans le feu sont contents, parce qu'ils espèrent venir un jour parmi les bienheureux, vers qui ensuite, si tu veux monter, te guidera une âme plus digne de cela que moi. Avec elle en partant je te laisserai, parce qu'à sa loi ayant été rebelle, le Roi qui règne là-haut ne veut pas que par moi l'on vienne en sa cité, partout il commande, et de là il régit : là est sa demeure et son trône sublime. Heureux celui qu'à ce séjour il a élu ! »

questa bestia uccide:

infin che il veltro

verrà, che le farà morire:

questi la caccerà

fin che l'avrà rimessa nello inferno:

ma tu mi segui, e io sarò tua guida

per luogo etterno:

udirai le disperate strida,

vedrai li spiriti dolenti,

e vederai color che son contenti
nel foco, perché speran di venire
quando che sia a le beate genti.

A le quai poi se tu vorrai salire,
anima fia a ciò più di me degna:
con lei ti lascerò nel mio partire;

ché quello imperador che là sù regna,
perch' i' fu' ribellante a la sua legge,
non vuol che 'n sua città per me si vegna.

In tutte parti impera e quivi regge;
quivi è la sua città e l'alto seggio:
oh felice colui cu' ivi elegge!».

E io a lui: «Poeta, io ti richeggio
per quello Dio che tu non conoscesti,
a ciò ch'io fugga questo male e peggio,

che tu mi meni là dov' or dicesti,
sì ch'io veggia la porta di san Pietro
e color cui tu fai cotanto mesti».

Allor si mosse, e io li tenni dietro[976].

Et moi à lui : — Poète, afin que je fuie ce mal et des maux pires, je te demande, par ce Dieu que tu n'as point connu, de me conduire là où tu viens de dire, pour que je voie la porte de saint Pierre, et ceux que tu représentes si tristes.

Alors il se mut, et je le suivis[977].

la seconda morte ciascun grida:

DANTE poeta, io ti richeggio
che tu mi meni là,
sì che io veggia
coloro che tu fai cotanto mesti: –

allor si mosse, e io li tenni dietro[978]

[976] DANTE ALIGHIERI, *La divina Commedia: Inferno*, Fabbri Editore, Milan, 1995, pp. 27-34.
[977] DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, traduction par FELICITE ROBERT DE LAMMENAIS, vol. 1, Didier, Paris, 1863, pp. 219-226.
[978] EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, cit., pp. 33-34 (* p. 25)

Selon Sanguineti, la catabase devient ainsi une immersion totale dans la dégradation de la contemporanéité, dans l'intention de retrouver la réalité perdue du style comique à la manière de Dante : « [*Commedia dell'Inferno*] è una traduzione nel comico moderno di quello che era il comico dantesco »[979] .Cette pagaille linguistique nous mène à l'arrière-plan sombre de l'*Enfer*, où tout s'arrête devant l'image très violente de Lucifer, la vraie machine infernale, qui n'est rien de plus qu'un « insieme caotico di meccanismi in funzione, alla Tinguely, […] che procede minacciosa verso gli spettatori »[980]. Dans la conversation avec Sabrina Stroppa, Sanguineti tient à souligner que l'idée imaginative de Lucifer à la manière de Tinguely, qui se réfère à l'époque actuelle du spectateur-destinataire, doit être considérée comme une

cosa che poi *avvera* molte osservazioni critiche circa un Lucifero visto come materia, […] come può presentarsi ai nostri occhi ciò che noi intendiamo come 'materiale vissuto' e che non è più una materia naturale, ma una seconda natura, la tecnologia appunto. […] «Commedia dell'Inferno» *vuole* anche significare questa sorta di *excursus*, in compendio, tra una nozione medievale di 'commedia' e la *nostra* nozione, diciamo post-borghese ovvero configurata nell'orizzonte della cultura borghese, dell'idea di "Commedia"[981].

Et enfin, voici les personnages de Dante et Virgile qui sont l'épilogue du travestissement :

DANTE, *Chant XXXIV*	**DANTE, *Chant XXXIV***	**EDOARDO SANGUINETI**
«Attienti ben, ché per cotali scale», disse 'l maestro, ansando com'uom lasso, «conviensi dipartir da tanto male». […] la via è lunga e 'l cammino è malvagio,	Tiens toi bien, dit le Maître, haletant comme un homme épuisé de fatigue ; il faut que, par cet escalier, nous quittions le séjour de tant de maux. […] la route est longue, et le chemin mauvais. […]	VIRGILIO attienti ben, ché per cotali scale conviensi dipartir da tanto male: la via è lunga, e il cammino è malvagio, e non è camminata di palagio

[979] GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 152 : « [*Commedia dell'Inferno*] est une traduction en comédie moderne de ce qui était le comique de Dante ».

[980] EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 83 : « un ensemble chaotique de mécanismes en fonctionnement, à la manière de Tinguely, [...] qui s'avance de manière menaçante vers les spectateurs » :

[981] SABRINA STROPPA TOMASI, *La Commedia dell'Inferno, quindici anni* dopo, cit., p. 95 : « ce qui *conduit* à nombreuses observations critiques sur un Lucifer vu comme matière, [...] comment peut se présenter à nos yeux ce que nous entendons par "matériel vécu" et qui n'est plus une matière naturelle, mais une seconde nature, précisément une technologie. [...] *Commedia dell'Inferno veut* signifier aussi ce genre d'excursus, en abrégé, entre une notion médiévale de "comédie" et *notre* notion, disons post-bourgeoise ou configurée à l'horizon de la culture bourgeoise, de la notion de "Comédie" [c'est nous qui soulignons] ».

[…] Non era camminata di palagio […] intrammo a ritornar nel chiaro mondo; […] salimmo sù, el primo e io secondo, tanto ch'i' vidi de le cose belle […] E quindi uscimmo a riveder le stelle[982].	N'était pas une salle de palais le lieu […] Le Guide et moi nous suivîmes ce chemin obscur pour retourner dans le monde lumineux ; […] Nous montâmes, lui le premier, moi le second, tant qu'enfin, par un trou rond, j'aperçus les belles choses […]. Et de là sortant, nous revîmes les étoiles[983].	DANTE entriamo a ritornar nel chiaro mondo: saliamo su, tu primo, e io secondo, tanto che io veda delle cose belle, e quindi usciamo a riveder le stelle:[984]

La matière luciférine se décompose, ou mieux elle se décompose, dans l'obscurité complète, avec des haut-parleurs qui répètent constamment, en guise de chant choral, la phrase « Vexilia regis prodeunt inferni: »[985], adaptation de la formule initiale « Vexilia regis prodeunt » de l'hymne latin du poète chrétien Venance Fortunat ; le rideau dramatique tombe sur la *Comédie* de Dante et sur le travestissement de Sanguineti. En conclusion, on peut voir comment Sanguineti réussit, même avec la *Commedia dell'Inferno*, à continuer de la même manière la procédure d'actualisation appliquée dans son travestissement du *Faust* de Goethe ; il développe ainsi sa conception très personnelle du "réalisme de Dante" car « il tutto, finalmente, può anche riassumersi in una formula quasi epigrammatica, per cui un Dante "in travestimento" è il contrario giusto di un Dante "in costume" »[986]. Dans l'une de ses dernières interviews, à la question de quel poète avait mieux compris le caractère national italien, il a répondu résolument : « Sicuramente Dante anche se era un feroce

[982] DANTE ALIGHIERI, *La divina Commedia: Inferno*, cit., pp. 304-312.
[983] DANTE ALIGHIERI, *La Divine Comédie*, cit., pp. 475-482.
[984] EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 84.
[985] *Ivi*, p. 85 : « L'étendard du roi de l'Enfer s'avance vers nous ». Ce vers que Dante applique à Lucifer, en y ajoutant le mot *inferni*, est le premier d'un hymne de l'Église en l'honneur de la Croix.
[986] EDOARDO SANGUINETI, *Notizia*, in ID., *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 88 : « Enfin, tout peut aussi se résumer en une formule presque épigrammatique, de sorte qu'une Dante "en travestissement" est l'opposé d'une Dante "en costume" ».

reazionario. Lui ha capito che il mondo era cambiato, che la borghesia era in ascesa, ha capito che la storia aveva avuto una svolta irreparabile. Insomma ha capito meglio di altri il disordine del mondo »[987].



Fig.9 Enrico Baj, *Apocalisse* (1979)



Fig.10 Jean Tinguely, *Euréka* (1964)

II.4.5 L'INCESTE DÉVOILÉ DE *SEI PERSONAGGI.COM*

Une autre expérience de collaboration avec Andrea Liberovici, avec lequel Sanguineti a déjà travaillé avec les œuvres du théâtre musical et du montage (manifeste du *Teatro del suono*), se présente en 2001 avec le travestissement de la pièce théâtrale de Luigi Pirandello *Sei personaggi in cerca d'autore*, écrit en 1921 : cette opération s'appelle *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*. Dans le petit dialogue avec Eugenio Buonaccorsi, l'intellectuel génois explique que nous nous trouvons face à « un livello molto avanzato di travestimento perché di Pirandello resta

[987] *Conversando con Edoardo Sanguineti, poeta e scrittore: "Questa Italia scoraggiata e finita nelle mani dell'uomo delle tende azzurre"*, interview de PIETRO SPATARO, « L'Unità », 12 avril 2009 : « Dante, certainement, même si c'était un réactionnaire féroce. Il a compris que le monde avait changé, que la bourgeoisie était en plein essor, que l'histoire avait pris un tournant irréparable. Bref, il comprenait le désordre du monde mieux que les autres ».

poco o nulla, apparentemente »[988], en décidant fermement de garder « i *sei personaggi*, che era l'idea di partenza, per scrivere poi un testo nella libertà più totale »[989]. Contrairement à ce qu'il a fait avec *Faust* et plus tard avec l'*Enfer* de Dante, et nous savons combien le lien de Sanguineti avec les deux auteurs est fort pendant sa vie, la relation entre l'intellectuel génois et Pirandello n'est pas du tout évidente ; au contraire, elle passe par une opinion prudemment positive dans le sillage de Gramsci, qui apprécie l'attitude destructrice de l'écrivain sicilien, jusqu'à le définir « un eversore nei confronti della ideologia borghese »[990]. Le travestissement dont nous parlons n'est pas de toute façon la première approche de Sanguineti de la poétique de Pirandello, comme souligné par Franco Vazzoler, qui nous indique la présence d'éléments d'après Pirandello dans la composition poétique *Corollario* 35, où la possibilité de l'affirmation d'un quotidien tragique est fournie de manière autonome en référant à un destin éventuel: « la sfida del destino è rifiutata e il tema del fato contiene l'evocazione della tragedia, […] e il suo rifiuto avviene all'ombra di Pirandello »[991] . Et pourquoi ça ? Parce que la société d'aujourd'hui utilise constamment un masque (concept très présent dans les écrits de Pirandello lui-même) ; tout est principalement lié à cet aspect social que nous retrouvons dans le célèbre roman *Uno, nessuno e centomila* et que Sanguineti propose de nouveau, en déclarant avec détermination que « ciascuno di noi internamente sarà, a un certo punto, vestito: vestito da Io, che copre le centomila possibilità di ruolo »[992]. Ce qui nous frappe à première vue dans le travestissement, c'est la volonté de l'intellectuel génois de définir un sens plus profond de la représentation scénique, c'est-à-dire rendre visible ce qui n'est pas visible, ce qui est caché. Cela permet à Sanguineti de trouver les outils pour révéler une histoire, une intrigue, et proposer le sens authentique du texte sur lequel il opère. Le titre lui-même, qui contient des références à l'outil par excellence lié à la communication de la société d'aujourd'hui, Internet, nous montre comment la communication elle-même nous permet d'exposer les connaissances « in una simbologia che fa della scena, come modello specifico di comunicazione e conoscenza, il suo centro »[993]. La vision de Sanguineti, tirée ouvertement de la

[988] *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, in EDOARDO SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Collana del Teatro di Genova, Il Melangolo, Gênes, 2001, p. 8 : « un niveau de travestissement très avancé parce qu'il ne reste que peu ou pas grand-chose de Pirandello, apparemment ».

[989] *Ibidem* : « les *six personnages*, ce qui était l'idée originale, pour ensuite écrire un texte en toute liberté ».

[990] *Ivi*, p.9 : « une subversion de l'idéologie bourgeoise ».

[991] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 155 : « le défi du destin est rejeté et le thème du destin contient l'évocation de la tragédie, [...] et son rejet a lieu dans l'ombre de Pirandello ».

[992] CATI BREGOLI, *Il travestimento teatrale: intervista a Edoardo Sanguineti*, « Comunicare letterature lingue », 5/2005, Istituto Trentino di Cultura, Il Mulino, Bologne, p. 76 : « chacun de nous, à un moment donné, sera habillé intérieurement : habillé comme un je, couvrant les cent mille possibilités du rôle ».

[993] MARIA DOLORES PESCE, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, cit., p. 128 : « dans une symbologie qui fait de la scène, en tant que modèle spécifique de communication et de connaissance, son centre d'attention ».

pensée de Gramsci, qui dit que les pièces de Pirandello « sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero »[994], se caractérise par l'abandon d'une domination précise dans le texte du dramaturge sicilien : l'aspect méta-théâtral présent dans la pièce. En fait, elle est trompeuse pour un spectateur, car il se trouve engagé à comprendre la relation dialectique entre les personnages et les acteurs, plutôt qu'à définir le déroulement de l'intrigue du texte. Le "sacrifice" du texte de Pirandello permet à Sanguineti d'ignorer ses aspects purement théâtraux ; voici comment le non-dit et le caché sont caractérisés en tant qu'outils utiles pour définir le noyau tragique de l'intrigue. Tout est ainsi placé dans un grand chaudron qui donne au langage, qui se présente sous la forme de citations intertextuelles et de blocs de textes d'autres auteurs, une mise à jour particulière, car Sanguineti lui-même veut procéder en toute liberté avec une écriture jouée (énoncé pratique du double sens italien *giocare/recitare*). Nous trouvons six personnages qui agissent et jouent leur drame de famille mais, au contraire, toute la question méta-théâtrale a totalement disparue, parce que l'intention principale est de représenter leur réalité dramatique au public et dans le public, de la manière la plus directe possible, et non plus pour un public, nous osons dire, sensible et forcé à certains aspects de la culture de son époque, comme pourraient l'être les spectateurs du drame de Pirandello. Les mélanges culturels qui se succèdent sont le résultat d'une série d'éléments qui « possano corrispondere alla sua [di Pirandello] situazione di cultura e di gusto »[995] ; il suffit de voir la transformation de Madame Pace en Madame Sosostris de *The Waste Land* de T. S. Eliot, la présence toujours vivante du plurilinguisme, plus spécifiquement le français de *La philosophie dans le boudoir* du Marquis De Sade et l'espagnol d'un essai sur *Le grand masturbateur* de Dalì. Nous assistons au démasquage, de la part de Sanguineti, de ces éléments qui sont cachés dans le drame de Pirandello : le thème de l'inconscient et celui de l'inceste (dans le cas de l'auteur sicilien entre le beau-père et sa belle-fille, dans le cas de l'intellectuel génois entre le père et la fille). Ce faisant, nous sommes face à une élimination totale de la relation acteurs-personnages et surtout nous assistons à la définition d'une structure nouvelle autour de la pièce, à travers une mise à nu de la tragédie de Pirandello et aussi à travers une série d'éléments liés à l'ère pirandellienne (à cette époque-là, le théâtre bourgeois ne permettait pas de mettre en évidence un thème scandaleux tel que l'inceste). Dans son travail, Pirandello fait une petite allusion au thème de l'inceste, qui est voilé sous l'ironie de certaines répliques ; il n'est pas exclu que Pirandello « abbia fatto queste scelte per attenuare e imbrigliare fantasmi emotivi che il rapporto con la figlia Lietta, su

[994] *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 9 : « sont de nombreuses grenades à main qui éclatent dans le cerveau des spectateurs et produisent des effondrements de banalité, des ruines de sentiments, de pensée ».

[995] *Ivi*, p. 10 : « peuvent correspondre à sa [de Pirandello] situation de culture et de goût ».

cui gravavano sospetti di incesto, faceva sorgere »[996]. Dans le travail de Sanguineti, l'accent n'est pas mis sur les six personnages, mais seulement sur quatre : le Père, la Belle-fille (maintenant la Fille), le Fils et la Mère. Sanguineti élimine chaque figure médiatrice à l'exclusion de l'Auteur, qui se révèle comme un narrateur qui semble fusionner son identité instable avec celle de chacun des personnages, qui sont appelés à occuper le centre d'une scène (il rappelle plus étroitement certains aspects présents dans le théâtre grec) :

È come se, […] Edoardo Sanguineti volesse portare a termine il compito che il pirandelliano Capocomico non era stato in grado di assolvere esaudendo la pressante richiesta di "esistenza" dei personaggi: ora questi, infatti, possono rappresentarsi da soli, finalmente da protagonisti della propria storia, poiché possono, riescono, finalmente a recitarsi e, così, recitandosi nella finzione del teatro capire la sincerità della propria creazione e della propria ragion d'essere[997].

Les autres protagonistes de l'histoire sur scène, l'Adolescent et la Jeune fille, ne sont évoqués que dans une image fugitive et sonore ou même dans le son d'un coup de feu qui les identifie entièrement ; ils perdent ainsi la seule essence/existence possible dans le contexte de la représentation. Après ces considérations, nous pouvons donc souligner le fait que, dans ce texte/déguisement, il y a une composante érotique très forte (que nous savons être un thème cher à Sanguineti), soulignée encore une fois par l'intellectuel génois lui-même grâce à la leçon de Groddeck : « L'Io è una parte estremamente fragile sull'oceano dell'Es che governa le nostre azioni »[998]. Nous savons que Sanguineti considère le concept de *libido* très important parce que la pulsion libidinale peut être retracée jusqu'à l'aspect même vers lequel le même intellectuel tourne constamment son regard, à savoir le concept du "ça". Dans son petit dialogue avec Buonaccorsi, Sanguineti lui-même consolide sa vision de la société d'aujourd'hui, dans laquelle il affirme qu' « esiste una presenza pervasiva del sesso […]. Viviamo immersi nel sesso »[999], ce qui n'est rien d'autre que la mise en pratique de la thèse de Groddeck identifiant deux aspects de l'expérience humaine liés au sexe : « Da una parte c'è

[996] *Ibidem* : « a fait ces choix pour atténuer et maîtriser les fantômes émotionnels que la relation avec sa fille Lietta, dont on soupçonnait l'inceste, soulevait ».

[997] MARIA DOLORES PESCE, *"Sei personaggi.com" di Edoardo Sanguineti: un travestimento pirandelliano. Travestire per disvelare o della verità nella finzione*, http://www.parol.it/articles/dolores.htm : « C'est comme si [...] Edoardo Sanguineti voulait compléter la tâche que le *Capocomico* Pirandello n'avait pas pu accomplir en répondant à la demande pressante d'"existence" des personnages : ils peuvent désormais se représenter seuls, enfin comme protagonistes de leur propre histoire, car ils peuvent, enfin, se réciter et, ainsi, dans la fiction du théâtre, comprendre la sincérité de leur création et la raison de leur existence ».

[998] *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 16 : « Le "Je" est une partie extrêmement fragile de l'océan du "Ça" qui régit nos actions ».

[999] *Ibidem* : « il y a une présence omniprésente du sexe [...]. Nous vivons immergés dans le sexe ».

il mercato che si è impadronito del sesso e lo ha mercificato, dall'altra un potente sistema di censure. Altre culture vivevano il sesso in maniera più esplicita e diretta. Il mondo borghese vive di censura »[1000]. Et cette attitude de censure qui est continuellement présentée dans le texte de Pirandello, dans le travestissement de Sanguineti est révélée grâce à l'apport de nouvelles technologies dont Andrea Liberovici se sert pour sa mise en scène ; et ces personnages, ou mieux « queste […] maschere, senza nessuna consistenza psicologica, […] portano avanti un tema, abbandonando ogni intenzione di istituire una peripezia »[1001]. En revenant à la question érotique et libidinale, et par conséquent à celle inhérente à l'inceste, nous pouvons prendre comme exemple le personnage de la Fille (la Belle-fille dans le texte original), qui nous présente un langage marqué par un style le plus contemporain possible (et ici nous pouvons comprendre au mieux la grande capacité de manipulation d'un texte par Sanguineti). Dans le travestissement *Sei personaggi.com*, nous sommes face à un contact plus étroit, nous pouvons dire aussi bien plus intime et physique, entre le Père et la Fille, qui frise les limites du morbide :

FIGLIA veniva a scuola, a prendere me, all'uscita, a guardare
me, a guardarmi:
mi aspettava lì, dove c'è il cancello, lì nel casino delle auto,
e quando pioveva, con l'ombrello nero:
non diceva niente: mi faceva un segno, con la mano, un
ciao, dietro un albero, mi salutava:
mi veniva dietro, faceva come certe smorfie,
rideva, sorrideva: ma no, ma ghignava, ecco: avevo quel
giacchino Miss Sixty, finta pelle, non so, pelle vera, forse:
avevo la longuette, sai, diciamo la mini, se vuoi; ma sì, era
ancora la mini, allora:
una volta, forse due, ma no, una volta, mi ha come toccata,
ma appena: mi ha preso lì, per le dread:[1002]

[1000] *Ibidem* : « D'un côté, il y a le marché qui s'est emparé du sexe et l'a transformé en marchandise, et de l'autre, un puissant système de censure. D'autres cultures ont vécu le sexe de façon plus explicite et plus directe. Le monde bourgeois vit de la censure ».

[1001] *Ivi*, p. 12 : « ces masques [...], sans aucune consistance psychologique, [...] poursuivent un thème, abandonnant toute intention d'établir une vicissitude ».

[1002] EDOARDO SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., p. 27 : « FILLE il venait à l'école, venait me chercher, sortait, regardait / moi, il me regardait : / il m'attendait là-bas, là où il y a la porte, dans le désordre de la voiture, / et quand il pleuvait, avec le parapluie noir : / il n'a rien dit : il m'a fait un signe, de sa main, un signe, / un

[…]

PADRE ero un vecchio, cioè un uomo maturo, un anziano,

uno da terza età, da università per anziani:

[…] si vedeva che ero

un maschio adulto, molto adulto, senile, decrepito:[1003]

Pour enfler et augmenter les impulsions érotiques présentes dans le dialogue entre les deux, et ainsi donner une dimension encore plus libidineuse à la scène de l'inceste, Sanguineti utilise spécifiquement deux aspects pertinents, qui méritent toute notre attention. D'une part, la transformation de Madame Pace dans le personnage éliotien de Madama Sosostris, introduite et evoquée par une petite comptine en trio :

AUTORE-PADRE e FIGLIA

Madame Sosostris, famous clairvoyante,

had a bad cold, had a bad cold:

with a wicked pack of cards:

fear death by water, fear death by water:[1004]

La mort dans l'eau est liée au texte *The Waste Land* d'Eliot (plus précisément, c'est le titre de la quatrième section), mais elle conduit aussi à la mort par noyade de la jeune fille, présente dans le texte de Pirandello. D'autre part, nous avons la présence des cartes, qui caractérisent la nature du caricaturiste de Madame Sosostris, et portent avec elles des références aux cartes des tarots d'Italo Calvino dans ses contes de *Il castello dei destini incrociati*[1005], et en même temps aux cartes postales (érotiques, bien entendu), qui sont basées sur un précis processus de réification, comme le souligne Sanguineti :

---

salut, derrière un arbre, il m'a saluée : / il s'en prendrait à moi, il le ferait comme certains grimaces, / riait, souriait, mais non, mais il souriait, et voici que j'avais cela. J'avais cette/ petite veste Miss Sixty / faux cuir, je ne sais pas, du vrai cuir, peut-être : / j'avais la longuette, vous savez, disons la mini, si vous voulez ; mais oui, c'était. / Donc, je suppose que j'ai toujours la mini, alors : / un volt, peut-être deux, mais non, une fois, ça m'a touché, / mais juste : il m'a attrapé là, pour les dreads ».

[1003] *Ivi*, p. 28 : « PERE J'étais un vieil homme, c'est-à-dire un homme mûr, un vieil homme, / une personne âgée, un homme pour l'université des personnes âgées : / […] on voyait que j'étais / un mâle adulte, très adulte, sénile, décrépit : »

[1004] *Ivi*, p. 35 : « AUTEUR-PERE ET FILLE Madame Sosososostris, célèbre clairvoyante, / avait un mauvais rhume, un mauvais rhume : / avec un sacré paquet de cartes : / craigne la mort par l'eau, craigne la mort par l'eau : ».

[1005] Cf. FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 164.

Una delle idee che mi hanno attraversato la testa è l'episodio del *Fascino discreto della borghesia* di Buñuel, quando padre e madre vanno al Commissariato per denunciare la scomparsa della ragazza. Qualcuno dà delle cartoline pornografiche alle bambine. […] La ragazza del mio « travestimento » si presenta come una fanciullina sedotta e insidiata, ma poi rovescia tutta una serie di titoli di pornofilm e di annunci economici a sfondo erotico. Non ne ho inventato uno[1006].

Il est également pertinent que la Fille "déguisée" de Sanguineti a un caractère sans scrupules et s'avère être une femme facile, comme le prouve le fait qu'elle travaille comme masseuse pour payer ses études (avec toutes les allusions érotiques et libidineuses du hasard). Poursuivant notre analyse, qui passe par un processus de destruction de l'original de Pirandello, nous pouvons bien souligner l'absence totale des légendes, un prétexte (à retenir le sens pour Sanguineti du mot prétexte) pour mettre en œuvre une autonomie opérationnelle du travail ; une "résistance" personnelle au texte n'est pas faite pour empêcher les interprétations « ma per permetterne tante e tali che siano contenute potenzialmente nel testo »[1007] . Voilà pourquoi nous pouvons affirmer que le passage de l'écriture dramaturgique à l'écriture scénique, dont Alonge veut indiquer l'efficacité dans les textes théâtraux de Pirandello, grâce à l'instrument de la légende, qui détermine « il tono della rappresentazione »[1008], dans le théâtre de Sanguineti est déjà présent dans l'acte de travestissement, en bref, dans les différentes possibilités qu'un texte, précisément, peut nous offrir, grâce à la médiation entre la description scénique et la représentation de ce qui est dit en scène. Les variations de rythme et de temps de scène se marquent, également à travers des insertions multi-stylistiques et plurilinguistiques qui font référence à la révélation du caché. Le travail de déstructuration puis de reconstruction / recomposition d'un texte, caractéristiques fondamentales du processus de travestissement selon Edoardo Sanguineti, conduit au résultat final d'une exposition / explication sur scène du sens du texte lui-même qui, dans le cas du texte de Pirandello, est l'aspect de l'inconscient, pris et mis en valeur et exalté, pour devenir intentionnellement le matériel spécifique de la famille des six personnages. En somme, nous pouvons bien mettre en évidence que Sanguineti réalise une codification nouvelle du texte, qui n'est rien d'autre qu' « una permutazione di testi, un'intertestualità : nello spazio di un testo

[1006] *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., pp. 13-14 : « Une des idées qui m'a traversé l'esprit est l'épisode du *Charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel, quand père et mère vont à la Commission pour dénoncer la disparition de la fille. Quelqu'un donne des cartes postales pornographiques aux filles. La fille dans mon "déguisement" se présente comme une jeune fille séduite et insidieuse, mais elle renverse ensuite toute une série de titres pornographiques et de publicités financières érotiques. Je n'en ai inventé aucun ».

[1007] *Ivi*, p. 20 : « mais afin de permettre à de nombreuses personnes et potentiellement contenues dans le texte ».

[1008] ROBERTO ALONGE, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari, 1997 p. 80 : « le ton de la représentation ».

parecchi enunciati, presi da altri testi, si incrociano e si neutralizzano » [1009] ; ce faisant, il permet au spectateur de se construire une décodification possible du spectacle, mais en même temps l'intellectuel génois esquisse les contours du sens et de la cohérence de ce qu'il crée lui-même, parce que « la responsabilità finale […] è sua »[1010]. Le processus de révélation de l'inceste, le rendant ainsi acceptable (cela vaut tant pour Sanguineti que pour les spectateurs, sans oublier les personnages eux-mêmes sur la scène), est renforcé par la présence de morceaux de textes d'autrui, qui accentuent le sujet dans son aspect pratique ; c'est le cas d'un extrait de *La Philosophie dans le boudoir* du Marquis De Sade :

AUTORE l'inceste étend les liens des familles et rend par conséquent
plus actif l'amour des citoyens pour la patrie:
l'inceste nous est dicté par les premières lois de la nature:
les premières institutions favorisent l'inceste:
on le trouve dans l'origine des sociétés:
l'inceste est consacré dans toutes les religions:
toutes les lois l'ont favorisé:
si nous parcourons l'univers, nous trouverons l'inceste établi
partout:
les nègres de la Côte du Poivre et de Rio-Gabon prostituent
leurs femmes à leurs propres enfants: l'aîné des fils, au
royaume de Juda, doit épouser la femme de son père:
les peuples du Chili couchent indifféremment avec leurs
sœurs, leurs filles, et épousent souvent à la fois la mère et
la fille:
l'inceste devrait être la loi de tout gouvernement dont la
fraternité fait la base: comment des hommes raisonnables peuvent croire que la
jouissance de sa mère, de sa sœur ou de sa fille – de sa fille –
de sa fille – pourrait jamais devenir criminelle!
et nous allons passer au viol!

[1009] KEIR ELAM, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologne, 1998, p. 97 : « une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte, plusieurs énoncés, tirés d'autres textes, se croisent et se neutralisent mutuellement ».
[1010] *Ibidem* : « la responsabilité finale [...] est la sienne ».

PADRE ah! triple foutredieu! mon sperme coule! il se perd, sacredieu!
ah! foutre! foutre! c'est fini: je n'en puis plus!
Pourquoi faut-il que la faiblesse succède à des passions si vives !

FIGLIA fouts ! fouts-moi, mon père, je décharge! remou-toi
donc, jean-foutre! ah! sacré nom d'un dieu! qu'il est doux
d'être ainsi foutue par un père![1011]

Maria Dolores Pesce nous donne une indication précieuse sur les transferts inconscients dans l'œuvre de Luigi Pirandello (et dans sa vie privée), au sujet d'un livre d'un autre écrivain sicilien, Andrea Camilleri[1012], qui traite du thème de l'identité dans la vie de son compatriote, ces aspects de la vie qui ne sont pas seulement des passages de l'inconscient élaborables/traitables « in particolare nei suoi rapporti con il padre, ed alcuni suoi lavori, o addirittura singoli personaggi. Tra questi appunto "I sei personaggi in cerca di autore" »[1013]. Pour conclure notre analyse sur le travestissement *Sei personaggi.com,* nous souhaitons mettre en évidence la figure de l'Auteur qui devient, selon les nécessités scéniques, l'image réfléchie du père, de l'auteur Pirandello, mais aussi du directeur de troupe que nous retrouvons dans le texte original de l'auteur sicilien. L'ambiguïté de ce dernier personnage est mieux décrite par Roberto Alonge :

Questa vicenda dei *Sei Personaggi* va anche presa un po' alla lettera: ci sono dei personaggi che cercano un autore, e intanto investono il Capocomico di questa funzione altissima di drammaturgo, di autore. Non è da poco e non è da buttar via. In una fase in cui Pirandello non riesce ancora a liberarsi dei suoi fantasmi crociani, in cui non sa vedere *la creatività dello spettacolo teatrale*, il capocomico è insignito di un mandato di tutto rispetto; gli è delegata la funzione di scrittore, sia pure di scrittore di canovaccio[1014].

[1011] EDOARDO SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 45-46.
[1012] Nous nous référons au volume d'ANDREA CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milan, 2000.
[1013] MARIA DOLORES PESCE, *"Sei personaggi.com" di Edoardo Sanguineti: un travestimento pirandelliano*, cit. : « en particulier dans sa relation avec son père, et dans certaines de ses œuvres, ou même dans des personnages individuels. Parmi ceux-ci, les *Six personnages en quête d'auteur* ».
[1014] ROBERTO ALONGE, *Luigi Pirandello*, cit., p. 53 : « Cette histoire des *Six Personnages* doit aussi être prise un peu littéralement : il y a des personnages qui sont à la recherche d'un auteur, et entre-temps investissent le Capocomico de cette très haute fonction d'auteur dramatique, auteur. Ce n'est pas rien et il ne faut pas le jeter. A une époque où Pirandello ne peut toujours pas se débarrasser de ses fantômes, où il ne voit pas la créativité de la pièce, le comédien en chef a un mandat respectable ; on lui délègue la fonction d'écrivain, même s'il est auteur de canevas ».

En disant cela, nous revenons sur la transition entre l'écriture dramaturgique et l'écriture scénique, si présente dans le théâtre de Pirandello, mais en même temps viennent se définir deux aspects très importants, qui résument la meilleure tentative dramaturgique de Sanguineti : d'une part, l'intellectuel génois se retrouve à travailler spécifiquement pour la scène, se servant d'un canevas, qui permet ainsi de définir l'autonomie des six personnages (et cet aspect est présent dans le théâtre de Pirandello aussi bien que dans le théâtre de la parole de Sanguineti) ; d'autre part, le dévoilement des significations cachées présentes dans le texte original, conduisant à un niveau opérationnel plus élevé, qui consiste dans le réassemblage du texte et l'utilisation d'une combinaison de variations stylistiques et linguistiques. La consommation finale de l'histoire, aujourd'hui usée, est confiée à l'Auteur, qui manœuvre la scène comme un marionnettiste :

AUTORE ehi, elettricista! spegni tutto! eh, perdio! lasciami almeno accesa una lampadina, per vedere dove metto i piedi! e dal lato destro venga avanti il figlio, seguito dalla madre con le braccia protese verso di lui: poi, dal lato sinistro il padre; si fermino lì, a metà, come trasognati, tutti e tre: e adesso vieni fuori tu, figlia, corri sulle scalette, fermati sul primo gradino, un momento, a guardare gli altri tre scoppia, avanti, in una stridula risata: ah! ah! ah![1015]

Sigmund Freud écrit : « nella deformazione di un testo vi è qualcosa di simile a quanto avviene nel caso di un assassinio »[1016] ; le terme "meurtre" est proposé à nouveau par Franco Vazzoler qui affirme que « ci riferiamo all'idea surrealista che "un poéme est un crime", allora appare chiaro come questo crimine, un assassinio, è compiuto per dare una nuova vita »[1017]. Et nous trouvons cette "nouvelle vie" dans la "manipulation" présente dans les travestissements de Sanguineti, en particulier dans cette opération sur le texte de Pirandello ; d'autre part, l'intellectuel génois veut mettre en évidence que « il teatro ha sempre trafficato con una possibilità di rimanipolazione »[1018] et ça veut bien dire que « il grande teatro è soprattutto hard »[1019].

[1015] EDOARDO SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, cit., pp. 51-52 : « Hé, électricien ! Éteins tout ça ! Oh, pour l'amour de Dieu ! Laisse une ampoule allumée au moins, pour voir où je vais ! et du côté droit, le fils s'avance, suivi de la mère, les bras tendus vers lui ; puis, du côté gauche, le père s'arrête là, en deux, comme des rêveurs, tous les trois ; et maintenant sors, ma fille, cours sur les escaliers, arrête-toi sur le premier pas, un instant, pour regarder les trois autres éclats de rire en avant, ah, ah, ah ! »

[1016] SIGMUND FREUD, *L'uomo Mosé e la religione monoteista e altri scritti (1930-1938)*, traduit par PIER CESARE BORI, GIACOMO CONTRI et ERMANNO SAGITTARIO, in SIGMUND FREUD, *Opere*, vol. 11, Bollati Boringhieri, Turin, 2003, p. 369 : « dans la déformation d'un texte, il y a quelque chose de semblable à ce qui se passe dans le cas d'un assassinat ».

[1017] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 181 : « nous nous référons à l'idée surréaliste qu' « un poème est un crime », alors il apparaît clairement comment ce crime, un meurtre, est accompli pour donner une nouvelle vie ».

[1018] *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*, cit., p. 20 : « le théâtre a toujours fait l'objet d'un trafic avec une possibilité de remanipulation ».

[1019] *Ibidem* : « le grand théâtre est toujours *hard* ».

II.4.6 UN CONTE DE FÉES MASQUÉ : *L'AMOUR DES TROIS ORANGES* DE CARLO GOZZI

La collaboration entre Edoardo Sanguineti et Benno Besson se poursuit, après l'expérience de l'*Œdipe tyran* en 1980 et après la dédicace du poète génois au metteur en scène suisse dans le poème *La philosophie dans le théâtre en* 1982, avec le travail sur le scénario de Carlo Gozzi *L'amore delle tre melarance*, fait en octobre 2001. Besson lui-même permet à Sanguineti de mettre en pratique sa vision du théâtre comme "travestissement" et du théâtre de "citation" :

Si Besson choisit volontiers les masques, c'est parce qu'il aime souligner, avec une évidence provocante, ce système de falsification explicite qui fonde l'opération théâtrale […]. Dans le travestissement théâtral, le moment de l'extase incantatoire et le moment de la simulation découverte doivent être inséparables. Et ce travestissement, on le comprend, investit également avec l'acteur, le temps et l'espace du théâtre. Il investit le texte. L'ici est aussi l'ailleurs, le maintenant est aussi l'autrefois. Ce personnage est exactement comme cette personne. Et ces paroles sont celles-ci, en citation[1020].

Le lien de Besson avec la poétique de Gozzi est remarquable, comme en témoignent les installations de *Turandot ou le congrès des peintres* (de Bertolt Brecht da Gozzi, réalisé en 1969 à Zurich), *Le roi Cerf* à Berlin en 1971 et *L'oiseau vert* à Genève en 1982, qui lui ont valu le Grand Prix de la critique française. De plus, grâce à une observation pointue de Franco Vazzoler, on peut lire la production de *L'amour des trois oranges* en prose comme l'élément d'un hypothétique diptyque[1021] avec celle en musique de Prokofiev au Teatro Malibran à Venise, faite en septembre 2001 :

Lo spettacolo del Malibran rappresentava inevitabilmente un riallacciarsi – tramite il libretto e la musica di Prokofiev – alle messe in scena gozziane primo-novecentesche delle avanguardie russe e al tempo stesso presupponeva anche Brecht come il grande ponte fra le avanguardie e la regia contemporanea. Il testo di Sanguineti è concepito, anch'esso nel segno della utilizzazione in chiave contemporanea, fortemente attualizzata (la polemica contro il teatro *larmoyant* di Chiari e Goldoni è sostituita da quella contro la televisione), delle offerte metateatrali proposte nell'*Analisi riflessiva* di Gozzi. Così Besson, se in Prokofiev

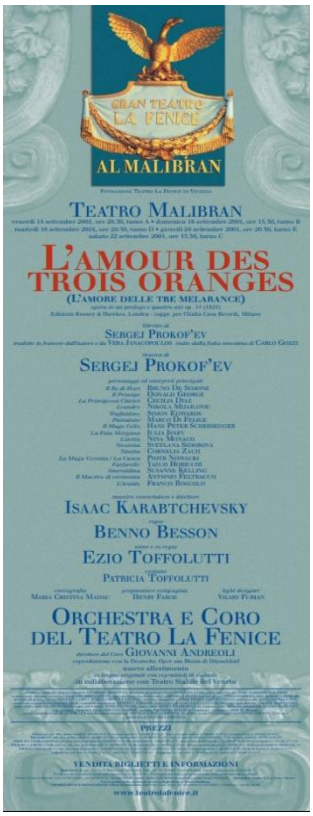
[1020] *Masque et choc*, traduit par YVETTE Z' GRAGGEN, « Théatre/Public », 69/1986, pp. 7-8.

[1021] À cet égard, voir : BENNO BESSON et EZIO TOFFOLUTTI, *Gozzi Inszenieren, ein Gespräch mit Benno Besson und Ezio Toffolutti* in SUZANNE WINTER (sous la direction de), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi (Atti del Convegno, Venezia, 27-29 novembre 2003)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006, et encore CARMELO ALBERTI, *I riflessi dell'immagine di Venezia nelle Melarance di Besson-Toffolutti*, in ID. (sous la direction de), *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, Cassa di Risparmio di Venezia, Venise, 2002, pp. 139-167.

potrà far agire la memoria dell'esperienza storica delle avanguardie, attraverso il testo di Sanguineti può riallacciarsi a moduli brechtiani nell'uso della favola e delle maschere della commedia dell'arte[1022].







Archives historiques Gran Teatro La Fenice (Venise)

[1022] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 134 : « Le spectacle du théâtre Malibran représentait inévitablement une reconnexion - à travers le livret et la musique de Prokofiev - avec les productions de l'avant-garde russe du début du XXème siècle de Gozzi et présupposait en même temps que Brecht était le grand pont entre l'avant-garde et la direction contemporaine. Le texte de Sanguineti est conçu, aussi dans le signe de l'utilisation dans une tonalité contemporaine, fortement actualisée (la controverse contre le théâtre larmoyant de Chiari et Goldoni est remplacée par celle contre la télévision), des offres métathéâtrales proposées dans l'Analyse Réflective de Gozzi. Ainsi Besson, si en Prokofiev il peut faire mémoire de l'expérience historique de l'acte avant-gardiste, à travers le texte de Sanguineti il peut se relier aux modules de Brecht dans l'utilisation du conte et des masques de la *commedia dell'arte* ».

Sanguineti parle des aspects féeriques, soulignant que pour faire face à une réalisation scénique de la pièce de Gozzi, il est nécessaire d'affronter « una metamorfosi radicale, con transizione a sbalzo dal canovaccio al copione. Questa metamorfosi è, in essenza, assai più che una trasformazione. È un rovesciamento »[1023]. Ce type d'écriture est présenté au lecteur comme une véritable structure dramaturgique, accompagnée d'indications exécutives détaillées, réalisées à travers une série dense de légendes, « una sorta di commentario interpretativo di uno spettacolo, che nel caso, ci è raccomandato in forma di racconto »[1024] ; et c'est là qu'entre en jeu la capacité de Sanguineti, qui parvient à inventer une lecture impromptue des intentions de Gozzi, à déterminer une opération qui est à la fois la concrétisation d'un "conte de fées masqué" et la structure de ses fonctions narratives, selon les propositions de Vladimir Propp dans son célèbre livre *Morphologie du conte* : « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue »[1025]. Voici le schéma construit par Propp, ses fonctions, les catégories des personnages qui effectuent certaines actions et les mêmes sphères d'action :

FONCTIONS NARRATIVES	**SÉQUENCES DE FONCTIONS NARRATIVES**	**CARACTÈRES**	**SPHÈRES D'ACTION DES PERSONNAGES**
1. Éloignement ou absence ; 2. Interdiction ; 3. Violation de l'interdiction 4. Interrogation (du vilain par le héros / du héros par le vilain) 5. Information (sur le héros / le vilain) 6. Tentatives de trompe l'œil 7. Le héros avait tout pour lui. 8. Le vilain réussit son forfait (séquestrer, faire disparaître un	1. Séquence préparatoire : fonctions 1 à 7 ; 2. Première séquence : fonctions 8 - 18 ; 3. Deuxième séquence : fonctions 19 - 31.	• Agresseur ou le méchant : qui produit le méfait ; • Donateur : qui confie l'auxiliaire magique (symbolique ou matériel) ; • Auxiliaire : qui peut être : Universel et accomplit toutes les fonctions (cheval) ; Partiel, qui accomplit plusieurs fonctions (la fée, le génie du conte	La sphère d'action de l'agresseur ; La sphère d'action du donateur ; La sphère d'action de l'auxiliaire ; La sphère d'action de la princesse ; La sphère d'action du mandateur ou émetteur ; La sphère d'action du héros ; La sphère d'action du faux-héros.

[1023] EDOARDO SANGUINETI, *La maschera e la fiaba*, in ID., *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Collana del Teatro di Genova, Il Melangolo, Gênes, 2001, p. 7 : « une métamorphose radicale, avec une transition en porte-à-faux du canevas à l'écriture. Cette métamorphose est, par essence, beaucoup plus qu'une transformation. C'est un renversement de tendance ».

[1024] *Ibidem* : « une sorte de commentaire interprétatif d'un spectacle, qui nous est recommandé dans le cas présent sous la forme d'un conte ».

[1025] VLADIMIR PROPP, *Morphologie du conte* Seuil/Ponts, Paris, 1970, p. 31

proche du Roi ou du héros) 9. Demande est faite au héros de réparer le forfait 10. Acceptation de la mission par le héros 11. Départ du raifort 12. Mise à l'épreuve du héros par un donateur 13. Le héros passe l'épreuve 14. Don : le héros est en possession d'un pouvoir magique 15. Arrivée du héros à l'endroit de sa mission 16. Combat du héros et du vilain 17. Le héros reçoit une marque (blessure, anneau, foulard) 18. Défaite du vilain 19. Résolution du forfait initial 20. Retour du héros 21. Le héros est poursuivi 22. Le héros échappe aux obstacles 23. Arrivée méconnue des héros 24. Un faux héros/vilain réclame la récompense 25. Épreuve de reconnaissance du héros 26. Réussite du héros 27. Le héros est reconnu grâce à sa marque 28. Le faux héros/vilain est découvert 29. Le héros est transfiguré		oriental, l'anneau magique) ; Spécifique, qui accomplit une seule fonction (l'épée, le violon qui joue tout seul, etc.) • Princesse ou son Père (l'Objet de la quête) : qui mobilise le héros ; • Mandateur : qui mandate le héros et désigne l'objet de la quête ; • Héros (ou l'héroïne) ; • Faux Héros : quelqu'un qui fait valoir des prétentions mensongères à la victoire (il essaie de se faire passer pour le héros, alors que celui-ci n'est pas encore revenu de sa quête)

30. Le vilain est puni 31. Le héros épouse la princesse / monte sur le trône			

Déjà en 1979[1026] Sanguineti s'intéressait à Gozzi, non pas tant pour la question de son époque (dominée par la controverse avec Carlo Goldoni et la survie des masques au théâtre), mais plutôt le conte de fées, selon l'intellectuel génois, est principalement un genre oral qui par un ensemble d'éléments rituels, devient à son tour un genre théâtral. Les mondes à l'envers et cette « pura "impassibilità" che trascende il tragico e comico sulla cui alternanza si basa […] il gioco drammaturgico della fiaba, che si sviluppa attraverso il montaggio e il *collage* di materiali fiabeschi preesistenti »[1027], caractéristiques principales du théâtre de Gozzi, servent à Sanguineti à déterminer un extrémisme total de cette théâtralité présente dans le texte même avec le désir précis de récupérer la dimension satyrique de l'expérience imaginative du Gozzi lui-même. La question de la télévision s'affirme comme un moyen de plus en plus obsessionnel de trouver des modèles à y suivre, comme le souligne Sanguineti : « si creano dei tipi televisivi che diventano figure riconoscibili. C'è una specie di gioco di improvvisazione, di teatro delle maschere, quasi di commedia dell'arte »[1028] ; dans le même travestissement on trouve une série de "masques de télévision" présentés par une saine dose de sarcasme dans un ton ludique et parodique, à travers des versets martelliens :

PANTALONE
O non sarà che il principe, l'ereditiero augusto,
l'infante preziosissimo, abbia provato gusto…
SILVIO
È sano come un pesce, corpo è senza difetto:
fece esami e controlli, rimasti senza effetto.
[…]
il suo male è fantastico, è un guaio iperpsichiatrico:

[1026] Nous nous référons à sa contribution *"La donna serpente" come fiaba* inclus dans le livret du spectacle *La donna serpente*, adaptation et mise en scène par EGISTO MARCUCCI, Teatro Stabile di Genova, saison 1979/1980, maintenant aussi inclus in EDOARDO SANGUINETI, *Cultura e realtà*, cit, pp. 280-287.
[1027] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 137 : « pure "impassibilité" qui transcende le tragique et le comique sur l'alternance desquelles […] repose le jeu dramaturgique du conte de fées, qui se développe à travers l'assemblage et le collage de matériaux de contes de fées préexistants ».
[1028] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, cit., p. 82 : « on créent des types de télévision qui deviennent des personnages reconnaissables. Il y a une sorte de jeu d'improvisation, de théâtre de masques, presque une *commedia dell'arte* ».

certo, lo somatizza. È un nevrotico asmatico.
Se dunque egli balbetta, non ti chiedere come:
Se Tartaglia tartaglia, c'è un fato in ogni nome.
[…]
Soltanto un carnevale, follemente sardonico,
un mondo alla rovescia, per lui sarà un buon tonico.
Ma non serve il solletico, è inutile Totò,
non c'è smorfia che tenga, non gli giova Charlot,
non parlo di un Macario, di un Sordi, di un Hulot,
nemmeno un Hardy e un Laurel lo dilettano un po'.
Vano gli è Buster Keaton, tetro gli è Ridolini,
un fiasco è Woody Allen, un niente è Petrolini.
Non gli reca letizia un Ferrara, un Mughini,
si commuove, è terribile, per De André, per Baccini.
E nemmeno sghignazza davanti a un Berlusconi,
se vede e ascolta un Bossi gli cascano i coglioni,
prende sul serio Fini, se parla Buttiglione
se lo crede un Tommaso, un Hegel, un Platone.
Se legge la Tamaro, diventa un funerale,
se appare Emilio Fede, non ghigna, anzi sta male.
PANTALONE
Ma con Casini infine, ci avete voi provato?
SILVIO
Ho arruolato anche Sgarbi, ma senza risultato[1029].

L'utilisation du vers martellien permet à Sanguineti de développer ses propres caractéristiques stylistiques, nous mettant devant une opération différente de celles d'*Orlando* et de sa *Commedia dell'Inferno* : l'intellectuel génois, en effet, nous présente toute une série de listes et de répétitions, sous forme d'anaphore et de mots similaires, à travers des effets sonores, tout en enrichissant le verset de systèmes de comptines embrassées :

MELARANCIA 2
Ohimè! Muoio di sete. Deh, dammi a ber tiranno!

[1029] EDOARDO SANGUINETI, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, cit., pp. 58-59.

Crepo di sete, oh dio! Io svengo per l'affanno!

TRUFFALDINO

Qual errore ho commesso, in quale io caddi eccesso!
In che guai mi son messo! Davvero io fui un fesso[1030]!

Enfin, une note sur le « gioco autoironico ed autocaricaturale, e al tempo stesso antifrastico »[1031] présent dans le finale méta-théâtrale de ce travestissement, le seul élément de liberté que Sanguineti prend vers le jeu dramaturgique de Gozzi ; il s'agit du choix du châtiment à infliger à Smeraldina, où nous sommes confrontés à un renversement supplémentaire de l'actualisation, faite de manière auto-ironique et parodique de ce texte. Vazzoler écrit : « Il 'funerale' della commedia dell'arte e della favola è dunque celebrato e tematizzato meatateatralmente. È questo il coronamento (e al tempo stesso autoironico scoronamento) del travestimento a cui la favola è sottoposta »[1032] :

SILVIO

C'è stata una congiura, una congiuttura –
allora, capirete, è meglio aver premura.
[…]
questa femmina infame, comunque, che vedete,
come sia da punirsi, voi, a me, lo direte.
Son re, ma democratico, monarca, ma gentile,
tiranno, ma benevolo, despota, ma civile.

CLARICE

Sacra maestà, io ritengo che questa bieca azione
meriti una terrifica, spietata punizione.
Sia per noi ghigliottina, è questa la mia opzione,
come esser suole ormai, la gran televisione.
In un talkshow sia esposta al pubblico ludibrio,
'sta mora: a insulti, a sputi, da femmina da trivio.
[…]

PANTALONE

[1030] *Ibidem*, p. 97.

[1031] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 149 : « jeu auto-ironique et auto-caricatural, et en même temps ironique ».

[1032] *Ivi*, p. 150 : « Les 'obséques' de la *commedia dell'arte* et de la fable sont donc célébrées et thématisées de la manière métathéâtrale. C'est le couronnement (et en même temps le decouronnement autoironique) du travestissement auquel le conte de fées est soumis ».

Dentro una vasta vasca di pece ribollente,
ignuda sia convolta, che ci diventi ardente.
[…]
BRIGHELLA
[…]
in scarso reggipoppe, in enorme mutanda,
si perda, invigilata da una schiera imponente
di macchine da presa, e in delirio demente,
tutta in tempo reale, tutta in stretta diretta,
decalvata, amputata di un braccio, di una tetta,
esposta agli scorpioni, ai dragoni, agli insetti,
sia morsa tra i rimorsi, tra i più speciali effetti.
LEANDRO
Sono in netto dissenso con simili proposte,
che son vecchiumi rancidi: voglio scene più toste,

più crude, più crudeli, più assai sofisticate,
più torturatamente lente, più meditate,
pià calcolate, e più supertelevisive,
più televisionarie, più vivaci, più vive.
[…]
Perchè, sire, sia chiaro, non c'è peggio tortura,
per lei, per noi, per tutti, che la telecultura.
TRUFFALDINO
Ah, c'è di peggio, e insomma, di meglio molto, e assai:
so io come scagliarla dentro un mare di guai.
Facciamo uno spettacolo, e qui si metta in scena,
di Gozzi un bel fiabone, di quell che fan pena.
Diciamo Turandotte, o la Donna Serpente,
l'Augellino, il Re Cervo – anzi, or mi viene in mente:
noi qui reciteremo, per quella scellerata,
quelle Tre Melarance, che sono una cagata.
Le pene psicologiche, spirituali, mentali,
Ipersubliminali, iperintellettuali,
fanno sì che il colpevole, straziato dalla noia,
si venga a decomporre, pian piano, e infine muoia.
Chi mai ci può resistere a mille martelliani?

Chi, a tale favolaccia, può batterci le mani?
[…]
SMERALDINA
Ah no, pietà, signori! Mio sire, a voi mi appello!
Io piuttosto, vi applaudo, le mani mie mi spello.
Io grido: bravi! bis! A tutto io son disposta:
siate umani, pietosi: la pietà non vi costa.
Io son pronta a morire, avessi mille vite,
ma Gozzi no, e poi no: alle Nazioni Unite
formalmente io mi affido, prigioniera politica.
Io tengo le emorroidi, sono diarroica e stitica.
Deh, basta i martelliani, deh, basta i settenari
storie da piccirilli, scenette da somari.
[…]
CELIO
Fermatela, tenetela, bloccatela, legatela:
cingetela, serratela, su, avanti, incatenatela!
[…]
SILVIO
[…]
Noi ora nuoteremo in un mar di confetti.
Avanti con le danze, su con i minuetti,
e forza con l'hip hop, la discomusichetta,
dentro ogni magnetofono si infili una cassetta!
Dal regno sien sbanditi tutti gli alessandrini,
e si prenda or congedo con i versi più fini:
si parli civilmente, non da scemi e da stolti:
vogliamo endecasillabi, e li vogliamo sciolti.
TUTTI
Tolga questo finale, ora, a chiunque,
cagion di disputar. Si rinovellino,
colle solite rape, e coi consueti
sorci, le nozze. O spettatori cari,
se aver tentato tutto quanto, noi,
per divertirvi, qualche scusa merta,
consolateci almen con qualche segno
di quella umanità, che si v'onora.

Applauditeci tutti, e buona notte[1033]!

Jusqu'à présent, nous avons vu que l'écriture d'Edoardo Sanguineti est caractérisée par une forte conscience, qui montre sa grande capacité à utiliser à son gré des matériaux culturels de différents niveaux et d'origines vraiment différentes. Cela vaut également pour le domaine du théâtre, qui occupe une place importante dans cette thèse, puisque dans les écrits de l'intellectuel génois « la parola sanguinetiana parte subito (anche a voler tacere dei ricordi d'autore che evocano una passione adolescenziale per la danza) da un impulso profondo che sottende una vocazione teatrale »[1034]. Et c'est précisément le théâtre, qui représente pour l'écrivain de la néo-avant-garde un point d'union avec tous les arts, qui représente pour Sanguineti l'espace le plus parfait pour représenter les connexions interartistiques, qu'il avait déjà abordé avec la poésie et la narrative ; le théâtre devient le lieu d'un possible renouveau de la parole, en lui donnant la forme d'un corps sur scène et en trouvant en même temps les outils pour définir la partition d'une voix. Comme affirme Francesco Muzzioli, il y a trois « caratteri […] rappresentativi dell'incontro-scontro della parola sanguinetiana con il teatro […]: la divisione, la manipolazione, la negazione »[1035]. Le premier, l'effet de division, qui montre une fois de plus la désintégration de la langue, suite à une nécessité (voulue par Sanguineti lui-même) d'entrer en contact étroit avec sa musicalité éventuelle ; de cette façon le texte devient une partition « ma soprattutto assume un assoluto rilievo allegorico, di quella allegoria della frammentarietà che è diventata, ormai, il massimo del realismo, se è vero che una parola a pezzi è l'unico modo per rappresentare il "mondo a pezzi" della tarda modernità in cui viviamo »[1036]. Ensuite nous avons l'effet de manipulation, qui s'affirme par la déformation de la parole sur la scène. Le fait est que Sanguineti considére le mot, à la manière de l'intellectuel organique, comme un objet de construction, de sorte qu'il n'y a pas de problème s'il est modifié au cours du processus artistique et cela vaut pour sa propre parole ou celle de quelqu'un d'autre (comme dans le cas des traductions, par exemple). Et c'est précisément avec la réécriture d'autrui que Sanguineti affirme l'effet de la manipulation, en proposant le fameux concept de "travestissement" ; c'est un terme significatif qui se divise en deux sens :

[1033] EDOARDO SANGUINETI, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, cit., pp. 111-114.

[1034] FRANCESCO MUZZIOLI, *Il teatro della teoria, ovvero la teoria nel teatro*, cit., p. 5 : « le mot de Sanguineti naît immédiatement (aussi pour vouloir taire les souvenirs d'auteurs qui évoquent une passion adolescente pour la danse) d'un élan profond qui sous-tend une vocation théâtrale ».

[1035] *Ivi*, p. 6 : « caractères [...] représentatifs de la rencontre-heurt du mot de Sanguineti avec le théâtre [...] : la division, la manipulation, la négation ».

[1036] *Ivi*, p. 7 : « mais il revêt surtout une importance allégorique absolue, de cette allégorie de la fragmentation qui est devenue, aujourd'hui, le maximum du réalisme, s'il est vrai qu'un mot en morceaux est la seule façon de représenter le "monde en morceaux" de la modernité tardive dans laquelle nous vivons ».

intanto rimanda al genere del “travestimento burlesco” che è uno dei tipi della parodia, forma barocca che consiste secondo Genette nella replica “in stile volgare di un testo epico”; quindi rinvia a una modalità di aggressione comica verso il modello canonico. Poi […] il travestimento si riferisce al gesto teatrale più elementare che ci sia: travestirsi, assumere le vesti di un altro, indossare un abito come un segno che ci trasferisce in una identità fittizia. […] Si tratterebbe, oggi, anche di un campanello di avvertimento nei confronti delle identità “date” (per nascita o per tradizione), in quanto la sottolineatura del travestimento ci avverte che l’identità s’indossa, l’identità è un prodotto sociale (un “giuoco sociale” direbbe il nostro autore)[1037]. Enfin, nous sommes confrontés à l'effet de la négation, c'est-à-dire à la définition d'une vision antinaturaliste du théâtre d'Edoardo Sanguineti, qui est formée d'éléments de base (comme un espace scénique vide) par l'utilisation de formes différentes « in cui la scena non esiste, basta l’esecutore e il suo leggio. Più che non esistere, si direbbe che la scena è “nuda”. O, ancora meglio, la scena deve essere creata proprio a forza di parole »[1038]. Sanguineti écrit qu’il faut s’appuyer sur un code pour déchiffrer un texte, mais il faut ensuite aussi déchiffrer le code et ça c'est là notre objectif principal.

[1037] *Ivi*, pp. 7-8 : « Entre-temps, il fait référence au genre du "travestissement burlesque" qui est l'un des types de la parodie, une forme baroque qui, selon Genette, consiste en la réplique « en style vulgaire d'un texte épique » ; puis il fait référence à une agression comique envers le modèle canonique. Ensuite [...] le travestissement fait référence au geste théâtral le plus élémentaire qui existe : se déguiser, prendre les vêtements d'une autre personne, porter une robe comme signe qui nous transfère dans une identité fictive. [...] Aujourd'hui, ce serait aussi une sonnette d'alarme contre les identités "données" (par naissance ou par tradition), puisque le soulignement du travestissement nous avertit que l'identité est portée, que l'identité est un produit social (un "jeu social", dirait notre auteur) ».

[1038] *Ivi*, p. 8 : « "Là où la scène n'existe pas, l'interprète et son lutrin suffisent. Plutôt que de ne pas exister, on dirait que la scène est "nue". Ou, mieux encore, la scène doit être créée précisément par la force des mots ».

TROISIÈME PARTIE

Expériences et interactions d'Edoardo Sanguineti

INTRODUCTION

En parlant de la richesse de la personnalité d'Edoardo Sanguineti, nous ne pouvons considérer que quelques aspects fondamentaux, en dehors de ceux que nous avons déjà abordés dans les deux premières parties. Nous nous référons au domaine universitaire, en particulier aux lieux où notre intellectuel a donné forme à sa carrière de professeur (en particulier Turin, Salerne et Gênes, un discours séparé est réservé à Bologne). L'université est fondamentale pour comprendre la figure de Sanguineti, en plus de l'aspect littéraire et critique, dans la mesure où l'on peut voir en ce lieu la présence d'un savoir qui peut être défini comme « un accumulo di esperienze, di conoscenze »[1039] ; de plus, notre intellectuel, ici dans le rôle académique, compare son travail d'écrivain à celui de professeur, en affirmant que pour lui « le due attività […] non sono alternative »[1040] (il va sans dire que même dans ce domaine, il parvient à faire preuve d'une rigueur philologico-critique méticuleuse, qui a toujours caractérisé sa figure et surtout ses pratiques d'écriture). Au terme de ce voyage, nous sommes confrontés à une réflexion de Sanguineti lui-même, qui s'inspire d'un entretien avec Giuliano Galletta, dans lequel il parle de la modernisation du monde universitaire et de la façon dont celle-ci est aujourd'hui liée à une simple bureaucratisation.

À cela s'ajoute l'apport picturo-artistique lié à son écriture, que l'on retrouve non seulement dans les poèmes-phrases, mais aussi dans sa tentative de se confronter à l'écriture elle-même, voulant obtenir le même rapport au réel que ces peintres qui se confrontent à une conception non-figurative de la peinture. Cela a caractérisé dès le début l'écriture de l'intellectuel génois, qu'il définit lui-même comme écriture mentale ; la rencontre avec Enrico Baj et l'adhésion à la vision atomique du Mouvement nucléaire, dont Baj est un des principaux partisans, caractérise davantage la vision intellectuelle de Sanguineti depuis le début du *Laborintus* ; puis suivent les différentes collaborations avec plusieurs artistes et peintres, parmi lesquels on peut citer Antonio Bueno, Mario Persico, Carol Rama et bien d'autres, qui lui permettent de créer de plus en plus son concept très personnel de visualité liée à ses pratiques d'écriture (cela signifie « il rapporto non solo con il vedere, […] ma proprio con le arti figurative »[1041]). Mimmo Paladino mérite un discours intéressant et en particulier son œuvre *Quijote*, qui nous introduit au thème du lien entre Edoardo Sanguineti et le cinéma.

C'est précisément un discours sur la relation entre l'intellectuel génois et le cinéma, auquel il est lié depuis sa jeunesse, qui clôt cette Partie Troisième ; en particulier Sanguineti est lié au cinéma

[1039] EDOARDO SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, cit., p. 34 : « une accumulation d'expériences, de connaissances ».
[1040] *Ivi*, p. 35 : « les deux activités […] ne sont pas alternatives ».
[1041] *Pittura* in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « le rapport non seulement avec la vue, [...] mais précisément avec les arts figuratifs ».

dit "classique", qui lui permet de développer une base culturelle solide, ce qui donne le concept de montage, que Sanguineti emprunte au cinéma comme élément fondateur de la culture du XXème siècle ; à cet égard, nous trouvons utile l'entrée "Cinéma" dans le livre *Sanguineti/Novecento* de Giuliano Galletta et la récente publication de Franco Prono et Clara Allasia *Un poeta al cinema*, où sont présentés deux journées-séminaires organisés par Sanguineti à l'Université de Turin, qui nous permettent de retrouver, dans cette réflexion très lucide sur le XXème siècle entre image, cinéma et littérature, « un'emozione intellettuale, come geografia dei possibili modi di fruire dello spettacolo cinematografico »[1042].

La somme de ces expériences et de ces interactions, qui relient Edoardo Sanguineti aux aspects particuliers de son activité littéraire, critique et académique, se retrouve dans le grand événement qui s'est tenu du 12 au 16 décembre 2005 à la Sala Borsa de Bologne ; il s'agit du *Ritratto del Novecento* (*Portrait du XXème siècle*), fondamental pour comprendre pleinement le labyrinthe hypertextuel de notre clerc intellectuel, où chaque élément est ainsi fait une boussole d'orientation pour cette partition, qui veut montrer ses compétences comme « raffinatissimo cultore di operazioni combinatorie »[1043].

[1042] EDOARDO SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, sous la direction de FRANCO PRONO et CLARA ALLASIA, Bonanno editore, Acireale-Rome, 2017, p 93 : « une émotion intellectuelle, comme une géographie des façons possibles de bénéficier du spectacle cinématographique ».

[1043] EDOARDO SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, sous la direction de NIVA LORENZINI, Manni, San Cesario, 2009, p. 13 : « expert hautement raffiné en opérations combinatoires ».

I
EDOARDO SANGUINETI ET L'UNIVERSITÉ
L'enseignement en tant qu'outil de vision du monde

III.1.1 L'UNIVERSITÉ EN TANT QUE TRAVAIL COLLECTIF : TURIN

L'environnement universitaire a joué un rôle important dans la vie d'Edoardo Sanguineti, non seulement pour un aspect purement académique, qui représentait pour lui l'occasion d'apprendre et d'enseigner quelque chose, mais surtout parce qu'il lui a permis de trouver dans ce qu'il définit et considère son "métier naturel" un moyen de briser la solitude d'écrire, « un lavoro abbastanza malinconico [perché] bene o male bisogna mettersi lì con una penna, una macchina da scrivere, un computer e si è comunque da soli di fronte alla famosa e terrificante pagina bianca »[1044]. C'est ainsi que Sanguineti considère le travail universitaire comme un travail collectif, où se déroulent la discussion et la confrontation (tant avec les étudiants qu'avec d'autres collègues, dans le domaine de la recherche par exemple) ; cela permet à l'intellectuel génois de trouver les outils les plus importants pour communiquer sa propre pensée, comme il l'explique lui-même : « La fase preparatoria è molto importante, ma il momento decisivo è sempre quello in cui si deve comunicare agli altri il senso di quello che si è pensato »[1045]. C'est parce que, par exemple, on le retrouve dans la première véritable expérience universitaire de Sanguineti en tant qu'assistant universitaire bénévole de son professeur Giovanni Getto à l'Université de Turin dans les années 1950 ; Guido Davico Bonino souligne « la sua straordinaria carica didattica »[1046], qui lui permet de maintenir un haut niveau critique et en même temps une capacité excellente de dialogue avec ses étudiants, d'« una comunicativa immediata di grandissima presa »[1047]. Bien qu'il ait essayé d'entreprendre une carrière universitaire (Davico Bonino souligne que l'activité universitaire de Sanguineti a toujours connu des obstacles à cause de ses positions politiques), il a toujours été rejeté, jusqu'à son expulsion de l'Université de Turin, à cause de l'archevêque de la capitale piémontaise Michele Pellegrino, qui a effectué une réelle persécution du jeune universitaire ; puis, en 1968, il s'installe à l'Université de Salerne, où il occupe la chaire de littérature générale italienne et de littérature italienne contemporaine, avec l'aide de Carlo Salinari.

[1044] EDOARDO SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, cit., p. 35 : « un travail plutôt mélancolique [parce que] bien ou mal il faut s'y rendre avec un stylo, une machine à écrire, un ordinateur et on est toujours seul devant la célèbre et terrifiante page blanche ».

[1045] *Ibidem* : « La phase préparatoire est très importante, mais le moment décisif est toujours celui où vous devez communiquer aux autres le sens de ce qu'on a pensé ».

[1046] GUIDO DAVICO BONINO, *Ricordo di Edoardo Sanguineti, torinese d'adozione*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 19 : « son extraordinaire pouvoir d'enseignement ».

[1047] *Ibidem* : « une communication immédiate de grande importance ».

III.1.2 LA LEÇON DE SANGUINETI À SALERNE EN 1968

L'étude *Gli anni salernitani e il realismo dell'ideologia* de Nicola D'Antuono s'avère utile, puisqu'il nous montre la période de Salerne de Sanguineti « dal settembre 1968 all'estate del 1974 »[1048]. Cela représentent une période d'une activité professionnelle et intellectuelle spécifique et dense à ne pas oublier. C'est un choix défini comme "politique" par Salinari, puisque Sanguineti en 1968 était candidat dans les rangs du PCI, mais il n'est pas juste de ne voir cela que de ce point de vue ; il faut considérer que l'arrivée du jeune professeur à Salerne coïncide, d'une part, avec les réflexions du Groupe 63 et de la Néo-avant-garde, d'autre part avec le fait que Salerno est une ville « priva di strutture produttive, […] [dove] gli intellettuali erano tutti espressione del blocco agrario in crisi »[1049]. Cela montre comment cette figure, celle de l'intellectuel, est perçue par le prolétariat comme faisant partie d'une « massa di disoccupati, […] nuovi soggetti della realtà meridionale come grande "questione nazionale" »[1050] ; à ce propos, Sanguineti souligne : « Il Sessantotto incombeva: il PCI sembrava non avere più alcuna presa, i socialisti stavano mollando tutto, i fascisti, al Sud, dilagavano e io, a quel punto, divenni una specie di capopopolo. Ricordo di miei discorsi fatti nell'Aula Magna stracolma di gente: io, in piedi sulla cattedra, sembravo Lenin nei vecchi documentari »[1051]. Contrairement à Turin, où les étudiants tentent de réaliser quelque chose de semblable à une révolution (sans en connaître pleinement les méthodes et les instruments), à Salerne les étudiants sont avides de comprendre comment le monde est fait, car toute la population est « affamata di cultura, curiosa, disponibile, […] [poiché] non c'è una vera interruzione tra la vita universitaria e quella nella città »[1052]. Il est intéressant de noter que, au cours des années universitaires de Salerne, le professeur Sanguineti offre à ses étudiants la vision du monde qu'il a lui-même développée selon Brecht et Benjamin à travers

le strategie di decifrazione dei testi e l'arte del commento come insieme di citazioni che spezzavano il continuum storico e testuale, […] [grazie a] una dinamica straniata, una dialettica di shock e interruzione. La

[1048] NICOLA D'ANTUONO, *Gli anni salernitani e il realismo dell'ideologia*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 23 : « de septembre 1968 à l'été 1974 ».

[1049] *Ivi*, p. 25 : « sans structures productives, [...] [où] les intellectuels étaient toutes les expressions du bloc agricole en crise ».

[1050] *Ibidem* : « masse de chômeurs, (...) nouveaux sujets de la réalité méridionale comme une grande " question nationale" ».

[1051] ANTONIO GNOLI (sous la direction de), *Sanguineti´s Song. Conversazioni immorali*, cit., p. 142 : « Le 1968 s'annonçait : le PCI semblait n'avoir plus d'emprise, les socialistes abandonnaient tout, les fascistes, dans le Sud, étaient endémiques et moi, à ce moment-là, je suis devenu une sorte de leader. Je me souviens de mes discours dans l'Aula Magna pleine de gens : moi, debout sur le bureau, je ressemblais à Lénine dans les vieux documentaires ».

[1052] *Ivi*, p. 143 : « avide de culture, curieuse, disponible, [...] [parce qu'] il n'y a pas de réelle interruption entre l'université et la vie urbaine ».

contraddizione che ne scaturiva non era un arretramento, ma una tecnica di superamento attraverso l'accumulo delle stesse[1053].

L'expérience universitaire du professeur Sanguineti à Salerne peut donc être liée à des moments heureux, à tel point que l'on peut dire qu'elle a contribué à mettre en œuvre dans la ville de Campanie un véritable ferment culturel ; revenons un instant à ce lien entre vie universitaire et vie urbaine, que Sanguineti sait bien réaliser, donnant lieu à l'organisation d'initiatives significatives, telles que la présence du théâtre-image (c'est la période de son extension maximale) avec des invités comme la Compagnie de chant populaire, Leo De Berardinis, Carmelo Bene. Ensuite, nous avons la revue de poésie contemporaine avec Luigi Giordano « Poeta. Nuove Letture Internazionali », qui permet à Sanguineti de donner aux étudiants (et à tous les citoyens) l'occasion de se confronter à des noms d'avant-garde comme Andrea Zanzotto, Valerio Magrelli, Amelia Rosselli et bien d'autres. Il est donc important de considérer la phase de Salerne comme une excellente occasion pour Sanguineti de développer ses pratiques d'écriture poético-critique, tant par l'apport d'éléments quotidiens que par son engagement constant, tant idéologique que politique, qui vise à souligner sa vision constante de la "classe" et ses problèmes sociaux ; ceci est fondamental pour comprendre, encore une fois, la vision marxiste, toujours avec une précision rationnelle, de ce que nous pouvons définir comme la douleur de l'histoire.

III.1.3 GÊNES

Sanguineti arrive à l'Université de Gênes en 1974 (et y est resté jusqu'en 2000) ; c'est une phase très importante de sa vie, après son expérience à l'Université de Salerne, où il a réussi plus que jamais à s'intégrer à la fois à l'université et à la ville, donnant un tournant décisif à la vie culturelle et sociale de la ville de Campanie. Le professeur nous explique le lien avec la ville ligurienne et la ville piémontaise, en passant pour les événements vécus dans le sud de l'Italie ; ce qu'il fait est définir une « "percezione" che benjaminianamente Sanguineti ha avuto della città in cui era nato ed a cui era tornato »[1054] :

[1053] NICOLA D'ANTUONO, *Gli anni salernitani e il realismo dell'ideologia*, cit., p. 31 : « les stratégies de déchiffrage des textes et l'art du commentaire comme un ensemble de citations qui rompent le continuum historique et textuel, [...] [grâce à] une dynamique aliénée, une dialectique de choc et d'interruption. La contradiction qui en résulte n'est pas une retraite, mais une technique de dépassement par l'accumulation de celle-ci ».

[1054] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico genovese*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 48 : « la "perception " que Sanguineti avait de la ville dans laquelle il est né et dans laquelle il est retourné à la manière de Benjamin ».

Il y a aussi un écrit important sur le sujet : ERMINIO RISSO, *Percezioni incrociate: lo sguardo di Sanguineti su Genova*, in *Gli sguardi incrociati. La Liguria vista dagli scrittori piemontesi, Il Piemonte visto dagli scrittori liguri*, Atti del

Sono nato il 9 dicembre 1930, in Salita S. Maria della Sanità, 70/6. È probabile che un Sagittario, con le sue quattro zampe, si trovi piuttosto spaesato in un posto di mare. Genova non è Venezia, va bene, che è proverbialmente incompatibile con gli equitanti e gli equini, a dispetto del colossale Colleoni del Verrocchio. Ma, ove mai io credessi agli oroscopi, non mi meraviglierei che nel '34, ancora tenero trienne unigenito, la mia famiglia si e mi trasferisse a Torino, che è città taurina per eccellenza, e dunque adatta a duri zoccoli e a spiriti aggressivi, anche se, nel mio segno, temperati da un incrocio bestialmente umano e umanamente bestiale. Aggiungo che fui caratterizzato, già in origine, da indizi di carattere anfibio (di Chiavari il mio padre, e proprio di Torino la madre mia). Così, scalpitante arciere, vissi sopra le sponde del Po sino al fatale '68. E soltanto nel '74, dopo sei anni salernitani, che mi riportarono verso nuove acque saline, ritornai nel mio luogo nativo, per rimanerci, suppongo, ormai, *usque ad mortem*[1055].

Sanguineti arrive à Gênes pour enseigner la littérature italienne, et montre aussi à cette occasion sa capacité à "séduire" les étudiants par sa profonde capacité intellectuelle et critique ; dans son essai *Il chierico genovese,* Franco Vazzoler écrit : « Sanguineti […] non era amico del didattichese, del pedagogismo. L'insegnamento […] era per lui soprattutto un fatto di seduzione »[1056]. Il s'agit bien sûr de "séduction", en utilisant un terme que le professeur Sanguineti a toujours essayé d'user pour parler de son travail didactique, une "séduction" basée sur la fascination intellectuelle qu'il manifeste à travers son regard activement critique et la définition des aspects du partage et de la collectivité qu'il veut lui-même rendre de plus en plus importants. Cela rappelle un passage inséré dans ses *Appunti di didattica letteraria,* où Sanguineti écrit : « Insegnare è possibile. Questa attività appartiene, teste sempre il Socrate, all'arte erotica, capitolo della seduzione »[1057]; il est également intéressant de souligner que le milieu universitaire de Gênes permet à Sanguineti de mûrir sa compétence lexicomaniaque, qui va de pair avec l'activité didactique. Le signe intellectuel au service de la ville

Convegno, Monforte d'Alba, 11 septembre 2010, sous la direction de GIANNINO BALBIS e WALTER BOGGIONE, Fondazione Bottari Lattes-Claudio Zaccagnino edizioni, Monfort d'Alba-Gênes, 2011, pp. 145-152.

[1055] EDOARDO SANGUINETI, *Genova per me*, cit., pp. 5-6 : « Je suis né le 9 décembre 1930, à Salita S. Maria della Sanità, 70/6. Il est probable qu'un Sagittaire, avec ses quatre pattes, se retrouve plutôt perdu dans un lieu de mer. Gênes n'est pas Venise, d'accord, ce qui est proverbialement incompatible avec les équidés et les équidés, malgré le colossal Colleoni de Verrocchio. Mais, si j'avais cru en l'horoscope, je ne serais pas surpris qu'en 1934, encore tendrement triennale, ma famille s'installe à Turin, ville taurine par excellence, et donc propice aux sabots durs et aux esprits agressifs, même si, dans mon signe, tempérée par un carrefour bestialement humain et humainement bestial. J'ajouterais que j'étais déjà caractérisé, à l'origine, par des indices de caractère amphibie (Chiavari était celui de mon père, et Turin celui de ma mère). J'ai donc vécu sur les rives du Pô jusqu'en 68, date de la mort. Et ce n'est qu'en 1974, après six années passées à Salerne, qui m'ont ramené à de nouvelles eaux salées, que je suis retourné dans ma région natale, pour y rester, je suppose, maintenant, jusqu'à la mort ».

[1056] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico genovese*, cit., p. 39 : « Sanguineti n'était pas un ami de la didactique, de la pédagogie. L'enseignement [...] était pour lui avant tout une question de séduction ».

[1057] EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., p. 1 : « L'enseignement est possible. Cette activité appartient, dit toujours Socrate, à l'art érotique, chapitre de la séduction ».

ligurien n'est pas différent de celui créé dans les villes de Turin et surtout de Salerne, car sa tâche, ou plutôt son but, est de créer un lien supplémentaire entre la vie universitaire et la vie de la ville. Cela devient « un modo di interpretare il proprio ruolo rispetto alla città (anche se, a Genova, come a Salerno e ancor prima a Torino, questo ruolo si esaurisce in una dimensione cittadina), il ruolo dell'intellettuale, del "chierico organico" »[1058]. Dans ses conférences, il tisse des liens étroits, pour donner un exemple non pas tant avec l'aspect de la littérature ou de la poésie ligurienne (voir le cas Montale[1059]) mais avec l'écriture de Vittorio Reta, décédé par suicide en 1977, qui apporte avec elle les stimuli pour une nouvelle génération de poètes et d'auteurs de la Néo-avant-garde, le célèbre « Groupe 93 » suivant l'exemple du « Groupe 63 » (certains étaient étudiants de Sanguineti). Parallèlement à son travail de professeur d'université, Sanguineti collabore avec différentes maisons d'édition liguriennes, avec différents volumes que nous pouvons encore étudier aujourd'hui (pensez à Il melangolo, Marietti, Costa & Nolan etc.). Il y a aussi une grande relation avec le monde du théâtre, fondamentale pour comprendre les années génoises de Sanguineti, tant par ses travestissements que par les autres aspects qui caractérisent sa façon de voir le théâtre. La collaboration avec Tonino Conte et Emanuele Luzzati est également importante : « Del lavoro di Conte e Luzzati Sanguineti sottolinea soprattutto il carattere di "teatro "elementare" e di "teatro come "giuoco"" (con un esplicito riferimento, che è anche invito alla lettura, al libro *Facciamo insieme il teatro*[1060]), che ottiene sempre l'effetto della "sorpresa teatrale" »[1061]. On peut donc résumer l'expérience universitaire de Sanguineti comme un outil pour voir le monde, pour discuter, pour savoir, parce que Sanguineti a toujours été ému par le désir de savoir, comme en témoignent ses expériences avec la ville de Bologne, à laquelle il est toujours très attaché.

III.1.4 LA *POSTKARTE* BOLONAISE PAR EDOARDO SANGUINETI

Nous ne pouvons nous empêcher de parler des étapes de l'Université de Bologne par rapport aux activités d'enseignement déjà mentionnées ci-dessus ; ces moments peuvent bien être considérés comme des outils supplémentaires pour consolider les aspects intellectuels et artistiques de la vaste biographie artistique et humaine d'Edoardo Sanguineti. Un essai utile pour comprendre les moments

[1058] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico genovese*, cit., p. 42 : « une manière d'interpréter son propre rôle par rapport à la ville (même si, à Gênes, comme à Salerne et, même avant cela, à Turin, ce rôle est limité à une dimension urbaine), le rôle de l'intellectuel, du "clerc organique" ».

[1059] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Ideologia e linguaggio*, cit, pp. 40-54.

[1060] Cf. TONINO CONTE et EMANUELE LUZZATI, *Facciamo insieme teatro*, Laterza, Rome-Bari, 2001.

[1061] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico genovese*, cit., p. 45 : « Dans le travail de Conte et Luzzati Sanguineti, il souligne avant tout le caractère du théâtre "élémentaire" et du théâtre comme "jeu" (avec une référence explicite, qui est aussi une invitation à lire, au livre *Facciamo insieme teatro*), qui obtient toujours l'effet de "surprise théâtrale" ».

de l'intellectuel génois à Bologne est l'essai *Storie felsinee: Postkarten da Bologna* que Claudio Longhi nous fournit où il souligne comment « Sanguineti ha lasciato una traccia profonda sull'ateneo bolognese, […], e come, per reciprocità speculare o dantesco contrappasso, dagli studi dell'ateneo bolognese egli sia stato profondamente segnato »[1062]. Même dans ce cas, nous pouvons voir à quel point le lien avec l'environnement universitaire correspond profondément au lien avec la ville, qui a beaucoup donné à Sanguineti et qui a été fortement influencée par sa présence ; on peut dire :

La relazione con un luogo – o, per restare al lessico teatrale elementare della cultura del XX secolo, l'immedesimazione del tutto antibrechtiana (stretta com'è tra Aristotele e Stanislavskji) con un luogo – è per Sanguineti determinante – e la mente corre, sul filo di una simile suggestione, al fenomeno di metodica riappropriazione di Genova, dopo gli anni salernitani, refertato dall'autore nello scartabello di *Genova per me* – ; […] nel sempre più vorticoso susseguirsi delle sue diverse dislocazioni negli anni, si ha la sensazione che ogni *qui* sia per lo scrittore ligure, e questa volta sì brechtianamente, l'igienico straniamento (pardon! l'igienico "travestimento") di un "altrove" – sullo sfondo l'archetipo cruciale del prediletto e ancipite "profugo" germano-finlandese di Brecht[1063].

Cela nous permet, en empruntant l'image proposée par Longhi, de définir les moments bolonais de Sanguineti comme une succession de *Postkarten*, ces fameuses "cartes postales" qui reviennent tant dans la célèbre collection poétique de 1978, que Longhi lui-même définit comme un « neobarocco emblema della nostra "*Palus Putredinis*"»[1064]. Ces cartes postales deviennent de plus en plus l'outil dialectique le plus important pour définir la figure du professeur Sanguineti, en ligne avec toutes ses expériences antérieures avec l'Université de Bologne et, par conséquent, avec la ville de Bologne ; pensez aux années cinquante, le contact avec Luciano Anceschi, qui reste pour Sanguineti une rencontre de grande importance. D'autres points de contact sont la scène bolonaise de son travestissement d'*Orlando Furioso* sur le parvis de Saint Pétrone de Ronconi, qui a définitivement établi sa pratique théâtrale (cette union entre Artaud et Brecht, entre cruauté et épique que nous savons

[1062] CLAUDIO LONGHI, *Storie felsinee: Postkarten da Bologna*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 49 : « Sanguineti a laissé une marque profonde sur l'Université de Bologne, [...], et comment, par réciprocité miroir ou contrepoint de Dante, des études de l'Université de Bologne, il a été profondément marqué ».

[1063] *Ivi*, p.51 : « Le rapport à un lieu - ou, pour rester dans le lexique théâtral élémentaire de la culture du XXe siècle, l'identification totalement anti-brechtienne (aussi proche qu'elle soit entre Aristote et Stanislavskji) à un lieu - est pour Sanguineti décisif - et l'esprit court, sur le fil de cette suggestion, au phénomène de réappropriation méthodique de Gênes, après les années de Salerne, rapporté par l'auteur à mon sens dans le *scartabello* de *Genova per me* - ; (...) dans la succession de plus en plus tourbillonnante de ses différentes dislocations au fil des ans, on a le sentiment que tout ici est pour l'écrivain ligure, et cette fois à la manière de Brecht, la séparation hygiénique (pardon ! le "déguisement" hygiénique) d'un "ailleurs" - en arrière-plan, l'archétype crucial de la double nature du "réfugié" allemand-finlandais bien-aimé de Brecht ».

[1064] *Ivi*, p.52 : « emblème néo-baroque de notre "Palus Putredinis" ».

être une partie fondamentale de sa poétique théâtrale et scénographique et pas seulement), la proposition de l'enseignement de la littérature italienne dans les années 70 pour le nouveau cours DAMS (Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle) qui n'a pas donné de résultats positifs. D'autres idées proviennent de rencontres avec diverses personnalités de l'Université de Bologne telles que Fausto Curi, Niva Lorenzini, Angelo Guglielmi, Claudio Longhi lui-même et beaucoup d'autres ; de moments de séminaires, rencontres, conférences (à noter la leçon sur la figure de la mère dans le théâtre classique qui s'est tenue en mai 2007[1065]), voire de spectacles, parmi lesquels il faut certainement mentionner la mise en scène complète en 2005, pour les soixante-quinze ans du professeur et dirigé par Claudio Longhi, du texte *Storie naturali*, l'expérience avec les acteurs professionnels et étudiants universitaires pour créer une continuité avec ce qui est dit ci-dessus.

III.1.5 CHANGEMENTS MAJEURS DANS LE MONDE UNIVERSITAIRE

Sanguineti a quitté le monde universitaire en 2000, année au cours de laquelle il a également accordé à Giuliano Galletta une célèbre interview intitulée *Rimpiangerò gli studenti, non l'università*, maintenant recueillie dans le livre *La ballata del quotidiano*[1066] ; on y trouve les réflexions du professeur Sanguineti, qui a parlé de « precocità di esperienze nei giovani, legate allo sviluppo delle tecnologie »[1067], mais surtout il se concentre sur les différents types d'étudiants avec lesquels il est possible d'établir un dialogue :

Ci sono variazioni più o meno forti a seconda dei periodi, qualche volta addirittura a seconda delle annate, come per il vino. C'è sempre una zona limitata di persone veramente straordinarie, dotate, che lavorano molto anche per conto proprio. I talenti. Poi c'è una fascia media, che è la più numerosa, di studenti che onestamente, con passione, seguono i corsi e poi una fascia inferiore che invece per varie ragioni, di lavoro, di famiglia, di scelte sbagliate fatica davvero molto. Negli ultimi anni mi sembra si registri un certo aumento della fascia inferiore. Lo si verifica soprattutto sul fronte della scrittura. Si vedono giovani che si stanno avviando verso la laurea fare errori gravi di ortografia o di sintassi. C'è una sorta di analfabetismo di ritorno. È una mia vecchia idea che la scuola italiana funzioni meglio alle elementari o all'università, almeno nella fase in cui, avvicinandosi al momento della laurea, gli studenti prendono finalmente la penna e si mettono a lavorare. Il resto della scuola, medie inferiori e superiori, così come oggi è organizzata, ha un carattere molto più passivo, lo studente ascolta, manda a mente, e replica quello che ha appreso; il momento creativo è molto più debole.

[1065] Nous parlons spécifiquement de *Mater domina*, Aula Absidale de Santa Lucia (Bologne), jeudi 17 mai 2007, VI Edition « I Classici », Leçon de SIMONA ARGENTIERI et EDOARDO SANGUINETI, Lectures de SOPHOCLE, CATULLE, FREUD, COCTEAU, Interprétation de MASSIMO POPOLIZIO et ELISABETTA POZZI, mise en scène de CLAUDIO LONGHI.
[1066] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, cit. pp. 34-37.
[1067] *Ivi*, p. 34 : « précocité de l'expérience chez les jeunes, liée au développement des technologies ».

Dopo la grande esplosione degli anni Sessanta, Settanta, dopo il ’68, lo studente d’oggi tende più al silenzio, alla passività, è meno agevole di una volta farlo discutere[1068].

Et ce qui a été dit s'oppose aux grands changements auxquels le monde universitaire italien est confronté, essentiellement liés à l'autonomie des universités, à une bureaucratisation toujours plus forte, des modifications qui, au lieu de déterminer au mieux le changement du monde, deviennent un véritable outil politique : « Tra riforme e controriforme non si riesce più a distinguere e questo mi pare sommamente pericoloso. Ma qui siamo al di là della questione universitaria, che però credo sarebbe importante integrare con i problemi della società in generale »[1069]. Et c'est encore vrai aujourd'hui, des années plus tard, que dans le monde universitaire il y a de plus en plus un sentiment d'inadéquation, caractérisé par toute une série de raisons qui ne tendent pas à fournir de l'expérience et des connaissances, mais à mettre l'aspect éducatif, culturel et humain en arrière-plan, au nom d'une bureaucratisation qui ne rend pas les changements possibles, un point de départ, un recul ; n'oublions pas l'aspect social que l'université a dans la vie, mais ça c'est une autre histoire... Ce qui est frappant, c'est comment Sanguineti a donné une vision prophétique claire de la façon dont le monde, en l'occurrence le monde universitaire, serait développé après lui. Pour conclure ces réflexions, nous aimons nous souvenir de Sanguineti à travers les paroles de Giuliano Galletta :

Sanguineti amava dire che non ci sono maestri – proprio lui che aveva dedicato la vita, e senza risparmiarsi, all’insegnamento universitario – ma soltanto allievi, ovvero si può imparare ma non insegnare. Chiunque l’abbia ascoltato soltanto una volta parlare può senz’altro confermare di essersi trasformato, istantaneamente, in un allievo e riesce difficile pensare a qualcuno più vicino di lui a un maestro. […] Per le generazioni più giovani Sanguineti era diventato, sin dai primi anni Sessanta, una sorta di mito, tanto che qualcuno si era

[1068] *Ivi*, pp. 35-36 : « Il y a des variations plus ou moins fortes selon les périodes, parfois même selon les millésimes, comme pour le vin. Il y a toujours un nombre limité de personnes vraiment extraordinaires et douées qui travaillent aussi beaucoup par elles-mêmes. Talents. Ensuite, il y a une classe moyenne, qui est la plus nombreuse, d'étudiants qui, honnêtement, avec passion, suivent les cours, puis une classe inférieure qui, pour diverses raisons, le travail, la famille, les mauvais choix ont vraiment beaucoup de mal à faire. Ces dernières années, il me semble qu'il y a eu une certaine augmentation dans le bas de l'échelle. C'est particulièrement vrai pour l'écriture. Vous pouvez voir des jeunes qui s'apprêtent à obtenir leur diplôme commettre de graves erreurs d'orthographe ou de syntaxe. Il y a une sorte de retour à l'analphabétisme. C'est une vieille idée à moi que l'école italienne fonctionne mieux à l'école primaire ou à l'université, du moins dans la phase où, à l'approche de l'obtention du diplôme, les élèves prennent enfin le stylo et commencent à travailler. Le reste de l'école, l'école primaire et secondaire, telle qu'elle est organisée aujourd'hui, a un caractère beaucoup plus passif, l'élève écoute, se souvient et réplique ce qu'il a appris ; le moment créatif est beaucoup plus faible. Après la grande explosion des années soixante, soixante-dix, après 1968, l'étudiant d'aujourd'hui tend plus au silence, à la passivité, il est moins facile qu'une fois de lui faire discuter ».

[1069] *Ivi*, p.36 : « Il n'est plus possible de distinguer entre les réformes et les contre-réformes, et cela me semble extrêmement dangereux. Mais nous sommes ici au-delà de la question universitaire, qu'il serait important, je crois, d'intégrer aux problèmes de la société en général ».

dichiarato, con quell'enfasi tipica del linguaggio delle avanguardie, disposto a "morire per Sanguineti". Di certo l'intellettuale Sanguineti era dotato sin dai suoi precocissimi esordi di una consapevolezza assoluta di se stesso e dei suoi obiettivi letterari. […] Anche nella polemica più dura l'atteggiamento di Sanguineti era sempre improntato alla più amabile gentilezza che però sapeva coniugarsi con un'assoluta fermezza nelle idee. […] Arrivederci, professore[1070].

[1070] GIULIANO GALLETTA, *Arrivederci professore*, in EDOARDO SANGUINETI, *La ballata del quotidiano*, cit. pp. 103-105 : « Sanguineti aimait à dire qu'il n'y a pas de maitres, - lui-même, qui avait consacré sa vie, et sans s'épargner, à l'enseignement universitaire - mais seulement des étudiants, c'est-à-dire que vous pouvez apprendre mais pas enseigner. Quiconque ne l'a écouté qu'une seule fois peut certainement confirmer qu'il a été instantanément transformé en élève et qu'il ne peut guère penser à quelqu'un de plus proche de lui qu'un professeur. [...] Pour les jeunes générations, Sanguineti était devenu, depuis le début des années soixante, une sorte de mythe, à tel point que quelqu'un s'était déclaré, avec cet accent typique du langage de l'avant-garde, prêt à "mourir pour Sanguineti". Certes, l'intellectuel Sanguineti a été doté dès ses tout débuts d'une conscience absolue de lui-même et de ses objectifs littéraires. [...] Même dans les controverses les plus dures, l'attitude de Sanguineti a toujours été marquée par la gentillesse la plus aimable qui, cependant, savait se combiner avec une fermeté absolue dans les idées. Au revoir, professeur ».

II
EDOARDO SANGUINETI ET LA PRATIQUE INTRAVERBALE
Les interactions entre les codes artistiques et littéraires

III.2.1 UNE INTRODUCTION NÉCESSAIRE : SANGUINETI ET L'ART

Qu'il existe un lien fort entre les pratiques d'écriture d'Edoardo Sanguineti et l'art est une chose bien connue, soulignée par l'intellectuel génois lui-même, qui fait face à sa propre écriture comme le fait un artiste en ce qui concerne sa profession (c'est surtout vrai pour l'art pictural, auquel Sanguineti a souvent été confronté), créant une réelle interaction. Entre les années 1950 et 1960, la situation socio-culturelle est différente de celle d'aujourd'hui ; Sanguineti écrit que « la condizione socio-economica, e quindi anche gli atteggiamenti socio-culturali, erano diversi e c'era un senso di "stravaganza" nei confronti di pittori e scrittori, che al contrario riescono a creare dei veri e propri "idilli", basati su conoscenze comuni, su pensieri talvolta comuni, ma soprattutto su spirito di "strana solidarietà" »[1071] qui permet de créer de nouvelles opportunités de rencontre. Il n'est donc pas surprenant que Sanguineti ait été lié à Albino Galvano, ce qui lui a permis de rencontrer Gianni Bertini, qui a servi de médiateur pour introduire le jeune poète à la direction du magazine d'art florentin « Numero », où il parlait d'art, mais aussi de littérature. Autre aspect fondamental à garder à l'esprit, en 1951, Sanguineti travaille aux premiers textes de *Laszo Varga*, futur *Laborintus*, un moment qui coïncida avec le début du choc entre "art abstrait" et "art figuratif". C'est précisément cette collaboration qui a mis le jeune intellectuel en contact étroit avec Antonio Bueno, pour qui « la figurazione era una delle tante vie in qualche modo possibili. Allora aveva una sua motivazione, non scommettere sul figurativo nel senso novecentesco della parola »[1072] et c'est grâce au peintre italien d'origine espagnole que Sanguineti a mûri la technique "d'après", ce principe de citation et de reprise que l'on retrouve tant en peinture qu'en littérature : « il punto di partenza è un dato testo, pittorico o letterario, o un dato stile, una maniera, che viene rifatta, ricalcata, tradotta »[1073]. On sait bien que ce processus est ensuite réutilisé par Sanguineti au théâtre dans le concept de travestissement, qui n'est rien d'autre qu'un

[1071] TOMMASO LISA (sous la direction de), *Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Florence, 2004, p. 7 : « la condition socio-économique, et donc aussi les attitudes socioculturelles, étaient différentes et il y avait un sentiment d'"extravagance" envers les peintres et les écrivains, qui parviennent au contraire à créer de véritables "idylles", basées sur une connaissance commune, parfois des pensées communes, mais surtout sur un esprit "de solidarité étrange" ».

[1072] *Ivi*, p. 9 : « la figuration était l'un des nombreux moyens possibles. Alors, il avait sa propre motivation, de ne pas parier sur le figuratif au sens du XXe siècle ».

[1073] *Ivi*, p. 11 : « "le point de départ est un texte donné, pictural ou littéraire, ou un style donné, une manière, qui est refaite, tracée, traduite ».

remake (« reprise ») de quelque chose de préexistant, une excuse pour être recité (ou cité à nouveau, lié au concept de dictabilité) ; puis existe le rapport avec Carol Rama, artiste turinois longtemps marginalisé, en tant qu'artiste féminine d'œuvres considérées comme scandaleuses, et la liaison avec Enrico Baj, que Sanguineti connaît en 1951 et que nous allons aborder plus en détail, en rapport au Mouvement nucléaire. L'adhésion du jeune poète Sanguineti à ce groupe artistico-intellectuel lui permet de rencontrer d'autres artistes importants, tels que Mario Persico, Guido Biasi, Lucio Del Pezzo (qui proposent à Naples les mêmes principes que le Mouvement nucléaire, lui donnant le nom de Mouvement nucléaire napolitain). Cet aspect est important, car il permet à Sanguineti de travailler sur des éléments et des figures allégoriques, de créer des jeux de mots et, surtout, de renforcer sa volonté de partir d'un fait concret tel qu'une œuvre d'art est aussi vrai le contraire, lorsque l'art sert un texte poétique, comme dans l'exemple que nous allons présenter en parlant de Mimmo Paladino et son *Quijote.* Les intérêts propres de Sanguineti varient en fonction des expérimentations réalisées, comme dans le cas de la sortie du tableau, qui donne à l'œuvre d'art un fort élément d'incorporation, ce qui est ensuite le cas du *pop art*, qui fascine beaucoup l'intellectuel, en particulier les peintures de l'américain Robert Rauschenberg (1925-2008).



Robert Rauschenberg, *Lit*

A cet égard, nous pouvons confirmer que cette relation entre la poésie et la peinture, nous osons dire aussi entre l'écriture et l'œuvre d'art, ou plutôt l'ékphrasis, est une occasion d'affirmation du "voir" selon Sanguineti, qui se transforme alors en écriture tant poétique que narrative, à caractère visuel ; sur le plan poétique, c'est un travail réalisé à partir de ce que les peintres font en matière d'écriture, quelque chose qui prend le goût de la performance même parfois (Sanguineti parle, par exemple, d'*art*

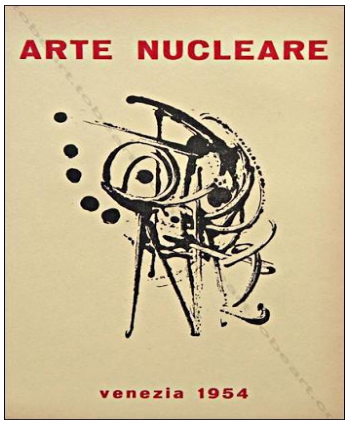
corporel, qui se présente comme « un sistema di rituali, una sorta di teatro violentissimo, artaudiano, che *a lui* interessa molto »[1074]). Dans le domaine narratif, le cas d'*Il Giuoco dell'oca* est célèbre, avec ses boîtes obtenues pour l'occasion de diverses sources picturales ; et c'est précisément l'occasion, spécifiquement de "saisir l'occasion" d'une source picturale-artistique, qui est l'interaction la plus efficace qui se crée avec l'écriture et qui permet de dessiner l'ébauche des nouvelles interactions possibles des codes entre écriture et art, au nom de ladite technique de l'ékphrase, et Sanguineti le sait parfaitement. Le roman du *Jeu* lui-même est ainsi construit, parmi des éléments tirés des tableaux publicitaires de Bosch, passant par des œuvres de Rauschenberg, à tel point que cette écriture est définie par Sanguineti comme « un romanzo "pop", perché c'è […] quest'idea di lavorare su dei "materiali" rifabbricati in qualche modo »[1075] ; il y a aussi les poèmes écrasants de la collection *Maurithiuis*, qui présentent tantôt des éléments fidèles à ce que nous voyons dans l'original, tantôt des visions artistiques qui veulent nous dire quelque chose en dépassant l'originalité artistique, à travers de nouvelles sources artistiques et littéraires. C'est pourquoi on peut parler de pratique intraverbale, qui se réfère à la lecture potentielle de l'OpLePo et de l'OuLiPo français original, mais Sanguineti voudrait souligner que cette façon d'écrire est évidente « nella maggior parte in cui il testo è scritto per una occasione determinata, in stretta connessione con una circostanza precisa »[1076]; ainsi, le jeu consistant à souligner le lien étroit et décisif qui est créé entre un texte et une œuvre d'art donnée est réalisé.

III.2.2 SANGUINETI ET L'ART NUCLÉAIRE : ENRICO BAJ

L'activité d'échange entre Sanguineti et les peintres italiens eut lieu en 1951 avec la rencontre avec Enrico Baj (1924-2003), lié au Mouvement nucléaire, qui devait être un élément fondateur dans l'écriture des poèmes du *Laborintus* par le jeune poète génois ; un autre élément d'union et de comparaison sont les caves milanaises, une proposition italienne des caves françaises, que Sanguineti a alors bien proposée dans son *Capriccio Italiano*[1077]. Mais qu'est-ce que le mouvement nucléaire en particulier ? Il montre l'intention de faire remonter à la surface de manière réaliste « il senso della catastrofe incombente, la disgregazione espressiva, […] l'incombente tragedia dell'apocalisse

[1074] *Ivi*, p. 20 : « un système de rituels, une sorte de théâtre violent, artaudien, qui l'intéresse beaucoup ».
[1075] *Ivi*, p. 21 : « un roman "pop", parce qu'il y a [...] cette idée de travailler sur des "matériaux" remanufacturés d'une certaine façon ».
[1076] *Ivi*, p. 16 : « dans la plupart des cas où le texte est écrit pour une occasion particulière, en relation étroite avec une circonstance particulière ».
[1077] Cf. ENRICO BAJ, *Automitobiografia*, Rizzoli, Milan, 1983, pp. 177-179

contemporanea »[1078] à travers une série d'éléments divers provenant de la science et des mythes (pensez, par exemple, à l'art interplanétaire[1079], exposition organisée par Enrico Baj et autres artistes, à laquelle participe le dadaïste Raoul Hausmann[1080]).



Manifeste du collectif *Arte Nucleare*, Venice 1954

Pour en revenir au rapport Sanguineti-Baj, on ne peut que parler de la revue « Il Gesto », qui renforce leur association, car tous deux s'intéressent à l'enracinement des problèmes de l'art contemporain ; en même temps, la réalité du « Groupe 63 » s'établit, que nous savons être une réalité de comparaison et d'expérimentation entre artistes et auteurs et donne naissance à cette nouvelle réalité artistique qui est la « Nouvelle Figuration »[1081], où le savant Sanguineti se confronte à l'art figuratif et pictural, à partir de Baj :



Enrico Baj et Edoardo Sanguineti

[1078] TOMMASO LISA (sous la direction de), *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 24 : « le sens d'une catastrophe imminente, la désintégration expressive, [...] la tragédie imminente de l'apocalypse contemporaine ».

[1079] Le manifeste *Arte Interplanetaria se* trouve dans le volume d'ARTURO SCHWARZ, *Nuclear Art*, Erich Diefenbronner, Milan, 1962.

[1080] Cf. DELPHINE JAUNASSE, *Raoul Hausmann : l'isolement d'un dadaïste en Limousin*, Pulim, Limoges, 2002

[1081] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Per una nuova figurazione*, in ID, *Cultura e realtà*, cit. pp. 216-220 et ANGELO TRIMARCO, *Elogio della figurazione*, in LUIGI GIORDANO (sous la direzione de), *Edoardo Sanguineti : ideologia e linguaggio*, cit. pp. 103-107.

Le crude immagini di Baj vanno prendendo una forma umana, come maschere della tragedia antica, rivissuta in un mondo in cui gli orizzonti sono divenuti senza confine... Queste ricerche non restano un fatto casuale ma convergono in un sentimento ben chiaro in tutti: il desiderio di ricondurre la pittura a un aspetto figurativo. Attraverso una visione più sofferta e consapevole della natura, sulla terra lavata dal più alto maestrale, l'uomo guarda il suo divenire. Non sarà se vogliamo, una bella prosa, e conserva tutti i segni di quella stagione nucleare, melodrammatica e patetica: ma confessiamo di trascriverla volentieri, e di amarla persino nella sua enfatica ingenuità, così necessaria, allora, per accompagnare in qualche modo esperienze del tutto solitarie, cui mancavano, e dovevano fatalmente mancare, intorno, nello spazio culturale, un linguaggio di adeguata riflessione interpretativa[1082].

Nous pouvons rendre ces réflexions évidentes, à partir d'une œuvre de Baj lui-même, qui montre de plus en plus le désir d'expérimenter de nouvelles formes d'expression, en rupture avec les schémas traditionnels, en toute liberté. Prenons, par exemple, l'œuvre *Buste de femme au Chapeau,* exposée à Milan et réalisée par la technique du collage ; il est intéressant de voir comment Baj, à partir d'un exemple préexistant (le tableau *Buste de femme de* Pablo Picasso), travaille à créer une nouvelle figure féminine en superposant différents éléments de tissu, qui donnent un grand équilibre artistique à l'œuvre, tout en apportant une nouvelle manière de traiter l'art en même temps.

[1082] EDOARDO SANGUINETI, *Per una nuova figurazione*, cit., p. 217 : « Les images crues de Baj prennent une forme humaine, comme des masques d'une tragédie ancienne, revécu dans un monde où les horizons sont devenus sans frontières... Ces recherches ne restent pas fortuites mais convergent dans un sentiment qui est clair pour tous : le désir de ramener la peinture à un aspect figuratif. A travers une vision plus douloureuse et consciente de la nature, sur la terre lavée par le mistral le plus haut, l'homme regarde son devenir. Ce ne sera pas, si vous voulez, une belle prose, et elle conserve tous les signes de cette saison nucléaire, mélodramatique et pathétique : mais nous avouons de la transcrire volontiers, et de l'aimer même dans son ingéniosité emphatique, si nécessaire, pour accompagner d'une certaine manière des expériences complètement solitaires, qui manquaient, et ont dû manquer fatalement, dans l'espace culturel, une langue de réflexion interprétative adéquate ».



Enrico Baj, *Enveloppe de femme au Chapeau*

Enrico Baj met en œuvre ce jeu libre que le néo-avant-gardiste a si bien réalisé, comme on peut le voir dans la sphère poétique de Sanguineti, qui ne suit aucun schéma logique et programmé, ce "retour au désordre" dont nous avons déjà parlé ; ceci parce que tous deux utilisent leur conception personnelle de la liberté, unis par une vision pratique dans leur domaine d'action. Pour le peintre, la figure d'Alfred Jarry est fondamentale, le faisant atterrir sur des peintures et des collages "d'après", avec de véritables souvenirs "automithobiographiques" mélangés à des hommages artistiques, à des personnages historiques. C'est ainsi qu'il observe, à la manière de Jarry, un mouvement autonome et réversible qui permet de tracer le courant des événements, caractérisé par un ensemble d'objets de nature différente, adaptés à sa façon de concevoir l'art, mais surtout de donner forme à son imagination perturbatrice personnelle. L'élément fondamental et pataphysique du génie de Baj est la création de l'"ultracorpus", une "figure" récurrente dans les différentes périodes de l'artiste, une créature anthropoïde qui se développe en passant de la matière de la peinture nucléaire des années 50 aux personnages qui peuplent le cycle des années 70 et 80 de l' *Apocalisse* (une image que Sanguineti reproduit avec le travestissement de Dante dans sa *Commedia dell'Inferno*).



Enrico Baj, la *silhouette du mangeur*

En ce qui concerne l'intellectuel génois, nous sommes bien conscients de l'efficacité de son outil interdisciplinaire d'interprétation du monde et qu'il essaie de s'entendre avec l'*Heptalogue pataphysique*, en montrant dans la pluralité des manifestations théoriques et pratiques de son écriture tous ces aspects qui sont liés à un concept très personnel de liberté construit par une série de rêves et d'éléments primitifs de l'être humain et qui détermine la fonction démystifiée du jeu que nous propose Sanguineti lui-même dans l'écriture. C'est précisément le jeu qui a son importance, un jeu sérieux qui se comprend, qui se tisse la plupart du temps entre des éléments comiques et apocalyptiques, et qui détermine un principe fondamental de sa poétique, précisément lié à la Pataphysique : « La Patafisica non tende all'esclusivo, all'esclusione: essa al contrario ha un'attitudine spirituale che la porta a ricevere, a accogliere, a recepire. Essa è inclusiva, non esclusiva: essa include in sé tutto quanto germoglia dalla fantasia, dall'immaginazione, dal sogno, dal senso dell'Essere come del Non-Essere »[1083]. Nous pouvons donc conclure notre discours sur la relation entre Sanguineti et Baj en soulignant leur intention commune de créer, ou plutôt de déterminer, un dépassement de la critique de l'humanité, des divers excès que la société contemporaine crée, au nom d'une ironie détachée et non conventionnelle : « ecco il contatto aperto con i testi e con gli autori più manifestamente propizi, […], presso un pittore che tutto coniuga – per reimpiegare adesso certi nostri vecchi termini, e sempre

[1083] ENRICO BAJ, *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milan, 1982, p. 12 : « La Pataphysique ne tend pas vers l'exclusivité ou l'exclusion : au contraire, elle a une attitude spirituelle qui la conduit à recevoir, à accueillir. Elle est inclusive, non exclusive : elle inclut en elle-même tout ce qui germe de la fantaisie, de l'imagination, du rêve, du sens de l'Être comme du Non-Être ».

in occasione di Baj – in metafora e in metamorfosi »[1084]. C'est également vrai en ce qui concerne la rencontre-collaboration avec Sanguineti, qui détermine une écriture pratique rejetant les principes absolus (le "sabotage de la littérature" précité) au nom d'une pluralité liée à l'identité des choses. Ce faisant, Baj montre sa capacité personnelle de créer de nouvelles possibilités de transformation, qui déterminent des figures de plus en plus différentes sans perdre jamais leur identité.



Stefano Scodanibbio et Edoardo Sanguineti dans le spectacle *Alfabeto apocalittico (les lettres sont l'œuvre d'Enrico Baj)*

Ce *Giuoco sociale*[1085] (le « Jeu social »), basé sur la création continue, s'inscrit bien dans les intentions-actions d'Alfred Jarry qui, comme Sanguineti et Baj « è consapevole della distanza infinita che si è aperta tra la comunità degli artisti d'avanguardia e la massa borghese che ambisce a raggiungere una legittimazione anche culturale dei propri privilegi sociali »[1086]. Voici un exemple qui nous permet de voir de plus près ces actions caractéristiques fortes de l'artiste et du poète, au nom d'une contamination-intégration des langues, qui ne sont alors que deux des nœuds essentiels de l'art contemporain, tant artistique que littéraire[1087]:

[1084] EDOARDO SANGUINETI, *Situazione di Baj*, in ID, *Cultura e realtà*, cit. p. 252 : « voici le contact ouvert avec les textes et les auteurs les plus manifestement propices, (...), avec un peintre qui combine tout - pour reprendre maintenant certains de nos termes anciens, et toujours au sujet de Baj - en métaphore et métamorphose ».

[1085] Ce titre fait référence à l'essai homonyme d'EDOARDO SANGUINETI, « Alfabeta », 69/1985, actuellement dans FILIPPO BETTINI et FRANCESCO MUZZIOLI (sous la direction de), *Gruppo'93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce, 1990, pp. 36-37

[1086] ANTONIO ROCCA, *Breviario dia Patafisica*, Patakomos Press Open Access, 2013, https://www.patakosmos.com/database-open-access/Breviario_di_Patafisica_Antonio_Rocca.pdf, p. 18 : « est conscient de la distance infinie qui s'est ouverte entre la communauté des artistes d'avant-garde et la masse bourgeoise, qui vise également à obtenir une légitimité culturelle de ses privilèges sociaux ».

[1087] Pour plus d'informations, cf. FILOMENA SCHETTINO, *Ut pictura poësis. Enrico Baj-Edoardo Sanguineti. Curieuse coïncidence*, Aracne, Rome, 2013.

CRIIIEK! la bella persona
morta, e l’intérieur
(la corrispondenza
con la sarta, con il medico, con
l’albergatore):
la gaia scienza
cigola nell’oscurità (la poltrona,

la borsetta, le collane): e già
sono rovine:
decorando
la sua eleganza, il suo
grado sociale:
(celebrando
tutte le riserve – SPLASH! –
dell’interiorità): e già è caduta
negli specchi:
con il passato, il lontano
(per un ritratto reale e
totale):
(i ricami, il divano,
le nappe): – CRUNCH! – perduta:[1088]

[1088] EDOARDO SANGUINETI, *L’intérieur*, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 371 : « CRIIIEK ! la belle personne / morte, et l'intérieur / (la correspondance / avec la couturière, avec le docteur, avec / l'hôtelier) : / la science gaie / couine dans l'obscurité (le fauteuil, / le sac à main, les colliers) : et déjà / sont des ruines : / décorant / son élégance, son / rang social : / (célébrant / toutes les réserves - SPLASH ! – / de l'intériorité) : et déjà elle est tombé / dans les miroirs : / avec le passé, le lointain / (pour un portrait véritable et / total) : / (les broderies, le canapé, / les glands) : - CRUNCH ! - perdue : ».



Portrait d'Enrico Baj

III.2.3 ANTONIO BUENO, MARIO PERSICO, CAROL RAMA ET BEAUCOUP D'AUTRES



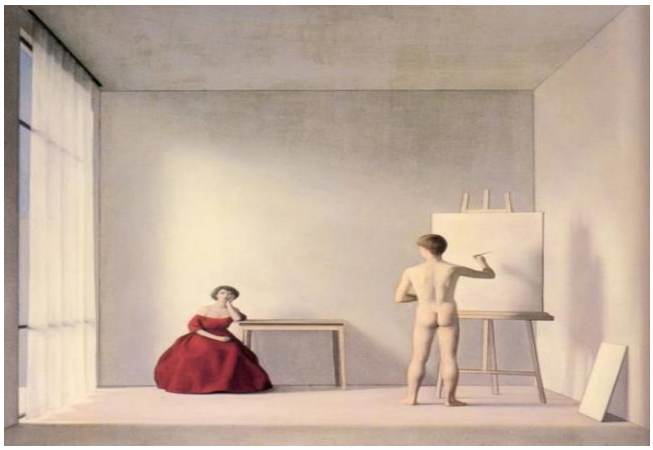
Antonio Bueno

Un premier point de contact entre Sanguineti et l'art d'Antonio Bueno (1918-1984) réside dans le célèbre volume de l'intellectuel génois sur le peintre[1089], dont Sanguineti lui-même propose trois écrits importants dans sa dernière syllogie *Culture et réalité* ; dans le premier écrit, réalisé pour la Galleria La B"ussola de Turin en 1953, nous lisons d'un Bueno considéré comme répétitif, engagé à « fabbricare una serie di quadri da intitolarsi: Variazioni sul tema di un dipinto fortunato »[1090].

Ce que nous voulons souligner, c'est que sa conception de la répétition ne vise pas à une simple reproduction, quoique variée, d'un seul sujet ou d'un seul objet d'art, mais à l'application pratique du concept d'après, qui crée sa peinture et qui est avant tout pour Bueno lui-même sa plus importante expérience. Ce n'est pas un hasard si Sanguineti, alors qu'il avance dans ses pratiques d'écriture, aborde cette tentation, constamment liée au concept de citation déformée, reconstruite et reproposée, d'être à nouveau actualisée et actuelle.

[1089] Nous nous référons au volume *Antonio Bueno*, Feltrinelli, Milan, 1975.

[1090] EDOARDO SANGUINETI, *Antonio Bueno*, in ID, *Cultura e realtà*, cit. p. 236 : « faire une série de tableaux à intituler : Variations sur le thème d'un tableau chanceux ».


Antonio Bueno, *Le peintre et le modèle*

Ce qui unit Bueno et Sanguineti, c'est ce lien de vision qui devient la présence de quelqu'un d'autre, spectateur ou lecteur ; la force persuasive des deux mûrit dans leurs inventions, qui sont décrites et définies dans leurs descriptions du goût quotidien. Sanguineti écrit :

La misura del tempo è dominante nel suo annullarsi medesimo, senza residuo alcuno; in questa invenzione (e non diremo ricerca) di un oggetto assoluto che la grazia sottrae al suo descriversi quotidiano, di un emblema indifferente che non significa (né intende significare) verità diversa dal suo stesso essere presente. E la poesia è ancora un sogno che si fa alla presenza della ragione, l'oppio che si occulta nelle pipe di Bueno (e che altri vi scoprì altra volta "musica in chiave di silenzio" e fu scoperta felice e puntuale) giova alla chiarezza, e onirica e razionale, di questo incanto severo, carico di algebrici stupori intensi[1091].

D'autres éléments-instruments qui marquent la même lecture se trouvent dans l'articulation des processus qui déterminent un balayage littéraire et artistique précis, c'est-à-dire la création spécifique d'un certain jeu des parties de la peinture de Bueno, qui dans la poésie de Sanguineti est présentée comme une structure musicale, une partition, nous dirons, faite de thèmes et de variations :

La fascinazione dell'oggetto, della cosa, può soprattutto in lui, da un lato, in quanto riduce a "sequenza" (è la parola dell'autore) il movimento interno a ogni singola opera (che è quell'irrigidimento sopra notato), e ciò vale sul terreno formale; ma poi, su un fronte diverso, e tematico, ecco il prodigio per cui l'obiettivazione

[1091] *Ivi*, p. 237 : « La mesure du temps est dominante dans son annulation même, sans aucun résidu ; dans cette invention (et nous ne dirons pas recherche) d'un objet absolu que la grâce enlève de sa description quotidienne, d'un emblème indifférent qui ne signifie pas (ni ne veut signifier) la vérité différente de sa propre présence. Et la poésie est encore un rêve qui se fait en présence de la raison, l'opium qui se cache dans les tuyaux de Bueno (et que d'autres ont redécouvert "musique dans la clé du silence" et a été découvert heureux et ponctuel) sert la clarté, et onirique et rationnelle, de cet enchantement sévère, plein d'étonnement intense algébrique ».

opera proprio sopra la figura umana, sopra una risentita fisiologia. L'oggetto si trascrive in pittura per deformare arbitrariamente una antica nozione, come "musica humana"[1092].

Comment cela se passe-t-il pour Sanguineti ? Evidemment avec une écriture poétique, qui met en évidence cette "objectivation", afin de valoriser cette "musique humaine", qui n'est rien de plus que cet ensemble d'expériences faisant partie de notre dimension émotionnelle (et pas seulement) :

ein moralisches Lied (in
cantibus): (cantando); (mir?); il fermo canto; (mir? hier?); il
suono (fermo); ein wahres (cantando); con tatto; (con il tatto); (toccando);
Kunststück; (contatto); (uh!); (leggendo); (vedere);
(hören):[1093]

Il ne faut pas regarder l'œuvre de Bueno en cherchant à trouver les relations privilégiées qui existent entre son art et le temps dans lequel il est inséré (et cela vaut, bien sûr, même pour Sanguineti et son écriture), mais il faut attirer l'attention sur une réelle "capacité acrobatique" (intéressante à lire cette figure de l'acrobate, qui combine la figure de Bueno avec celle de Sanguineti), présentée en termes de "citation", celle "d'après", qui devait devenir une marque de fabrique du peintre, et est présente plus tard, quoique sous d'autres formes, dans l'écriture de l'intellectuel génois :

Mettere l'accento sopra la ricerca tecnica, e persino sopra la ricerca formale, è infatti tentazione immediata: ma l'eccesso della evidenza neutralizza, alla fine, la fecondità stessa della prospettiva. Sappiamo tutti che Bueno procede da un ideale di pittura, che sfiora, nel suo acrobatismo inaugurale, il delirio del trompe-l'oeil, anche se questo trompe-l'oeil è talmente offerto in "citazione" che non potrebbe ingannare nemmeno l'occhio più candido: le sue relazioni culturali lo accosteranno fatalmente, assai presto, ai metafisici delusi, in una sorta di estenuato surrealismo, congelato e classicizzato. Ma non si tratta soltanto di categorie provvisorie, di referenze che emergono faute de mieux e, per così dire, per esclusione: la impressione di fondo è che il primo Bueno assuma la pittura come Pittura, in un'accezione da dizionario, come volendo aver a che fare con la categoria in sé, non con una sua declinazione specifica, e quasi inibendosi, nel suo mondo intenzionale, ogni

[1092] EDOARDO SANGUINETI, *Grafica di Antonio Bueno*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., pp. 238-239 : « La fascination de l'objet, de la chose, peut surtout en lui, d'une part, en ce qu'elle réduit à "séquencer" (c'est la parole de l'auteur) le mouvement interne de chaque œuvre (qui est ce raidissement noté ci-dessus), et cela vaut sur le plan formel ; mais alors, sur un autre front, et thématique, voici le prodige pour lequel l'objectivation travaille juste au-dessus de la figure humaine, au-dessus d'une physiologie resensuelle. L'objet est transcrit en peinture pour déformer arbitrairement une notion ancienne, telle que la "musique humaine"».

[1093] EDOARDO SANGUINETI, *Musica humana*, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 372 : « un chant de la moralité (dans / les chansons) : (chantant) ; (moi ?) ; le chant fixe ; (moi ? ici ?) ; le / son (fixe) ; un véritable (chantant) ; avec tact (avec le tact) ; (touchant) ; / acrobatie ; (contact) ; (uh !) ; (lisant) ; (voir) ; / (écouter) : ».

compromesso di scelta, oltre che ogni scelta di compromesso. Per me, ci sento quasi, alla base, una sorta di angoscia, o di complesso, professionale: come se ogni eventuale determinazione ulteriore, ogni gesto di poetica concreta, violasse l'assolutezza di una categoria operativa che trova il suo senso primario nella sua specificità artigianale[1094].

Comme pour la peinture de Baj, aussi pour celle de Bueno (et nous verrons d'autres artistes avec lesquels Sanguineti avait un lien artistico-humain) Sanguineti joue un jeu très personnel, fait non seulement pour décrire ce qu'il voit, mais plutôt pour donner sa propre interprétation des figures et des personnages présents, qui deviennent soudain animés et guidés par une histoire créée à cette occasion par l'intellectuel. Voilà encore une fois l'affirmation du concept de "recherche intraverbale", dérivé de quelques réflexions de Renato Barilli[1095], « che avviene nel solco della "tradizione" iniziata da Freud e Saussure » [1096] ; elle nous conduit à cette « pratique intraverbale » qui détermine entre l'écriture et la peinture une « mosaico sapiente-delirante di tutte le circostanze della vita, incastrate le une accanto alle altre col mastice degli esclamativi, delle parentesi, dei due punti, che le mettono in prospettiva, le collocano su piani diversi »[1097].



Antonio Bueno, *Liaisons dangereuses possibles*

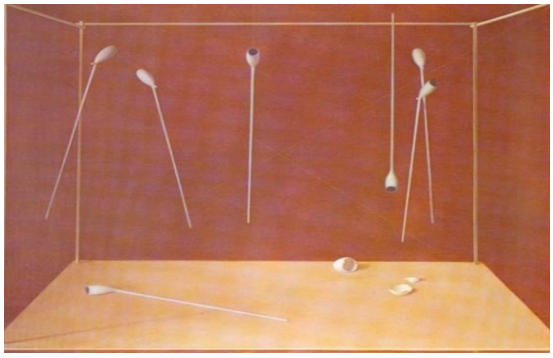
[1094] EDOARDO SANGUINETI, *Questo è questo*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., pp. 240-241 : « Mettre l'accent sur la recherche technique, et même sur la recherche formelle, est en fait une tentation immédiate : mais l'excès de preuves neutralise, au final, la fécondité même de la perspective. Nous savons tous que Bueno procède d'un idéal de peinture, qui touche, dans ses acrobaties inaugurales, le délire du trompe-l'œil, même si ce trompe-l'œil est tellement offert entre "citation" qu'il ne pourrait tromper même le regard le plus franc : ses relations culturelles le placeront inévitablement, très bientôt, devant les métaphysiques déçus, dans une sorte de surréalisme épuisé, figé et classique. Mais ce ne sont pas seulement des catégories provisoires, des références qui émergent faute de mieux et, pour ainsi dire, l'exclusion : l'impression de base est que le premier Bueno assume la peinture comme peinture, dans un sens dictionnaire, comme s'il voulait traiter de la catégorie elle-même, et non d'une déclinaison spécifique, et presque inhiber, dans son monde intentionnel, tout compromis de choix, ainsi que tout choix de compromis. Pour moi, je ressens presque, à la base, une sorte d'angoisse, ou complexe, professionnelle : comme si toute détermination supplémentaire, tout geste de poétique concrète, violait le caractère absolu d'une catégorie opérationnelle qui trouve son sens premier dans sa spécificité artisanale ».

[1095] Cf. RENATO BARILLI, *Freud, Saussure e le attuali ricerche intraverbali*, in AA.VV., *L'arte e la psicanalisi*, sous la direzione D'ARMANDO VERDIGLIONE, Feltrinelli, Milan, 1979, pp. 123-135

[1096] TOMMASO LISA (sous la direction de), *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 29 : « qui s'inscrit dans le sillage de la "tradition" initiée par Freud et Saussure ».

[1097] RENATO BARILLI, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milan. 1981, p. 27 : « mosaïque sagace et délirante de toutes les circonstances de la vie, coincées les unes à côté des autres avec le mastic des exclamatifs, des crochets, deux points, qui les mettent en perspective, les placent sur des plans différents ».

Ceci est clairement mis en évidence par la présence répétitive d'éléments fondamentaux tels que l'ironie, comme dans le cas des fameuses pipes en plâtre, et la répétition, ce début du goût de Dante que Sanguineti a toujours proposé dans son écriture ; ce faisant, Sanguineti et Bueno réussissent tous deux à révéler ce que nous offre une œuvre, poétique et picturale, et nous offrent une vision en quelque sorte hors du temps, dans l'esprit du temps qui s'estompe.


Antonio Bueno, *Pipes à craie*

Nous sommes face à un processus, nous osons dire un mécanisme, dans lequel se construit le projet d'une atmosphère onirique ; d'une part Sanguineti, qui avec tous les mots réussit à mettre en évidence les mouvements de son âme vers une œuvre artistique, d'autre part Bueno, qui rend les projections de son inconscient comme une image, dépassant clairement ce réalisme qui est devant lui, par un jeu personnel des points de vue, comme si c'était une caméra, qui plonge dans les détails, à l'image des processus photographique et cinématographique : « il traslato meccanico ritorna al suo punto di partenza linguistico, nel modo più corretto, e il problema della messa a fuoco si incontra perfettamente con il problema della messa in quadro dell'immagine »[1098]. Tant chez Sanguineti que chez Bueno, nous trouvons de niveaux différents qui présentent des couches denses de significations agissant comme une épaisseur définie des sens, d'abord liée à un niveau conscient de son art, puis de plus en plus sédimentée dans l'expérience du subconscient :

sono sette le pipe, bianche bianche:
sembrano, così bianche, tutte uguali:
sembrano, così uguali, tutte stanche:
ma, benché stanche, sembrano immortali:

la quarta con la quinta sta incrociata:

[1098] EDOARDO SANGUINETI, *Questo è questo*, cit. p. 243 : « le décalage mécanique revient à son point de départ linguistique, de la manière la plus correcte, et le problème de la mise au point se heurte parfaitement au problème de la peinture d'image ».

ma è a rovescio la quinta, a testa in giù:
se ci giuochi a sciangai, sei fortunata:[1099]

Pour conclure le discours sur Antonio Bueno, on ne peut que rappeler les deux tableaux *Contro il logorio dell'avanguardia moderna* et *Preistoria contemporanea* réalisés en 1965 ; Sanguineti les définit comme « il senso della sua carriera pittorica » [1100], en regardant attentivement comment cette perspective du goût scénique et représentatif est présente dans la peinture de Bueno. Encore une fois, la composante psychanalytique et la composante énergétique et vitale renforcent de plus en plus une nouvelle "vision", on pourrait aussi dire une nouvelle formule de figuration, comme dans l'écriture de Sanguineti ; chaque profanation du réel est liée à un aspect du jeu, qui apporte avec elle la conséquence privilégiée d'une destruction. Seule l'ironie s'éloigne, même si ce n'est pas définitivement, du destin violent auquel l'art et l'écriture d'avant-garde sont condamnés ; écrit Sanguineti :

Certo, nella « preistoria » di Bueno, è una puntuale allusione marxiana, di cui non si vorrà dubitare; ma è anche l'ambiguità che riporta ogni segno a radici magiche e, ironicamente, diaboliche, Per essere « assolutamente moderno » come occorre essere, occorre ormai toccare, in questo o in qual modo, simili spazi: il resto è logorio…[1101]



Antonio Bueno, *Contre l'usure de l'avant-garde Moderne*



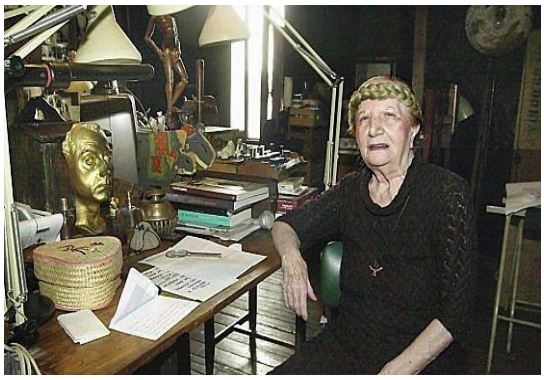
Antonio Bueno, *Préhistoire contemporaine*

[1099] EDOARDO SANGUINETI, *Cinque semisonetti*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 466 : "Il y a sept pipes, blanches blanches / : toutes semblent si blanches, tout de même : / ils ont l'air, si égales, toutes fatiguées : mais, bien que fatiguées, elles semblent immortelles : / la quatrième avec la cinquième est franchie : mais la cinquième est à l'envers, à l'envers : si tu joues avec, tu as de la chance : ».

[1100] EDOARDO SANGUINETI, *Antonio Bueno*, textes de LARA-VINCA MASINI et EDOARDO SANGUINETI, L'Indiano, Florence, 1970, p.9 (maintenant aussi dans TOMMASO LISA, *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 94) : « le sens de sa carrière picturale ».

[1101] *Ivi*, p. 10 (TOMMASO LISA, *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 96) : « Bien sûr, dans la "préhistoire" de Bueno, c'est une allusion marxiste précise, dont on ne voudra pas douter ; mais c'est aussi l'ambiguïté qui ramène tout signe aux racines magiques et, ironiquement, diaboliques, Pour être "absolument moderne" comme on doit être, il faut maintenant toucher, de cette manière ou de quelle manière, ces espaces : le reste est épuisé… »

La relation très spéciale qui existe entre Edoardo Sanguineti et Carol Rama (1918-2015) a l'apparence d'une vaste intrigue qui guide leurs expériences respectives pour créer une interaction des codes artistiques ; il est connu que Sanguineti écrit en regardant ses dessins et ses peintures, Rama prend plutôt inspiration des poèmes et des écrits de l'ami intellectuel.

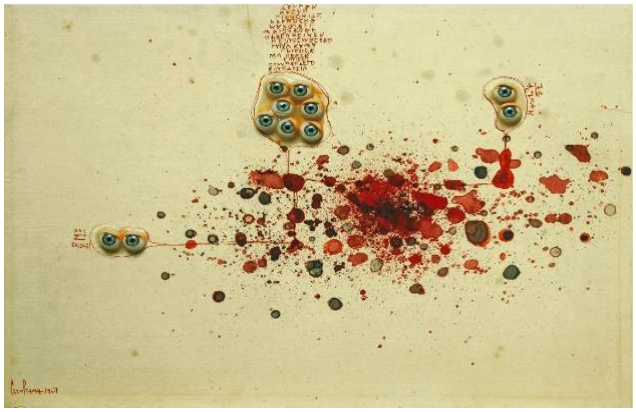

Carol Rama

Sa pratique irrévérencieuse et inclassable traverse presque tout le XXème siècle et a flirté aussi bien avec le surréalisme que l'art concret, l'art informel, l'*arte povera* ou l'art brut. La férocité de son travail s'incarne tant dans des aquarelles et collages que dans des installations réalisées à partir d'objets trouvés, ongles, textiles, pneus ou fourrure, obligeant ainsi à revisiter l'histoire de l'art classique. La présence de forces vitales et éclatantes dans son art est à considérer comme nécessaire, car « appena la persona emotiva e nevrotica insieme pensa alla pittura, ha un comportamento di vitalità […] che la porta a lavorare »[1102] et cela peut être considéré comme un point de contact avec la vision d'Edoardo Sanguineti, comme on le voit dans un volume récent qui parle des relations artistiques et humaines entre les deux[1103]. Cette relation est basée sur un sens commun d'idées et de procédures, tant d'un point de vue critique que narratif (dans *Il Giuoco dell'oca*, on trouve deux pièces inspirées de deux œuvres de Carol Rama, mais il existe de nombreux autres écrits, allant des commentaires critiques aux poèmes consacrés à l'artiste de Turin). Il est certainement important de faire quelques brèves réflexions sur le thème de l'objet selon Carol Rama, à partir de quelques considérations de Sanguineti, qui voit la question de la réalité, présentée au spectateur-utilisateur possible d'une manière qui rappelle le bricolage (point d'intérêt pour l'intellectuel génois) et mis en

[1102] *Le seduzioni artistiche di Carol Rama*, http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-dd41952e-2fd4-452f-ba04-d2a574b46180.html?autoplay=false?iframe : « dès que la personne émotionnelle et névrosée pense ensemble à la peinture, il a un comportement de vitalité [...] qui l'amène à travailler ».

[1103] Nous nous référons à LUIGINA TOZZATO et CLAUDIO ZAMBIANCHI (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti - Carol Rama*, Masoero Edizioni, Turin, 2002.

relation dialectique vive avec des aspects techniques plus courants et canoniques, osons dire plus structurés et cohérents, de l'art lui-même. Sanguineti écrit à ce propos :



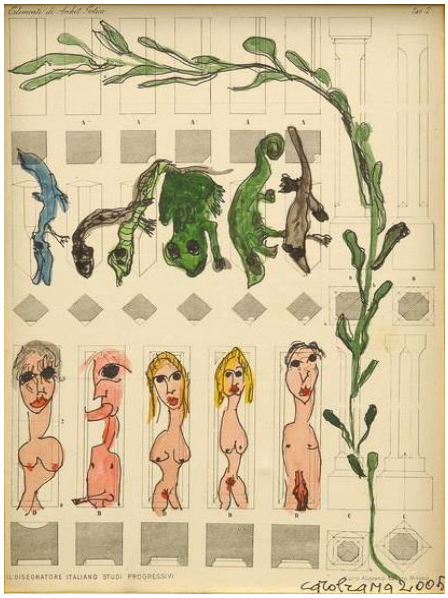
Carol Rama*, Composizione 1954*

Non per la prima volta, certamente, intervengono, nella pittura di Carol Rama inconsuete presenze materiche, ma radicalmente nuovo appare adesso e assai sorprendente, il significato del loro impiego. Nel primitivo registro, di un energico espressionismo astratto, tali presenze rientravano nei modi di una piena violenza segnica, tra un raffinato brut e un colto naïf, in un pittoricismo duro e angoloso: erano giocate in contrasto, e in complicità con una materia pittorica densa e sontuosa, e parevano, prima materialmente che matericamente, proprio, voler pesare con la loro carica emblematica. Oggi, pur nella continuità di un virtuosismo provocante, e ricco sempre di umori fantastici, il tono di questi interventi riesce mutato, e risulta diremo subito, molto più sottile, e intenso, e complesso. Sarà tuttavia utile, prima ancora di tentare una definizione, sottolineare come le nuove presenze, i nuovi "oggetti", innestati su queste elegantissime "macchie" conservino e confessino in pieno il senso storico delle più recenti ricerche di Carol: la quale, dopo un periodo di attenta sperimentazione svolta, quasi specialisticamente, su siffatte "macchie" (e in cui certi modi che potremo largamente designare come informali, erano portati a un grado insostenibile di estenuata raffinatezza, sino a dissolversi in un prezioso e minaccioso sensibilismo, tutto ripiegato, e di persino indiscreta introversione), ha reagito finalmente al movimento ultimo delle proprie operazioni, e, con un repentino scatto dialettico, ha sciolto in aggressiva estroversione i suoi umori estremi, riequilibrando di colpo la forza delle sue scrupolose indagini pittoriche. Da questo punto di vista, almeno, parlare per Carol di una conquistata classicità espressiva non sarà cosa arbitraria, ove per classicità si intenda, come sembra giusto, questa difficile armonia stabilita tra opposti impulsi, dei quali si trionfa mantenendo e ostentando, sino all'ultimo, ogni tensione. Il che ci porta subito, da una descrizione di poetica, a un fermo giudizio di valore. […] Di fatto, quanto nasceva ancora dall'antico pathos espressionistico si è qui cristallizzato senza residuo: l'impeto psicologico, la proiezione sentimentale, sono cose bruciate in una tessitura squisita e definitiva, che non ammette etimologie di ordine patetico. Ma la vera tensione è poi altrove: perché nell'"oggetto" che si manifesta, […] si legge una seconda volta il significato della "macchia" da cui essi emergono, ma razionalizzato, e, in questa medesima razionalizzazione, scaricato del proprio fondo oscuro, trasferito al livello di una aperta leggibilità, enucleato in modi lucidi, e proprio chiari e distinti. Quanto la "macchia" offre, come test informe, o informale, in comunicazione inconscia, l'oggetto

viene a replicarlo in un discorso tutto spiegato e cosciente. […] Naturalmente, di fronte a una classicità così disforme dai canoni, e pur così patente, ci arrestiamo perplessi, e saremmo tentati di ridurla subito, proprio per quel certo eccesso di squisitezza virtuosistica che si mantiene irriducibile, e che ora appare egualmente distribuita tra "macchia" e "oggetto", a una sorta di neoclassicismo neoliberty. E, chi non abbia preconcetti ormai destituiti di ogni fondamento, sentirebbe bene, in una simile caratterizzazione, pur qualcosa di autentico: almeno nel senso in cui Galvano ci ha ricordato molte volte le radici simbolistiche dell'arte non figurativa. E tuttavia non si tratta di questo: o questo è appena, nel caso, l'accidente in sostanza, e cioè un accidente, per quanto rilevante, di un dato gusto storico e, in certo modo, ambientale, esistenziale. Proprio in questi giorni abbiamo potuto rileggere, in edizione italiana, *Il pensiero selvaggio* di Lévi-Strauss, e ci siamo arrestati su quella pagina stupenda che lo studioso dedica al *bricolage* come forma tipica di quel conoscere-mitico che egli ama giustamente definire piuttosto come "primario" che come "primitivo". Ed ecco: Lévi-Strauss ci rammenta come il *bricoleur* ("chi esegue un lavoro con le proprie mani, utilizzando mezzi diversi rispetto a quelli usati dall'uomo di mestiere") rappresenti l'atteggiamento originario dell'uomo di fronte al mondo, sia nelle radici pratiche del suo agire, come nelle radici intellettuali. Né Lévi-Strauss ignora, naturalmente, le implicazioni estetiche del suo richiamo. Ma qui importa vedere come sia così possibile spiegare l'essenza di quel ritorno all'"oggetto", nella sua nuda empiricità immediata, che è la dominante suprema delle più vive esperienze dell'arte attuale, e, nel caso che ora ci importa, l'essenza di quella classicità, ormai da definirsi mitica o, appunto, "primaria", che è delle opere ultime di Carol. Quella regola del giuoco che "consiste nell'adattarsi sempre all'equipaggiamento di cui si dispone, cioè a un insieme via via 'finito' di arnesi e materiali eterocliti", e che è la regola prima di ogni bricolage, è anche la regola di quest'arte nuova che vuole arrestarsi pazientemente alla immediata disponibilità del reale, e non si curva e non si impegna se non sopra la realtà più prossima e più clamorosamente quotidiana, fuori da ogni progetto, in relazione con ciò che "può sempre servire", e che già appare culturalmente vincolato a una pratica destinazione differenziata, testimonianza intorno alla storia di un individuo o di una società. Ma nel caso di Carol vorremmo ancora sottolineare, in questo quadro interpretativo, alcuni tra gli elementi che ci sembrano subito di più utile applicazione immediata: ad uso, diciamo così, del visitatore attento. 1) Lo choc della relazione tra "macchia" e "oggetto" esclude ogni possibile facilitazione e ogni possibile inerzia: l'armonia che qui si celebra, la classicità "primaria" di cui abbiamo detto, e che qui ammiriamo, non è artificiosamente prestabilita, ma è sempre un preciso risultato, insieme artigianale e intellettuale, e insomma, di volta in volta, un chiaro esito conoscitivo. Stabilire lo choc, e superarlo, impone un infinito movimento dialettico di paziente rigore, in cui l'operosa carriera della pittrice segna il trionfo di una ormai sicura maturità espressiva. 2) Il declinare del pathos dall'"oggetto" alla "macchia" permette, con la conservazione del pathos, la conservazione di quei significati profondi che la documentazione neodada, così organizzata sempre in superficie, minaccia continuamente di smarrire o di esaurire, in una inerte museificazione del vissuto, arbitrariamente neutralizzato e reso innocente. In sede documentaria, la pittura ultima di Carol documenta così, proprio in modi patetici, una crisi delle possibilità espressive che oggi investe alle radici l'arte come funzione sociale, e interiorizza la crisi, e giunge a superarla nella coscienza che può oggettivamente proclamare, non dimenticando mai la sperimentazione soggettiva, intima: non dimenticando

la “macchia” che graffia. 3) Che questo riesca a una pittrice, piuttosto che a un pittore, non pare cosa fortuita: non vorrei adesso innalzare a mito questa sperimentazione mitica cui stiamo assistendo, ma direi che il compito di riproporre il fondo informe del vissuto in una misura storicamente adeguata, e cioè, ormai, a livello dell’“oggetto”, in relazione all’“oggetto”, non può essere oggi deferito se non a quella che, bene o male, definiamo come una sensibilità femminile. È bello verificare che ciò che sociologicamente, in linea di principio, risulta naturale, risulti anche esteticamente efficace, in un’arte che incarna pienamente la propria funzione storica. Ma vorremmo poi concludere, adesso, e senza correzione, con alcune parole di Lévi-Strauss appunto, che ci sarà lecito, per una glossa terminale, liberamente rivolgere alla nostra intenzione: 4) “La poesia del bricolage nasce anche e soprattutto dal fatto che questo ‘parla’ non soltanto con le cose, ma anche mediante le cose: raccontando attraverso le scelte che opera tra un numero limitato di possibili, il carattere e la vita del suo autore”. Ed è precisamente questo che, da spettatori attenti, desideravamo verificare[1104].

[1104] EDOARDO SANGUINETI, *Carol, o del bricolage*, in ID., *Cultura e realtà*, cit. pp. 228-231 : “Pas pour la première fois, certes, intervenir dans la peinture de Carol Rama des présences matérielles inhabituelles, mais radicalement nouvelles apparaissent maintenant et très surprenantes, le sens de leur utilisation. Dans le registre primitif, d'un expressionnisme abstrait et énergique, ces présences faisaient partie des modes de pleine violence des signes, entre brut raffiné et naïf cultivé, dans un pictorialisme dur et angulaire : elles se jouaient en contraste, et en complicité avec une matière picturale dense et somptueuse, et semblaient vouloir, d'emblée plus matériellement que matériellement, avec précision, prendre leur charge emblématique. Aujourd'hui, malgré la continuité d'une virtuosité provocante, et toujours riche d'ambiances fantastiques, le ton de ces interventions a changé, et nous dirons immédiatement, beaucoup plus subtil, intense et complexe. Cependant, il sera utile, avant même d'essayer de le définir, de souligner comment les nouvelles présences, les nouveaux "objets", greffés sur ces "taches" très élégantes, conservent et confessent pleinement le sens historique des recherches les plus récentes de Carol : qui, après une période d'expérimentation minutieuse menée, presque spécialement, sur de telles "taches" (et dont certaines manières que l'on peut largement qualifier d'informelles, ont été conduites à un degré insoutenable de raffinement épuisé, jusqu'à se dissoudre dans une sensibilité précieuse et menaçante, tout replié, et même indiscrètement introverti), a finalement réagi au dernier mouvement de ses opérations, et, avec un brusque claquement dialectique, a dissous dans une extraversion agressive ses humeurs extrêmes, rééquilibrant soudain la force de ses enquêtes picturales scrupuleuses. De ce point de vue au moins, parler au nom de Carol d'un classicisme expressif conquis ne sera pas arbitraire, où par classicisme nous entendons, comme il semble juste, cette difficile harmonie établie entre des impulsions opposées, dont nous triomphons en maintenant et en affichant, jusqu'au dernier, toute tension. Ce qui nous amène immédiatement, d'une description de la poétique, à un jugement ferme de la valeur. [...] En fait, ce qui est encore né de l'ancien pathos expressionniste s'est cristallisé ici sans résidu : l'élan psychologique, la projection sentimentale, sont des choses brûlées dans une texture exquise et définitive, qui n'admet pas des étymologies d'un ordre pathétique. Mais la tension réelle est alors ailleurs : car dans l'"objet" qui se manifeste, [...] on lit une seconde fois le sens du "point" d'où ils émergent, mais rationalisé, et, dans cette même rationalisation, déchargé de son propre fond noir, transféré au niveau d'une lisibilité ouverte, énucléée de manière lucide, et juste claire et distincte. Ce que la "tache" offre, comme test sans forme, ou comme test informel, dans la communication inconsciente, l'objet vient la reproduire dans un discours pleinement expliqué et conscient. [...] Naturellement, face à un classicisme si différent des canons, et même s'il est si clair, nous nous arrêtons perplexes, et nous serions tentés de le réduire immédiatement, précisément à cause de ce certain excès d'exquisité virtuose qui reste irréductible, et qui apparaît maintenant également entre "tache" et "objet", à une sorte de néoclassicisme néolibéral. Et, si vous n'avez pas des notions préconçues qui ont été retirées de tout fondement, vous vous sentirez bien, dans une telle caractérisation, même si c'est quelque chose d'authentique : au moins dans le sens où Galvano nous a rappelé plusieurs fois les racines symboliques de l'art non figuratif. Et pourtant, il ne s'agit pas de cela : ou bien il s'agit simplement, dans le cas présent, de l'accident en substance, c'est-à-dire un accident, aussi pertinent soit-il, d'un goût historique donné et, d'une certaine manière, environnemental, existentiel. Ces jours-ci, nous avons pu relire, dans l'édition italienne, La Pensée Sauvage de Lévi-Strauss, et nous nous sommes arrêtés sur cette page merveilleuse que le savant consacre au bricolage comme une forme typique de ce savoir mythique qu'il aime définir plutôt comme "



Carol Rama, ***Teatrino n. 2***

primaire " que comme " primitif ". Et nous voilà : Lévi-Strauss nous rappelle que le bricoleur ("qui fait un travail de ses propres mains, avec des moyens différents de ceux de l'homme de métier") représente l'attitude originale de l'homme envers le monde, tant dans les racines pratiques de ses actions que dans ses racines intellectuelles. Lévi-Strauss n'ignore pas non plus, bien sûr, les implications esthétiques de son appel. Mais il est important de voir ici comment il est possible d'expliquer l'essence de ce retour à l'"objet", dans son empirisme nu immédiat, qui est la domination suprême des expériences les plus vivantes de l'art actuel, et, dans le cas qui nous importe maintenant, l'essence de ce classicisme, qui doit maintenant être défini comme mythique ou, précisément, "primaire", qui est les œuvres finales de Carol. Cette règle du jeu qui "consiste à toujours s'adapter à l'équipement dont on dispose, c'est-à-dire à un ensemble progressivement "fini" d'outils et de matériaux hétéroclites", et qui est la règle avant tout bricolage, est aussi la règle de ce nouvel art qui veut s'arrêter patiemment à la disponibilité immédiate du réel, et ne se plie pas et ne s'engage pas si ce n'est sur la réalité quotidienne la plus proche et la plus clameur, en dehors de tout projet, par rapport à ce qui "peut toujours servir", et qui apparaît déjà culturellement lié à une pratique de destination différenciée, témoignage de l'histoire d'un individu ou d'une société. Mais dans le cas de Carol, nous voudrions souligner, dans ce cadre interprétatif, certains des éléments qui nous semblent plus utiles immédiatement : pour l'usage, disons, du visiteur attentif. 1) Le choc du rapport entre "tache" et "objet" exclut toute facilitation possible et toute inertie possible : l'harmonie qui est célébrée ici, dont nous avons dit le classicisme "primaire" et que nous admirons ici, n'est pas artificiellement préétablie, mais est toujours un résultat précis, artisanal et intellectuel, et en définitive, de temps à autre, un résultat cognitif clair. Établir le choc, et le surmonter, impose un mouvement dialectique infini de rigueur patiente, dans lequel la carrière laborieuse du peintre marque le triomphe d'une certaine maturité expressive. 2) La déclinaison du pathos de "l'objet" à la "tache" permet, avec la préservation du pathos, la préservation de ces significations profondes que la documentation néo-dada, ainsi organisée toujours en surface, menace continuellement de perdre ou d'épuiser, dans une muséification inerte de l'expérience, arbitrairement neutralisé et rendu innocent. Dans un documentaire, le dernier tableau de Carol documente ainsi, de façon pathétique, une crise des possibilités expressives qui investit aujourd'hui les racines de l'art comme fonction sociale, et intériorise la crise, et vient la surmonter dans la conscience qui peut objectivement proclamer, sans oublier l'expérimentation subjective, intime : sans oublier la "tâche" qui raye. 3) Que cela succède à un peintre, plutôt qu'à un peintre, ne me semble pas fortuit : je ne voudrais pas maintenant soulever le mythe de cette expérimentation mythique que nous assistons, mais je dirais que la tâche de proposer à nouveau le fonds sans forme du vécu dans une mesure historiquement adéquate, et qui est, à présent, au niveau de l'"objet", par rapport à l'"objet", ne peut aujourd'hui se référer qu'à ce que, bien ou mal, nous définissons comme une sensibilité féminine. Il est agréable de vérifier que ce qui est sociologiquement, en principe, naturel, l'est aussi esthétiquement, dans un art qui incarne pleinement sa fonction historique. Mais nous voudrions conclure, maintenant, et sans correction, avec quelques mots de Lévi-Strauss, que nous serons autorisés, pour une dernière glossa, à aborder librement notre intention : 4) La poésie du bricolage naît aussi et surtout du fait que cette "parole" non seulement avec les choses, mais aussi par les choses : raconter par les choix qu'elle fait entre un nombre limité de possibles, le caractère et la vie de son auteur. Et c'est précisément ce que nous avons voulu vérifier en tant que spectateurs attentifs ».

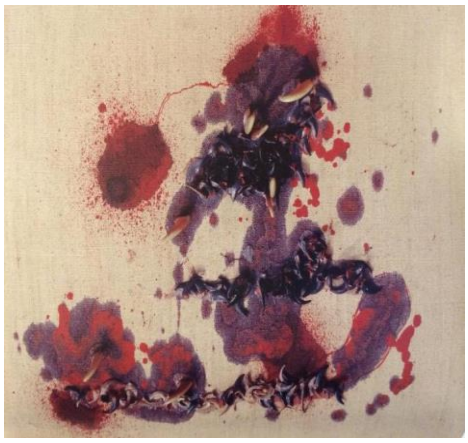


Carol Rama, *Gotica*

Ceci nous mène à considérer l'aspect érotique présent dans la peinture de Carol Rama, avec des corps mutilés et déformés, une sexualité soulignée, des éléments qui montrent leur extrême naturel dans une clé hérétique qui, comme jamais auparavant, exprime clairement et pratiquement les deux concepts d'*éros* et de *thanatos*, exprimés comme un fait purement visuel, pas tant lié à un élément social. Toute sa carrière se caractérise non seulement par les thèmes, mais aussi par les matériaux utilisés, allant des roues de bicyclettes, aux seringues, aux éléments aliénants pour la peinture canonique, mais cela dicte les constantes très fortes, y compris les thèmes déjà abordés, liés ensemble avec le "fil rouge" du *pathos*, ce qui est profondément lié à l'artiste elle-même et le chemin qu'elle fait. Dans un essai très important, Sanguineti écrit :

A tanti anni di distanza mi piace ripartire da questo punto, e ricollegarmi a quella fase precisa del lavoro di Carol, osservando che quella categoria, se è l'insegna specifica di un'epoca del suo operare, può anche essere assunta, in un senso più radicale, oggi, come cifra essenziale della sua ricerca, in assoluto. È un fatto che Carol ha individuato se stessa, e ha disegnato tutto il suo itinerario sperimentale, lavorando, tecnicamente come tematicamente, con quanto aveva, per così dire, a portata di mano – o, se si preferisce, accumulando lì pronte, a portata di mano, con molto ragionevole e ragionato istinto – oggetti e figure, motivi e strumenti, che le giovassero a tracciare il proprio percorso, da un'epoca all'altra, ribadendo senza tregua, sempre variate, sempre ristrutturate, le sue ossessioni. Per evitare equivoci, e per meglio illustrare la sua condotta comportamentale, penso che convenga discorrere dei suoi feticci: Carol, o del Feticismo. Ben inteso, il feticismo tocca insieme la perversione del "sesso" e quella della "merce", coniuga erotismo e sociologia, l'economia libidica e la libidine economica, in un giuoco di perpetuo scambio e rinvio. Il corporeo e il politico si rispecchiano indissolubilmente. Certo, tutto questo si perfeziona nel trascorrere del tempo, in continuo approfondimento, e rende circolare, retrospettivamente, quel tracciato che lega la macchia e l'unghia, la camera d'aria e l'occhio della bambola, la mutilazione degli arti e la mucca pazza, "tra un raffinato brut e un colto naïf", come dicevo una volta. E dicevo anche, nel 1964, concludendo, che l'opera di Carol si chiariva in relazione a "quella che,

bene o male, definiamo come una sensibilità femminile". È pacifico, ormai, che il grande feticismo di Carol appartiene, costantemente e inconfondibilmente, all'"altra metà dell'avanguardia"[1105].



Carol Rama, *Contessa (con unghie di animale)*

Nous voudrions conclure ce bref discours par un poème de Sanguineti sous la forme d'un acrostiche (du nom de l'artiste turinoise elle-même) où l'on peut comprendre le lien important entre les deux, non seulement humain et artistique, mais aussi idéologique, lié en somme au désir de donner un vrai sens à leur expérience de la vie artistique, cette vie qui fait partie de leur quotidien, le "petit fait véritable" des deux, nous pouvons dire. Sanguineti essaie par son art de donner un sens verbal à ce qu'il voit dans les peintures de Carol Rama :



Con le pancarte "leçons de vol", cancello
Archivi vivi di soffitte fitte,
Rotolo in mappe, a tappe, utile uccello:
Onde di sponde tonde, in ronde, ritte,
Legano lingue: tronco, ad arte, gli arti,
Rovesciato fiorito, in arie fritte:

[1105] EDOARDO SANGUINETI, *Carol, o del feticismo*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., pp. 234-235 : « Bien des années plus tard, j'aime repartir de ce point et me reconnecter à cette phase précise de l'œuvre de Carol, en observant que cette catégorie, si elle est le signe spécifique d'une époque de son œuvre, peut aussi être considérée, dans un sens plus radical, comme une figure essentielle de sa recherche, en absolu. C'est un fait que Carol s'est identifiée et a conçu tout son parcours expérimental, en travaillant, techniquement comme thématiquement, avec ce qu'elle avait, pour ainsi dire, à portée de main - ou, si vous préférez, en accumulant là, à portée de main, avec un instinct très raisonnable et raisonné - objets et figures, motifs et outils, qui lui permettent d'indiquer son parcours, d'une époque à l'autre, réaffirment sans cesse, de manière toujours diverse, toujours restructurée, ses obsessions. Pour éviter les malentendus, et pour mieux illustrer son comportement, je pense qu'il vaut la peine de parler de ses fétiches : Carol, ou fétichisme. Bien sûr, le fétichisme touche à la fois la perversion du "sexe" et celle de la "marchandise", il combine érotisme et sociologie, économie libidinale et convoitise économique, dans un jeu d'échange perpétuel et de report. Le corps et l'homme politique sont indissolublement reflétés. Bien sûr, tout cela se perfectionne au fil du temps, dans l'approfondissement continu, et rend circulaire, rétrospectivement, ce chemin qui lie la tâche et le clou, la chambre à air et l'œil de la poupée, la mutilation des membres et la vache folle, "entre brut raffiné et naïf cultivé", comme je disais autrefois. Et j'ai aussi dit, en 1964, en conclusion, que le travail de Carol a été clarifié par rapport à « celui-là, bien ou mal, que nous définissons comme une sensibilité féminine ». Il est clair, aujourd'hui, que le grand fétichisme de Carol appartient, constamment et sans équivoque, à « l'autre moitié de l'avant-garde » ».

Ahi le scarpe, e gli spacchi, e i tacchi, e i parti
Morti, e i quartieri, e i cimiteri (e anello
Anfibio langue esangue), e i pacchi, e i sarti![1106]



Mario Persico

Parler de Mario Persico (1930), c'est se concentrer sur la nouvelle figuration de Baj, surtout à Naples (le célèbre « Gruppo 58 », célèbre pour le *Manifeste de Naples*, fondé par Persico lui-même avec Guido Biasi, Lucio Del Pezzo, Bruno Di Bello, Sergio Fergola, Luigi Luca Castellano) ; Persico ainsi que les autres signataires du manifeste, prend une distance satirique avec l'abstraction au nom du tournant important réalisé par les néo-avant-gardes. Les différentes combinaisons qui se créent avec ses œuvres-objets permettent la possibilité de mettre en œuvre une pluralité de significations, qui limitent la distance entre l'œuvre d'art et le destinataire, ce qui correspond bien à l'écriture de Sanguineti, donnant encore lieu à des références directes à la *Pataphysique* d'Alfred Jarry, alors proposée dans le domaine artistique par Enrico Baj (sans oublier que Persico souscrit en 1955 au *Manifeste de l'art nucléaire* du peintre milanais) *;* il existe en Persico, et Sanguineti le souligne très bien, une peinture "littéraire", basée sur l'invention narrative et illustrative de ses images à travers « un diabolico lavoro di montaggio […] in cui il fondo baroccamente napoletano del pittore si scopre con tutta la sua timida ostinazione »[1107]. On perçoit une dimension dilatée, qui transforme l'expérience vécue, la rendant semblable à un véritable cauchemar cherchant de plus en plus à réverbérer l'identité même des choses dans une fiction idéale ; cela rappelle la *Ballata delle controverità*, que Sanguineti consacre au même peintre où le poète génois souligne ces aspects présents dans la peinture de Persico (en jouant sous la forme d'acrostiche avec le nom de l'ami peintre) :

P iccolo Bosch noi conosciamo i segreti dei cavadenti
E sappiamo come essi rispettino i buoni sentimenti
R esistono in questo mondo arcivescovi e sottotenenti

[1106] EDOARDO SANGUINETI, *Politecnico*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit. p. 148 (intraduisible pour conserver la forme de l'acrostiche choisi par Sanguineti, CAROL RAMA).

[1107] EDOARDO SANGUINETI, *La misura è drurr*, in MARIO PERSICO, *Catalogo*, Galleria Schwarz, Milano,1961 (ora riproposto in TOMMASO LISA, *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 202) : « un travail de montage diabolique (...) dans lequel le fond baroque napolitain du peintre est révélé avec toute sa timide obstination ».

S iamo abbastanza felici perché siamo abbastanza dementi
I mpariamo a raccontare storie un po' più aggressive
C on un pizzico di magia noi li renderemo un po' più impotenti:
O gni Europa cambia se un grande fantasma vive:[1108]


Mario Persico, *Teoria della Genesi*

On ne peut que mentionner Geppino Cilento (1942), artiste napolitain et scénographe, qui représente de manière exhaustive la relation entre sa peinture et l'écriture de Sanguineti. Il est intéressant, dans ce cas, de souligner la grande capacité de Sanguineti à réussir, une fois de plus, à donner vie à un dessin ou à un élément artistico-pictural à travers l'ironie de son jeu d'écriture, qui met en lumière le côté humain et politique de l'être humain, dans ses horreurs quotidiennes ; voir par exemple le manifeste *Federbracciantianti* ou les dessins du volume *Primo Maggio*, qui exaltent clairement le rapport entre les deux intellectuels dans une clef idéologique et artistique. Tommaso Lisa nous informe également de dessins et de divers autres documents relatifs à une mise en scène hypothétique de *Faust. Un travestimento* en 1999 avec des expositions au Palazzo Gravina (Faculté d'architecture), puis dans les espaces du Goethe Institut de Naples (non reproductible en photographie à cause de sa grande taille, comme le souligne Lisa elle-même) :

Questi *Appunti figurativi* per una messa in scena del "Faust. Un travestimento" erano stati commissionati dal Corso di Scenografia della Facoltà di Architettura, tenuto dalla Prof. Carla Fiorillo, che su quest'opera teatrale

[1108] EDOARDO SANGUINETI, *Ballata delle controverità*, in ID., *Segnalibro*, cit., p. 367 ((intraduisible pour conserver la forme de l'acrostiche choisie par Sanguineti, PERSICO).

aveva organizzato, in quell'anno, un articolato Seminario che si concludeva con una Mostra ed un Convegno, al quale partecipò lo stesso Sanguineti[1109].



Geppino Cilento et Edoardo Sanguineti, Manifeste de *Federbraccianti*



Geppino Cilento, couverture de *Primo Maggio*

Il existe une relation très particulière entre Sanguineti et l'artiste de Macerata Valeriano Trubbiani (1937), fondée sur une recherche mutuelle de la signification du mot dans le domaine artistique, mais surtout sur la recherche des prises nécessaires pour déterminer leur propre art. Dans

[1109] *Geppino Cilento*, in TOMMASO LISA, *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 145 : « Ces notes figuratives pour une mise en scène du *Faust. Un travestimento* avait été commandé par le cours de scénographie de la Faculté d'Architecture, tenu par le Prof. Carla Fiorillo, qui avait organisé, sur cette pièce, cette année-là, un séminaire complet qui s'est terminé par une exposition et une conférence, à laquelle a participé le même Sanguineti ».

le cas de Trubbiani, précise Sanguineti, il a trouvé un moyen de s'exprimer, en donnant l'exemple, avec son compatriote Leopardi[1110], l'intellectuel génois le souligne :

Non raccomanderei a nessuno, né come estetizzante né come esteta il Leopardi, in materia di arti belle e non gli farei, così facendo, o piuttosto così non facendo, torto alcuno. Del resto, da buon edonista disperato, è alla ricerca del diletto, alla caccia del piacere. La sua osservazione più notabile, in questo registro, è forse quella relativa al "donnesco" tendenziale nella rappresentazione del corpo maschile, presso gli scultori greci, ma anche e ancora presso un Canova, poiché il "bello", per una sensibilità incivilita, è necessariamente connesso alla *delicatezza*[1111].

Ce qui frappe dans l'approche de Trubbiani à l'égard de Leopardi, c'est sa capacité à créer des visions sur les éléments naturels et imaginatifs du poète, donnant naissance à des représentations (pas seulement des séquences d'illustrations), dans un sens proche des pratiques écrites des transvestissements de Sanguineti ; tout comme pour Leopardi, Trubbiani le fait pour Sanguineti, réussissant à « *reinventare* la parola scritta parallelamente, senza tuttavia guardarla direttamente negli occhi: sfiorata, defilata, obliqua, di straforo, come per tema di incrociare uno sguardo »[1112]. Comme dans le cas de deux hommages inclus dans l'*Album Sanguineti*, où Trubbiani cherche à créer une impulsion vitale qui l'oblige à supprimer sa réalité, à ne pas la regarder directement dans les yeux ; dans un sens pratique, Trubbiani cherche à représenter toute réalité "figurative", essayant de garder foi à son principe que « l'artista non deve mai essere analizzato, anzi, deve essere sempre ammantato di tutto ciò che lo pervade, e nel bene e nel male »[1113]. Cette façon de faire, en pratique, devient une sorte de jeu d'ironie, où l'on en vient à mélanger habilement des éléments terribles et grotesques, « perché Trubbiani è, per eccellenza, nella plastica come nella grafica, un raffiguratore del movimento fermato in coartazione, un cantore figurativo di una pulsione vitale frenata, legata, carcerata, costretta »[1114].

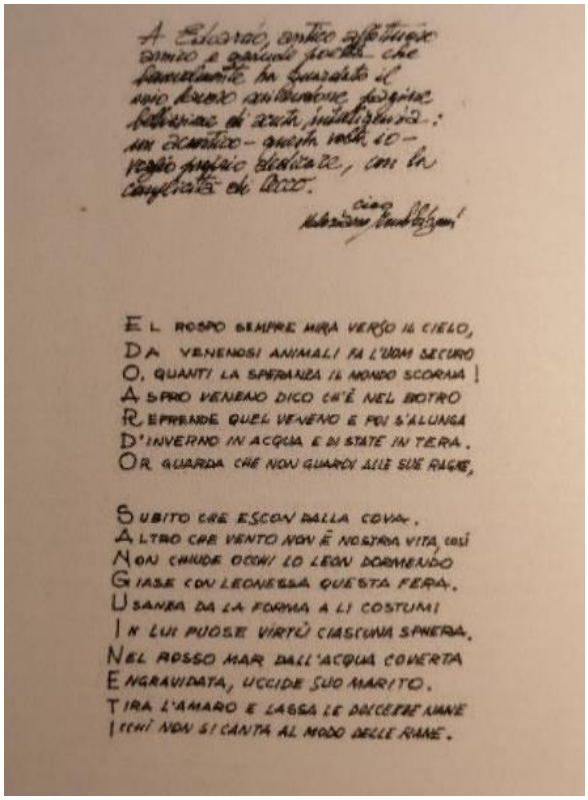
[1110] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Leopardi figurato*, in ID, *Cultura e realtà*, cit. pp. 262-265.

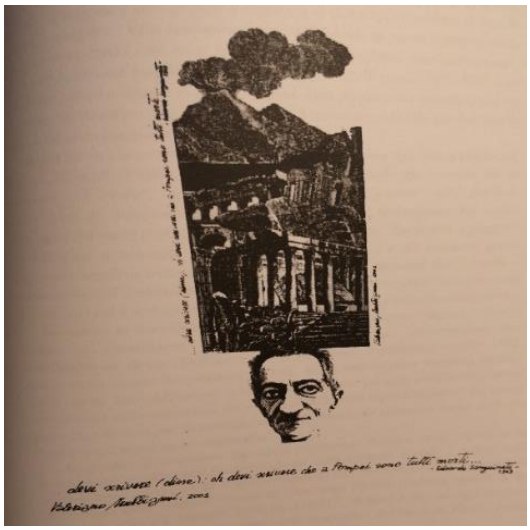
[1111] *Ivi*, p. 263 : « Je ne recommanderais Leopardi à personne, ni en tant qu'esthéticien, ni en tant qu'esthète, dans le domaine des beaux-arts et je ne le ferais pas, en le faisant, ou plutôt en ne le faisant pas, à personne. De plus, en bon hédoniste désespéré, il est en quête de plaisir, en quête de plaisir. Son observation la plus notable, dans ce registre, est peut-être celle relative à la tendance "féminine" dans la représentation du corps masculin, chez les sculpteurs grecs, mais aussi et encore chez un Canova, car le "beau", pour une sensibilité incivilisée, est nécessairement lié à la finesse ».

[1112] *Ibidem* : « réinventer le mot écrit en parallèle, sans toutefois le regarder directement dans les yeux : touché, glissé, oblique, hors de vue, comme pour croiser un regard ».

[1113] MARIO PANCIERA, *Valeriano Trubbiani e la psiche*, Simonelli editore, Milan, 2013, p. 6 : « l'artiste ne doit jamais être analysé, au contraire, il doit toujours se couvrir de tout ce qui l'envahit, et pour le meilleur ou pour le pire ».

[1114] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Leopardi figurato*, cit., p. 265 : « parce que Trubbiani est, par excellence, en plastique comme en graphisme, un représentant du mouvement arrêté en coarctation, un cantor figuratif d'une impulsion vitale freinée, liée, emprisonnée, forcée ».



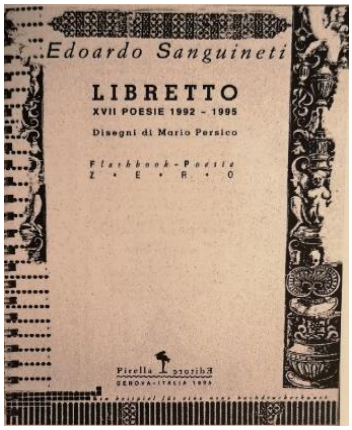


Les deux images de Valeriano Trubbiani sont intitulées *A Edoardo* et se trouvent dans le livre *Album Sanguineti*, sous la direction de NIVA LORENZINI et ERMINIO RISSO, Manni, San Cesario di Lecce, 2002, pp. 201-202.

Enfin, nous voudrions rapporter la figure de l'artiste Francesco Pirella, qui a toujours essayé de donner lieu à un approfondissement de ses techniques liées à la typographie, en mettant en contact étroit avec l'aspect graphique la récupération de divers matériaux et de diverses techniques d'impression anciennes, surtout celles du Gutemberg: ce projet a commencé en 1989 sous le nom de « tipografia sperimentale per la mappatura del reale » (« typographie expérimentale pour la cartographie du réel ») et ne peut que soulever l'attention de Sanguineti que nous avons toujours connu comme un grand fan du vocabulaire, du lexique et du catalogage. Il est intéressant de voir que Pirella tente de commencer une étude spécifique sur ce que l'on appelle les "topotypes", c'est-à-dire les codes morphologiques de la réalité, à travers divers outils qui les impressionnent sur toile ou autre support, trouvant ainsi un moyen de reproduire, par la photo-copie, la réalité du quotidien ; ce projet a pris forme en 1995 avec le célèbre *Manifeste de l'antilivre*, fait par Pirella lui-même avec Edoardo Sanguineti, Gillo Dorfles et Mario Persico. L'intention principale est de critiquer l'édition de masse,

en faisant du livre non plus un produit industriel, mais une industrie de l'édition qui s'inspire de la typographie et s'assure que ses principales caractéristiques sont, pour ainsi dire, reproduites et re-proposées. Cela ne peut que susciter l'attention et surtout l'intérêt de Sanguineti, qui montre une fois de plus son lien profond avec toute forme d'expression artistique qui trouve des points communs avec son écriture et, surtout, avec sa pensée constante :

Qui è utile un richiamo a Bertolt Brecht, quando osservava che la posizione innovativa e rivoluzionaria di un intellettuale si misura, in ultima istanza, sopra la sua capacità di incidere sopra i rapporti di produzione e i concreti rapporti sociali, per intanto, nell'ambito del lavoro intellettuale. Oggi è possibile compiere un passo decisivo, al di là dell'organizzazione editoriale capitalistica, del libro come merce, della proprietà privata nei diritti dell'autore e dello stampatore. L'ìmmortale principio per cui "litterae" (o "carmina" , massimamente) "non dant panem", ormai, può risolversi in un nuovo blasone di nuova nobiltà, per chi voglia che la poesia sia davvero, se non fatta da tutti, come nella splendida utopia di Lautréamont, almeno fatta per tutti, nel solo significato effettuale che questa espressione può possedere, e che è un significato economico. Liberare il testo dalla servitù del mercato, attraverso la produzione per fotocopia e attraverso l'immissione nei circuiti telematici, prima che una possibilità, è oggi un'esigenza essenziale di politica della cultura, una prefigurazione pratica di protocomunismo dei beni materiali verbali[1115].



Couverture de Francesco Pirella pour *Libretto* d'Edoardo Sanguineti, 1995

[1115] Intervention d'EDOARDO SANGUINETI lors de l'événement du 5 novembre 1995 à Acquasanta (Gênes), qui marque la naissance du *Manifeste de l'Antilivre* (il existe une vidéo sur ce sujet : *Antilibro, cronaca di un battesimo,* https://www.youtube.com/watch?v=FSDnrtEGBmw) : « Une référence à Bertolt Brecht est utile ici, lorsqu'il observe que la position innovatrice et révolutionnaire d'un intellectuel se mesure en fin de compte par sa capacité à influencer les relations de production et les relations sociales concrètes, entre-temps, dans le domaine du travail intellectuel. Aujourd'hui, il est possible de faire un pas décisif, au-delà de l'organisation capitaliste de l'édition, du livre comme marchandise, de la propriété privée dans les droits de l'auteur et de l'imprimeur. Le principe immortel que "lettres" (ou "carmina", tout au plus) "ne donnent pas de pain", désormais, peut être résolu dans de nouvelles armoiries d'une nouvelle noblesse, pour ceux qui veulent que la poésie soit vraiment, sinon faite par tous, comme dans la magnifique utopie de Lautréamont, au moins faite pour tous, dans le seul sens effectif que cette expression peut avoir et qu'elle est une signification économique. Libérer le texte de la servitude du marché, par la production par photocopie et par l'introduction dans les circuits télématiques, devant une possibilité, est aujourd'hui une exigence essentielle de la politique culturelle, une préfiguration pratique du proto-communisme des biens matériels verbaux ».

Sanguineti définit l'antilivre comme un moyen d'affirmer la nouvelle révolution industrielle et technique qui s'est imposée à notre époque à travers les nouvelles technologies ; l'intellectuel génois le sait bien, car même l'écriture et surtout l'art y sont impliqués, mais c'est précisément sur la question artistique qu'il tend à concentrer son attention, montrant une fois encore combien la frontière est mince entre ses deux domaines d'intérêt et surtout, leurs domaines d'action :

da un lato [l'arte] testimonia di questi mutamenti, prendendo atto spesso con ironia, con ambiguità, tra nostalgia e scherno del modificarsi della realtà, del mondo dei nostri oggetti. Dall'altra impiega le nuove tecnologie per elaborare nuovi discorsi. […] Pirella è un tipico rappresentante di questo modello di ricerca e applicato specificatamente a uno dei terreni oggi più delicati, al fine dell'età gutemberghiana e l'aprirsi di nuove modalità comunicative e di conversazione dei materiali sia linguistici che iconografici[1116].



Manifeste de l'antilivre, 5 novembre 1995

III.2.4 MIMMO PALADINO ET *QUIJOTE*

Pour souligner davantage (et nous oserons même dire définitivement) les pratiques intraverbales entre l'écriture et l'art figuratif de Sanguineti, il faut faire une brève référence à l'expérience du premier film de Mimmo Paladino (1948) *Quijote* (fait en 2006) qui, outre la présence physique de Sanguineti lui-même dans le rôle du poète, utilise le poème *Invenzione di Don Chisciotte* (la première œuvre du poète génois, datée de 1949) pour mieux caractériser les événements de l'*hidalgo*, proposé dans un mélange d'art figuratif et d'inconscient, entre des plans qui deviennent

[1116] Intervention d'Edoardo Sanguineti à l'Université de Gênes en mai 1997, maintenant dans le volume de TOMMASO LISA, *Pretesti ecfrastici*, cit., p. 224 : « d'une part[l'art] témoigne de ces changements, prenant souvent note avec ironie, ambiguïté, entre nostalgie et moquerie de l'évolution du réel, du monde de nos objets. D'autre part, il utilise les nouvelles technologies pour élaborer de nouveaux discours. Pirella est un exemple typique de ce modèle de recherche et s'applique spécifiquement à l'un des domaines les plus délicats d'aujourd'hui, dans le but de l'ère de Gutenberg et de l'ouverture de nouveaux modes de communication et de conversation des matériaux linguistiques et iconographiques ».



scène à travers des regards picturaux, cherchant le concret de ce qu'ils représentent. Dans le cas du texte poétique de Sanguineti, Paladino propose des visions d'objets et de corps qui se décomposent et se reconstituent à travers certains mouvements de la caméra, ce qui donne aux dessins de l'artiste napolitain le mouvement qu'ils méritent, mais surtout définit leur champ spatial. Le lien de Sanguineti avec cet artiste, sert aussi à expliquer et à affronter un amour sans fin pour le cinéma ; pour Paladino, le médium cinématographique est d'une importance vitale, au point de le comparer à la sphère, qui lui est la plus agréable, de la sculpture : « Creare un film è qualcosa di analogo alla scultura, ma è come plasmare la luce. Lavorare con la luce che si materializza, che diventa immagine, movimento, parola, suono »[1117]. Dans son *Quijote*, le matériau créatif de la figure de Don Quichotte a trouvé son originalité parce qu'il est constitué de contaminations entre art, cinéma et littérature ; en ce qui concerne l'art et le cinéma, Paladino précise l'intention picturale et visuelle de sa transposition, un film qui ne veut pas remplacer la peinture, ni même se superposer, mais qui vise à créer quelque chose permettant de voir dans le plan ce qui est très proche de la surface de la toile. En ce qui concerne la littérature, qui nous présente les citations de textes de James Joyce et Jorge Luis Borges, sont un témoignage important de l'imbrication souhaitée par l'artiste campanien, qui parvient à créer « una struttura […] capace di restituire all'infinito innumerevoli suggestioni »[1118]. C'est notamment le cas de la poésie d'Edoardo Sanguineti, où le spectateur se trouve à décoder encore plus le sens de l'histoire, faite de citations et d'éléments culturels divers et réalisée en pratique par des images en mouvement constant, qui donnent un sens de continuité à l'histoire, la rendant nôtre et actuelle, grâce au regard du voyage. Le voyage, celui du *Quijote* de Paladino, est circonscrit dans un « spazio intertestuale »[1119], selon cette "technique de montage" dont parlait Sanguineti (la participation du poète au film n'est pas fortuite) sur l'ensemble du système artistique à partir du XXe siècle, où l'art se construit sur la fragmentation et sur le rassemblement des morceaux



[1117] GIUSEPPE DISTEFANO, *Don Quichotte di Paladino*, 23 mars 2012, https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03-23/chisciotte-cinema-film-lultimo-142514.shtml?uuid=AbJPZZzCF : « Créer un film, c'est un peu comme la sculpture, mais c'est comme façonner la lumière. Travailler avec une lumière qui se matérialise, qui devient image, mouvement, mot, son ».

[1118] *Ibidem* : « une structure [...] capable de restituer à l'infini d'innombrables suggestions ».

[1119] JULIA KRISTEVA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi, Milano*, Feltrinelli, 1978, p. 210 : « espace intertextuel ».

de réalité et de culture[1120]. Et c'est ce que Sanguineti a toujours fait, depuis son début, dans ses pratiques d'écriture, en en traçant en même temps les contours d'un labyrinthe idéal de son idéologie et de son langage, lui-même clerc intellectuel.



[1120] CF. EDOARDO SANGUINETI, *Il secolo del montaggio*, in FAUSTO CURI et MARCO ANTONIO BAZZOCCHI (sous la direction de), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologne, 2003.

III
EDOARDO SANGUINETI ET LE CINÉMA

Gian Maria Annovi[1121] souligne que le thème du cinéma est très important dans l'écriture (et la vie) d'Edoardo Sanguineti, à commencer par le poème *Cose* 53 :

arrivando a Los
[Angeles, in auto
io ho detto, esattamente: non è che stiamo entrando, noi, dentro una città,
[guarda, guarda:
stiamo entrando in un film:[1122]

Nous ne sommes pas surpris que pour l'intellectuel génois, le cinéma soit une sorte d'espace d'expression corporelle, mais en même temps un lieu de voyage, qui permet à son écriture d'avoir sa propre définition. La formation cinématographique de Sanguineti est liée aux souvenirs de sa jeunesse, au cinéma dit classique et aux différents souvenirs que l'intellectuel génois présente dans une conversation avec Giuliano Galletta[1123]; un autre texte de référence dans le parcours culturel de Sanguineti est le texte édité par Franco Prono et Clara Allasia[1124], où il parle aux étudiants de l'Université de Turin, essayant de démontrer comment le cinéma est une façon d'interpréter et de voir la réalité quotidienne, et nous faisant apparaître une autre manière de la vivre. Annovi écrit :

Non stupisce che John P Welle[1125], pur non esplorando il possibile impatto sulla sua poetica, abbia ricordato che il cinema rappresenta una dimensione ben presente nell'immaginario di Sanguineti. In particolare, lo studioso americano, citando una recensione del 1978 alle *Lettere d'amore al cinema* di Ennio Flaiano, poi raccolta in *Scribilli*, sostiene che sia Sanguineti stesso a dare di sé l'immagine di un cinefilo, più interessato però a rivisitare i capolavori cinematografici del passato che alle vicissitudini del cinema contemporaneo. "Grosso modo […] non metto piede in un cinematografo, o quasi […]. Rivedo (esclusivamente rivedo) vecchi film in tivù (l'ultimo è stato *Drôle de Drame* di Carné 1937), riesplorato per la dodicesima o tredicesima volta,

[1121] Cf. GIAN MARIA ANNOVI, *"Nel cinematografo della mia mente": Edoardo Sanguineti e il cinema*, in LUIGI WEBER (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico*, cit., pp. 33-44

[1122] *Cose* 53, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 319 : « arrivant à Los / Angeles, en voiture / j'ai dit, exactement, ce n'est pas comme si on entrait dans une ville, / regarde, regarde : / nous entrons dans un film : »

[1123] *Cinema. Nel secolo scorso tutti noi siamo stati tutti macchine da presa viventi*, in EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., pp. 69-77

[1124] Cf. EDOARDO SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, sous la direction de FRANCO PRONO et CLARA ALLASIA, cit..

[1125] Cf. JOHN P. WELLE, *Edoardo Sanguineti: A profile of the poet as a cinephile*, in *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, cit., pp. 169-179.

al minimo). So benissimo […] che è come *rivedere* affreschi in cartoline illustrate. Ma faccio quello che posso, e quello che voglio."[1126]

Il est intéressant de souligner le verbe revoir, qui indique non seulement une simple action de répétition, mais quelque chose qui pourrait permettre de donner un nouvel élan à la cinématographie et à d'autres expériences, comme l'écriture ; ces « fresques en cartes postales illustrées », proposées par Sanguineti, nous avertissent de l'ouverture d'une nouvelle phase dans la poétique de Sanguineti, qu'il propose en termes de réécriture, également du point de vue cinématographique. Mais revenons aux paroles de Sanguineti cinéphile et en particulier à ce regard porté sur les films du passé. Pour cette révision qui, à première vue, semblerait être l'affirmation de quelque chose de négatif, sans les textes mêmes de *Postkarten*, et littéralement ceux de *Reisebilder*, fonctionnent comme des cartes postales illustrées, qui cachent souvent des références écrasantes et cryptées aux œuvres d'art, à la musique, à la culture populaire, sans parler du cinéma. Cependant, ce n'est pas l'augmentation progressive des références transdisciplinaires explicites qui rend ces cartes postales poétiques pertinentes pour notre discours, mais le fait que ces références sont organisées selon le mode opérationnel d'un esprit cinématographique. A la base du fonctionnement du cinéma mental de Sanguineti, qui traite la page comme un écran, il y a non seulement le « rapidissime zumate inserite in una sintassi discontinua »[1127] dont parle Fausto Curi, mais surtout la technique du montage, que le poète a repris plusieurs fois et a affirmé qui l'a considéré, avec la psychanalyse, comme le plus révolutionnaire de la culture du XXème siècle. De ce point de vue, la poésie sanglante semble appartenir à la catégorie de la ciné-poésie, un néologisme que Christophe Wall-Romana utilise pour décrire un type de processus homologique qui consiste à concevoir une certaine composante ou un certain aspect de la poésie comme s'il s'agissait d'une composante spécifique du cinéma[1128] : le geste barthésien qui oppose une écriture à une autre est, en somme, décliné par Sanguineti comme un

[1126] GIAN MARIA ANNOVI, *"Nel cinematografo della mia mente*, cit., p. 34 : « Il n'est pas surprenant que John P. Welle, tout en n'explorant pas l'impact possible sur sa poétique, rappelle que le cinéma est une dimension bien présente dans l'imagination de Sanguineti. En particulier, l'érudit américain, citant une critique du *Lettere d'amore al cinema* d'Ennio Flaiano de 1978, recueillie plus tard dans Scribilli, affirme que c'est Sanguineti lui-même qui donne l'image d'un cinéaste, plus intéressé, cependant, à revoir les chefs-d'œuvre cinématographiques du passé que dans les vicissitudes du cinéma contemporain. « Je ne mets pas les pieds dans un cinéma, ou presque [...]. Je vois (en exclusivité) le vieux film à la télé (le dernier était *Drôle de Drame* de Carné 1937), re-exploré pour la douzième ou treizième fois, au moins). Je sais très bien [...] que c'est comme revoir affreschi en cartes postales illustrées. Mais je fais ce que je peux et ce que je veux ». ».

[1127] FAUSTO CURI, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 278 : « zooms très rapides insérés dans une syntaxe discontinue ».

[1128] Cfr. CHRISTOPHE WALL-ROMANA, *Cinépoésie. Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, New York, 2012.

contraste d'images disparates et de séquences mentales discontinues, à partir du montage cinématographique qui va de pair avec la vision du monde :

C'è stata un'età, di cui oggi è lecito e doveroso trattare con qualche asciutto distacco, che poneva un prefisso "neo", o una qualifica "nuovo", dove attualmente si pone, con la medesima costanza alquanto meccanica un "post", un "dopo". Tanto, nello spazio appunto di una generazione, è mutata, con il mondo, l'immagine del mondo, la visione del mondo[1129].

Selon Sanguineti, on retrouve cette "vision du monde" en abordant le thème de l'édition, qui nous place devant quelque chose qui est toujours présent dans l'écriture de l'intellectuel lui-même ; mais qu'est-ce que l'édition ? Nous savons qu'il s'agit du processus de construction d'une œuvre, cinématographique pour la plupart, mais dans le cas de Sanguineti, il voit la question d'une manière beaucoup plus pratique, la définissant comme « un meccanismo costruttivo che va molto al di là del cinematografo, perché investe praticamente qualsiasi comunicazione intersoggettiva. Qualunque testo è opera di montaggio, e possiamo dirlo perché oggi viviamo in un'età in cui ne abbiamo consapevolezza »[1130]. Selon Sanguineti, le cinéma doit être considéré comme le véritable art de masse qui a su, par l'aspect technologique dans sa reproductibilité totale (d'après Benjamin), trouver un moyen de devenir un instrument de persuasion collective. Le XXème siècle est le siècle du cinéma comme "instrument d'organisation sociale" et surtout comme instrument d'influence sur les comportements à adopter dans la société. Cela différencie le cinéma, par exemple, des arts figuratifs, en ce sens qu'ils n'ont cherché qu'à modeler des idéaux de beauté et non des modèles à vivre : « Il cinema agisce molto al di fuori dell'intenzionalità pur riuscendo a determinare la vita corporea, psicologica, la quotidianità negli elementi anche più marginali »[1131]. Sanguineti trouve aussi dans le cinéma un élément de portée onirique, qui le distingue d'un roman ou d'une pièce de théâtre, qui vise plutôt à donner corps à quelque chose de déjà vécu (et c'est là que Sanguineti nous propose les considérations de Franz Kafka et sa déception contre le support cinématographique) :

[1129] EDOARDO SANGUINETI, *Riscrivere la storia del cinema?*, in *Il cinema. Verso il centenario*, sous la direction de GUIDO ARISTARCO et TERESA ARISTARCO, Dedalo, Bari, 1992, p. 29 : « Il y a eu un âge, dont aujourd'hui il est légal et nécessaire de traiter avec quelque détachement sec, qui a placé un préfixe "néo", ou une qualification "nouveau", où aujourd'hui, avec la même constance mécanique, il existe un "post", un "après". Tant et si bien qu'en l'espace d'une génération, l'image du monde, la vision du monde, a changé avec le monde ».

[1130] EDOARDO SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, sous la direction de FRANCO PRONO et CLARA ALLASIA, cit., p. 17 : « un mécanisme constructif qui va bien au-delà du cinéma, car il investit pratiquement toute communication intersubjective. Tout texte est un travail d'édition, et nous pouvons le dire parce que nous vivons aujourd'hui à une époque où nous en sommes conscients ».

[1131] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 73 : « Le cinéma agit beaucoup en dehors de l'intentionnalité tout en étant capable de déterminer la vie corporelle et psychologique, la vie quotidienne même dans les éléments les plus marginaux ».

Nel cinema siamo di fronte a una situazione completamente diversa, come osservava Kafka quando parlava, diciamo male, del cinematografo, confessando che era perturbato da questa sorta di inquinamento mentale che il mezzo produce. In fondo se il bovarismo è davvero il sogno a occhi aperti, il cinematografo ha una portata automaticamente onirica. Si entra nella sala buia, e persino nella cerimonialità, nella struttura stessa in cui si sparisce dall'anonimato, si cessa quasi completamente il rapporto coi vicini, si può ridere o piangere collettivamente, si può anche episodicamente commentare, ma in maniera molto più anonimizzante per il fatto stesso che ciò che abbiamo di fronte è qualcosa che non attende risposta. Nello spettacolo teatrale si è dinnanzi a persone che agiscono e c'è l'approvazione o la disapprovazione, l'applauso, il dialogo. Di fronte allo schermo si crea quella situazione, di cui tanto si è discusso soprattutto quando è nata e si è sviluppata la televisione, di passività. Questa è l'impressione, evidentemente, che Kafka metteva in luce. Ed è questo che rede fortemente pervasivo il cinematografo[1132].

Ce verbe traité précédemment, "revoir", prend donc de plus en plus d'importance, et devient peu à peu un tiers brechtien, donnant lieu à l'impossibilité de vivre une expérience authentique dans une réalité constamment médiatisée par l'image, où rien n'est original, mais où tout est toujours déjà mentionné. Sanguineti n'entre donc pas dans l'image cinématographique, aliénant sa signification dans une clé onirique, comme dans le cas de la célèbre pièce de la boîte IV du *Jeu de l'Oie* : « Sembra Marilyn, quella. È in una piscina, seduta per terra. Ma sta per gettarsi in acqua, nuda. C'è un numero 23, sotto. Io, con gli occhiali scuri, così, sembro un produttore. Faccio un gesto, cammino verso Marilyn, dico parole. Ma lì, a sinistra, io sono già praticamente scomparso. Rimane come una fenditura, soltanto, nel terreno »[1133]. Dans cette boîte, le "moi" devient un personnage autonome et original, mais se retrouve involontairement en voyage dans un paysage mental contaminé par le cinéma, dans lequel le sujet est aussi répétition. Tout au long de la deuxième phase du travail de Sanguineti, de nombreux exemples confirment cette position subjective, mais il faut garder à l'esprit

[1132] *Ivi*, pp. 73-74 : « Au cinéma, nous sommes confrontés à une situation complètement différente, comme l'a fait remarquer Kafka lorsqu'il a parlé, disons mal, du cinéma, avouant qu'il était perturbé par cette sorte de pollution mentale que produit le média. Après tout, si le bovarisme est vraiment un rêve éveillé, le cinéma a automatiquement une portée onirique. Vous entrez dans la chambre noire, et même dans la cérémonie, dans la structure même où vous disparaissez de l'anonymat, vous arrêtez presque complètement la relation avec vos voisins, vous pouvez rire ou pleurer collectivement, vous pouvez même parfois commenter, mais d'une manière beaucoup plus anonyme pour le fait même que ce que nous avons devant vous est quelque chose qui ne vous attend pas une réponse. Dans la pièce, nous sommes devant des gens qui agissent et il y a approbation ou désapprobation, applaudissements, dialogue. Devant l'écran, il y a la situation de passivité, dont on a beaucoup parlé, surtout quand la télévision est née et s'est développée. C'est l'impression, évidemment, que Kafka mettait en évidence. Et c'est ce qui rend le cinéma fortement omniprésent ».

[1133] EDOARDO SANGUINETI, *Il giuoco dell'Oca*, in ID., *Smorfie. Romanzi e racconti*, cit., p. 129 : « Elle ressemble à Marilyn, celle-là. Elle est dans une piscine, assise par terre. Mais elle est sur le point de sauter à l'eau, nue. Il y a un numéro, vingt-trois, ci-dessous. Moi, avec des lunettes noires, j'ai l'air d'un producteur. Je fais un geste, je marche vers Marilyn, je dis des mots. Mais là, à gauche, j'ai déjà pratiquement disparu. Il reste comme une fente, seulement, dans le sol ».

que « dietro la tela di parole su cui Sanguineti ha composto per frammenti i tanti ritratti del suo io-me sdoppiato e spettralizzato c'è insomma anche lo schermo del cinema »[1134].

[1134] GIAN MARIA ANNOVI, *Nel cinematografo della mia mente*, cit., p. 44 : « derrière la toile de mots sur laquelle Sanguineti a composé en fragments les nombreux portraits de son je-moi divisé et spectralisé, il y a aussi l'écran du cinéma ».

IV
RITRATTO DEL NOVECENTO
La somme des expériences et des interactions d'Edoardo Sanguineti

Afin de mieux comprendre le labyrinthe du clerc intellectuel Edoardo Sanguineti, nous ne pouvons que parler de la somme des expériences et des interactions qui ont caractérisé son activité littéraire, critique et académique, qui s'inscrit dans le grand événement qui s'est tenu du 12 au 16 décembre 2005 à la Sala Borsa de Bologne ; il s'agit du *Ritratto del Novecento* (*Portrait du XXème siècle*), qui a eu lieu à la Sala Borsa de Bologne du 12 au 16 décembre 2005 avec la mise en scène de Giuseppe Bertolucci avec le support de Luisa Grosso. Ce « possibile infinito montaggio »[1135], réalisé en 2005 par une idée de son ami Angelo Guglielmi, est écrit et pensé par Sanguineti lui-même pour une représentation scénique composée de soixante-neuf d'une mosaïque hypothétique. Le but de Sanguineti est précisément de composer un portrait multimédia de la culture globale, abordant quatre étapes fondamentales de l'expérience du XXe siècle : l'avant-garde, la psychanalyse, les conflits sociaux et le montage. C'est précisément ce dernier qui fournit le squelette méthodologique du projet, mais aussi sa raison sous-jacente : les cent auteurs impliqués (ou plutôt cent et un, la pièce finale réservée à lui-même) sont insérés pour les interférences auxquelles ils donnent vie, soumis au caractère aléatoire des combinaisons, projetés en une mosaïque idéalement (maintenant, en lecture) multisensorielle. L'intention de Sanguineti est résumée par la phrase de Benjamin placée comme la marque distinctive de cette opération : « Je n'ai rien à dire, je n'ai qu'à montrer » ; les matériaux textuels (verbaux, visuels, sonores) indiqués sont valables comme des « microsistemi interdisciplinari »[1136], proposés par le clerc intellectuel avec une précision philologique des nombreux ouvrages utilisés. Car c'est précisément de l'usage qu'il s'agit ce *Ritratto*, où nous sommes face à une exposition tendancieuse des matériaux d'autrui en friction réciproque, dans la conscience que « a questo mondo non ci sono che citazioni »[1137], c'est-à-dire que nous sommes toujours des élaborations de « strutture preesistenti »[1138]. que le jeu consiste à éditer, à Et c'est le jeu du montage, qui permet à Sanguineti de surmonter et miner la syntaxe, que nous devons comprendre comme un « modello di costruzione razionale che è stabilita dalla classe dominante »[1139]. Luisa Grosso écrit :

[1135] LUISA GROSSO, *Ritratto del Novecento: una testimonianza*, in LUIGI WEBER (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico*, cit., p. 141 : « un montage possible infini ».

[1136] EDOARDO SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, cit., p. 21 : « microsystèmes interdisciplinaires »

[1137] *Ivi*, p. 28 : « dans ce monde il n'y a que des citations ».

[1138] *Ivi*, p. 29 : « structures préexistantes ».

[1139] *Ivi*, p. 27 : « modèle de construction rationnelle qui est établi par la classe dominante ».

Le tessere presentate […] sono frammenti sintetizzati e cuciti, ma nella loro struttura originale hanno tempi più dilatati e una natura più complessa […]. [Esse sono presentate come] materiali artistici e teorici perché […] la scelta sanguinetiana è caduta sulle personalità novecentesche che, aldilà del loro campo d'azione, sono stati intellettuali illuminati e le loro idee motori di cambiamento. Le loro riflessioni sul mondo, montate insieme, creano convergenze o corto circuiti, in ogni caso materia perennemente metamorfica[1140].

Enfin, nous pouvons conclure notre discours sur cette importante expérience par une brève considération de Massimiliano Borrelli, qui parle de *Ritratto del Novecento* comme un « progetto che soddisfa forse l'aspirazione del Sanguineti bambino a incollare immagini e oggetti su un quaderno che allora aveva profeticamente intitolato "TUTTO" »[1141] ; et ce "TOUT" a pour somme la tesselle cent-et-une déjà mentionnée, que le clerc intellectuel réserve à soi-même :

Questa è una tessera molto particolare, perché vuole essere una sorta di piccolo autoritratto, non già di un documento del Novecento, ma del responsabile di questo ritratto. A conclusione di tutto, come i pittori solevano lasciare in un angolo sulle loro opere, quasi come firma, una sorta di miniritratto, in veste di orante, di guerriero, di pastore, ci sarà dunque questo mio ritratto terminale[1142].

[1140] LUISA GROSSO, *Ritratto del Novecento: una testimonianza*, cit., p. 143 : « Les tesselles présentées [...] sont des fragments synthétisés et cousus, mais dans leur structure originale elles ont un temps plus dilaté et une nature plus complexe [...]. [Elles sont présentées comme] des matériaux artistiques et théoriques parce que [...] le choix de Sanguineti est tombé sur des personnalités du XXe siècle qui, au-delà de leur champ d'action, étaient des intellectuels éclairés et leurs idées des moteurs de changement. Leurs réflexions sur le monde, assemblées entre elles, créent des convergences ou des courts-circuits, en tout cas une matière métamorphique pérenne ».

[1141] MASSIMILIANO BORRELLI, *Edoardo Sanguineti - Ritratto del Novecento*, https://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/311-edoardo-sanguineti-qritratto-del-novecento : « projet qui satisfait peut-être l'aspiration de l'enfant Sanguineti à coller des images et des objets sur un cahier qu'il avait intitulé prophétiquement "TOUT" ».

[1142] EDOARDO SANGUINETI, *Ritratto del Novecento*, cit., p. 37 : « C'est une tesselle très particulière, car elle se veut une sorte de petit autoportrait, non pas d'un document du XXe siècle, mais de la personne responsable de ce portrait. Au bout de tout, comme les peintres laissaient dans un coin de leurs œuvres, presque comme une signature, une sorte de mini-portrait, comme une prière, comme un guerrier, comme un berger, il y aura donc ce portrait final de moi ».

CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES

Nous avons introduit dans cette thèse la question des pratiques d'écriture du clerc intellectuel génois Edoardo Sanguineti ; nous avons veillé à ce que sa volonté précise et consciente de représenter la réalité soit mise en évidence, au cours de sa vie, et plus encore aujourd'hui après sa mort ; divers écrits lui ont été consacrés, concernant ses différents domaines d'action présentés ici, des conférences et des séminaires ont été organisés, auxquels nous avons contribué bien qu'en petite partie. Cette thèse veut être une contribution supplémentaire pour dévoiler la figure de l'intellectuel génois ; il s'agit de dire que Sanguineti a fait de l'écriture un instrument de connaissance et surtout un moyen de combattre certaines positions culturelles au nom de deux concepts clés : l'idéologie et le langage. Ces deux caractéristiques principales des pratiques d'écriture de Sanguineti nous conduisent dans un labyrinthe idéal, où l'on trouve toute une série de processus de signification et d'interprétation qui définissent la pensée de Sanguineti lui-même. En partant des expériences antérieures de l'avant-garde, qui représentent pour le clerc intellectuel une sorte de passage fondamental dans le panorama artistico-littéraire mais aussi socioculturel, Sanguineti devient un élément fondateur d'une génération nouvelle d'écrivains, l'illustre "Gruppo 63", qui se propose d'utiliser les théories d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle, mais en même temps de s'en distancier, au nom d'une marchandisation désormais oppressive, que Sanguineti lui-même trouve dans l'élément du musée (célèbre est sa phrase « Fare dell´avanguardia un´arte da museo »[1143]). Après avoir montré de quoi traite le sujet de l'avant-garde selon les considérations de l'intellectuel génois, nous avons présenté dans notre état de l'art cette volonté spécifique de donner forme à des outils pertinents qui peuvent idéalement créer une relation avec son destinataire hypothétique. Nous avons montré comment les domaines spécifiques des pratiques d'écriture de Sanguineti représentent une sorte de fil d'Ariane dans le labyrinthe idéologico-linguistique, qui se caractérise par un style d'utilisation intellectuelle de la pensée et de rationalisation du langage marécageux de l'avant-garde européenne : cela vaut pour le domaine de la poésie, de la narrative, de la critique, mais aussi pour le théâtre et la musique et aussi pour l'interaction entre les codes artistiques, comme dans le cas du lien entre le texte et l'image (tant picturale que cinématographique). Si la complexité et l'importance des problèmes liés à l'interaction entre Sanguineti et la réalité historico-artistico-littéraire sont aujourd'hui universellement reconnus par toute une série d'études, ce qui a été réellement son engagement intellectuel dans tous ses domaines d'action fait encore l'objet de peu de travaux. Notre thèse se pose ici comme un point de départ qui va au-delà d'une éventuelle adaptabilité à certaines approches, voire une avancée méthodologique de la production écrite de l'écrivain génois au nom d'une abolition totale de la cage esthétique, où

[1143] EDOARDO SANGUINETI, *Poesia Informale?* in ALFREDO GIULIANI (sous la direction de), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, cit,, p. 201 : « faire de l'avant-garde un art de musée ».

l'intellectuel agit. La spécificité de nos approches, que nous rappelons sont de nature philologique et comparative, nous a permis d'alimenter une réflexion intertextuelle nouvelle sur la poétique de Sanguineti, la plus pertinente possible du point de vue de notre problématique. Cela a été possible grâce, comme nous l'avons déjà mentionné, à des études préexistantes, mais aussi à des analyses non réalisées de certains écrits de l'intellectuel génois et, surtout, à des interactions constantes avec ceux qui ont travaillé étroitement avec lui.

Tout d'abord, nous nous sommes permis d'aborder ce travail de manière théorique, en montrant comment le désordre que Sanguineti tente de mettre en œuvre (la *Palus Putredinis* du langage et de l'ordre que beaucoup d'autres intellectuels ont cherché avant lui) est devenu peu à peu un passage linguistico-idéologique construit de manière minutieuse, également à travers des références qui présentent certaines similitudes et certaines différences avec d'autres penseurs et écrivains. Ce faisant, Sanguineti nous permet de trouver les clés spécifiques qui définissent au mieux les passages précis de sa poétique, c'est-à-dire la possibilité de définir de plus en plus des analyses intertextuelles. Les outils que nous avons trouvés prennent en compte tous les domaines des pratiques d'écriture du clerc intellectuel et nous montrent, une fois de plus, les différents fragments d'un "je" qui tente de s'insérer dans un contexte textuel spécifique, fait de répétitions et de citations, mais se renforce en même temps avec la présence de dimensions nouvelles, qui conduisent ensuite à d'autres niveaux textuels supplémentaires, comme dans le cas du "petit fait véritable", synonyme d'une sorte de poétique de la vie quotidienne. Nous avons analysé l'intellectuel génois qui écrit de la poésie ou des romans ou remplit son engagement en tant que critique de théâtre ou journaliste ou professeur, ou encore se présente comme homme de théâtre ; nous avons toujours voulu prendre en compte le poids que la vocalité et l'oralité ont dans l'ensemble de son œuvre, parce que le clerc intellectuel prend les contours de l'intellectuel organique, concept emprunté au bien-aimé Gramsci, en gardant à l'esprit qu'il existe une conscience profonde avec sa propre vérité. Elle est décisive pour employer de façon ordonnée son sabotage total de la littérature, qui parvient à mettre en œuvre la volonté précise de Sanguineti de nous montrer des différents parcours linguistico-idéologiques, révélant la nature fictionnelle de l'acte artistique.

Parallèlement au travail théorique, nous avons réalisé une action pratique qui, d'une part, a rempli sa tâche de nous donner davantage de matière à réflexion mais, d'autre part, il nous a donné de nouvelles clés d'interprétation, qui nous présentent Sanguineti en guise de saltimbanque, effectuant un jeu continu de renversements et de réinterprétations personnelles de la tradition artistico-littéraire. Nous retrouvons encore la mise en œuvre du concept de citation, qui devient à toutes fins utiles une des bonnes pratiques du théâtre de l'intellectuel génois, ainsi que celle de la *dicibilità* d'un texte, qui n'est rien d'autre que cette relation étroite entre écriture poétique et théâtralisation de la parole, car il

est aujourd'hui plus que jamais nécessaire de redonner à la parole sa sonorité physique totale. Le théâtre de Sanguineti, qui a plusieurs champs d'action allant de la dramaturgie originale à la traduction, en passant par l'écriture pour la musique, nous rapproche de plus en plus d'une vision totale du clerc intellectuel que nous devons avancer masqués (le *larvatus prodere* d'après Descartes) ; et voici comment le travestissement (le concept qui englobe ce processus), qui n'est rien d'autre qu'un mélange de citations et de bouleversements de textes préexistants de la littérature italienne et étrangère, permet de mettre en évidence la volonté explicite de Sanguineti d'être dramaturge et dramaturge, mettant en œuvre une démystification explicite de l'aliénation de Bertolt Brecht en relation étroite avec la cruauté théorisée par Antonin Artaud. Enfin, nous avons également pu aborder le problème à travers un nouvel considération des pratiques d'écriture de Sanguineti, c'est-à-dire l'interaction avec différents codes artistiques, qui nous a montré comment ses outils et ses façons de penser (et d'écrire) sont encore valables aujourd'hui, surtout réalisables.

Après avoir exposé ce cheminement argumentaire, il est nécessaire de répondre de façon claire aux questions de la problématique de la thèse. Ayant à exprimer un point de vue original, qui met devant nous notre position de chercheur, nous pouvons bien affirmer qu'Edoardo Sanguineti a toujours été essentiellement motivé par une recherche constante de dévoiler sa propre dimension autobiographique, au point d'aller jusqu'à l'extrémité de son "je" (le moteur du "petit fait véritable"), constitué d'épisodes de sa vie, mais surtout de relations humaines, de rencontres et d'affrontements, mais aussi de réflexions et de curiosité, qui ont toujours caractérisé la manière de faire et de vivre (nous avons encore présent le concept idéal « j'écris = je vis ») de l'intellectuel génois. Notre démarche se distingue des approches existantes dans le sens où elle tente dès le début d'identifier les mouvements différents que Sanguineti effectue dans le labyrinthe de ses pratiques d'écriture pour tenter de répondre à la première question : qui sont les autres qui inspirent Edoardo Sanguineti pour la création d'un style d'écriture personnel ? Afin de répondre à cette question, il nous a semblé nécessaire de développer une comparaison constante et continuelle qui repose sur la définition de trois ramifications complémentaires entre elles. Avant tout, notre démarche s'inspire d'approches couramment employées dans le domaine de la musique. Nous proposons un paradigme de correspondance musicale parfaite qui permet de faire correspondre l'écriture de Sanguineti à cette tendance rythmico-métrique typique du *Sprechgesang* à la manière de Alban Berg et d'Arnold Schönberg. Cette idée est pertinente dans la mesure où nous pouvons démontrer qu'en nous trouvant devant un texte poétique, narratif ou même théâtral de Sanguineti, nous sommes en mesure d'y reconnaître une tentative pratique du clerc intellectuel de créer des séquences verbales très personnelles, qui ne sont pas réalisées uniquement en suivant un traitement de matériaux verbaux, mais plutôt par une expertise minutieuse de toute une série de techniques stylistiques, qui deviennent

le véritable instrument de destruction, osons dire de sabotage, de la littérature elle-même. Et cette façon de faire rend encore plus présente cette idée forte de création exécutable, conséquence directe du concept du principe de *dicibilità*, qui permet d'isoler une seule unité syntagmatique, comme un seul mot. Ensuite, il faut souligner cette ramification qui concerne les titres de diverses œuvres de Sanguineti et la présence constante d'auteurs qui ont influencé sa pensée critique, nous donnant constamment des indices sur la perspective linguistico-idéologique du clerc intellectuel et en même temps sur sa capacité à construire des textes. Il s'agit de références diverses à des éléments de l'univers littéraire avec lesquels l'auteur aime toujours jouer, entre moulages et travestissements, non pas tant pour faire une re-proposition moderne, mais pour trouver les possibilités spécifiques de parler de post-modernité et de la nouvelle ère dans laquelle il vit. Sanguineti poète aime traiter d'une culture composée de personnages allant d'Everardus Alemannus (auquel il emprunte le titre *Laborintus*), en passant par son cher Dante qui sera toujours une présence privilégiée, ou encore nous pouvons faire référence à ce proto-romantisme (de Goethe à Foscolo surtout), qui devient une obsession véritable, ou encore ce lien avec l'état des mots et des choses, qui ne fait que renforcer ce principe du "je" qui regarde et définit le monde à travers ses voyages allégorico-parodiques très personnels, qui sont un des outils précis de la pratique de l'écriture d'occasion, si caractéristique de la poésie de Sanguineti. À l'inverse, les autres références présentes dans la narrative, la critique, l'écriture pour le théâtre et le lien entre texte et image (expérience que nous retrouvons déjà avec des sujets d'*ekphrasis* célèbres) peuvent apparaître comme des éléments dialectiques extrêmement dynamiques d'une sorte de conscience (déjà présente dans la poésie). La littérature et surtout l'écriture sont des instruments artistiques fictifs, le meilleur moyen possible de voir la réalité et de former une conscience de l'intellectuel, qui se compose de montages, de citations, d'éléments psychanalytico-oniriques, tous visant à définir des objets avec une réaction poético-littéraire. Enfin, ce que nous avons proposé dans cette thèse devient notre occasion de proposer de perspectives inédites, qui nous permettent concrètement d'avoir à notre disposition de dimensions inhabituelles nouvelles de l'écriture de Sanguineti. Ce faisant, nous avons montré que Sanguineti crée une écriture qui ne se limite pas à interpréter le monde, mais tente de le changer toujours et de toute façon, au nom de sa liaison forte avec l´idéologie et le langage.

Et voici la réponse à la deuxième question posée dans cette thèse ; Sanguineti crée et remplit l'espace vide laissé par toute une série de connexions logico-figuratives du langage à travers des outils formels remarquables d'une défiguration linguistique qui s'intègrent dans notre modèle de façon très naturelle. Il s'agit d'une série de concepts proposés à la manière d'un montage dans un *Fibel* idéal (c'est-à-dire une sorte d'abécédaire) ; ils nous permettent, une fois de plus, de pouvoir esquisser le portrait de l'intellectuel génois et de toucher de près ses obsessions, mais surtout son besoin croissant

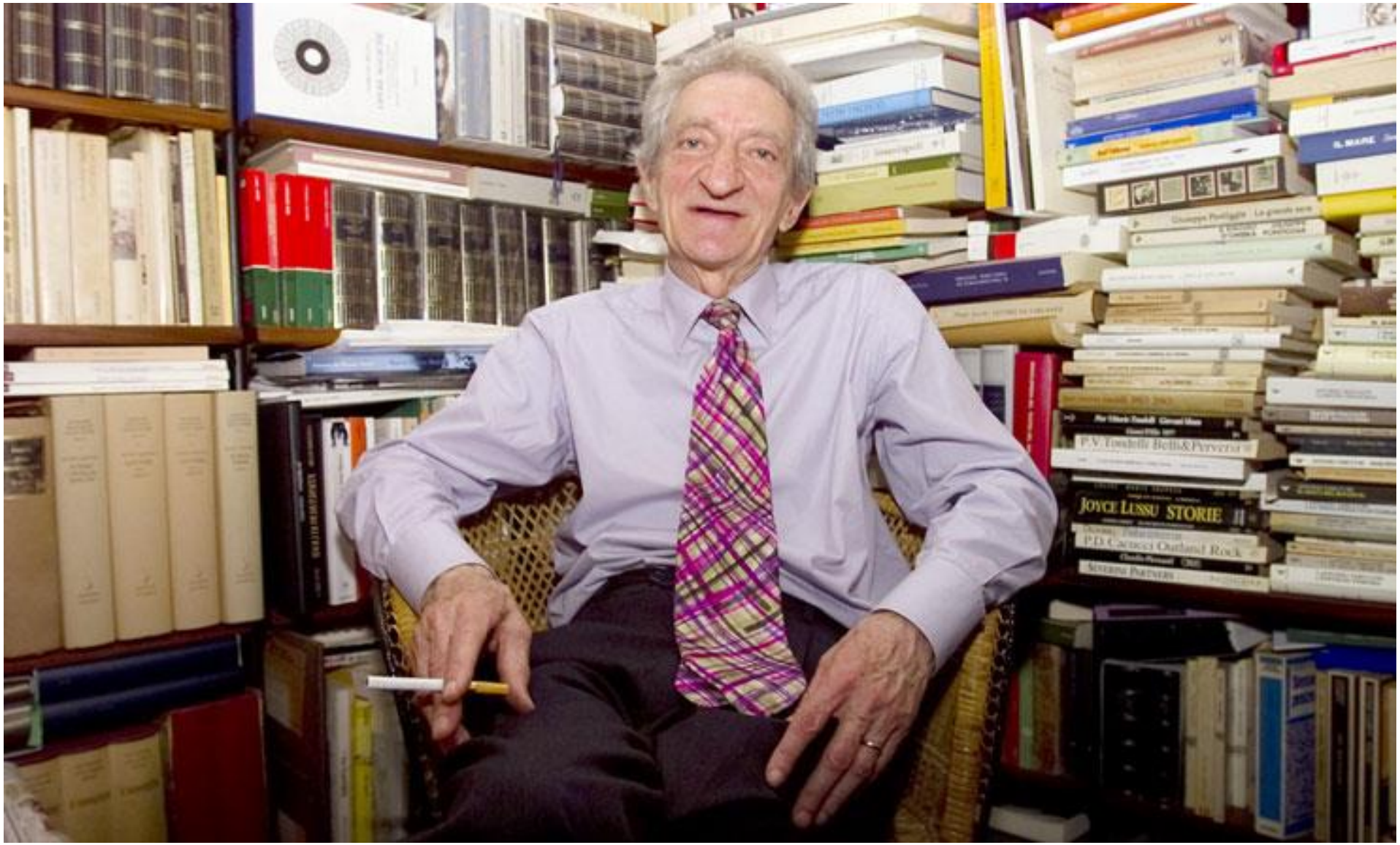
d'aborder sa propre réalité des choses par les mots et, par conséquent, par le langage. Par exemple, c'est le cas de la notion de néant, que nous retrouvons surtout dans la poèsie de Sanguineti. Le clerc intellectuel aborde ce thème afin de proposer une confrontation avec l'existentialisme de certaines lectures de sa jeunesse (Kierkegaaard, mais aussi Sartre et Heidegger) ; chez lui, le terme prend d'abord une valeur poly-sémantique avec le marxisme de Lukács pour faire s'affirmer l'existentialisme dans une dimension historique. Cependant, nous devons tenir compte du fait que le terme "néant" en Sanguineti est également proposé dans le sens de "rien", et il le fait au sens marxiste et surtout avec la vision du matérialisme historique ; c'est précisément dans ce sens que nous pouvons mieux comprendre que pour le Sanguineti il n'y a jamais eu, il n'y a pas et il n'y aura jamais de sortie possible de la négation si ce n'est en acceptant l'être humain comme un être social. Et encore, nous avons d'autres concepts qui manifestent tout un ensemble d'effets d'intensification extraordinaire, comme dans le cas du rêve qui se manifeste de manière psychanalytique dans l'existence du clerc intellectuel. Le songe indique un moment essentiel pour définir la réalité à laquelle Sanguineti lui-même aspire et le fait en donnant naissance à toute une série de révélations et d'intensifications nécessaires pour décrire le vide sombre du présent, qui met en œuvre une possibilité de dire (et ici nous trouvons une référence avec la pensée de Benjamin) ; ça permet au "je" de se décomposer et de trouver de nouvelles possibilités et de nouveaux principes, qui trouvent leur développement principalement dans le théâtre. La méthode opératoire proposée est d'obtenir une essentialisation des expressions, des concepts, des intentions, des dialogues à la manière de l’aliénation du théâtre brechtien, sur un plan structurel ; au contraire, sur un plan esthétique, la volonté claire de nier toute courtoisie et de définir un montage libre fait de manière massive de greffes verbales, de styles et de langages différents, afin de définir une recherche maniaque d'un langage total pour la scène et au-delà, quelque chose de cruel et d'authentique à la manière d'Artaud. En effet, cela permet au clerc intellectuel de déterminer une réelle conscience de la liberté d'un texte, surtout dans le monde avec la technique du travestissement, typique d'un utilisateur possible, qui reconstruit une signification du texte lui-même, par rapport à sa représentation. Et ici, c'est encore le processus de montage qui est en jeu, dont le but est de définir une recherche de sens à travers un travail de déconstruction d'un texte ; en effet, Sanguineti vise à réaliser un art réaliste (à lire comme une opposition de l'art naturaliste), qui ne repose pas sur une simple imitation des choses, mais à en désarticuler une de sa structure et à la proposer à nouveau avec un montage différent. Ce n’est pas un hasard si le clerc intellectuel, dans toute sa poétique, se caractérise par la présence constante d'un réalisme allégorique, qui est le meilleur instrument que le saltimbanque puisse réaliser. Ainsi, il déstructure et défait jusqu'à l'ossification pour rendre le discours libre et en même temps disponible à la réappropriation des sens.

Pour répondre à la troisième et dernière question, nous devons considérer l'ensemble du *corpus* littéraire d'Edoardo Sanguineti et nous permettre de présenter une interprétation personnelle par un ordre organique de son œuvre et d'en faire une vivisection spécifique qui nous permettra de donner davantage de matière de réflexions. Nous devons garder à l'esprit que le terme “organique” a plusieurs implications, qui montrent en profondeur comment le clerc intellectuel a su faire de ses pratiques d'écriture très personnelles et très efficaces les outils véritables qui ont pu saisir pleinement les apports de la société, en observant de près sa dynamique et les archétypes dont elle est constituée. Ce faisant, il a donné forme à un contenu textuel-littéraire véritable. Nous avons déjà parlé de l'intellectuel organique, concept conçu par Antonio Gramsci qui, après tout, sont ces mêmes intellectuels qui choisissent, qui gardent la foi en leur engagement politico-culturel et travaillent pour une lutte de classe. Et Sanguineti le sait très bien, à tel point que son activité intellectuelle crée constamment, et nous osons dire organiquement, par sa propre codification, son rapport personnel avec tout un ensemble d'activités pratiques, qui déterminent le fondement de sa vision et de sa conception nouvelle et totale du monde. Le terme "organique" doit également être compris comme synonyme d'"anatomique", un terme si cher au clerc intellectuel qui manifeste une fascination obsessionnelle pour le dévoilement des corps sur la scène ; c’est le principe réfractaire de toute conception littéraire de la dramaturgie théâtrale (voir la célèbre *Fanerografia* pour Benno Besson *La philosophie dans le théâtre,* déjà bien illustrée dans cette thèse). Le je-corps que nous trouvons dans l'écriture de Sanguineti se situe entre une recherche constante d'affirmation de sa propre vitalité et en même temps de définition de sa propre nature mortelle, à travers le jeu organique sage et sophistiqué de la décontextualisation et de la recontextualisation, qui crée une véritable partition de corps vocaux, qui se déplacent à l'intérieur d'un labyrinthe idéal, qui n'est rien d'autre que la clé primaire pour mieux interpréter la poétique du clerc intellectuel. L'objet "labyrinthe" nous apporte également de nouvelles visions conceptuelles de l'anatomie organique de Sanguineti ; c'est le lieu de rencontre des corps à la manière de Sade, le lieu suspendu entre le réel et le virtuel, qui déchire la scène et, surtout, nous fait perdre tout contact avec les unités aristotéliciennes que le théâtre classique nous a imposées. Ce n'est qu'une façon d'affirmer une réflexion sur notre vie quotidienne, sur cette tragédie humaine qui est en train de corroder progressivement toute notre organicité humaine en tragédie. Le "labyrinthe" reste, selon des intentions bien connues, une image très structurée des pratiques d'écriture de Sanguineti, également à travers un jeu constant de remplissage des espaces vides que l'"ordre" préconstitué de la littérature a créé, également à travers tout un ensemble de citations, de références et de rencontres, qui ont donné lieu à une totale organicité de la pensée de l'intellectuel organique génois.

Notre approche avec la poétique du Sanguineti, nous l'avons vu, a ainsi esquissé toute une série de perspectives, qui ont fait appel à des contributions déjà existantes, notamment celles d’érudits

célèbres tels que Umberto Artioli, Federico Condello, Fausto Curi, Andrea Liberovici, Claudio Longhi, Niva Lorenzini, Gilda Policastro, Maria Dolores Pesce, Antonio Pietropaoli, Erminio Risso, Franco Vazzoler, Mariafrancesca Venturo, Luigi Weber et beaucoup d'autres, qui ont contribué à développer la pensée du clerc intellectuel. Cependant, nous avons trouvé d'autres techniques d'interaction, encore limitées, qui nous ont permis d'explorer ces pratiques d'écriture sous des idées de réflexion non publiées. Idéalement, le travail proposé voulait s'inscrire dans une paramétrisation possible et prédéfinie qui traduise toute une série de positions précises du Sanguineti. Le rôle en charge est celui de l'intellectuel et de son engagement, différent de celui de certains de ses contemporains ; il reste essentiel, car il permet de décrire toute la chaîne textuelle dans son intégralité, et surtout de pouvoir définir des objets concrètement mis en œuvre à de nombreux niveaux pratiques, qui ne sont aujourd'hui exposés que dans des domaines spécifiques. Notre thèse expose tous les aspects de manière homogène et modulaire et nous permet de saisir des aspects habituellement qui ne sont habituellement que partiellement réunis ; et encore, notre démarche révèle des outils qui sont efficace pour gérer la complexité du *corpus* littéraire de Sanguineti ; nous pensons cependant qu'il y a des limites. Notre expérience a en effet montré qu'à un certain niveau de compréhensibilité, notamment avec une interaction constante avec les écrivains et les penseurs, les pratiques d'écriture de Sanguineti pouvaient être pratiquement dans leur totalité des échanges multidirectionnels qui contribuaient à une conscience parfaite (aussi la prise de conscience) pour définir un caractère saturé au moment de l'ère de la modernité. Notre travail ouvre par ailleurs de nombreuses perspectives d'amélioration et d'extension sur le domaine des interactions entre l'écriture de Sanguineti et l'art ; nous avons évoqué des exemples spécifiques, qui ont démontré d'autres approches complémentaires et parfois antithétiques, ainsi que des extensions possibles du labyrinthe textuel-visuel visant notamment à intégrer les caractéristiques pragmatiques de l'écriture du clerc intellectuel. Une perspective pas trop lointaine et très intéressante sera de pouvoir démontrer que les différents exemples et concepts de Sanguineti, à partir desquels nous avons rédigé notre thèse, ont encore aujourd'hui une chance d'être des outils utiles dans le domaine poético- théâtral. À notre avis, Sanguineti n'autorise pas seulement à définir réellement son propre code, mais aussi permet à son utilisateur idéal de justifier sa propre démarche de manière simple et naturelle. Parce que Sanguineti, après tout, a toujours contribué à l'invention de nouveaux styles, qui ont bouleversés non seulement un passé et une mémoire, mais aussi l'avenir, au nom de ce matérialisme historique qui s'est toujours et de toute façon matérialisé dans ses choix textuels-littéraires. Cette manière d'agir lui a permis surtout de trouver et de rendre de plus en plus pratique son rapport personnel entre les choses et les mots parce que, selon les termes de notre clerc intellectuel, « les mots sont les mains pour les choses que tu ne peux pas toucher ».

ANNEXE



SANGUINETIS FIBEL

Un abécédaire anatomique du clerc intellectuel Edoardo Sanguineti

STRUCTURE

AVANT-PROPOS

A

ANARCHIE (ET COMPLICATION)

B

BAVARDAGE

C

CONTRAINTE

CITATION

D

DANSE

DIALOGUE

E

EKPHRASIS

ÉROTISME

F

FIGURATION

G

GÊNES

GUERRE

H

H (*ALFABETO APOCALITTICO*)

I

IDÉOLOGIE (ET LANGAGE)

INSPIRATION

L

LARVATUS PRODEO

M

MATÉRIALISME HISTORIQUE

MORT

N

NÉANT

O

OBSCÉNITÉ

P

PRATIQUE D´ÉCRITURE

PSYCHANALYSE

Q

QUOTIDIEN

R

RÉALISME

S

SEXE

T

TRAVAIL

U

UNIVERSITÉ

V

VOYAGE

Z

Z (*ALFABETO APOCALITTICO*)

AVANT-PROPOS

Cecilia Bello Minciacchi écrit : « Sull'alfabeto è ordinato il sapere enciclopedico, la determinazione a raccogliere, ordinare e sistematizzare le conoscenze »[1144]; Sanguineti le sait bien, lui qui vit directement la « nostalgie de l'alphabet » bien décrite par Walter Benjamin[1145] comme le démontre le cas de l'*Alphabet apocalyptique* qui est lié « a una vocazione illuministico-enciclopedica pur allusiva e giocosa, cui si congiungono la pulsione al catalogo, all'elenco e alla numerazione »[1146]. Puis il y a les réflexions de Georges Didi-Huberman qui, dans son célèbre volume *Quand les images prennent position,* tente de reconstruire le processus concret de réalisation de deux œuvres peu considérées par le dramaturge allemand Bertolt Brecht, l'*Arbeitsjournal* et le *Kriegsfibel* : L'abécédaire est bien, entre les mains d'un enfant, ce dispositif paradoxal – à la fois jeu ouvert et parcours obligé – où le geste d'apprendre se trouve sollicité, rendu opératoire. L'adulte, lui, semble avoir désappris ce geste d'apprendre. La *Kriegsfibel*, abécédaire à l'usage des adultes, met donc en œuvre un paradoxe supplémentaire qui nous destine à «ne pas désapprendre à apprendre », malgré tout[1147].

Dans le *Kriegsfibel,* ce n'est pas la vérité qui est rassemblée sous les yeux de l'observateur, mais c'est le spectateur lui-même qui, tournant son regard vers ce désordre organisé, apporte une lisibilité possible des images en les reliant dialectiquement les unes aux autres : chaque observateur est donc un éditeur potentiel. Ce *Sanguinetis Fibel* veut faire de même, en proposant une série de concepts liés à Edoardo Sanguineti dans la poésie, la critique et le théâtre, parfois à l'aide de quelques images; l'édition à laquelle l'intellectuel génois a tant aspiré, rendue encore plus pratique par la politisation de l'art d'après Walter Benjamin, se réalise aussi dans cette petite abbaye, par une disposition des concepts-objets de manière prévisible (selon un ordre alphabétique, précisément), mais il appartient au lecteur observateur de compléter, si et où il veut, toutes lacunes et de faire en sorte que ces structures préexistantes prennent tout à fait conscience. Et le jeu de la conscience est mis en œuvre

[1144] CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, Abecedari, (Auto)ritratti: Sanguineti-Mondo*, in LUIGI WEBER (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico*, cit., p. 68 : « une vocation du siécle des lumiéres et encyclopédique, même si allusive et burlesque, qui s'accompagne d'une volonté de cataloguer, de répertorier et de numéroter ».

[1145] Cf. WALTER BENJAMIN, *L'alfabetario*, in ID., *Infanzia berlinese*, Einaudi, Turin, 2007, pp. 98-99.

[1146] CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, Abecedari, (Auto)ritratti: Sanguineti-Mondo*, cit., p. 68 : « une vocation du siécle des lumiéres et encyclopédique, même si allusive et burlesque, qui s'accompagne d'une volonté de cataloguer, de répertorier et de numéroter »

[1147] GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire,* Les Éditions de Minuit, Paris, 2009, p, 211

par le jeu de la citation ; ce n'est pas pour rien, écrit Sanguineti dans son dernier essai *Per una teoria della citazione* : « tutto è citazione »[1148] . Ça s'applique également à notre *Sanguinetis Fibel*.

[1148] EDOARDO SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, in ID., *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milan, 2010, p. 335 : « tout est citation ».

A

ANARCHIE (ET COMPLICATION)

[Du grec ἀναρχία, composé de ἀν, préfixe privatif, "absence de" et αρχη, "hiérarchie, commandement"].

L'anarchie peut étymologiquement être expliquée comme le refus de tout principe premier, de toute cause première. Pour Edoardo Sanguineti, le concept d´anarchie se retrouve dans les pulsions fondamentales et novatrices de l´avant-garde, avec des résultats politiques très différents : « Uno diventa Brecht, l´altro diventa Céline, con esiti evidentemente molto divergenti »[1149]. Le premier acte, qui mène l´intellectuel et l´artiste (il y a lieu de lire : l´écrivain) à aborder le désordre du monde (et à refuser l´ordre constitué) en vue de sa modification, détermine un principe d´anarchie, c´est-à dire la nécessité de ne pas croire à ce qu´on est (cf. *Postkarten* 50) :

Ero passato, un poco alla volta, da una posizione che fondamentalmente era di tipo anarchico – e anche qui, non nel senso politico, ma, come mi è accaduto qualche volta di dire, nel senso di un anarchismo ancora più radicale, se possibile, cioè proprio di un rifiuto, etimologicamente, di qualunque αρχή, non volevo avere nessuno a priori[1150].

Si nous avons, d´une part, la définition d´une anarchie culturelle qui détermine le sens des choses (d´après Artaud), d´autre part, Sanguineti aborde le principe d´une complication sociale et radicale (d´après Marx) pour renforcer son activité intellectuelle. Il est évident que « la rettorica di Sanguineti ha questo di vivo: l'umiltà (seppure contrastata e "complicata" da molte ambizioni) di voler dire tutto »[1151].

B

BAVARDAGE

La troisième phase poétique de l'œuvre de Sanguineti, qui passe sous le nom de phase "comique" et qui commence par la collection *Cataletto*, est caractérisée par la présence d'un style bas-mimétique, bien que la nature du poète soit d'être une individualité très intellectuelle. Ce qu'il faut pour saisir ce

---

[1149] *Sanguineti su "Anarchia"*, https://www.youtube.com/watch?v=KuyS_h6CaX4 : « L´un devient Brecht, l´autre Céline, avec des résultats clairement très divergents ».

[1150] EDOARDO SANGUINETI, *Come si diventa materialisti storici*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 27 : « J'étais passé, peu à peu, d'une position qui était essentiellement de type anarchiste - et même ici, pas dans le sens politique, mais, comme parfois il m´est arrivé de le dire, dans le sens d'un anarchisme encore plus radical, si possible, c´est-à dire d´un refus, étymologiquement, de toute αρχή, je ne voulais avoir aucun a priori ».

[1151] ALFREDO GIULIANI, *Laborintus*, « Il Verri », vol. 2/1957, pp. 80 : « la rhétorique de Sanguineti a cela de vivant : l´humilité (même si contestée et "compliquée" par bien des ambitions) de vouloir tout dire ».

jeu d'écriture, c'est de pouvoir écouter le « bisbidis » que Sanguineti nous montre dans la composition *Rebus* 27 :

[…] (seguo soltanto, tante volte, appena,
questo basso bisbis di un bisbidis, che mi ronza qui dentro, debol-
[mente, senza,
neanche più, diventarmi parola, frase, verso):
cerco una conclusione, finalmente:[1152]

Le mot « bisbidis », tiré d'une composition semblable à la *frottola* d'Immanuel de Rome, est une onomatopée suggestive et archaïque, qui sert à indiquer un chuchotement et un murmure qui émergent de l'indistinct et du « Ça » et qui se transforme plus tard en bavardage. Les préoccupations d'une élégance logico-syntactique décorative doivent être exclues ; il s'agit plutôt de suivre, ou mieux de respecter, le fil conducteur de l'association des idées de l'intellectuel, et à la fois la ténacité forte de ses clarifications et corrections. Le discours est coincé à chaque étape, mais il procède selon le flux continu d'une possible narration, en fonction d'une volonté personnelle précise de « sapere bene come scrivere male »[1153]. Mal écrire signifie pour Sanguineti marquer, au rythme de la succession des vers, les perturbations d'entraînements qui s'enchevêtrent dans un esprit très clair. Nous avons besoin de savoir comment mal écrire, et bien le faire, et Sanguineti lui-même sait comment le faire, aussi à travers l'usage d'une musicalité dissonante dans ses compositions. Sa double nature, qui consiste en une fatigue de la parole et un besoin incohérent de parler, met en évidence à son lecteur une complexité de la réalité vécue par le je-poète lui-même; il entre dans une dimension de la chronique existentielle, où la poésie présente sa propre physionomie autobiographique et l'écrivain stylise les formes d'une conversation ou d'une conversation familiale, l'écriture de la poésie, la poésie de l'enfant, entre l'agenda et la lettre ou la carte postale ou peut-être l'appel téléphonique en vers, sous le style du discours-bavardage. C'est également le cas de deux sections de *Bisbidis* : *Codicillo* et *Rebus*. Le rebus, dans sa combinaison d'images est aléatoire et nécessaire, et il vient dépeindre de façon ludique l'angoisse de déchiffrer le sens des signes. Il souligne déjà de façon emblématique la manière dont le rapport est parsemé d'expériences, un affinement de la perception est à confirmer par l'énigmatique de la vie. La nouveauté la plus importante de *Bisbidis* consiste en une prise de

[1152] *Rebus* 27, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 67 : « (Je suis justement, plusieurs fois, à peine, / ce petit bisbis d'un bisbidis, qui me fait vibrer ici, faiblement, / sans devenir, non plus, ma parole, phrase, vers) : / Je cherche une conclusion, enfin : ».
[1153] *Rebus* 18, *Ivi*, p. 58 : « bien savoir comment mal écrire ».

conscience croissante de la perte d'intérêt pour lui-même de part du poète. Le "je", au contraire, revendique fermement sa propre identité et il la rend inaltérable, mais il comprend que cette cohérence n'est pas seulement salut, c'est aussi une sorte de captivité :

Ce ne rassicura l'ultima poesia, assai bella, dove alla domanda iniziale, «che cosa fai?», segue una serie di risposte stizzite e smarrite, elusive e stringenti, per giungere infine a una dichiarazione estrema d'impegno: «cerco una conclusione, finalmente». Ecco, questa ricerca di una conclusione, questa volontà di darsi una conclusione rappresenta l'ultima forma di esperienza attiva, non mai passiva, progettata e perseguita da Sanguineti oggi,nell'esplicazione delle sue risorse letterarie e, s'intende, extraletterarie[1154].

C

CITATION

En conclusion du volume *Cultura e realtà*, Edoardo Sanguineti nous présente l´étude *Per una teoria della citazione*, qui trouve ses fondements dans la considération que tout est citation : « quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando »[1155]. Cette maxime, qui propose de nouveau les théories de Roland Barthes et de Walter Benjamin, se rapporte au domaine du texte, mais aussi à plusieurs modèles comportementaux, qui nous permettent de mettre en évidence le phénomène de la citation présente dans l'existence de tous les êtres humains. Ces principes se retrouvent aussi dans le domaine de l'écriture, ou mieux de la réécriture ; l'exemple que Sanguineti nous propose dans l'étude *Per una teoria della citazione* est la courte nouvelle de Jorge Luis Borges *Pierre Menard auteur du "Quichotte"* :

il fatto che si citi un solo testo, lo si riproduca tale e quale non mutando nulla, come osserva Borges, ne modifica completamente il significato. Insomma non ci si immerge mai per due volte nel medesimo testo, come non ci sono due messe uguali l'una all'altra. La citazione più fedele e scrupolosa, secondo l'uso corrente della parola citazione, per accurata, ossessiva che voglia essere non è mai pura ripetizione, e varierà infinitamente. Per anticipare subito il riferimento a Benjamin, al quale ricorrerò poi ancora in seguito, anche

[1154] VITTORIO SPINAZZOLA, *"Bisbidis", il mormorio dell'esistenza*, in GILDA POLICASTRO, *Sanguineti*, cit., p. 206 : « Nous sommes rassurés par le dernier poème, très beau, où la question initiale, « qu'est-ce que tu fais ? », suit une série de réponses agitées et perdues, insaisissables et rigoureuses, pour arriver enfin à une déclaration extrême d'engagement : « Je cherche une conclusion, enfin ». Ici, cette recherche d'une conclusion, cette volonté de se donner une conclusion représente la dernière forme d'expérience active, jamais passive, conçue et poursuivie par Sanguineti aujourd'hui, dans l'expression de ses ressources littéraires et, bien sûr, extra littéraires ».

[1155] EDOARDO SANGUINETI, *Per una teoria della citazione*, cit., p. 335 : « quand je dis que tout est citation, je veux dire que nous vivons en citant ».

la riproducibilità tecnica fa sì che non si riproduca mai tecnicamente due volte la medesima cosa[1156].

Cette récréation linguistique, qui présente deS caractéristiques semblables à celles des romans historiques du XIXème siècle, nous permet de comprendre mieux la citation comme un élément de rupture (il y a un contexte différent et, par conséquent, nous n'avons jamais la même chose, au contraire, nous avons la présence de résultats différents). L'intellectuel génois théorise : « Niente è più scorrevole e fluido nel momento in cui io entro davvero nel gioco citazionale, non come un sistema autoritario, ma come un sistema continuo di opzioni per cui tra gli infiniti – potenzialmente, in realtà finiti, come sempre – scarti che mi posso permettere scelgo quelli e non altri »[1157].

CONTRAINTE

Contrairement au romantisme, dans lequel l'artiste est libre de règles et inspiré par sa propre créativité (l'art est considéré comme le fruit de l'inspiration divine), les courants oulipien et oplepien se sont établis dans les temps modernes, liés à ce qu'on appelle la « littérature potentielle » et contraires aux principes de « trascendenza e involontarietà dell'atto creativo »[1158] ; nous devons tenir compte que les Oulipiens et les Oplepiens partagent les mêmes principes et il n'y a pas de différence entre eux que par leur situation géographique ; les Oulipiens sont français, tandis que les Oplepiens sont leurs correspondants italiens (du terme OuLiPo, fondé à Paris en 1960, et OpLePo, fondé en Italie en 1990) :

[Gli Oulipiani] ripetono all'unisono (e dimostrano) che la poesia è letteralmente a portata di mano; che riguarda molto meno la metafisica, e anche la patafisica, che la fisica – e il fisico. In questo caso la creazione non può dunque essere interpretata in termini idealistici, come una potenza conferita *ex nihilo* da un essere superiore, bensì come una *procreazione* che coinvolge due principi ugualmente materiali [1159].

[1156] *Ivi*, p. 337 : « le fait qu'un seul texte soit cité, reproduit tel quel et que rien ne change, comme le remarque Borges, n'en modifie pas complètement le sens. Bref, on ne s'immerge jamais deux fois dans le même texte, tout comme il n'y a pas deux masses égales l'une à l'autre. La citation la plus fidèle et la plus scrupuleuse, selon l'usage actuel du mot citation, car vouloir être précis et obsessif n'est jamais une pure répétition, et variera à l'infini. Afin d'anticiper immédiatement la référence à Benjamin, à laquelle je reviendrai plus tard, la reproductibilité technique permet également que la même chose ne soit jamais reproduite techniquement deux fois.».

[1157] *Ivi*, p. 347 : « Rien n'est plus coulissant et fluide quand j'entre vraiment dans le jeu des citations, non pas comme un système autoritaire, mais comme un système continu d'options pour lesquelles, parmi les infinis - potentiellement, en fait, finis, comme toujours - rebuts que je peux me permettre, je choisis ceux et non les autres ».

[1158] GIULIA MASSIGNAN, *Oplepo: scrittura à contrainte e letteratura potenziale*, http://www.oplepo.it/Massignan.pdf, p. 8 : « de transcendance et d'involonté de l'acte créateur ».

[1159] RUGGERO CAMPAGNOLI – YVES HERSANT (sous la direction de), OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologne, 1985, p. 6 : « [Les Oulipiens] répètent à l'unisson (et démontrent) que la poésie est littéralement à portée de main ; qu'elle concerne beaucoup moins la métaphysique, et aussi la pataphysique, que la

La vision romantique, que l'on retrouve également dans la littérature du XXe siècle, est inversée : il est démontré, en effet, que dans un acte créatif, il existe des contraintes et des contraintes auxquelles, même inconsciemment, l'artiste se plie. Aragona écrit : « l'obiettivo dell'*Ouvroir* è quello di modificare ed estendere tali limitazioni ormai codificate e consolidate, crearne altre, mostrare come esse siano propizie, generose, dando per ciascuna di esse significativi esempi di esecuzione »[1160]. À ce stade, il est nécessaire d'expliquer le choix du terme « contrainte » (dérivé du verbe contraindre), qui exprime le mieux l'idée d'un forçage auquel l'auteur est tenu de se soumettre. Cette contrainte soumet l'activité créative à des règles très précises mais, comme le souligne Sanguineti, l'auteur doit percevoir la nature contre nature de ce processus créatif et « deve assumere rispetto ad esse e al testo una certa distanza »[1161]. Il y a une distinction pertinente de Georges Perec, qui réfléchit sur la différence entre les deux mots français « restriction » (le limite imposée à la liberté du créateur) et « contrainte » (l'obligation imposée de l'extérieur) ; selon Perec, « la regola obbliga, ma non restringe nulla, anzi fa spaziare, è uno stimolo alla libertà creativa »[1162]. Et c'est là qu'entre en jeu Edoardo Sanguineti, qui souligne encore plus la relation décisive que la littérature potentielle détermine entre liberté et contrainte, et ce grâce aussi au climat artistique et culturel dans lequel l'intellectuel génois se trouve en action, qui déclare : « devo inventare la regola, il testo vale solo come sua esplicazione, laddove prima la regola, la *contrainte*, era il punto di partenza, ma essa naturalmente esisteva e aveva senso perché produceva testi, qui accade il contrario: ciò che è importante è la regola, il testo è relativamente indifferente » [1163]. La contrainte est mise en œuvre par « il passaggio da una fase di libertà a una fase della coazione. Un passaggio che non è una transizione completa e definitiva, ma un mutamento assai significativo e tuttavia parziale e reversibile. Restando inteso che la libertà del

physique - et la physique. Dans ce cas, donc, la création ne peut être interprétée en termes idéalistes, comme un pouvoir conféré ex nihilo par un être supérieur, mais plutôt comme une procréation impliquant deux principes également matériels ».

[1160] RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, Zanichelli, Bologne, 2005, p 7 : « l'objectif de l'*Ouvroir* est de modifier et d'étendre ces limites désormais codifiées et consolidées, d'en créer de nouvelles, de montrer combien elles sont favorables et généreuses, en donnant à chacune d'elles des exemples significatifs de mise en œuvre ».

[1161] GIULIA MASSIGNAN, http://www.oplepo.it/Massignan.pdf, cit., p. 13 : « doit prendre une certaine distance par rapport à eux et par rapport au texte ».

[1162] BRUNELLA ERULI, *Stand by*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.19 : « la règle oblige, mais elle ne restreint rien, au contraire, elle fait de l'espace, elle stimule la liberté créative ».

[1163] EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, cit., p.6 : « Je dois inventer la règle, le texte n'est valable que pour son explication, alors qu'avant la règle, la contrainte, était le point de départ, mais il existait naturellement et avait du sens parce qu'il produisait des textes, ici c'est le contraire qui se produit : l'important est la règle, le texte est relativement neutre ».

poeta non è mai totalmente libera, così come la coazione non è mai totalmente costrittiva » [1164]. Elle devient ainsi une manière de comprendre la liberté créative, dont les frontières sont parfaitement connues, précisément parce qu'elles sont le fruit de l'inventivité personnelle : « Oggi si vive in un'età che aspira alla dissoluzione della *contrainte* e fenomeni come quelli dell'OuLiPo e dell'OpLePo si spiegano come fenomeni di reazione di fronte al per così dire "fa quel che vuoi", che è molto bello, rabelaisiano, secondo me, ma contemporaneamente genera il terrore della libertà »[1165].

D

DANSE

En guise de conclusion du volume *Mikrokosmos*, nous trouvons une version légèrement modifiée d´un questionnaire de Paolo Di Stefano à Sanguineti. La question qui nous intéresse concerne précisément les désirs de l´intellectuel génois : « In passato avrei voluto essere un danzatore »[1166]. Ce désir de l´inconscient, que Sanguineti fait venir du principe psychanalytique de l´autoanalyse, dévient par conséquent la conscience de soi-même par une métaphore érotique. Au bout, l'intellectuel génois Sanguineti aime dire que son activité poétique a été toujours « il surrogato di un surrogato »[1167] : avant, il concentre son attention sur la danse, qui nous conduit à son intérêt pour la musique, quand il commence à étudier le piano. Enfin, il décide de réaliser une activité d´écrivain, cherchant toujours à scander son travail de la pratique d´écriture suivant un rythme musical, comme un danseur. Petit à petit, il affirme son intérêt de plus en plus croissant à l´égard des techniques stylistiques du XXème siècle ; parlant de la danse, Sanguineti prend à titre d´exemple Pina Bausch :

Il teatro-danza della Bausch credo che sia una delle cose più grandi dell´esperienza del Novecento, proprio dal punto di vista di una grammatica gestuale e con una capacità di anti-racconto. Non c´è più una storia da raccontare, c´è una serie di situazioni che si aggregano […] Anche quando il balletto verte sopra una tematica

[1164] FAUSTO CURI, *Una poetica della contrainte: Sanguineti, l'avanguardia, l'*OuLiPo, in FRANCESCO CARBOGNIN et LUIGI WEBER (sous la direction de), *Sanguineti: la parola e la scena. Studi dal convegno internazionale di Bologna, per i 75 anni di Edoardo Sanguineti con la prima poesia inedita del Laborintus*, «Poetiche», vol. 8 n. 3/2006, Mucchi editore, Modène, p. 404 : « le passage d'une phase de liberté à une phase de coercition. Un passage qui n'est pas une transition complète et définitive, mais un changement très significatif mais néanmoins partiel et réversible. Il est entendu que la liberté du poète n'est jamais totalement libre, tout comme la coercition n'est jamais totalement coercitive ».

[1165] *Ibidem* : « Aujourd'hui, nous vivons dans une époque qui aspire à la dissolution des contrastes et des phénomènes tels que ceux d'OuLiPo et d'OpLePo sont expliqués comme des phénomènes de réaction à la manière de "faire ce que vous voulez", qui est très beau, Rabelaisien, à mon avis, mais en même temps génère la terreur de la liberté ».

[1166] *Risposte a un questionario*, in EDOARDO SANGUINETI, *Mikrokosmos. Poesie 1951 – 2004*, Feltrinelli, Milan, 2004, p. 327 : « Par le passé, je voulais être un danseur ».

[1167] *Danza* in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti. Video-intervista in 2 dvd*, DeriveApprodi, Rome, 2006 : « le succédané d'un succédané ».

esplicita, può essere *Le Sacre du printemps* di Stravinskji, può essere il *Castello di Barbablú* di Bartók, e cose di questo genere, c´è però tutta una sintassi completamente nuova del gesto e una consapevolezza di una specie di sublime patologia corporea, fatta di interazione, di contorcimento, […] la sublimità dell´esser carne che si muove […], l´elaborazione di un montaggio gestuale assolutamente straordinario[1168].

DIALOGUE

Dans la préface de son volume *Sanguineti's song*, Antonio Gnoli remarque : « Sanguineti sa mostrarsi intellettualmente feroce, ma anche disponibile al confronto. Evito la parola "dialogo" che sospetto egli non ami » [1169] ; grâce à Luigi Weber, il est bien connu que l'intellectuel génois a écrit plusieurs *dialoghetti* ("petits dialogues") et aussi un texte théâtral, appelé justement *Dialogo*. Nous devons la récupération de petits dialogues, qui sont de petits écrits entre 1985 et 1987 pour le quotidien "Rinascita", à la direction de la revue modénaise "Poetiche" sous le titre *Taccuini* : « Dodici dialoghi, anzi appunto «dialoghetti», giusta la misura ridotta e il timbro comico-satirico, che fanno subito pensare al modello delle *Operette morali* »[1170]. Cependant, nous savons que la structure du dialogue n'est pas une nouveauté pour le poète Sanguineti ; en effet, nous trouvons dans le recueil *Fuori catalogo* les deux compositions *Una polemica in prosa* (1957) et *Per un dibattito* (1960) qui reflètent la manière d'agir du point de vue satirico-comique de la part de l'intellectuel génois. Le premier poème, qui représente une invective contre Pasolini[1171], vante des exemples illustres comme les *Sermoni* de Chiabrera, le style de Parini et la composition de Leopardi *Palinondia al marchese Gino Capponi* ; le deuxième, au contraire, se montre comme la parodie d'un dialogue qui imite les

[1168] *Ibidem* : « Je crois que la danse-théâtre de Bausch est l'une des plus grandes choses de l'expérience du XXe siècle, précisément du point de vue de la grammaire gestuelle et de la capacité d'anti-storytelling. Il n'y a plus d'histoire à raconter, il y a une série de situations qui se rejoignent. Même lorsque le ballet se concentre sur un thème explicite, il peut s'agir du *Sacre du printemps* de Stravinskji, du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók, et ainsi de suite, il y a, cependant, une toute nouvelle syntaxe du geste et une conscience d'une sorte de sublime pathologie corporelle, faite d'interaction, de contorsion […], la sublimité de l'être chair qui bouge […], l'élaboration d'un montage gestuel absolument extraordinaire ».

[1169] ANTONIO GNOLI (sous la direction de), *Sanguineti's song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milan, 2006, p. 5 : « Sanguineti sait se montrer féroce intellectuellement, mais aussi disponible pour la comparaison. J'évite le mot "dialogue" que je soupçonne qu'il n'aime pas ».

[1170] LUIGI WEBER, *I Taccuini di « Rinascita »: la tentazione del dialogo*, in ID. (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico*, cit., p. 81 : « Douze dialogues, ou plutôt "petits dialogues", juste la taille réduite et le timbre comique-satirique, qui vous font immédiatement penser au modèle des *Operette morali* ».

[1171] Les positions non spéculaires de Sanguineti et de Pasolini sont bien connues (à cet égard, cf. MIRCO MICHELON, *Sanguineti vs Pasolini ovvero una polemica apertissima*, in ELENA PIRVU (sous la direction de), *Presente e futuro nella lingua e nella letteratura italiana*, Cesati Editore, Florence, 2017, pp. 685-692). En référence à l'invective de l'auteur génois, nous pouvons souligner que le titre *Una polemica in prosa* est une parodie véritable de la composition de Pasolini *Una polemica in versi*, toutes les deux écrites en 1957. Une réponse sous la forme d'une épître métrique au jugement grossier de Pasolini sur les poètes de la néo-avant-garde (comme en témoignent ses essais *Il neo-sperimentalismo* et *La libertà stilistica*).

classiques, vu la présence de deux personnages au prénom latinisant : Lucrezia et Sofronio. Et encore, nous avons les dialogues de l'expérience collective radiophonique *Interviste impossibili* et *Nuove interviste impossibili*[1172] et le dialogue de nature "didactique" *Dialogo di un venditore di diari scolastici e di uno studente*[1173], caractérisé par la théorisation d'une espèce de travail de productivité de l'étudiant, parodie du célèbre *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere* de Leopardi. Ensuite, nous en avons beaucoup d'autres, qui s'inscrivent toujours dans le mouvement stratégique de la parodie, mais l'auteur utilise en même temps un instrument nouveau, c'est-à-dire une « prosa teatrale, inattuale, spettacolare nell'anti-spettacolarità »[1174]. Dans son étude *I* Taccuini *di "Rinascita": la tentazione del dialogo* Luigi Weber tiens à mettre en évidence comment Sanguineti a été influencé par Giordano Bruno et l'invention linguistique de Leopardi :

Ecco che ci ritorna per le mani Giordano Bruno. Perché se al Sanguineti dialogista non serve la caratterizzazione plebea e oscena del linguaggio di Bruno – e difatti la evita – di sicuro non si può dire altrettanto per lo stile pedantesco […]. È un registro già sperimentato in molti articoli in passato, che qui si espande, iperbolico, irrefrenabile, fin quasi a colmare tutta la scena. […] Io trovo, in più, particolarmente interessante, in termini di archetipi per la prosa che qui Sanguineti allestisce, e per il lessico che sciorina, soprattutto lo straordinario stile catalogico del Nolano, il suo riuso parodico di tutto l'armamentario metaforico e terminologico del petrarchismo internazionale, e infine il suo sperimentalismo accumulativo, da vertiginosa *enumerazione caotica*, per dirla in termini anacronistici ma, credo, pertinenti. Al contrario in Leopardi, nelle *Operette*, l'invenzione linguistica, anche la più ricca, non è mai disgiunta da un ordine e da una misura che la rendono nitidissima. Bruno invece è lutulento, esorbitante, tracimante[1175].

[1172] Il s'agit des deux volumes collectifs, *Le interviste impossibili* (publié par Bompiani en 1975) et *Le nuove interviste impossibili* (Bompiani 1976), qui sont le résultat d'une émission du deuxième réseau radiophonique de la RAI, diffusée en 1974 (premier cycle) et 1975 (deuxième cycle) et organisée par Lidia Motta, dans laquelle des hommes de la vraie culture contemporaine faire semblant d'interviewer quatre-vingt-deux fantômes de personnes appartenant à une autre époque, impossible à rencontrer en réalité, d'où le titre. L'idée originelle était d'Andrea Camilleri.

[1173] À cet égard, nous trouvons utiles les considérations de LUIGI WEBER, dans son essai intitulé *I Taccuini di « Rinascita »: la tentazione del dialogo*, cit., p. 82 : « Molti anni più tardi, con già alle spalle la fortunata esperienza collettiva delle *Interviste impossibili del* 1975 e delle *Nuove interviste impossibili* del 1976 , il Sanguineti pubblicista sarebbe tornato alla forma del «dialoghetto» in prosa, rifacendo, nel dicembre '78, il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere* come *Dialogo di un venditore di diari scolastici e di uno studente*, occasione per un illuminante affondo sull'istituzione scolastica tuttora di impressionante attualità giacché tutta giocata sul tema, endemico ormai, della "riforma della scuola"[Plusieures années plus tard, avec l'expérience collective réussie des *Interviste impossibili* de 1975 et des *Nuove interviste impossibili* de 1976 déjà derrière lui, le publicitaire de Sanguineti reviendra à la forme d'un "dialogue" en prose, reprenant, en décembre 1978, le *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere* comme *Dialogo di un venditore di diari scolastici e di uno studente*, occasion pour une fente éclairante sur le thème, endémocratique d'actualité toujours actuel, de "la réforme scolaire"».

[1174] *Ivi*, p. 85 : « une prose théâtrale, actuelle, spectaculaire dans son antispectacularité »

[1175] *Ivi*, pp. 85-86 : « Ici Giordano Bruno revient pour nous. Car si le dialogiste de Sanguineti n'a pas besoin de la caractérisation plébéienne et obscène du langage de Bruno - et l'évite en fait - on ne peut certainement pas en dire autant

L'expérimente de la technique du dialogue est proposée de nouveau par Sanguineti en 1988 dans la pièce théâtrale *Dialogo* :

una sorta di mini-*Traumdeutung* a due sole voci, prima distinte poi gradualmente convergenti e sovrapponentisi, un atto unico che sviluppa una scena già in embrione nel capitolo VI del *Capriccio italiano*, e sembra stilisticamente databile più ai tardi anni Sessanta di *Protocolli* o al massimo al cantiere di *Storie naturali*, piuttosto che quasi coevo del *Faust* (1985) e della *Commedia de l'inferno* (1989)[1176].

L'action théâtrale nous présente deux voix-personnages, U et D (respectivement une voix masculine et une voix féminine), insérés dans une scène faite de deux miroirs, qui réfléchissent leurs images, mais déforment et en même temps superposent leurs discours. C'est alors que les deux miroirs deviennent un écran de la mémoire, ou mieux un écran cinématographique :

L'oggetto dei discorsi diventa una superficie visiva di secondo grado : due film anch'essi improbabili della Hayworth e della Garbo. Di essi vengono riportati a memoria alcune frasi, nuovamente implicate con il motivo dello specchio, che assurge, così, a metafora continua dominante nella continua, espansiva circolarità dei suoi rimandi prospettici[1177].

Enfin, nous pouvons donner raison à Luigi Weber quand il écrit, à la conclusion de ses réflexions : « Voce, specchio, cinema, montaggio. E interpretazione. Come già insegnava l'epigrafe del *Satyricon* in *Capriccio italiano*, tutto, vivere e scrivere, non è altro che *vitrea fracta et somniorum*

---

du style pédant [...]. C'est un registre déjà expérimenté dans de nombreux articles dans le passé, qui se développe ici, hyperbolique, imparable, presque pour remplir toute la scène. (...) En outre, je trouve particulièrement intéressant, en termes d'archétypes, pour la prose que Sanguineti prépare ici, et pour le lexique qu'il développe, notamment l'extraordinaire style catalographique de Nolano, sa réutilisation parodique de tout l'arsenal métaphorique et terminologique du pétrarquisme international, et enfin son expérimentalisme cumulatif, de l'énumération chaotique vertigineuse, à en dire en termes anachroniques mais je trouve pertinent, à la rigueur. Au contraire, dans Leopardi, dans l'Opérette, l'invention linguistique, même la plus riche, n'est jamais séparée d'un ordre et d'une mesure qui le rendent très clair. Bruno est lutulent, exorbitant, débordant ».

[1176] *Ivi*, p. 91 : « une sorte de mini-*Traumdeutung* à deux voix, d'abord distinctes puis convergentes qui se chevauchent progressivement, un acte unique qui développe une scène déjà embryonnaire au chapitre VI du *Capriccio italiano*, et semble stylistiquement datable à la fin des années soixante de *Protocolli* ou au plus à la cour de *Storie naturali*, plutôt que presque contemporaine avec *Faust* (1985) et la *Commedia de l'Inferno* (1989) ».

[1177] FILIPPO BETTINI, *Materialità del segno e rifiuto del "genere" nella scrittura teatrale di Sanguineti*, cit., p. 73 : « L'objet des discours devient une surface visuelle au second degré : deux films improbables de Hayworth et Garbo. Certaines phrases sont mémorisées, encore une fois sous-entendues avec le motif du miroir, qui s'élève ainsi à une métaphore continue dominante dans la circularité continue et expansive de ses références de perspective ». Les films de référence sont *La rue sans joie* de Georg Wilhelm Pabst (*Die Freudlose Gasse*, 1925) et *La Dame de Shangai* de Orson Welles (*The Lady from Shangai*, 1947).

interpretamenta »[1178]



Die Freudlose Gasse



The Lady from Shangai

E

EKPHRASIS

[Du grec ἔκφρασις, composé de ἐκ " outside " et φράζω " talk "].

Nous savons qu'il existe un lien très fort dans la modernité littéraire entre les domaines de la littérature et des arts figuratifs, à tel point qu'il existe une sorte d'extravagance tant pour ceux qui peignent que pour ceux qui écrivent ; cela vaut aussi pour Edoardo Sanguineti, qui cherche dans ses pratiques écrites à affirmer une recherche personnelle de pluralité, à comprendre comme l'affirmation totale de la vision de sa propre expérience comme un flux important imparable de signifiants, qui ne définissent

[1178] LUIGI WEBER, *I Taccuini di « Rinascita »: la tentazione del dialogo*, cit., p. 91 : « Voix, miroir, cinéma, montage. Et l'interprétation. Comme l'épigraphe de *Satyricon* dans *Capriccio italiano* l'a déjà enseigné, tout, vivre et écrire, n'est que *l'effet de verres en éclats et d'interprétations de songes* ».

pas univoque de l'écriture. On assiste ainsi à l'attestation d'un principe d'emphase, mis sur le même signifiant plutôt que sur un sens, et ce à travers une recherche continue pour définir une écriture liée au mot et caractérisée par la présence continue d'échos multilingues. Dans le cas des champs d'action de Sanguineti, en particulier nous nous intéressons à la poésie et à la narration, nous pouvons esquisser une période de l'écriture de l'intellectuel génois, liée à un courant artistique prédéfini ; nous avons, par exemple, le modèle pictural de l'abstractionnisme au *Laborintus*, dès le premier vers de la section 1 « composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis » [1179], qui réalise concrètement les réalités expressives proposées par le courant de « non figuration » , qui tend à se concentrer sur la nécessité d'un silence terminal, tant dans la description écrasante d'un paysage que dans l'utilisation de mots vides, nécessaires pour la description elle-même. Parmi les différents artistes avec lesquels Sanguineti collabore, on trouve Enrico Baj, lié au Mouvement nucléaire qui « parte da una riflessione sulla contemporaneità […] La finalità è quella di ricostruire un ipotetico "paesaggio nucleare" attraverso la più ampia sperimentazione di materiali e tecniche »[1180]. Le rejet de l'abstractionnisme proposé par les artistes du nucléaire a permis à Sanguineti, dans les années 1960, d'affirmer fermement le concept de visualité dans ses pratiques d'écriture (on citera notamment *Il Giuoco dell'oca*, écrit en 1969, et les textes écrasants de *Vociferazioni*, écrit en 2005). Nous souhaitons terminer cet article en abordant de plus près la question écrasante de Sanguineti, très présente dans la troisième phase de son écriture (nous nous référons à la phase "comique"), qui n'est pas seulement une section présente dans le *Novissimum Testamentum*, écrit entre 1982 et 1990, mais indique une constante, mais est rendue explicite dans la collection *Mauritshuis*, 1986, dédiée aux artistes du célèbre musée néerlandais, puis dans le dernier volume *Divers et possible* avec la section *Mantova, 13.9.6* (compositions ékphrastiques pour une exposition sur André Mantègne) et *Omaggio a Dürer (Hommage à Dürer)*, écrit en 2007 ; à cet égard, il est essentiel de citer Vazzoler : « L'ecfrasi nelle poesie per gli artisti si basa sulla restituzione di un equivalente poetico dell'opera; quella di *Mauritshuis* risolve il rapporto con il quadro della narrazione di un aneddoto suggerito dal quadro e il cui narratore è una delle figure presenti nel quadro »[1181].

[1179] *Laborintus* 1 in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro*, cit., p. 13 : « terres composées dans complications structurelles sont Palus Putredinis ».

[1180] GIORGIA CALÒ et DOMENICO SCUDERO, *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*. Gangemi Editore, Rome, 2009, p. 108 : « part d'une réflexion sur la contemporanéité [...] L'objectif est de reconstruire un hypothétique "paysage nucléaire" à travers l'expérimentation la plus large des matériaux et des techniques ».

[1181] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 105 : « L'*ekphrasis* des poèmes pour les artistes est basée sur la restitution d'un équivalent poétique de l'œuvre ; l'ékphrase de *Mauritshuis* résout le rapport avec la peinture de la narration d'une anecdote proposée par le tableau et dont le narrateur est une des figures présentes dans le tableau ».

ÉROTISME

Admettant que la psychanalyse affecte le travail littéraire de Sanguineti (à ce propos, cf. la lettre "P"), il est important de souligner comment la psychanalyse (les théories de Sigmund Freud et aussi de Carl Gustav Jung) nous permet d'utiliser des sujets de nature érotique qui entrainent souvent des sujets de nature sexuelle. Selon Sanguineti, cette dimension est chargée de principes ultérieurs et plus grands :

al di fuori dell'ordine psicoanalitico, […] credo che ogni fenomeno di scrittura, proprio in termini analitici, ogni fenomeno espressivo e comunicativo, per non dire ogni fenomeno, si appoggi su pulsioni libidiche più o meno trasparenti[1182].

Il arrive parfois que l'érotisme soit un terme reconductible à la pornographie ; à ce propos, à l'esprit la citation attribuée alternativement à Alain Robbe-Grillet et à André Breton vient « la pornographie, c'est l'érotisme des autres ». Louis Dalmas explique qu'il est possible de dire aussi « la pornographie, c'est l'érotisme vu de près ». C'est une différence de nuance, pas de nature »[1183] ; selon Sanguineti, cette différence se retrouve dans le faux-sens de la répétition, bien qu'il n'existe plus de distinction stratégique entre les deux mots. La pulsion sexuelle est à la base de l'élaboration de techniques érotiques (qui peuvent être considérées comme la continuation d'une approche de nature symbolico-religieuse au sexe et par conséquent à l'érotisme. Elio Gioanola parle d'un voile exhibitionniste dans l'érotisme poétique de Sanguineti, qui se refait à certains jeux textuels de nature ironique de Palazzeschi[1184] ; l'affirmation de Sergio Claudio Perroni est vraie plus que jamais « in poesia far sesso senza far ridere è difficile »[1185] qui donc se refait à la nature pornographique de l'écrivain (cf. toujours la lettre "S") :

eppure, io sono un gran supermaschietto:
se occorre, anche con gli alluci io ti fotto:
in una fica, il mio fico è un raschietto:[1186]

[1182] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 101 : « en dehors de l'ordre psychanalytique, (...) je crois que tout phénomène d'écriture, précisément en termes analytiques, tout phénomène expressif et communicatif, sans parler de tout phénomène, repose sur des impulsions libidinales plus ou moins transparentes ».

[1183] LOUIS DALMAS, *La pensée asphyxiée*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1999, p. 63

[1184] Cf. ELIO GIOANOLA, *Psicanalisi e interpretazione letteraria: Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Jaca Book, Milan, 2005, p. 306

[1185] SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Mezzo secolo di versi d'alcova inesistenti: rifrittura antologica di Sanguineti by Feltrinelli*, « Il Foglio », 6 novembre 2004 : « dans la poésie, faire l'amour sans rire est difficile ».

[1186] EDOARDO SANGUINETI, *Polittico Baj*, in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 34 : « et pourtant, je suis un grand super mâle: / si nécessaire, je te baiserai aussi avec mes orteils : / dans une chatte, mon beau grosse est un grattoir : »



Carol Rama, *Eros* (1944)

F

FIGURATION

Le terme "figuration" fait référence au domaine de l'art figuratif, c'est-à-dire

un style artistique, en particulier dans la peinture, qui s'exprime par la représentation d'objets de la réalité extérieure. L'art figuratif utilise comme modèles des objets du réel, en les représentant tels qu'ils se présentent ou en les déformant[1187].

L'approche visuelle d'Edoardo Sanguineti est bien connue et marquante dans toute son œuvre ; nous savons que, déjà à partir du recueil *Laborintus*, il propose des références artistiques avec les compositions picturales de Vassily Kandinsky et aussi les impressions matérielles de Charles Pollock et les figurations plastiques d'Alberto Burri. En 1961, Sanguineti compose un texte de nature ambiguë *Poesia informale?*, qui veut mettre en évidence l'impossibilité d'une superposition de concepts comme « art informel », « peinture active », « expressionisme abstrait » ; en même temps, Sanguineti veut exposer et dire clairement ce qui est sa phase dite « informelle » (qui nous propose l'idée fixe d'une anarchie culturelle, cf. la lettre "A") :

Si trattava per me di superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, afendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva[1188].

[1187] Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_figuratif

[1188] EDOARDO SANGUINETI, *Poesia informale?*, in ALFREDO GIULIANI (sous la direction de), *I Novissimi*, Rusconi, Milan, 1961, p. 203 : « Il s'agissait pour moi de dépasser le formalisme et l'irrationalisme de l'avant-garde (et enfin l'avant-garde

C'est dans cette phase que Sanguineti formule la célèbre phrase « Faire de l'avant-garde un art de musée » d'après Cézanne, qui sert à se laisser derrière la « boue » de l'art informel (la « boue » comme synonyme de la « Palus Putredinis », qui caractérise le triptyque de *Triperuno*). Les positions différentes de Sanguineti se retrouvent dans l'essai *Per una nuova figurazione*, sorti en 1963 pour la revue « il Verri » et proposé de nouveau dans le volume *Cultura e realtà* ; c'est grâce à l'amitié avec les artistes du Mouvement nucléaire ou de la Néo-figuration (il suffit de citer Enrico Baj, déjà connu en 1951, c'est-à-dire au début de son activité de poète) que l'intellectuel génois cherche une réponse possible pour « capire quale tipo di comunicazione fosse possibile, una volta raggiunta la soglia del silenzio: abbandonare la scrittura o esplorare altre strade? »[1189]. Au contraire d'Arthur Rimbaud, auquel l'intellectuel génois emprunte cette prise de conscience, Sanguineti décide de ne pas mettre en œuvre une *tabula rasa* de ses écrits et il cherche à la fois de sonder chaque élément possible pour constituer une refondation du langage au nom d'une figuration nouvelle, qui est à la base de toutes les expérimentations de ses pratiques d'écriture : « se per Zanzotto la *figurazione* umana sprofonda nell'*informe*, per Sanguineti ne emerge »[1190]. Dans un autre essai de *Cultura e realtà*, *L'ultimo manifesto*, écrit en 2003, Sanguineti tient à préciser :

Quando si parlerà, a proposito e a sproposito, di "nuova figurazione", non sarà difficile convincersi che lo strappo nucleare ha spazzato via tutte le pulsioni mimetiche e astrattistiche, ad un tempo, fondando davvero il secondo Novecento […]. Dopo quella data, dopo quell'opera, niente sarà più come prima, nella nostra cultura figurativa. Anzi, nella nostra cultura *tout court*[1191].

elle-même, dans ses implications idéologiques), non pas par un déplacement, mais à partir du formalisme et de l'irrationalisme lui-même, exaspérant ses contradictions à une limite presque insurmontable, dépassant leur sens, mettant au-dessus des mêmes postulats anarchistes, mais les portant dans une conscience historique subversive ».

[1189] FABIO GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 79 : « comprendre quel type de communication était possible, une fois le seuil du silence atteint : abandonner l'écriture ou explorer d'autres voies ? »

[1190] ANDREA CORTELLESSA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'informale alla nuova figurazione – e oltre*, in MARCO BERISSO et ERMINIO RISSO, *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, cit., p. 341 : « Si pour Zanzotto la figuration humaine s'enfonce dans l'informe, pour Sanguineti elle émerge ».

[1191] EDOARDO SANGUINETI, *L'ultimo manifesto*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., pp. 255-256 : « Quand on parle de "nouvelle figuration", il ne sera pas difficile de se convaincre que la déchirure nucléaire a balayé toutes les impulsions mimétiques et abstraites, en même temps qu'elle a réellement fondé la seconde moitié du XXème siècle [...]. Après cette date, après ce travail, rien ne sera plus comme avant, dans notre culture figurative. En effet, dans notre culture tout court ».



Enrico Baj, *Bum-Manifesto Nucleare* (1952)

G

GÊNES

Le lien de Sanguineti avec sa ville natale, Gênes, se manifeste particulièrement en 2004, quand il a la commission-occasion de la décrire dans un livre, organisé à son gré, sans aucune condition stylistique. Le résultat nous présente une espèce de journal de vie, où l'intellectuel génois recèle une ville « sepolta nel profondo e remoto inconscio della *sua* minima puerizia »[1192], à la fois établit le lien personnel d'un homme mûr qui décide d'y retourner, dans une espèce d'autoanalyse ; ce volume s'appelle *Genova per me* :

Genova, come tutti sanno, e come i versificatori e i cantautori ci cantano e ricantano, è una città verticale, verticalissima. […] Se capitate qui per via aeroplanica, scrutate bene lo spettacolo che il finestrino vi propone, con questo ammasso di edifici che scappa su dalle acque, che in quelle si precipita, dipende dai gusti, dipende dalle fantasie[1193].

Le volume nous présente des souvenirs d'enfance et de moments autobiographiques de joie et de désespoir, mais aussi des expériences hypothétiques et des visions personnelles de la ville :

Un'idea di mondo dove ci si deve labirinticamente smarrire, ma dove, sempre, da qualche parte, si può scoprire un luogo privilegiato, quasi magico, dove tutto si ordina, e si compone, almeno in emblema, almeno in allegoria. […] Diciamo, allora, che Genova è leggibile, come un testo araldico e dottrinale. E qui si consiglia,

[1192] EDOARDO SANGUINETI, *Genova per me*, Guida, Naples, 2005, p. 6 : « enterrée dans l'inconscient profond et lointain de *sa* moindre enfance » (c'est nous qui soulignons).

[1193] *Ivi*, p. 11 : « Gênes, comme chacun le sait, et comme les versificateurs et les auteurs-compositeurs nous chantent et se rechantent, est une ville verticale, très verticale. Si vous venez ici en avion, regardez bien le spectacle que vous offre la fenêtre, avec cette pile de bâtiments qui s'échappe de l'eau, qui s'engouffre dans ces eaux, dépendant du goût et des fantasmes ».

alla fine, un giro notturno nei carrugi, che sono le viscere vere di Genova, e che rappresentano con efficacia le viscere del mondo, per chi si lasci un po' andare [1194].

Après les dix petits chapitres du volume, qui donnent l'indication autobiographique de *Vita vetus* ("c'est un vieux"), Sanguineti décide de s'arrêter sur le présent, précisément l'année 2004, quand Gênes est nommée capitale européenne de la culture ; il décide d'aborder dans le poème *GE/NOVA* (titre emprunté au logo) la technique de l'acrostiche pour nous présenter la ville telle que la représente l'auteur, c'est-à-dire Gênes vue de Lisbonne et aussi de San Francisco. Nous sommes face à un effet pratiquement achevé de la globalisation ; ce microcosme, dont Gênes est une réplique du monde à part entière, engendre une composition allégorique, parce qu'« a questo mondo, […] per me, per noi, per tutti noi non ci stanno che allegorie »[1195] :

Guardala qui, questa città, la mia.
È in riva al Teio che io cerco Campetto,
Nel Bairro Alto ho trovato Castelletto,
O un Cable Car su in Vico Zaccaria:
Vedilo, il mondo: in Genova è raccolto
A replicarne un po' la psiche e il volto:[1196]

GUERRE

Selon Sanguineti, nous devons avant tout nous rappeler que « la storia umana è storia pressoché continua di guerre »[1197] ; ce disant, l´intellectuel génois ne veut pas énumérer les différents conflits, au contraire il cherche à trouver sa manière personnelle de définir le mot « guerre », se servant de concepts historico-politiques et aussi littéraires. Sanguineti affirme, d´une part, qu' « il nodo del conflitto essenziale dal punto di vista del dibattito ideologico e politico-sociale »[1198] se retrouve dans la définition du binôme culturel global et non-global ; d´autre part, il met en évidence le concept de préparation morale de la part des intellectuels, à partir de l´élaboration de la catégorie de nation,

[1194] *Ivi*, p. 13 : « Une idée d'un monde où il faut se perdre à la manière d'un labyrinthe, mais où, toujours, de quelque part, on peut découvrir un lieu privilégié, presque magique, où tout est ordonné et composé, au moins en emblème, au moins en allégorie. […] Disons donc que Gênes est lisible, comme un texte héraldique et doctrinal. Et ici nous recommandons, à la fin, une visite nocturne dans les allées, qui sont les véritables entrailles de Gênes, et qui représentent effectivement les entrailles du monde, pour ceux qui se laissent aller un peu ».

[1195] *Ivi*, p. 73 : « de ce monde, [...] pour moi, pour nous, pour nous tous, il n'y a que des allégories ».

[1196] EDOARDO SANGUINETI, *Ge/nova*, in ID., *Varie ed eventuali*, cit., p. 41.

[1197] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 17 : « l'histoire de l'humanité est presque continue de guerres ».

[1198] *Ivi* p. 18 : « le cœur du conflit, qui est essentiel du point de vue du débat idéologique et sociopolitique ».

principe premier de l´organisation de la bourgeoisie pendant la Révolution française. Le passage entre XIXème et XXème siècle a déterminé un glissement de l´idée de "nation" à l´idéologie nationaliste ; il suffit de penser à la Première Guerre mondiale, qui fait renaître

l´idea di mondo latino contro mondo germanico e viene a proiettarsi sul passato come nuova lettura della vecchia teoria delle barbarie del Nord. L´immagine della calata dei barbari e del mondo latino come culla della classicità e dell´equilibrio diventano strumenti di guerra[1199].

Un autre phénomène qui se déroule est sûrement la transformation du rapport guerre/industrie et un ascendant particulier que la guerre exerce sur le mouvement du Futurisme :

quando *dice* Futurismo non *pensa* soltanto al gruppo artistico, ma a un luogo dove la mitologia della guerra, secondo la formula famosa "guerra sola igiene del mondo", fa sì che nasca un vero culto, una religione della guerra, considerata quasi come l´attività più propria per l´uomo, quella in cui il valore del singolo e più fortemente ancora di un esercito nazionale, di una nazione, viene alla prova vera che ne dimostra l´autenticità e la conseguente superiorità culturale[1200].

Nous pouvons ainsi constater la glorification de la guerre, justement définie par Marinetti et les artistes futuristes « seule hygiène du monde », qui recèle le concept de la beauté de la guerre pour déterminer le passage de l´imperfection de la nature humaine à un passage de perfection[1201]. Marinetti renforce ce principe de beauté de la guerre aussi pendant la dictature fasciste, si bien que Walter Benjamin relève une nette manière que « il fascismo promuove l´estetizzazione della guerra. […] Il comunismo risponde alla estetizzazione della politica con la politicizzazione dell´estetica »[1202]. Selon Edoardo Sanguineti, la transformation en spectacle de la guerre et de ses aspects discriminants est encore présente dans notre société et surtout pratiquée par les medias. Pour revenir sur le sujet de cet

[1199] *Ivi*, p. 19 : « L'idée du monde latin contre le monde germanique et vient se projeter sur le passé comme une nouvelle lecture de l'ancienne théorie de la barbarie du Nord. L'image du déclin des barbares et du monde latin comme berceau du classicisme et de l'équilibre devient instrument de guerre. C'est une position qui implique beaucoup d'intellectuels, même ceux de la zone socialiste, qui avaient une forte couleur pacifiste ».

[1200] *Ibidem* : « quand *il dit* Futurisme *il* ne *pense* pas seulement au groupe artistique, mais à un lieu où la mythologie de la guerre, selon la fameuse formule "l'hygiène de la guerre seulement du monde", donne naissance à un véritable culte, une religion de guerre, considérée presque comme l'activité la plus propre de l'homme, celle où la valeur de l'individu et encore plus fortement d'une armée nationale, d'une nation, se révèle le véritable test qui en démontre l'authenticité et la supériorité culturelle qui s'en suivent » (c´est nous qui soulignons).

[1201] Cf. GIOVANNI LISTA (sous la direction de), *Marinetti et le Futurisme*, Editions L´Age d´Homme, Lausanne, 1977.

[1202] WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduit par ENRICO FILIPPINI, Einaudi, Turin, 1966, p. 48 : « Le fascisme encourage la célébration de la guerre […], le communisme répond à l'esthétisation de la politique par la politisation de l'esthétique ».

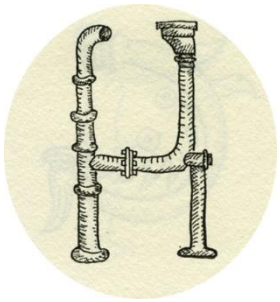
article, il est important de considérer la célèbre composition de Sanguineti *Ballata della guerra*, écrite en mai 1982, mais nous devons faire un pas en arrière ; pendant sa jeunesse, Sanguineti aborde la lecture de Piero Jahier[1203]. Un de ses vers, précisément « la miseria che non fa guerre, ma semmai rivoluzioni »[1204], devient petit à petit un élément fondamental du matérialisme historique de la pensée de Sanguineti ; il interprète le message du poète Jahier comme l´idée (et la nécessité) de faire la guerre aux guerres, « e che se c´è una guerra da fare, quella è la lotta di classe »[1205]. Et encore, l´intellectuel génois souligne que la tentative de consolider le pacifisme est irréaliste (il parle d´un « pacifisme humaniste » qui n´a pas de véritable caractère sociale), parce que « finché esiste lotta di classe, esiste la guerra. […] Non c´è guerra prima della distinzione di classi e non ci sarà guerra dopo che le classi sono superate dal Comunismo »[1206]. Toutes ces considérations sont proposées dans le poème *Ballata della guerra* :

oh, dove siete, guerre di porci e di rose,
guerre di secessione e successione?
oh, dove siete, guerre sante e fredde,
guerre di trenta, guerre di cento anni,
di sei giorni e di sette settimane,
voi, grandi guerre lampo senza fine?
finite siete, lì a pezzi e a bocconi,
dentro il niente del niente di ogni niente:
qui, se a una guerra non ci pensa una pace,
un'altra pace ci ha lì pronta la guerra:

principi, presidenti, eminenti militesenti potenti,
erigenti esigenti monumenti indecenti,
guerra alle guerre è una guerra da andare,
lotta di classe è la guerra da fare:[1207]

[1203] PIERO JAHIER (1884-1966) était un poète italien qui a fait partie de ces écrivains favorables à une vision démocratique de la guerre, ou mieux dite la « guerre de peuple ».
[1204] PIERO JAHIER, *Dichiarazione*, in GIOVANNI CASOLI, *Novecento letterario italiano ed europeo. Vol. 1: Dalla fine dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale*, Città Nuova, Rome, 2002, p. 132 : « La misère qui ne fait pas la guerre, mais plutôt les révolutions ».
[1205] *Guerra* in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit.: « et que s'il y a une guerre à mener, c'est la lutte de classe ».
[1206] *Ivi* : « tant qu'il y a la lutte de classe, il y a la guerre […]. Il n'y a pas de guerre avant la distinction des classes et il n'y aura pas de guerre après que les classes auront été vaincues par le communisme. »
[1207] EDOARDO SANGUINETI, *Ballata della guerra*, in ID., *Il gatto lupesco*, cit., p. 183 : « Oh, où êtes-vous, guerres de porcs et de roses, /guerres de sécession et de succession ? / oh, où êtes-vous, guerres saintes et froides ? / guerres de trente ans,

H
(*ALFABETO APOCALITTICO*)



Lettre "H" ***Alfabeto apocalittico***

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,
homo è hôtel di homo, di hoc home habitué:
habe humo l´homo, in humo handicappato,
habitat gli è humo, & da humo è habitato:[1208]

I
IDÉOLOGIE (ET LANGAGE)

Sanguineti considère comme nécessaire le lien entre idéologie et langage[1209], qui est à la base d'une définition possible du principe du "je", une déstructuration linguistique a lieu qui déclenche l'explosion des contradictions du réel et du système linguistico-idéologique dominant. Et encore, à partir du monologue poétique *Laborintus*, l'intellectuel génois concentre son attention sur la prise de

guerres de cent ans, / de six jours et sept semaines, / vous, grandes guerres rapides sans fin ? vous êtes finies, en morceaux et en bouchées, / dans le néant du néant de tout néant : / ici, si une guerre n'est pas considérée comme une paix, / une autre paix nous y tient prêts pour la guerre : / princes, présidents, éminents militants puissants, / érigeant des monuments exigeants et indécents, / la guerre contre les guerres est une guerre à venir, / la lutte des classes est la guerre à mener : ».

[1208] Dans ces huit vers, Sanguineti enferme sa vision du monde, où une conception humaniste et libertaire se conjugue et se heurte en même temps à une idée de l'homme, qui s'exprime à travers certains concepts de nature biblique ou chrétienne. Dans cette composition, on retrouve des échos de la poétique de Jacopone da Todi, des *Lamentations de Jérémie*, des *Ecclésiaste* et aussi de quelques concepts de Bertolt Brecht.

[1209] Le volume *Ideologia e linguaggio*, qui porte le titre de l'union des deux mots d'ordre de la poétique de Sanguineti, représente l'ambition de l'intellectuel génois de donner forme à un discours critique, cherchant à définir un discours réflexif, replié sur lui-même, entre commentaires et citations.

conscience que « la letteratura opera in uno spazio storico in cui la parola è concretamente una ideologia nella forma del linguaggio »[1210]

INSPIRATION

Il est bien connu que l'inspiration est un état d'esprit différent selon chaque individu, un véritable acte de stimulation de son propre intellect. Pour trouver de possibles outils de l'inspiration dans la poétique d'Edoardo Sanguineti, il faut rappeler que l'intellectuel génois nous offre toujours la possibilité de la retrouver et la comprendre par ses pratiques d'écriture occasionnelle, c'est-à-dire ces idées et ces pensées qui arrivent et se disposent dans notre quotidien (ils deviennent de "petits faits véritables"). Et encore, il précise que l'inspiration existe, mais elle se caractérise comme un élément humain qui met en évidence « dei varchi che si aprono all'inconscio »[1211].

L

LARVATUS PRODEO

[Du latin larva "masque" et prodere "s´avancer"]. Sanguineti emprunte le concept "larvatus prodeo" à un passage du volume *Cogitationes privatae* de René Descartes : « Ut comœdi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt : sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeo »[1212].



Paul Richer, *Buste de Descartes,* 1913

[1210] EDOARDO SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, in ID., *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 111 : « la littérature opère dans un espace historique où le mot est concrètement une idéologie sous forme de langage ».
[1211] ANTONIO GNOLI (sous la direction de), *Sanguineti's song*, cit., p. 86 : « des passages qui s'ouvrent à l'inconscient ».
[1212] CHARLES ADAM et PAUL TANNERY (sous la direction de), *Œuvres de Descartes*, vol. X, Paris, 1964-1976, p. 213 : « Tout comme les acteurs, pour que la rougeur de la honte n'apparaisse pas sur leurs , visages, portent un masque, moi aussi, sur le point de monter sur cette scène mondaine, dont j'ai été spectateur jusqu'ici, j'avance masqué ».

Nous pouvons bien dire que le théâtre, qui est rendu par Descartes le lieu privilégié d'un projet plus complexe de vie, est à la base aussi de la pensée de Sanguineti, quand il aborde le domaine de la traduction et le domaine du travestissement théâtral. À ce propos, il est fondamentale l'étude célèbre *Il traduttore, nostro contemporaneo*[1213] où Sanguineti affirme que « la pseudotraduzione, o la pseudotrascrizione, […] offrirà a noi l´idea primaria ed essenziale del tradurre »[1214] et se sert de l'exemple illustre du texte de Giacomo Leopardi *Cantico del gallo silvestre*, "traduction" de l'hymne *Scir detarnegòl bara letzafra* « trovato in una cartapecora antica, in lettera ebraica »[1215]). Ensuite, il trouve les outils nécessaires pour déterminer son idée personnelle de traduction :

Il meccanismo profondo della vera traduzione consiste pur sempre nel fatto che qualcuno, qui, parla per bocca d´altri. […] Qualcuno, questo è l´essenziale, si esprime, mistificandosi, e mistificandoci, in persona aliena. Il procedimento, ridotto all´osso, è tutto un travestimento. Ogni traduttore, […] opera, in qualunque caso, […] il motto illustre del *larvatus prodeo*[1216].

Cela est valable aussi pour la définition du principe du "je" d'après Sanguineti, imprégné d'histoire, d'idéologie et de langage (cf. lettre "I"), qui nous conduit à l'exposition catégorique d'une véritable "conscience", qui se développe en aspects contrastants entre eux. En effet, nous avons :

[una] consapevolezza della concreta destinazione teatrale […] e dei codici che essa impone al traduttore; [una] consapevolezza delle condizioni materiali entro cui tale destinazione si realizza, dipendendo sempre da una concreta committenza; e infine, […] [una] consapevolezza di una precisa posizione storica [1217].

C'est à ce point qu' entre en jeu le concept-clé du théâtre d'Edoardo Sanguineti, le travestissement si bien que l'intellectuel affirme : « "travestimento" è il migliore sinonimo esplicativo […] per "teatro",

[1213] Nous nous référons à l'étude *Il traduttore, nostro contemporaneo* in EDOARDO SANGUINETI, *La missione del critico*, cit., pp. 181-188.
[1214] *Ivi*, p. 183 : « La pseudo-traduction, ou la pseudo-transcription, [...] nous offrira l'idée première et essentielle de la traduction ».
[1215] GIACOMO LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*, in ID., *Operette morali*, BUR, Milan, 1995, p. 238 : « trouvée dans un vélin ancien, dans une lettre hébraïque ».
[1216] EDOARDO SANGUINETI, *Il traduttore, nostro contemporaneo*, cit., p. 183 : « Le mécanisme profond de la véritable traduction, cependant, est que quelqu'un ici parle par la bouche des autres. Quelqu'un, c'est l'essentiel, s'exprime, se mystifie et nous mystifie dans une personne étrangère. Le processus, réduit à l'os, n'est qu'un déguisement. Tout traducteur [...] travaille, en tout cas, [...] l'illustre devise d'avancer masqué ».
[1217] FEDERICO CONDELLO, *Il « fantasma della traduzione ». Sanguineti e il teatro antico*, in EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 301 : « [une] conscience de la destination théâtrale concrète, tout d'abord, et des codes qu'elle impose au traducteur ; [une] conscience des conditions matérielles dans lesquelles cette destination se déroule, toujours en fonction d'un client concret ; et enfin, à un niveau plus profond, [une] conscience d'une position historique précise ».

giacché chi sta in scena sta comunque per un altro, è in "maschera" »[1218]; pour nous montrer ce concept, Sanguineti atteste qu'il y a toujours la nécessité de permettre la *dicibilità*[1219] d'un texte. Pour la mettre en œuvre, nous devons trouver les outils nécessaires à une « fedeltà letterale »[1220], qui puisse être appliquée autant aux dramaturgies originelles qu'aux traductions théâtrales classiques de Sanguineti ; elles se présentent au lecteur-spectateur comme la « teorizzazione, largamente debitrice di Benjamin, di una scena brechtianamente straniata »[1221]. Enfin, nous ne devons pas oublier que, en 1982, cette « teorizzazione sadiana del teatro come *leçon* di *crudele* notomia »[1222], qui murit l'expérience scénique de Sanguineti, mène l'intellectuel génois à définir une théorie personnelle dans la composition *La philosophie dans le théâtre* : « ogni teatro è un teatro anatomico »[1223].

M

MATÉRIALISME HISTORIQUE

[Selon Maximilien Rubel « l´instrument de connaissance et d'explication de la réalité sociale et historique »[1224].]

La question d´Edoardo Sanguineti matérialiste historique peut être résumée dans la célèbre phrase de Walter Benjamin : « *Je n'ai rien à dire, seulement à montrer* »[1225]. Cette affirmation est nécessaire pour mettre en évidence que Sanguineti cherche toujours à trouver les outils pratiques de chaque expérience qu'il aborde : l´écrivain doit en effet jeter les bases de l´intégration de l´idéologie dans le domaine du langage et également remarquer l´articulation du langage pour délimiter son idéologie, parce que « in tutta la tradizione del materialismo storico, si afferma che la classe proletaria riceve la coscienza dall'esterno »[1226]. Les conditions extérieures déterminent l´importance d´exister des êtres humains et leur permettent de créer des rapports entre les différentes classes sociales ; elles

[1218] *Notizia,* in EDOARDO SANGUINETI, *Commedia dell'Inferno*, cit., p. 97 : « "travestissement" est le meilleur synonyme explicatif de "théâtre", […] car celui qui est sur scène en représente un autre, est en "masque" ».

[1219] À ce propos, cf. EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*, in ID., *Commedia dell'Inferno*, cit., pp. 5-20, p. 15.

[1220] EDOARDO SANGUINETI, *Gazzettini*, cit., p. 7 : « fidélité littéraire ».

[1221] CLAUDIO LONGHI, *Sanguineti traduttore: Dramaturg o drammaturgo?*, in EDOARDO SANGUINETI, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, cit., p. 313 : « la théorisation, largement endettée envers Benjamin, d'une scène aliénée à la manière de Brecht ».

[1222] *Ivi*, p. 315 : « théorisation sadique du théâtre comme leçon de notomie cruelle ».

[1223] *La philosophie dans le théâtre*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 195 : « chaque théâtre est un théâtre anatomique ».

[1224] MAXIMILIEN RUBEL, *Karl Marx. Essai de biographie intellectuelle*, Libraire Marcel Rivière et Cie, Paris, 1957, p. 171.

[1225] WALTER BENJAMIN, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, t. V/1, Suhrkamp, Francfort, 1991, p. 572 (c'est nous qui traduisons)

[1226] EDOARDO SANGUINETI, *Come si diventa materialisti storici*, in ID., *Cultura e realtà*, cit., p. 18 : « dans toute la tradition du matérialisme historique, il est affirmé que la classe prolétarienne reçoit la conscience de l'extérieur ».

conduisent à une conscience de classe, moteur principal du déroulement de l´histoire dans une société (sur le modèle de Marx et Engels), à son tour engagée dans des groupes intellectuels. À ce propos, nous devons définir la figure de l´intellectuel, selon les principes de Gramsci : nous avons, d´une part, les intellectuels que l´on appelle traditionnels (ils pensent être une classe distinctive de la société) et, d´autre part, les intellectuels organiques (ils expriment leurs expériences et décrivent à la fois la vie sociale), dont il fait également partie Edoardo Sanguineti. Ce dernier affirme que, pour l´intellectuel (il y a lieu de lire : l´être humain), il est essentiel de savoir à quelle classe sociale il appartient et aussi de trouver sa manière de collaborer à la consolidation de la conscience de classe. Le matérialisme historique de l´intellectuel organique Sanguineti se concentre sur l´affirmation, toujours et dans tous les cas, d´un engagement individuel de ses pairs. Dans la fameuse composition pour Pietro Ingrao *Come si diventa materialisti storici?*, Sanguineti écrit:

A mio parere, il materialismo storico in tanto è importante, in tanto per me è significativo, in quanto costituisce l'abolizione di qualunque tipo di fideismo, di riposo in una verità posseduta, ed esiste proprio e soltanto nell'ordine della critica, della contestazione e dell'analisi – per quel che umanamente è possibile –corretta delle cose[1227].

Le parcours de formation de Sanguineti se réclame de l´actualité des concepts de Marx et du matérialisme historique, surtout grâce à l´apport de deux célèbres penseurs : Walter Benjamin et Gyorgy Lukács. Selon Sanguineti, la pensée et la pratique (entendue comme pratique artistique) doivent viser à devenir une expérience, mais elles ne doivent jamais renoncer à leurs caractéristiques, leurs tâches et leurs domaines de recherche. La conscience de trouver les outils du savoir, selon Adorno, d´après les concepts de Benjamin, dévient l´utopie qui construit un contenu principal ; Benjamin l´appelle différemment l´irréalité du désespoir. Selon Sanguineti, c'est « un lusso dichiararsi materialisti storici, […] una conquista che non si può prendere alla leggera »[1228] parce que, à la manière de Brecht et de ses héros, il affirme avec obstination que « gli anni di apprendistato continuano per tutta la vita »[1229].

MORT

[1227] *Ivi*, p. 27 : « À mon avis, le matérialisme historique est important de temps en temps, il l'est pour moi de temps en temps, parce qu'il constitue l'abolition de toutes sortes de fidéisme, de repos dans une vérité possédée, et il existe précisément et seulement dans l'ordre des critiques, des protestations et des analyses – dans la mesure du possible humain – des choses ».

[1228] *Ivi*, p. 29 : « un luxe de se déclarer matérialiste historique, [...] une conquête qui ne peut être prise à la légère ».

[1229] *Ibidem* : « les années d'apprentissage se poursuivent pour le reste de sa vie ».

Parlant de la mort avec Giuliano Galletta, Sanguineti affirme que « il nodo centrale della trasmissione culturale sta nell´insegnare all´animale uomo che dovrà morire »[1230]. En ce qui concerne la situation italienne, l´intellectuel génois explique que tout est reconductible à un modèle de mort rurale, une espèce de fête rituelle de ces familles liées par plusieurs liens solides avec leur pays ; il s´établit ainsi une liaison entre la vie et la mort dont la poétique pascolienne est une expérience représentative. Aujourd´hui, cette conception et ce principe de cérémonie s´est perdu, pour faire place à une sorte de réification brusque de la mort, comme Sanguineti le souligne très amèrement : « Anche la morte è una merce »[1231]. Ce qui affecte notre système nerveux est le fait que la société moderne réalise une censure de l´expérience concrète de la mort, « sia nell´ambito dell´assistere alla morte, sia in quella che è la consapevolezza del "si deve morire" »[1232]. Quoiqu´elle en donne une visibilité importante, la société d´aujourd´hui cède sa place à une représentation de la mort violente, une caractérisation de plus en plus affectée d´une conséquence naturelle de notre expérience de la vie (à ce propos, Sanguineti se souvient du couple freudien *Eros* et *Thanatos*, nécessaire pour mieux comprendre notre vie). Si nous analysons les pratiques poétiques et narratives d'écriture de l'intellectuel lui-même, nous pouvons trouver l'affirmation d'un concept de mort pour lui-même, parce que « i testi vivono di una loro vita »[1233]. Nous pouvons trouver ce fantôme de la mort, par exemple, dans le roman *Il Giuoco dell'oca*, où le "je" a les traits d'un personnage, mais il trouve un double à l'intérieur d'un cercueil, un véritable imaginaire *post mortem*. Cela fait penser à l'une des scènes plus importantes du film de Carl Theodor Dreyer *Vampyr* (1932), où le protagoniste vit une sorte de scission, ou mieux de dédoublement :

all'interno di una bara che ha come un finestrino superiore: è un morto vivente, che da questo finestrino percepisce il paesaggio. Questa sequenza ha agito molto su di me, perché unisce strettamente l'esperienza della vita con quella della morte, e funziona cioé come simbolo di una vita che è veramente condotta e misurata, […] in rapporto a una certa idea di morte. Dimmi cosa pensi della morte e ti dirò chi sei. Dimmi come tu fantastichi o progetti o desideri, una tua immagine *post vitam* e allora ti diró come conduci la vita. Dove naturalmente vale il reciproco[1234].

[1230] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 115 : « La question centrale de la transmission culturelle est d'enseigner à l'homme animal qui devra mourir ».
[1231] *Ivi*, p. 114 : « La mort est aussi une marchandise ».
[1232] *Ivi*, p. 115 : « tant dans le contexte de l'assistance à la mort que dans celui qui est la conscience de "on doit mourir" ».
[1233] *Ivi*, p. 117 : « les textes vivent de leur propre vie ».
[1234] *Ivi*, p. 118 : « à l'intérieur d'un cercueil qui a comme une fenêtre supérieure : c'est un mort vivant, qui perçoit le paysage depuis cette fenêtre. Cette séquence a beaucoup agi sur moi, parce qu'elle unit étroitement l'expérience de la vie à celle de la mort, et qu'elle fonctionne comme un symbole d'une vie qui est vraiment conduite et mesurée, [...] en relation avec une certaine idée de la mort. Dis-moi ce que tu penses de la mort et je te dirai qui tu es. Dis-moi comment tu



***Vampyr* (Carl Theodor Dreyer)**



***Vampyr* (Carl Theodor Dreyer)**

Sanguineti souligne également que les différents aspects de la mort dans le film de Dreyer sont caractérisés par le blanc qui, dans ses nombreux aspects, devient un véritable instrument de terreur :

Nella tradizione anteriore e posteriore riguardante i film di angoscia, di terrore, di morte, è fondamentale l'impiego del nero e dell'oscurità; qui invece tutto avviene in un'atmosfera brumosa e bianca, anche se Dreyer si preoccupa sempre di sottolineare una certa tenebrosità. […] Questa "morte bianca" trova il culmine nella farina che soffoca il medico quando il mulino entra in funzione[1235].

fantasmes ou planifies ou désires, une image post-vierge de vous-même et ensuite je e dirai comment tu vis. Là où bien sûr la réciprocité vaut la peine ».

[1235] EDOARDO SANGUINETI, *Un poeta al cinema*, cit., pp. 84-85 : « Dans la tradition antérieure et postérieure concernant les films d'angoisse, de terreur, de mort, l'utilisation du noir et de l'obscurité est fondamentale ; ici tout se passe dans une atmosphère brumeuse et blanche, même si Dreyer a toujours le souci de souligner une certaine obscurité. [...] Cette "mort blanche" culmine dans la farine qui étouffe le médecin quand le moulin est en marche ».



***Vampyr* (Carl Theodor Dreyer)**



***Vampyr* (Carl Theodor Dreyer)**

Aujourd'hui, l'intellectuel génois incline à définir la mort comme le phénomène culturel par excellence auquel nous ne savons pas réagir, parce que la société moderne trouve « come uno stimolo a rifiutare la propria mortalità, […] così stretta paradossalmente da un´incombenza perpetua della morte violenta e da una depressione dell´idea naturale del morire, sempre più respinta »[1236].

N

NÉANT

Pour mettre en évidence son intérêt profond pour la question du néant, nous devons nous rapporter au mot zéro de la vidéo-interview de Rossana Campo parce que Sanguineti recherche, avant tout, le sens du sujet à la loupe du spécialiste minutieux du lexique et il nous explique clairement son origine arabe :

Fa impressione pensare che un concetto come quello di "zero" fosse, per esempio, totalmente ignoto ai Greci, ai Romani e via dicendo. […] Altra cosa abbastanza impressionante è che "zero" e "cifra" siano una stessa parola che deriva dal mondo arabo a noi, […] che vogliono dire "niente", in sostanza, […] e l'idea di "cifra" e l'idea di "zero" siano etimologicamente identiche e che in quel momento, evidentemente, diventa […] in

[1236] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 119 : « comme une incitation à refuser sa propre mortalité, [...] si paradoxalement rétrécie par une incombination perpétuelle de la mort violente et par une dépression de l'idée naturelle de la mort, de plus en plus rejetée ».

qualche modo essenziale questa parola che indica il “non”, la negazione. […] Questo m’impressiona […] perché, personalmente, l’idea di “niente”, la parola “niente”, credo che statisticamente sia una delle parole che entrano nel mio dizionario, in prosa o in versi, […] una delle parole più frequenti[1237].

Sanguineti éprouve une fascination particulière pour le néant, qui s’impose de manière impérieuse dans l’imaginaire de ses pratiques d’écriture. Nous pouvons découvrir sa présence déjà à partir de certaines sections de *Laborintus*, précisément la section 8 et la section 16 ; la première nous propose une énumération chaotique, où nous retrouvons la définition du féminin dans les manières les plus différentes :

ritorna mia luna in alternative di pienezza e di esiguità
mia luna al bivio e lingua di luna
[…]
crittografia maschera polvere da sparo fegato indemoniato nulla[1238]

La deuxième composition propose différemment une obsession pathologique pour le "néant", si bien qu’elle nous permet de dire que ce mot trouve une présence presque régulière dans les pratiques d’ècriture de Sanguineti (nous ne devons pas oublier l’importance du mot néant, qui répète d’une manière obsessive un mouvement circulaire et qui devient une « parola emblema dell’esistenzialismo »[1239]) :

e adesso espulsa e sopra questo nulla sive coitus et filiam et mundum
gestavi et sensibilem sopra questo orizzonte e produttivo et
in cerebro meo e ormai sopra questo nulla di nulla e ormai
coniunctio e distesa (coniunctio sive coitus) e permeabile
permeata e sopra questo nulla di orizzonte in incastro

[1237] *Zero* in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « Il fait penser qu'un concept tel que "zéro" était, par exemple, totalement inconnu des Grecs, des Romains et ainsi de suite. Une autre chose assez impressionnante, c'est que "zéro" et "chiffre" sont le même mot qui nous vient du monde arabe, [...] qui signifie "rien", par essence [...] et l'idée de "chiffre" et l'idée de "zéro" sont étymologiquement identiques et qu'à ce moment-là, évidemment, ce mot qui indique "non", la negation, devient [...] en quelque sorte essentiel. [...] Cela m'impressionne [...] parce que, personnellement, l'idée de "rien", le mot "rien", je crois que c'est un des mots qui entrent dans mon dictionnaire statistiquement, en prose ou en vers, [...] un des mots les plus fréquents. ».
[1238] *Laborintus* 8 in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro*, cit., p. 23 : « Reviens ma lune dans des alternatives de plénitude et de petitesse / ma lune au carrefour et langue de la lune / […] / masque de cryptographie poudre à canon foie possédé rien du tout ».
[1239] ELISABETTA BACCARANI, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 42 : « mot emblème de l'existentialisme ».

[…]
i paesaggi dell'amore e sopra questo composti sopra questo
orizzonte di nulla e sopra questo paesaggio sensibile di nulla
[…]
dentro un sensibile cerchio Ellie dentro un cerchio di nulla[1240]

Il existe aussi des suggestions de Beckett et de Benjamin, que le jeune Sanguineti nous présente dans le célèbre poème *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"* comme une pulsion véritable de mort : « Don Chisciotte / canta le sue canzoni di fronte a tutti i luoghi della terra: / ho poco da dire, nulla, anzi, nulla da dire »[1241]. Les principes du marxisme de Lukács, qui sont une source d'inspiration pour la pensée de Sanguineti, caractérisent l'acception différente du mot dans la pratique d'écriture de l'intellectuel, qui ramène le sens du néant à la sphère du rien :

termine per lui più compatibile, in chiave marxiana, con l'orizzonte storico di riferimento, postulando l'immersione nel tempo, il confronto con il "sensibile" e con la realtà intesa "come prodotto dell'azione dell'uomo" perché, puntualizza Erminio Risso, per Sanguineti non c'è e non ci sarà mai via d'uscita dalla negazione se non nell'accettazione dell'essere "come essere sociale"[1242].

Cette réalité se manifeste aussi dans la dimension onirique, que Sanguineti considère comme un principe fondamental de l'existence humaine, au point de définir le rêve « un modo fecondo per accedere al reale stesso »[1243]. Nous retrouvons un exemple de vision intérieure, presque indirectement liée à l'onirique, dans un passage du texte théâtral *Protocolli* ; la voix féminine (VF1) parle à une voix masculine (VM1) et elle l'invite à se frotter les yeux et ainsi définir les contours d'une vision

[1240] *Laborintus* 16 in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro*, cit., p. 35 : « et maintenant expulsée et au-dessus de cela rien sans coït et fille et monde rien / adoptée et sensible sur cet horizon et productive et sensible / dans mon cerveau et maintenant au-dessus de cela rien de rien et maintenant / copulation et étendue (coït conjonctif) et perméable / imprégné et au-dessus de ce rien d'horizon dans l'emboîtement / […] / les paysages d'amour et par-dessus tout composés par-dessus cet / horizon du néant et au-dessus de ce paysage sensible du néant / […] / à l'intérieur d'un cercle sensible Ellie à l'intérieur d'un cercle de rien ».

[1241] *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"* in EDOARDO SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, cit., p. 7 : « Don Quichotte / chante ses chansons devant tous les lieux de la terre : / j'ai peu à dire, rien, en effet, rien à dire ».

[1242] NIVA LORENZINI, *"Adesso tu mi domanderai…": Sanguineti e la fascinazione del niente*, in LUIGI WEBER (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico*, cit., p. 24 : « terme plus compatible pour lui, dans une clé marxienne, avec l'horizon historique de référence, postulant l'immersion dans le temps, la comparaison avec le "sensible" et avec la réalité comprise "comme un produit de l'action de l'homme" car, souligne Erminio Risso, pour Sanguineti il n'y a et ne sera jamais une issue au déni que dans l'acceptation de l'être "comme un être social" ».

[1243] FABIO GAMBARO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, cit., p. 84 : « un moyen fructueux d'accéder au réel lui-même ».

essentiellement intérieure :

Schiacciati gli occhi, nel buio, sfrègateli con le dita, adagio, adesso che siamo qui per riposare, in questa oscurità che è così completa, tutta, che noi ce la guardiamo come se fossimo due morti, e non vediamo, invece, naturalmente, niente. Perché non serve niente, davvero, che tu ti tieni gli occhi spalancati, tu che non puoi vedere che questo niente, adesso, invece[1244].

La collision interprétative entre néant et rien se retrouve aussi dans la condition *post mortem* que Sanguineti utilise pour mettre en évidence le cassage du "je", et surtout pour nous mettre en face d'une écriture du goût du bavardage (cf. lettre "B") qui « rumina senza fine quel bisbigliare sibilante il quale serve solo ad avvertire che si è ancora in vita, malgrado tutto »[1245], comme la composition *Rebus* 27 bien le démontre:

che cosa fai? (mi dicono sovente): io non rispondo niente (qualche
[volta): oppure
rispondo invece (qualche volta): niente:
e certe volte dico: troppe cose,
[per dirtele:
(niente però che importa: e niente poi nemmeno che mi importa):
[(considerato che,
tira e molla, non mi importa di niente): (seguo soltanto, tante volte,
[appena,
questo basso bisbis di un bisbidis, che mi ronza qui dentro,
[debolmente, senza,
neanche più, diventarmi parola, frase, verso):
cerco una conclusione,
[finalmente:[1246]

[1244] EDOARDO SANGUINETI, *Teatro*, cit., pp. 92-93 : « Écrabouilles vos yeux, dans l'obscurité, frottes-les avec tes doigts, lentement, maintenant que nous sommes ici pour nous reposer, dans cette obscurité qui est si complète, tout, que nous la regardons comme si nous étions deux morts, et nous ne voyons, au contraire, bien sûr, rien. Parce qu'il n'y a aucune raison, vraiment, que tu gardes les yeux grands ouverts, tu qui ne peux pas voir que ce rien, maintenant, à la place ».

[1245] ANDREA CORTELLESSA, *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Rome, 2006, p. 247 : « rumine sans fin ce chuchotement sifflement qui ne sert qu'à vous avertir que vous êtes encore en vie, malgré tout ».

[1246] *Rebus* 27, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 67 : « Qu'est-ce que tu fais ? (ils me le disent souvent) : je ne réponds à rien (quelque / fois) : ou / je réponds plutôt (parfois) : rien : / et parfois je dis : trop de choses, / pour te le dire : / (rien qui importe, cependant, et rien qui importe même pour moi) : / (considérant cela, /je me fiche de tout) : (Je

O

OBSCÉNITÉ

L'élément de l'obscénité est souvent présent dans les pratiques d'écriture de Sanguineti, en ce qui concerne ce qui l'entoure ; ce faisant, il détermine des occasions nouvelles du "je" de manière autobiographique. Qu'il y ait un jeu d'obscénité de la part d'un poète, précisément défini comme "obscène", c'est quelque chose de connu, surtout dans sa profonde capacité de gesticuler avec les mots et d'être capable de nous stimuler par une sorte de moquerie ininterrompue. Déjà dans le recueil *Reisebilder*, le poète trouve la manière de définir lui-même comme « un osceno fauno di mezza / età »[1247], qui cherche les moyens de déterminer un drame vécu avec conscience, mais encore vécu en étant terrestre, plein de questions. Il crée ainsi des modèles qui ne coïncident avec rien et, dans le tourbillon incessant de l'intellect, il y a un désir de comprendre, de faire comprendre, ou du moins de remettre en question un problème. La présence de l'obscénité se poursuit dans les écrits suivants ; il suffit de penser à l'exhibitionnisme sans embelissement de *Stracciafoglio* 23 « (ma io sono, però, cogitatione et verbo, un esibizionista sublimato, fallico e falloso) »[1248] ; ou la devise sublime de *Scartabello* 41 « non ho amato l'amore, ma l'osceno »[1249]. Ça nous permet de montrer toutes les articulations intimes et éloignées significatives d'un texte ; ensuite le principe d'obscénité se renforce dans la célèbre composition *La philosophie dans le théâtre*, qui se présente comme une espèce de travestissement du petit poème d'Antonin Artaud *Le théâtre de la cruauté*[1250]. Nous pouvons lire au v. 21 de la composition de Sanguineti « per spremere la coscienza dai pori della pelle, schiacciandola come una pustola »[1251], qui renvoie à Artaud et aux « démangeaisons, / d'intolérables eczémas, / ou de toutes les purulences »[1252] ; et encore « (penso a una farsa tragica orgasmatica, / a un tragico

ne fais que suivre, plusieurs fois, / à peine, / ce petit bis bis d'un bavardage, qui me fait vibrer ici, / faiblement, sans, / pas même plus, devenir ma parole, phrase, vers) : / je cherche une conclusion, /enfin : ».

[1247] *Reisebilder* 29, in EDOARDO SANGUINETI, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, cit., p. 133 : « un faune obscène d'un certain / âge ».

[1248] *Stracciafoglio* 23, *Ivi*, cit., p. 254 : « (mais je suis, cependant, pensée et verb, un exhibitionniste sublimé, phallique et défectueux) ».

[1249] *Scartabello* 41, *Ivi*, p. 323 : « Je n'ai pas aimé l'amour, mais l'obscène ».

[1250] Le théâtre de la cruauté consiste en une théorie de l'art dramatique, exposée par Antonin Artaud dans deux manifestes (1931 et 1933), intégrés dans son ouvrage *le Théâtre et son double*, écrit en 1938. Selon Artaud, le théâtre a pour fonction essentielle de réveiller chez le spectateur des forces endormies, en exposant devant lui ses conflits les plus profonds, ses rêves et ses obsessions. Le choc nécessaire sera obtenu non par le dialogue, relégué au second plan, mais, comme dans le théâtre asiatique, par le langage concret des gestes symboliques, des mouvements, des sons, de la lumière, du décor.

[1251] EDOARDO SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, cit., p. 195 : « pour presser la conscience hors des pores de la peau, l'écrasant comme une pustule ».

[1252] ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, vol. XIII, Gallimard, Paris, 1956, p. 112.

striptease dell'ideologico: penso, vedi, all'osceno della scena): »[1253], qui veut mettre l'accent sur un principe « hors de l'obscène / et les corps qui dansent là / sont indétectables de l'obscène »[1254]. Franco Vazzoler parle de « réalisme allégorique », ce qui n'est rien d'autre qu'une histoire anatomique du corps (c'est un sujet également repris de la pensée d'Artaud) : « Nella allegoria del corpo sottoposto ad anatomia, è la struttura della realtà che viene svelata nell' "osceno della scena" attraverso il "tragico striptease dell'ideologico" »[1255]. L'érotisme poétique de Sanguineti conduit l'intellectuel lui-même à mettre en œuvre une forme définitive d'exhibitionnisme et à la fois d'ironie ; la figure du saltimbanque prend ainsi forme, qui se présente comme le double du poète, surtout dans l'aspect érotique, suivant l'exemple moderne que Goethe nous donne dans ses *Épigrammes* :

come, incisa da una mano d'artista, la cara figurina,
morbida e senz'ossa, come i molluschi ora nuota!
tutto qui è membra, è tutto articolazione, e piacevole
tutto:
e tutto costruito in regola, e tutto liberamente si
muove:[1256]
[…]
non rovesciartele in su, bambina mia cara, quelle tue
gambettine, verso il cielo:
ti vede Giove, il furfante, e Ganimede sta preoccupato:[1257]

P

PRATIQUE D´ÉCRITURE

Parler de pratique d'écriture dans le vaste champ d'action d'Edoardo Sanguineti, c'est aborder les vastes champs d'action et d'intérêt de l'intellectuel génois : de la poésie à la critique, du journalisme et de la littérature, en passant par la fiction, jusqu'au théâtre, caractérisé par la présence des dramaturgies originales, à la rédaction des textes pour la musique et même pour travailler dans le

[1253] EDOARDO SANGUINETI, *La philosophie dans le théâtre*, cit., p. 195 : « (Je pense à une farce orgasmatique tragique, / un strip-tease tragique d'idéologie : je pense, tu vois, à l'obscénité de la scène) : ».
[1254] ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, vol. XIII, cit., p. 112.
[1255] FRANCO VAZZOLER, *Il chierico e la scena*, cit., p. 124 : « Dans l'allégorie du corps soumis à l'anatomie, c'est la structure du réel qui se révèle dans la "scène obscène" à travers le "strip-tease tragique de l'idéologique" ».
[1256] EDOARDO SANGUINETI, *Quaderno di traduzioni*, cit., p. 71 : « comme, gravée par la main d'un artiste, la chère figurine, molle et désossée, comme les mollusques, maintenant nage ! / ici, tout est membre, tout est articulation et agréable tout : / et tout est construit dans l'ordre, et tout se bouge librement : / ».
[1257] *Ivi*, p. 73 : « ne les renverse pas, ma chère petite fille, ces petites jambes, dans le ciel : / il te voit Jupiter, le coquin, et Ganymède est inquiet : ».

domaine de la traduction qui apporte alors le concept bien aimé du travestissement. Partant de l'hypothèse que la littérature naît oralement (à cet égard, l'intellectuel génois soutient l'intérêt pour ce qui "vient de la bouche")[1258] citant la phrase de Tzara « Il pensiero si forma in bocca » [1259] et le splendide vers dantesque de *Vita Nova* « e la mia lingua parlò come per se stessa mossa »[1260]), et liant tout au concept de l'enthousiasme et de l'inspiration, Sanguineti montre que ce mouvement dans différentes dimensions littéraires déplace dans deux directions celui qui entend mettre en œuvre une pratique d'écriture. D'un côté, il y a l'écrivain qui cherche à tout prix une page écrite, de l'autre côté, il essaie de parler et d'écrire et donc de mettre en œuvre une sorte de remaniement de quelque chose qui aboutit ensuite à l'origine d'un discours possible, à la fois écrit et oral. Et ce dernier est celui que Sanguineti met continuellement en œuvre dans ses pratiques continues : en effet, si nous abordons son écriture, nous sommes confrontés à l'idée d'un texte qui parle (comme dans le cas de la poésie et du récit) ou d'un texte construit pour mettre en œuvre sa dictabilité scénique (dans le cas des paroles de musique, des traductions et des travestissements). Cela signifie comprendre les voies d'approche que ces pratiques mettent en œuvre, permettant à Sanguineti d'exercer une confrontation étroite avec ce qui est la tradition, l'écriture littéraire et le travail stylistique et critique du mot mis en œuvre par Sanguineti trouve de nouvelles impulsions de réalisation dans le langage quotidien, dans l'utilisation de la prose moderne et le mélange des différentes langues. Ce faisant, Sanguineti fait d'un jeu d'inversions et de citations linguistiques une réalité qui surprend à la fois le lecteur (dans le cas de la poésie et de la fiction) et l'utilisateur-spectateur (dans le cas des paroles de musique, des traductions et des transvestements). Enfin, nous souhaitons souligner deux aspects liés aux pratiques d'écriture de Sanguineti : le premier fait référence à une forme de nature musicale, définie par Sanguineti comme un « surrogato in certo modo della scrittura »[1261], puisque elle est présentée comme une partition pour voix (et ceci s'applique à tous les domaines dans lesquels l'intellectuel génois travaille). Sanguineti lui-même explique: « Il mio modello era lo *Sprechgesang*, il recitare parlato, questa sorta di canto parlato, in qualche modo è molto vicino all'idea barocca, per esempio monteverdiana, del recitar cantando, dove l'accento è sul recitare e il cantando è in qualche modo subordinato » [1262]. L'autre aspect montre comment Sanguineti entend définir une procédure pour la mise en œuvre de l'oralité dans son écriture, afin de proposer une réélaboration littéraire de l'idée principale à laquelle

[1258] *Oralità* in ROSSANA CAMPO (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit.

[1259] *Ibidem* : « La pensée se forme dans la bouche ».

[1260] *Ibidem* : « Et ma langue parlait comme si elle bougeait d'elle-même ».

[1261] *Ibidem* : « substitut d'une certaine façon à l'écriture ».

[1262] *Ibidem* : « Mon modèle était le *Sprechgesang*, la récitation parlée, cette sorte de chant parlé, est en quelque sorte très proche de l'idée baroque, par exemple celle de Monteverdi, de la récitation du chant, où l'accent est mis sur le jeu et le chant est quelque peu secondaire ».

vise le sujet parlant ; cela se produit avec une recherche artificielle d'un effet de parole, non rapporté nu et brut (cela le rend terne et vide, en quelque sorte mutile une situation et surtout la véritable expérience du discours lui-même). C'est ainsi que Sanguineti propose de créer un effet de réalité, comme au cinéma, c'est-à-dire spécifiquement « riuscire a costruire qualcosa che dia l'impressione che si parla realmente così »[1263]. La mise en œuvre de ce concept dans l'écriture de Sanguineti, par exemple, nous avons avec l'utilisation de "nous" et du "qui" (Sanguineti le ramène à l'étude glottologique du "qui mou", citant Spitzer) et avec la présence insistante d'éléments possessifs, qui détermine un effet aliénant de la parole, et donc aussi de l'écriture.

PSYCHANALYSE

Avant tout, il est nécessaire de mettre en évidence l'importance de la psychanalyse dans les pratiques d'écriture (et dans la vie) de Sanguineti. Quand il s'approche des théories psychanalytiques, pendant sa jeunesse, c'est-à-dire l'après-guerre qui oppose une résistance acharnée aux principes de la psychanalyse, Sanguineti prouve une espèce de plaisir à la révélation de ces théories nouvelles :

Credo che anche per me la prima pulsione di attenzione verso il mondo psicaoanlitico era la rivelazione degli aspetti occulti della realtà, del non detto. Era un modo di superare infinite censure, e si aveva veramente l'impressione, nel caso di Freud, di entrare nel Novecento[1264].

Cette difficulté de s'ouvrir à la nouveauté est bien mise en évidence par le volume de Michel David *La psicoanalisi nella cultura italiana*, qui pointe de façon critique le doigt vers l'idée différente que chaque artiste ou intellectuel se fait de la psychanalyse :

David, dopo aver criticato il mito della "sanità latina" come "comodo alibi" per proteggere certi valori "di un mondo piccolo-borghese a tendenze giansenistiche", tratta in profondità dei quattro fattori che hanno ostacolato, dal 1900 ad oggi, l'affermarsi della psicanalisi in Italia come scienza e come "vision du monde" Questi fattori sono: l'idealismo, per cui la psicanalisi sarebbe deterministica e irrazionale, […] il fascismo, "il cui ottimismo volontaristico non poteva far buon viso a una visione pessimistica dell'uomo come quella di Freud", […] la religione cattolica, che vide nel freudismo "nient'altro che determinismo filosofico ed

[1263] *Ibidem* : « pouvoir construire quelque chose qui donne l'impression que tu parles vraiment comme ça ».

[1264] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 93 : « Je crois que pour moi aussi la première impulsion d'attention vers le monde psychanalytique a été la révélation des aspects occultes de la réalité, du non-dit. C'était un moyen de surmonter les censures infinies, et on avait vraiment l'impression, dans le cas de Freud, d'entrer dans le XXe siècle. Il y a eu cette date allégorique : en 1899 est apparue *L'interprétation des rêves* et, en effet, avec ce texte, on quitte la psychologie du XIXe siècle pour jeter les bases d'une autre façon d'interpréter le psychisme humain et son comportement ».

esagerazione pansessualistica, materialismo", infine "la resistenza violenta degli ambienti universitari e clinici", l'aspetto più vergognoso, e certo più provinciale, di tutta l'opposizione della cultura italiana alla psicanalisi[1265].

Il est bien connu que Sanguineti doit ses connaissances dans le domaine de la psychanalyse à l'intellectuel turinois Albino Galvano, qui l'amène à explorer des parcours extra-scolaires (important, par exemple, est le rapport entre un texte et une image, cf. la lettre "E"). En ces temps-là, l'industrie de l'édition italienne repose sur la triade Freud-Jung-Adler, qui influence le jeune Sanguineti, surtout en ce qui concerne la question onirique de la psychanalyse de Freud et les archétypes de Jung, que nous pouvons retrouver déjà à partir des compositions de *Laborintus*. Les lectures se multiplient, au point que Sanguineti s'approche d'un auteur fondamental pour la définition de sa poétique, Georg Groddeck : « Groddeck aspira […] alla possibilità di rendere ragione, in qualche modo di tutto » [1266] . Et encore, il nous montre l'influence du croisement des théories de Freud et de Groddeck, expliquant tout d'abord que « Groddeck suggerì la categoria di Es, per indicare l'inconscio, a Freud »[1267] :

Il motto famoso di Freud "dove c'è l'Es bisogna che giunga l'Io", cioè questa speranza che la ragione, il momento conscio, riesca ad esplorare tendenzialmente fino in fondo l'abisso interminabile dell'inconscio, in Groddeck diventa veramente il punto nodale. E questo è certamente un autore che alla fine, nelle mie letture, si è incrociato inscidibilmente con Freud[1268].

En ce qui concerne Freud et ses théories au sujet de la psychanalyse, dont le médecin autrichien est le principal spécialiste, il est amusant de rappeler l'interview impossible que Freud accorde à

[1265] GIAN-PAOLO BIASIN, *Review: La psicoanalisi nella cultura italiana by Michel David*, Italica, vol. 44/4, AATI, 1967, pp. 494-495 (les citations entre guillemettes sont empruntées à MICHEL DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Turin, 1966, p. 7 : « David, après avoir critiqué le mythe de la « santé latine » comme « alibi pratique » pour protéger certaines valeurs « d'un petit monde bourgeois aux tendances jansénistes », aborde en profondeur les quatre facteurs qui ont entravé, de 1900 à nos jours, l'émergence de la psychanalyse en Italie comme science et comme « vision du monde ». Ces facteurs sont : l'idéalisme, pour lequel la psychanalyse serait déterministe et irrationnelle, [...] le fascisme, « dont l'optimisme volontariste ne saurait faire bonne figure face à une vision pessimiste de l'homme comme celle de Freud », [...] la religion catholique, qui ne voyait dans le freudisme « que le déterminisme philosophique et l'exagération pansexualiste, le matérialisme », et enfin « la résistance violente des milieux universitaires et cliniques », l'aspect le plus honteux, et certainement le plus provincial, de toute opposition de la culture italienne à la psychanalyse.

[1266] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 97 : « Groddeck aspire [...] à la possibilité de rendre raison, d'une manière ou d'une autre, à tout ».

[1267] *Ibidem* : « Groddeck suggéra à Freud la catégorie du "Ça", pour indiquer l'inconscient. ».

[1268] *Ibidem* : « La célèbre devise de Freud, « là où il y a un "Ça", il doit y avoir un "je", c'est-à-dire cet espoir que la raison, le moment conscient, pourra explorer jusqu'au bout l'abîme sans fin de l'inconscient, à Groddeck devient vraiment le point nodal. Et c'est certainement un auteur qui à la fin, dans mes lectures, a croisé de façon inscriptible avec Freud ».

Sanguineti[1269], entre la formulation d'un diagnostic de névrose d'échange et une imposition : « si metta bene in testa, gentile visitatore, che il medico interroga e che il paziente risponde »[1270]. En changeant de sujet, il est aussi utile de dire que la psychanalyse a été un outil fondamental dans les domaines de l'écriture créative et de la critique littéraire ; Sanguineti explique qu'il l'a utilisée avec discrétion et avec circonspection, pour toute une suite d'éléments thématiques, stylistiques et littéraires, suivant l'exemple des théories suggestives de Jean Paul Weber :

Weber voleva stabilire un criterio generale, valido per ogni uomo. Ogni uomo, in fin dei conti, ha una storia, come dire, di buco nero di esperienza che lo ha ferito. […] Allora qualunque vita si può spiegare a partire da questo punto. Per cui tutte le vite umane sono come un sistema di pianeti che ruotano attorno a questo astro occulto, quest'astro che è vuoto rispetto all'azione conscia, evidentemente, ma che invece pervade totalmente l'esperienza del soggetto. È un punto che rassomiglia molto a quello che già indicavo come il fascino della mitologia di Groddeck. Cioé di questo sogno di esplicabilità totale dell'esperienza dell'individuo a partire dai suoi traumi primari e dalla sua esperienza abissale nel mondo dell'Es[1271].

Q

QUOTIDIEN

Dans tout son *corpus* littéraire et pendant toute sa vie, Sanguineti affirme qu´il y a deux aspects de la vie quotidienne : le premier est empiriquement expérimenté et, par conséquent, change devant les différentes situations. À l´inverse, il en existe un deuxième qui diffère de l´autre par la nécessité de trouver chaque jour les gestes simples de la réalité quotidienne, ceux que Sanguineti appelle les besoins radicaux. Le besoin individuel s´affirme comme l´espace de la quotidienneté et trouve les outils nécessaires et essentiels pour déterminer notre vie et ses plaisirs ; à la base de tout, la figure de la femme, qui permet depuis longtemps le salut des besoins quotidiens. Pour trouver un synonyme de quotidien, nous pouvons parler du petit fait véritable, qui n´est autre que le petit fait quotidien ; dans

[1269] Nous nous référons à l'interview impossible d'Edoardo Sanguineti avec Sigmund Freud (joué par l'acteur Paolo Bonacelli), réalisée par Andrea Camilleri et diffusée le 28 août 1974.

[1270] *Ivi* : « s'il vous plaît, mettez-vous bien dans la tête, gentil visiteur, que le médecin pose des questions et que le patient réponde ».

[1271] EDOARDO SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., pp. 99-100 : « Weber voulait établir un critère général, valable pour chaque homme. Chaque homme, après tout, a une histoire, pour ainsi dire, d'expérience de trou noir qui l'a blessé. Alors toute vie peut être expliquée à partir de ce point. Par conséquent, toutes les vies humaines sont comme un système de planètes qui tournent autour de cette étoile occulte, cette étoile qui est vide par rapport à l'action consciente, évidemment, mais qui envahit totalement l'expérience du sujet. C'est un point qui ressemble beaucoup à ce que j'ai déjà indiqué comme la fascination de la mythologie de Groddeck. C'est-à-dire, de ce rêve d'explicabilité totale de l'expérience de l'individu à partir de ses traumatismes primaires et de son expérience abyssale dans le monde du "Ça" ».

le domaine de l´écriture, mais aussi dans la vie de tous les jours, ce qui compte n´est pas le point subjectif de voir le monde, mais l´affirmation d´une pratique possible (cf. la lettre "P"), synonyme justement de quotidien. Jusqu´à maintenant, nous avons parlé de l´adjectif, mais nous devons faire une petite remarque sur le substantif ; il est bien connu que Sanguineti a toujours considéré sa pratique d´écriture sur les quotidiens, et aussi sur les revues, comme la possibilité de réaliser une socialisation des connaissances humaines :

Per l'autore è decisivo, insomma, opporsi ad una idea, preconfezionata dalla cultura dominante, di "chiarezza", che poi diventa molto semplicemente superficialità, che cela un violento rapporto di classe, come sottolinea ne *La voce del padrone*[1272], dove analizza attentamente le posizioni in materia di Indro Montanelli, riconosciuta autorità, per demistificarle. […] La cifra essenziale anche qui quella di un tentativo di mutare decisamente il modo di comunicare e la lingua massmediale dei quotidiani, servendosi sì di linguaggi tecnici ma soprattutto di ironia e *humour*[1273].

R

RÉALISME

L'homme politique prêté à la poésie et à la littérature, comme Sanguineti aimait à se faire appeler, est toujours confronté, au cours des années et sans renonciation, au réalisme. Pour Sanguineti, le matérialisme historique, le réalisme avait signifié à chaque fois, étape par étape, de se reconnaître que nous sommes historiquement liés à une classe définie, et à partir de d'identifier les activités du tissu social, dont la paire inséparable se composant de l'idéologie et du langage (que l´écrivain effectue nécessairement, un choix de champ, étant donné que le mot n'est jamais neutre). Dans ses recueils, en particulier dans *Laborintus*, Sanguineti dévoile l'horreur de la société capitaliste et il représente, par le langage, son manque de bon sens et aussi sa désolation. Cependant, cela n'est pas une reproduction photographique de la réalité : en effet, le réalisme de Sanguineti consiste dans le bouleversement de la même réalité par une action d'expérimentation formelle. La critique de la société aboutit au-delà des limites d'un critère possible du langage et de la littérature. Dans les dernières années, le réalisme de Sanguineti est apparu de plus en plus souvent dans des situations

[1272] EDOARDO SANGUINETI, *La voce del padrone*, "Paese sera", 17 mai 1973, proposé de nouveau in ID., *Giornalino secondo 1973-1975*, cit., pp. 7-9

[1273] Pour l'auteur, il est décisif, en somme, de s'opposer à une idée, pré-packagée par la culture dominante, de "clarté", qui devient alors tout simplement superficielle, dissimulant une relation de classe violente, comme le souligne *La voce del padrone*, où il analyse attentivement les positions au sujet d'Indro Montanelli, autorité reconnue, pour les démythifier. [...] La figure essentielle ici aussi est celle d'une tentative de changer de manière décisive le mode de communication et le langage des médias de masse des journaux, en utilisant des langages techniques mais surtout l'ironie et l'humour.

contingentes et sollicitées, au point que sa production, en vers ou en prose, était devenue un choix clair, écrit en particulier à la suite d'une commande, à travers des invitations à des réunions publiques ou des collaborations avec des artistes qui ont permis la création de plusieurs liens entre la production culturelle et la vie réelle. Dans toutes les phases de son écriture, Sanguineti trouve le point de référence essentiel : la réalité reste courte. Et il est donc naturel qu´elle constitue le *leitmotiv* de l´existence réelle des concepts de l´intellectuel génois (cf. le volume *Cultura e realtà*).

S

SEXE

[Sexe comme pulsion sexuelle et expérience corporelle contre nature dans la dimension érotique.] La dimension de l´érotisme affecte le travail littéraire de Sanguineti en raison de l´importance de la psychanalyse : Freud, Groddeck et surtout Jung et sa vaste galerie de dimensions symboliques. La reconnaissance de la libido freudienne (et du bien-aimé "ça" d´après Groddeck) comme un élément fondamental de la condition humaine (et un élément fondamental personnel du poète génois) devient l´outil d´une réaction contre la culture de la censure de la tradition littéraire italienne (p.ex. Ungaretti, Montale), qui voit la possibilité de déterminer les modèles de Leopardi et surtout de Pétrarque dans la rédaction des poèmes d´amour (la révélation de l´ordre est engagée par la figure de la femme-ange). Sanguineti met en œuvre un renversement de bas en haut, c´est-à-dire une non-sublimation du sentiment d´amour, expérience directe de la sphère érotique et sexuelle. L´homme en tant qu'animal ne peut pas abandonner ou dépasser sa condition naturelle, mais il recherche au contraire tout le temps la survie de son espèce. Selon Sanguineti, le domaine de la culture est ainsi caractérisé par la présence continuelle de la pornographie, sous la forme de techniques érotiques incessantes. Chaque écrivain est un pornographe (nous devons nous souvenir la racine grecque γράφειν, "écrire"), au plus profond de son inconscient ; ce faisant, il définit le binôme nature-culture où, avant tout, il découvre la satisfaction du plaisir sexuel et de l´acte d´amour et ensuite il trouve les outils pour un après par l'usage de la parole (à condition que le souffle le permette) :

quando è finito ogni gesto d´amore,
dopo i baciari e dopo i carezzari,
e dopo gli abbracciari e gli avvinghiari,
e poi, dopo gli stringeri e i leccari,
e dopo, ancora, i succhiari e i pompari,
dopo i fellari e dopo gli irrumari,
e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri,

e, finalmente, tutti gli orgasmari,

così con uomo, e anche così con donna,
così con altro, e anche così con me,
in quel fiato che ancora può soffiare,
se un soffio soffia, è soffio di parole:
e così amore finisce in romanza,
e si chiude in canzone e in cantilena:
amore muore in strambotto e in rispetto,
spira in stornello, in elegia, in sonetto:[1274]

T

TRAVAIL

Karl Marx parle du "travail" comme d´un prolongement de l´homme, une partie fondamentale de sa propre existence, qui lui permet de générer une reconnaissance entre les autres individus. Il est connu que Sanguineti est convaincu que la poésie est un travail : pour lui, ce thème est toujours lié à la conscience de l'homme, un passage entre les flux continuels de l'histoire et l'instantanéité d'aujourd'hui. Cette auto-conscience d´un savoir-faire artisanal qui détermine un droit et un résultat, quand il est libre de toute contrainte, et nous indique à la fois les conditions d´exploitation, d´effort, d'un labeur (rappelant le mot latin "labor"). Travailler est synonyme de faire (et *vice-versa*), dans l´acception du verbe grec ποιειν, dont la racine étymologique se trouve dans le mots poète et poésie. Sanguineti fait en sorte que la ποιειν réunit une comparaison avec la réalité, à l´intérieur d´une vision critique du présent et d´un possible futur, sans exclure aucune contradiction de la vie. Au centre de ces observations nous trouvons Marx (déjà mentionné), dont les lignes de pensée trouvent leur point focal dans ceux de Gramsci et Benjamin, comme cela est bien expliqué bien dans la composition *Ballata del lavoro* (*Ballade du travail*), écrite en 1982 :

con le due mani nati a lavorare,

[1274] *Novissimum Testamentum*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 132 : « quand chaque geste d'amour est terminé,/après les bisous et les caresses,/et après les embrassements et les empoignes/puis, après les accolades et les coups de langue,/et plus tard encore, les sucettes et les pompes,/après les pipes et après la jouissance,/et, dans toutes les poses, tous les baises,/et, enfin, tous les orgasmes,/ainsi par l'homme, et donc aussi par la femme,/ainsi par les autres, ainsi même par moi,/dans cette explosion qui peut encore souffler,/si un souffle souffle, c'est le souffle des mots:/et l'amour se termine ainsi par la romance,/et il se referme dans le chant et la cantilene :/l'amour meurt en strambotto et en rispetto,/il meurt en chansonnette, en élégie, en sonnet :/».

nati con i due piedi a camminare,
con lavorare si va per salire
per una scala che va a proseguire:

questa è una scala che sale a spirale,
e che qui ci significa la vita:
quando ci sali ti è già incominciata,
quando finisci non ti è mai finita:
e prima i padri, e poi salgono i figli,
che così vanno le generazioni:
questa scala significa la storia,
che chi è passato resta per memoria:

se te la guardi come fosse ruota,
vedi che gira come la fortuna,
che ti trascina come vecchia giostra,
e fa le fasi come fa la luna:
ma la luna sparisce e ti ritorna,
te, la tua giostra, ti fa un solo giro:
che se ti guardi la tua vita sola,
ci vedi il primo e l'ultimo respiro:

se poi la guardi come fosse torre,
vedi Babele, che fu confusione:
fu in Babilonia, dove si confusero,
tutte le lingue in tutte le persone:
ma quella torre si sognava in cielo,
te, la tua torre, qui in terra ti tiene:
che se ti guardi lì, muscoli e ossa,
un grattacielo, ci vedi una fossa:

ma questa, che è la vita, sale a vite,
che come sta un martello ci sta dura,
e ci sta curva come sta una falce,
ma che ci trovi lì la tua ventura:
per questa scala ci trovi i compagni,

salire insieme, insieme lavorare:
così sta scritto in qualunque scrittura,
chi non lavora, niente da mangiare:

con le due mani nati a lavorare,
nati con i due piedi a camminare,
con tutto il corpo nati qui a sudare,
e ancora nati a ruscare e a sgobbare,
e nati a faticare e a travagliare,
per questa scala ci impari a lottare,
e fare fine a tutto il dominare,
e, te con gli altri, tutti liberare:[1275]

La présence plus significative est celle de Brecht, par sa méthode de travail ; le sens n´est pas produit par une phrase, mais par la totalité de l´énoncé, le résultat d´une friction des aspects du monde, qui conduisent à la définition d´un bien culturel :

dove l'uomo ha lavorato bene, lì è il bene, per l´uomo:
lavoro sopra lavoro, gli è già abitabile il mondo:
[…]
dove l'uomo ha lavorato bene, lì è il bene, per l'uomo:
cultura sopra cultura, gli è già razionabile il mondo:
[…]
dove l'uomo ha lavorato bene, lì è il bene, per l'uomo:

[1275] *Ballata del lavoro*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., pp. 184-185 : « avec les deux mains nées pour travailler, / nées avec deux pieds pour marcher, / avec le travail on va monter / par une échelle qui continue : / ceci est un escalier qui monte en spirale, / et qui signifie ici la vie : quand tu vas là-haut, c'est déjà commencé pour toi, / quand tu as terminé, tu n'as jamais terminé : / et d'abord les pères, et puis montent les enfants, / puisqu'ainsi vont les générations : / cette échelle signifie l'histoire, / que ceux qui sont passés restent pour la mémoire : / si tu la regardes comme c'était une roue, / tu vois courir comme la chance, / qui traîne comme le vieux manège, / et il a des phases comme la lune : / mais la lune disparaît et revient à toi, / tu, ton manège, il fait un seul tour : / que si tu regardes ta propre vie, / nous voyons le premier et le dernier souffle : / si tu le regardes comme si c'était une tour, / tu vois Babel, qui fuit une confusion : / ce fuit à Babylone, où elles se sont confondues, / toutes les langues dans tous les peuples : / mais la tour rêvait dans le ciel, / toi, ton tour, ici sur la terre, tu retiens : / que si tu regardes là-bas, des muscles et des os, / un gratte-ciel, tu vois une fosse : / mais ça, c'est la vie, monte en colimaçon, / comme un marteau, est dure, / et est courbée comme une faux, / mais tu peux trouver là ta chance : / par cette échelle, tu trouves tes camarades, / monter ensemble, ensemble travailler : / ainsi qu'il est écrit dans quelque écriture, / qui ne travaille pas, rien à manger : / des deux mains, nées pour travailler, / deux pieds pour marcher, / avec tout le corps né pour transpirer, / et pourtant nés à baiser et trimer, / et à peiner et travailler, / par cette échelle, nous apprenons à nous battre, / et mettre fin à toute domination, / et toi, avec les autres, tous libérer : ».

e quasi gli è diventato tutto trasformabile il mondo:[1276]

U

UNIVERSITÉ

En plus de la profession d´écrivain et de critique, Sanguineti a été professeur d´université. Pour l´intellectuel génois, cette profession a subi une transformation de plus en plus croissante, qui lui a engendré la difficulté de communication entre les différentes générations, au nom d´une réification générale du milieu universitaire. Nous pouvons parler d´une dégradation de toute sorte, déterminée surtout à partir de la bureaucratisation du système d´enseignement. Sanguineti trouve que l´université est un lieu où nous pouvons d'écouter autres personnes (il suffit de ne pas se perdre en bavardages, d´éviter les communications de contact, comme les appelle le professeur Sanguineti) ; chacun apporte son expérience personnelle et son essence humaine, pour dire des choses de soi à un destinataire possible. Selon Sanguineti, l´étudiant/e doit trouver des outils individuels spécifiques pour « l´interpretazione di un testo, […] cercando *un* rapporto *tra* ideologia e linguaggio. Allora *riesce a comunicare* dei metodi per decifrare il mondo, non per decifrare un testo »[1277]; le professeur a également le devoir, par une expérience personnelle et intellectuelle, d´enseigner « come si legge il mondo, non solo come si legge un testo »[1278]. Cette responsabilité peut déterminer un échange entre les deux et à la fois un plaisir de communication, de trouver de nouvelles lignes directrices. Nous pouvons remarquer que l´expérience de l´enseignement fait en sorte que Sanguineti établisse les caractéristiques de son écriture (dans les domaines de la poésie, de la critique ou du théâtre) par la définition d´une rhétorique cruelle et aliénante à la manière d´Artaud et de Brecht. Il tient à mettre en évidence que nous avons assisté à une dégradation culturelle dans le cadre universitaire, qui passe d'une espèce de modèle de professeur-mandarin de l'université à une réification générale de la culture qui est dictée par la présence constante de narcissismes et d'égoïsmes.

V

VOYAGE

[1276] *Ballata del bene culturale*, in EDOARDO SANGUINETI, *Il gatto lupesco*, cit., p. 188 : « là où l´homme a bien travaillé, là c´est le bien, pour l´homme :⁄ travail après travail, le monde est ainsi pour lui habitable : / […] / là où l´homme a bien travaillé, là c´est le bien, pour l´homme :⁄ la culture sur la culture, le monde est déjà pour lui raisonnable / […] / là où l´homme a bien travaillé, là c´est le bien, pour l´homme :⁄ et le monde est presque devenu pour lui tout transformable ».

[1277] *Università* in ROSSANA CAMPO, *Abecedario di Edoardo Sanguineti*, cit. : « l'interprétation d'un texte, [...] cherchant un rapport *entre* idéologie et langage. Puis il/elle réussit à *communiquer* des méthodes pour déchiffrer le monde, pas seulement pour déchiffrer un texte ».

[1278] *Ibidem* : « comment lire le monde, pas seulement comment on lit un texte ».

Rappelant le principe d'ambigüité de Roman Jakobson, Sanguineti décide de réaliser un processus de littérarisation du texte ; cela vaut aussi pour les images de voyage, les toponymes, que l'intellectuel génois "prend en photo" et "fige" le long de son chemin en vers, entre la présence de métaphores et plusieurs éléments linguistico-expressifs, sur lesquels se distingue le personnage errant par excellence, Don Quichotte, que nous retrouvons en guise d'ouverture du volume *Varie ed eventuali* avec la composition *Frammenti da « Invenzione di Don Chisciotte »*[1279] de 1949. Cette composition est la première de beaucoup de poèmes dont le sujet principal est le voyage, qui permet l'affirmation de la figure du voyageur-poète et devient enfin le caractère concret du "je" du poète lui-même. À partir de *Laborintus* (1956) et ses indications de toponymes, qui ne sont rien d'autre que des lieux symboliques et imaginaires, Sanguineti concrétise les lieux de manière autobiographique avec les écrits *Erotopaegnia* (1960), *Purgatorio dell´Inferno* (1964) et *T.A.T* (1968). Les recueils *Reisebilder* (1971) et *Postkarten* (1972-1977) changent les images de voyage en images de cartes postales, où le tragique du langage se transforme en un style comique et positif ; cela sert à Sanguineti pour aborder une pratique d'écriture de sujets de la vie quotidienne (les premiers fragments de la poétique du "petit fait véritable"), gardant à l'esprit les trois unités d'Aristote. Les recueils suivants, comme *Stracciafoglio* (1980), *Scartabello* et *Cataletto* (1981), *Rebus* (1984), servent à Sanguineti pour faire en sorte que le voyage devienne l'occasion d'un jeu d'autoreprésentation de soi et à la fois l'occasion d'un jeu d'auto-ironie, construite parfaitement par la présence de jeux verbaux. C'est à partir des recueils *Corollario* (1997) et *Cose* (1999) que, pour Sanguineti, le voyage devient l'outil principal du poète pour nous présenter le sujet de la "bilocation" comme la définition de la structure intérieure du "je-poète" du point de vue aussi érotique envers sa femme Luciana. Important est donc le lien de l'intellectuel génois avec le sujet du voyage et ses lieux réels/irréels et poétiques/non poétiques, qui servent à mieux comprendre sa vision personnelle du monde ; nous ne devons pas non plus oublier que chaque occasion de voyage et chaque lieu est pour Sanguineti l'occasion de définir une allégorie.

Z

(*ALFABETO APOCALITTICO*)

[1279] Cf. *Frammenti da « Invenzione di Don Chisciotte »* in EDOARDO SANGUINETI, *Varie ed eventuali*, cit., pp. 7-9.



Lettre “Z” *Alfabeto apocalittico*

zinne & zanne di zanni in zanzariera,
zingare con zigàni in zuccheriera,
zecche di zecca & zane di zerbini,
zanfate di zolfare in zatterini,
zebre alla zuava, a zimarre, a zucchetti,
zighe zaghe di zuffe con zibetti:
zuppo di zeta è il zozzo zibaldone,
zampilla zuppa di zuzzurellone: [1280]

[1280] Les huit vers de la lettre "Z" de *Alfabeto apocalittico* nous montrent, une fois de plus, la capacité de Sanguineti à créer un jeu à la manière d'un acrobate suspendu au fil des mots ; cette composition est un condensé de cette supériorité sarcastique que l'on respire dans tous les poèmes du volume. Nous sommes confrontés à la capacité du clerc intellectuel à transmettre des images multisensorielles en n'utilisant que de l'encre et du papier, des images qui, malgré ce qui peut paraître, sont dotées d'un sens et de lignes définies qui ne peuvent être trouvées qu'avec concentration, entre éléments érotiques-comiques et une surabondance d'artifices rhétoriques et stylistiques qui risquent de troubler le lecteur ou ne semblent être que des parures d'une réalité qui existe et n'existe pas.

BIBLIOGRAPHIE

AA.VV., *XLVI ciclo di rappresentazioni classiche, Teatro greco di Siracusa, 8 maggio-20 giugno 2010,* INDA, Syracuse :
– EDOARDO SANGUINETI, *Tradurre il teatro greco*

AA.VV., *L'arte e la psicanalisi*, sous la direzione D'ARMANDO VERDIGLIONE, Feltrinelli, Milan, 1979 :
– RENATO BARILLI, *Freud, Saussure e le attuali ricerche intraverbali*

AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. VI, Marzorati, Milan, 1977 :
– TIBOR WLASSICS, *Edoardo Sanguineti*

ADAM CHARLES et TANNERY PAUL (sous la direction de), *Œuvres de Descartes*, vol. X, Paris, 1964-1976

ADORNO THEODOR W., *Ästhetische Theorie – Teoria estetica*, traduit par DE ANGELIS ENRICO, Einaudi, Turin, 1977

ALBINI UMBERTO, *Nel nome di Dioniso*, Garzanti Elefanti, Milan, 1999

ALIGHIERI, DANTE, *La Divine Comédie*, traduction par FÉLICITÉ ROBERT DE LAMMENAIS, vol. 1, Didier, Paris, 1863

ALIGHIERI DANTE, *La divina Commedia: Inferno*, Fabbri Editore, Milan, 1995

« Allegoria », 34-35/2000 :
–ROMANO LUPERINI, *Crisi della critica: basta l'eclettismo?*

« Allegoria », 5/2000 :
– FILIPPO BETTINI, *Materialità del segno e rifiuto del "genere" nella scrittura teatrale di Sanguineti. Commento al testo*
– EDOARDO SANGUINETI, *Dialogo*

ALBERTI CARMELO (sous la direction de), *Teatro nel Veneto. Le stanze del teatro*, Cassa di Risparmio di Venezia, Venise, 2002 :
– CARMELO ALBERTI, *I riflessi dell'immagine di Venezia nelle Melarance di Besson-Toffolutti*

ALONGE ROBERTO, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari, 1997

ANCESCHI LUCIANO, *L´esercizio della lettura*, a cura di LILIANA RAMPELLO, Pratiche, Parme, 1995 :
– *Per Vittorio Sereni* (« Giornale del Popolo », anno V, 30/1951)

ANOKHINA OLGA et RASTIER FRANÇOIS, (sous la direction de), *Écrire en langues. Littératures et plurilinguisme*, Éditions des archives contemporaines, Paris, 2015 :
– EMILIO SCIARRINO, *Poésies plurilingues en Italie*

ARDISSINO ERIMINIA et STROPPA TOMASI SABRINA (sous la direction d'), *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Rome, 2007 :
– SABRINA STROPPA, *La Commedia dell´Inferno, quindici anni dopo. Conversazione con Edoardo Sanguineti*

ARFINI MARIA TERESA et RIZZUTI ALBERTO (sous la direction de), *«AnDante». Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Université de Turin, 2018 :
– FELICI CANDIDA, *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*

ARISTARCO GUIDO et ARISTARCO TERESA (sous la direction de), *Il cinema. Verso il centenario*, Dedalo, Bari, 1992 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Riscrivere la storia del cinema?*

ARTAUD ANTONIN, *Œuvres complètes*, vol. XIII, Gallimard, Paris, 1956 :
– *Le théâtre de la cruauté*

AZZARONI LORIS, DALMONTE ROSSANA, FRASNEDI FABRIZIO, LORENZINI NIVA, SANGUINETI EDOARDO, *Il gesto della forma. Musica, poesia e teatro nell'opera di Luciano Berio*, Arcadia, Milan, 1985

BACCARANI ELISABETTA, *La poesia nel labirinto : razionalismo e istanza antiletteraria nell´opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologne, 2002

BAKHTINE MIKHAIL, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

BAJ ENRICO, *Patafisica. La scienza delle soluzioni immaginarie*, Bompiani, Milan, 1982

BAJ ENRICO, *Automitobiografia*, Rizzoli, Milan, 1983

BALBIS GIANNINO e BOGGIONE WALTER (sous la direction de), *Gli sguardi incrociati. La Liguria vista dagli scrittori piemontesi, Il Piemonte visto dagli scrittori liguri*, Atti del Convegno, Monforte d'Alba, 11 septembre 2010, Fondazione Bottari Lattes-Claudio Zaccagnino edizioni, Monfort d'Alba-Gênes, 2011 :
– ERMINIO RISSO, *Percezioni incrociate: lo sguardo di Sanguineti su Genova*

BALESTRINI NANNI et GIULIANI ALFREDO (sous la direction de), *Gruppo 63*, Feltrinelli, Milan, 1964 :

–LUCIANO ANCESCHI, *Metodologia del nuovo*

BALESTRINI NANNI (sous la direction de), *Il romanzo sperimentale. Palermo 1965. Gruppo 63*, Feltrinelli, Milan, 1966

BARBERI SQUAROTTI GIORGIO et GOLFIERI ANNA MARIA, *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Bresse, Editrice La Scuola, 1984

BARILLI RENATO, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*, Feltrinelli, Milan. 1981

BARILLI RENATO, *La nascita della néoavanguardia: dalla nascita del Verri alla fine di Quindici*, Il Mulino, Bologne, 1995

BARTHES ROLAND, *L´obvie et l´obtus. Essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982

BARTHES ROLAND, *Oeuvres complètes, Livres, Textes, Entretiens 1962-1967*, tome II, Seuil, Paris, 1993 :

– *Edoardo Sanguineti*

BASACCI GIUSEPPE, *La Terra e Marte*, Vallecchi, Florence, 1953

BAZZOCCHI MARCO ANTONIO, *Pier Paolo Pasolini*, ESBMO, Milan, 1998

BAZZOCCHI MARCO ANTONIO (sous la direction de), *Autobiografie in versi. Sei poeti allo specchio*, Pendragon, Bologna, 2002 :
– ELISABETTA BACCARANI, *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzione dell´autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*

BECHERI GABRIELE, *Officina Liberovici: il suono diventa teatro*, Marsilio, Venice, 2006

BENJAMIN WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduit par ENRICO FILIPPINI, Einaudi, Turin, 1966

BENJAMIN WALTER, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften*, t. V/1, Suhrkamp, Francfort, 1991

BENJAMIN WALTER, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Turin, 1999

WALTER BENJAMIN, *Infanzia berlinese*, Einaudi, Turin, 2007 :
– *L'alfabetario*

BENJAMIN WALTER, *Critique et utopie*, Rivages Poche Petite Bibliothèque, Paris, 2012

BENJAMIN WALTER, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, sous la direction de RENATO SOLMI, Einaudi, Turin, 2013

BERIO LUCIANO, *Laborintus II* (1965), Universal Edition, Vienne, Préface, 1965

BERISSO MARCO et RISSO ERMINIO (sous la direction de), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno internazionale di Studi Genova, 12-14 maggio 2011*, Franco Cesati Editore, Florence, 2012 :

– EPIFANIO AJELLO, *L´orologio astronomico, un romanzo "mal fatto"*
– MASSIMO BACIGALUPO, *Sanguineti fra Pound ed Eliot*
– MARCO BERISSO, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*
– CORRADO BOLOGNA, *Sanguineti fra Sancio e Don Chisciotte*
– FEDERICO CONDELLO, *Il grado estremo della traduzione: sull'Ippolito siracusano di Edoardo Sanguineti*

– ANDREA CORTELLESSA, *Le buone macchie di melma. Sanguineti dall'informale alla nuova figurazione – e oltre*
– NICOLA D'ANTUONO, *Gli anni salernitani e il realismo dell'ideologia*
– GUIDO DAVICO BONINO, *Ricordo di Edoardo Sanguineti, torinese d'adozione*
– VINKO GLOBOKAR, *Testimonianza*
– EMMA GRIMALDI, *A proposito del Decameron*
– CLAUDIO LONGHI, *Storie felsinee: Postkarten da Bologna*
– RAFFAELE MELLACE, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*
– FRANCO VAZZOLER, *Il chierico genovese*

BERTOLUCCI GIUSEPPE, *Il gesto futurista: materiali drammaturgici 1968-1969*, Bulzoni, Rome, 1969

BERTONI FEDERICO, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milan, 2010

BETTINI FILIPPO et MUZZIOLI FRANCESCO (sous la direction de), *Gruppo'93. La recente avventura del dibattito teorico letterario in Italia*, Manni, San Cesario di Lecce, 1990

BIASIN GIAN-PAOLO, *Review: La psicoanalisi nella cultura italiana by Michel David*, Italica, vol. 44/4, AATI, 1967

BORELLI MASSIMILIANO, *Prose dal dissesto. Antiromanzo e avanguardia negli anni sessanta*, Mucchi, Modène, 2013

ANIMO STEFANI DUSAN, BORELLO LUCIANO, GELINEAU JOSEPH, SANGUINETI,EDOARDO WERNST UMBERTO, *I Salmi: preghiera e canto della Chiesa*, Elle Di Ci, Turin, 1966 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Cantico dei Cantici*

BORGESE GIUSEPPE ANTONIO, *Poesia crepuscolare*, « La Stampa », 1 septembre 1910

BORSELLINO NINO et FELICI LUCIO (sous la direction de), *Letteratura europea. Scenari di fine secolo*, vol. II, Garzanti, Milan, 2001 :
– LUCA MARCOZZI, *Capriccio italiano*

BORTOLOTTO MARIO, *Fase seconda. Studi sulla nuova musica*, Einaudi, Turin, 1969

BRAMANI LIDIA, *Oggetti ritrovati: i linguaggi in Luca Lombardi (1994)*, inséré dans le livret du cd *Luca Lombardi: con Faust*, Dischi-Ricordi, 1995

BRANCA VITTORE, *Boccaccio medievale*, Rizzoli, Milan, 2010

BRECHT BERTOLT, *Teatro*, vol. I, Einaudi, Turin, 1951

BRECHT BERTOLT, *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 5, publication en collaboration avec ELISABETH HAUPTMANN, Surhkamp Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1982 :
– *Der kaukasisce Kreiderkreis*

BRECHT BERTOLT, *Il cerchio di gesso del Caucaso*, Collana del Teatro di Genova, version italienne D'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2003

BÜRGER PETER, *Théorie de l'avant-garde*, traduction de JEAN-PIERRE COMETTI, Question Théoriques, Paris, 2013

CALÒ GIORGIA et SCUDERO DOMENICO, *Moda e arte: dal Decadentismo all'Ipermoderno*. Gangemi Editore, Rome, 2009

CAMBON GLAUCO, *Sulla strada di Joyce*, « La Fiera Letteraria », 7 febbraio 1954

CAMILLERI ANDREA, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milan, 2000

CAMON FERDINANDO, *Il mestiere di poeta*, Garzanti, Milan, 1982

CAMPAGNOLI RUGGERO – HERSANT YVES (sous la direction de), OULIPO, *La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologne, 1985

CAMPO CRISTINA, *Gli imperdonabili*, Adelphi, Milan, 1987

CAMPO ROSSANA (sous la direction de), *Abecedario di Edoardo Sanguineti. Video-intervista in 2 DVD*, réalisateur ULIANO PAOLOZZI BALESTRINI, DeriveApprodi, Rome, 2006 :
– *Avanguardia*
– *Danza*
– *Esordi*
– *Guerra*
– *Oralità*
– *Pittura*
– *Romanzo*
– *Teatro*
– *Università*
– *Zero*

CARBOGNIN FRANCESCO et WEBER LUIGI (sous la direction de), *SANGUINETI: la parola e la scena. Studi del convegno internazionale di Bologna per i 75 anni di EDOARDO SANGUINETI con la prima poesia inedita del Laborintus*, vol. 8, n. 3, Mucchi Editore, Modène, 2006 :
– FEDERICO CONDELLO, *Appunti su Sanguineti traduttore dei tragici*
– FAUSTO CURI, *Una poetica della contrainte*
– MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Sul teatro di parola di Edoardo Sanguineti*
– CATERINA PATERLINI, *Sanguineti 2004-2006: Mikrokosmos e Quaderno di traduzioni*
– EDOARDO SANGUINETI, *Laszo 0* (1950)
– LUIGI WEBER, *La «funzione Beckett» nella narrativa e nella drammaturgia di Edoardo Sanguineti*

CARBOGNIN FRANCESCO et WEBER LUIGI (sous la direction de), *Sanguineti: la parola e la scena. Studi dal convegno internazionale di Bologna, per i 75 anni di Edoardo Sanguineti con la prima poesia inedita del Laborintus*, «Poetiche», vol. 8 n. 3/2006, Mucchi editore, Modène :

– FAUSTO CURI, *Una poetica della contrainte: Sanguineti, l'avanguardia, l'*OuLiPo

CASOLI GIOVANNI, *Novecento letterario italiano ed europeo. Vol. 1: Dalla fine dell'Ottocento alla Seconda Guerra Mondiale*, Città Nuova, Rome, 2002 :
– PIERO JAHIER, *Dichiarazione*

CECCARONI ARNALDO, *La lettura freudiana. Sociologia e psicoanalisi come metodi di studio dei fenomeni storici e culturali*, Guaraldi, Rimini-Florence, 1974 :
– DOMINIQUE FERNANDEZ, *Il melodramma come psicodramma*

CESARANI REMO, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari, 1999

CHIRUMBOLO PAOLO et PICCHIONE JOHN (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti: Literature, Ideology and the Avant-Garde*, Italian Perspectives 26, Londres, Routledge, 2013 :
– DAVID LUMMUS, *Edoardo Sanguineti's New Dante*
– JOHN P. WELLE, *Edoardo Sanguineti: A profile of the poet as a cinephile*

COLETTI VITTORIO, *Storia dell'italiano letterario*, Einaudi, Turin, 1993

« Comunicare letterature lingue », 5/2005, Istituto Trentino di Cultura, Il Mulino, Bologne :
– CATI BREGOLI, *Il travestimento teatrale: intervista a Edoardo Sanguineti*

CONTE TONINO et LUZZATI EMANUELE, *Facciamo insieme teatro*, Laterza, Rome-Bari, 2001

CORNEILLE PIERRE, *Œuvres complètes*, vol. I, textes établis, présentés et annotés par GEORGE COUTON, Gallimard, Paris, 1980 :
– *L'illusion comique*

CORNEILLE,PIERRE, *L'illusione comica*, Collana del Teatro di Genova, version italienne d'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2005 :
– EDOARDO SANGUINETI, *L'illusione del tradurre*

« Corriere della Sera », 2 avril 2003 :
– FRANCO CORDELLI, *Brecht e il suo "Cerchio" remoto e contemporaneo*

CORSARO ANTONIO, *Aaron*, Edizioni Camene, Catane, 1953

CORTELLESSA ANDREA, *La fisica del senso: saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Rome, 2006

CORTI MARIA, *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milan, 1969 :
– *Le orecchie della neo-critica*

COSTANZO MARIO, *Studi per una anthlogia*, Scheiwiller, Milan, 1958

CURI FAUSTO, *La poesia italiana d'avanguardia. Modi e tecniche*, Liguori, Naples, 2001

CURI FAUSTO et BAZZOCCHI MARCO ANTONIO (sous la direction de), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologne, 2003 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Il secolo del montaggio*

CURI FAUSTO, *Gli stati d'animo del corpo. Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologne, 2005

DALMAS LOUIS, *La pensée asphyxiée*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1999

DE BENEDICTIS ANGELA IDA (sous la direction d'), *Luciano Berio. Nuove prospettive. New perspectives*, « Chigiana », vol. XLVIII, Atti del Convegno (Accademia Chigiana, Sienne 28-31 octobre 2008, Leo Olschki, Florence, 2012 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Quattro passaggi con Luciano*

DIDI HUBERMAN GEORGES, *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire,* Les Éditions de Minuit, Paris, 2009

DOLFI ANNA et PAPINI MARIA CARLA (sous la direction de), *Scrittori a confronto. Incontri con Aldo Busi, Maria Corti, Claudio Magris, Giuliana Morandini, Roberto Pazzi, Edoardo Sanguineti, Francesca Sanvitale, Antonio Tabucchi*, Bulzoni Editore, Rome, 1998
– *Edoardo Sanguineti: il principio del montaggio*

ELAM KEIR, *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologne, 1998

ESCHILO, *Orestea*, traduction de MANARA VALGIMIGLI, BUR, Milan, 1980

ESCHILO, *Prometeo incatenato-I Persiani-I sette contro Tebe-Le supplici*, traduction d'EZIO SAVINO, Garzanti, Milan, 1980

EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. I, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007

EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. II, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007

EURIPIDE, *Le Tragedie*, vol. III, sous la direction de ANNA BELTRAMETTI et traduction de FILIPPO MARIA PONTANI, Mondadori, Milan, 2007

FAVERZANI CAMILLO (sous la direction de), *Die Musik des Mörders*, LIM, Lucques, 2018 :
– MIRCO MICHELON, *"Faust. Un travestimento". Un métadiscours sur le texte de Goethe entre la réécriture aliénante d'Edoardo Sanguineti et l'opéra de Luca Lombardi*

FERRARI GIORDANO, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie : Berio, Evangelisti, Maderna*, L'Harmattan, Paris, 2000

FERRARI GIORDANO (sous la direction de), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, vol. I (*De Passaggio a La vera storia*), L'Harmattan, Paris, 2016 :

– ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *From "Esposizione" to "Laborintus II": transitions and mutuations of « a desire for theatre »*
– CECILIA BELLO MINCIACCHI, *«Vociferazione» e «discorso ininterrotto»: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*

FERRONI GIULIO, *Profilo storico della letteratura italiana*, Einaudi Scuola, Milan, 1992

FITZSJIMMONS LORNA (sous la direction de), *Internation Faust Studies. Adaptation, Reception, Translation*, Continuum Internation Publishing Group, New York, 2008 :
– GABRIELE BECHERI, *The Faustian Disguise of Edoardo Sanguineti and Luca Lombardi* (translation by ANJA GRÄFE)

FOUCAULT MICHEL (sous la direction de), *Débat sur le roman*, « Tel Quel », 17/1964

FRANZINI ELIO et MAZZOCUT-MIS MADDALENA. *Breve storia dell'estetica*, Mondadori, Milan, 2003

FREEDMAN PENELOPE, *Power and Passion in Shakespeare's Pronouns*, Aldershot, Ashgate, 2007 :
– *Interrogating'you' and'thou'*

FREUD SIGMUND, *Opere*, vol. 11, Bollati Boringhieri, Turin, 2003 :
– *L'uomo Mosé e la religione monoteista e altri scritti (1930-1938)*, traduit par PIER CESARE BORI, GIACOMO CONTRI et ERMANNO SAGITTARIO

FUSILLO MASSIMO, *Il dio ibrido: Dioniso e le « Baccanti » nel Novecento*, Il Mulino, Bologne, 2006

GAGLIARDI DONATO, *Petronio e il romanzo moderno. La fortuna del Satyricon attraverso i secoli*. La Nuova Italia, Scandicci (Florence), 1993

GAMBARO FABIO, *Il critico come storico. Incontro con Edoardo Sanguineti* , « Linea d'ombra », n. 35, 1989

GAMBARO FABIO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milan, 1993

GAMBARO FABIO, *Invito a conoscere la Neoavanguardia*, Mursia, Milan, 1993

GARGIULO ALFREDO, *Letteratura italiana del Novecento*, Le Monnier, Florence, 1943

GETTO GIOVANNI, *Poeti, critici e cose varie del Novecento*. Sansoni, Florence, 1953.

GETTO GIOVANNI, *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Petrini, Turin, 1972

GETTO GIOVANNI, *Il Barocco letterario in Italia*, Bruno Mondadori, Milan, 2000

GEYMONAT LUDOVICO, *La libertà*, Rusconi, Milan, 1993

GIOANOLA ELIO, *Psicanalisi e interpretazione letteraria: Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Penna, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Jaca Book, Milan, 200

GIORDANO LUIGI (sous la direction de)., *Edoardo Sanguineti: Ideologia e linguaggio*, Metafora, Salerne, 1991 :
– FABIO GAMBARO, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti*
– RINO MELE, *Drammaturgia sanguinetiana*
– TOMMASO POMILIO, '*Sotto' Pascoli. Sanguineti e la 'cattiva' flânerie*
– FEDERICO SANGUINETI, *Edoardo Sanguineti dantista*
– ANGELO TRIMARCO, *Elogio della figurazione*

GIRARD RENÉ, *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris, 1982

GIULIANI ALFREDO (sous la direction de), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Einaudi, Turin, 2003 :

– EDOARDO SANGUINETI, *Poesia Informale?*

GNOLI ANTONIO (sous la direction de), *Sanguineti´s Song. Conversazioni immorali*, Feltrinelli, Milan, 2006

GOZZANO GUIDO, *Poesie*, introduction et notes de GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, BUR, Milan, 1995 :
– *L´ipotesi*

GOZZANO GUIDO, *Poesie*, Einaudi, Turin, 1973 :
– SANGUINETI EDOARDO, *Introduzione*

GRAMSCI ANTONIO, *Letteratura e vita nazionale*, Editori Riuniti, Rome, 1987 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*

GRAMSCI ANTONIO, *Il teatro lancia bombe nei cervelli. Articoli, critiche, recensioni 1915-1920*, sous la direction de FRANCIONE FABIO, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2017

GRANESE ALBERTO (sous la direction de), *Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. Intellettuali, scrittori, amici*, "Sinestesie", XI/2013, Avellino, 2014 :
– STEFANO GIOVANNUZZI, *Pasolini, Moravia e la Neoavanguardia*

GRODDECK GEORG, *Le Livre du Ça*, Gallimard, Paris, 1991

GUARAGNELLA PASQUALE et DE TOMA STEFANIA, *L´incipit e la tradizione letteraria italiana. Il Novecento*, Pensa MultiMedia, Lecce-Rovato, 2011 :
– CLARA ALLASIA, *Edoardo Sanguineti, Il giuoco dell´oca*

GUGLIELMI ANGELO, *La letteratura del risparmio*, Bompiani, Milan, 1973

GUGLIELMI ANGELO, *Il piacere della letteratura: prosa italiana dagli anni 70 a oggi*, Feltrinelli, Milan, 1981

GUGLIELMI GUIDO, *Il romanzo di Sanguineti*, in ID., *La prosa italiana del Novecento. Tra romanzo e racconto*, vol. II., Einaudi, Turin, 1998

GUGLIELMINO GIORGIO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Opere e introduzione critica*, Anterem, Vérone, 1993 :
– UMBERTO ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocifisso. Visionarietà e parola nella drammaturgia di Sanguineti*
– FRANCO BUFFONI, *Le traduzioni di Sanguineti*
– GUIDO GUGLIELMI, *I romanzi di Sanguineti*
– EDOARDO SANGUINETI, *I Santi Anarchici*
– TIBOR WLASSICS, *Lectura di Novissimum Testamentum*

HOBSBAWM ERIC J., *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Abacus, London, 1995

HUYSMANS JORIS-KARL, *Controcorrente*, traduit par CESARE SBARBARO, Garzanti, Milan, 1975

« Il Foglio », 6 novembre 2004 :
– SERGIO CLAUDIO PERRONI, *Mezzo secolo di versi d'alcova inesistenti: rifrittura antologica di Sanguineti by Feltrinelli*

« Il Giorno », 29 june 1980 :
– GERARDO GUERRIERI, *Ma questo Edipo è troppo tinto di «giallo»*

« Il Lavoro », 28 janvier 1986 :
– STEFANO BIGAZZI, *Intervista a Edoardo Sanguineti*

« Il Piccolo », 20 mars 2007 :

– *L'Alfabeto apocalittico di Edoardo Sanguineti* (interview de TIZIANA CARPINELLI)

« Il Sole 24 Ore », 6 avril 2003 :
– RENATO PALAZZI, *Il kabuki brechtiano de Benno Besson*

« Il Verri », vol. 2/1957 :
– ALFREDO GIULIANI, *Laborintus*

« Il Verri », *Attenzione a Sanguineti,* 29/2005 :
– MILLI GRAFFI**,** *Intervista a Paolo Fabbri su Il giuoco dell'Oca e L'orologio astronomico di Edoardo Sanguineti*
– CLAUDIO LONGHI, *« Lezione d´anatomia » à la manière de Benjamin: « Storie naturali » tra pompe barocche e nevrosi neocapitalistiche*

« Il Verri », *In teoria in pratica*, 45/2011, Milan :
– GIAN MARIA ANNOVI, *Sanguineti Remix. "Varie ed eventuali"*
– CECILIA BELLO MINCIACCHI, *«Omnibus usu». Su Varie ed eventuali di Sanguineti*

« Il Verri », *Comico e poesia*, 60/2016, Milan :
– MARCO BERISSO, *Edoardo Sanguineti, Enueg per Cenne*

JAUNASSE DELPHINE, *Raoul Hausmann : l'isolement d'un dadaïste en Limousin*, Pulim, Limoges, 2002

JANOUCH GUSTAV, *Colloqui con Kafka*, Aldo Martello, Milan, 1952

KAFKA FRANZ, *Lettera al padre*, traduction de GIORGIO ZAMPA, "Il Mondo", n° 9-10, 27 septembre 1952 ; n° 9-10, 4 octobre 1952 ; n° 9-10, 11 octobre 1952

KOTT JAN, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, traduction d' ETTORE CAPRIOLO, Paravia Bruno Mondadori Editori, Milan, 2005

KRISTEVA JULIA, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi, Milano*, Feltrinelli, 1978

LANGELLA GIUSEPPE, FRARE PIERANTONIO, GRESTI PAOLO, UBERTO MOTTA, *Letteratura.it. Storia e testi della letteratura italiana*, vol. 3b. Dalle Avanguardie storiche al Postmoderno, Pearson Italia-Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milan-Turin, 2012

« La Repubblica », 16 novembre 1977 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Moravia e la setta degli Indifferenti*

« La Repubblica », 2 avril 2005 :
– ALESSANDRA BALESTRA, *L'illusione comica: storia di magie in rima baciata*

« La Repubblica », 07 avril 2006 :
– *Sanguineti vero & falso*, interview avec Edoardo Sanguineti

LA TORRE ARMANDO, *La magia della scrittura: Moravia-Malerba-Sanguineti*, Bulzoni, Rome, 1987

LEOPARDI GIACOMO, *Operette morali*, BUR, Milan, 1995 :
– *Cantico del gallo silvestre*

« Les Lettres Françaises », n. 295, 19 janvier 1950 :
– TRIOLET ELSA, *Réponse collective aux jeunes poètes inconnus*

« Liberazione », 08 juin 2006 :
– *Edoardo Sanguineti: Intellettuali impegnatevi*

LIBEROVICI ANDREA et SANGUINETI EDOARDO, *Il mio amore è come una febbre e mi rovescio*, Bompiani, Milan, 1998

LIBEROVICI ANDREA, *Programme de salle de Macbeth Remix,* Teatro Grande de Brescia, 13 avril 1999

LINDENBERG JUDITH et VEGLIANTE JEAN-CHARLES (sous la direction de), *La répétition à l´épreuve de la traduction,* Éditions Chemins de tr@verse, Paris, 2011 :
– VALÉRIE THEVENON, *Syntagmes plurilingues répétés chez Edoardo Sanguineti*

LISA TOMMASO (sous la direction de), *Pretesti ecfrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani con un'intervista inedita*, Società Editrice Fiorentina, Florence, 2004

LISTA GIOVANNI (sous la direction de), *Marinetti et le Futurisme*, Editions L'Age d´Homme, Lausanne, 1977

LONGHI CLAUDIO (sous la direction de), *Orlando furioso. Un travestimento ariostesco di Edoardo Sanguineti*, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della regione Emilia-Romagna, Il Nove, Bologne, 1996 :
– *Intervista (Genova 22 aprile 1993)*

LONGHI CLAUDIO, *La drammaturgia del novecento tra romanzo e* montaggio, Pacini Editore, Pise, 1999 :
– LUCA RONCONI, *Prefazione*

LONGHI CLAUDIO, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, ETS, Pise, 2006

LONGHI CLAUDIO, *L'Orlando furioso di Luca Ronconi*, BUR, Milan, 2012

LONGOBARDI MONICA, *«Alla traduzione animata vuolsi un poeta». Metafore del Satyricon*, Annali Online di Lettere, Vol. 2, Ferrare, 2010

LORENZINI NIVA, *Poesia e tempo,* «Alfabeta», 85/1986

LORENZINI NIVA, *Il presente della poesia*, Bologne, Il Mulino, 1991.

LORENZINI NIVA, *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologne, 1999

LORENZINI NIVA (sous la direction de), *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Carocci editore, Rome, 2002

LORENZINI NIVA et RISSO ERMINIO (sous la direction de), *Album Sanguineti*, Manni, San Cesario di Lecce, 2002 :
– LUCIANO BERIO, *Pagina di diario*
– MASSIMO PASTORELLI, *Tre note sulle partiture verbali di Sanguineti*

LORENZINI NIVA, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, FrancoAngeli, Milan, 2011 :
– *La parola all´inferno: il Faust*

« L'Unità », 12 avril 2009 :
Conversando con Edoardo Sanguineti, poeta e scrittore: "Questa Italia scoraggiata e finita nelle mani dell'uomo delle tende azzurre" (interview de PIETRO SPATARO)

MANACORDA GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965)*, vol. 3, Editori Riuniti, Rome, 1967

MANGANELLI GIORGIO, Il *rumore sottile della prosa*, sous la direction de PAOLA ITALIA, Adelphi, Milano, 1994 :
– *Il romanzo*

MANZONI ALESSANDRO, *Sul Romanticismo. Lettera al marchese Cesare D´Azeglio*, Aurora Edizioni, Trente, 2016

MACASDAR PHILIPPE et TINTERRI ALESSANDRO (sous la direction de), *Il viaggio in Italia di Benno Besson*, Morlacchi editore, Pérouse, 2006 :
– TOMMASO CHIARETTI, *Re di Tebe o Piedone d'Egitto?*, « La Repubblica », 29 june 1980

LARA-VINCA MASINI et SANGUINETI EDOARDO (textes de), *Antonio Bueno*, L'Indiano, Florence, 1970

MASSON JEAN-YVES (sous la direction de), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Université de Paris X Nanterre, 2003

MELDOLESI CLAUDIO et MOLINARI RENATA M., *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milan, 2007

MENNA MIRKO et OLIVA GIANNI (sous la direction de), *Dantis Amor. Dante e i Rossetti*, Atti del convegno internazionale (Chieti-Vasto, 18-21 novembre 2015), Paolo Loffredo, Naples, 2016 :
– MIRCO MICHELON, *Edoardo Sanguineti "lettore assiduo" di Dante, Eliot e Pound*

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, vol. II, chronologie, introduction et notice par GEORGES MONGRÉDIEN, Garnier-Flammarion, Paris, 1965 :
– *Dom Juan*

MOLIÈRE, *Don Giovanni*, Collana del Teatro di Genova, version italienne D'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2000 :
– EDOARDO SANGUINETI, *In margine a «Dom Juan »*

MONTALE EUGENIO, *Quaderno di Traduzioni*, Edizioni della Meridiana, Milan, 1948

MONTALE EUGENIO, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Mondadori, Milan, 1996 :
– *Gozzano dopo trent´anni* (« Lo Smeraldo », 30 septembre 1951, anno V, n. 5)

MORANDO SIMONA et VAZZOLER FRANCO, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, « Dante e l'Arte », Universitàt Autonòma de Barcelona-Institut d'Estudis Medievals-Istituto Italiano di Cultura de Barcelona, 1/2014

MORINI MASSIMILIANO, *La traduzione: teorie, strumenti, pratiche*, Sironi, Milan, 2007

MUCCHI GABRIELE, *Góngora. Sonetti e frammenti*, Edizioni della Meridiana, Milan, 1948

MURA ANTIOCO GIOVANNI, *Giuda Iscariota*, Gastaldi, Milan, 1952

MUSCETTA CARLO, *Boccaccio*, Laterza, Rome-Bari, 1992

MUZZIOLI FRANCESCO, *L´alternativa letteraria*, Meltemi Editore, Rome, 2001

NERGAARD SIRI (sous la direction de.), *La teoria della traduzione nella storia*, Bompiani, Milan. 1993 :
– GIOVANNI MORETTO (traduction de), *Sur les différentes manières de traduire*

NICODEMI VALERIA (sous la direction de), *Il Secondo Novecento (dal 1956 ad oggi): la poesia e la narrativa*, Palumbo, Palerme, 2002 :
– ROMANO LUPERINI, *Il canone del secondo Novecento*

« Nuova Rivista Musicale Italiana », n.2, avril-juin 1995 :
– CARLO SINI, *"Faust" mito della modernità*

OPLEPO, *La Biblioteca Oplepiana*, Zanichelli, Bologne, 2005 :
– RAFFAELE ARAGONA, *Prolegomeni a una logomachia*
– BRUNELLA ERULI, *Stand by*
– EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*

PANCIERA MARIO, *Valeriano Trubbiani e la psiche*, Simonelli editore, Milan, 2013

PANCRAZI PIETRO, *Guido Gozzano senza i Crepuscolari*, « Pan », dicembre 1933

PASOLINI PIER PAOLO, *Strenna di poesie*, « Il Punto », I/30, 22 décembre 1956.

PASOLINI PIER PAOLO, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milan, 1972

PERONI ALDO, *Al lume della lanterna*, Secomandi, Bergame, 1953

PERSICO MARIO, *Catalogo*, Galleria Schwarz, Milano, 1961 :
– EDOARDO SANGUINETI, *La misura è drurr*

PESCE MARIA DOLORES, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del travestimento*, Edizioni dell'Orso, Alexandrie, 2003

PETRONIO, *Satyricon*, traduction d'EDOARDO SANGUINETI, Einaudi, Turin, 1993 :
– EDOARDO SANGUINETI, *Nota del traduttore*

PETRONIO GIUSEPPE, *Poesia e poetica dei crepuscolari*, « Poesia », IX, Milan, 1948

PESTALOZZA LUIGI, *L'opposizione musicale*, Feltrinelli, Milan, 1991 :

– *Il suono e il senso delle parole (per musica) di Sanguineti*

PETRELLA ANGELO, *Edoardo Sanguineti*, « Belfagor », 359 (5/2005), Olschki, Florence

PICCONI GIAN LUCA et RISSO ERMINIO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965*, Edizioni del Verri, Milano, 2017

PIERI PIERO et BENVENUTI GIULIANA, *Quando l'opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria*, Pendragon, Bologne, 2000 :
– ELISABETTA BACCARANI *Il "travestimento dantesco" di Edoardo Sanguineti. Saggio su Commedia dell'Inferno*

PIETROPAOLI ANTONIO, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Edizioni Scientifiche Italiane, Naples, 1991

PIETROPAOLI ANTONIO, *Sanguineti Angelus Novissimus*, « Lingua e stile », XXX, 2/1995

PÎRVU ELENA (sous la direction de), *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi e ricerche*, Franco Cesati, Florence, 2017 :
–MIRCO MICHELON, *Sanguineti vs Pasolini ovvero una polemica apertissima*

PÎRVU ELENA (sous la direction de), *Tempo e spazio nella lingua e nella letteratura italiana*, Franco Cesati, Florence, 2018 :
– MIRCO MICHELON, *Una sfida costante. Goethe e Faust nella creazione letteraria di Edoardo Sanguineti*

« Poesia », n. 117, mai 1998 :
– ANDREA CORTELLESSA, *Sanguineti-Shakespeare: "Dove finisce il mio io non lo so io"*

« Poétique », n. 81, Éditions Le Seuil, Paris, 1990 :
– HENRI MITTERAND, *Chronotopies romanesques : Germinal*

POLICASTRO GILDA, *Sanguineti*, Palumbo, Palerme, 2009 :
– *I romanzi: Capriccio italiano e Il Giuoco dell´oca*
– GIAN MARIA ANNOVI, *Sanguineti da Laborintus a Erotopaegnia*
– VITTORIO SPINAZZOLA, *"Bisbidis", il mormorio dell'esistenza*

PONS SILVIO, *L'età degli estremi. Discutendo con Hobsbawm del Secolo breve*, Rome, Carocci, 1998

PORTA ANTONIO, *Scrivo=vivo*, « Alfabeta », 84/1986

PRETE ANTONIO, *Finitudine e Infinito: su Leopardi*, Feltrinelli, Milano, 1998

PROPP VLADIMIR, *Morphologie du conte* Seuil/Ponts, Paris, 1970

QUENEAU RAYMOND, *L'instant fatal*, Gallimard, Paris, 1948

REBORA PIERO, *Ezra Pound: Canti Pisani*, «L'Italia che scrive», janvier 1954

RESCHE STÉPHANE, *Le Teatro del Suono d'Andrea Liberovici: théorie et pratique d'une nouvelle utilisation du son au théâtre,* mémoire de Master 2 Recherche en Etudes Italiennes, dirigé par CHRISTOPHE MILESCHI (Université Stendhal Grenoble III) et JEAN-CLAUDE ZANCARINI (École Normale Supérieure – Lettres et Sciences Humaines de Lyon), Septembre 2007

RESTAGNO ENZO (sous la direction de), *Berio*, EDT, Turin, 1995 :
– UMBERTO ECO, *Introduzione a "Passaggio"*

RINALDI RINALDO, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milan, 1982

RIOTTA GIANNI, *Le cose che ho imparato: storie, incontri ed esperienze che mi hanno insegnato a vivere*, Mondadori, Milan, 2011

RISSO ERMINIO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, San Cesario di Lecce, Manni, 2006

RIVA ERNESTO, *Filosofi italiani del Novecento*, Edizioni Lulu on line, 2018

ROBBE-GRILLET ALAIN, *Pour un nouveau roman*, Éditions de Minuit, Paris, 1963

RUBEL MAXIMILIEN, *Karl Marx. Essai de biographie intellectuelle*, Libraire Marcel Rivière et Cie, Paris, 1957

RUSSI ROBERTO, *Le voci di Dioniso. Il dionisismo novecentesco e le trasposizioni musicali delle "Baccanti",* EDT, Turin, 2008

SANGUINETI EDOARDO, *Invito al chiarimento della poesia contemporanea*, « La Fiera letteraria », n. XV, 3 juillet 1960

SANGUINETI EDOARDO, *Alberto Moravia*, Mursia, Milan, 1962

SANGUINETI, EDOARDO *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Turin, 1966

SANGUINETI EDOARDO, *Lectura Dantis Scaligera* : *Purgatorio, Canto XXIV*, Le Monnier, Florence, 1967

SANGUINETI EDOARDO, *Teatro*, Feltrinelli, Milan, 1969

SANGUINETI EDOARDO, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Turin, 1969

SANGUINETI EDOARDO et RONCONI LUCA, *Orlando Furioso. Riduzione di Edoardo Sanguineti, regia di Luca Ronconi*, Bulzoni, Rome, 1970

SANGUINETI EDOARDO, *Antonio Bueno*, Feltrinelli, Milan, 1975

SANGUINETI EDOARDO, *Giornalino: 1973-1975*, Einaudi, Turin, 1976 :

– *Chiamate il 113*
– *Da Sofocle a Puccini*
– *La bisaccia del mendicante*
– *Per Pasolini*

SANGUINETI EDOARDO, *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milan, 1977 :
– *Da D'Annunzio a Gozzano*
– *Da Gozzano a Montale*
– *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*

SANGUINETI EDOARDO, *Giornalino Secondo*, Einaudi, Turin, 1979 :
– *Don Giovanni borghese*
– *La bambola manipolata*
– *Il paradosso dell'autore*
– *La voce del padrone*
– *Ronconi in laboratorio*

SANGUINETI EDOARDO, *Gioco sociale*, « Alfabeta », 69/1985

SANGUINETI EDOARDO, *Faust. Un travestimento*, Costa & Nolan, Gênes, 1985 :
– *Notizia*

SANGUINETI EDOARDO, *Scribilli*, Feltrinelli, Milan, 1985 :
– *Autori e pubblico*
– *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere*
– *La critica in poltrona*
– *La "dolle" e il "fool"*
– *Politica e spettacolo*
– *Un appello ai giovani*

SANGUINETI EDOARDO, *Capriccio italiano*, Feltrinelli, Milan, 1987

SANGUINETI EDOARDO, *La missione del critico*, Marietti, Gênes, 1987 :
– *Il traduttore, nostro contemporaneo*

SANGUINETI EDOARDO, *Per musica*, sous la direction de LUIGI PESTALOZZA, Ricordi-Mucchi, Modène, 1993 :
– FRANCO VAZZOLER, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*

SANGUINETI EDOARDO, *Ghirigori*, Marietti, Gênes, 1988 :
– *Le metamorfosi di Shakespeare*
– *Scribilli* 1980

SANGUINETI EDOARDO, *Commedia dell´Inferno. Un travestimento dantesco*, Costa & Nolan, Gênes, 1989 :
– *Introduzione*

– *Notizia*

SANGUINETI EDOARDO, *Passaggio*, inséré dans le livret du cd *Luciano Berio: Passaggio-Visage*, Dischi-Ricordi, 1991

SANGUINETI EDOARDO, *Gazzettini*, Editori Riuniti, Rome, 1993 :
– *I librettomani*
– *Il personaggio Faust*
– *Un manifesto materialistico*
– *Poesia pratica*
– *Tradurre la tragedia*
– *Un manifesto materialistico*

SANGUINETI EDOARDO, *Edoardo Sanguineti su "La canzone di Greta" (1989)*, inséré dans le livret du cd *Luca Lombardi: con Faust*, Dischi-Ricordi, 1995

SANGUINETI EDOARDO, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, sous la direction d'ERMINIO RISSO, Feltrinelli, Milan, 2000 :
– *Conversazione in Sicilia*
– *Gli "schemata" del Decameron*
– *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*

SANGUINETI EDOARDO, *Ideologia e linguaggio*, sous la direction d'ERMINIO RISSO, Feltrinelli, Milan, 2001 :
– *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*
– *La messa in scena della parola*
– *Per una letteratura della crudeltà*

SCHETTINO FILOMENA, *Ut pictura poësis. Enrico Baj-Edoardo Sanguineti. Curieuse coïncidence*, Aracne, Rome, 2013

SANGUINETI EDOARDO, *L'amore delle tre melarance. Un travestimento fiabesco dal canovaccio di Carlo Gozzi*, Collana del Teatro di Genova, Il Melangolo, Gênes, 2001 :
– *La maschera e la fiaba*

EDOARDO SANGUINETI, *Sei personaggi.com. Un travestimento pirandelliano*, Collana del Teatro di Genova, Il Melangolo, Gênes, 2001 :
– *Il grande teatro è solo hard. Dialoghetto sulla drammaturgia tra Edoardo Sanguineti e Eugenio Buonaccorsi*

SANGUINETI EDOARDO, *Verdi in technicolor*, Il Melangolo, Gênes, 2001

SANGUINETI EDOARDO, *Faust un travestimento*, sous la direction de NIVA LORENZINI, Carocci, Rome, 2003 :
– LORENZINI NIVA, *Il Faust di Sanguineti: la parola all´inferno*

SANGUINETI EDOARDO, *Genova per me*, Guida, Naples, 2004

SANGUINETI EDOARDO, *Mikrokosmos. Poesie 1951 – 2004*, Feltrinelli, Milan, 2004 :
– *Risposte a un questionario*

SANGUINETI EDOARDO, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di GIULIANO GALLETTA, Il Melangolo, Gênes, 2005 :
– *Cinema. Nel secolo scorso tutti noi siamo stati tutti macchine da presa viventi*

SANGUINETI EDOARDO, *Storie naturali*, Manni, San Cesario di Lecce, 2005 :
– CLAUDIO LONGHI (sous la direction de), *Un teatro anatomico. Conversazione con Edoardo Sanguineti*
– CLAUDIO LONGHI, *"Storie naturali" oggi? Note a margine di un´ipotetica regia*
– NIVA LORENZINI, *« Storie naturali » : istruzioni per l'uso*
– EDOARDO SANGUINETI, *Nota dell'autore*

SANGUINETI EDOARDO, *Quaderno di traduzioni: Lucrezio-Shakespeare-Goethe*, Einaudi, Turin, 2006

SANGUINETI EDOARDO, *Teatro antico. Traduzioni e ricordi*, sous la direction de FEDERICO CONDELLO et CLAUDIO LONGHI, BUR, Milan, 2006 :
– *Edipo tiranno*
– *Fedra*
– *La festa delle donne*
– *Le Baccanti*
– *Le Coefore*
– *Le Troiane*
– FEDERICO CONDELLO, *Il « fantasma della traduzione ». Sanguineti e il teatro antico*
– CLAUDIO LONGHI, *Sanguineti traduttore: Dramaturg o drammaturgo?*
– EDOARDO SANGUINETI, *Introduzione*

SANGUINETI EDOARDO, *Smorfie. Romanzi e racconti*, Feltrinelli, Milan, 2007 :
– *Il giuoco dell´oca*
– *Smorfie*
– *L'Orologio astronomico*
– *Vociferazioni*

SANGUINETI EDOARDO, *Lettere dagli anni Cinquanta*, édité par NIVA LORENZINI, De Ferrari, Gênes, 2009 :
– *I problemi di Ulisse*

SANGUINETI EDOARDO, *Ritratto del Novecento*, sous la direction de NIVA LORENZINI, Manni, San Cesario, 2009

SANGUINETI EDOARDO, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milan, 2010 :
– *Laborintus* : 1, 7, 8, 16
– *Erotopaegnia :* 1, 2, 3, 9

– *Purgatorio de l'Inferno* : 1, 2, 3, 6, 9, 10, 17
– *T.A.T.* : 1, 6, 7
– *Reisebilder* : 5, 29, 40, 45, 49
– *Postkarten* : 24, 35, 49, 60, 62, 67
– *Stracciafoglio* : 5, 10, 17, 23, 36, 39, 41, 45, 46
– *Scartabello* : 1, 26, 35, 44
– *Cataletto* : 1, 2, 4, 5, 7, 12, 13
– *Fuori catalogo* : *Una polemica in prosa, Rompilingua scioglitesta*
– *Ballata delle controverità*
– *L'intérieur*
– *Musica humana*

SANGUINETI EDOARDO, *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milan, 2010 :
– *Codicillo* : 1, 3, 7, 9, 22,
– *Rebus* : 1, 7, 18, 27
– *L'ultima passeggiata* : 1, 2, 5, 7
– *Alfabeto apocalittico* : *E, S*
– *Glosse* : 14, 16, 17
– *Novissimum Testamentum*
– *Ecfrasi* : *Lirica, Mimus Albus, Politecnico*
– *Mauritshuis* : *Rembrandt van Rijn, Pieter Claesz*
– *Ballate : Ballata della guerra, Ballata del lavoro, Ballata del bene culturale, Ballata per un lunario nuovo*
– *Fanerografie : La philosophie dans le théâtre, L'arpa magica, Opus 89*
– *Omaggio a Catullo* : 3
– *Corollario* : 1, 2, 3, 6, 26, 41
– *Cose* : 1, 18, 25, 53, 63, 65
– *Poesie fuggitive : Premessa, Cinque semisonetti*

SANGUINETI EDOARDO, *Cultura e realtà*, Feltrinelli, Milan, 2010 :
– *Carol, o del bricolage*
– *Carol, o del feticismo*
– *Come si diventa materialisti storici*
– *Grafica di Antonio Bueno*
– *"La donna serpente" come fiaba*
– *Leopardi figurato*
– *L'ultimo manifesto*
– *Per una nuova figurazione*
– *Per una teoria della citazione*
– *Questo è questo*
– *Situazione di Baj*
– *Tradurre Seneca tragico*
– ERMINIO RISSO, *Nota del curatore*

SANGUINETI EDOARDO, *Varie ed eventuali. Poesie 1995*-2010, Feltrinelli, Milan, 2010 :
– *Frammenti da "Invenzione di Don Chisciotte"*
– *Job, una stanza*
– *Polittico Baj*
– *Ge/nova*
– *Sonetto del rebus sonoro*
– *Il suono del teatro (primo getto)*
– *Cantata del vento buono*
– *Epilogo, ovvero sonetto*
– NIVA LORENZINI, *Postfazione*

SANGUINETI EDOARDO, *Conversazioni musicali*, sous la direction de ROBERTO IOVINO, Il melangolo, Gênes, 2011

SANGUINETI EDOARDO, *L'altruista. Gli ultimi articoli del poeta su Gli Altri*, Le Altre, Rome, 2011

SANGUINETI EDOARDO, *La ballata del quotidiano*, interviews de GIULIANO GALLETTA (1994-2009), Il melangolo, Gênes, 2012 :
– GIULIANO GALLETTA, *Arrivederci professore*

SANGUINETI EDOARDO *Ifigenia in Aulide*, sous la direction de FEDERICO CONDELLO, Bononia University Press, Bologne, 2013 :
– NIVA LORENZINI, *Postfazione*

SANGUINETI EDOARDO, *Le parole volano,* sous la direction de GIULIANO GALLETTA, Il Canneto, Gènes, 2015 :
– ENRICO TESTA, *Sanguineti lessicomane*

SANGUINETI EDOARDO, *Un poeta al cinema*, sous la direction de FRANCO PRONO et CLARA ALLASIA, Bonanno editore, Acireale-Rome, 2017

SAVINIO ALBERTO, *Sorte dell'Europa*, Adelphi, Milan, 1977

SAVINIO ALBERTO, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, sous la direction d'ALESSANDRO TINTERRI, Adelphi, Milan, 2004

SCHÄRF CHRISTIAN, *Walter Benjamin et Theodor W. Adorno. Critique salvatrice et utopie négative*, traduit par SONIA GOLDBLUM, *Où en est la critique*, « Tracés », 13/2007, École normale supérieure Lettres et sciences humaines, Lyon

SCHWARZ ARTURO, *Nuclear Art*, Erich Diefenbronner, Milan, 1962.

SEGRE CESARE, *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Turin, 1993

SENECA LUCIO ANNEO, *Tragedie*, vol. I, édition critique sous la direction de GIANCARLO GIARDINA, Fabrizio Serra Editore, Pise-Rome, 2007

SHAKESPEARE WILLIAM, *King Lear*, Methuen, Londres-New York, 1972

SHAKESPEARE WILLIAM, *La tragedia di re Lear*, Collana del Teatro di Genova, version italienne d'EDOARDO SANGUINETI, Il Melangolo, Gênes, 2008 :
– ALDO VIGANÒ (sous la direction d'), *Il palcoscenico e il mondo. Conversazione tra Edoardo Sanguineti e Marco Sciaccaluga*

SICA GABRIELLA, *Edoardo Sanguineti*, La Nuova Italia, Florence, 1975

SOFOCLE, *Antigone-Edipo re-Edipo a Colono*, introduction et traduction de FRANCO FERRARI, BUR, Milan, 1982

SPINAZZOLA VITTORIO, *Bisbidis ovvero il mormorio dell'esistenza*, «Autografo» n. 17, 1989

SPITZER LEO, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954

SQUARZINA LUIGI, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, il Mulino, Bologne, 1988 :
– *Il didatta e lo sciamano*

STOIANOVA IVANKA, *Luciano Berio : Chemins en musique*, « La Revue musicale », 375/376/377, Richard-Masse, Paris, 1985

STRADA VITTORIO (sous la direction de), *Problemi di teoria del romanzo*, traduction de CLARA STRADA JANOVIČ, Einaudi, Turin, 1976 :
– MIKHAÏL MIKHAÏLOVITCH BACHTIN, *Epos e romanzo*

SWINGEWOOD ALAN et SONOLET DAGLIND, *La théorie de la littérature de Lukács*, traduction d'ANNETTE LORENCEAU in *L'Homme et la société*, vol. 26, n. 1, 1972

SZONDI PETER, *Théorie du drame moderne*, traduction par l´allemand de SYBILLE MÜLLER, éditions Circé, Belval, 2003

« Théatre/Public », 69/1986 :
– *Masque et choc*, traduit par YVETTE Z' GRAGGEN

TODOROV TZEVTAN, *Grammaire du Decameron*, Mouton, Paris-Les Hagues, 1969

« Travail Théâtral », n. 1, octobre-décembre 1970, Lausanne :
– CHRISTIAN DUPAVILLON, *Scénographie d'un spectacle*

TOZZATO LUIGINA et ZAMBIANCHI CLAUDIO (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti - Carol Rama*, Masoero Edizioni, Turin, 2002

TRAVERSO LEONE, *Góngora. Sonetti*, Enrico Cederna, Milan, 1948

TUFANO ILARIA, *Le lezioni di Sanguineti su Dante*, « Italianistica: Rivista di letteratura italiana », XXXII, 1/2003

UNGARETTI GIUSEPPE, *Da Góngora e da Mallarmé*, Mondadori, Milan, 1948

UNGARETTI GIUSEPPE, *Traduzioni Poetiche*, sous la direction de CARLO OSSOLA et GIULIA RADIN, I Meridiani, Mondadori, Milan, 2010 :
– *40 sonetti di Shakespeare*

VÄÄNÄNEN VEIKKO, *Introduzione al latino volgare*, Pàtron, Bologne, 1974

VÀRVARO ALBERTO (sous la direction de), *Atti del XIV Congresso internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, John Benjamins Publishing Company en coopération avec Gaetano Macchiaroli, Amsterdam-Philadelphia-Naples, 1976-1981 :
– ANNETTE PAQUOT-MANIET, *Le noyau sémantique*

VAZZOLER FRANCO, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*, Il melangolo, Gênes, 2009 :
– *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*

VAZZOLER FRANCO, *Sanguineti, Don Chisciotte, il viaggio e alcune occasioni spagnole*, « Quaderns d´Italià », 16/2011

VEGLIANTE JEAN-CHARLES (sous la direction), *De la prose au cœur de la poésie*, Paris, 2007 :
– VALÉRIE THEVENON, *L´« agrammaticalité » entre "Laborintus" et "Il giuoco dell´oca" d´Edoardo Sanguineti*

VENTURO MARIAFRANCESCA, *Parola e travestimento nella poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, Fermenti Editrice, Rome, 2007 :
– FRANCESCO MUZZIOLI, *Il teatro della teoria, ovvero la teoria nel teatro*

VENUTI LAWRENCE, *The translator's invisibility: a history of translation*, Routledge, Londres et New York, 1995

VENUTI LAWRENCE, *The scandals of translation : towards an ethics of difference*, Londres et New York, 1998

VINCENZI MARCO (sous la direction de), *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, actes de la Conférence internationale d'études. (Centro studi studi musicali Ferruccio Busoni d'Empoli, 14-16 octobre 2004), LIM, Lucques, 2008 :
– MILA DE SANTIS, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*

WALL-ROMANA CHRISTOPHE, *Cinépoésie. Imaginary Cinemas in French Poetry*, Fordham University Press, New York, 2012

WARNER REX, *La caccia all'oca selvatica*, traduction de CARLO FRUTTERO, Einaudi, Turin, 1953

WEBER LUIGI, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologne, 2004

WEBER LUIGI, *Critica, ermeneutica e poesia dagli anni Sessanta a oggi*, Allori Edizioni, Ravenne, 2005

WEBER LUIGI (sous la direction de), *Edoardo Sanguineti. Ritratto in pubblico. Atti del convegno internazionale di Bologna (23 giugno 2015)*, Mimesis, Sesto San Giovanni, 2016 :
– GIAN MARIA ANNOVI, *"Nel cinematografo della mia mente": Edoardo Sanguineti e il cinema*
– LUISA GROSSO, *Ritratto del Novecento: una testimonianza*
– CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Alfabeti, Abecedari, (Auto)ritratti: Sanguineti-Mondo*
– NIVA LORENZINI, *"Adesso tu mi domanderai…": Sanguineti e la fascinazione del niente*
– ÉANNA Ó CEALLACHIN, *« un follemente svanito vecchio uomo » : Re Lear tradotto da Sanguineti*
– LUIGI WEBER, *I Taccuini di «Rinascita » : la tentazione del dialogo*

WINTER SUZANNE (sous la direction de), *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi (Atti del Convegno, Venezia, 27-29 novembre 2003*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2006 :
– BENNO BESSON et EZIO TOFFOLUTTI, *Gozzi Inszenieren, ein Gespräch mit Benno Besson und Ezio Toffolutti*

SITOGRAPHIE

AIRAGHI ALIDA, *Edoardo Sanguineti: dall´opposizione al compromesso (1985)*, http://www.alidaairaghi.com/edoardo-sanguineti-dallopposizione-al-compromesso-1985/

Antilibro, cronaca di un battesimo (*Manifeste de l'Antilivre,* intervention d'EDOARDO SANGUINETI), https://www.youtube.com/watch?v=FSDnrtEGBmw

Art figuratif, https://fr.wikipedia.org/wiki/Art_figuratif

BARTHES ROLAND, *Essais critiques* (chapitre 2 : *Littérature objective*), http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#02

BECK SABINE, *Vinko Globokar und der performative Körper. Ein Beitrag zur Performance-Forschung*, « Samples », 3/2004, http://www.aspm-samples.de/Samples3/Beck.pdf

BERIO LUCIANO, *Lettre à Edoardo Sanguineti*, 6 décembre 1964, http://magazzinosanguineti.it/lettere-di-luciano-berio/>

BONAVITA RICCARDO, *Edoardo Sanguineti – La terra è un inferno globalizzato*, http://www.griseldaonline.it/temi/inferni/terra-inferno-globalizzato-sanguineti.html

BORRELLI MASSIMILIANO, *Edoardo Sanguineti - Ritratto del Novecento*, https://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/311-edoardo-sanguineti-qritratto-del-novecento

Canticum Novissimi Testamenti, http://www.lucianoberio.org/node/1328?275463765=1

CAPPELLETTO SANDRO, *Presentazione*, https://www.youtube.com/watch?v=QHYAKGUffL4

DE SANTIS MILA, *Au-delà d'Opera, un autre théâtre : sur la dramaturgie de A-Ronne*, http://www2.univ-paris8.fr/DMCE/upload/file/De%20santis_2_mds.pdf

Deutung, https://de.wikipedia.org/wiki/Deutung

DISTEFANO GIUSEPPE, *Don Quichotte di Paladino*, 23 mars 2012, https://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2012-03-23/chisciotte-cinema-film-lultimo-142514.shtml?uuid=AbJPZZzCF

Edoardo Sanguineti è vivo il suo pensiero, http://zappingrivista.it/primo/articolo.php?nn=3410

ELIOT T. S., *East Coker from The four Quartets*, http://oedipa.tripod.com/eliot-2.html

FIALDINI ERNESTO E POLETTI DANIELE, *[dia·foria] Colloquiale n° 7 con Edoardo Sanguineti*, https://www.youtube.com/watch?v=PruMEiDqcqc

GHIONI GLORIA M., *Il "giuoco" di Sanguineti*, http://www.criticaletteraria.org/2010/11/il-giuoco-di-sanguineti.html

GOETHE JOHANN WOLFGANG VON, *Faust. Eine Tragödie*, https://gutenberg.spiegel.de/buch/faust-eine-tragodie-3664/4

GOZZI LUIGI, *60 avvertenze per leggere e/o per costruire un testo - come si dice quando è stampato o pubblicato, un copione – come si dice quando viene usato in scena, e per capire che sono la stessa cosa*, http://www.dramma.it/dati/monografie/avvertenze

Gruppo 63 e Neoavanguardia, http://www.italialibri.net/contributi/0305-1.html

Intervista al poeta Edoardo Sanguineti, Zanichelli online per la scuola, https://online.scuola.zanichelli.it/testiescenari/files/2010/05/intervista_sanguineti.pdf

Laborintus: Berio_Dante_Sanguineti, http://www.xlibro.com/Edoardo_Sanguineti.html

LARA ANA, *Falleció Stefano Scodanibbio, notable contrabajista y compositor italiano*, http://www.jornada.unam.mx/2012/01/10/cultura/a05n1cul

Le seduzioni artistiche di Carol Rama, http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-dd41952e-2fd4-452f-ba04-d2a574b46180.html?autoplay=false?iframe

LIBEROVICI ANDREA, *Storia del Teatro del Suono*, http://www.teatrodelsuono.it

LUNETTA MARIO, *Un lucido, grande poeta, sempre pronto a diffidare anche se stesso*, http://www.retididedalus.it/Archivi/2010/giugno/PRIMO_PIANO/3_sanguineti.htm

LUNETTA MARIO, *Edoardo Sanguineti. Tutto il mondo rotondo in undici "Ballate"*, http://www.retididedalus.it/Archivi/2013/ottobre/PRIMO_PIANO/3_sanguineti.htm

Macco, http://www.teatrodinessuno.it/maschere-commedia-arte/macco

Magazzino Sanguineti : Radiofonia, http://magazzinosanguineti.it/radiofonia/

MANFREDINI MANUELA, *Sonetti di Shakespeare alla Sanguineti*, http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/19/QPS19MANFREDINI.pdf

MASSIGNAN GIULIA, *Oplepo: scrittura à contrainte e letteratura potenziale*, http://www.oplepo.it/Massignan.pdf

MELDOLESI CLAUDIO, *Prove di Drammaturgia*, 2/2001, https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2001-2/intro.html

MONTE GUIDO, *Dentro il Laborintus di Sanguineti*, http://www.sagarana.net/anteprimal.php?quale=31

PALIERI MARIA SERENA, *Sanguineti: io do il cattivo esempio*, « L´Unità » , 22 novembre 2002, http://www.ilportoritrovato.net/html/bibliosanguineti.html

PALMER JOHN, *In conversation with Vinko Globokar*, https://econtact.ca/10_2/GlobokarVi_Palmer.html

Petronio: il Satyricon come labirinto del racconto, https://library.weschool.com/lezione/petronio-il-satyricon-come-labirinto-del-racconto--19562.html

PESCE MARIA DOLORES, *Il "travestimento" ovvero della poetica teatrale di Edoardo Sanguineti*, http://www.parol.it/articles/sanguineti2.htm

PESCE MARIA DOLORES, *Intervista a Edoardo Sanguineti*, http://www.parol.it/articles/sanguineti1.htm

PESCE MARIA DOLORES, *"Sei personaggi.com" di Edoardo Sanguineti: un travestimento pirandelliano. Travestire per disvelare o della verità nella finzione*, http://www.parol.it/articles/dolores.htm

POZZINI SIMEONE, « *Parole di settembre* » *di Aureliano Cattaneo alla Biennale Musica*, http://www.ilcorrieremusicale.it/2015/10/01/parole-di-settembre-di-aureliano-cattaneo-alla-biennale-musica/

PUECHER ORSOLA, *EDOARDO SANGUINETI Maurithiuis [agosto 1986]*, https://www.nazioneindiana.com/2012/03/18/edoardo-sanguineti-mauritshuis/

ANTONIO ROCCA, *Breviario dia Patafisica*, Patakomos Press Open Access, 2013, https://www.patakosmos.com/database-open-access/Breviario_di_Patafisica_Antonio_Rocca.pdf

Sabato 24.03.2007 – Edoardo Sanguineti, Stefano Scodanibbio, Si come nave pinta da buon vento, http://www.settimanastudidanteschi.it/ed2007/eonline2.htm

SANGUINETI EDOARDO, *Berio ed io*, conversation avec NADIA CAVALERA, http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/sanguineti_41.html

SANGUINETI EDOARDO, *Discours*, Séminaire sur « Avant-garde et Communication » (10 mai 1996, Rome, Académie de Hongrie), http://www.bollettario.it/bollettario/estratti/sanguineti_30_33.html
Sanguineti, la poesia che vive nella voce «Potere Immortale», « Alto Adige », 29 Septembre 2006, http://ricerca.gelocal.it/altoadige/archivio/altoadige/2006/09/29/AT9PO_AT801.html

SANGUINETI EDOARDO, *Ippolito (portatore di corona)*, http://magazzinosanguineti.it/wp-content/uploads/Traduzione-Ippolito-di-Euripide.pdf

SANGUINETI EDOARDO, *Macbeth: una piena sregolatezza*, https://liberovici.it/macbeth-una-piena-sregolatezza/

Sanguineti racconta il Gruppo 63, http://www.letteratura.rai.it/articoli/sanguineti-racconta-il-gruppo-63/19548/default.aspx

Sanguineti su "Anarchia", https://www.youtube.com/watch?v=KuyS_h6CaX4

SHAKESPEARE WILLIAM, *Macbeth*, traduction de FRANÇOIS GUIZOT et VICTOR HUGO, http://www.crdp-strasbourg.fr/je_lis_libre/livres/Shakespeare_Macbeth.pdf

Stanze, http://www.lucianoberio.org/node/1498?2126992558=1 troger

Thematic Apperception Test (TAT), https://fr.wikipedia.org/wiki/Thematic_Apperception_Test

TROGER DOMINIK, *Philosophie in der Sackgasse?*, http://www.operinwien.at/werkverz/cattaneo/alab.htm

INDEX DES NOMS

A

ADLER ALFRED 476

ADORNO W. THEODOR 31, 39, 48, 63, 156, 308, 465

AGATHON 296

AIRAGHI ALIDA 57

ALBERT LE GRAND (ALBRECHT VON BOLLSTÄDT) 42

ALBINI UMBERTO 281

ALEMANNUS EVERARDUS 38, 433

ALIGHIERI DANTE 21, 29, 39, 40, 45, 71, 91
104, 105, 132, 133, 134, 135, 136
137, 148, 161, 215, 216, 217, 218,
224, 253, 259, 260, 347, 348, 349,
350, 357, 358, 360, 397, 405, 433

ALLASIA CLARA 103, 382,423

ALONGE ROBERTO 365, 367

AMBROSINI CLAUDIO 166, 261, 262, 263

ANCESCHI LUCIANO 15, 16, 140, 141, 159, 387

ANGÉLIQUE 335

ANGIOLIERI CECCO 74

ANNOVI GIAN MARIA 423

ANTONIELLI SERGIO 141

ARBASINO ALBERTO 88

ARIANE 33, 277, 430

ARIOSTE (ARIOSTO LUDOVICO) 151, 253, 331, 332, 334, 335, 340

ARISTOPHANE 294, 295

ARISTOTE 168, 484

ARNAUD NOËL 158

ARNOLFO 245

AROM SIMHA 263

ARTAUD ANTONIN 21, 24, 36, 63, 76, 182, 347,

388, 432, 434, 443, 472, 473, 483
ARTIOLI UMBERTO 179, 206, 346, 436
AUERBACH ERIC 21, 135, 161, 349
AULENTI GAE 119

B

BACIGALUPO MASSIMO 133n
BAJ ENRICO 66, 90, 96, 258, 259, 381, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 404, 414, 453, 456
BAKHTINE MIKHAÏL MIKHAÏLOVITCH 22, 71, 74, 137, 293, 335
BALDACCI LUIGI 123
BALESTRA ALESSANDRA 312
BALESTRINI NANNI 95n, 160
BANFI ANTONIO 140
BARBI MICHELE 136
BARILLI BRUNO 127
BARILLI RENATO 18, 90, 404
BARTHES ROLAND 91, 100, 109, 123, 224, 445
BASACCI GIUSEPPE 159
BASEVI GAMBARANA ANDREA 166, 263, 271
BATAILLE GEORGES 224
BATTAGLIA (SALVATORE, fondateur du GDLI) 129
BATTISTI EUGENIO 160
BAUDELAIRE CHARLES 15, 139
BECHERI GABRIELE 240
BECKETT SAMUEL BARCLAY 97, 181, 182, 470
BENE CARMELO 254, 385
BENEDICTIS ANGELA IDA DE 214
BENJAMIN WALTER 20, 21, 22, 23, 29, 63, 67, 75, 76, 122, 131, 150, 154, 155, 156, 182, 214, 278, 302, 304, 318,

324, 342, 384, 425, 428, 434, 441,
445, 459, 464, 465, 470, 480
BENNI STEFANO 272
BENVENUTO DA IMOLA (BENVENUTO DEI RAMBALDI) 350
BERARDINIS LEO DE 385
BERG ALBAN MARIA JOHANNES 204
BERIO LUCIANO 90, 166, 171, 193, 194, 195, 204,
212, 213, 214, 215, 216, 218, 221,
222, 225, 226, 227, 229, 258, 277
BERISSO MARCO 132, 134
BERLUSCONI SILVIO 130
BERTINI GIANNI 158, 392
BERTOLUCCI ATTILIO 159
BERTOLUCCI GIUSEPPE 186, 428
BESSON BENNO 76, 123, 297, 299, 311, 343, 369
435
BETTINI FILIPPO 192
BIASI GUIDO 393, 414
BOCCACE JEAN (GIOVANNI BOCCACCIO) 29, 132, 137, 138, 350
BOÈCE (ANICIUS MANLIUS SEVERINUS BOETHIUS) 234
BOLOGNA CORRADO 260
BONAVITA RICCARDO 136
BORLENGHI ALDO 140
BORGES JORGE LUIS (JORGE FRANCISCO ISIDORO LUIS BORGES ACEVEDO) 421, 445
BORGESE GIUSEPPE ANTONIO 139
BOSCH JÉRÔME (JHERONIMUS VAN AKEN) 394
BRECHT BERTOLT 19, 21, 24, 49, 72, 75, 76,
93, 117, 118, 120, 121, 155, 158,
187, 194, 211, 212, 311, 328, 329,
369, 384, 388, 432, 441, 443, 465,
482, 483
BREYTENBACH BREYTEN 92
BRANCA VITTORE 137

BRUNO GIORDANO 43, 126, 450
BUENO ANTONIO 90, 381, 392, 401, 402, 403, 404, 405, 406
BUFFONI FRANCO 320
BUÑUEL LOUIS PORTOLÉS 98
BUONACCORSI EUGENIO 359, 362
BÜRGER PETER 156
BUSSOTTI SYLVANO 176

C

CALCATERRA CARLO 141
CALDARELLI VINCENZO 148
CALVINO ITALO 338, 364
CAMILLERI ANDREA 176, 367
CAMPO CRISTINA 21
CAMPO ROSSANA 19, 468
CAMUS ALBERT 60
CARDUCCI GIOSUÈ 77, 139
CASCELLA TOMMASO 107
CASTELLANO LUIGI LUCA 414
CATTANEO AURELIANO 166, 264, 265, 266, 267, 268
CATULLE (VALERIUS CATULLUS) 79, 285
CAVALCANTE DE' CAVALCANTI 350
CAVALERA NADIA 224
CHAPELAIN ANDRÉ LE (ANDREA CAPPELLANO) 350
CHARLOTTE 307, 308
CHIABRERA GABRIELLO 89, 449
CENE DE LA CHITARA 94
CERVANTÈS MIGUEL DE 33
CESARANI REMO 152
CÉZANNE PAUL 17, 32, 456
CHIARETTI TOMMASO 299

CHRÉTIEN DE TROYES 350
CILENTO GEPPINO 415
CLYTEMNESTRE 293
COLETTI VITTORIO 73
CONDELLO FEDERICO 18, 301, 302, 306, 436
CONFINDUSTRIA 131
CONTE TONINO 387
CONTINI GIANFRANCO 135
CORAZZINI SERGIO 139
CORDELLI FRANCO 311
CORGHI AZIO 166, 236, 237, 238
CORNEILLE PIERRE 312, 313
CORSARO ANTONIO 159
COSTA & NOLAN (maison d'édition) 387
COSTANZO MARIO 159
CROCE BENEDETTO 135, 136
CURI FRANCO 18, 27, 43, 143, 314, 318, 389, 424, 436
CURTIUS ERNST ROBERT 83

D

DALÍ SALVADOR DOMINGO FELIPE JACINTO I DOMÈNECH 361
DAMERINI MASSIMILIANO 166, 268, 270
DAMS (Disciplines de l'Art, de la Musique et du Spectacle) 389
D'ANNUNZIO GABRIELE 139, 141, 327
D'ANTUONO NICOLA 384
DARK LADY 253, 254
DAVICO BONINO GUIDO 383
DAVID MICHEL 146, 475
DÉDALE 265
DELEUZE GILLES 102
DEL PEZZO LUCIO 393, 4014

DENYS D'HALICARNASSE 73
DE ROBERTIS GIUSEPPE 140
DESCARTES RENÉ 22, 165, 279, 329, 432, 462, 463
DIACONO MARIO 88
DI BELLO BRUNO 414
DICK ANTOINE VAN (ANTOON VAN DYCK) 263, 271, 272
DIDEROT DENIS 76, 117
DIONYSOS 119, 282, 283, 285
DI PINO GUIDO 141
DOM JUAN 306, 308, 309, 310
DONE ELVIRE 310
DONATONI FRANCO 280
DON QUICHOTTE (DE LA MANCHE) 33, 35, 421, 484
DORFLES GILLO 418
DREYER CARL THEODOR 103, 104, 466, 467
DUFAY GUILLAUME 263
DUPAVILLON CHRISTIAN 331
DÜRER ALBRECHT 94

E

ECKERMANN JOHANN 76
ECO UMBERTO 122, 212
ÉGISTHE 293
EINAUDI (GIULIO, maison d'édition) 113, 138, 146, 158, 320
EISENSTEIN SERGUEÏ MIKHAÏLOVITCH 67
ELIOT STEARNS THOMAS 21, 38, 39, 91, 133, 215, 216, 218, 224, 361, 364
ELLIE 40, 134, 196
ENGELS FRIEDRICH 155, 465
ÉRASME (ÉRASME DE ROTTERDAM) 60
ENRIQUEZ FRANCO 118
ESCHYLE 92, 292, 293

EURIPIDE 279, 285, 289, 301, 305, 306

F

FABBRI MARISA 119
FARINATA DEGLI UBERTI 348
FAUST 107, 124, 231, 241, 340, 344, 345, 346, 358
FAVERZANI CAMILLO 239n
FELICI CANDIDA 217
FELLINI FEDERICO 318
FELTRINELLI (GIANGIACOMO, ÉDITEUR) 33, 107, 151
FENOGLIO BEPPE (GIUSEPPE DIT) 320
FERGOLA SERGIO 414
FERNANDEZ DOMINIQUE 115
FERRETTI MASSIMO 88
FILANDRO 126
FILIPPINI ENRICO 122
FLAIANO ENNIO 130
FLAUBERT GUSTAV 15, 60
FOLENGO TEOFILO 132
FORTUNAT VENANCE (VENANTIUS HONORIUS CLEMENTIANUS FORTUNATUS) 358
FOSCOLO UGO 36, 39, 46, 77, 122, 123, 152, 158, 238, 433
FRANCESCONI LUCA 272
FREEDMAN PENELOPE 315n
FREUD SIGMUND 171, 173, 368, 404, 454, 476, 479
FUSCO OTTAVIA 253
FUSILLO MASSIMO 285

G

GAGLIARDI DONATO 319

GALLETTA GIULIANO 128, 381, 382, 389, 390, 423, 466
GALVANO ALBINO 158, 161, 392, 376
GARBO GRETA (GRETA LOVISA GUSTAFSSON) 189, 192
GARGIULO ALFREDO 141
GARIN EUGENIO 120
GARZANTI (maison d'édition) 151
GAVAZZENI GIANANDREA 159
GDLI v. BATTAGLIA
GEYMONAT LUDOVICO 238
GENETTE GÉRARD 75
GENOVESE 126
GENTILUCCI ARMANDO 244
GETTO GIOVANNI 83, 135, 137, 141, 160, 383
GIORDANO LUIGI 385
GIRARD RENÉ 283
GLOBOKAR VINKO 166, 173, 193, 229, 230, 231, 233, 234, 239
GLUCK CHRISTOPH WILLIBALD 238
GNOLI ANTONIO 110, 449
GOETHE JOHANN WOLFGANG VON 20, 21, 48, 50, 76, 91, 106, 107, 124, 170, 224, 234, 253, 318, 321, 327, 328, 341, 342, 343, 344, 358, 415, 433, 473
GOLDONI CARLO 373
GOZZANO GUIDO 29, 54, 74, 129, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 148
GOZZI CARLO 369, 371, 375
GOZZI LUIGI 170
GRAMSCI ANTONIO 14, 20, 24, 60, 75, 114, 116, 120, 122, 127, 129, 130, 152, 155, 360, 361, 431, 435, 465, 480
GREGORETTI LUCIO 346
GREIMAS ALGIRDAS JULIEN 303

GRIMALDI EMMA 137, 138
GRODDECK GEORG 20, 42, 185, 362, 476, 479
GROSSO LUISA 428
GUERRIERI GERARDO 299
GUGLIELMI ANGELO 389, 428
GUGLIELMI GUIDO 96
GUINIZZELLI GUIDO 132
GUTEMBERG (JOHANNES GENSFLEISCH ZUR LADEN ZUM GUTENBERG DIT) 418

H

HALPRIN ANNA (ANN SCHUMAN) 213
HAYWORTH RITA (MARGARITA CARMEN CANSINO) 189, 192
HAUSMANN RAOUL 395
HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH 161
HEINE HEINRICH 48, 49, 50
HIPPOLYTE 287, 288
HOBSBAWM ERIC 16
HOMÈRE 260
HORKHEIMER MAX 39
HUYSMANS JORIS-KARL 319

I

IL MELANGOLO (maison d'édition) 387
INDA (Institut National du Drame Antique) 289, 303
INDRIGO DARIO 236
INGRAO PIETRO 155, 465
IOVINO ROBERTO 264
ISIDORE DE SÉVILLE (ISIDORUS HISPALENSIS) 214, 218

J

JAKOBSON ROMAN 31, 484
JANOUCH GUSTAV 158
JARRY ALFRED 97, 397, 399, 414
JAUNASSE DELPHINE 395n
JESENSKÁ MILENA 212
JOCASTE 298
JOUVET LOUIS 118
JOYCE JAMES 15, 97, 194, 260, 421
JUNG CARL GUSTAV 20, 37, 39, 168, 454, 476, 479

K

KAFKA FRANZ 97, 158, 161, 425
KAGEL MAURICIO 239
KANDINSKY VASSILY 39, 455
KIERKEGAARD SØREN AABYE 83, 310
KLEIST HEINRICH VON 50
KLINGER MAXIMILIAN FRIEDRICH 48
KOTT JAN 284, 285
KRACAUER SIEGFRIED 63

L

LANDOLFI TOMMASO 160, 162
LASZO 33, 35, 36, 37, 39, 40, 134
LATINI BRUNETTO 260
LE CLÉZIO JEAN-MARIE GUSTAVE 95
LECCAFONDI 345
LEI (ELLE) 196, 199, 201, 209
LEOPARDI GIACOMO 65, 77, 89, 121, 125, 319, 343, 345, 416, 417, 449, 450, 463, 479
LEPORELLO 231
LIBEROVICI ANDREA 18, 74, 166, 248, 253, 321, 359,

363, 436
LIBEROVICI SERGIO 166, 270
LIEDERLICH HANS 107
LISA TOMMASO 145, 415
LOMBARDI LUCA 77, 140, 166, 239, 240, 241, 242, 321
LONGHI CLAUDIO 18, 98, 182, 334, 336, 338, 339, 388, 389, 436
LORENZINI NIVA 18, 27, 72, 91, 106, 162, 303, 326, 347, 389, 436
LUCIANA (LUCIANA GARABELLO SANGUINETI) 40, 53, 71, 84, 85, 98, 484
LUCRÈCE (TITUS LUCRETIUS CARUS) 93, 202, 270, 285, 318, 321
LUCREZIA 89, 125, 450
LUKÁCS GYÖRGY 46, 56, 124, 146, 155, 334, 434, 465, 470
LUPERINI ROMANO 95, 152
LUPI ROBERTO 239
LUTHER MARTIN 224
LUXEMBOURG ROSA 212
LUZZATI EMANUELE 387

M

MACBETH 256
MACCHIA GIOVANNI 118
MADAME PACE 361, 364
MADAME SOSOSTRIS 361, 364
MAGRELLI VALERIO 385
MALKA ELIE 301
MANACORDA GIULIANO 147
MANET ÉDOUARD 15
MANFREDINI MANUELA 315
MANGANELLI GIORGIO 96, 126

MANN THOMAS 158
MANTÈGNE ANDRÉ (ANDREA MANTEGNA) 94, 267, 268, 453
MANZONI ALESSANDRO 71
MARAT JEAN-PAUL 77
MARIETTI (maison d'édition) 387
MARINETTI FILIPPO TOMMASO 186, 187, 469
MARX KARL 20, 24, 36, 48, 50, 60, 75,
76, 82, 91, 114, 130, 155, 443,
465, 480
MASCAGNI PIETRO 204
MATAMORE 313
MATHURINE 307, 308
MATTE BIANCO IGNACIO 335
MEFISTOFELE 241, 242, 346
MEIJER PETER DE 185
MELDOLESI CLAUDIO 170
MELINDA 245
MELLACE RAFFAELE 195, 226, 266, 276
MÉPHISTOPHÉLÈS 231, 346
MICHELON MIRCO 115n, 133n, 327n
MILA MASSIMO 225
MILANESE CESARE 336
MINCIACCHI CECILIA BELLO 93, 441
MINOS 265
MINOTAURE 265, 266
MISANDRO 126
MITTERAND HENRI 335
MNÉSILOQUE 296
MNOUCHKINE ARIANE 338
MODUGNO DOMENICO 204
MOLIÈRE (JEAN-BAPTISTE POQUELIN DIT) 118, 306, 308, 309
MONTALE EUGENIO 127, 141, 160, 194, 320, 324,
387, 479

MONTANELLI INDRO 114
MONTEVERDI CLAUDIO 217
MORANDO SIMONA 162
MORAVIA ALBERTO 29, 114, 129, 139, 144, 145, 146, 161
MORRICONE ENNIO 166, 271, 272
MUCCHI GABRIELE 157
MURA ANTIOCO GIOVANNI 159
MUSCETTA CARLO 137
MUSIL ROBERT 97

N

NAVARRO OSCAR 158
NERUDA PABLO (RICARDO ELIÉCER NEFTALÍ REYES BASOALTO) 92
NESPOLO UGO 90, 110
NETTI LETIZIA 346

O

OCKEGHEM JEAN (JOHANNES) 263
ODYSSEUS 290
ŒDIPE 81, 298, 299
OPLEPO (OPIFICIO DI LETTERATURA POTENZIALE) 394, 446, 448
OSPITALARIO 126
OTTONIERI TOMMASO 162
OULIPO (OUVROIR DE LITTÉRATURE POTENTIELLE) 97, 394, 446, 448
OVIDE (PUBLIUS OVIDIUS NASO) 72, 93

P

PABST WILHELM GEORG 33, 189
PAGLIARANI ELIO 88

PALADINO MIMMO (DOMENICO) 381, 393, 420, 421
PALAZZESCHI ALDO 60, 139, 343, 454
PALAZZI RENATO 311
PANCRAZI PIETRO 141
PARINI GIUSEPPE 89, 449
PASCOLI GIOVANNI 64, 65, 139, 151, 343
PASIPHAÉ 265
PASOLINI PIER PAOLO 88, 89, 115, 116, 119, 125, 145, 153, 449
PASTORELLI MASSIMO 166, 194, 222, 273, 274
PELLEGRINO MICHELE 383
PENTEUS 119, 282, 283
PERONI ALDO 159
PERSICO MARIO 74, 162, 381, 393, 414, 418
PESCE MARIA DOLORES 294, 367, 437
PESTALOZZA LUIGI 77, 236, 244
PÉTRARQUE FRANÇOIS (FRANCESCO PETRARCA) 91, 132, 480
PETRELLA ANGELO 51
PÉTRONE (PETRONIUS ARBITER) 98, 122, 318, 319, 320
PETRONIO GIUSEPPE 141
PHÈDRE 286, 287
PIAVE FRANCESCO MARIA 256
PICASSO PABLO RUIZ 396
PICCONI GIAN LUCA 156
PIERROT 306
PIETROPAOLI ANTONIO 32, 33, 72, 437
PIQUOIS CHARLES 158
PIRANDELLO LUIGI 359, 360, 361, 363, 364, 365, 367, 368
PIRANESI GIOVANNI BATTISTA 160
PIRELLA FRANCESCO 418
PLAUTE (TITUS MACCIUS PLAUTUS) 310
POLICASTRO GILDA 18, 349, 437

PORENA BORIS 239
PORTA ANTONIO 72
POUND EZRA 21, 38, 39, 44, 79, 133, 215, 216, 218, 350
POUSSEUR HENRI 239
PROKOFIEV SERGUEÏ 369
PRONO FRANCO 382, 323
PROPP VLADIMIR IAKOVLEVITCH 371
PROUST MARCEL 97, 194
PUCCINI GIACOMO 114
PUGLIESE ARMANDO 338

Q

QUADRI FRANCO 119
QUENEAU RAYMOND 94

R

RAIMONDI MARCANTONIO 15
RAMA CAROL 381, 393, 407, 412, 413
RAUSCHENBERG ROBERT 393, 394
RAZZI FAUSTO 166, 176, 242, 243, 244
REBORA PIERO 133
RENAUD 335
RENZI ARMANDO 239
RESCHE STÉPHANE 250
RESPIGHI OTTORINO 204
RETA VITTORIO 387
RIMBAUD ARTHUR 93, 457
RISSO ERMINIO 18, 153, 156, 437
ROBBE-GRILLET ALAIN 95, 161, 455
ROBESPIERRE MAXIMILIEN DE 77

RODDA GIORDANO 162
ROLAND 335
RONCONI LUCA 19, 119, 180, 285, 331, 332, 335, 336, 338, 339, 388
RONDI BRUNELLO 88
ROSALIND 254
ROSSELLI AMELIA 385
RUBEN 40
RZEWSKI FREDERIC ANTHONY 239

S

SABA UMBERTO 127, 148
SACCHETTI FRANCO 132
SACRIPANT 335
SADE DONATIEN ALPHONSE FRANÇOIS MARQUIS DE 76, 77, 231, 265, 361, 366, 436
SALINARI CARLO 383, 384
SANTELLA MARIA LUISA 341, 346
SANTELLA MARIO 341, 346
SANTIS MILA DE 222
SARAMAGO JOSÉ DE SOUSA 93
SASTRE SALVADOR ALFONSO 118
SAVINIO ALBERTO 127, 148
SCARPETTA GUY 123
SCHLEIERMACHER FRIEDRICH 304
SCHNEBEL DIETER WOLFGANG 239
SCHNITZLER ARTHUR 99
SCHÖNBERG ARNOLD 39, 432
SCHUBERT FRANZ 77, 240, 241, 245, 246
SCIACCALUGA MARCO 312, 314
SCODANIBBIO STEFANO 166, 258, 259, 260
SCOGNA FLAVIO EMILIO 166, 245, 246
SEGRE CESARE 152

SÉNÈQUE (LUCIUS ANNAEUS SENECA) 285, 287
SERENI VITTORIO 140
SERMINI GENTILE 132
SGANARELLE 308, 310
SHAKESPEARE WILLIAM 122, 234, 253, 254, 255, 256, 314, 315, 318, 321, 324, 326
SICA GABRIELLA 49, 169
SINI CARLO 340
SMERALDINA 375
SOFRONIO 89, 125, 450
SOPHOCLE 76, 114, 297
SPERELLI ANDREA 139
SPINAZZOLA VITTORIO 66
SPITZER LEO 21, 109, 135, 152, 349, 475
SQUARZINA LUIGI 279, 280, 285, 300
STALINE JOSEPH 39
STAROBINSKI JEAN 63, 83, 328
STENDHAL (HENRY BOYLE DIT) 22, 130
STOCKHAUSEN KARLHEINZ 239
STRANIERO MICHELE LUCIANO 88
STRAVINSKY IGOR FIODOROVITCH 204, 217
STREHLER GIORGIO 118
STROPPA SABRINA 347, 357
SURDICH LUIGI 162
SZONDI PETER 166

T

THÉSÉE 21, 265, 287, 288
THIBAUDEAU JEAN 176
TIEZZI FEDERICO 347
TINGUELY JEAN 357
TITIEN 15

TODOROV TZVETAN 137
TOLSTOÏ LEON (LEV NIKOLAÏEVITCH TOLSTOÏ) 161
TRAVERSA MARTINO 166, 275, 276, 277
TRAVERSO LEONE 157
TRIOLET ELSA 159
TRUBBIANI VALERIANO 416, 417
TUFANO ILARIA 132
TURIDDU 242

U

UNGARETTI GIUSEPPE 157, 324, 479

V

VÄÄNÄNEN VEIKKO 319
VALLINI CARLO 160
VARGA LASZO V. LASZO
VAZZOLER FRANCO 18, 34, 41, 360, 368, 369, 375, 386, 436, 453, 473
VENTURO MARIAFRANCESCA 18, 436
VENUTI LAWRENCE 304
VERDI GIUSEPPE 29, 127, 242, 256
VERGA GIOVANNI 74
VICO GIAMBATTISTA 77
VIGLIANI LUIGI 140
VIGO FIAMMA 158
VILLON FRANÇOIS 72, 74, 75, 226
VIRGILE (PUBLIUS VERGILIUS MARO) 60, 357
VISCONTI LUCHINO 127
VITTORINI ELIO 29, 146, 147, 151

W

W.H. 253, 254
WALL-ROMANA CHRISTOPHE 424
WARNER REX 159
WEBER JEAN PAUL 477
WEBER LUIGI 18, 22, 43, 46, 60, 61, 64, 68, 76, 86, 125, 126, 152, 153, 183, 436, 449, 450, 451
WEILL KURT 204
WEISS PETER 233
WELLE JOHN P. 423n
WELLES GEORG ORSON 189
WILSON BOB (ROBERT DIT) 192
WLASSICS TIBOR 70, 71, 170

X

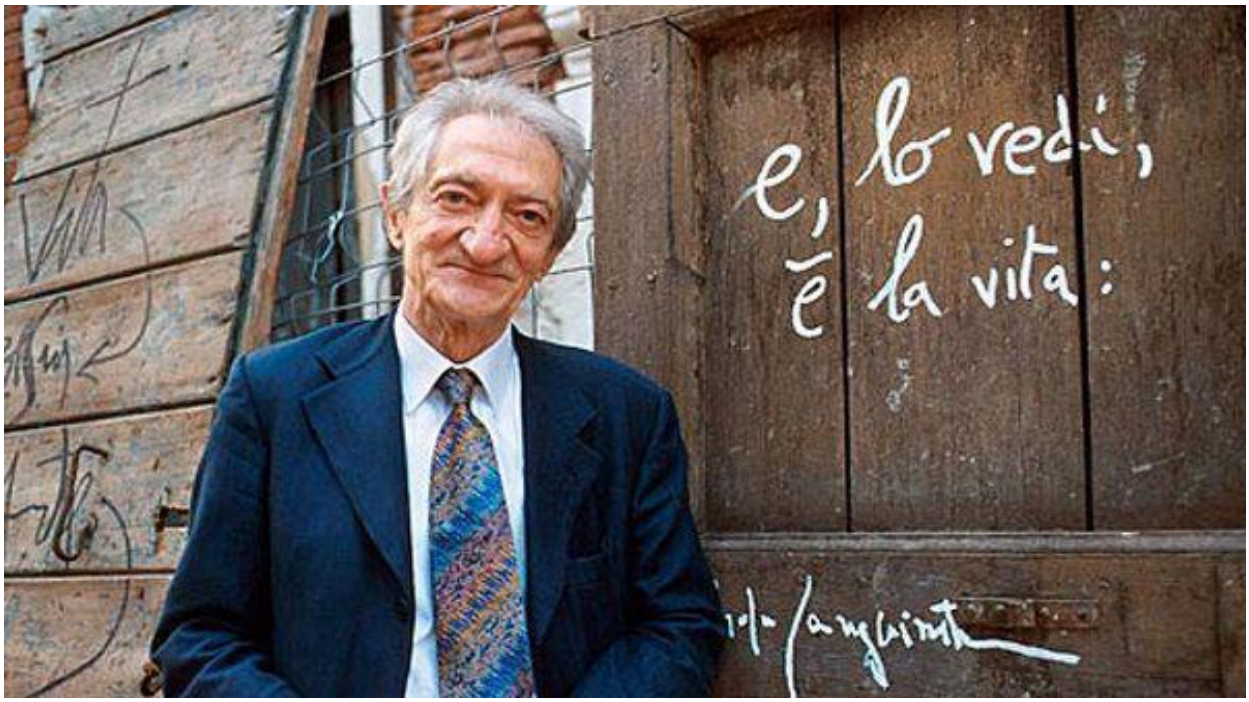
Y

YOUNG BOY 265
YOUNG GIRL 265

Z

ZAMPA GIORGIO 158
ZANZOTTO ANDREA 38, 385
ZIMMERMANN BERND ALOIS 239
ZOLA ÉMILE 95
ZUBLENA PAOLO 162

N.B. Le nom d'Edoardo Sanguineti n'est pas inclus, car il s'agit du sujet spécifique de notre thèse.



la scène est dans un labyrinthe: mettons-nous à notre aise:[1281]



[1281] *La philosophie dans le labyrinthe, Programme de salle*, cit., p. 14