



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISSIMA, ARTI E SPETTACOLO,**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature Moderne e Spettacolo

Tesi di laurea

*I poeti futuristi nella biblioteca di Edoardo Sanguineti*

Relatore: Prof. Andrea Aveto

Correlatrice: Prof.ssa Simona Morando

Candidato: Valentina Gemme

Anno Accademico 2019/2020

## Indice

Introduzione.....	2
1. Gli anni Cinquanta: Ardengo Soffici nella critica d'esordio.....	12
2. Gli anni Sessanta: alle origini di un'avanguardia.....	27
3. <i>Poesia del Novecento</i> e nuove prospettive di studio.....	55
Bibliografia.....	78
Appendice.....	91
Nota introduttiva.....	92
Schede.....	95

## Introduzione

Insegna il galateo che prima di entrare in una stanza non nostra è buona educazione bussare, e che si potrà varcare la soglia solo una volta avuto il permesso. Quasi verrebbe, allora, da scusarsi con Edoardo Sanguineti per aver varcato la soglia del suo studio innumerevoli volte senza essere stati invitati ad entrare: perché, sebbene non ci sia stata una porta fisica a cui bussare, la sensazione di essere entrati in una stanza altrui accompagna tuttora. Lasciando da parte il galateo, non si parlerà ora nemmeno troppo fuor di metafora, dal momento che questo lavoro ha portato davvero nello “studio” di Sanguineti, direttamente sulla sua scrivania, occupata da pile di libri e, ancora oltre, dentro a quei libri. E il discorso non è del tutto astratto, perché il lavoro finalizzato a questa tesi si è svolto per la sua parte più consistente presso la Biblioteca Universitaria di Genova, dove trova sede il Fondo Sanguineti, che custodisce volumi provenienti direttamente dalla sua casa genovese. In questo caso, dunque, «nella biblioteca di Edoardo Sanguineti» come parte del titolo scelto, può quasi essere intesa in senso letterale. È a partire dal materiale proveniente dal Fondo che si è svolta la prima parte del lavoro, ovvero la consultazione di un numero selezionato di volumi che permettesse di individuare le postille di Sanguineti presenti in ciascuno di essi, per poi proseguire con una catalogazione di ciò che è stato rinvenuto, secondo alcuni parametri prestabiliti. Tutto il materiale e le informazioni raccolte, sono state poi di supporto per una seconda parte dell’indagine, finalizzata alla ricostruzione dei rapporti tra le postille registrate e la produzione critica di Sanguineti relativa all’argomento di interesse. Questo, nelle sue linee più generali e generiche, il lavoro operato di cui, in questa sede, si tenterà di rendere conto.

Nell’individuazione di un nucleo di testi su cui concentrarsi e di cui portare avanti l’analisi appena descritta, la scelta è ricaduta sul Futurismo: il notevole numero di libri in possesso di Sanguineti attira certamente l’attenzione sia per la quantità di spazio che occupa nell’economia dei volumi primo-novecenteschi, sia per il numero di prime edizioni disponibili per essere prese in esame, con tutto il fascino che esse possono avere. Si giustifica, dunque, parte del titolo scelto per questa tesi. Ma se «biblioteca di Edoardo Sanguineti» poteva essere pressoché presa alla lettera, lo stesso non vale per la dicitura «poeti futuristi», che a una prima lettura potrebbe risultare riduttiva. *I poeti futuristi* è il titolo che Sanguineti stesso attribuisce alla sezione V dell’antologia da lui allestita e curata, *Poesia del Novecento*, pubblicata nel 1969<sup>1</sup>: la sezione include, nell’ordine, Filippo Tommaso Marinetti, Enrico Cavacchioli, Luciano Folgore (alias

---

<sup>1</sup> *Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969 (poi *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1970<sup>2</sup>, 2 voll.). L’edizione di riferimento è *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 2007, 2 voll.; d’ora in avanti tutte le citazioni a questo volume saranno indicate con la sigla PIN1 per il primo volume e PIN2 per il secondo volume e di seguito il numero della pagina, poste tra parentesi tonde.

Omero Vecchi), Paolo Buzzi, Umberto Boccioni, Ardengo Soffici, Farfa (alias Vittorio Osvaldo Tommasini) e Fillia (alias Luigi Colombo). Ci sarà modo, nei capitoli successivi, di approfondire e tentare di ricostruire un possibile percorso che abbia portato a questa selezione, ma per il momento interessa dire che di questi autori, chi in mole più consistente, chi con numeri nettamente più bassi, Sanguineti possedeva svariati volumi, e che ai fini dell'antologia sono state considerate necessariamente le sole opere poetiche. La citazione della sezione dedicata ai futuristi vuole delimitare il campo ai soli testi di questi otto autori, i cui volumi sono stati selezionati nel vasto catalogo sanguinetiano, nel nostro caso senza distinzione alcuna tra prosa e poesia; si è operata, infine, un'ulteriore delimitazione del materiale ai soli testi di cui essi sono autori, escludendo, tra gli altri, un considerevole numero di saggi ad essi dedicati o sul Futurismo in linea generale, che avrebbero costituito una mole non indifferente. Il numero totale selezionato come oggetto di lavoro e analisi è, dunque, di centotrenta volumi.

A questi si aggiunge il materiale allegato, ovvero tutto ciò che originariamente era contenuto all'interno di un volume e che ora, affinché non sia danneggiato o disperso, viene conservato a parte: può trattarsi di foglietti, ritagli di giornale, inviti ad eventi, o materiale di altro tipo. Laddove sia presente, viene segnalato in rapporto al testo in cui si trovava originariamente. Poco oltre ci sarà modo di approfondire alcuni dettagli anche in merito a questo.

Poste le premesse e circoscritto il materiale che è stato oggetto di studio, verrà ora chiarita l'impostazione della tesi e il procedimento seguito nelle varie fasi di lavoro.

Va detto che, almeno per quanto riguarda il Futurismo e gli otto autori scelti, Sanguineti non è stato un postillatore accanito: sono relativamente pochi gli interventi che si possono trovare aprendo un libro qualsiasi nel numero di quelli selezionati, anzi, sarebbe più probabile trovarne uno che ne è completamente privo. La relativa scarsità di postille non corrisponde, d'altro canto, a una scarsità di scritti critici sul Futurismo, su Marinetti e Soffici in particolare. Fu lo stesso Sanguineti, a più riprese, a sottolineare quanto esso necessitasse di uno studio più approfondito, insieme a una rilettura dei rapporti con ciò che lo ha preceduto e ciò che ad esso è seguito; nella sua critica, come si avrà modo di analizzare più a fondo, è costante l'indagine su ciò che possa mettere in discussione una lettura superficiale del Futurismo solo come fautore di un falò di cultura accademica. Ancora, è opportuno osservare il legame, sia esso di superamento o di confronto, tra questa avanguardia storica e la neoavanguardia, di cui il Gruppo 63 rappresentò la maggior espressione sul versante letterario; nei testi di Sanguineti incentrati sul tema dell'avanguardia nelle sue declinazioni sociali, politiche, linguistiche e artistiche, si trovano infatti a più riprese riferimenti al Futurismo, a Marinetti in particolare. Non va dimenticato, poi, che le scelte operate su questo versante in vista dell'allestimento di un'antologia non si sono dimostrate del tutto conformi al panorama antologico dell'epoca, ma hanno offerto, anzi, uno spettro più ampio e una visione più complessa; anche su questo aspetto ci sarà modo di portare esempi più precisi. A partire dagli anni Settanta si acuisce poi un interesse per l'aspetto lessicale che non può

prescindere dalla rivoluzione in tal senso portata avanti soprattutto da Marinetti, che Sanguineti si premura a più riprese di chiamare in causa.

Del pensiero di Sanguineti, di cui ora si sono fatti solamente accenni e su cui ci si soffermerà ampiamente nei capitoli successivi, si trova testimonianza nella raccolta della sua critica, distribuita su più volumi, pubblicati tra il 1961 e il 2010: *Tra liberty e crepuscolarismo* (Milano, Mursia, 1961), *Ideologia e linguaggio* (Milano, Feltrinelli, 1965, edizioni ampliate 1970, 2001), *La missione del critico* (Genova, Marietti, 1987), *Il chierico organico. Scritture e intellettuali* (Milano, Feltrinelli, 2000) e *Cultura e realtà* (Milano, Feltrinelli, 2010); oltre a questi, ha raccolto e pubblicato in volume anche gli scritti giornalistici, ordinati secondo un criterio cronologico tra *Giornalino* (Torino, Einaudi, 1976), *Giornalino secondo* (Torino, Einaudi, 1979), *Scribilli* (Milano, Feltrinelli, 1985), *Ghirigori* (Genova, Marietti, 1988), *Gazzettini* (Roma, Editori Riuniti, 1993). Da una revisione del materiale critico disponibile è stato possibile constatare che l'interesse per il Futurismo è rimasto costante per un arco di tempo molto ampio, e ciò è confermato dalla presenza di volumi nella biblioteca sanguinetiana relativi a questo ambito che portano datazioni anche molto recenti.

Nel corso della trattazione ci sarà modo di osservare più da vicino se e in che modo questa critica si trovi in rapporto con i testi, a partire dall'approccio preliminare che Sanguineti ha avuto verso di essi: quanto ha segnato, cosa suscitava il suo interesse, su cosa si è concentrato particolarmente e su cosa sembra non essersi soffermato, in che modo ha declinato ciò che il testo gli suggeriva; come dall'appunto è arrivato alla tesi, insomma. Si tratterà, quindi, di un resoconto del rapporto effettivo tra le postille e la critica di Sanguineti al Futurismo, e quanto questo rapporto si possa "leggere tra le righe".

Per poter passare in rassegna l'ampio raggio cronologico di interesse sul movimento, i suoi autori e le declinazioni differenti nell'arco degli anni, si è scelto di procedere con una ripartizione cronologica. Pur riconoscendo il rischio di peccare di eccessiva arbitrarietà, va sottolineato l'intento di non porre una divisione che sia a compartimenti stagni, ed è la tesi stessa a smentire facilmente e a più riprese tale arbitrarietà; basti pensare alla volte in cui uno stesso libro viene riletto in periodi differenti, con un occhio su quanto si era già appreso e con una nuova prospettiva di ricerca. La scelta di una suddivisione di questo tipo è giustificata dal lavoro di analisi condotto sulla critica di Sanguineti che copre un periodo molto ampio; le letture si collocano in contesti nuovi e con finalità differenti che ne hanno giustificato e determinato vari approcci. Dunque, è risultato più agevole seguire cronologicamente la produzione critica e tentare di ricostruire un ordine di postillatura che accompagnasse e giustificasse lo studio. Ai fini di una maggior compattezza di discorso e a sostegno della ripartizione, sono stati individuati alcuni punti salienti nel percorso di studio del Futurismo da parte di Sanguineti, così da aiutare a definire quali fossero gli obiettivi e i motivi che avessero reso necessario un certo approfondimento.

Come punto cardine e centrale è stata posta l'antologia *Poesia italiana del Novecento* precedentemente citata, una sorta di termine *ante-quem* e *post-quem* sia per Sanguineti

stesso, sia per uno sguardo più ampio e variegato sul Futurismo da parte della critica; oggetto principale di approfondimento della sezione dedicata a questo allestimento nel terzo capitolo sarà proprio il processo di selezione degli autori e dei testi, delle scelte fatte, sia di inclusione sia di esclusione, in rapporto alle antologie che erano state pubblicate fino a quel momento. Un occhio di riguardo verrà riservato, infatti, alle antologie uscite negli anni precedenti al 1969 presenti nella biblioteca di Sanguineti, che sono state consultate per un'indagine più approfondita (le postille a questi ultimi testi non sono state inserite nella schedatura, in quanto laterali all'oggetto di studio principale della tesi, ma di questi verrà comunque dato un resoconto utile ai fini del discorso).

Il primo capitolo relativo agli anni Cinquanta tenterà di rendere conto della critica d'esordio di Sanguineti, dalla prima pubblicazione inerente al panorama futurista del 1954 (un articolo su Soffici uscito sulla rivista «aut aut»<sup>2</sup>), ad alcune pubblicazioni su «Lettere italiane»; l'ambito di interesse è principalmente fine-ottocentesco e primo-novecentesco, su influenza degli studi del docente Giovanni Getto, in particolare su Pascoli, Gozzano e Palazzeschi. Questi primi articoli rientreranno in un disegno unitario nella raccolta di saggi *Tra liberty e crepuscolarismo* nel 1961. A questo periodo appartiene anche la pubblicazione di alcuni articoli su «il verri», rivista fondata nel 1956 da Luciano Anceschi: con Anceschi Sanguineti intratteneva già da alcuni anni un rapporto amichevole e di confronto critico: trasversalmente all'analisi portata avanti in questo capitolo, ci sarà modo più volte di fare riferimento alle lettere che Sanguineti gli spedì lungo tutti gli anni Cinquanta<sup>3</sup>.

Il secondo capitolo sarà focalizzato sugli anni Sessanta, che videro prevalere l'interesse per il tema dell'avanguardia nelle sue declinazioni sociali, politiche, linguistiche e artistico-letterarie: su quest'ultimo versante, la presenza di Sanguineti nell'antologia *I Novissimi* nel 1961 e la successiva nascita del Gruppo 63 lo conferma tra i protagonisti di questa agitazione intellettuale e spinta alla sovversione letteraria<sup>4</sup>. Il legame con il Futurismo come una delle avanguardie storiche, rende impossibile scindere del tutto i due discorsi, e anzi, negli scritti critici sanguinetiani di questo periodo si ritrovano a più riprese riferimenti a diverse sfaccettature del Futurismo marinettiano, in rapporto oppositivo o parentale con la neoavanguardia in sviluppo. Il pensiero di Sanguineti in merito fu espresso in numerosi saggi in quegli anni, che furono pubblicati soprattutto su «il verri», che fece da collettore di autori e testi della neoavanguardia; tutti i saggi si trovano ora raccolti in *Ideologia e linguaggio*, con prima edizione nel 1965 e due edizioni ampliate nel 1970 e nel 2001, in cui furono inclusi testi scritti in anni anche di molto successivi, a dimostrazione che l'interesse per l'avanguardia non si esaurì ai soli anni Sessanta. Parallelamente a questo e in preparazione all'allestimento dell'antologia, poi, Sanguineti condusse uno studio specifico sulle origini dell'ideologia futurista

---

<sup>2</sup> Edoardo Sanguineti, *Poetica e poesia di Soffici*, in «aut aut», 24, novembre 1954, pp. 491-502; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 133-148.

<sup>3</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di Niva Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009.

<sup>4</sup> *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

espressa nei manifesti e, soprattutto, sul pensiero del suo caposcuola: in particolare, furono approfonditi alcuni aspetti relativi al complesso orizzonte bellico marinettiano.

Nel terzo capitolo, infine, verrà posta in analisi la sezione V (*I poeti futuristi*) di *Poesia italiana del Novecento*, passando in rassegna le scelte operate relativamente agli autori e ai singoli testi; in questa analisi verranno anche chiamate in causa alcune delle principali antologie precedenti a quella sanguinetiana, per evidenziare gli elementi di continuità o di novità rispetto al panorama antologico dell'epoca. Dato l'interesse di Sanguineti per il lessico marinettiano e futurista che emerge dall'antologia stessa e, soprattutto, che trova riflesso in un elevato numero di interventi postillatori sui volumi, nella seconda parte del capitolo verrà ripercorso il riflesso di tale studio nella sua produzione giornalistica e nell'allestimento dei due supplementi (del 2004 e del 2009) per il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia<sup>5</sup>.

Gli studi sul Futurismo e i suoi protagonisti, dunque, rimangono costanti nel tempo, e ciò è dimostrato anche dalla mole di volumi in merito presenti nella biblioteca e l'aggiornamento sulle nuove pubblicazioni, anche se manca una trattazione più specifica e distesa come avvenne, per esempio, su Gozzano e Moravia: nella maggior parte dei casi, come ci sarà modo di vedere, il Futurismo viene usato come termine di paragone, oppure ne vengono approfonditi alcuni aspetti tematici, o ancora viene posta una riflessione sulla sua attualità rispetto ai tempi. Si possono individuare, comunque, un discreto numero di saggi sul Futurismo e i futuristi che si possono allineare, così da creare un discorso più compatto.

In appendice alla tesi, infine, verranno inserite le schede catalografiche, precedute da una nota introduttiva di carattere tecnico per chiarirne l'impostazione e i criteri adottati; ogni scheda è stata numerata e sono state mantenute le intestazioni di righe e colonne, così da rendere facilmente individuabili e consultabili i singoli casi e verificare i riferimenti a esempi concreti che verranno messi in campo.

Ora che è stata chiarita l'impostazione generale della tesi, risulta necessario un approfondimento sulla parte più consistente del lavoro, che ha richiesto più tempo e che ne costituisce la base: la consultazione dei volumi, la ricerca delle postille e la loro catalogazione. A questa prima fase si sono fatti finora solo alcuni accenni, ma occorre descriverne le modalità così da poter contestualizzare e comprendere più agevolmente i riferimenti che verranno fatti nei capitoli successivi.

Il lavoro di ricerca delle postille prevede che, volume per volume, siano passate in rassegna tutte le pagine ai fini dell'individuazione di interventi esterni di qualsiasi tipo. Questi interventi sono stati suddivisi in tre categorie generali: sottolineature, segni e postille. Le prime due categorie presentano tipologie diverse: nel caso delle sottolineature si possono distinguere, per esempio, sottolineature semplici, ondulate, singole, doppie o triple a seconda dell'importanza che al testo si vuole attribuire, e le possibili altre declinazioni; nel caso dei segni può trattarsi, invece, di linee, linee

---

<sup>5</sup> *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Barberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2000, 21 voll.

verticali che segnalino una parte di testo, parentesi quadre, segni che aiutino a definire confini di interesse, segni in corrispondenza di paragrafi specifici, eccetera. Per quanto riguarda le postille, ovvero tutti gli interventi di Sanguineti quali appunti di date, numeri di pagine, parole, osservazioni, espressioni, ne è stato trascritto il testo.

Per ognuno di questi interventi viene poi fornita l'indicazione del numero di pagina e della posizione all'interno della pagina, dello strumento utilizzato e, infine, della porzione di testo a cui si riferisce; nel caso dei segni è più complesso capire con sicurezza se Sanguineti intendesse dare rilievo a un paragrafo, a una parola o a un concetto, mentre nel caso della sottolineatura è chiaramente più immediato. Le postille richiedono solo l'indicazione della loro posizione e dello strumento, e la parte fondamentale è il contenuto dell'appunto. Nella nota introduttiva alla schedatura, che avrà un taglio più tecnico, ci sarà comunque modo di dare un resoconto puntuale di alcuni dettagli tale da consentire una lettura più agevole di ciò che è stato censito.

Su un totale di centotrenta volumi consultati, solo un terzo presenta interventi di qualsiasi tipo, e diversi di questi volumi ne contengono comunque poche o quasi nessuna. A causa di questa scarsità spesso è risultato difficile individuare una correlazione lineare e diretta con la produzione critica. Per relazione diretta si potrebbe intendere, per esempio, il ritrovamento di un segno in corrispondenza di una porzione di testo che poi verrà effettivamente citata, cosa che nella maggior parte dei casi non avviene; può sembrare forse insolito che, in vista di una pubblicazione, non venga segnato alcun riferimento visivo per poter ritrovare quel passaggio, ma questo potrebbe suggerire, per deduzione inversa, un metodo di lavoro differente da come lo si possa facilmente supporre. Un lavoro di questo tipo muove anche questioni e ipotesi su una possibile metodologia o percorso intrapreso, che potrebbero poi venire smentite o confermate dalle postille stesse: è necessario per questo motivo tenere presente il materiale rinvenuto e interrogarlo a più riprese e da più punti di vista.

Spesso la presenza di postille può apparire utile a confermare la lettura effettiva di un testo, ma laddove non si trovino interventi di alcun tipo non si deve necessariamente ipotizzare che i libri non siano stati letti. Nel caso del lavoro svolto, la quasi totale assenza di segni riguarda quattro autori sugli otto selezionati, ovvero Cavacchioli, Folgore, Boccioni e Farfa; chiaramente non c'è alcun dubbio sul fatto che questi autori siano stati studiati da Sanguineti, anche semplicemente ai fini di una loro inclusione nell'antologia. È comunque evidente una disparità nell'attenzione e gli spazi dedicati a questi quattro autori rispetto a quella dedicata a Marinetti e Soffici; altrettanto evidente è che il numero di volumi che Sanguineti possedeva sui quattro autori citati è, proporzionalmente agli altri due, piuttosto basso. Ciò è naturalmente comprensibile, se si considera l'importanza di Marinetti e Soffici in un ampio raggio di studio che va oltre il solo movimento futurista.

Dunque la presenza di un testo in biblioteca è già sufficiente a provare il rilievo che questo ha in un'economia generale dello studio svolto. Per gli autori di cui si hanno solamente titoli e nessuna postilla su cui ragionare, le valutazioni si potranno fare in modo più generale in rapporto alla critica.



Senza scendere troppo nel dettaglio, ma ai fini di un discorso più ampio che sarà utile per i prossimi capitoli, nel caso dei futuristi Sanguineti ha utilizzato per la maggior parte segni, spesso semplici linee o trattini, e in alcuni casi ha ripetutamente segnalato parti consistenti di testo. L'utilizzo delle linee verticali a lato della pagina risulta senza dubbio un espediente comodo, e soprattutto rintracciabile facilmente in un secondo momento, per segnalare una porzione di testo: risultano frequenti, infatti, laddove Sanguineti voglia dare rilievo a una sezione tematicamente importante. In minor misura, invece, si è servito delle sottolineature, che ricorrono raramente, e solo in casi eccezionali risultano molto marcate, altrimenti sempre sottolineature semplici di porzioni di testo molto brevi.

La frequenza con cui Sanguineti fa segni a testo rimane, seppur variabile da volume a volume, generalmente piuttosto scarsa, ma è interessante notare come quei pochi segni creino talvolta un percorso tra passaggi di testo correlati: gli ambiti di interesse all'interno di uno stesso volume risultano così facilmente distinguibili, talvolta aiutati da rimandi interni espliciti con piccole annotazioni riferite a pagine precedenti o successive. Questo accade anche in campo lessicale, per cui si trovano frequentemente segnalazioni a lato del testo attraverso piccoli trattini che si riferiscono a una parola in particolare, e si ritrova lo stesso segno ogni volta che quella parola ricorre nel testo; in molti casi questo procedimento è poi accompagnato da un appunto a fine libro (solitamente nel foglio di guardia posteriore, o comunque in una pagina tra le ultime) in cui vengono riportate parole o intere espressioni che hanno suscitato maggior interesse. Questi interventi, che rientrano nella categoria delle postille, non si trovano molto di frequente, ma nei casi in cui sono presenti possono contenere anche un discreto numero di parole: ci sarà modo di renderne conto in maniera più specifica nel terzo capitolo, relativamente agli studi lessicografici di Sanguineti sul Futurismo.

Queste valutazioni sono state fatte anche in rapporto al materiale allegato, la cui indagine sulle postille si è svolta secondo eguali parametri; anch'esso preso in esame con le stesse modalità, ma posto in una schedatura a parte, è stato catalogato in modo semplificato, così che ad ogni volume corrisponda un'unica scheda con tutto il materiale che era contenuto al suo interno, che siano più allegati o un solo allegato. Trattandosi per lo più di articoli giornalistici che, essendo spesso estrapolati da una pagina completa, mancavano di data o di nome della testata, Sanguineti ha provveduto a indicarne alcuni dettagli. In alcuni casi, invece, il ritrovamento di foglietti contenenti appunti relativi al libro in cui si trovavano inseriti ha permesso di osservare nello specifico annotazioni più distese: gli appunti che si possono prendere a parte sono chiaramente più completi rispetto a quelli che il bordo pagina ristretto consente di annotare.

Un discorso a parte, che richiederà un approfondimento più disteso, si farà riguardo all'utilizzo degli strumenti; nelle specifiche relative a segni, sottolineature e postille, come già anticipato, si è scelto di inserire il tipo di strumento usato per il singolo intervento, ovvero se penne o matite e di quale colore. All'interno dei singoli capitoli verranno avanzate alcune ipotesi relativamente a questo aspetto: si notano, infatti,

alcune tendenze ricorrenti nell'utilizzo di tre strumenti in particolare, ovvero penna verde, penna blu e penna nera. Lungi da un'arbitrarietà che fornisca date precise di postillatura e lungi dall'assolutizzare l'utilizzo esclusivo di un dato strumento in un dato periodo, si tenterà di evidenziare alcuni aspetti nell'uso di questi che possano permettere di avanzare ipotesi di collocazione temporale ad ampio raggio. La penna verde, per esempio, compare in modo piuttosto chiaro nel primo periodo, ovvero quello degli anni Cinquanta, per poi scomparire del tutto nei decenni successivi; al contrario, la penna nera è presente nella maggior parte dei volumi, spesso insieme a postille scritte con diverso strumento; la penna blu, infine, compare in minor misura (contrariamente rispetto agli studi degli anni Sessanta condotti, invece, sulle postille di Sanguineti ai volumi di Moravia, che rilevano l'uso prevalente di questo strumento). Delle informazioni raccolte in merito ci sarà modo di rendere conto nel corso dell'indagine condotta nei capitoli successivi, e ci sarà modo di chiamare in causa anche la questione appena esposta con le dovute premesse e prove che possano sostenere ipotesi di letture e riletture.

Un accenno va fatto anche ai casi in cui si siano ritrovate delle annotazioni o dei segni che non sembrano appartenere a Sanguineti: il fatto che diversi libri nella sua biblioteca siano di seconda o di terza mano è confermato dalla presenza di firme altrui all'interno, e talvolta di vere e proprie dediche o segnalazioni di date e indirizzi che non hanno nulla a che fare con lui. Il ritrovamento di elementi di questo tipo scritti da altre persone (talvolta difficili da identificare) conferma che ci siano stati proprietari precedenti e che i libri siano stati poi acquistati o siano giunti per altre vie nella biblioteca sanguinetiana. La presenza di molte prime edizioni, o comunque edizioni molto antiche, rende altamente probabile l'esistenza di più di un possessore, il quale potrebbe avere a sua volta segnato il testo, fatto sottolineature e annotato postille: laddove ci sia stato il sospetto di casi simili, è stato segnalato all'interno delle schede secondo le modalità che verranno chiarite meglio nella nota.

È chiaro che non si potrà avere certezza assoluta che i segni ritrovati siano tutti effettivamente di Sanguineti e non di altri, ma spesso una comparazione sia di strumenti che di metodo di postillatura è stata sufficiente a stabilire l'attribuzione. Sanguineti non firmava tutti i volumi che possedeva, né si trovano di frequente dediche che esplicitino chi sia il destinatario del libro; la presenza o meno di firme non aiuta a collocare precisamente la lettura effettiva di un libro, ma solo, eventualmente, a suggerire in via generale in che periodo il volume sia stato acquistato basandosi sullo strumento usato per firmare. Per il resto, un libro può essere stato acquistato o ricevuto in un certo periodo e letto molti anni dopo, oppure letto subito ma postillato successivamente.

Infine, occorre specificare che, sia per i volumi che per il relativo materiale allegato, è stato necessario operare una circoscrizione degli interventi da prendere in esame: l'estensione cronologica degli studi sul Futurismo, la quantità di testi selezionati, la loro natura eterogenea e, di contro, la scarsità degli interventi postillatori appena evidenziata, hanno reso necessaria una delimitazione di campo in corso di studio. Ciò non ha reso possibile, dunque, compiere un percorso di analisi che prendesse avvio dalle postille

censite, ma ha richiesto una ricerca che partisse dai saggi critici per cercare nella biblioteca sanguinetiana il riflesso di un possibile studio preliminare. La scelta di alcuni versanti di analisi piuttosto che altri, e la rassegna dei relativi interventi, ha inevitabilmente portato all'esclusione di svariati casi: sebbene per ciascun capitolo sia stata scelta una linea di approfondimento che permettesse il più possibile di rendere conto del rapporto tra le postille e gli studi sanguinetiani sul Futurismo, molti dei volumi censiti non si troveranno citati nel corso del lavoro. Lo stesso vale per il materiale allegato, per la maggior parte costituito da ritagli di giornale e da soli due foglietti contenenti delle annotazioni (queste ultime, inoltre, non rendevano immediatamente chiaro a quale studio fossero finalizzate). Il tutto, dunque, è risultato piuttosto difficile da collocare in un discorso che risultasse omogeneo rispetto ai saggi critici presi in considerazione.

Avere la possibilità di sfogliare libri che non ci appartengono e trovare al loro interno riflessioni, intuizioni ancora da sviluppare, considerazioni e appunti ha il fascino dell'esplorazione di una mente che non sia la nostra, un tentativo di indagine tra collegamenti a noi sconosciuti, in tutto il bagaglio di letture, ricordi, citazioni, accenni, fotografie, stralci, conversazioni: tutto questo uno studioso si porta dietro per far sì che un lavoro passi dalla potenza all'atto. E quel momento intermedio, il banco da lavoro di uno scrittore, critico, professore e studioso poliedrico assume tutto il fascino intrinseco del legno ancora da levigare o del marmo grezzo in attesa di diventare scultura. Scrive Sanguineti:

il critico, infine, è sì il giudice, ma, prima di tutto, un giudice indiziario, un'autorità inquirente. Se volete, è un'immagine meno garbata [...] è un manovratore di spie, per non dire, che sarebbe probabilmente proprio troppo, è una spia, in prima persona<sup>6</sup>.

Lungi, nel nostro caso, dall'essere giudici indiziari o ergersi ad una qualsivoglia autorità, c'è stato di certo un tentativo di operare un'indagine con una lente di ingrandimento di holmesiana memoria, pagina dopo pagina, libro dopo libro, ai fini della ricostruzione di un percorso. Ma avere la possibilità di entrare in un vero e proprio laboratorio di idee non è cosa da tutti i giorni e, in quanto tale, va fatta anche in punta di piedi e con una certa discrezione: è necessario tenere ben presente come premessa fondamentale che non sarà mai possibile ricostruire con esattezza e precisione assoluta i percorsi che hanno portato un lettore a leggere ciò che ha letto, né un critico a scrivere ciò che ha scritto, il che sembrerebbe quasi celare una certa presunzione di conoscere una persona meglio di quanto essa possa conoscersi in prima istanza. Le motivazioni restano nella maggior parte dei casi ipotizzabili, deducibili, ma mai date per certe (a meno che, naturalmente, esse non si trovino esplicitate); ciò, comunque, non priva

---

<sup>6</sup> Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, in *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 202-215 (207).

affatto la ricerca del suo fascino per la vastità di spunti e di percorsi che permette di attraversare, così come una visione nuova e più personale di un argomento.

Esaminare da vicino e in prima persona la biblioteca privata di Edoardo Sanguineti ha permesso non solo di avvicinarsi alla materia e al suo approccio critico verso di essa, ma soprattutto di indagare un *modus operandi*, un percorso, un ragionamento, e si avrà modo in questa sede di provare a restituirne i caratteri salienti.

## 1. Gli anni Cinquanta: Ardengo Soffici nella critica d'esordio

Caro Anceschi, grazie per la Sua gentile lettera. Sono molto lieto che il mio articolo Le sia piaciuto. Spero veramente che Lei voglia scrivermi ancora, come cortesemente mi promette. È mio vivissimo desiderio, infatti, che si possa aprire tra noi un cordiale e lungo colloquio<sup>7</sup>.

Così nell'aprile 1954 il ventiquattrenne Sanguineti scriveva da Torino a Luciano Anceschi in occasione della pubblicazione di un articolo su «Questioni»<sup>8</sup>: si trattava di una recensione a *Lirica del Novecento* (Firenze, Vallecchi, 1953), l'antologia di poesia italiana curata da Anceschi insieme a Sergio Antonielli. Come suggerisce lo stralcio della lettera appena citata, l'articolo fu apprezzato dal diretto interessato, e questo breve scambio diede il via al «lungo colloquio» sperato che copri, per la sua parte epistolare, gli anni tra il 1954 e il 1989. Le lettere spedite da Sanguineti al critico milanese fino al 1961 si trovano ora raccolte nel volume a cura di Niva Lorenzini, cui si è fatto accenno nell'introduzione; il carteggio procede, dunque, parallelamente alla sua prima produzione autoriale e critica. Tra una considerazione, un aggiornamento e una richiesta di confronto, vi sono anche delle parentesi biografiche che arricchiscono il disegno complessivo su questo decennio: gli anni Cinquanta sono per Sanguineti anni molto densi, sia per lo studio, sia per la vita privata.

Come la Lorenzini stessa sottolinea nella prefazione alla raccolta, attraverso le lettere si può seguire il «laboratorio di scrittura in cui prende corpo *Laborintus*» (Varese, Magenta, 1956) e lo stesso, seppur in misura minore, si può dire di *Erotopaegnia*<sup>9</sup>: di queste prime raccolte poetiche Sanguineti dà frequenti aggiornamenti sia sulla stesura sia su aspetti inerenti alla pubblicazione, già a partire dall'uscita su rivista di alcune poesie. Inoltre, fu proprio grazie ad Anceschi che fu possibile la pubblicazione di entrambe le opere: per *Laborintus* contattò Bruno Conti, direttore e fondatore della casa editrice Magenta, e il testo confluì nella collana «Oggetto e simbolo» diretta dallo stesso Anceschi; di *Erotopaegnia* pubblicò alcune poesie su «il verri», rivista che il critico aveva fondato nel 1956. Fu sempre lui, poi, a dare alle stampe *Opus metricum 1951-1959* nella collana di poesia dei «Quaderni del Verri». Fondamentale, dunque, il suo contributo in tutta la vicenda del giovane Sanguineti nel suo ingresso nel panorama critico e poetico.

Altrettanto importanti (e oggetto principale di questo lavoro) sono le notizie relative all'attività critica, ovvero le prime pubblicazioni di saggi critici su riviste come «aut-

---

<sup>7</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, cit., p. 17.

<sup>8</sup> Edoardo Sanguineti, *La lirica italiana del Novecento*, in «Questioni», I, 1, febbraio 1954, pp. 26-34 (ora in Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione di poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 309-317).

<sup>9</sup> *Erotopaegnia. XXVII poesie 1956-1959* confluirà, insieme a *Laborintus. XXVII poesie 1951-1954*, in *Opus metricum 1951-1959*, Milano, Rusconi & Paolazzi, 1960.

aut», «Questioni», «L'âge nouveau» e «Lettere italiane». Se fu proprio in occasione dell'uscita di una recensione che i due ebbero modo di conoscersi e incontrarsi, allo stesso modo questo confronto critico non smise mai di accompagnarli: vi fu a più riprese occasione per Sanguineti di domandare riscontri ad Anceschi su saggi, articoli, suoi e di altri, spesso confidando di proseguire la discussione di persona. I riferimenti ai “lavori in corso” sul versante critico sono molto frequenti, come accenni o semplici promemoria di discorsi fatti *vis-a-vis*. Si intensificheranno maggiormente i momenti di confronto con la fondazione de «il verri», di cui si fa menzione molto frequentemente nel carteggio, rivista che Sanguineti seguì con molto interesse e a cui partecipò con entusiasmo fin dai suoi inizi.

Dietro agli studi di un giovane Sanguineti critico c'era, oltre ad Anceschi, anche Giovanni Getto, il docente di Letteratura italiana all'Università di Torino, che seguì come relatore la tesi di laurea sui canti danteschi di Malebolge, discussa nell'ottobre 1956; conclusi gli studi universitari, Sanguineti divenne suo assistente e la frequentazione rimase continua anche negli anni successivi. Il nome di Getto compare spesso nelle lettere ad Anceschi, e vengono fatti accenni sia al lungo lavoro di stesura della tesi, sia ai successivi studi che li videro impegnati insieme.

Degli studi che il docente portava avanti in quel periodo Sanguineti ricevette in un certo modo l'apporto, come ci sarà modo di approfondire più avanti in questo capitolo: in particolare *Poeti, critici e cose varie del Novecento* (Roma, Sansoni, 1953) contiene, tra gli altri, approfondimenti su Gozzano, Palazzeschi e Montale. La coincidenza con i primi saggi sanguinetiani, come ci sarà modo di notare, è piuttosto evidente e Getto, così come Anceschi, si trova citato in diversi scritti critici di questi primi anni Cinquanta e anni Sessanta. Al testo appena citato si aggiunge il successivo studio del docente torinese su Pascoli<sup>10</sup>, poeta su cui Sanguineti porterà avanti una riflessione anche in rapporto all'avanguardia futurista.

Un altro volume a cui si farà riferimento, in stretta relazione sia con Getto sia con Anceschi, è *Tra liberty e crepuscolarismo*, già presentata nell'introduzione a questa tesi come la prima delle varie raccolte di saggi critici pubblicate tra il 1961 e il 2010. Questo «volumetto di saggi del Novecento»<sup>11</sup> (come Sanguineti stesso lo definì in una lettera ad Anceschi) fu ideato intorno alla fine del 1958 e destinato alle pubblicazioni de «il verri», come era stato richiesto in questa stessa lettera. Non si trovano molti accenni sulle vicende editoriali del volume all'interno del carteggio, anche perché la frequenza di queste ultime cala notevolmente con la fine degli anni Cinquanta; diverse informazioni abbiamo, però, sulla pubblicazione di alcuni saggi in esso contenuti, cui viene fatto accenno più volte. Sappiamo, inoltre, che il volume fu dedicato ad Anceschi, il che conferma nuovamente l'importanza che Sanguineti attribuiva al suo legame con il critico milanese. La risposta di quest'ultimo non può che confermare la stima e sincerità reciproca che a più riprese trapela dalle lettere:

---

<sup>10</sup> Giovanni Getto, *Carducci e Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1957.

<sup>11</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, cit., p. 168.

*Liberty e Crepuscolarismo* è certo il miglior libro critico sulla lett.[eratura] it.[aliana] cont.[emporanea] che io abbia letto in questi anni — anche quando mi capita di non condividere. Il più personale, il meno legato agli idoli, una presa di posizione energica<sup>12</sup>.

Il titolo del testo è giustificato da alcuni saggi in particolare che sono oggetto di interesse in questa sede, in quanto fondamentali per chiarire parte del percorso di studi fine-ottocenteschi e primo-novecenteschi del decennio: i saggi in questione sono *Poetica e poesia di Soffici*<sup>13</sup>, *Da Gozzano a Montale*<sup>14</sup>, *Da D'Annunzio a Gozzano*<sup>15</sup>, e *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* (qui con il titolo che assunse nel volume)<sup>16</sup>. Tutti questi scritti uscirono in rivista tra il 1954 e il 1961: il primo fu pubblicato su «aut aut», e gli altri su «Lettere italiane» per iniziativa di Getto, che era fondatore e condirettore della rivista. Come già detto, di ognuno di questi troviamo menzione nel carteggio, soprattutto in vista della loro uscita relativamente alla loro destinazione, sia perché Anceschi faceva da mediatore per le pubblicazioni con Gillo Dorfles, caporedattore di «aut aut», sia per la volontà di Sanguineti di tenere aggiornato il critico milanese sui suoi studi e riceverne un riscontro.

Il 22 settembre 1954 vengono spedite da Sanguineti ad Anceschi contemporaneamente una lettera (indirizzata a Milano) e una cartolina (ad Aosta) con una certa urgenza: la circostanza si verifica per la necessità di far sapere al critico di aver cambiato i piani per la pubblicazione del saggio *Da Gozzano a Montale* su «aut aut», ormai imminente. Scusandosi per questo cambio improvviso, nella lettera spiega più distesamente i motivi della sua decisione di farlo uscire su «Lettere italiane». Nella stessa missiva, aggiunge:

per *aut aut* io spero poter preparare molto presto qualcosa di nuovo, che mi auguro Lei possa gradire e approvare. [...] ho appena iniziato (e non so quando potrò terminarlo) uno studio su Soffici: anche di questo desidero molto, come Lei può credere, parlare a viva voce con Lei, e anche questo spero sarà possibile, nella Sua o nella mia città<sup>17</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 190: si tratta dell'unica lettera di Anceschi a Sanguineti ad essere stata inserita nella raccolta, datata 4 agosto 1962.

<sup>13</sup> Edoardo Sanguineti, *Poetica e poesia di Soffici*, in «aut aut», 24, novembre 1954, pp. 491-502; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 133-148.

<sup>14</sup> Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», VII, 2, aprile-giugno 1955, pp. 188-207; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 17-39.

<sup>15</sup> Edoardo Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in «Lettere italiane», XI, 1, gennaio-marzo 1959, pp. 57-88; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 40-79.

<sup>16</sup> Edoardo Sanguineti, *Tra liberty e crepuscolarismo*, in «Lettere italiane», XIII, 2, aprile-giugno 1961, pp. 189-208; ora con il titolo *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 80-105.

<sup>17</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, cit., pp. 30-31.

Circa un mese dopo, menziona nuovamente il lavoro informando Anceschi che è stato messo in pausa per vari impegni e che sarà ripreso presto<sup>18</sup>, e dopo alcuni giorni conferma che sarà pronto per metà novembre per la pubblicazione su «aut aut»<sup>19</sup>, adempiendo alla promessa di far avere qualcosa per la rivista in “ammenda” del disguido precedente: il saggio in questione uscì con il titolo *Poetica e poesia di Soffici* ed è il testo di maggior interesse in questa sede, di cui si renderà conto a breve in rapporto alle postille censite nei volumi.

Prima di iniziare è utile fare una premessa che inquadri quanto è presente nella biblioteca di Sanguineti relativamente a Soffici. I volumi che sono stati oggetto di catalogazione delle postille e di schedatura sono ventisette, e recano date di pubblicazione comprese tra il 1911 e il 2008<sup>20</sup>. Si tratta per la maggior parte di edizioni molto datate, spesso prime edizioni. Alcuni volumi recano la firma autografa di Sanguineti, mentre in qualche caso si individuano uno o più proprietari precedenti: in uno dei volumi, per esempio, si presentano due firme sovrapposte (SOFF4 G2-3), il che suggerisce che il volume sia almeno di terza mano. Chiaramente la presenza di proprietari precedenti rende probabile il ritrovamento di appunti che non appartengono a Sanguineti; nei volumi di Soffici non sembrano esserci casi di questo genere, mentre nei volumi di Marinetti dal tipo di penna e da un tratto chiaramente più datato si deduce che siano annotazioni di diversi anni prima.

Per approfondire il discorso sugli strumenti prima di analizzare i rapporti specifici con il saggio, si è riscontrata una maggioranza di interventi in matita, in misura minore in penna verde e, in ultimo, in penna blu; la penna nera, che invece risulta lo strumento prevalente nei volumi degli altri autori, in questo *corpus* ricorre in misura nettamente inferiore. La penna verde è l'unica ad apparire circoscritta quasi esclusivamente ai volumi sofficiani, mentre è quasi del tutto assente nelle postille ai testi degli altri autori; non solo la raccolta di lettere ad Anceschi ma anche il carteggio con Enrico Filippini recentemente pubblicato<sup>21</sup> testimoniano fosse comunemente usata nelle missive manoscritte (più numerose negli anni Cinquanta, ma presto sostituite da lettere dattilografate) ancora a metà degli anni Settanta. All'interno dei volumi selezionati la penna verde si trova in alcuni casi nelle firme autografe, accompagnate saltuariamente dalla dicitura «50»: si può ipotizzare che il numero possa indicare genericamente “anni '50” oppure precisamente l'anno 1950, ma non ci sono datazioni più specifiche che lo confermino (diversamente rispetto ai volumi di ambito crepuscolare che, in alcuni casi, presentano un'indicazione esplicita dell'anno). Ciò che si può invece constatare è che la firma in penna verde non compaia mai in volumi pubblicati dopo gli anni Quaranta, né di Soffici né degli altri autori. Occorre specificare che non c'è un intento arbitrario di

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>20</sup> Da questo momento in avanti, i rimandi ai volumi schedati, laddove sia necessario riferirsi a un segno, sottolineatura o postilla specifica, verranno fatti riportando tra parentesi la sigla del volume di riferimento seguita dall'indicazione di riga e colonna della tabella.

<sup>21</sup> Edoardo Sanguineti-Enrico Filippini, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di Marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2018.



stabilire con esattezza la data degli interventi trovati sui volumi, cosa che risulta impossibile, ma solamente ipotizzare, dove possibile, il periodo in cui questi volumi sono stati studiati, così da poter ripercorrere le relazioni rispetto ai saggi.

Vi sono, infine, diversi casi in cui si può riscontrare l'uso di diversi strumenti in uno stesso volume: ciò fa ipotizzare che ci siano state riletture a distanza di tempo, magari in vista di studi differenti. Un volume che si può prendere in esame per fare un esempio di varietà degli strumenti è *Primi principi di una estetica futurista* (Firenze, Vallecchi, 1920), un volume che verrà più volte chiamato in causa in questo capitolo per la sua importanza teorica. Si trovano appuntati in penna verde i riferimenti delle pubblicazioni di Soffici su «La Voce», che ci sarà modo di approfondire tra poco, e in penna verde è anche la firma sul frontespizio, accompagnata dalla dicitura «50» a cui si è fatto accenno; la matita è lo strumento prevalente, sia per i segni che per le sottolineature, che nel caso di questo volume sono piuttosto omogenee, ovvero linee verticali che includono parti di testo e sottolineature semplici per indicare parole o espressioni specifiche. In un unico caso troviamo la penna blu (SOFF6 I22). La presenza di tre strumenti può far pensare che si tratti di tre momenti diversi, oppure, soprattutto per matita e penna verde, si può anche ipotizzare l'utilizzo di due strumenti in contemporanea per fare una distinzione tra le indicazioni inerenti a «La Voce» e appunti più generali sul contenuto; la penna blu, come caso isolato, è presumibilmente successiva.

Come accennato, *Primi principi di una estetica futurista* è fondamentale nel panorama del Futurismo e di una sua teorizzazione. Soffici è, dopo Marinetti, l'autore a cui Sanguineti attribuisce maggior importanza in questo ambito: insieme a Giovanni Papini fu il fondatore di «Lacerba» nel 1913, rivista che aderì al movimento e ne divenne ben presto cassa di risonanza fondamentale, dopo che la marinettiana «Poesia» aveva chiuso i battenti. L'esperienza della rivista, tuttavia, si concluse solo due anni dopo, nel maggio 1915, per l'entrata in guerra dell'Italia e la partenza per il fronte dei suoi redattori; la rottura con il Futurismo, però, si era già verificata quasi un anno prima, a causa di un “marinettismo” portato all'eccesso con cui né Soffici, né Papini (e così anche Aldo Palazzeschi, Carlo Carrà e altri che avevano partecipato al movimento) si trovavano più in accordo.

Utile come riferimento per gettare uno sguardo più personale e soggettivo sull'ambiente futurista e sull'*entourage* letterario del tempo è il carteggio tra Soffici e il pittore Carlo Carrà, (*Lettere 1913-1929*, Milano, Feltrinelli, 1983): il volume è presente nella biblioteca di Sanguineti e contiene alcune sue annotazioni che aiutano a inquadrare meglio la figura di Soffici e la sua posizione all'interno del Futurismo. Pur essendo stato pubblicato circa trent'anni dopo l'uscita del saggio su Soffici, e quindi non relazionabile a quello studio specifico, questo carteggio risulta un documento importante su cui fare luce, vista l'attenzione che Sanguineti gli ha dedicato. È comune nel suo metodo di postillatura segnare in fondo al volume parole, espressioni o nomi che ritiene importanti, e scrivere accanto i numeri di pagine in cui ricorrono, così da ritrovare agevolmente nel testo i passaggi precisi segnalati con una lineetta: in questo caso, in

fondo al volume Sanguineti annota i nomi di Lucini, Sbarbaro e Palazzeschi, e i numeri delle pagine in cui viene fatto accenno a ciascuno dei tre (SOFF23 J33); attraverso queste indicazioni possiamo trovare facilmente le lettere in cui vengono affrontati discorsi in merito. Scopriamo, per esempio, che entrambi erano poco entusiasti della poesia di Sbarbaro («La poesia di Sbarbaro è mediocre. L'ho pubblicata perché questo giovane è un tantino poeta e potrebbe far meglio» G14); nessuno dei due si risparmia, poi, in aspri commenti sull'anziano Lucini (G9-10). Ancora più interessanti sono le osservazioni su Palazzeschi, che offrono un punto di vista esterno sul suo allontanamento dal movimento nel 1914; le loro valutazioni assumono ulteriore rilievo se si tiene conto del fatto che Carrà e Soffici si allontaneranno allo stesso modo circa un anno dopo. Sanguineti segnala in merito alcuni passaggi da uno scambio di lettere del maggio 1914: «Credi pure, Palazzeschi spiritualmente era da molto tempo fuori dal Futurismo» (G26), e Soffici in risposta: «Circa l'affare Palazzeschi, io credo che abbia fatto male, ma non vi annetto grande importanza» (G27). Poco più avanti, segnala la parte più consistente del discorso di Soffici sulla questione: «Il movimento futurista esiste perché ci sono degli artisti e soltanto in quanto ci sono degli artisti. Palazzeschi è un artista e qualunque cosa faccia sarà sempre dei nostri anche se lo nega» (G28). La visione di Soffici sul contesto letterario che lo circonda non può che risultare di rilievo per Sanguineti, dato lo sguardo ravvicinato e soggettivo che un carteggio simile aiuta a creare; è grazie alla pubblicazione di documenti di questo genere che si delinea la vera storia del movimento secondo rapporti, dinamiche interne, confronti, rotture, critiche e teorie, tutte considerazioni di contorno che arricchiscono le prospettive di analisi.

Il rapporto di Soffici con Marinetti e il “suo” Futurismo fu piuttosto conflittuale; già nell'incipit alla prefazione di *Primi principi di una estetica futurista* viene chiarito questo distacco:

Non credo ci sia bisogno di avvertire il lettore che questi Principi di Estetica non debbono essere considerati come la dottrina del Movimento Futurista diretto da F. T. Marinetti. Il Futurismo, il quale ha dei Manifesti, non ha – né per sua stessa natura anticulturale ed istintolatra, può avere – una dottrina. Non l'ha, in ogni caso, mai formulata con qualche rigore. E se anche il titolo di questo libretto porta la parola *futurista*, non si deve dunque vedervi altro che un tentativo mio personale di ridurre a teoria diversi postulati estetici che quella scuola, cui un momento appartenni, aveva posti solo oscuramente alla base delle sue esperienze poetiche ed artistiche<sup>22</sup>.

Questa è, dunque, la preliminare premessa di partenza, utile a collocare Soffici in questo panorama, che Sanguineti ha ben chiara e che cita in *Poetica e poesia di Soffici* per sottolineare l'eccentricità di questo autore rispetto al contesto di riferimento. In corrispondenza di questa prefazione troviamo nel volume di Sanguineti due annotazioni interessanti: con la prima individua nel testo «una poetica» di Soffici (SOFF6 J5) che

---

<sup>22</sup> Ardengo Soffici, *Primi principi di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920, p. 7.

avrà poi modo di approfondire nel saggio; la seconda, invece, potrebbe essere letta come una prima bozza di titolo da attribuire al saggio, «Estetica e poetica in Soffici» (J6). Il titolo effettivo scelto non si discosta molto da questa dicitura, per cui non si esclude ci sia stata solo una lieve modifica rispetto a questa prima versione. Questo trattato, dunque, risulta tra i testi che maggiormente furono oggetto di studio in vista dell'articolo per «aut aut».

Renato Serra, Giuseppe De Robertis e Carlo Bo sono i tre principali riferimenti che Sanguineti mette in campo nel saggio per inquadrare il peso di Soffici per la critica. In apertura viene chiamata in causa una lettera che Serra inviò a De Robertis, e che quest'ultimo pubblicò integralmente su «La Voce» (di cui era direttore) per l'importanza critica che attribuiva a questo documento: qui Soffici è esaltato come esempio di «potenza espressiva», «purificazione», «concentrazione e creazione», e che egli abbia portato accenti di «novità vera»<sup>23</sup>. Sulla scia di Serra, anche De Robertis mostra stima e interesse nei confronti di questo artista e scrittore, e fu lui a pubblicare su «La Voce» *Simultaneità lirica* e *Chimismo lirico* nel 1915<sup>24</sup>, che furono raccolti in un unico volume in *BIF&ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici* (Firenze, Edizioni della «Voce», 1915). Nel 1916 fece uscire sulla rivista alcuni testi teorici di Soffici che poi vennero raccolti quattro anni dopo nel già citato *Primi principi di una estetica futurista*. Come si è accennato sopra, di tutte queste pubblicazioni troviamo un resoconto puntuale nelle postille di Sanguineti, il quale per ciascun saggio uscito sulla rivista segna anno di pubblicazione e numero della rivista a lato del paragrafo interessato (J7, 11, 15, 19, 24, 28, 44, 49).

De Robertis risulta fondamentale nel discorso su Soffici in relazione soprattutto a *Fior fiore* (Firenze, Vallecchi, 1937), un volume che il critico curò e allestì radunando alcune pagine sofficiane. Nemmeno in questo caso, così come si è detto per *Primi principi*, è stato difficile ricostruire la relazione con il saggio del 1954: in corrispondenza della prefazione troviamo diverse postille di Sanguineti che segnano parti di testo che poi ha effettivamente citato, come il «farsi lavorando» e il «comporre per frammenti» (SOFF11 G8, 10). Sanguineti chiama in causa *Fior fiore* in vista di una valutazione sul peso effettivo che De Robertis attribuisce ai frammenti di Soffici. Così come già Serra aveva sostenuto, anch'egli ritiene Soffici «un narratore sui generis» (G6), e gli attribuisce soprattutto il merito di aver saputo creare nella lirica una commistione di suggestioni sensoriali differenti, visive, olfattive e tattili, che conferiscono al testo una coloratura del tutto originale. Più ancora che la lirica, però, ne esalta la prosa («la sua più vera poesia è nei suoi frammenti di prosa», G12), dove riesce ad avvertire con la stessa intensità quella contaminazione di suggestioni. Per fare il punto sui frammenti di prosa e poesia effettivamente citati, Sanguineti si appunta nel foglio di guardia «18 versi 5 linee di prosa», e riporta con precisione tutte le pagine in cui questi si trovano, scrivendo sotto il numero di versi e linee presenti in ogni pagina (I16-17). Non gli è

---

<sup>23</sup> Renato Serra, *Il gruppo fiorentino*, in «La Voce», VII, 9, 15 aprile 1915, pp. 538-543.

<sup>24</sup> Ardengo Soffici, *Simultaneità lirica*, in «La Voce», VII, 12, 15 giugno 1915, p. 740; *Chimismo lirico*, in «La Voce», VII, 13, 15 luglio 1915, p. 830.

sfuggita, quindi, l'esiguità dello spazio dedicato ai frammenti nell'economia di *Fiorfiore*, e ritiene che non gli sia dato sufficiente peso rispetto al loro valore (o al valore che De Robertis sembra esaltare).

Sanguineti poi chiama in causa il giudizio di Carlo Bo: anch'egli ribadisce l'eccentricità di Soffici e pone l'accento sul suo anticonformismo rispetto a Marinetti, ma allo stesso tempo osserva come l'influenza francese avesse già creato in partenza tutti i presupposti di diversità rispetto al panorama futurista italiano. Poi Bo osserva, più in generale, che il Futurismo non ha saputo cogliere l'occasione di esprimere tutta quella carica potenziale di sovversione degli schemi del passato anche a causa del suo "caposcuola" e della deriva fascista del movimento. Da questa tesi prende avvio la riflessione di Sanguineti: ritiene che non si debba parlare di occasione mancata nei termini di Bo, ma che piuttosto a una valutazione «per ipotesi e per rimpianti» si debba opporre una nuova prospettiva. Per lo stesso motivo e in linea con questo ribaltamento, anche il giudizio su Soffici va rivisto: il suo ruolo nell'orizzonte futurista non è di pedissequa applicazione dei dettami marinettiani proclamati a gran voce nei suoi manifesti, ma è l'orizzonte di gusto entro cui si esprime la novità stessa del Futurismo in senso ampio: quello di Soffici è un «futurismo d'eccezionale centralità»<sup>25</sup>. È con questa prospettiva e con queste premesse che, ritiene Sanguineti, dovrebbe essere condotta l'analisi su Soffici, uno sguardo nuovo che alla critica ancora manca.

Uno degli aspetti su cui meno viene posto l'accento negli studi su questo autore è la poesia; come suggerisce il titolo, Sanguineti vuole porvi l'accento: se pochi sono i frammenti di versi che De Robertis riportava, se abbondante è l'interesse della critica sul Soffici pittore, allora il giudizio va ampliato concentrandosi sulla poetica. E per attraversare il suo percorso di poeta fa riferimento, come anticipato da Bo, al modello francese: l'influenza degli anni parigini e lo studio della poesia francese è testimoniato dal saggio *Arthur Rimbaud* (Firenze, La rinascita del libro, 1911), in cui troviamo Soffici cimentarsi nel mestiere di critico.

Controcorrente rispetto al giudizio di Serra, che ritenne Soffici inadatto al mestiere di critico e *Arthur Rimbaud* una scarsa prova di analisi, Sanguineti osserva come questo sia più un pretesto di scoperta, di espressione di un suo stesso orizzonte teorico, quindi di proiezione («un poeta vero [...] veste la maschera, provvisoria e innocente, del critico: e parlando di altri, intende di sé»<sup>26</sup>). Rimbaud per Soffici è molto più che un semplice poeta modello di scrittura: è l'emblema della realizzazione di una «condizione integrale di poesia»<sup>27</sup>, che include il poeta stesso in un rispecchiamento ideale. Ciò in cui più si identifica è la resa di quella commistione sensoriale, pluralità di impressioni che le parole sono in grado di suscitare, processo di cui Rimbaud rappresenta il massimo punto di arrivo fino a quel momento. La riflessione si snoda anche in rapporto all'attività di pittore di Soffici, perché le parole di Rimbaud dipingono un quadro fatto di pennellate "nervose", rapide, sgargianti; per seguire questa fantasia senza freni, le

---

<sup>25</sup> Edoardo Sanguineti, *Poetica e poesia di Soffici*, cit., p. 138.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 140.

parole necessitano di abbandonare le briglie della logica, uscire dal loro significato e sfociare in nuove inusitate accezioni. Dalla semplicità delle cose ai loro simbolismi più remoti, passando per parole vive, cariche di colore e di intensità.

Per Sanguineti questa è la poetica in cui Soffici vuole identificarsi ma, a suo giudizio, di tutto questo gli rimane solo «quella felicità sprovvedutissima» e «echi sparsi di una breve diligenza studiosa»<sup>28</sup>. Da *Arthur Rimbaud a Primi principi di una estetica futurista* si realizza una conferma e razionalizzazione della riflessione avviata, e si reiterano quelle stesse considerazioni sull'aspetto linguistico ed evocativo che in Rimbaud si trovavano realizzate. Quanto si è osservato fino a questo momento, seppur in questa sede piuttosto superficialmente, si riscontra in tutto il trattato sull'estetica, nella descrizione di questa forza sensoriale e commistione di colori: il confine tra estetica in senso pittorico ed estetica in senso poetico è labile. Non a caso, dunque, «Estetica e poetica in Soffici» era l'appunto preso già in fondo alla prefazione in via riassuntiva. Secondo Sanguineti, però, questa teorizzazione estetica risulta quasi forzata e affatto rispondente all'indole di Soffici, soprattutto a confronto con le appassionate pagine critiche su Rimbaud; c'è, quindi, un andamento “ingessato” su cui si avverte la mancanza di una passione di fondo per quella libertà espressiva svincolata che ritrovava nel poeta francese. Il tentativo di auto-analisi e di una conseguente auto-teorizzazione ha suscitato un freddo distacco dal senso stesso di ciò che si andava teorizzando.

Non si trovano rispecchiate in “questo” Soffici le intense pagine che Sanguineti cita come esempio memorabile da *Tre baci perduti*, una prosa contenuta nella raccolta *Arlecchino* (Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914); ma sappiamo attraverso l'analisi delle postille trovate che furono anche altre le prose di questa raccolta che suscitarono il suo interesse: ciò vale, in particolare, per *Arlecchino*, prosa omonima che De Robertis ha incluso nella sua selezione in *Fior fiore* (si trova postillato in questa sede). Con una lunga linea verticale che include l'intero paragrafo intitolato *Febbraio* (SOFF11 G13), Sanguineti mostra di apprezzare le suggestioni paesaggistiche dense di particolari dipinti nei dettagli di suono, colore e odore, che emergono come prima caratteristica; ancora più interesse, vista la linea doppia di Sanguineti a includere il testo, è la prosa *La primavera*, che mostra caratteri ancora più marcati di fusione di linguaggi sensoriali, in una prosa meno elegante, più slegata, più libera nelle associazioni; tra pagine di «ideale sintassi dei *Chimismi*» e il «tono mutevole e ambiguo, tra rettorica esperta e ironia spessa» si gioca la dicotomia di Soffici<sup>29</sup>.

Quest'ultima, criticata da Serra (di cui Sanguineti coglie e comprende le ragioni), va quindi letta in un disegno complessivo che sappia accettare questa commistione di elementi felici o meno; anzi, non si dovrà stupire il lettore nell'avvertire egli stesso sentimenti contrastanti, così come accadde a Giovanni Boine, di cui Sanguineti porta l'esempio, che da un giorno all'altro si trovò a leggere le pagine di *Giornale di bordo* (Firenze, Libreria della Voce, 1915) e trovarle prima “da botte”, poi “da plausi”.

---

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 147.

Occorre ora fare brevemente il punto su alcuni aspetti relativi al rapporto tra le postille e il saggio, che fino a questo momento sono stati trattati solo in accenni relativi a casi specifici.

Per quanto riguarda *Arthur Rimbaud*, il testo è presente nella biblioteca di Sanguineti ma, pur nel suo rilievo ai fini del lavoro e nonostante la presenza di diverse citazioni nel corso dell'articolo, non presenta alcun intervento postillatorio. Lo si trova solamente segnato con una lineetta a lato come voce dell'elenco iniziale di opere di Soffici (SOFF3 G5); poi in un altro lo si trova sottolineato nell'indice (SOFF21 C12), ma in quest'ultimo caso, trattandosi di un volume pubblicato nel 1955, non può essere stato segnalato in funzione del saggio ma solo successivamente.

Un discorso diverso vale per *Primi principi* che, come già accennato, emerge con chiarezza come il volume più importante ai fini dello studio sofficiano e quello che presenta il maggior numero di segni. Il legame è diretto ed evidente se ci si sofferma sulle citazioni da questo volume che Sanguineti riporta, accostandole l'una all'altra per evidenziare la commistione tra elemento estetico e poetico: tutto ciò che si trova in queste righe è stato sottolineato a testo (SOFF6 C20, 38-43, 45, 48), mai di porzioni di testo troppo lunghe, ma solo parole, brevi frasi o espressioni incisive. Più distese sono invece le parti che sono state segnate a margine con una linea verticale (ma che non sono state quasi mai citate): si tratta in alcuni casi di "postulati" sull'estetica, come per esempio i tre assiomi dell'arte (G25-27), ma per la maggior parte sono passaggi che Sanguineti ritiene interessanti e importanti.

Un aspetto che ricorre frequentemente è la presenza di pochi segni ma che seguono uno schema e creano una rete tra le parti. Si può portare come esempio una serie di postille relative al discorso di Soffici sulla moda, e troviamo segnati con una linea verticale tre passaggi:

possiamo proporre questo assioma: *L'arte è moda* (G31)

essere alla moda vuol dire esser moderni. E chi non è moderno è fuori dall'arte viva (G32)

l'arte più potente è quella che torna regolarmente di moda (G33)

Un altro caso simile si verifica nella dicotomia tra astratto e concreto, per cui Sanguineti segna:

diciamo dunque che ogni opera d'arte, essendo un simbolo, è e deve essere necessariamente di natura astratta (G16)

l'arte è una convenzione, ma i suoi termini vogliono essere reali e concreti (G17)

Il legame si crea anche con un altro volume di Soffici, *Taccuino di Arno Borghi* (Firenze, Vallecchi, 1933), anch'esso tra i testi che Sanguineti cita nell'articolo ma su

cui non si sofferma a lungo. Contiene alcune postille che rimandano a *Primi principi* e che suggeriscono che sia stata una lettura successiva e molto ravvicinata alla prima; nuovamente sul tema della moda, per esempio, si trova contrassegnato con tre punti esclamativi un breve passaggio in cui si fa riferimento alle «esigenze dell'attualità e della moda», e quest'ultima parola viene anche sottolineata (SOFF13 J38, C37).

L'uso dei punti esclamativi è ricorrente nelle postille a questo specifico volume e lo si trova in corrispondenza di passaggi di testo considerati da Sanguineti importanti o, in alcuni casi, controversi. Per fare alcuni esempi, si trova contrassegnato da tre punti esclamativi questo passaggio: «La civiltà dinamica di cui stiamo ammirando i fasti, potrebbe uno di questi giorni farci domandare se civiltà vera non sia piuttosto quella di certi popoli rimasti fermi negli antichi costumi» (J23), passaggio accanto a cui scrive «Mentalità araba» (J22). Altro esempio, segnala un paragrafo, accanto a cui appunta «Musica» (J39) per evidenziare il nucleo tematico, e con tre punti esclamativi indica questa affermazione: «la musica deve essere un'arte di genere inferiore (istintiva, sensuale, femminile, quasi animalesca)» (J40). In questo volume i punti esclamativi per segnalare parti di testo, affermazioni o paragrafi, ricorrono numerose volte, ma non compaiono più in nessun'altra sede, né in Soffici né in altri autori; in alcuni casi si trovano punti interrogativi, ma questo vale solo per alcuni passaggi particolarmente controversi di Marinetti, che ci sarà modo di approfondire.

I riferimenti a *Primi principi* sono solitamente impliciti, pur risultando facile notare connessioni e rapporti tra le parti segnalate, ma vi sono anche due casi in cui viene direttamente esplicitato da Sanguineti il riferimento, e specificata la necessità di un confronto nell'approccio ai due volumi:

(cfr. *originalità in primi principî*, esattamente antitetico) (J15)

(cfr al solito *materia in primi principî*) (J20)<sup>30</sup>

Proprio questi appunti fanno supporre che il legame teorico sia diretto: in merito a questi due aspetti del saggio sull'estetica di Soffici, Sanguineti pone in campo un confronto tra i due volumi, sostenendo che la concezione di originalità e di materia necessitano di un completamento mediante confronto.

Oltre ai punti esclamativi, che sono chiaramente riferiti a passaggi specifici, sono molto più ricorrenti i segni X in corrispondenza di paragrafi di notevole interesse: *Taccuino di Arno Borghi* è strutturato, appunto, in paragrafi di varia lunghezza, privi di titolo e indipendenti l'uno dall'altro, come in un taccuino di appunti. È dunque il nucleo tematico di ogni singolo testo ad essere degno di nota, non un semplice termine o un'affermazione.

Una struttura simile si presenta anche in *Giornale di bordo*, anch'esso solo citato nel saggio, senza particolari approfondimenti: ogni sezione reca l'indicazione di una data, creano una sorta di trattato di poetica in forma di diario. In fondo al volume Sanguineti

---

<sup>30</sup> Le parole qui riportate in corsivo sono scritte in maiuscolo nelle postille.

scrive un elenco di date (SOFF2 J5) che rimandano ciascuna a una pagina del diario: in corrispondenza dei giorni indicati non ci sono alcun tipo di interventi, ma si tratta di brevi frammenti, che plausibilmente intendeva segnare per intero. Le pagine che Sanguineti segna come rilevanti riflettono diversi aspetti che sono stati messi in luce nel corso della trattazione di questo capitolo: dal lirismo raffinato che Soffici riusciva a raggiungere in certe descrizioni, pur nella densità di connotazione sensoriale che conferiva alla realtà, fino alle espressioni di dicotomia e andamento altalenante di cui si è parlato; vi sono poi alcuni passi che sembrano dichiarazioni di poetica, quasi delle confessioni, tenendo sempre presente l'arte, lo spirito artistico. C'è di fondo una poetica di frammento pittorico in parole, colme di forza descrittiva ed evocativa: si mostra chiaramente ciò a cui Sanguineti si riferiva chiamando in causa De Robertis e il suo amore per i frammenti di prosa, che erano più poesia che effettivamente prosa.

Si cita ora, in chiusura della trattazione sofficiana, uno dei frammenti (*13 maggio*) segnalato da Sanguineti, tra i più belli e significativi, oltre che riassuntivi di quanto espresso fino ad ora:

IDEALE DI SCRITTURA. - Ah! poter avere uno stile che sbuciasse il mondo sensibile come un'arancia che ti metterei davanti col suo profumo e il suo sugo colante! Che ogni parola fosse pretta e concreta al pari della cosa stessa che significa, e si movesse nel tessuto della frase come le molecole di un corpo in perpetuo travaglio vitale! Io ti darei allora tutto questo universo che si rimescola dentro di me e quasi mi soffoca. Ti farei vivere i bei giorni e le belle notti con le belle avventure e i bei sentimenti che sono nel mio ricordo o nella mia fantasia, limpidi, palpitanti come un paese in una pupilla...<sup>31</sup>

Quanto detto finora è utile a inquadrare quale sia il metodo di Sanguineti nell'approccio allo studio, e si è potuto notare come nel primo periodo di scrittura critica fosse sua abitudine creare dei percorsi tematici, degli elementi cardine ricorrenti che, ad apertura di libro, fossero facilmente ricostruibili. E il dialogo, come si è visto, non è solo tra postille di uno stesso volume, ma anche postille di diversi volumi.

*Poetica e poesia di Soffici*, come si è accennato all'inizio, uscì su «aut aut» al posto di *Da Gozzano a Montale*, la cui stesura era già conclusa da tempo e attendeva una pubblicazione per il tramite di Anceschi. Tempo prima, però, Sanguineti aveva promesso a Getto delle pagine per «Lettere italiane», una promessa che rimase in sospeso per qualche tempo, finché poi Getto non rinnovò la richiesta intorno al settembre del 1954; non avendo effettivamente nulla di pronto, Sanguineti si trovò costretto a fargli avere l'unica cosa pronta che aveva al momento, *Da Gozzano a Montale*, che uscì poi nel 1955. Dunque questo studio è precedente a quello su Soffici, e si può dire sia una delle prime prove critiche del giovane Sanguineti (successiva solo alla recensione a *Lirica del Novecento* di Anceschi e Antonielli). Sempre attraverso il

---

<sup>31</sup> Ardengo Soffici, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1918 (I ed. 1915), pp. 94-95.



carteggio scopriamo, inoltre, che questo saggio non fu del tutto condiviso da Anceschi, («mi spiace che Lei non possa essere d'accordo con me per il “Gozzano-Montale”; rimane aperto un largo terreno di dialogo, e Le sarò grato se Lei non vorrà chiuderlo»<sup>32</sup>); non possiamo conoscere nel dettaglio le riserve che il critico milanese aveva mostrato al giovane Sanguineti, ma si conferma il confronto reale e sincero tra i due, riscontrato più volte nel carteggio. Quattro anni dopo questo saggio uscì sempre su «Lettere italiane» anche *Da D'Annunzio a Gozzano*, il cui legame di complementarietà con il primo studio è chiaro già dal titolo.

Sanguineti si pone nel solco di una riflessione avviata negli anni Cinquanta sul rapporto tra Pascoli, Gozzano e il primo Novecento poetico fino a Montale: una linea, appunto, che veniva accennata già da Francesco Flora e da Anceschi, ma di cui Sanguineti amplierà ulteriormente i termini. L'attributo che dà a questa linea è “crepuscolare”, ma provvede subito a chiarire in cosa si discosti dal Crepuscolarismo tradizionalmente inteso, nei suoi confini critici e nel suo numero di autori “canonico”:

ci lasci distinguere infine, e la richiesta sembra lecita, tra un “crepuscolarismo” che fu breve cosa certamente nel tempo, e bene delimitata, e una “linea crepuscolare” che quello abbraccia come il suo esatto episodio iniziale, una linea precisamente, quale noi proponiamo, che non contraddice, del resto, al suo opinare e di quell'episodio conserva infatti i confini e il senso, ma li verifica, oserei dire, in una storia più larga e di più sensibile impegno<sup>33</sup>.

*Da Gozzano a Montale e Da D'Annunzio a Gozzano*, dunque, avanzano una riflessione su questa “linea crepuscolare” in senso ampio, che raccoglie l'eredità della critica del tempo e la sviluppa in modo più complesso e con nuove prospettive di analisi.

Senza entrare troppo nel merito e allontanarsi dal *focus* futurista, si vuole ancora ricordare che alla base di questo studio vi è come retroterra degli studi di Giovanni Getto. L'interesse spiccato di Sanguineti per Pascoli, che sappiamo estendersi in tutto l'arco della sua esperienza critica, nasce in prima istanza dal che già citato *Poeti, critici e cose varie del Novecento* del 1953: il volume riuniva in più sezioni (*Poeti, Critici, Cose varie e Ritagli*) saggi che erano stati pubblicati su varie riviste già dagli anni Quaranta. Di maggior interesse per Sanguineti è la sezione *Poeti*, in cui vengono raccolti i quattro studi su Gozzano, Palazzeschi, Saba e Montale, nomi che ritroviamo poi nei saggi sanguinetiani incentrati su questa linea fine-ottocentesca e primo-novecentesca di matrice crepuscolare. È Sanguineti stesso a citare Getto e il suo recente volume come fonte, riunificando i quattro autori sotto la comune radice della stagione crepuscolare. Il legame stretto tra i testi di Getto e le trattazioni di Sanguineti è espresso soprattutto nelle trattazioni su Gozzano e Palazzeschi.

Occorre dedicare una breve riflessione al discorso sviluppato nel saggio sanguinetiano *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, che sfiora l'ambito di interesse di questa sede

---

<sup>32</sup> Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni Cinquanta*, cit., p. 63.

<sup>33</sup> Edoardo Sanguineti, *Da Gozzano a Montale*, cit., p. 26.

per la parentesi futurista di Palazzeschi, pur con divergenze e riserve che Sanguineti stesso sottolinea. Siamo nel 1961, leggermente fuori dai limiti cronologici di questo capitolo, ma il discorso rientra, appunto, in quel “tra liberty e crepuscolarismo” che si intreccia alla “linea crepuscolare”, in un’analisi ad ampio raggio.

Sanguineti riconosce a Getto di aver colto i primi accenni che negli anni Trenta Alfredo Gargiulo fece a un’evidente dicotomia di Palazzeschi, crepuscolare prima e umorista poi. L’indagine di Getto va oltre questo approccio binario, e sceglie di approfondire immagini ricorrenti nella poetica palazzeschiana (prima fra tutte quella del fanciullo) in un’ottica unitaria; in linea generale, però, Sanguineti nota nella critica fino ai saggi a lui contemporanei la tendenza a mantenere ancora quella separazione tra Palazzeschi serio e buffo, patetico e grottesco, e modellare un’analisi del suo pensiero su questi due atteggiamenti. Un errore che ne deriva, secondo la sua opinione, è quello di attribuire a queste due “anime” di Palazzeschi l’impronta del Crepuscolarismo a una e quello del Futurismo all’altra: ritiene invece che egli abbia operato una sintesi (e in questo la lezione di Getto è evidente), che abbia elaborato una poetica specifica che non va ricondotta all’una o all’altra tendenza. Ed è proprio per questo motivo, questa impossibilità di classificazione, che in *Poesia italiana del Novecento* Palazzeschi, insieme a Govoni, è posto in una sezione a parte, né nell’ala crepuscolare né in quella futurista. Anzi, già in questo articolo compare un accenno agli elementi liberty che si individuano nell’atteggiamento di Palazzeschi e che ne determineranno la collocazione in antologia. Per questo motivo, quindi, non troviamo questo autore tra le file futuriste della sezione V, e nemmeno Govoni per motivi analoghi.

Rovesciamento e dicotomia, d’altronde, appartengono allo stesso modo anche ad altri poeti crepuscolari, e nascono dalla constatazione di un sublime ormai impraticabile, grande tema di fondo del Crepuscolarismo e della cultura borghese in senso ampio: come reazione nascono, per esempio, l’ironia gozzaniana, il sentimentalismo corazziniano e il grottesco palazzeschiano. Sanguineti osserva che non appena Palazzeschi “si presentò” ai futuristi con il manifesto dell’*Antidolore* (o *Il controdolore*) nel dicembre 1913<sup>34</sup>, mise in campo la sua psicologia, il grottesco, il comico, la caricatura di quella realtà storica e sociale in cui non si riesce a rispecchiare e che, dunque, viene clownescamente distorta: l’uomo dovrebbe conservare dentro di sé l’anima dei fanciulli, che riescono a individuare la nota comica al fondo di tutte le cose. Sempre nel gioco delle dicotomie, al fanciullo si sovrappone l’alter ego dell’incendiario: ma è in realtà un incendiario mancato, che può solamente appiccare il fuoco attraverso la poesia. C’è il falò futurista, c’è la ribellione, ci sono le ragioni di una rivolta e di una piromania, ma le motivazioni psicologiche di Palazzeschi sono più complesse, fin troppo distanti dalle motivazioni marinettiane. L’*Antidolore* fu per lui, secondo Sanguineti, una confessione aperta e senza freni, da cui poi si tirò presto indietro ma che, nel frattempo, creò l’equivoco del Palazzeschi futurista: «Giacché Palazzeschi

---

<sup>34</sup> Aldo Palazzeschi, *Il controdolore*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 29 dicembre 1913; poi in «Lacerba», II, 2, 15 gennaio 1914, p. 2; poi in *I manifesti del Futurismo*, Milano, Edizioni di «Lacerba», 1914, pp. 170-180.

finiva per essere, se non la sola, certo la più importante quinta colonna, diciamo così, del crepuscolarismo entro l'area del futurismo stesso»<sup>35</sup>.

Non occorre ai fini di questo lavoro proseguire oltre nel merito di questo specifico autore e dei saggi a lui dedicati, di cui si sono date solo delle linee guida: ciò che si vuole mettere in luce è che il Futurismo, pur non rientrando nella "linea crepuscolare", le procedesse parallelamente, e sia stato collettore, pur in molti casi per periodi di tempo limitati, di spiriti di ribellione ed eccentricità di figure provenienti da quella linea. La differenza di fondo è sia nell'atteggiamento, sia negli effetti. Osserva Anceschi in merito:

i crepuscolari portarono all'estremo la situazione, la descrissero nel suo dissolvimento, fino in fondo, facendola interiore, e portarono innanzi, con discrezione celata nella malinconia, nuove ragioni ed esigenze; i futuristi tentarono di risolvere il disagio con una sorta di astratta e ottimistica mitologia del fare, ma senza un fondamento e un significato vero<sup>36</sup>;

Rientra in gioco, allora, quella dicotomia tra Futurismo e Marinettismo che secondo Sanguineti occorre tenere in considerazione; l'atteggiamento di brusco taglio con il sublime e l'accademismo ha attratto intellettuali come Palazzeschi e Soffici, che pensavano di potersi rispecchiare in questo spirito di protesta e rinnovamento, ma si sono presto scontrati con un movimento incarnato nel suo leader, coincidente con esso. Ritorna, dunque, a conclusione di queste prime osservazioni, il pensiero di Sanguineti sul valore da attribuire all'eccezionalità in ambito futurista:

Ci si può domandare insomma [...] se l'occasione perduta del futurismo non abbia poi trovato il suo riscatto in quelle situazioni d'eccezione, non numerose se si vuole, ma tuttavia concretamente verificabili<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Edoardo Sanguineti, *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo*, cit., p. 99.

<sup>36</sup> Luciano Anceschi, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. XXIX.

<sup>37</sup> Edoardo Sanguineti, *Poetica e poesia di Soffici*, cit., pp. 136-137.

## 2. Gli anni Sessanta: alle origini di un'avanguardia

Ormai inserito nell'ambiente universitario come assistente di Giovanni Getto e con alle spalle due raccolte poetiche e diversi saggi su riviste, Sanguineti affronta l'inizio degli anni Sessanta con una lunga serie di impegni editoriali su vari fronti: sul versante poetico prosegue il suo lavoro di scrittura, che vedrà le stampe in un'opera ampliata che contiene anche le due raccolte precedenti (*Triperuno*, Milano, Feltrinelli, 1964); su quello saggistico si susseguono diverse pubblicazioni, dalla tesi di laurea (*Interpretazione di Malebolge*, Olschki, Firenze, 1961) a *Tre studi danteschi* (Le Monnier, Firenze, 1961), oltre alla raccolta dei suoi scritti sul Novecento (*Tra liberty e crepuscolarismo*), di cui si è ampiamente parlato; a questi si aggiunge la monografia *Alberto Moravia* (Milano, Mursia, 1962), un ampio studio sulla narrativa dello scrittore romano. Un periodo di intenso lavoro, dunque, a cui si uniranno l'inizio del suo percorso di scrittura per il teatro e la stesura del suo primo romanzo (*Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963).

Parallelamente alle pubblicazioni sanguinetiane, nel 1961 esce l'antologia a cura di Alfredo Giuliani dal titolo *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* presso Rusconi e Paolazzi: qui si trovavano raccolti testi di cinque giovani autori contemporanei, Antonio Porta (alias Leo Paolazzi), Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, oltre allo stesso Giuliani e Sanguineti. L'obiettivo era mettere in luce una nuova poetica emergente, soprattutto sul versante della sperimentazione del linguaggio: accomunati da una necessità di superamento dei modelli tradizionali in ambito poetico, questi nuovi poeti volevano cambiare strada rispetto alla direzione che la letteratura italiana aveva preso e la situazione di stasi in cui si trovava; in ambito poetico, per esempio, la stessa "linea crepuscolare" rappresentava quel legame con la poesia di fine Ottocento e di primo Novecento, soprattutto sul versante linguistico, che ancora permaneva nella poesia, fino a Montale. L'insofferenza a questo momento di stasi non riguardava solamente la poesia, ma era una riflessione più ampia che finiva per includere anche la narrativa, investendo la società letteraria del tempo nel suo complesso. *I Novissimi*, dunque, rappresentava l'attestazione di un primo cambiamento che si stava facendo strada tra le giovani leve del panorama letterario. Dietro a tutto questo c'era, ancora una volta, Luciano Anceschi e «il verri», rivista che divenne presto promotrice delle istanze sperimentali di questi nuovi autori: Sanguineti, come sappiamo, già dai suoi inizi ne fu collaboratore partecipe e interessato, e «il verri» lasciò molto spazio di espressione a lui e agli altri scrittori partecipi di questo moto di rinnovamento, condividendone gli intenti. Già diversi anni prima, inoltre, Anceschi aveva accolto gli spiriti di novità in *Linea lombarda. Sei poeti a cura di Luciano Anceschi* (Varese, Magenta, 1952), un'antologia che raccoglieva i testi della quarta generazione della cosiddetta "linea lombarda", sviluppatasi a partire dalla seconda metà dell'Ottocento in un contesto letterario di area lombardo-milanese. Allo stesso modo in cui questi poeti, pur di

generazioni diverse, erano accomunati da uno spirito di novità sul versante formale e stilistico, così anche l'antologia *I Novissimi* sancì un nuovo passo verso il cambiamento. Un segno di questo moto di rinnovamento si vide nel 1963, quando a Palermo si riunirono intellettuali e autori che avvertivano la necessità di un profondo rinnovamento. Su modello del Gruppo 47, nato in Germania per iniziativa della nuova generazione di scrittori che voleva risollevarne la cultura tedesca dopo la distruzione e la censura nazista, diedero vita al Gruppo 63: il proposito era quello di porsi una grande libertà di sperimentazione sul versante linguistico, stilistico e contenutistico, e affrancarsi dai condizionamenti linguistici era considerato il primo passo verso il cambiamento.

Il Gruppo 63 rappresentò la massima espressione della neoavanguardia, che richiama le avanguardie storiche e il loro moto rivoluzionario, con lo sguardo puntato alla modernità e a nuove forme di espressione. Sarà proprio questa ad avviare una riflessione e una rilettura del movimento primo-novecentesco fondato da Marinetti, l'unica avanguardia storica di matrice italiana. Pur condividendo entrambi la necessità di guardare avanti e uscire da confini ormai stretti, il legame tra Futurismo e neoavanguardia non è di natura parentale: essa ha certamente un debito nei confronti di questa avanguardia storica nello specifico, ma vi sono diversità sostanziali nel sistema di pensiero, nelle finalità e nelle modalità. Una prima grande differenza risiedette, per esempio, nella scelta programmatica di non avere un manifesto che sancisse intenti comuni, posizioni ideologiche o limiti entro cui esprimersi: mancava un'organizzazione e una vera e propria struttura unitaria, e fu probabilmente anche tale disomogeneità e mancanza di coesione a sancirne il declino. Il Futurismo, al contrario, pubblicò numerosi manifesti e diffuse le sue idee con una nota forza comunicativa, e ognuno dei testi promulgati definiva nuovi termini relativi a un nuovo ambito artistico, politico, quotidiano. Tutto ciò delimita facilmente confini entro cui essere inclusi o da cui essere esclusi; appartenere a un movimento con precise connotazioni e intenti presuppone uno spirito differente rispetto all'aver aderito al proposito di rinnovamento e sperimentazione letteraria, ognuno secondo le proprie modalità: diverse le premesse, diverso l'approccio, e diversa, senza dubbio, l'epoca.

Ciò che principalmente si rimprovera al Futurismo è la matrice quasi esclusivamente distruttiva e solo debolmente costruttiva: più che guardare a un avvenire di modernità, il movimento finisce per guardare indietro e cercare un passato da criticare e da distruggere, lasciando dietro di sé le ceneri di un grande falò culturale. In questo il Gruppo 63 fu molto diverso, e se da un lato mise in campo una critica a una situazione di stasi letteraria che necessitava di un profondo rinnovamento, la sua prima volontà era quella di sperimentare, portando avanti un'operazione mirata alla ricerca di nuove forme di espressione; la differenza prima rispetto al Futurismo risiede nel suo interesse più formale che contenutistico. La rappresentazione della realtà necessita di forme nuove, la letteratura deve cambiare punto di vista per entrare nel cuore della realtà: non basta più rispecchiarla, ma occorre trasformare la propria visione per porsi in linea con essa, con le sue dinamiche, comprenderne a fondo i processi, anche quelli più irrazionali. Sarà

tale irrazionalità, poi, a rendere necessarie forme rinnovate di espressione, anche attraverso immagini surreali e allucinate, estremizzazioni che quasi la distorcano per rendere quella stessa impossibilità di comprenderne il senso reale. L'intellettuale che osserva questa realtà e la analizza, si pone come filtro, e ne offre una rappresentazione sempre soggettiva, perché la libertà espressiva glielo permette. Questi processi di rinnovamento avvertono, dunque, la necessità di superare le barriere tradizionali, e ciò avviene anche attraverso un nuovo rapporto con il pubblico: la neoavanguardia non può disprezzare né il passato, a cui deve gli strumenti da cui partire per avviare un cambiamento, né la contemporaneità, perché è dei suoi meccanismi che si serve per portare avanti il suo sperimentalismo, dentro quell'industria culturale che può promuovere un prodotto nuovo.

Rimane come fondamento comune tra avanguardia e neoavanguardia, motore di entrambi i sistemi di pensiero, la necessità di vedersi rispecchiati nei tempi in cui si vive: se la letteratura è riflesso della società, allora deve stare al passo con essa, deve rappresentarla così com'è, non com'era o come si vorrebbe fosse ancora. Nell'ambito poetico il lirismo e l'intimismo non sembrano portare su di loro il peso di una società in cambiamento, non sembrano assumersi la responsabilità di una sua rappresentazione; e così anche la narrativa necessita di un cambiamento fin dai fondamenti, dalla sua struttura, e fu anche grazie a Sanguineti che si aprì la strada a uno stravolgimento strutturale e linguistico della narrativa.

Come si è evidenziato, dunque, risulterebbe riduttivo e limitante porre in rapporto di discendenza la neoavanguardia al Futurismo, (o, per meglio dire, Marinettismo): un discorso diverso vale invece per autori come Soffici, Govoni e Palazzeschi, in cui Sanguineti trova un approccio differente: quello stesso sperimentalismo che, appunto, era prerogativa del Gruppo 63 e che giustifica anche il particolare interesse mostrato nei loro confronti.

Del contesto neoavanguardistico Sanguineti fu parte attiva: sul versante del romanzo, per esempio, *Capriccio italiano* fu uno degli esempi più significativi di sperimentalismo strutturale e linguistico. Un testo importante che riflette molto sul concetto di avanguardia e le sue declinazioni è *Ideologia e linguaggio*, la seconda raccolta di saggi, pubblicata nel 1965; nel 1970 e nel 2001 uscirono due edizioni ampliate, e la presenza di nuovi testi pose davanti a diverse prospettive, posteriori all'esperienza neoavanguardista e aventi una consapevolezza e uno sguardo nuovi. L'impianto dell'intero progetto non si limita al versante avanguardistico in senso stretto, ma ha un'ampiezza di orizzonti che investono il Novecento secondo i presupposti chiariti nell'introduzione alla raccolta:

se è presente e rintracciabile un'idea forte nell'intera operazione, essa è da ricercare nell'indagine di un Novecento che importa, soprattutto, per le sue pulsioni anarchiche ed eversive, dalle quali è nata una forza critica peculiare: è sotto il tetto di un Novecento aperto alla più cruda contemporaneità, che si possono riunire romanzo e poesia, critica e musica, teatro e arti plastiche, le esperienze artistiche

più radicali, le avanguardie storiche e le neo-avanguardie, fino alle declinazioni neo-neo e off-off<sup>38</sup>.

È proprio sotto questo tetto che le diverse espressioni artistiche si trovano accomunate, e qui troviamo una grande varietà di saggi, tra Montale, Palazzeschi, Balestrini, poesia straniera, teatro, che si uniscono e si intrecciano agli studi su linguaggio, società e avanguardia.

Nei saggi dedicati all'avanguardia, il Futurismo compare citato a più riprese come avanguardia italiana di forte impatto artistico-letterario e sociale. Al centro della riflessione di Sanguineti, portata avanti negli anni di sperimentazione e inserimento nel panorama neoavanguardista, vi è l'arte, il versante estetico. È stata già messa in luce l'importanza di questo tema anche in rapporto a Soffici che, come molti altri membri del movimento, fu scrittore e artista. Estetica e arte, tuttavia, nel contesto teorico del Futurismo e, di conseguenza, nell'analisi di Sanguineti, vanno a fondersi in un unico discorso più ampio che studia l'impatto del movimento nella sua operazione totale: i futuristi entrarono in diversi ambiti, partendo dalla letteratura, poi arte, musica, fino a moda e cucina, ma vi entrarono come artisti, non come teorici. La teoria, secondo Sanguineti, non è cifra distintiva del movimento, che invece sceglie di essere attivo e scendere in campo, piuttosto che fissare principi astratti: ciò non vale solo per lo schieramento politico, ben esplicitato e affatto passivo, ma anche per l'applicazione concreta di quell'estetica futurista che fu ideata e pensata *in primis* da Marinetti. Ciò che viene rimproverato al movimento, come già accennato, sono i presupposti quasi esclusivamente polemici da cui prende avvio.

Intento programmatico tra i più noti ed eclatanti tra quelli proposti dal manifesto del movimento è la distruzione di musei, accademie e biblioteche, ovvero l'annichilimento dei simboli del passato e della cultura stessa; nel saggio *Sopra l'avanguardia*, pubblicato sul «verri» nel 1963<sup>39</sup>, Sanguineti chiama in causa il Futurismo in rapporto al significato che la distruzione dei musei porta con sé:

l'avanguardia si leva, strutturalmente parlando, contro la mercificazione estetica, e infine, come si è descritto, vi precipita dentro: a livello sovrastrutturale, essa ha il suo nemico dichiarato nel museo, che, da ultimo, come nelle peggiori favole, se la divora tutta tranquillamente. [...] Il futuro del Futurismo, ad esempio, doveva incominciare appunto, ed è assai ragguardevole sintomo, con la distruzione del museo, ossia in concreto, con la distruzione di quella contemplazione disinteressata che è [...] la neutralizzazione totale del fatto estetico, la sua calcolata deiezione in un limbo di inutile e non veramente incolpevole innocenza<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, cit., p. 7.

<sup>39</sup> Edoardo Sanguineti, *Sopra l'avanguardia*, «il verri», VI, 11, novembre 1963, pp. 15-19; ora in *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 55-58.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 57.

La mercificazione estetica è uno dei temi su cui Sanguineti riflette maggiormente, anche in linea con una riflessione della neoavanguardia sul rapporto tra la letteratura e la sua mercificazione capitalista. In *Sopra l'avanguardia* queste riflessioni erano passate in rassegna in maniera più riassuntiva, ma esse diventano oggetto principale di analisi nel saggio *Avanguardia, società, impegno*<sup>41</sup>, che prosegue su questa linea approfondendola e completando la riflessione.

Senza entrare troppo nel merito di questi saggi complessi e molto articolati, e concentrandosi ora sul versante delle postille, l'interesse per il tema estetico e artistico trova riscontro negli interventi sanguinetiani. Un volume importante in questo senso è *I manifesti del Futurismo* (Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914), una raccolta di tutti i manifesti usciti fino a quel momento che, in un certo senso, fu una sistemazione degli scritti teorici del movimento finora mai allestita. Dei vari testi che vi sono raccolti, Sanguineti lascia pressoché ignorati i manifesti di Marinetti, i più noti e antologizzati anche altrove, e mostra interesse per gli esponenti del Futurismo meno conosciuti che di solito comparivano nelle liste di autori del movimento.

I testi di interesse artistico di cui Sanguineti segna il testo portano le firme di Umberto Boccioni e Carlo Carrà; si tratta per la maggior parte di piccoli segni in penna nera, trattini e punti, in corrispondenza di passaggi anche molto tecnici dedicati all'arte, alle forme, alla luce. Si possono fare alcuni esempi in merito: nella prefazione al catalogo di esposizioni nelle varie capitali firmato da tutti i pittori appartenenti al movimento, Sanguineti seleziona la distinzione tra «primitivismo impressionista» e «primitivismo futurista» (MAR14 G8, 9) nella diversa resa della luce, e osserva che l'arte futurista è regolata da una «legge di emozione» che supera le sole relazioni di luce tra gli oggetti. Sempre su questo versante, Sanguineti segna a margine il testo di Boccioni, rispettivamente nel *Manifesto tecnico della scultura futurista*<sup>42</sup> e nella prefazione a una sua esposizione parigina del 1913<sup>43</sup>, in corrispondenza di altri due passaggi legati alla tecnica artistica:

e questa sistematizzazione delle vibrazioni delle luci e delle compenetrazioni dei piani produrrà la scultura futurista (G11)

lo studio preimpressionistico della forma, [...] ci conduce fatalmente a forme morte (G14)

---

<sup>41</sup> Edoardo Sanguineti, *Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar, 1966, pp. 85-100; ora in *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 59-71.

<sup>42</sup> Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 aprile 1912; poi con il titolo *La scultura futurista* in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 75-83.

<sup>43</sup> *Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di scultura futurista a Parigi*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, giugno-luglio 1913; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 84-87.



Oltre che per Boccioni, Sanguineti lascia traccia del suo interesse anche per Carrà: in *La pittura dei suoni, rumori e odori*<sup>44</sup>, che ricorda la poetica a tendenza simbolista di Soffici osservata nel primo capitolo, segnala a lato del testo altri elementi di carattere tecnico, per esempio, il termine «apassionale» (G32) riferito all'angolo retto, ed espressioni inerenti all'analisi delle forme geometriche nella realtà, come i «coni flettili» (G33) delle trombe marine, dei salti dei clown e delle danzatrici.

Sicuramente questo interesse per l'ambito artistico, anche nei suoi dettagli più tecnici, ha trovato riflesso nell'inserimento di Boccioni tra gli autori futuristi in *Poesia del Novecento*, come ci sarà modo di approfondire nel prossimo capitolo: includendo un suo scritto esemplare della poetica delle "parole in libertà", manifesta un interesse a più larghe vedute, mirato ad ampliare gli orizzonti di studio del movimento e includere non solo esponenti del versante letterario, ma anche di quello artistico.

Oltre a Carrà e Boccioni, nei *Manifesti del Futurismo* Sanguineti si interessa anche ad altre figure, come l'autrice francese Valentine de Saint-Point, l'unica donna futurista ad aver scritto dei manifesti (di cui ci sarà modo di parlare più distesamente), e il compositore Francesco Balilla Pratella. L'attenzione verso questo particolare esponente del movimento riflette la passione di Sanguineti per la musica: negli anni Sessanta, infatti, iniziò a lavorare in questo contesto, in una collaborazione con Luciano Berio per lo spettacolo musicale *Passaggio*, andato in scena alla Piccola Scala di Milano nel maggio 1963<sup>45</sup>. Data la natura tecnica dei testi antologizzati, i segni che si censiscono sono relativi ad aspetti ritmici che Pratella approfondisce, relativamente a binarietà, ternarietà, accenti di posa e di moto (G16-21).

Parallelamente alla neoavanguardia e sulla scorta di un rinnovato interesse per le avanguardie storiche, il Futurismo vide una rivalutazione e un'esigenza di rilettura alla luce delle nuove scoperte e di nuovi punti di vista. Per Sanguineti ciò si tradusse nell'approfondimento delle origini del movimento, risalendo alla nascita di un'ideologia ampia e complessa; è plausibile, inoltre, che si fossero resi necessari studi più specifici ai fini dell'allestimento di *Poesia italiana del Novecento*.

*L'estetica della velocità*<sup>46</sup> e *La guerra futurista*<sup>47</sup>, pubblicati a due anni di distanza rispettivamente sulle riviste «Duemila» e «Quindici», costituiscono i saggi di spicco di Sanguineti relativamente al Futurismo; fino a questo momento non vi erano stati ancora da parte sua casi di approfondimento specifico sul movimento, sul suo caposcuola o su esperienze precedenti che possano aver ispirato le teorie espresse nei diversi manifesti, mentre ora questi aspetti diventano oggetto di analisi specifica. Al centro della

---

<sup>44</sup> Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 agosto 1913; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 152-157.

<sup>45</sup> Edoardo Sanguineti-Luciano Berio (musica), *Passaggio*, London-Milano, Universal, 1963; poi in «Sipario», 224, dicembre 1964, pp. 62-70.

<sup>46</sup> Edoardo Sanguineti, *L'estetica della velocità*, in «Duemila», II, 6, 1966, pp. 18-26; poi in *Poeti e poetiche del primo Novecento. Corso di letteratura italiana moderna e contemporanea. Anno accademico 1965-66*, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 273-313; ora in *La missione del critico*, cit., pp. 127-149.

<sup>47</sup> Edoardo Sanguineti, *La guerra futurista*, in «Quindici», 14, dicembre 1968, p. 28; in *Ideologia e linguaggio*, cit., pp. 35-39.

riflessione vi è proprio Marinetti, le cui opere, in quanto costitutive del pensiero futurista nella sua teorizzazione, sono l'esempio da cui partire per delineare alcune caratteristiche del Marinettismo, da cui il movimento difficilmente viene distinto. Nei due saggi sanguinetiani vengono citate e portati ad esempio testi che offrono spunti di riflessione su svariati temi, emersi soprattutto dalle opere in prosa, dagli scritti di carattere teorico o dai testi narrativi.

Risulta utile, dunque, ripercorrere la biblioteca di Sanguineti prima di iniziare la trattazione, per individuare i volumi che sono oggetto principale di studio relativamente a Marinetti che possono risultare utili come punto di partenza da tenere in considerazione. I volumi di cui è registrato come autore sono sessantotto e, come è già stato fatto presente nella premessa, è l'autore futurista del quale Sanguineti possiede più testi; nel numero sono inclusi, inoltre, alcuni volumi di altri autori di cui Marinetti ha scritto un'introduzione, una presentazione, "collaudi" o precisazioni.

Così come per Soffici, anche di Marinetti Sanguineti possiede svariate prime edizioni; alcuni volumi sono di seconda o terza mano, contrassegnati da firme di proprietari precedenti: quattro di questi presentano una dedica di Marinetti stesso con in calce la firma (MAR3, 12, 42, 43 G2), mentre in un altro volume si trova l'indicazione dell'indirizzo milanese della rivista «Poesia», probabilmente scritto da Marinetti (MAR4 G2).

Le opere pubblicate fino al 1912 dal caposcuola futurista erano scritte in francese, e solo successivamente vennero tradotte in italiano (nella maggior parte dei casi da Decio Cinti): di alcuni di questi testi Sanguineti possiede sia la versione originale, sia la traduzione, ma generalmente un solo volume presenta interventi. Per fare alcuni esempi, il primo importante romanzo futurista di Marinetti, (*Mafarka le futuriste*, Paris, Sansot, 1909), è postillato solo nella sua versione italiana, (*Mafarka il futurista*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1910); la stessa cosa avviene per *Destruction. Poèmes lyriques* (Paris, Léon Vanier, 1904) di cui si censiscono postille solamente nella versione italiana, (*Distruzione. Poema futurista*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1911); nel caso di *Le monoplan du Pape* (Paris, Sansot, 1912) e la traduzione (*L'aeroplano del Papa*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914) sono presenti interventi saltuari di Sanguineti in entrambe le edizioni. Di alcuni testi del "Marinetti italiano", infine, possiede due edizioni uscite a diversi anni di distanza, ma laddove uno dei due volumi presenti degli interventi, essi sono censiti sempre in quello più datato: è il caso, per esempio, di *L'isola dei baci* (Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918) e di *L'alcova d'acciaio* (Milano, Vitigliano, 1921) di cui possiede rispettivamente anche un'edizione del 1985 e una del 2003. Unica eccezione è costituita dalla capitale raccolta a cura di Luciano De Maria, *Teoria e invenzione futurista* (Milano, Mondadori, 1968), di cui Sanguineti possiede anche una riedizione del 1983, sempre presso Mondadori: entrambe si presentano egualmente ricche di interventi, un aspetto rilevante su cui si faranno alcune considerazioni alla fine di questo capitolo.

Come si è riscontrato negli interventi sui volumi di Soffici, si notano in prevalenza trattini e lineette a lato del testo, presenti con molta frequenza e preponderanti rispetto

ad altre tipologie di segno o altri metodi di postillatura. Nell'utilizzo di questi segni nel *corpus* marinettiano si sono individuate due direzioni: in primo luogo sono usati per segnalare una frase o un nucleo tematico, così da poter ricostruire, attraverso le singole parti individuate, una rete di relazioni che delineino un tema specifico del volume nelle sue parti fondamentali; in questo caso l'utilizzo di questi segni presenta una certa coerenza interna al singolo volume o a nuclei ristretti di volumi di cui si possano assimilare le linee tematiche. In secondo luogo, un uso che in Soffici si riscontrava con minor frequenza, sono impiegati per segnalare una parola o un'espressione di interesse lessicale, come neologismi, forestierismi, parole italianizzate, ricorrenze di uno stesso termine con grafie differenti, e diversi altri esempi che verranno approfonditi nel prossimo capitolo. Questi stessi fenomeni lessicali si trovano talvolta sottolineati, ma è meno comune rispetto all'uso di un segno a margine che ne segnali la presenza.

Oltre a trattini e lineette, si trovano nuovamente anche in questo *corpus* le linee verticali, già riscontrate con frequenza in Soffici, per focalizzare l'attenzione su una porzione di testo più ampia; in alternativa a queste, che rimarrebbero circoscritte a una singola pagina, a un paragrafo o a qualche riga, Sanguineti ricorre ai segni angolati (il primo aperto e il secondo chiuso) che includano un'ampia sezione di testo anche compresa tra più pagine. Questi segni ricorrono quasi esclusivamente nei volumi marinettiani e sono molto usati nei testi poetici per circoscrivere l'interesse a un gruppo di versi e poi poter ritrovare facilmente la sezione scelta; la relazione è diretta, per esempio, tra le parti selezionate attraverso questa tipologia di segno e la pubblicazione dei testi in *Poesia italiana del Novecento*. La stessa cosa viene fatta, solo in un volume (MAR10), attraverso linee oblique in matita rossa nel margine superiore, all'inizio e alla fine della sezione di testo interessata.

Nel *corpus* di volumi di Soffici, poi, era stato evidenziato l'uso del segno X in corrispondenza di un paragrafo o una sezione di una raccolta, ma si trattava di sezioni di lunghezza ridotta, il cui interesse poteva riguardarle nella loro totalità: nei testi di Marinetti il segno X ricorre in rarissimi casi e ha una funzione simile a quella del trattino e della lineetta.

In misura nettamente minore, invece, vengono impiegate le sottolineature e le postille. Se nei volumi di Soffici si era riscontrata una relativa brevità nelle sottolineature, che riguardava sempre singole parole o brevi espressioni, in questo caso sono state incluse anche parti di testo più ampie, che possono includere fino a due righe; negli altri casi, troviamo sottolineati nomi di autori e titoli di opere selezionati all'interno di un indice o di una lista di esponenti futuristi. Le sottolineature possono risultare utili, anche laddove siano indicati solo autore e titoli delle opere principali, per capire quali siano o testi di interesse, soprattutto se sono meno noti e se li si considera ai fini di un'antologia piuttosto originale nelle sue scelte (relativamente al Futurismo, e non solo).

Relativamente alle postille, infine, la loro entità è ulteriormente ridotta rispetto a quanto si era riscontrato nel *corpus* sofficiano, se considerata in proporzione al numero di testi posseduti. Nella maggior parte dei casi Sanguineti si appunta date, titoli di opere, numeri di pagine, e in solo un caso (MAR19) si trovano dei punti interrogativi a

marginale di passaggi controversi o soggetti a dubbi di interpretazione. Vi sono poi alcuni volumi in cui si trovano appuntati nel foglio di guardia quei fenomeni lessicali di interesse cui si è fatto accenno sopra: qui Sanguineti segna i numeri di pagina in cui tali parole o brevi espressioni ricorrono, che poi si trovano segnalate con un trattino nella rispettiva pagina in cui compaiono. Questo metodo, però, si verifica solamente in rari casi, e accade più di frequente che un termine venga semplicemente segnalato con un trattino a margine del testo, senza poi essere appuntato altrove. L'aspetto lessicale emerge come uno dei punti di maggior interesse nello studio di Marinetti, e la maggioranza dei segni sembra essere volto ad evidenziare elementi di questo tipo, tra i più vari.

In merito agli strumenti di scrittura, nei volumi marinettiani si trova nella quasi totalità degli interventi l'utilizzo della penna nera, seguita dalla penna blu e dalla matita; del tutto assente invece la penna verde, fatta esclusione per un'unica firma di Sanguineti (MAR26 G2). L'uso di quest'ultima in relazione a questo autore si trova, invece, in uno dei volumi inseriti nel *corpus* di Fillia (FILL5), una raccolta di testi futuristi di vario genere: tra i collaboratori a questo progetto compare in prima linea il caposcuola futurista, e in questa sede sono stati censiti alcuni interventi di Sanguineti sui suoi scritti inseriti in questa raccolta.

Anche nei testi marinettiani si riscontra in svariati casi la presenza di due strumenti contemporaneamente, in un caso tre (MAR18) e in un altro fino a cinque (MAR10): la natura dell'intervento in rapporto al tipo di strumento usato, inoltre, fa supporre che a distanza di tempo ci sia stata una rilettura per fini diversi e in vista di nuovi studi. Per esempio, capita di trovare segnalati differenzialmente all'interno di uno stesso volume passaggi di interesse lessicale e tematico. In linea generale, ed evitando di avanzare una periodizzazione rigida, la matita e la penna verde sono presumibilmente prediletti tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta: come è già stato messo in luce, infatti, sono quelli che ricorrono con netta prevalenza nei volumi di Soffici, il cui studio che ha principalmente riguardato questo primo decennio. La penna blu è quasi del tutto assente nel *corpus* sofficiano ma in quello marinettiano compare con più frequenza; sappiamo, inoltre, che è prevalente nei testi letti in funzione del saggio su Moravia citato in apertura di capitolo, il cui studio è circoscrivibile ai primi anni Sessanta. La si trova usata variamente per appunti di interesse lessicale o passaggi di carattere tematico, in alternanza con la penna nera, che ricorre in quasi tutti i volumi postillati sia in abbinamento ad altri strumenti, sia da sola; si è osservato, inoltre, che quest'ultima non si trovi mai abbinata ad altro in volumi pubblicati dagli anni Settanta in avanti.

Occorre menzionare, poi, la presenza di alcuni appunti in penna stilografica nera; non sono molti i casi in cui si riscontra questo tipo di interventi, ma si è stabilito con una certa sicurezza che non siano di Sanguineti: l'uso di questo strumento si è censito in edizioni molto datate che presentavano la firma di un proprietario precedente e, soprattutto, la tipologia di segni e sottolineature non corrisponde al *modus* sanguinetiano riscontrato regolarmente nel corso del lavoro. Un caso particolare è costituito da un volume (MAR41) che presenta numerosi segni in matita e in penna stilografica: non solo si censiscono segni a margine che non rientrano nella tipologia di

cui Sanguineti solitamente si serve, ma vengono ripetutamente aggiunti segni di interpunzione al testo marinettiano (un esercizio singolare, data la programmatica eliminazione della punteggiatura operata dal Futurismo). La difficoltà nella distinzione tra segni che possano essere di altri possessori si verifica con gli interventi in matita, fatta eccezione per i casi in cui i segni si discostino particolarmente dal metodo di postillatura sanguinetiano; nei casi, invece, in cui gli interventi siano in penna stilografica, l'ipotesi di attribuzione a proprietari precedenti si può avanzare con più sicurezza. Come verrà chiarito nella nota introduttiva alla schedatura, nella catalogazione degli interventi di questo volume sono stati segnalati i casi singoli attribuibili con relativa certezza a un'altra mano.

Oltre alla penna stilografica, infine, sono di difficile attribuzione alcuni interventi presenti in un volume particolarmente vario negli strumenti censiti (MAR10): il testo non presenta firme, né di Sanguineti, né di altri possibili proprietari, ma presenta cinque strumenti differenti (tre matite di diverso colore e due penne differenti). La matita e la penna blu ricorrono, come si è detto, anche in volumi di altri autori, e così anche la matita rossa, seppur in misura minore; gli altri due, invece, sono stati censiti solamente in questo testo, e risulta più difficile stabilirne l'attribuzione rispetto a quanto si è ipotizzato per un tratto evidentemente datato di penna stilografica. I segni che presentano questo uso, dunque, non sono stati esclusi dal numero degli interventi sanguinetiani, ma si manifestano delle riserve in merito alla loro corretta attribuzione. Lo stesso vale per una matita di un colore differente rispetto agli altri che è stata trovata in un unico volume (MAR15) che, in questo caso, presenta una firma di un altro proprietario; dal momento che è stata impiegata per semplici sottolineature, non permette di definire con certezza alcuna attribuzione.

Date queste premesse di carattere tecnico, occorre precisare ancora che i testi che verranno ora presi in considerazione in relazione a *L'estetica della velocità* e *La guerra futurista* saranno solamente in prosa, di carattere teorico o narrativo; ci sarà modo di chiamare in causa le opere di poesia in sede di analisi delle scelte fatte per l'antologia.

Inserito nella raccolta *La missione del critico*, *L'estetica della velocità* era incluso nelle dispense di un corso universitario sulle poetiche del primo Novecento tenutosi a Torino nell'anno accademico 1965-1966, come viene specificato nella nota introduttiva al volume. Il fulcro del saggio, chiaramente volto a un approfondimento del Futurismo di impianto universitario, è un'indagine sulle origini del movimento a partire dal precursore di quelle che sono le teorie più note promulgate dai manifesti futuristi.

In apertura viene chiamato in causa Giovanni Papini e il suo *L'esperienza futurista* (Firenze, Vallecchi, 1919), un volume che ha lo scopo di fare un bilancio del suo periodo con il movimento. Una riflessione importante che Papini chiama in causa riguarda l'elemento di novità del Futurismo che, nella sua opinione, non risiede tanto nella sua originalità tematica, facilmente attribuibile ad altri prima di lui, quanto più a livello quantitativo: il Futurismo ha portato avanti la sua polemica e messo in campo il suo pensiero con costanza, portando queste riflessioni su un piano più organizzato e definito. Non solo, ha anche ampliato l'orizzonte ideologico a svariati ambiti, ben oltre

il solo versante artistico-letterario. In *Antichità del Futurismo*, uno degli scritti che Papini ha raccolto nel suo volume, veniva portata avanti una riflessione su alcuni anticipatori del Futurismo: oltre a Walt Whitman, Émile Verhaeren e Gabriele d'Annunzio, che Sanguineti ritiene piuttosto scontati, l'autore che suscita più interesse è il genovese Mario Morasso. In particolare, il riferimento è a *La nuova arma (la macchina)* (Torino, Fratelli Bocca, 1905), pubblicato quattro anni prima del celebre *Manifeste du Futurisme*, comparso a Parigi il 20 febbraio 1909 sulla prima pagina di «Le Figaro»<sup>48</sup>. Sanguineti nota come il riferimento di Papini a questo autore sia stato pressoché ignorato dalla critica, fatta eccezione per Pär Bergman, che nel recente «*Modernolatria*» et «*Simultaneità*» (Uppsala, Svenska Bokförlaget, 1962) aveva parlato del testo di Morasso come fondamento ideologico importante, pur senza averlo mai trovato menzionato esplicitamente da Marinetti. Anche Sanguineti ritiene che Morasso necessiti di un'attenzione maggiore e che non ci si limiti a rappresentarlo come semplice precursore del Futurismo: si premura, dunque, di esaminare *La nuova arma* in tutte le sue parti.

La riflessione che Morasso avanza sul tema della velocità, uno dei nuclei tematici che apparterrà anche al Futurismo, si mostra inizialmente di natura filosofica e psicologica. L'illusione di una conquista della velocità come indice di progresso crea un disagio moderno di ansia e riflette una condizione spirituale di angoscia e insoddisfazione: essa è causata proprio dal divario che si avverte tra la lentezza della vita a confronto con un desiderio in continua evoluzione, che segue il ritmo della velocità moderna e l'incessante necessità di appagamento. Pur in un'accezione negativa, la riflessione sul rapporto tra la velocità e la società rientra nell'immagine di modernità del primo manifesto futurista: tutto ciò che da Marinetti viene esaltato, da Morasso viene in un primo tempo considerato negativo, lontano da qualsiasi trionfo e celebrazione. Questa interpretazione in chiave pessimistica, però, lascia presto il posto a una riflessione dal titolo *L'estetica della velocità* (ripreso da Sanguineti per il saggio). Qui la valutazione cambia direzione e si volge all'elemento estetico della velocità, appunto, che trova la sua massima espressione nella macchina; Morasso porta come esempi un treno, un'automobile o una bicicletta, e osserva che il loro fascino risiede nella loro celerità, e che nel movimento esse si mostrino in tutta la loro bellezza. Secondo Sanguineti è qui che si manifesta quell'esaltazione dell'estetica della macchina che il Futurismo porrà come uno dei punti cardine nella celebrazione della modernità. Nota poi che le metafore usate da Morasso sembrano anticipatrici di quelle stesso "lirismo" di Marinetti e dei futuristi: si conferma qui ancora una volta il legame tra il tema estetico in senso artistico (pittorico e scultoreo) rispetto al senso più ampio di rinvenimento della bellezza delle forme anche nell'ammasso ferroso e nel clangore metallico della macchina. Sanguineti osserva come si crei un'estetica industriale che, prima attraverso Morasso e poi Marinetti, supera la tendenza a creare metafore di bellezza associate alle forme sinuose

---

<sup>48</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Manifeste du Futurisme*, in «Le Figaro», 20 febbraio 1909, p. 1; poi in traduzione italiana con il titolo *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in «Poesia», V, febbraio-marzo 1909, pp. 1-4; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 6-10.

e leggere (metafore che includevano già in precedenza la macchina, ma solo quando questa assumeva quel tipo di caratteristiche armoniche): ha creato, invece, un nuovo sistema estetico che celebra l'esatto contrario, cioè la bellezza di una macchina in tutto il suo essere mostro e colosso metallico, con la sua forza, energia e velocità. La nuova bellezza, dunque, sta nella finalità e nelle caratteristiche fisiche, nella potenza necessaria a svolgere la sua funzione performante: nasce così un nuovo codice, un moderno canone di bellezza. In tutto il pericolo e l'esaltazione che la velocità porta con sé, inoltre, si viene a creare un inebriamento oppiaceo che costituisce la via verso un nuovo sogno, e il cui immaginario si inserisce in questa concezione:

e qui è come profeticamente gettato il ponte, su cui passerà appunto la poetica del futurismo: il ponte che collega l'oppio e lo stupore della poesia del decadentismo al nuovo oppio, agli stupori nuovi, che il culto e l'esperienza della velocità rendono disponibili, in ferma continuità, e pure con tanta forza di novità, ai poeti di domani<sup>49</sup>.

Sanguineti chiama poi nuovamente in causa Bergman, critico verso il riferimento di Marinetti alla *Vittoria di Samotracia*, la cui bellezza è stata superata da quella dell'automobile: questa immagine, infatti, espressa nel quarto punto del primo manifesto del Futurismo, era già presente ne *La nuova arma* di Morasso, aspetto che Bergman nota con disappunto. Sanguineti prosegue oltre nel discorso, mettendo in luce come i due approcci presentino una sostanziale differenza di fondo: mentre Morasso, consapevole della possibilità di una critica a questa immagine azzardata, avanza una possibile assimilazione dell'immagine della *Vittoria di Samotracia* con la velocità che la sua figura esprime, Marinetti, in modo molto più audace, costituisce come fondativa l'irriverenza stessa della rottura e della rivoluzione che tale immagine porta. E qui Sanguineti avanza un'osservazione che, pur riferendosi a un paragone specifico, potrebbe essere estesa a una molteplicità di motivi nella comparazione tra i due approcci e ciò che ne risulta:

la novità di Marinetti è, in ultima analisi, la mera trasformazione di un comparativo di eguaglianza in un comparativo di maggioranza, così che se, presso il Morasso, «non è irriverente il paragone», ancorché sia indubbiamente audace, presso il Marinetti esso acquista tutta quella provocante irriverenza che è nelle intenzioni del teorico del futurismo. Ma giova osservare un'altra cosa, anche più significativa: ed è che soltanto ricorrendo alla fonte, e cioè appunto alle pagine di *La nuova arma*, il raffronto istituito da Marinetti perde il carattere arbitrario che, almeno a prima vista, naturalmente possiede<sup>50</sup>.

Per Sanguineti il rapporto tra Morasso e Marinetti non si limita a una similarità tematica, quanto più a un'uguaglianza nel carattere primario delle immagini costruite da

---

<sup>49</sup> Edoardo Sanguineti, *L'estetica della velocità*, cit., p. 134.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 135.

Marinetti e in un sistema culturale e ideologico comune. Al proseguire nella lettura si nota che nessuna delle immagini utilizzate dal caposcuola futurista sembra essere originale, anche nei nessi tra lotta, bellezza e violenza, un altro elemento fondativo della concezione bellica del movimento. Se osservata da lontano, a posteriori, quella stessa programmatica forza rivoluzionaria sembra perdere notevolmente di intensità.

Morasso chiama poi in causa d'Annunzio come creatore nuovi miti, e in particolare nella sua decima Musa, *Energèia*, vede un'immagine precorritrice del nuovo canone che si va delineando. Ciò che Morasso attende è un nuovo poeta che sappia descrivere pienamente quel moderno canone di bellezza secondo termini nuovi, che riesca a comprendere la magnificenza della velocità attraverso una nuova lirica. Avverte la mancanza di legami della poesia con la vita contemporanea, con la modernità con cui essa non riesce a stare al passo, perché ferma a una tradizione che guarda nostalgicamente; allo stesso modo, anche la narrativa deve trovare un nuovo linguaggio, romanzieri e novellatori dovranno trasformarsi, rinnovare le loro metafore, aggiornare il loro lessico. Dunque, anche Morasso avverte la necessità di una nuova letteratura su nuove immagini, nuove metafore, nuovi termini, nuovi presupposti.

Infine, anche la programmatica distruzione futurista dei musei, delle accademie e delle biblioteche era già presente ne *La nuova arma*, ma ancora una volta è priva di quegli elementi di violenza e di distruzione che il Futurismo professava con forte impeto. Per Morasso l'obiettivo non deve essere quello di abbattere i luoghi rappresentativi del passato, ma piuttosto capire che ormai questo tipo di bellezza non ha più nulla a che fare con la modernità, e che la vita vera è quella forgiata sui nuovi desideri e i nuovi stimoli dettati dalla legge fondamentale della velocità. La distruzione che Marinetti proclama come necessaria è in Morasso piuttosto una naturale conseguenza di un passato da lasciare inevitabilmente alle spalle, di cui però riconosce ancora il valore sociale e culturale.

Sanguineti amplia poi il discorso chiamando in causa le dottrine politiche e sociali di Morasso che, ancora una volta, troveranno luogo nelle riflessioni marinettiane: in particolare getterà le basi di un imperialismo e un atteggiamento antidemocratico che saranno dominanti in Marinetti, secondo espressioni più violente. Allo stesso modo anche l'antifemminismo, il nazionalismo, il militarismo e l'antisocialismo, che costituiscono punti cardine del discorso di Morasso su un versante politico-sociale, si troveranno preponderanti nel Marinetti politico.

Ciò che Sanguineti constata, pur riconoscendo lo "spunto" fin troppo evidente che il caposcuola futurista ha tratto dal testo in questione, è che queste teorie non avrebbero potuto vedere realmente una diffusione se non con quell'impeto mostrato sulle colonne di «Le Figaro». Qui si snoda un altro spunto di riflessione sull'importanza della divulgazione: Morasso riflette su come i decadenti e i simbolisti francesi abbiano conquistato il pubblico approdando su quotidiani («Le Figaro» era uno di questi), non su giornali letterari o riviste specialistiche in ottica elitaria, e si può facilmente dedurre come anche questa riflessione sia strettamente legata al metodo di diffusione delle idee del Futurismo, noto anche e soprattutto per questo stile divulgativo per manifesti.



Infine, Sanguineti conclude significativamente mettendo in evidenza come le criticità che riguardarono il Futurismo e Marinetti, dunque, allo stesso modo erano già presenti in Morasso:

che il teorico di una simile politica, «continuatrice della tradizione nostra», si trovi poi ad essere il profeta del Futurismo eversore di ogni tradizione, non è meraviglia. Sarà proprio il Morasso, come abbiamo veduto, che compirà per primo il passo, in questa direzione, portandovi il peso di tutte le ambiguità che sono inerenti alla sua ideologia: le stesse ambiguità che i futuristi, invano, tenteranno di sciogliere nella loro lunga e intricata avventura estetico-politica<sup>51</sup>.

Il percorso che Sanguineti compie in questa analisi del trattato di Morasso nelle sue linee fondamentali, dunque, è chiaramente volta a scoprire quelle teorie che in Marinetti sono proclamate come rivoluzionarie, ma che si dimostrano invece affatto originali; anzi, esse risalgono a un impianto concettuale che, proprio perché eccessivamente teorico, ha mancato di quella propulsione, forza e sistema di divulgazione che il saggio stesso di Morasso riconosceva come unico modo efficace per far passare un messaggio.

In questo suo saggio Sanguineti fa riferimento, come si è visto, a pochi testi: il discorso si snoda principalmente sul rapporto tra *La nuova arma* e il *Manifesto del Futurismo*, con alcuni accenni introduttivi a Papini e Bergman, ma senza approfondire oltre la loro posizione in merito, se non per accentuare il valore del testo di Morasso. Non è possibile riferirsi a un testo specifico di Marinetti, in quanto sono i principi stessi del Futurismo a costituire un termine di paragone: non sono stati censiti interventi segnici o di altro genere su questo primo manifesto, laddove lo si trovi antologizzato, ma, trattandosi del documento più noto del Futurismo, è possibile che sia stato talmente assimilato da non avere necessità di segnalazioni di alcun tipo. *L'estetica della velocità* pone in esame i temi cardine del pensiero marinettiano, una prima teoria futurista nel suo esordio presso il pubblico, ovvero come essa si trova presentata nel suo scritto programmatico: sono proprio i caratteri fondativi del movimento, così esposti, a trovare in un volume di quattro anni precedente un modello fin troppo evidente. Già in questo primo e incisivo proclama si possono intravedere quelle linee guida già delineate da Morasso, linee che Marinetti avrà modo di esporre più distesamente nei testi successivi: del militarismo, del patriottismo, dell'idea di guerra, velocità e violenza, della misoginia e di tutti gli aspetti introdotti nella prima presentazione del movimento, dunque, troveremo ragione in scritti pubblicati negli anni a seguire, tra raccolte di manifesti, romanzi, trattati, racconti, insieme alle opere di carattere poetico che mantengono questo sistema di pensiero e lo mettono in campo con strumenti linguistici nuovi, in una prospettiva di sperimentale e irriverente.

Alcuni di questi scritti marinettiani si trovano menzionati in *La guerra futurista*, saggio che costituisce un completamento a questo primo studio e che verrà ora passato in rassegna, così da poter condurre poi un discorso più ampio in merito alle postille che

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 145.

coinvolga entrambi gli studi. Il saggio in questione, raccolto significativamente in *Ideologia e linguaggio*, venne pubblicato nel 1968 sulla rivista «Quindici»; fu scritto in concomitanza con l'uscita dell'antologia di testi marinettiani *Teoria e invenzione futurista* (Milano, Mondadori, 1968), curata da Luciano De Maria che, come già accennato, è un volume capitale in un'ottica di approfondimento sul Futurismo e soprattutto sul suo fondatore e caposcuola. Ad esso Sanguineti attribuisce molta importanza, nonostante non si trovi del tutto in accordo con le scelte di De Maria.

*La guerra futurista* riprende parte del discorso che era stato introdotto in *L'estetica della velocità*: nell'ultima parte del saggio, infatti, era stato passato in rassegna sinteticamente l'aspetto sociologico del Futurismo, in un confronto tra le ideologie politico-sociologiche di Morasso e quelle di Marinetti. La trattazione si snoda attraverso alcuni scritti importanti per chiarire la posizione del movimento su questo versante e, come suggerisce il titolo, il fulcro della riflessione è la guerra.

L'ideologia bellica di Marinetti segue un'evoluzione che la vede definirsi nei suoi caratteri anche più stravaganti, fino a renderla, oltre che un fatto politico, un vero e proprio fatto estetico. La guerra come «sola igiene del mondo», nota formula comparsa già nel primo manifesto e che darà poi il titolo a un nuovo scritto (*Guerra, sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915), troverà il suo punto massimo di espressione nel “romanzo vissuto” *L'alcova d'acciaio*, cronaca dell'ultimo anno di guerra e delle imprese dei giovani tenenti e capitani piccolo-borghesi. Nel decennio che è intercorso tra il primo manifesto e questo romanzo, il movimento ha sviluppato i suoi temi ed elaborato visioni più complesse sul versante bellico e su altri temi fondativi: Sanguineti mette in luce, infatti, la sostanziale differenza che intercorre tra un Futurismo degli esordi, i cui testi furono raccolti organicamente in *I manifesti del Futurismo*, e quanto fu espresso nel decennio successivo, un divario solcato dall'esperienza del primo conflitto mondiale:

i poeti della prima antologia sono ancora, genericamente, artisti anarchiceggianti e modernolatri in varia misura, che procedono per strade postsimboliste e paracrepuscolari; ma l'interventismo, e quindi il conflitto, getteranno il ponte, finalmente, verso quel libertarismo patriottico che sarà già implicato nel manifesto tecnico del 1912 e che, sintomaticamente, si illustra con *Battaglia Peso+Odore*<sup>52</sup>.

*Battaglia Peso+Odore* è un testo che Sanguineti considera fondamentale nello studio del Futurismo, infatti lo includerà tra i testi marinettiani in *Poesia italiana del Novecento*. A raccogliere l'eredità ideologica illustrata in questo scritto e a svilupparla secondo nuovi motivi sarà proprio *L'alcova d'acciaio*, che non si trova incluso nel volume di De Maria (con rammarico di Sanguineti, che ne sottolinea il valore documentario). Qui Marinetti opera l'assimilazione della figura femminile con la macchina da guerra, e la guerra stessa come atto sessuale entra dichiaratamente nell'immaginario marinettiano e diventa fondativa della sua ideologia. Il confronto tra

---

<sup>52</sup> Edoardo Sanguineti, *La guerra futurista*, cit., p. 36.

questa concezione nuova e la *Vittoria di Samotracia*, già accennata nel saggio precedente, si risolve nel superamento di quest'ultima: quando l'elemento estetico-artistico e quello ideologico ed etico si vengono a fondere sul versante bellico, nasce una sorta di apologia che trova le sue argomentazioni proprio a partire dall'arte stessa, e che in essa trova anche le sue rappresentazioni. Sanguineti osserva come tale visione totalizzante della guerra, che investe la sfera naturale nella fusione tra il tema bellico e il tema erotico, fosse già stata delineata in un capitolo del saggio futurista *Come si seducono le donne* (Firenze, Edizioni da Centomila Copie, 1917) dal titolo *La donna e la guerra*, «la chiave più sicura per comprendere tutto il mondo letterario e ideologico di Marinetti»<sup>53</sup>. Nell'analisi delle postille ci sarà modo di mettere in luce alcuni passaggi importanti che delineano gli aspetti appena esposti.

La macchina e la velocità per Morasso e Marinetti sono valvole di sfogo degli istinti dell'uomo, utili a limitare la violenza e l'aggressività che gli sono connaturate: in questo, dunque, sta la giustificazione della guerra e della macchina bellica, la cui immagine viene fusa con la metafora femminile, in paragoni di carattere erotico e oppiaceo che costruiscono un immaginario legato alle sfere del piacere e della bellezza estetica; anche di fronte alla classe intellettuale, dunque, la guerra si prefigura come esperienza artistica. Allo stesso modo, l'esaltazione della morte eroica di giovani che sfogano i propri istinti sanguinari in nome di ideali di gloria della patria diventa sacrificio glorioso, necessario e, in un certo senso, naturale:

la *Weltanschauung* marinettiana ha il suo asse nella visione di una natura imperfetta, che attende dall'uomo un complemento indispensabile, per i suoi significati e per la sua bellezza, e lo attende nella forma, precisamente, della guerra, e della guerra industriale. I nodi memorialistici, con sfondo di referti autobiografici, completano il quadro, anche in direzione clinica, e giustificano una citazione non avara: «La terra, il mare, il cielo e la donne esigevano la guerra come completamento naturale»<sup>54</sup>.

Sanguineti, poi, riprende parte del discorso sviluppato nell'articolo precedente in merito a Morasso, sottolineando nuovamente quanto sia erroneo pensare alle sue teorie come solamente ispiratrici per Marinetti, dato l'impianto ideologico quasi del tutto derivato. Oltre a quanto già espresso in riferimento a *La nuova arma*, che pure Sanguineti aveva già indicato in *L'estetica della velocità* come degno di approfondimento (e così, più ampiamente, tutto il pensiero del suo autore), vengono qui chiamati in causa nuovi spunti che Marinetti sembra aver tratto da Morasso sul versante politico-sociologico. Il legame tra il loro impianto ideologico e il Fascismo è evidente: Sanguineti osserva che la tematica culturale espressa da questi due autori gli sia profeticamente anticipatrice, e ritiene erroneo assumere un atteggiamento che ne sminuisca l'impatto: «ridurla al clima dell'epoca, e neutralizzarla il nome dello spirito del tempo, significa coprirne

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

arbitrariamente la caratterizzazione di classe»<sup>55</sup>, e in questo modo ridurre il valore di tutto l'impianto ideologico e ciò che ne deriva. L'elemento bellico a cui si è fatto riferimento è inscindibile dall'ideologia e dal linguaggio futurista, ed è parte integrante e caratterizzante di quella modernità glorificata dal movimento: tutto l'impianto lessicale e linguistico del Futurismo è volto a riflettere l'estetizzazione di aggressività e violenza, in eccessi talora allucinogeni. A conferma del legame tra questi elementi, Sanguineti chiama in causa la teoria di Walter Benjamin secondo cui il fulcro del pensiero di Marinetti risiede nell'estetizzazione della guerra e della politica, e ciò costituisca la base di tutta la politica culturale fascista.

Questo, nelle sue linee guida, il fulcro dello studio sul versante futurista della seconda metà degli anni Sessanta. Passando ora in rassegna i volumi presenti nella biblioteca sanguinetiana e gli interventi censiti, sarà possibile fare il punto su alcuni aspetti relativi alle postille e al loro rapporto con questi due importanti saggi.

*La nuova arma (la macchina)* di Morasso, punto di partenza di questi studi e testo cardine di entrambe le analisi, è presente nella biblioteca di Sanguineti, così come *L'esperienza futurista* di Papini, citato in apertura del primo saggio a introduzione dell'argomento: entrambi sono stati consultati così da poter individuare eventuali interventi a testo che fossero utili a chiarire una relazione più o meno diretta (non rientrano, però, nel numero dei volumi schedati). Il testo di Papini si presenta ricco di segni, soprattutto lineette e trattini, e le citazioni che Sanguineti riporta nel saggio sono in rapporto diretto con i segni censiti; a confermare in modo chiaro ed esplicito il legame tra il testo di Papini e quello di Morasso è un'annotazione in matita rossa sulla copertina de *L'esperienza futurista*, «Morasso la nuova arma: la macchina (Bocca)». Senza soffermarsi sulle altre numerose postille al volume di Papini, non necessarie ai fini di questo lavoro, risulta comunque evidente la relazione con lo studio finalizzato a questo importante saggio di indagine sul precursore delle teorie futuriste. Il testo di Morasso, al contrario, non presenta alcuna postilla: ciò può lasciare perplessi, soprattutto se si considera la sua importanza e la quantità di citazioni presenti nel saggio, incluse in nota con precisi i numeri di pagine; eppure, non vi è alcun tipo di intervento in corrispondenza di nessuna di esse. Come si è già accennato nel corso di questa tesi, ciò si verifica in svariati volumi, e questo porta a ipotizzare un metodo di lavoro differente rispetto a quanto si potrebbe facilmente supporre: magari che Sanguineti abbia letto quel volume in un'altra edizione, oppure, nel caso specifico di Morasso, che lo abbia letto e si sia segnato in altra sede i numeri di pagine a cui fare riferimento (su foglietti o apparati a noi non pervenuti); o ancora, che abbia stilato il saggio in corso di lettura, senza avere dunque la necessità di segnarsi alcunché. È indubbio, in ogni modo, che il testo sia stato letto attentamente in ogni sua parte.

Tornando ora sul numero di volumi che rientra nell'oggetto di questo lavoro, i testi di Marinetti che Sanguineti possiede e che sono riconducibili al suo studio sono numerosi: su alcuni di essi si sofferma maggiormente, ad altri fa solo accenno, altri ancora

---

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 37.

rientrano nel numero di scritti utili da chiamare in causa per similarità concettuali e continuità di temi. Come è consuetudine di Sanguineti, aspetto già messo in luce per Soffici e, più in generale, tipico del suo metodo di postillatura, si possono individuare dei percorsi tematici che procedono parallelamente: vengono attraversati segnandone espressioni cardine e passaggi di rilievo, utilizzando quasi sempre trattini e lineette a margine. Si nota, poi, un tentativo di riepilogo cronologico degli scritti marinettiani, soprattutto dei manifesti, al fine di ricostruire un ordine nelle date di stesura, nelle date di uscita su rivista e ripubblicazioni: in *Teoria e invenzione futurista*, per esempio, in corrispondenza dei testi antologizzati viene segnata in parentesi la data di uscita, così da fornire una collocazione temporale precisa.

Come già accennato, *L'estetica della velocità* non chiama in causa testi marinettiani specifici, ma piuttosto un riferimento più generico al sistema teorico del Futurismo (soprattutto in una sua prima elaborazione): il pensiero di Marinetti, infatti, nel primo manifesto era riassunto nelle sue parti principali attraverso una breve presentazione e poi declinato in undici punti, mentre lo sviluppo più ampio e complesso verrà portato avanti nel decennio successivo. Per quanto riguarda il secondo articolo, invece, i testi che vengono chiamati in causa sono più numerosi, tutti collocabili in un periodo successivo al 1909, e i riferimenti tematici vengono ampliati in una sorta di prosecuzione della linea di analisi intrapresa nel saggio precedente.

Il primo testo ad essere stato pubblicato dopo il 1909 e dichiaratamente collocato nel panorama del Futurismo è il romanzo *Mafarka le futuriste* scritto e pubblicato in francese nel 1910: è il primo tentativo di affrontare un'opera narrativa secondo i dettami del movimento e la messa in atto di quell'orizzonte tematico introdotto nel manifesto. Al centro dell'impianto narrativo si collocano alcuni dei motivi legati al tema bellico e all'orizzonte femminile ed erotico, che vedranno poi uno sviluppo e una rielaborazione più complessa nelle opere successive. All'interno di questo romanzo, per esempio, è inserito un discorso tenuto dal protagonista Mafarka-el-Bar, una sorta di monologo che ha tutti i caratteri di un manifesto programmatico futurista: Marinetti, infatti, lo inserirà in *Guerra, sola igiene del mondo* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915)<sup>56</sup>, raccolta di scritti sul tema bellico. Nell'edizione italiana di *Mafarka il futurista* che Sanguineti possiede, questo capitolo viene postillato in alcuni suoi passaggi particolarmente misogini: più che gli aspetti inerenti alla guerra, dunque, Sanguineti si interessa alla prima "messa in scena" concreta del disprezzo per le donne dichiarato già dal primo manifesto che, pur inserito in un romanzo, si presenta in modo egualmente teorico e programmatico.

A partire da questo testo, poi, si può osservare come il tema si dipani attraverso il già citato *Come si seducono le donne*, e successivamente in *L'isola dei baci*, fino alla fusione più caratteristica con l'orizzonte bellico in *L'alcova d'acciaio*; con le raccolte di novelle *Gli amori futuristi* (Cremona, Ghelfi, 1922) e *Novelle con le labbra tinte*

---

<sup>56</sup> La raccolta è una traduzione dal francese, con alcune modifiche e aggiunte di testi, di Filippo Tommaso Marinetti, *Le futurisme*, Paris, Sansot, 1911. Sulla copertina, infatti, il volume reca l'indicazione «Pubblicato in francese 5 anni fa a Parigi. Tradotto (scopo propaganda) oggi 1915».

(Milano, Mondadori, 1930) si proseguirà su un approfondimento del tema femminile. Fatta eccezione per *Come si seducono le donne*, si tratta di opere di carattere narrativo, ma che conservano comunque un'impostazione "da manifesto" che le rende, in un certo senso, testi teorici. Si tratta, dopotutto, del *modus comunicandi* marinettiano, tanto che lo stesso tono si ritrova ugualmente nelle lettere agli altri futuristi, sempre in un atteggiamento da maestro o in un tono propagandistico, che superano ogni possibile dialogo informale. Non stupisce, dunque, che un capitolo di un romanzo sia inserito in una raccolta di manifesti: la denominazione stessa che Marinetti conferisce ai suoi scritti («romanzo erotico-sociale», «programmi di vita», «romanzo vissuto») denotano una particolarità nella definizione, che non permette di considerarli alla stregua di romanzi di intrattenimento. Marinetti, insomma, come caposcuola del movimento, fa costantemente lezione di Futurismo.

Se si classificano per nuclei tematici i passaggi che Sanguineti contrassegna con una lineetta a margine del testo, si nota che in ciascuno dei volumi marinettiani di cui si è fatta menzione, e persino nei testi di impianto più politico, il tema femminile ed erotico ricorre in ogni volume. Ciò non va ricondotto solamente a un orizzonte di studio del Futurismo volto ad approfondirne i caratteri fondamentali, ma anche a un interesse particolare di Sanguineti per tale tema, che è fondativo, per esempio, della raccolta poetica *Erotopaegnia*. Sebbene nei saggi esposti questo aspetto non sia stato approfondito specificamente, non va dimenticato il fatto che Sanguineti ritenesse il rapporto tra la donna e la guerra, e in generale la concezione dell'universo femminile, tema cardine del pensiero marinettiano. Sempre nel sistema di classificazione tematica che si può avanzare per attraversare questo *corpus* di testi, vediamo comparire anche il tema politico e la riflessione sull'interventismo, insieme allo svolgersi di quei motivi futuristi legati alla modernità e alla velocità che sono le parti più note dell'ideologia del movimento. Seguendo le parti di testo che Sanguineti segnala, si possono ricostruire, dunque, alcune linee guida e avere una panoramica sul sistema di pensiero marinettiano. In *Mafarka il futurista*, come accennato sopra, la misoginia si volge sul versante della generazione della vita, che viene disprezzata e connotata del tutto negativamente nella sua sfera più naturale. Alcuni passaggi in cui tale approccio si fa strada vengono segnalati da Sanguineti:

ed io ne ho concluso che è possibile procreare dalla propria carne senza il concorso e la puzzolente complicità della matrice della donna (MAR8 G8)

oh! La gioia di averti generato così, bello e puro di tutti i difetti che provengono dalla vulva malefica e predispongono alla decrepitezza e alla morte! (G15)

Nel protagonista Mafarka, alter-ego di Marinetti e portatore degli ideali futuristi, c'è sia una forte attrazione verso l'altro sesso, sia un profondo disprezzo, che si traduce in un puro atto erotico in cui la donna è poco più che strumento. Essa costituisce, in realtà, un ostacolo all'eroismo e alla virilità futuriste, al punto che non è nemmeno più necessaria

a ciò che sarebbe la sua funzione naturale, la generazione. La nascita del “figlio alato” di Mafarka, l’uomo «bello e puro di tutti i difetti» rappresenta quel miracolo di nuova generazione in cui la donna ha perso il suo ruolo di madre: questo figlio è nato da una matrice futurista, è un automa immortale ed alato, un semidio che rappresenta il massimo ideale.

Compreso tra il romanzo *Mafarka il futurista* e *L’alcova d’acciaio* nella sua rinnovata concezione di rapporto con l’altro sesso basato su nuovi livelli, sono catalogate alcune opere incentrate specificamente sulle donne di cui si è già fatta menzione riassuntivamente; *Come si seducono le donne* e *L’isola dei baci* sono le prime opere orientate a una trattazione dell’erotica futurista. Il primo testo ha una natura prettamente saggistica: fu un testo di notevole successo, più delle opere pubblicate fino a quel momento, forse anche per la minor sperimentazione sul versante linguistico e sintattico che vi si riscontra. Questo breve scritto si mostra in continuità con quanto lo precede anche sul versante formale: presenta undici capitoli, così come undici erano i punti del primo manifesto del Futurismo, e sappiamo che la rilevanza di questo numero sarà sottolineata da Marinetti stesso in *L’alcova d’acciaio*:

oggi è il 22 giugno; 22 doppio di 11, mio numero preferito (MAR24 G9)

la mia nuova amante si chiama 74, 7 e 4 fanno 11, il mio numero augurale che mi segue dovunque (G23)

Lo spettro dell’ideologia futurista comincia a mostrarsi in tutte le sue sfaccettature, oltre alla dimensione artistico-letteraria, e investe altri ambiti della vita sociale: in questo caso il contesto è quello erotico, e il volume si presenta come un manuale del perfetto seduttore a partire dall’esperienza stessa del suo autore («Marinetti ha veramente il fascino del seduttore-tipo», MAR17 G15). Se si osservano gli appunti di Sanguineti si può notare che nella maggior parte dei casi indichi con un trattino aspetti di interesse lessicale: troveremo, dunque, numerose segnalazioni relativamente a parole straniere, parole composte, neologismi, associazioni lessicali insolite, onomatopee, elementi di cui ci sarà modo di parlare nel terzo capitolo. Oltre a questi, vi sono poi alcuni passaggi di interesse più tematico, utili da evidenziare così da poter notare una prima declinazione di quei temi che saranno preponderanti in *L’alcova d’acciaio*:

vibrante desiderio di siluramenti e di collisioni erotiche e fulminee (MAR17 G47)

il sesso della donna diventa imperialista, espansionista e colonizzatore (G48)

trovare nelle grandi velocità automobilistiche un afrodisiaco violentissimo (G50)

Passaggi come questo non sono poi così dissimili da ciò che si troverà all’interno del romanzo in merito all’assimilazione di esperienza bellica ed erotica o sull’effetto oppiaceo ed eccitante della velocità. La sezione di questo saggio che risulta più utile per

comprendere la posizione di Marinetti in merito alla donna è la prefazione, scritta da Bruno Corra (alias Bruno Ginanni Corradini) ed Emilio Settimelli: del pensiero misogino che si trova espresso nel testo, infatti, forniscono qui ragioni e, in un certo senso, giustificazioni. Troviamo qui alcuni segni di Sanguineti in corrispondenza della descrizione di un certo tipo di donna connotata negativamente:

Marinetti si accanisce particolarmente contro il tipo di donna fatale, *snob*, sognatrice, nostalgica stupidamente e culturalmente complicata che riempie e legge i romanzi di D'Annunzio e contro la donna tira-e-molla, ipocrita, bigotta, mezzi abbandoni che legge e riempie i romanzi di Fogazzaro (MAR17 G20-21)

Non tutte le donne, dunque, e non il genere femminile indistintamente sono oggetto di critica, ma solo una certa categoria di esse, in qualche modo portatrice di quel passato da abbattere: l'avversione di Marinetti, dunque, si manifesta contro un certo tipo di donna appartenente alla sfera romantica, un «concetto donna». Non nega, infatti, di apprezzare la «sapiente flirteuse, priva di ogni passatismo nostalgico» (G38), proprio perché nella sua modernità è sgravata dal peso di quel passato da lasciare indietro. C'è un'altra lista di caratteristiche femminili disprezzate da Marinetti segnalata da Sanguineti: si trova espressa all'interno del secondo volume citato, *L'isola dei baci*, romanzo "erotico-sociale" scritto insieme a Corra, che racconta un'avventura fittizia dei due amici in vacanza all'isola di Capri. Le parti che Sanguineti segnala, però, richiedono una contestualizzazione che permetta di leggerle nel modo corretto: a pronunciarsi, infatti, è un gruppo anti-futurista che costituisce l'antagonista di questo romanzo e che si esprime contro un certo tipo di figura femminile legata proprio all'ambito futurista:

espellere dall'isola di Capri, nostra capitale, tutte le donne sempre loquaci, turbolente, volgari e piene di brutti odori (MAR18 G22)

presto le donne saranno espulse da Capri... Paradiso terrestre e nostra capitale (G31)

la donna è sempre avvelenata da un desiderio futurista di progresso e di originalità. Essa ama la forza irruente, il tumulto, la battaglia, la velocità, la durezza, gli aeroplani e la violenza guerriera del maschio. La donna ama gli eroi (G32)

Tramite un'aspra critica esposta da un gruppo di uomini che vuole bandire le donne futuriste, viene indirettamente esaltato questo nuovo tipo di donna che secondo tale ottica è quella ideale. Attraverso tale descrizione e quella espressa in *Come si seducono le donne*, inizia a delinearsi e a prendere forma il modello femminile di Marinetti, già distante dalla visione espressa in *Mafarka il futurista*. Questo ideale appare tanto lontano dalla realtà quanto lo è il suo modello superomistico, anzi, le due figure procedono parallelamente: l'aspirazione è quella di avere accanto una donna futurista



che stia al passo con la modernità e che sia adatta a stare accanto al perfetto uomo futurista. La prefazione di Corra e Settimelli sembrerebbe voler difendere una complessa visione di Marinetti irriducibile a un'accusa diretta di misoginia, chiarendo come si tratti piuttosto della necessità di un concetto nuovo di donna. Ciò non esclude che il «disprezzo della donna» venga programmaticamente inserito nel nono punto del manifesto, il che farebbe vacillare qualsiasi giustificazione; tale affermazione, però, come si è visto, sarebbe riconducibile a una precisa tipologia femminile, simbolo di passatismo. Così come vengono mandate a fuoco le accademie, i musei, le biblioteche e tutto ciò che riguarda un passato ormai solo contestabile, allo stesso modo va messa da parte e superata la figura femminile per come la si è concepita e rappresentata fino a quel momento, secondo un prototipo romantico che perdura fino a d'Annunzio e Fogazzaro. Una nuova donna deve farsi strada, e in questo senso la rilettura della *Vittoria di Samotracia* segue tale direzione di pensiero e ne rappresenta un esempio concreto.

Rispetto a una misoginia di *Mafarka il futurista* che colpiva le radici stesse della femminilità, la concezione appare ora più ampia, più complessa e meglio delineata. E sarebbe proprio la presenza di donne all'interno del movimento futurista, sia sul versante artistico che sul versante letterario, a dimostrare che non si tratti semplicemente di antifemminismo: una delle partecipanti al movimento, cui si è già fatto accenno e di cui si parlerà tra poco, fu Valentine de Saint-Point. I suoi scritti chiamano in causa un approccio completamente nuovo, che costringe ad ampliare l'orizzonte entro cui il tema femminile nel Futurismo si gioca. Senza dubbio, il complesso punto di vista di Marinetti e delle successive aderenti al movimento non trova riflesso compiuto in una dichiarazione lapidaria di un manifesto (consono a quella specifica modalità di comunicazione).

Il tema femminile diventa ulteriormente rilevante in un altro volume, pubblicato nell'anno successivo al romanzo con Corra (*Democrazia futurista*, Milano, Facchi, 1919). Questo testo è a tutti gli effetti un manifesto politico che intende istituire le basi per un rinnovamento dell'Italia a partire dalle sue istituzioni: nel 1918 era nato il Partito Politico Futurista con l'intento di tradurre concretamente gli ideali del Futurismo in un programma politico, e questo testo fu il primo a raccoglierne le proposte. Su questo volume Sanguineti ha lasciato diversi segni e alcune postille: da una prima analisi si nota che gli interessi siano rivolti principalmente al versante della famiglia, del matrimonio e della religione. Qui la figura femminile viene approfondita rapportandola direttamente all'istituzione del matrimonio, concepito come un carcere non solo per l'uomo, ma anche per la donna: la libertà che Marinetti professa, dunque, vale indistintamente per entrambi i sessi, e la critica che avanza è rivolta a una sovrastruttura più ampia. Sanguineti segna con una linea verticale a margine alcuni passaggi relativi alla donna nello specifico:

dire: *la mia donna* non può essere altro che una cretineria infantile o una espressione da negrieri. La donna è *mia* in quanto io sono suo, oggi, in questo

momento, per un'ora, un mese, due anni, secondo il volo della sua fantasia e la forza del mio magnetismo animale o ascendente intellettuale (MAR19 G9)

noi vogliamo distruggere non soltanto la proprietà della terra, ma anche la proprietà della donna (G10)

Il matrimonio in quanto istituzione religiosa è nella concezione marinettiana simbolo di ipocrisia assoluta, in quanto il desiderio di un amore libero e naturale viene arbitrariamente negato; la concezione di amore futurista non può prevedere né ipocrisia né incarcerazione perché ciò impedisce lo sviluppo di un uomo moderno e in linea con il suo essere ideale («Il matrimonio nemico di ogni audacia e di ogni eroismo», G14). E il sentimento, da considerarsi più un vizio che una virtù, costituisce il primo ostacolo alla modernità e impedimento per l'uomo che debba seguire il ritmo della sua evoluzione dinamica. Si proclamano, dunque, il diritto a un facile divorzio, il voto alle donne e la loro partecipazione all'attività nazionale come soluzioni per rispondere al bisogno di libertà assoluta. Di questo spiraglio di amore svincolato, dunque, non solo l'uomo inizialmente approfitterà, ma così anche farà la donna:

avremo un inevitabile periodo in cui regnerà una perniciosa promiscuità sessuale, periodo breve che la donna supererà giungendo ad una maggiore coscienza di scelta sessuale e ad una raddoppiata cerebralità (G15)

La visione è certamente lontana dall'essere antifemminista, così come appare in questi passaggi, ma si mostra, invece, del tutto nuova e fuori dal comune: con premesse sociali simili, non stupisce affatto la partecipazione di una rappresentanza femminile al movimento. Occorre qui chiamare in causa, dunque, Valentine de Saint-Point, che nel marzo 1912 pubblicò a Parigi il *Manifesto della donna futurista* in risposta al «disprezzo della donna» nel programma marinettiano<sup>57</sup>; insieme al *Manifesto futurista della Lussuria*<sup>58</sup>, pubblicato nell'anno successivo, si trova nel numero di scritti inclusi nella raccolta del 1914. Qui troviamo alcuni appunti sanguinetiani su entrambi i testi che denotano l'interesse per il punto di vista femminile su tale pensiero, una visione anticonformista che rivendichi la necessità di lasciare da parte la concezione di uomo e donna, in nome di un'umanità superiore basata solamente su virilità e femminilità: in questa umanità nuova, una donna può e deve possedere anche virtù maschili, e allo stesso modo un uomo non sarà mai del tutto e unicamente dotato di mascolinità; le «*donne bestialmente amorose*»<sup>59</sup> (MAR14 G10) non hanno minor impeto e non devono mettere meno soggezione di un uomo che si esprima in tutta la sua potenza virile. Nel successivo *Manifesto futurista della Lussuria* si trova poi, in un certo modo, la

---

<sup>57</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 25 marzo 1912; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 69-74.

<sup>58</sup> Valentine de Saint-Point, *Manifesto futurista della Lussuria*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 gennaio 1913; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 118-122.

<sup>59</sup> Il testo originale è scritto in maiuscolo.

controparte femminile di quella rivendicazione di amore libero e naturale professata da Marinetti. Senza scendere troppo nel merito di una visione piuttosto complessa sul ruolo della donna futurista e nel rapporto con la visione marinettiana, senza dubbio è evidente come Sanguineti si interessi a questo tema da più punti di vista, e anche nel suo risvolto sociale espresso in *Democrazia futurista*; qui, nuovamente, troviamo alcuni passaggi che vengono segnalati a margine e che contengono una visione molto definita sulla virilità esaltata da Marinetti:

sarà finalmente abolita la mescolanza di maschi e femmine che – nella prima età – produce una dannosa effemminazione dei maschi. I bambini maschi devono – secondo noi – svilupparsi lontano dalle bambine perché i loro primi giuochi sieno nettamente maschili, cioè privi d’ogni morbosità affettiva, d’ogni delicatezza donnesca, vivaci, battaglieri, muscolari, e violentemente dinamici (MAR19 G11)

consacrando una educatrice a cento bambini si liberano circa 30 madri da un’inutile fatica assorbente e si educano virilmente cento bambini senza viltà effeminate e morbosità sentimentali (G13)

Questa professione di virilità assoluta e di allontanamento dalla femminilità nei bambini viene condivisa anche da Valentine de Saint-Point, per esempio, che ritiene giusti i metodi (pur brutali), del Futurismo ai fini di una riduzione di una femminilità dilagante sia nelle donne che negli uomini: tale brutalità ed insistenza sarebbe fondamentale ai fini del raggiungimento di un equilibrio tale per cui si possa un giorno raggiungere un’umanità “superiore”, pienamente moderna, e dotata indistintamente di mascolinità e femminilità.

Come già anticipato, con *L’alcova d’acciaio* Marinetti sviluppa un’esaltazione estetica dell’orizzonte bellico, orizzonte a cui il Futurismo si dedica pienamente, in una visione totalizzante che trasforma anche la concezione tradizionale di figura femminile: la donna diventa macchina da guerra e la macchina da guerra diventa donna. Se fino a questo momento l’esperienza erotica e l’esperienza bellica erano entrambe presenti nell’orizzonte marinettiano separatamente, qui vengono fuse in un’unica visione di guerra futurista giustificata dall’estasi oppiacea ed erotica a cui essa viene assimilata. All’interno del romanzo Marinetti accenna al fatto che il legame tra la figura femminile e la macchina da guerra fosse già stato introdotto precedentemente nella sua produzione («Ricordo di aver per primo nella mia *Battaglia di Tripoli* paragonato la mitragliatrice a una donna seducentissima» MAR24 G32), ma chiaramente *L’alcova d’acciaio* rappresenta il punto massimo di assimilazione. La macchina da guerra è ora considerata un’amante, i suoi movimenti non sono più manifestazioni fascinosi di velocità e forza, come si era osservato in relazione a Morasso e ai primi manifesti, ma sono ora quasi umanizzati. Sanguineti appunta a più riprese passaggi in cui sia evidente la commistione di immagini:

non conoscete la mia nuova amante? Ve la presenterò. [...] La mia nuova amante si chiama 74 (MAR24 G22-23)

la gara riprende, le agili donne d'acciaio corrono cantando felici (G24).

docile alla strada ma come un maschio che imponendo sembra subire il ritmo della femmina beata (G29)

E subentra poi l'immagine dell'alcova d'acciaio che dà il titolo al romanzo: «l'interno della mia blindata 74, ricco di riflessi dorati, come l'interno di una alcova per piaceri sani, giocondi e felici. Alcova d'acciaio per grandi amori futuristi.» (G36). L'interno di un'auto blindata diventa alcova, luogo di un erotismo nuovo, moderno: l'immagine stessa, il paragone esplicito, un'assimilazione chiara che mostra non solo il favore della guerra, ma soprattutto l'attrattiva della guerra. Non è più semplicemente una dichiarazione di favore all'interventismo, ma il superamento del concetto stesso di lotta, trasfigurata in un'esperienza erotica totalizzante.

Anche la commistione di suggestioni in questo romanzo, tra natura, *eros*, guerra e arte, crea assimilazioni immaginifiche che rendono l'esperienza ultra-sensoriale, la dotano di un'attrattiva nuova; Sanguineti segnala diversi passaggi significativi in merito, in cui tale suggestione si mostra con evidenza:

luce anguillante di pittura futurista in ogni onda (G18)

sono nuovi pennelli ultra-dinamici di Balla per ridipingere le nuvole all'aurora (G19)

tutte queste Forze indubbiamente telluriche adorano il sangue umano, cioè la lotta, il bisogno di distruggersi vicendevolmente simboleggiato dalle onde schiumose del mare (G28)

nel giardino le nudità pericolose troppo bianche delle statue sembrano uscite dal coito acre mordente schiaffeggiante di quel mare virile (G34)

l'impeto virilissimo di questo mio motore che è insieme cuore, sesso, genio ispirato e volontà artistica (G37)

Qui le suggestioni si fondono in un'esperienza sensoriale che supera il solo evento bellico e il semplice racconto di una battaglia. Come Sanguineti aveva messo in luce nel secondo saggio, c'è un passo ulteriore rispetto alla venerazione della macchina, della sua forza e della sua bellezza, e per questo diventa necessario creare un nuovo canone: è la macchina da guerra, e l'esperienza bellica in generale, ad essere assimilata al massimo oggetto di desiderio.

L'idea di patria, altro tema fondamentale nell'ideologia futurista, non si distanzia molto dall'orizzonte di immagini analizzato finora. La personificazione al femminile

dell'Italia che si trova all'interno di questo romanzo, si unisce alla rappresentazione della macchina da guerra.

Sono io che ti bevo e ti mangio tutta di baci minutissimi rapidissimi, Italia mia (G38)

Non bisticciamoci, mia cara 74! Non sei una bocca! Tu sei l'alcova d'acciaio veloce, creata per ricevere il corpo nudo della mia Italia nuda (G39)

Come si è visto, dunque, l'idea di patria si inserisce in questo panorama di attrattiva e di desiderio che l'esperienza bellica vuole ispirare. Questo immaginario costituisce il punto di arrivo della costruzione di un'ideologia che nella patria vedeva la priorità assoluta: la glorificazione della guerra, il militarismo, il patriottismo e la morte in nome di questi ideali, erano già programmaticamente inseriti nel primo manifesto futurista, ma questo romanzo fa avanzare ulteriormente la concezione portandola a manifestazioni tinte di lirismo. Di certo l'assimilazione della patria alla famiglia, il sistema metaforico intorno a cui si costruisce un'ottica di educazione alla guerra, non è una novità introdotta dal Futurismo, così come non lo è la rappresentazione dell'Italia come figura femminile: del movimento è innovativa la modalità e, come Sanguineti accennava nel primo saggio citando Papini, è l'aspetto quantitativo, ovvero l'insistenza con cui ideali di questo tipo vengono ripetuti e resi parte integrante e dichiarata di opere narrative, manifesti, poesie.

Su un versante più teorico, il patriottismo futurista viene approfondito più distesamente nell'undicesimo capitolo di *Democrazia futurista*: Sanguineti segnala qui alcuni passaggi di rilievo in cui la patria viene contrapposta alla famiglia (che abbiamo già visto essere denigrata da Marinetti come massimo carcere alla libertà individuale):

l'idea di patria annulla l'idea di famiglia. È un'idea generosa, eroica, dinamica, futurista, mentre l'idea di famiglia è gretta, paurosa, statica, conservatrice, passatista (MAR19 C46, G47)

la patria è il massimo prolungamento dell'individuo o meglio: il più vasto individuo vivo capace di vivere lungamente, di dirigere, dominare e difendere tutte le parti del suo corpo (G51)

In *Democrazia futurista*, come già accennato, si delineano gli ideali politici del Futurismo: di tale impianto ideologico Sanguineti segna alcuni passaggi capitali sul valore attribuito alla guerra, all'esercito e, appunto, alla patria. Tra questi c'è anche l'aperta e dichiarata opposizione alla Società delle Nazioni, nata proprio nello stesso anno in cui fu pubblicato questo testo. L'opposizione di Marinetti a questa organizzazione «carabinieri» (così nel titolo del dodicesimo capitolo) è chiaramente nata dalla convinzione che la pace sia impossibile in quanto non innata nell'uomo, e neppure le si può associare l'idea di virilità che è fondamento del perfetto uomo

futurista. La guerra, invece, deve essere una prospettiva positiva per uno Stato, un qualcosa a cui guardare e da attendere trepidamente. La condanna della Società delle Nazioni è quindi una condanna pronunciata in nome di un “diritto naturale” dell’uomo: Sanguineti sembra attribuire molto importanza a questo passaggio, e segna anche in modo molto marcato alcuni paragrafi in cui Marinetti si pronuncia chiaramente su questi temi. Segnala inoltre due punti importanti con un piccolo numero a margine:

idea passatista fondata su una spasmodica speranza di pace universale eterna (MAR19 J53)

presuppone inoltre un’eguaglianza assoluta spirituale e fisica dei popoli (C54, J55)

Il concetto di eguaglianza, su cui Marinetti qui si esprime, è collegato in chiave negativa al paragrafo successivo, che Sanguineti evidenzia con una linea verticale e, accanto, un punto interrogativo:

tipi diversi di popoli che occupano ognuno un loro gradino sulle numerose scale di valori e di sviluppi, dal cannibale salendo un poco al Tuareg, salendo un poco al Prussiano, salendo un poco al Croato, salendo molto fino al Francese, all’Inglese, salendo molto fino all’Italiano (G56, J57)

Non è difficile notare come dall’idea prima e assoluta di impossibilità di pace tra i popoli ci si sia presto appellati all’ineguaglianza tra essi: e Marinetti non manca, nel corso del testo, di parlare di razza italiana in termini di superiorità. Non ha torto Sanguineti nel suo secondo saggio nell’osservare, con un brevissimo inciso, che Mussolini avrà molto da apprendere da quanto prima Morasso e poi Marinetti teorizzarono.

Diversi, quindi, sono gli spunti di *Democrazia futurista* che Sanguineti approfondisce: si tratta di un testo che nell’ottica di uno studio su un’ideologia a partire dai suoi presupposti politici e sociologici ha sicuramente valore importante. Nella sua controversia, è anche l’unico volume nel *corpus* marinettiano in cui compaiono alcuni punti interrogativi a margine, come si è visto, il che fa ipotizzare che vi siano alcuni concetti che a Sanguineti non fossero risultati del tutto chiari o direttamente comprensibili nel loro intento; certe affermazioni, soprattutto sul versante religioso e sul matrimonio, dove Sanguineti lascia questi segnali di perplessità, lo rende un testo che richiede un’attenzione particolare. Inoltre, è un documento molto vicino alla futura ideologia fascista, e il legame tra Fascismo e Futurismo marinettiano è ben noto, tanto che il Partito Politico Futurista confluisce presto nei Fasci italiani di combattimento.

Occorre, infine, menzionare il volume commentato nel saggio del 1968, ovvero *Teoria e invenzione futurista*. Il testo si presenta molto postillato, ricco soprattutto di segni; ciò che stupisce maggiormente è che la stessa abbondanza di interventi si riscontri anche nell’edizione successiva del 1983, uscita nei «Meridiani» Mondadori. L’approfondimento e il continuo studio del Futurismo sono dunque confermati dalla

presenza di interventi in numero elevato, anche su testi che presentavano già postille nelle loro edizioni originali: per fare un esempio, *Democrazia futurista* si trova postillato sia nell'edizione del 1968 sia nell'edizione del 1983, oltre che nell'edizione originale del 1919 di cui si è parlato.

Il maggior interesse in questi due volumi si rivela inerente all'aspetto lessicale, ma anche come occasione di ripercorrere alcuni punti cardine sul versante teorico: *Teoria e invenzione futurista* in quanto *corpus* del pensiero marinettiano e riassuntivo di un sistema di pensiero nel suo complesso (o quasi) risulta fondamentale, ed è anche un'occasione di conoscere manifesti meno noti, acquisire punti di vista nuovi e ritornare su tematiche già prese in considerazione in passato. Se teniamo in considerazione, per esempio, che alcune postille relativamente all'aspetto politico del Futurismo si trovano altrove segnate in matita, strumento che abbiamo individuato essere riconducibile a un periodo precedente rispetto agli appunti in penna nera, ciò può costituire prova di una ripresa di temi già affrontati e di un nuovo studio.

Se si confrontano le postille censite in *Teoria e invenzione futurista* con quelle trovate nei volumi originali delle opere in esso antologizzate, sembra che l'allestimento di De Maria sia utile per una messa a fuoco di aspetti specifici a completamento di uno studio pregresso, più che un primo approccio al testo. I temi che si sono osservati fino a questo momento tornano saltuariamente in diversi passaggi all'interno di questi due volumi: in questo caso, però, non è individuabile una rete di segni che ricostruisca un disegno generale, data la mancanza di coesione tra i testi stessi e l'impianto antologico privo di unità tematica (come invece accadeva in raccolte allestite secondo un filo conduttore come, per fare un esempio, *Guerra, sola igiene del mondo*). Trattandosi, inoltre, di un testo di riferimento per le opere marinettiane, è probabile che fosse diventato il volume di più facile consultazione e a cui rivolgersi con maggior comodità per possibili approfondimenti: ciò suggerisce la possibilità di interventi risalenti ai periodi più diversi e finalizzati a studi differenti.

Tra le due edizioni, quella del 1968 e quella del 1983, si notano comunque delle differenze di approccio. Nel primo caso si censiscono pochi segni, talvolta anche uno solo, per testo antologizzato, per cui l'interesse appare più generalizzato al *corpus* marinettiano, in una sorta di rilettura complessiva; i testi che presentano uno o più segni sono tra i più diversi, dal manifesto tecnico-artistico a quello teatrale, saggi, discorsi, introduzioni. Al contrario, invece, nel secondo caso si riscontra la presenza di numerosi segni in corrispondenza di pochi testi: un approccio più organico, dunque, mirato a riprendere un'opera specifica (*Democrazia futurista* soprattutto), piuttosto che ripercorrere l'intera produzione. È presumibile che, all'altezza del 1983, il panorama tematico del Futurismo e le opere del suo caposcuola fossero per Sanguineti ben noti e consolidati, e che un'eventuale rilettura fosse mirata a uno studio più specifico.

### 3. *Poesia del Novecento* e nuove prospettive di studio

La fine degli anni Sessanta segnò per Sanguineti un periodo di grandi cambiamenti. Da un lato la fine del decennio vide il progressivo indebolimento del Gruppo 63 per una «corrosione interna» di «un gruppo nato corroso», come ebbe modo di osservare Sanguineti stesso, anche per il fatto di essere composto da «compagni di strada che avevano problemi comuni ma non una poetica comune»<sup>60</sup>; d'altro canto, a questo tramonto corrispose l'inizio di una militanza politica con la candidatura alle elezioni per la Camera nel 1968 nelle liste del Partito comunista italiano a Torino. Nello stesso anno, Sanguineti si trasferì con la famiglia a Salerno, dopo aver ottenuto un incarico presso l'Università: qui ricoprì dal 1973 la carica di professore ordinario, e tenne due corsi, uno di Letteratura italiana generale e uno di Letteratura italiana contemporanea. Parallelamente al lavoro accademico e all'attività politica, proseguì la sua produzione critica e autoriale: sul versante saggistico, dopo la raccolta *Ideologia e linguaggio* uscirono due importanti pubblicazioni nel 1966: una su Guido Gozzano (*Guido Gozzano. Indagini e letture*, Einaudi, Torino, 1966) e l'altra su Dante (*Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze, 1966). Sul versante narrativo, invece, pubblicò nel 1967 il suo secondo romanzo, *Il giuoco dell'oca* (Milano, Feltrinelli, 1967).

Si colloca in questo stesso periodo un'altra importante pubblicazione, che interessa direttamente questa tesi già a partire dalle sue premesse: poco dopo il trasferimento di Sanguineti a Salerno, uscì presso Einaudi l'antologia *Poesia del Novecento*, pubblicata come ultimo volume della serie «Parnaso italiano» (con l'edizione del 1970, assunse il titolo definitivo di *Poesia italiana del Novecento* e venne divisa in due volumi). Fu la collana stessa a dettare, in un certo senso, la linea guida, una direzione di ricerca delle «corone» della poesia a partire dal Duecento. La concezione di Sanguineti in merito viene espressa con particolare chiarezza nella *Premessa* alla seconda edizione: qui troviamo un suo giudizio sul concetto stesso di antologia, il cui processo preliminare prevede una «cruda selezione innaturale» e che inevitabilmente risulta un «documento di una specifica ideologia letteraria». Sull'antologia poetica, in particolare, scrive:

meglio che altre analoghe sottospecie, poi, l'antologia poetica, che possiede tradizioni vetustissime e raffinati equivalenti esotici, incarna le glorie e le disgrazie del genere, esaltandole ulteriormente quando cada a contatto – come nel caso presente – della contemporaneità più o meno immediata. La sua redenzione possibile è allora tutta nella sua valenza saggistica: essa si riscatta, ove accada, puntando esclusivamente sopra il gesto elementare che instaura ogni critica, sopra il gesto primario della scelta significante (PIN1XXVII).

---

<sup>60</sup> Le parole di Sanguineti sono tratte da una celebre dibattito televisivo per la RAI nel programma *Match – Domande incrociate*, condotto da Alberto Arbasino: la puntata andò in onda il 25 gennaio 1978 e vide un confronto tra Alberto Moravia ed Edoardo Sanguineti.



È in questo passaggio specifico che viene messo in evidenza il punto di incontro tra lo studio preliminare, la produzione saggistica e l'allestimento antologico, tradotto in precise scelte di inclusione ed esclusione, un *fil rouge* che lega l'intero discorso. L'attività critica di Sanguineti, infatti, ha costituito il fondamento teorico (per alcuni autori più che per altri) da cui dipende l'impostazione dell'antologia, soprattutto se si tiene conto di alcuni importanti studi che hanno fortemente influenzato le scelte di inclusione e di collocazione di questi poeti nel panorama novecentesco: è essa stessa, dunque, un'opera teorica, riflesso di una «scelta significativa».

Già in apertura, il titolo della sezione I (*Fin de siècle*), suggerisce la volontà di uscire dagli schemi di un Novecento presentato secondo le modalità consuete: con l'inclusione di Pascoli e d'Annunzio, che costituiscono a un tempo un ponte e una frattura tra i due secoli, Sanguineti esula dal paradigma di Novecento "puro" per aprirsi a un'interpretazione strettamente legata al bagaglio di studio preliminare, in cui si lega indissolubilmente il discorso sul primo-novecento sviluppato nei due approfondimenti complementari *Da Gozzano a Montale* e *Da d'Annunzio a Gozzano* di cui si è fatto accenno nel primo capitolo. Sanguineti si vuole allontanare da un puro schema di successione cronologica e di classificazione per movimenti letterari, ma piuttosto ampliare la visione a categorie ragionate, frutto di uno studio saggistico approfondito, quel «gesto primario della scelta significativa» che costruisce un canone del tutto personale. E con Gian Pietro Lucini ad aprire il Novecento poetico si legge tutta la volontà di Sanguineti di mettere in campo questa nuova e personale lettura: anzi, è proprio a lui che si deve la riscoperta e rivalutazione di questo autore. La decisione di dedicargli l'intera sezione II (*Il verso libero*), riflette non solo una presa di posizione contro una considerazione pressoché assente che a Lucini è riservata dalla critica, ma ergerlo a qualità di primo e vero sperimentatore del verso libero in Italia, «il primo dei moderni», esponente di una poesia civile, satirica, impegnata, a cavallo tra due secoli e a cavallo tra Italia ed Europa. E Sanguineti, consapevolmente, vuole «fare proprio di Lucini un poeta da museo (in senso buono)» (PIN1 XXXIX), riscattandone il valore artistico e il carattere rivoluzionario di poeta provocatore.

Senza scendere nel dettaglio dei singoli casi né eccedere i confini cronologici su cui si orienta questa tesi, così come si è appena accennato in merito a Lucini, si è anche già messo in luce quanto per Sanguineti fosse fondamentale l'elemento di eccezionalità di Soffici. Lo stesso vale per il carattere di *outsiders* attribuito a Govoni e Palazzeschi rispetto al panorama primo-novecentesco, dominato dal Futurismo e dai poeti crepuscolari, ambienti intorno a cui entrambi gravitarono e a cui variamente sembrano orientare la propria poetica: Sanguineti sceglie di liberarli da "incarcerazioni critiche" successive che li collocarono nell'uno o nell'altro ambiente, e li inserisce in una sezione apposita dal titolo *Tra liberty e crepuscolarismo*, formula a lui molto cara. La reinvenzione dei caratteri di queste sfere di influenza artistica, la rielaborazione del tutto personale che caratterizza le figure finora citate, rientra in un concetto di avanguardia novecentesca che non va limitato solamente ai singoli nomi di esponenti delle

avanguardie storiche o delle neoavanguardie propriamente dette, ma anzi, è un unico e grande movimento di reinvenzione e rielaborazione di modelli al tramonto: la poesia «come via di negazione» che in questo racconto del Novecento è, come scrive Sanguineti, «morale esclusiva e incalzante di tutta la favola di questo nostro Parnaso» (PIN1 LXI).

La sezione V dell'antologia (*I poeti futuristi*) si presenta piuttosto densa di nomi ma proporzionalmente con un numero di testi piuttosto esiguo, se comparata ad altre sezioni: il primo intento, dunque, appare quello di allineare una serie di rappresentanti di un Futurismo in senso più ampio. Unica avanguardia storica italiana ma portatrice di istanze di respiro europeo, come osserva Sanguineti nell'*Introduzione*, il Futurismo fu un'avanguardia rumorosa, che fece sentire la sua voce con proclami e con il clangore delle armi pronte all'interventismo, ma le cui motivazioni profonde si vanno perdendo in nome di un attacco aperto al sublime accademico. E se la direzione di Sanguineti nell'antologia è quella di esaltare la necessità in tutti i poeti di decifrare il presente, ognuno declinandolo secondo il suo personale modo di guardarlo, il Futurismo non ha reso così comprensibili ragioni che andassero oltre una glorificazione della violenza e della forza, con un frastuono linguistico, artistico, ideologico e politico a rompere schemi giudicati desueti. Inoltre, nell'opinione di Sanguineti, il movimento non ha colto l'occasione dell'arte di farsi contemporanea alla modernità e porsi in linea con la realtà industriale, e non visse la sua esperienza con quel radicalismo che caratterizzò altre avanguardie europee; poi aggiunge: «e tanto più grave è che un simile appello sia stato bruciato, in casa nostra, e fascisticamente vanificato e capovolto, poiché sarà vanificata di colpo, insieme con il futurismo, per un bel pezzo, ogni sostanziale questione di avanguardia europea» (PIN1 LI). Si è già messo in evidenza a più riprese come il Futurismo venga distinto dal Marinettismo imperante e sovrastante, che fu causa a più riprese di allontanamenti e ripensamenti, soprattutto per la deriva politica che andò assumendo. Sul versante poetico e artistico, dunque, Sanguineti vuole mettere in evidenza una pluralità di esperienze che possano offrire più punti di vista su questo movimento, distinguendo anche «le avanguardie nell'avanguardia», come nel caso di Soffici, o mettendo in luce personalità fino a quel momento poco note o del tutto ignorate dalla critica.

Sulla scrittura di versi liberi e la scelta dei poeti da includere, i testi di riferimento per Sanguineti sono stati innanzitutto *I poeti futuristi* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912) e *I nuovi poeti futuristi* (Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1925). Della prima antologia Sanguineti possedeva nella sua biblioteca una copia della prima edizione, priva però di interventi postillatori di alcun tipo; l'antologia successiva, invece, è assente. Con l'inclusione di Cavacchioli, Folgore e Buzzi, Sanguineti richiama all'attenzione tre poeti presenti nella raccolta del 1912, ma piuttosto ignorati dalla critica: il primo «ancora tutto disponibile per una meditata analisi», il secondo «ancora tutto da selezionare» (PIN1 LI), e lo stesso valeva anche per Buzzi. Nell'antologia originale li si trovava accanto a nomi più o meno noti, da Marinetti, Palazzeschi e Govoni, a Libero Altomare e Auro d'Alba. A una nuova fase del movimento, il

cosiddetto “secondo Futurismo”, appartengono, invece, Farfa e Fillia, che Sanguineti prende in prestito dal panorama artistico per farli conoscere in quello letterario: anch’essi facevano parte di quel gruppo piuttosto nutrito di poeti futuristi della seconda generazione, rappresentati nell’antologia del 1925, e anche in questo caso dell’ampia rosa di autori Sanguineti sceglie solamente questa coppia. L’obiettivo di fondo è nuovamente un ampliamento dello sguardo, una prospettiva che includa anche (e soprattutto, si potrebbe dire) figure che meritano, se non altro, qualche attenzione in più. Lo stesso vale per Boccioni che, sebbene fosse ampiamente noto in ambito artistico e non necessitasse di presentazioni, era pressoché sconosciuto dal punto di vista letterario: Sanguineti si preoccupa di offrire uno spunto di lettura utile a esaltarne l’abilità che rappresenti il nesso tra arte e letteratura in ambito futurista.

Per quanto riguarda Soffici, infine, nel primo capitolo lo si è preso in considerazione principalmente su un versante prosastico, su cui Sanguineti si confronta rispetto alla selezione di De Robertis in *Fior fiore*; quindici anni dopo la pubblicazione del suo saggio, Sanguineti mostra ancora particolare preferenza per la sua produzione lirica a scapito della prosa, su cui riteneva che De Robertis si fosse soffermato troppo, pressoché ignorando versi degni, a suo giudizio, di maggior attenzione.

Per collocare adeguatamente le scelte di inclusione di autori e di testi futuristi operate, occorre gettare uno sguardo sul panorama antologico contemporaneo a Sanguineti, in cui *Poesia italiana del Novecento* comparve e si distinse fin da subito. Data la natura di questo lavoro, orientata prima di tutto a un’indagine sulle postille, si è scelto di prendere in esame alcune delle più importanti antologie novecentesche provenienti dalla biblioteca sanguinetiana: lo scopo primario è quello di verificare la presenza o meno di sue annotazioni relativamente al Futurismo che possano risultare utili a comprendere meglio le scelte fatte nel processo di allestimento (questi volumi, però, non rientrano nel *corpus* di testi inserito nella catalogazione). Si tratta sia di antologie poetiche del Novecento, sia raccolte specificamente dedicate al movimento, che recano date di pubblicazione comprese tra il 1958 e il 1968, dunque tutte precedenti a quella sanguinetiana.

La prima antologia in cui si trovano degli interventi postillatori è *Lirica del Novecento*, pubblicata nel 1953 e curata da Luciano Anceschi e Sergio Antonielli; a questo allestimento si è fatto precedentemente riferimento per la recensione che Sanguineti ne pubblicò su «Questioni» e che costituì l’occasione del primo incontro con Luciano Anceschi. Nella biblioteca non è presente la prima edizione, ma solamente la seconda, del 1961. Degli otto futuristi che Sanguineti selezionerà per la sua antologia, Anceschi e Antonielli ne hanno inclusi solamente due, Marinetti e Soffici: troviamo i loro nomi segnalati nell’indice con una piccola lineetta in penna nera a margine, e come loro sono contrassegnati allo stesso modo anche altri autori, tutti nomi che poi si ritroveranno nell’antologia sanguinetiana (fatta eccezione per Martini e Michelstaedter). Ben più ricca di autori futuristi è *L’antologia dei poeti italiani dell’ultimo secolo* (Milano, Martello, 1963), ampia raccolta di circa centocinquanta poeti curata da Giuseppe Ravegnani e Giovanni Titta Rosa. Anche in questo caso Sanguineti segnala alcuni nomi

rilevanti dall'indice con dei trattini a margine, ma in questo caso troviamo l'utilizzo di due strumenti differenti, la penna verde e la penna nera, spesso con interventi sovrapposti l'uno all'altro: in casi di questo tipo si riscontra la presenza di un trattino orizzontale in verde e uno verticale in nero, quest'ultimo interpretabile come una cassatura successiva oppure un ulteriore segno distintivo. Passando in rassegna i numerosi trattini a margine a segnare quasi sessanta poeti, nelle file futuriste troviamo indicati Buzzi, Marinetti, Soffici e Folgore; oltre a questo, ancora più di rilievo è una postilla posta prima dell'indice, in cui Sanguineti annota in penna nera cinque nomi: «Vallini Oxilia Cavacchioli Bontempelli Savinio Delfini». Si tratta di autori esclusi dall'allestimento di Ravegnani e Titta Rosa, poeti di cui Sanguineti notava l'assenza e che riteneva opportuno aggiungere: tra questi notiamo, quindi, la presenza di Cavacchioli, e così anche Vallini e Oxilia, tutti e tre poi inclusi in *Poesia italiana del Novecento*. Sempre ad opera di Ravegnani, due anni dopo uscì una nuova antologia dal titolo *I futuristi* (Milano, Nuova Accademia, 1965): trattandosi di una raccolta specificamente dedicata al movimento, essa presenta una più ampia selezione di testi e, soprattutto, l'inclusione di Cavacchioli tra gli autori scelti. Qui non troviamo alcun segno o annotazione di Sanguineti, ma è evidente una certa similarità nella scelta delle poesie, in particolare nella decisione di inserire alcune versioni in francese dalle edizioni originali marinettiane, scelta che caratterizza allo stesso modo anche l'antologia sanguinetiana.

Fino a questo momento, il cosiddetto "secondo Futurismo" si trovava pressoché ignorato: tra i primi a occuparsi di questa nuova fase del movimento fu Ruggero Jacobbi, curatore dell'antologia *Poesia futurista italiana* (Parma, Guanda, 1968). Insieme allo stesso Sanguineti e, qualche anno dopo, Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, curatori di *Poeti del secondo Futurismo italiano* (Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1973) furono i critici che maggiormente contribuirono quantomeno a un'attenzione verso questa seconda parabola futurista. Sanguineti, dunque, si colloca in questa linea di approfondimento che cerca di mettersi in luce tutte le sfaccettature dell'esperienza dell'avanguardia, superando un certo scetticismo e giudizio di mediocrità che prevaleva in quella critica che si preoccupava di considerarne l'esperienza; fu lo stesso De Maria in *Teoria e invenzione futurista* a osservare con un certo scetticismo ogni posizione entusiastica nei confronti di questa esperienza poetica successiva. Nell'opinione di Jacobbi, il motivo di questa scarsa considerazione va ricercato già a partire da Marinetti stesso, che non si mostrò particolarmente incline a una promozione e incoraggiamento di questo secondo Futurismo, sfavorendone in questo modo ogni possibile attenzione da parte della critica. E la scelta di Sanguineti di includerli nella sua antologia si mostra ancora più significativa rispetto a quella di Jacobbi, Viazzi e Scheiwiller, perché le loro erano antologie dedicate unicamente al movimento: ciò non vale per Sanguineti, invece, che sceglie di includerli in un panorama più ampio e in uno sguardo al Novecento nel suo complesso.

Sempre tenendo presenti le osservazioni fatte finora su alcune delle antologie in possesso di Sanguineti, soprattutto su quelle in cui si siano trovati degli interventi

postillatori, occorre ora spostarsi su una valutazione più specifica delle scelte in ambito futurista che sono state messe in campo in *Poesia italiana del Novecento*.

Del caposcuola futurista c'è già stato modo di parlare ampiamente nel capitolo precedente e di esplicitare quale fosse l'opinione di Sanguineti in merito; la breve premessa alla rosa di testi marinettiani selezionati non si risolve in un giudizio di tipo qualitativo, ma si limita a segnalare la deriva interventista e nazionalista di Marinetti, che lo affianca (ideologicamente e concretamente) all'imperialismo fascista, leggendo il Futurismo come una delle più tipiche forme di Fascismo culturale, poi assorbito definitivamente dall'egemonia politica mussoliniana. Con alcuni accenni al fulcro del pensiero marinettiano di «guerra come sola igiene del mondo», divenuto progressivamente il centro della sua ideologia, indissolubilmente legata alla sua poetica, troviamo poche informazioni critiche in più a riguardo. Certamente è in qualche modo la natura stessa dell'antologia che, escludendo strutturalmente la prosa, esclude tutta la produzione narrativa e trattatistica: ma, soprattutto nella sua fase post-bellica, è proprio quest'ultima a costituire il fondamento della sua produzione e riflesso primario dell'evoluzione del Marinettismo in opposizione al Futurismo.

Sanguineti sceglie di includere alcuni componimenti tratti da tre raccolte, pubblicate originariamente a Parigi e tradotte solo negli anni successivi: *Destruction. Poèmes lyriques*, *La ville charnelle* (Paris, Sansot&C.ie, 1908; poi, con il titolo *Lussuria-Velocità*, Milano, Modernissima, 1921) e *Le monoplan du Pape*. Per ciascuna opera vengono antologizzate una o due poesie, prima con il testo originale in francese, poi la versione italiana tratta dall'opera tradotta; a questa selezione, infine, vengono aggiunti tre testi emblematici della poetica del paroliberismo e fonosimbolismo futuristi. Tutti i componimenti di Marinetti che Sanguineti ha incluso si trovavano antologizzati anche in *I poeti futuristi* del 1912, ma lo stesso non vale per gli altri autori, i cui scritti furono solo in minima parte inseriti in questo primo allestimento.

Le note a testo sono il principale supporto per un'indagine volta a ricostruire l'allestimento di questa sezione e capire quali possano essere stati i volumi di riferimento e le modalità di postillatura: qui trovano sede diverse osservazioni, tra cui informazioni di carattere bibliografico, frutto di quel tentativo di ricostruzione cronologica che Sanguineti nel corso degli anni ha portato avanti e che si legge nei suoi volumi in svariate annotazioni di date, titoli e numeri di riviste, finalizzate a ricostruire le complesse e intricate vicissitudini di pubblicazione dei testi futuristi. Dal momento che l'edizione originale del 1912 non presenta alcun intervento, ci si deve appellare ad altri volumi, prima edizioni o testi in cui quelle stesse poesie siano state raccolte successivamente.

A rendere difficoltosa una ricostruzione delle dinamiche di selezione contribuisce la mancanza di postille che riguarda alcune opere in particolare. Si tenterà ora, con alcuni esempi, di rendere conto dei rapporti tra i testi e provare a ricostruire alcuni dei processi, ai fini di ricostruire un possibile metodo di lavoro. La prima poesia antologizzata in questa sezione V è, nelle sue due versioni, *Les Babels du Rêve* (PIN2 536-543), da *Destruction*: l'opera presenta interventi solamente nella sua traduzione

italiana, *Distruzione* (MAR10), mentre l'originale francese (MAR3) non ne presenta alcuno. Se si passano in rassegna tutti gli interventi presenti in *Distruzione*, essi non rivelano in alcun modo una possibile attenzione verso questa poesia, né alcuna indicazione o segnalazione che ne giustifichi l'inserimento: si trovano segnalati con trattini e linee verticali altri passaggi, versi di altre poesie, anche sezioni piuttosto lunghe, ma nessuno dei testi in cui si trovano dei segni viene inserito all'interno dell'antologia. Con la poesia successiva, *A mon Pégase* (PIN2 544-546), entriamo ne *La ville charnelle*: anche di questa opera si censiscono interventi postillatori solamente in una delle due versioni, in questo caso quella francese. All'interno de *La ville charnelle* e in corrispondenza di questo testo, Sanguineti circonda con dei segni angolati a margine alcuni gruppi di versi (MAR4 G5-16). Gli stessi versi in antologia si trovano corredati da note in cui Sanguineti spiega che questo componimento è nato sapientemente come un montaggio e rielaborazione di versi da *Le Démon de la Vitesse*, un testo pubblicato in *Destruction*: di volta in volta, quindi, riporta nella nota il testo originale da cui sono stati tratti per evidenziare questa similarità. In questa prima parte, dunque, la corrispondenza tra postille e antologia è assoluta. Andando più a fondo, però, e confrontando i versi francesi da *Destruction* che Sanguineti riporta in nota, si osserva che questi non sono segnati nel testo francese (MAR3), che si è già osservato essere privo di postille sanguinetiane, e nemmeno su quello italiano, dove si trovano segnati effettivamente alcuni passaggi proprio da *Il Demone della Velocità* (MAR10 G24-32), ma che non hanno alcuna relazione con quelli riportati in nota. Ciò porta a supporre, quindi, che il testo francese provenga da un altro volume e che sia postillato in quella sede (volume, però, non rientrante nel numero di quelli esaminati da questo lavoro) oppure che Sanguineti non abbia segnalato affatto questi versi e li abbia semplicemente cercati e riportati. In questo caso appena analizzato, dunque, l'analisi ha richiesto un confronto incrociato tra più testi, in cui la presenza di interventi è attestata e ricostruibile solo per una parte di lavoro.

Un altro testo marinettiano in cui è evidente il rapporto con le postille è *Le licous du Temps et de l'Espace* (PIN2 560-563), componimento tratto da *Le monoplan du Pape*, di cui Sanguineti possiede sia il volume originale francese, sia quello italiano (MAR12-13). In questo caso entrambi presentano interventi postillatori, ma solo uno è in relazione a questo componimento e la sua traduzione: in *Le monoplan du Pape* ci sono due segni angolati a circoscrivere una parte di questa poesia nello specifico (MAR12 G7-8), poi inserita in antologia solo in forma ridotta.

Per quanto riguarda *Battaglia Peso+Odore* (PIN2 571-574) è uno dei testi emblematici delle "parole in libertà" futuriste e del fonosimbolismo, e viene segnalato a più riprese nei volumi di Sanguineti: è in questa occasione che si manifesta l'interesse e l'attenzione rivolte al lessico. In antologia trova parziale riflesso quell'abitudine di segnare all'interno dei volumi tutti i passaggi linguisticamente connotati, a mostrare lo spiccato interesse di Sanguineti per l'aspetto lessicografico, che troverà ampio sviluppo negli anni successivi e di cui si trova riflesso nella sua produzione autoriale. *Battaglia Peso+Odore* è la manifestazione più estrema di eccesso linguistico libero da vincoli di

punteggiatura e sintassi, che stravolge le regole del verso poetico e del discorso: è pura parola-immagine e parola-suono, la cui evoluzione ulteriore ed estrema sono i testi visivi, evocativi di entrambi i sensi. Troviamo postillato questo testo solamente nella sua versione italiana, che Sanguineti ha letto e segnato all'interno della raccolta *Teoria e invenzione futurista* di De Maria (MAR49), pubblicata un anno prima dell'antologia. Qui, nel retro dell'indice, Sanguineti segna in penna nera una successione di parole con accanto il numero di pagina in cui esse compaiono:

kusskuss 994 cusscuss 52  
gandouras 52  
bournus 52  
cornacs 53  
Suk 757,979,966 (MAR49 J98)

Troviamo, poi, le stesse parole segnalate all'interno del volume, in corrispondenza delle pagine segnate e nei passaggi in cui esse ricorrono (MAR49 G19-21, 85, 90, 92); le ritroviamo, poi, inserite nelle note al testo in antologia, con la specifica del significato. L'allestimento di queste specifiche lessicali viene, in alcuni casi, ulteriormente ampliato con il riferimento a *Il fascino dell'Egitto* (Milano, Mondadori, 1933) di cui De Maria riporta un brano. Anche in questo caso la corrispondenza tra le postille e il testo è assoluta: Sanguineti segna sul testo con un piccolo tratto l'utilizzo della parola «galabieh», e poi cita in nota i passaggi in cui essa compare:

il servo sudanese in galabieh bianca preparava l'esca (MAR49 G84)

le lunghe galabieh argenteo, che scopano i sentieri neri (G86)

aveva un aspetto assai nobile, nella sua galabieh sventolante (G87)

galabieh e baracani (G88)

in galabieh abbacinanti e cinture di fiamma (G89)

La stessa parola, inoltre, era già stata segnalata in *Mafarka il futurista* con una sottolineatura (MAR8 C6).

Gli esempi portati finora sono utili, dunque, a delineare un metodo concreto di confronto tra i testi e di rimandi interni che, soprattutto dal punto di vista lessicale, si mostrano piuttosto evidenti: nel caso dell'antologia, l'annotazione pedissequa delle ricorrenze lessicali può offrire un ampio spettro di citazioni che ne suggeriscano l'uso. Un appunto di questo genere rivela, dunque, uno degli approcci di Sanguineti al testo, completando la visione rispetto a quanto si era detto nel capitolo precedente: il procedimento si mostra molto simile, ma invece che di tipo tra i segni, il legame è di tipo lessicale.

Per l'autore successivo, Enrico Cavacchioli, i testi che vengono inseriti appartengono a *Le ranocchie turchine* (Milano, Edizioni di «Poesia», 1909) e *Cavalcando il sole* (Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914), due dei tre testi che Sanguineti possiede di questo poeta e romanziere nella sua biblioteca, tutti volumi pressoché privi di interventi postillatori. Per quanto riguarda le note che Sanguineti acclude a questi testi in antologia, si tratta per lo più di significati di parole insolite o poco conosciute. Relativamente al poeta seguente, Luciano Folgore, il discorso non è molto diverso: sebbene il numero di volumi in possesso di Sanguineti sia piuttosto alto (dieci) questi si presentano quasi del tutto privi di postille; inoltre, i testi antologizzati non presentano note. Per questi due autori, dunque, il discorso si esaurisce in un'osservazione collaterale. Si è già messo in evidenza come nel panorama antologico questi due autori abbiano avuto una considerazione piuttosto scarsa, ma che vi sia stato modo in alcune antologie di ritrovarli inseriti. L'esempio più importante è *L'antologia dei poeti italiani dell'ultimo secolo* di Ravegnani e Titta Rosa, già citata precedentemente, e nuovamente nell'antologia di Ravegnani specificamente dedicata al Futurismo: li vediamo comparire entrambi nella seconda, mentre in quella del 1963 è Sanguineti stesso, come abbiamo visto, a segnare il nome di Cavacchioli come autore mancante. Se si legge nell'indice di queste due antologie quali siano i testi che sono stati inseriti si potrà notare che essi non corrispondono alla scelta di Sanguineti, tranne che per un unico testo di Cavacchioli, *Maledetta la luna!* (PIN2 590-592), scelto anche da Ravegnani. E ancora, se si opera un ulteriore confronto con *I poeti futuristi* del 1912, nuovamente non si trova quasi nessun testo in comune tra i due allestimenti, né per Folgore né per Cavacchioli. La selezione operata da Sanguineti non solo non corrisponde quasi in nessuna parte a quella operata da Marinetti, ma nemmeno ha alcuna attinenza con i testi più solitamente antologizzati negli allestimenti precedenti al suo: la scelta appare, in questo caso, quasi del tutto personale. Entrambi i poeti presentano un numero non esiguo di testi e da questi emerge un allestimento piuttosto originale e fuori dal comune; ciò non può che confermare la portata dell'operazione di Sanguineti nella valorizzazione di autori che riteneva degni di una maggiore considerazione rispetto a quella che gli era riservata. Tentando di valorizzarne i punti di forza, senza negare quelli di debolezza, Sanguineti incoraggia una rilettura che non sia influenzata dalla scarsa considerazione che è loro riservata: nella premessa alla selezione di poesie di Cavacchioli, mostra il suo apprezzamento per il grottesco lirico che egli riesce a creare ne *Le ranocchie turchine*, mentre di Folgore mostra di preferire proprio ciò che di questo poeta risulta meno valorizzato, ossia le poesie pubblicate nei suoi anni futuristi in collaborazione con «La Voce» e «Lacerba», poco note rispetto a una produzione ben più fortunata di parodie dei poeti, favole in versi ed epigrammi: tutta la sua produzione, raccolta in un allestimento tardo (*Poesie scelte*, Milano, Ceschina, 1940), non aveva lasciato, secondo Sanguineti, sufficiente spazio a quelle liriche che egli ritiene ben più meritevoli di attenzione.

Anche nel caso di Buzzi, a fronte di un numero di volumi presenti nella biblioteca sanguinetiana non esiguo (sei), se ne trova postillato solamente uno (*Poema dei quarantanni*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1922). È un altro autore che non



viene frequentemente incluso nelle antologie, infatti nuovamente lo troviamo solamente nei due allestimenti di Ravegnani-Titta Rosa e di Ravegnani del 1965 e 1968. Sanguineti sceglie di includere in antologia un solo testo, *Il mortorio di Bibia* (PIN2 619-621), anch'esso assente dalle antologie appena citate, ma che invece compare nella selezione del 1912 di Marinetti. Nella premessa al testo, Sanguineti offre una prospettiva su Buzzi che nuovamente conferisce valore alle sue opere legate all'ambito futurista, mentre mostra alcune riserve su toni eccessivamente oratori che talvolta assume: anche in questo caso, mette in luce la necessità di uno studio che ne riporti all'attenzione ciò che è più meritevole di essere ricordato. *Poema dei quarantanni* (BUZZ2) non viene nominata tra le opere citate da Sanguineti nella premessa al testo, ma il volume si presenta postillato in matita: nella maggior parte dei casi si tratta di segnalazioni di gruppi di versi, con una linea verticale, con segni angolati o con sottolineature. Gli interventi non sembrano concentrarsi su una poesia nello specifico, ma piuttosto segnalare brevi stralci di più testi; i versi che vengono segnalati da Sanguineti, inoltre, rispondono parzialmente a quel giudizio espresso nell'antologia, oltre che versi in cui Buzzi sembra raggiungere toni che quasi lo avvicinano più alla poetica crepuscolare.

Con Boccioni la scelta di Sanguineti si manifesta in tutta la sua originalità, nel valore attribuito al caso eccezionale: dell'esponente più noto e tra i principali teorizzatori dell'arte futurista si trova antologizzato un solo testo, *Uomo+Vallata+Montagna* (PIN2 622-624) pubblicato nel 1914 su «Lacerba»<sup>61</sup>. In questa prova Sanguineti riconosce «uno degli esempi, anzi, più persuasivi e rilevanti dei risultati procurati dalle “parole in libertà”» (PIN2 622). Tra suggestioni visive, olfattive, uditive e persino tattili, Boccioni riesce a servirsi dell'arte con più forza espressiva rispetto a quanto potesse fare chi al mondo dell'arte era estraneo; certamente il mondo artistico e quello letterario, come già detto, si trovano accostati e quasi assimilati in ambito futurista, in continuo dialogo, ma gli effetti di commistione sensoriale che sia Soffici che Boccioni riescono a creare costituiscono quelle prova di eccezionalità a cui Sanguineti vuole dare risalto.

A seguire, nell'antologia compare, appunto, Soffici, autore del quale si è ampiamente parlato: le poesie che Sanguineti ha scelto di inserire sono tratte dal già citato *BIF&ZF+18. Simultaneità e chimismi lirici* del 1915, testo di cui Sanguineti possiede due edizioni (1919 e 2002), entrambe pubblicate per Vallecchi. Solamente la prima (SOFF3) presenta delle postille, ma si tratta di lineette a margine in corrispondenza dell'elenco di sue opere. Rispetto alle poesie antologizzate negli allestimenti precedenti, Sanguineti si mostra più in continuità di quanto non si sia notato per gli altri autori: per esempio, *Arcobaleno* (PIN2 626-629) era già stata inclusa da Anceschi e Antonielli nel 1953, *Firenze* (PIN 630-633) da Ravegnani e Titta Rosa, *Crocicchio* (PIN2 637) e *Mattina* (PIN2 644-645) da Ravegnani.

Relativamente al rapporto con le postille, così com'era stato per Marinetti si deve fare riferimento alle note: un sintomo dell'importanza di questi due autori e del fatto che

---

<sup>61</sup> Umberto Boccioni, *Uomo+Vallata+Montagna*, in «Lacerba», II, 3, 1° febbraio 1914, pp. 44-45.

Sanguineti se ne sia occupato nei suoi studi con maggior attenzione è proprio la maggior densità di note che correde i loro testi, a confronto con quella degli altri sei poeti. Nella premessa biografica e critica a Soffici poco si trova riflesso di quelli che furono gli studi precedenti di cui si è avuto modo di dare conto, ma in questo caso Sanguineti si limita a una sintetica esposizione con pochi giudizi su ciò che ritiene migliore e ciò che invece potrebbe essere lasciato da parte. Il rapporto con le postille ai volumi di Soffici si manifesta rispetto a un'opera in particolare, l'unica a cui Sanguineti fa riferimento nelle note, *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo* (Firenze, Vallecchi, 1951-1955): si tratta di un'autobiografia in quattro volumi, ciascuno incentrato su una "età della vita" di Soffici. Ognuno di questi è presente nella biblioteca sanguinetiana (SOFF18-21) ma tutti con un numero piuttosto esiguo di interventi, per lo più sottolineature e qualche postilla. Questi pochi segni e annotazioni, però, si legano alle note alle poesie in un rapporto che in alcuni casi è diretto: per esempio, in merito al primo verso della poesia *Arcobaleno* («inzuppa 7 pennelli nel tuo cuore di 36 anni finiti ieri, 7 aprile», PIN2 626), Sanguineti rimanda a una nota in cui fa riferimento al primo dei quattro volumi, *L'uva e la croce*, dove aveva contrassegnato con una lineetta a margine:

il giorno esatto della mia nascita fu il sette aprile 1879 (SOFF18 G5)

E ancora, a questo appunto ne segue uno che invece riguarda la piccola frazione toscana dove Soffici nacque, che Sanguineti specifica poi nella breve parentesi biografica dell'autore:

il villaggio dove nacqui, detto il Bombone (G6)

Un altro legame con agli interventi nei volumi di Sanguineti lo si trova all'interno della poesia *Correnti* (PIN2 641-643), relativamente alla nota al verso in cui compare il nome di Fuffa: di questo personaggio compare citato in *Il salto vitale*, e qui Sanguineti prima lo sottolinea poi lo inserisce in fondo al volume con i riferimenti alle pagine in cui compare il suo nome (SOFF20 C5, J12)

La maggior parte delle note, poi, si muove nuovamente su un versante lessicale: si tratta sia di precisazioni sul significato di alcune parole, di traduzioni o, in alcuni casi, di una specifica sulle varianti rispetto alle pubblicazioni su rivista, in riferimento a quanto accennato nel primo capitolo sulla pubblicazione di *Simultaneità* e di *Chimismi lirici* su «Lacerba», e poi sulla «Voce». Come si è osservato per Marinetti, anche in questo caso vi sono dei legami di carattere lessicale con le postille: per esempio, nella poesia *Mattina* viene utilizzata la parola «turchinetto», un termine presente e segnalato da Sanguineti in un altro volume sofficiano della sua biblioteca, in *La giostra dei sensi* (Firenze, Vallecchi, 1918); qui si trova indicata con una lineetta a margine e poi riportata nel foglio di guardia, con accanto segnato il numero di pagina corrispondente (SOFF14 G10 J12). Nella poesia *Aeroplano* (PIN2 646-650), poi, compare la parola

«ghimè»: nella nota Sanguineti specifica le ricorrenze di questo termine e cita un passaggio da *L'uva e la croce* in cui esso viene utilizzato, lo stesso che viene annotato nel foglio di guardia con il relativo numero di pagina, ma che in questo caso non era stato segnalato a testo (SOFF18 J8); si trova, invece, segnalata a testo la seconda ricorrenza, indicata nel foglio di guardia, del termine «ghimè» (G7, J8).

Infine, a chiusura di questa quinta sezione troviamo due poeti rappresentativi del panorama futurista del secondo periodo, Farfa e Fillia: entrambi vennero inclusi nell'antologia *I nuovi poeti futuristi* del 1925, come già accennato, come rappresentanti di questa nuova fase del movimento.

Farfa, pseudonimo di Vittorio Osvaldo Tommasini, fu pittore e poeta, e la sua riscoperta viene attribuita ad Asger Jorn ed Enrico Baj, quest'ultimo artista e saggista milanese che fu amico di Sanguineti e che fece parte del Gruppo 63. Nell'*Introduzione* dell'antologia, Sanguineti osserva che la produzione poetica di Farfa necessita ancora di una rilettura meditata, ma gli riconosce la capacità «di esaurire in sé tutta una direzione che il futurismo nostrano non seppe seguire se non assai episodicamente, e che pure era nei suoi postulati più fermi» (PIN1 LII). Nella biblioteca vi è un discreto numero di suoi volumi, ma nessuno di questi presenta postille; si tratta, inoltre, di testi piuttosto recenti, tutti successivi alla pubblicazione dell'antologia. Sanguineti include dieci brevi componimenti di Farfa, tratte da *Noi miliardario della fantasia* (Milano, La Prora, 1933), un volume che, però, è assente nella sua biblioteca.

Anche Fillia, pseudonimo di Luigi Colombo, fu artista e scrittore; inserito nell'ambiente pittorico torinese, ottenne una maggior attenzione negli anni Sessanta in occasione dell'allestimento di una mostra curata da Albino Galvano ed Enrico Crispolti alla Galleria d'Arte Moderna nel 1962, a circa trent'anni dalla sua morte: qui furono esposte le sue opere e quelle di altri cinque artisti di questa seconda generazione artistica futurista, che era stata riscoperta dallo stesso Crispolti qualche anno prima. In occasione di questa mostra, Sanguineti avanzò alcune considerazioni critiche in un articolo pubblicato su «il verri», che può considerarsi un primo approccio critico alla figura di Fillia, sebbene su un versante diverso da quello letterario<sup>62</sup>.

In merito alla sua produzione poetica, di cui viene offerta una piccola selezione di quattro testi, si presenta ibrida tra prosa e poesia, dunque, come osserva Sanguineti nell'*Introduzione*, non si può parlare di lirica nel suo caso. Sanguineti possiede un buon numero di testi di questo autore, soprattutto di carattere narrativo: le postille censite, infatti, sono tutte relative alla sua produzione romanzesca. Fu una figura molto attiva nel panorama dell'avanguardia futurista: fu autore, per esempio, di *La cucina futurista* (Milano, Sonzogno, 1932) insieme a Marinetti, e fu direttore della serie *Vetrina futurista di letteratura, teatro, arte* (Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1927). Quest'ultima, in particolare, è presente in due volumi nella biblioteca sanguinetiana, ed è già occorso di farvi cenno in merito ad alcuni interventi postillatori relativi a Marinetti: tutti in penna verde o matita, si tratta presumibilmente di appunti piuttosto

---

<sup>62</sup> Edoardo Sanguineti, *Secondo futurismo torinese*, «il verri», VI, 2, aprile 1962, pp. 122-124; ora in *Cultura e realtà*, cit., pp. 209-212.

giovanili. Come suggerisce il titolo della pubblicazione, si tratta di una raccolta dei più importanti scritti futuristi di vario argomento, e Sanguineti manifesta un interesse vario per diversi testi: ne circonda alcuni passaggi con vari segni, dalla linea verticale, ai segni angolati, fino a un segno obliquo molto marcato nel margine superiore in matita rossa, che delimita un intero testo (FILL5a F7-8, FILL5b F12-15).

Non vi è alcuna relazione tra le postille ai volumi di Fillia e l'antologia, ma si riscontrano alcuni legami, invece, con la sezione dedicata a Marinetti. In apertura alla premessa biografica, Sanguineti riporta una citazione del caposcuola futurista, che rappresenta la sua vita come «tumultuosa, stramba, colorata» (PIN2 535), un passaggio che fa parte di una lunga auto-presentazione inclusa nel secondo volume di *Vetrina futurista*: Sanguineti ha qui contrassegnato con una linea verticale una sezione di testo piuttosto estesa, che va ad includere sia la citazione appena riportata, sia un altro riferimento di Sanguineti inserito in una nota al primo componimento (PIN2 542):

ebbi una vita tumultuosa, stramba, colorata. Cominciai in rosa e nero; pupo fiorentino e sano fra le braccia e le mammelle color carbone coke della mia nutrice sudanese (FILL5b G6)

Oltre a questo, viene contrassegnata con due segni angolati un'altra sezione di testo molto lunga in cui Marinetti racconta il periodo della pubblicazione del *Manifesto a Parigi* (FILL5b G7-8).

Se, dunque, non si sono riscontrate relazioni tra i testi poetici di Fillia ed eventuali interventi postillatori di Sanguineti, occorre comunque accennare la presenza di numerosi segni nei volumi di narrativa, in particolare *La morte della donna* (Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1925) e *L'uomo senza sesso* (Torino, Edizioni Sindacati Artistici, 1927): come accennato sopra, il tema femminile ed erotico sono centrali in questi due romanzi, e sembrano legarsi fortemente alla concezione marinettiana che è stata già messa in luce nel capitolo precedente. Sanguineti evidenzia nel testo alcuni passaggi da *La morte della donna* che si presentano molto simili a quelli del caposcuola futurista:

e a un tratto; in una rettilinea infinita, tra bagliori di luce, di colore e di fremiti, è l'impressione della mia sensualità (FILL1 G8)

coito spirituale improvviso che vibra di spasimi sulla strada dritta (G9)

*velocità*<sup>63</sup>: figlia umana della nostra lussuria meccanica, creata dall'amore sanissimo dell'uomo (G10)

il mio corpo-motocicletta rotola verso la doccia rinfrescante dell'orizzonte (G11)

---

<sup>63</sup> Il testo originale è scritto in maiuscolo.

Fillia prosegue in questo romanzo e in *L'uomo senza sesso* in una riflessione sul valore della sensualità e del sentimento, aspetti che già Marinetti aveva indagato sia nella narrativa e in testi dedicati a questi temi. Qui Fillia osserva l'impatto della «civiltà meccanica» sull'uomo e la donna, come essa entri nel loro rapporto e che ruolo vi giochi; a partire da una concezione marinettiana di rivoluzione della concezione di bellezza e di nuova religione della macchina, postula una nuova sensualità meccanica, derivante dalla l'amore per le macchine, la modernità, la velocità e tradotta anche nell'attività sportiva, un aspetto che va a incidere, poi, in una rinnovata concezione della figura femminile. Sanguineti segna a margine alcuni passaggi in merito:

o' dovuto convincermi che soltanto la femmina aveva per me un'importanza sessuale e che la donna non era una necessità (FILL1 G7)

la civiltà meccanica, riducendo al bisogno fisiologico i rapporti tra maschio e femmina, forma l'uomo senza sesso perché la donna non è più necessaria [...] l'amore perciò è assurdo come sentimento, nemico all'esistenza moderna dove non esistono differenze tra maschio e femmina e l'ambiente è ricchissimo di sensazioni sensuali (G12-13)

noi possiamo cioè affermare che la civiltà meccanica assorbe ogni attività dell'uomo, e il prolungarsi dei sentimenti morali tra uomo e donna è una limitazione delle possibilità umane (G14)

ma lo Sport è l'unico mezzo presente che sappia trarre passione e sensualità dalla vita meccanica (FILL4 G5)

Sanguineti, dunque, mostra ancora un particolare interesse per le molteplici sfaccettature che i temi erotico, sentimentale e femminile vanno assumendo nella complessa concezione futurista: con Fillia, inseritosi nel solco della riflessione marinettiana avviata nello stesso decennio, vi è un passo ulteriore di annullamento totale del sentimento e inutilità della donna, sostituiti dalla religione meccanica e dal suo “nuovo erotismo”, al passo con la modernità.

Come si è osservato a proposito delle note ai testi futuristi inclusi nell'antologia, uno degli aspetti cui Sanguineti presta maggior attenzione è quello linguistico e lessicale: ciò trova riscontro negli interventi postillatori ed è reso evidente dall'alta percentuale di segni in corrispondenza di passaggi connotati in questo senso, la cui attenzione si mostra diretta a quel preciso termine, inserito nel contesto della frase. L'uso della sottolineatura non si registra di frequente, sebbene possa apparire più immediato ai fini di una segnalazione specifica: il motivo di questa scelta potrebbe risalire alla volontà di non estrapolare la parola dal suo contesto e vale la pena di ricordare, a questo proposito, che Sanguineti si preoccupi in più occasioni di fornire al lettore dell'antologia uno o più

esempi di uso di un particolare lemma, offrendo uno spettro più ampio dell'impiego di esso attraverso la citazione da più testi.

Più volte nel corso di questo lavoro c'è stato modo di notare alcune consuetudini nel metodo di postillatura sanguinetiano relativamente all'aspetto lessicale: una di queste consiste nell'inserimento di parole (o gruppi di parole) particolarmente degne di nota in fondo al volume, riportandole con accanto la specifica dei numeri di pagine in cui si trovano (anche se non sempre si riscontra una totale coincidenza, e talvolta alcune parole che sono state annotate vengono evidenziate a testo senza che ne sia stata appuntato il numero di pagina, oppure viene indicata la posizione e in corrispondenza del testo non si trova alcun segno). I casi in cui si riscontra un simile procedimento sono relativi esclusivamente ai volumi di Soffici e di Marinetti. Nei volumi del primo questo metodo di annotazione si riscontra con maggior frequenza: per esempio in *La ritirata del Friuli* (Firenze, Vallecchi, 1919) prima dell'indice in chiusura del volume vengono segnate in penna blu quattro parole di connotazione regionale («impalancato», «gubbie», «melletta», «tuje»; SOFF4 J11); in corrispondenza dei numeri di pagine indicati si trovano segnate a testo con lo stesso strumento con un trattino a margine (G6-8), fatta eccezione per l'ultima di queste. Un'annotazione simile si trova nel foglio di guardia di *La giostra dei sensi*, altro volume già citato appartenente al *corpus* sofficiano, in cui vengono segnate un numero piuttosto cospicuo di parole e intere espressioni tratte dal testo:

Sensi nudi 52  
Tutto-nulla 58  
Stile (di pagliaio) 95  
le lapin posé 102  
giardino fiorito di bandiere 126  
fanali decapitati 144  
turchinetto 151  
“fatto diverso” 155 (SOFF14 J12)

Fatta eccezione per un singolo caso, tutti i termini elencati trovano ancora una volta riscontro nei segni a margine censiti alle pagine corrispondenti, seppur con alcune sviste nella trascrizione («Stile da pagliaio» e «sanali decapitati» sono le forme corrette). In entrambi i volumi di Soffici appena citati, tutti i segni censiti corrispondono a un interesse di tipo lessicale e, con poche eccezioni, vi è quasi perfetta coincidenza rispetto all'appunto consuntivo.

Sanguineti coglie le possibilità del linguaggio che il Futurismo esplora rompendo gli schemi consueti, ne esamina i processi, le ricorrenze, gli usi, mostra uno studio interessato per l'universo del linguaggio declinato in tutte le sue sfaccettature e in uno sperimentalismo di associazioni, prestiti, invenzioni, giochi.

Relativamente al *corpus* marinettiano, invece, un'annotazione di questo tipo è già stata precedentemente citata come postilla nel foglio di guardia della prima edizione di *Teoria e invenzione futurista* di De Maria (MAR49 J98) e dimostra un interesse

indirizzato soprattutto all'esoticità, con termini stranieri selezionati principalmente da *Battaglia Peso+Odore* e da *Il fascino dell'Egitto*. Oltre a questo esempio, troviamo un appunto molto più breve nel foglio di guardia di *L'alcova d'acciaio* del 1921: Sanguineti si appunta «onde-distruzione» e «istinti sanguinari» che, nello specifico, fanno riferimento a due passaggi del romanzo:

adorano il sangue umano, cioè la lotta, il bisogno di distruggersi vicendevolmente  
simboleggiato dalle onde schiumose del mare (MAR24 G28)

giovani muscolosi e sani che fanno ormai anch'essi verniciare i propri istinti  
sanguinari con nuovi ideali (MAR24 G30)

Qui l'attenzione è rivolta al rapporto istintuale dell'uomo con la guerra, la violenza come sua espressione naturale e il rispecchiamento con immagini dalla natura, aspetti che si è avuto modo di indagare nel capitolo precedente, dunque riconducibili a un interesse più tematico che lessicale.

Si è osservato, tuttavia, che procedimenti di annotazione come quelli presentati finora non risultino molto frequenti, e li si riscontri in un numero di casi relativamente basso se confrontato con la più ampia abitudine di apporre un semplice segno a margine (trattino, lineetta o punto) per indicare termini specifici o intere espressioni. Per portare alcuni esempi in merito, verranno presi ora in considerazione due volumi tra quelli che maggiormente presentano questo tipo di interventi postillatori: *Come si seducono le donne* e *Gli amori futuristi*, entrambi testi di Marinetti a cui c'è stato modo di fare riferimento in rapporto al tema erotico e femminile. Il primo rappresenta uno di quei casi in cui si distingue con chiarezza un approccio differente al testo nella presenza e nell'uso di una penna di colore diverso all'interno dello stesso volume: si nota, infatti, che i passaggi segnati in penna blu non presentano fenomeni linguistici di particolare interesse, mentre i passaggi segnati in penna nera sono chiaramente connotati lessicalmente. In via generale, interventi di questo genere sono quasi sempre in penna nera, mentre quelli in penna blu, nei rari casi in cui sono stati censiti, sono solamente relativi al lessico inserito in antologia.

Tra le parole che vengono più spesso segnalate con un segno a margine nei volumi troviamo termini stranieri, per la maggior parte francesi:

occhi tremanti dietro il lorgnon (MAR17 G24)

sapiente flirteuse priva di ogni passatismo nostalgico (G38)

ha trenta anni, delle mani divine, ma troppo postiches (G42)

sei molto énérvé oggi (G71)

vista di mannequins ad un ardente corpo a corpo (G91)

Si manifesta spesso, poi, l'interesse per i sostantivi doppi, di uso frequente nei testi di Marinetti:

le costellazioni erano dei piani-abbozzi (MAR17 G37)

sono un bar affollato di molti desideri-problemi (G43)

mi palesa in un furgone-bagagli (G57)

E ancora, vengono più volte segnalate associazioni sinestetiche di parole e avverbi insoliti:

lampade multismumate o flebili (MAR17 G36)

megafonare al cielo le cannonate (G46)

un'ora di sguardi precisi, folli, avviticchianti (G52)

il guittismo semi-cosciente della madre (MAR26 G5)

Berthe ti sia avventerà contro belluinamente (G12)

sbuffare e fumare globulosamente (G23)

mormora la Marchesa ondulosamente (G25)

Infine catturano l'attenzione anche alcune parole onomatopeiche o onomatopee pure:

il tran-tran-tuff-tuff-tuff del treno si armonizza stupendamente con i nostri lirismi scoppianti e rinnovatori (MAR17 G14)

i piedi diguazzano e flic-flaccano nel pantano (MAR26 G7)

flic-flac di passi intorno (G8)

Gli esempi fatti finora offrono una rappresentazione solo riduttiva della quantità di trattini, lineette e punti che Sanguineti segna in corrispondenza di passaggi di questo tipo. Quest'attenzione all'aspetto lessicale si colloca in un orizzonte più ampio, che necessita un riferimento all'attività di Sanguineti dopo il trasferimento a Salerno, la pubblicazione dell'antologia e, in particolare, un nuovo mestiere che lo vide impegnato dai primi anni Settanta in avanti. Dopo una breve contestualizzazione, ci sarà modo di collocare numerosi altri esempi di interventi come quelli appena già visti in un panorama di studio successivo e che, pur non essendo delineato precisamente in una



direzione specifica (come è stato per l'antologia) fa intravedere comunque gli spiragli di un metodo di ricerca e la spiccata curiosità per la parola.

La seconda metà degli anni Sessanta fu un periodo di intenso lavoro, sia sul versante universitario, sia su quello critico, soprattutto in funzione dell'allestimento di *Poesia italiana del Novecento*. Oltre a questo, a tenere impegnato Sanguineti contribuì anche l'attività di traduttore, che lo vide cimentarsi tra il 1968 e il 1969 in ben tre traduzioni: dal greco *Le Baccanti* (Feltrinelli, Milano, 1968) di Euripide, dal latino *Fedra* (Einaudi, Torino, 1969) di Seneca oltre al già citato *Satyricon* di Petronio. Non mancò, poi, la scrittura per il teatro, che culminò nel 1969 con la messa in scena a Spoleto dell'*Orlando furioso*, un radicale punto di svolta nella storia del teatro e nello sviluppo del teatro novecentesco. Dopo un periodo di lungo silenzio poetico, con la pubblicazione di *Poesia italiana del Novecento* e l'inizio degli anni Settanta, Sanguineti si dedicò nuovamente alla poesia: a rompere il silenzio fu *Wirrwarr* (Milano, Feltrinelli, 1972), una raccolta che includeva una silloge di otto poesie dal titolo *T.A.T.* e cinquantuno poesie di *Reisebilder*, composte durante la permanenza a Berlino nel 1971, che lo vide soggiornare lontano da Salerno per sei mesi.

Mentre proseguiva la sua carriera universitaria, prima con la nomina a professore straordinario nel 1971 e, due anni dopo, a professore ordinario, Sanguineti iniziò una nuova fase della sua vita intraprendendo un nuovo mestiere, che lo tenne impegnato per tutti gli anni successivi: fu nel 1973 che Sanguineti diede il via alla sua attività come pubblicista a partire da una collaborazione con il quotidiano «Paese Sera», per il quale tenne una rubrica dal titolo *Giornalino*. Dopo il trasferimento a Genova per un nuovo incarico presso l'Università a partire dall'anno successivo, iniziò a collaborare con «Il Giorno» (nel 1975), «l'Unità» (nel 1976) e «Il Lavoro» (nel 1980). Il resoconto della sua scrittura per i giornali è ora raccolto nei già citati *Giornalino*, *Giornalino secondo*, *Scribilli*, *Ghirigori*, *Gazzettini*, che offrono una panoramica pressoché completa dell'esperienza di Sanguineti in questo ambito.

Anche in questo contesto, il Futurismo torna come argomento di discussione e riflessione, e gli articoli ad esso dedicati si muovono sul versante di un nuovo approfondimento critico, sebbene con toni meno accademici e specialistici rispetto a quanto non si sia visto fino a questo momento, data la differente destinazione: è il caso, per esempio, di *Cangiullo di Napoli*<sup>64</sup>, pubblicato su «Paese Sera» nel luglio 1977, in cui Sanguineti esce dai confini fiorentini e milanesi del movimento per rivolgere l'attenzione al Futurismo di area napoletana; o *Tra parossismo e depressione*<sup>65</sup>, uscito l'anno successivo su «Il Giorno», in cui riprende il discorso su Mario Morasso intrapreso un decennio prima, approfondendone alcuni caratteri relativi a un confronto con Gozzano; o ancora, *Futurismo e Déco*<sup>66</sup>, scritto per «Paese Sera» in occasione della

---

<sup>64</sup> Edoardo Sanguineti, *Cangiullo di Napoli*, in «Paese Sera», 28 luglio 1977; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 252-254.

<sup>65</sup> Edoardo Sanguineti, *Tra parossismo e depressione*, in «Il Giorno», 5 giugno 1978; ora in *Scribilli*, cit., pp. 104-106.

<sup>66</sup> Edoardo Sanguineti, *Futurismo e Déco*, in «Paese Sera», 9 novembre 1978; ora in *Scribilli*, cit., pp. 216-218.

pubblicazione dell'antologia a cura di Glauco Viazzi *I poeti del futurismo* (Milano, Longanesi, 1978), raccolta tra le più ampie mai allestite fino a quel momento e che riusciva a rendere conto delle varie declinazioni della poetica futurista, dalle parole in libertà, alla poesia visiva, a quella fonetica, fino al poemetto in prosa.

È in questo stesso contesto che si apre quella prospettiva di studio del movimento da un punto di vista linguistico, che offre la possibilità di un'analisi a più ampio raggio in questa direzione; molta della produzione giornalistica di Sanguineti fu orientata a un approfondimento di tipo lessicografico, un interesse che si manifestava già con evidenza nell'allestimento dell'antologia e che costituiva, al tempo stesso, parte integrante della sua stessa poetica e della sua ricerca stilistica. Sebbene, come appena osservato, la produzione critica ebbe un rallentamento e la pubblicazione di saggi critici su riviste, volumi risultò ridotta, in un certo senso, almeno sul versante futurista, questa proseguì proprio sui giornali secondo questa categoria di indagine.

Si è visto come in *Poesia italiana del Novecento* alla sfera linguistica del Futurismo fosse rivolta una particolare attenzione e gli fosse dedicato un discreto spazio: sui giornali, dunque, Sanguineti ebbe modo di approfondire il multiforme linguaggio futurista da più punti di vista, spaziando dalla poesia alla prosa, dal neologismo stravagante al forestierismo. Questa prospettiva si inserisce in una valutazione del movimento marinettiano che esula dalla sola valutazione critica sull'impatto politico, sociale, culturale e letterario che il movimento ebbe: con le pubblicazioni giornalistiche ci fu l'occasione di valutarlo con una maggiore leggerezza, in un certo senso, in una lettura dell'impatto che esso poteva avere per un parlante. Giocare con i futuristi e con le loro stravaganze, dunque, ma senza perdere di vista il messaggio profondamente rivoluzionario che, almeno negli intenti, esso portava con sé.

Dopotutto – va osservato – lo stesso Sanguineti nell'esercitare questo nuovo mestiere si mise a “giocare con la lingua”: nella scrittura dei suoi articoli si servì di un registro molto espressivo, denso di neologismi, costruzioni, storpiature ironiche, una forza di linguaggio che dai contemporanei fu riconosciuta (e talora rimproverata) non appena fece la sua comparsa sulle testate. Perché la lingua di Sanguineti crea una sapiente “pastiche”, tra giochi di parole e “citazionismo lessicale”, che lo porta a comporre nuovi termini, a reiventarne altri, in una modalità di espressione ironica, canzonatoria, irriverente: il suo modo di esprimersi porta su di sé, fa proprio ed interiorizza un bagaglio di letture, una riflessione critica, notizie, citazioni, riferimenti all'attualità, alla letteratura, alla politica, tutti tasselli che legano indissolubilmente la lingua al suo parlante, e nel suo caso questo si mostra con grande evidenza. Come ha osservato Giuseppe Carrara in un approfondimento dell'esperienza di Sanguineti pubblicista anche dal punto di vista del linguaggio, la scelta cadeva su parole «volutamente parossistiche, non riutilizzabili, stridenti, spesso impronunciabili e mai gratuite, bensì sempre legate al contesto testuale da cui sono originate»<sup>67</sup>. E molti caratteri dell'eloquio futurista, in un certo senso, si riconoscono in certe espressioni

---

<sup>67</sup> Giuseppe Carrara, *La lingua della militanza. Edoardo Sanguineti pubblicista (1973-1982)*, in «Lingue e culture dei Media», vol. 4, 1, luglio 2020, pp. 63-88 (67)

sanguinetiane, soprattutto nelle grammaticalizzazioni e nell'uso di suffissi e prefissi (come "super-" che quasi rispecchia il tipico "ultra-" futurista): sebbene non si possa affermare con assoluta sicurezza che il linguaggio del movimento abbia costituito per Sanguineti una qualche influenza effettiva, di certo si può comprendere il motivo di un certo suo interesse spiccato verso questi fenomeni, che l'insistenza su questo tema non può che confermare.

Il legame tra le postille e la produzione giornalistica di Sanguineti non è sempre diretto, ma senza dubbio riflette quell'interesse per tutto ciò che è stato messo finora in evidenza della prospettiva linguistica futurista. Il primo articolo sul movimento, per esempio, venne pubblicato in occasione dell'uscita di *Prosa e critica futurista* di Mario Verdone (Milano, Feltrinelli, 1973) e, nello specifico, relativamente a un romanzo di Marinetti dal titolo *Un ventre di donna* (Milano, Facchi, 1919) di cui vi si trovavano antologizzate alcune parti<sup>68</sup>. Sul versante lessicale qui Sanguineti cita alcune «macchie caratteristiche» marinettiane, in particolare «immensificare», che sui volumi si trova segnato a più riprese:

immensificazione dello spazio (MAR49 G73)

gesto immensificato (MAR49 G13, MAR61 G6)

E nuovamente nello stesso articolo troviamo da parte di Sanguineti, in chiara citazione alla composizione dei termini marinettiana «donna-futurista-tipo», l'uso di «chirurgo-futurista-tipo», che ancora ricollega a un esempio di segno censito a margine di «il fascino del seduttore-tipo» (MAR17 G15).

L'articolo più rilevante in merito al lessico futurista, soprattutto se letto nell'orizzonte delle postille, è *Parole in libertà*<sup>69</sup>, che fu pubblicato su «Paese Sera» in occasione del centenario dalla nascita di Marinetti: questa ricorrenza offre a Sanguineti un'occasione per fare una sorta di bilancio, osservare quanto dell'esperienza del movimento fosse effettivamente arrivato, che cosa fosse rimasto nella coscienza collettiva di un'avanguardia che segnò il panorama italiano di inizio Novecento, pur con tutte le criticità e la deriva politica su cui si è poi ripiegato. Al di là di temi specialistici e delle direzioni di studio che egli stesso ha intrapreso negli anni precedenti, Sanguineti vuole interrogare il suo tempo e capire cosa il Futurismo possa dire alla contemporaneità. «In certa coscienza collettiva, soprattutto se filisteica, il concetto di futurismo copriva, con tutta l'area di tutte le possibili avanguardie, ancorché tarde e timide, ogni prodotto non accompagnato da rassicuranti i segnali tradizionali»<sup>70</sup>: il fatto che al movimento mancassero quell'ordine e tradizione rassicuranti, per Sanguineti non fu altro che un valore aggiunto; la sua anima profondamente avanguardista si manifesta con decisione,

---

<sup>68</sup> Edoardo Sanguineti, *Chirurgia futurista*, in «Paese Sera», 4 ottobre 1973; ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 33-36.

<sup>69</sup> Edoardo Sanguineti, *Parole in libertà*, in «Paese Sera», 1° aprile 1976; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 40-43.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 41.

e non senza polemica, a difesa del Futurismo, «ismo più bestemmiato, sopra le lingue e le labbra degli inesperti»<sup>71</sup>. Non solo, dal momento che l'aspetto linguistico del movimento appare piuttosto ignorato nel panorama della storia della lingua, egli osserva che un vocabolario futurista, più specificamente marinettiano, sia il modo migliore per rendergli omaggio. Poi, scherzosamente o no, è lui stesso a iniziarne uno a partire dalla prima lettera dell'alfabeto, elencando una serie di parole di impianto futurista, e passare così in rassegna anche alcune delle principali opere marinettiane da cui queste parole erano tratte. A partire da «aeropoeta» e «aeropoeticamente», rimaste escluse rispetto alla più nota «aeropoesia», poi «africaneggiare», «agilizzare» «anguillare», fino alla citazione di un passaggio tratto da *Distruzione della sintassi*<sup>72</sup>:

vediamo il Filippo Tommaso che teorizza a questo modo: «invece di umanizzare animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremo animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare, o liquefare lo stile», sino a «drammi di lettere umanizzate o animalizzate»<sup>73</sup>.

Se si ripercorre la totalità degli interventi censiti nei volumi, si può notare che vi sia talvolta un rapporto diretto con alcune delle parole che Sanguineti elenca nell'articolo: la citazione marinettiana appena riportata, per esempio, si trova segnata con una lineetta a margine in *Teoria e invenzione futurista* del 1983 (MAR61 G16). In altri casi, invece, si osserva che i verbi, i sostantivi, i neologismi, gli avverbi che porta ad esempio vengono segnati in forme simili o declinate, simile al caso esposto sopra di «immensificare»: è il caso, per esempio, di «anguillante» (MAR24 G18), o di tutti i derivati da «aeropoesia». A questi ultimi si uniscono, poi, le varianti relative al mondo dell'arte, dunque «aeropittura» (MAR49 G70), «aeropittori» e «aeroscultura» (G62) e ancora, «aeroprofumi» nel sottotitolo di un'opera di Bruno Sanzin, *Aeroprofumi futuristi in parole in libertà* (MAR47).

Proseguendo con la stessa lettera dell'alfabeto, seguono gli esempi di Sanguineti in riferimento all'utilizzo di un altro prefisso, l'espressione della polemica futurista per eccellenza, ovvero «anti-», predominante nei manifesti del movimento, laddove esso dovesse insistere su una posizione oppositiva, talmente insistita da essere rappresentata con un suffisso caratteristico. Con un trattino a separare il suffisso dalla base oppure prive di alcuna separazione, un simile uso si riscontra in svariati casi, soprattutto nella lingua marinettiana, come parte integrante dello spirito stesso del movimento e sua primaria espressione. Sono parole-manifesto, in un certo modo, di cui Sanguineti cita alcuni casi, da «antipoetico», «antisentimentale», fino ad «antipraticamente» e «antigienico». E si può con sicurezza affermare che gli esempi posti siano solo una minima parte di tutto ciò che negli interventi ai volumi si trova segnato per evidenziare

---

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Filippo Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, Milano, Direzione del Movimento Futurista, 11 maggio 1913; poi in *I manifesti del Futurismo*, cit., pp. 133-146.

<sup>73</sup> Edoardo Sanguineti, *Parole in libertà*, cit., p. 42.

un uso di questo tipo: a quelle appena riportate si possono aggiungere «antitriplicista» (MAR17 G79), «antimoderno» (MAR18 G20), «anticlericalismo» (MAR19 G41), «antiteatrale» (MAR49 G41), «antiaccademico» (MAR49 G32, MAR61 G18), «antipatriottismo» (MAR61 G27, 29), «antipoliziesca» (G31), «antinazionale» (G33), «antivitale» (G43) e molte se ne potrebbero ancora elencare; solo in due casi tra quelli che si trovano segnati nei volumi si riscontra l'utilizzo del trattino, «anti-Dreyfusisti» (MAR17 G88) e «anti-umana» (MAR61 G47). Come si può notare, la maggior parte dei termini segnati provengono da due volumi in particolare, le due edizioni di *Teoria e invenzione futurista*: questo testo si conferma nuovamente tra i maggiori riferimenti per uno studio successivo, la cui consultazione è risultata preferibile rispetto a quella di un'edizione originale, laddove essa fosse presente nella biblioteca. La presenza in contemporanea di una rosa di testi piuttosto ampia e ben selezionata permetteva di avere a disposizione un elevato numero di passaggi capitali del pensiero marinettiano, e dal punto di vista lessicale, ai fini di una consultazione completa, risultava sicuramente più agevole.

La mancanza di un vocabolario futurista è stata in parte compensata, secondo Sanguineti, dal già citato *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia<sup>74</sup>, che presenta alcuni dei termini provenienti dall'ambito del movimento: non ci si deve addentrare molto nell'analisi e nella ricerca per notare che già nel primo volume compaia quell'«aeropoesia» marinettiano. Ancora più interessante notare, poi, come Sanguineti stesso avrà effettivamente la possibilità, in un certo senso, di inserire egli stesso in un vocabolario quello che gli sembrava andasse necessariamente integrato: da un'assidua «frequentazione» del GDLI volume per volume a ciascuna nuova uscita, nacquero nei decenni successivi due *Supplementi* al dizionario di cui Sanguineti fu direttore, il primo nel 2004 e il secondo nel 2009<sup>75</sup>. Qui egli ebbe modo di collocare in un contesto specifico parte di quel lavoro costruito in anni di ricerca, di indagine lessicale, di appunti, ritagli, parole riportate, citazioni da romanzi, da versi, da articoli, da saggi, tutto ciò che lo aveva portato ad allestire fino a settantamila schede lessicografiche. Fu proprio in occasione di questi due allestimenti che ci fu modo di integrare, nello specifico, molti dei termini legati al panorama di questa avanguardia storica italiana; alcuni di essi, che dal GDLI erano rimasti esclusi, si trovano qui inseriti tra il primo e il secondo supplemento: per ritornare ad alcuni dei termini evidenziati da Sanguineti nell'articolo di «Paese Sera», nel primo supplemento vennero inclusi «aeropoema» e «aeroplanamente» (S04 17), e nel secondo troviamo «aeropoesia» e «aeroplanico» (S09 13).

Per non limitarsi ai termini che egli direttamente riporta nell'articolo, si possono richiamare in causa quelle stesse parole che erano state segnalate già in funzione dell'antologia e che sono state annotate in fondo ai volumi, per capire se siano state o meno riprese e inserite nei supplementi. Tra le parole che erano state segnalate a

---

<sup>74</sup> D'ora in avanti il titolo verrà abbreviato nella forma GDLI.

<sup>75</sup> D'ora in avanti i supplementi verranno citati attraverso le sigle S04 e S09, seguite dal numero di pagina a cui si fa riferimento.

marginale già nel 1969 ritroviamo «bournous» o «burnùs» (S09 132), «galabieh» (362) e «ghimé» (373), accompagnate da una o più citazioni poste come esempio che, però, non trovano alcun riscontro in nessuno dei passaggi segnati da Sanguineti sui volumi. Tra le parole che non furono appuntate direttamente in funzione dell'antologia, invece, troviamo inserita nel primo supplemento «mannequins» (S04 523) e «multisfumate», e in questo caso anche la citazione corrisponde al passaggio che era stato segnalato a margine (550); nel secondo supplemento, invece, si riscontra una perfetta corrispondenza tra parte segnata e citazione riportata in «belluamente» (S09 94) e «guittismo» (393), mentre senza citazione ma comunque inserita vi è «globulosamente» (381). Oltre a questi, tutti i termini citati precedentemente con il prefisso “anti-” si trovano variamente inseriti nei due supplementi, soprattutto con riferimenti a Marinetti e l'area futurista nel *Supplemento 2004*.

Sanguineti, dunque, non solo ebbe modo di tradurre la sua lessicomania in un'operazione concreta ma, più nello specifico, poté così costruire quel vocabolario futurista che sperava fosse allestito in occasione dell'anniversario di Marinetti, con l'intento di mettere in risalto quella rivoluzione linguistica del caposcuola del movimento, che «non si è accontentato di mettere le parole in libertà, ma si è dato la sua pena per partorirne di nuove, tra felici e infelici, fortunate e disgraziate, onde rimpolpare i nostri lessici passatisti»<sup>76</sup>: un'operazione che nell'ottica di Sanguineti aveva un enorme valore, per la potenza che la parola assume, a partire dal significato, fino ad arrivare alla sua sonorità.

---

<sup>76</sup> Edoardo Sanguineti, *Parole in libertà*, cit., p. 41.

## Bibliografia

### Critica di Edoardo Sanguineti raccolta in volume

*Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961.

*Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1965 (seconda edizione ampliata, Milano, Feltrinelli, 1970; terza edizione ampliata, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2001).

*Poesia del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969 (poi *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi, 1970<sup>2</sup>, 2 voll.).

*La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987.

*Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2000.

*Cultura e realtà*, a cura di Erminio Risso, Milano, Feltrinelli, 2010.

*Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica: scritti dispersi, 1948-1965*, a cura di Gian Luca Picconi e Erminio Risso, Milano, Edizioni del verri, 2017.

### Scritti giornalistici di Edoardo Sanguineti raccolti in volume

*Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976.

*Giornalino secondo 1976-1977*, Torino, Einaudi, 1979.

*Scribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.

*Ghirigori*, Genova, Marietti, 1988.

*Gazzettini*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

## Lettere di Edoardo Sanguineti raccolte in volume

*Lettere dagli anni Cinquanta*, a cura di Niva Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009.

*Lettere a un compagno*, a cura di Fausto Curi, Milano, Mimesis, 2017.

Edoardo Sanguineti-Enrico Filippini, *Cosa capita nel mondo. Carteggio (1963-1977)*, a cura di Marino Fuchs, Milano, Mimesis, 2018.

## Saggi e interventi di Edoardo Sanguineti

*La lirica italiana del Novecento*, recensione a Luciano Anceschi-Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana* (Firenze, Vallecchi, 1953), in «Questioni», I, 1, febbraio 1954, pp. 26-34 (ora in Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai Novissimi. Linee evolutive di un'istituzione di poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 309-317).

*Poetica e poesia di Soffici*, in «aut aut», 24, novembre 1954, pp. 491-502; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 133-148.

*Da Gozzano a Montale*, in «Lettere italiane», VII, 2, aprile-giugno 1955, pp. 188-207; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 17-39.

*Da D'Annunzio a Gozzano*, in «Lettere italiane», XI, 1, gennaio-marzo 1959, pp. 57-88; ora in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 40-79.

*Tra liberty e crepuscolarismo*, in «Lettere italiane», XIII, 2, aprile-giugno 1961, pp. 189-208; ora con il titolo *Palazzeschi tra liberty e crepuscolarismo* in *Tra liberty e crepuscolarismo*, cit., pp. 80-105.

*Secondo futurismo torinese*, «il verri», VI, 2, aprile 1962, pp. 122-124; ora in *Cultura e realtà*, cit., pp. 209-212.

*Sopra l'avanguardia*, «il verri», VI, 11, novembre 1963, pp. 15-19; ora in *Ideologia e linguaggio* [2001], cit., pp. 55-58.

*Avanguardia, società, impegno*, in *Avanguardia e neoavanguardia*, a cura di Giansiro Ferrata, Milano, Sugar, 1966, pp. 85-100; ora in *Ideologia e linguaggio* [2001], cit., pp. 59-71.



*L'estetica della velocità*, in *Poeti e poetiche del primo Novecento. Corso di letteratura italiana moderna e contemporanea. Anno accademico 1965-66*, Torino, Giappichelli, 1966, pp. 273-313; poi, in forma ridotta, in «Duemila», II, 6, 1966, pp. 18-26; ora in *La missione del critico*, cit., pp. 127-149.

*La guerra futurista*, in «Quindici», 14, dicembre 1968, p. 28; in *Ideologia e linguaggio* [2001], cit., pp. 35-39.

*Chirurgia futurista*, in «Paese Sera», 4 ottobre 1973; ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 33-36.

*Poesia infinita*, in «Paese Sera», 18 agosto 1974; ora in *Giornalino 1973-1975*, cit., pp. 100-103.

*Parole in libertà*, in «Paese Sera», 1° aprile 1976; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 40-43.

*Viaggio tra Elle e Emme*, in «Il Giorno», 4 aprile 1976; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 43-47.

*Bar-barismi* in «Il Barman», luglio 1976; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 104-107.

*Chauffeur in orbace*, in «Paese Sera», 2 giugno 1977; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 227-230.

*Cangiullo di Napoli*, in «Paese Sera», 28 luglio 1977; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 252-254.

*Da Arrighi a Marinetti*, in «Il Giorno», 21 novembre 1977; ora in *Giornalino secondo 1976-1977*, cit., pp. 321-324.

*Tra parossismo e depressione*, in «Il Giorno», 5 giugno 1978; ora in *Scribilli*, cit., pp. 104-106.

*Futurismo e Déco*, in «Paese Sera», 9 novembre 1978; ora in *Scribilli*, cit., pp. 216-218.

*Antologia contro Storia*, in «l'Unità», 27 dicembre 1978; ora in *Scribilli*, cit., pp. 243-245.

*Scribilli*, in «Il Lavoro», 17 giugno 1980; ora in *Ghirigori*, cit., pp. 135-137.

*Sputi e medaglie*, in «Paese Sera», 25 settembre 1980; ora in *Ghirigori*, cit., pp. 160-161.

*Interiezioni e caserme*, in «Paese Sera», 14 maggio 1981; ora in *Gazzettini*, cit., pp. 84-86.

*Futurismo e pubblicità*, in «Paese Sera», 28 gennaio 1982; ora in *Gazzettini*, cit., pp. 235-237.

*Un inchiostro liquorato*, in *Io Farfa: saggi, testimonianze, inediti, catalogo della mostra*, a cura di Silvia Bottaro, Savona, 1985, pp. 15-18; ora in *La missione del critico*, cit., pp. 159-162.

*La parola futurista*, in *Catalogo della mostra Futurismo, i grandi temi: 1909-1944*, a cura di Enrico Crispolti e Franco Sborgi, Milano, Mazzotta, 1997, pp. 37-41; ora in *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, cit., pp. 190-197.

*Atlante del Novecento italiano. La cultura letteraria*, a cura di Erminio Risso, Lecce, Manni, 2001.

*Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di Giuliano Galletta, Genova, il melangolo, 2005.

## Bibliografia secondaria

*Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di Salvatore Battaglia e Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, UTET, 1961-2000, 21 voll.

*Gruppo 63: la nuova letteratura, 34 scrittori, Palermo ottobre 1963*, a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, Milano, Feltrinelli, 1964.

Giuseppe Carrara, *Il chierico rosso e l'avanguardia. Poesia e ideologia in Triperuno di Edoardo Sanguineti*, Milano, Ledizioni, 2018.

Giuseppe Carrara, *La lingua della militanza. Edoardo Sanguineti pubblicista (1973-1982)*, in «Lingue e culture dei Media», vol. 4, 1, luglio 2020, pp. 63-88.

Carla Bruna, *Sublime, neosublime, antisublime: il "canone" letterario novecentesco nella saggistica di Edoardo Sanguineti*, Université Côte d'Azur, 2020.

## Elenco dei volumi censiti

### Opere di Filippo Tommaso Marinetti

*Gabriele D'Annunzio intime*, Milano, Giornale Verde e Azzurro, 1903.

*Gabriele D'Annunzio intime*, Milano, Verde e Azzurro, 1903.

*Destruction. Poèmes lyriques*, Paris, Librairie Leon Vanier, 1904.

*La ville charnelle*, Paris, E. Sansot & C.ie, 1908.

*La conquete des etoiles. Poeme epique*, Paris, E. Sansot&C.ie, 1909.

*Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du Futurisme*, Milano, Éditions de «Poesia», 1909.

*Mafarka le futuriste. Roman africain*, Paris, E. Sansot & C.ie, 1909.

*Mafarka il futurista. Romanzo*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1910.

*Re Baldoria. Tragedia satirica in 4 atti, in prosa*, Milano, F.lli Treves, 1910.

*Distruzione. Poema futurista*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1911.

*La battaglia di Tripoli. 26 ottobre 1911*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1912.

*Le monoplan du Pape. Roman politique en vers libres*, Paris, E. Sansot&C.ie, 1912.

*L'aeroplano del Papa . Romanzo profetico in versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

*I manifesti del Futurismo*, Firenze, Edizioni di «Lacerba», 1914.

*Zang tumb tuuum. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

*Guerra, sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915.

*Come si seducono le donne*, Rocca S. Casciano, Stabilimento Tipografico L. Cappelli, 1918.

*L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, Milano, Studio Editoriale Lombardo, 1918.

*Democrazia futurista. Dinamismo politico*, Milano, Facchi, 1919.

*Les mots en liberté futuristes*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1919.

*La conquista delle stelle. Poema epico*, Milano, Sonzogno, 1920.

*Elettricità sessuale*, Milano, Facchi, 1920.

*L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto*, Milano, Vitagliano, 1921.

*Lussuria velocità*, Milano, Modernissima, 1921.

*Gli amori futuristi. Programmi di vita con varianti a scelta*, Cremona, Ghelfi, 1922.

*Gli indomabili*, Piacenza, Edizioni futuriste di «Poesia», 1922.

*Futurismo e fascismo*, Foligno, Campitelli, 1924.

*Scatole d'amore in conserva*, Roma, Fauno, 1927.

*Marinetti e il futurismo*, Roma-Milano, Augustea, 1929.

*Novelle colle labbra tinte. Simultaneità e programmi di vita con varianti a scelta*, Milano, Mondadori, 1930.

*Il club dei simpatici*, Palermo, Hodierna, 1931.

*Spagna veloce e toro futurista. Poema parolibero seguito dalla Teoria delle parole in libertà*, Milano, G. Morreale, 1931.

*L'originalità napoletana del poeta Salvatore di Giacomo*, Napoli, Casella, 1936.

*Il poema africano della divisione "28 ottobre"*, Milano, Mondadori, 1937.

*Il poema non umano dei tecnicismi*, Milano, Mondadori, 1940

*Canto eroi e macchine della guerra mussoliniana. Aeropoema simultaneo in parole in libertà futuriste*, Milano, Mondadori, 1942.

*Teatro della sorpresa*, Livorno, Belforte, 1968

*Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968.

*La grande Milano tradizionale e futurista*, Milano, Mondadori, 1969.

*Lettere ruggenti a F. Balilla Pratella*, Milano, Quaderni dell'Osservatore, 1969.

*Poesie a Beny*, Torino, Einaudi, 1971.

*Per conoscere Marinetti e il futurismo*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1973.

*Poeti del secondo futurismo italiano*, a cura di Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, Milano . All'insegna del pesce d'oro, 1973.

Giovanni Lista, *Marinetti*, Paris, Seghers, 1976

*Collaudi futuristi*, cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, Napoli, Guida, 1977.

*F.T. Marinetti futurista. Inediti, pagine disperse, documenti e antologia critica*, a cura di «ES», Napoli, Guida, 1977.

*Carteggio. Con un'appendice di altre lettere a Palazzeschi*, a cura di Paolo Prestigiacomo, Milano, Mondadori, 1978.

*Le futurisme*, préface de Giovanni Lista, Lausanne, L'âge d'homme, 1980.

*Il fascino dell'Egitto*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1981.

*Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1983.

*L'alcova d'acciaio*, Milano, Serra e Riva, 1985

*Taccuini. 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, Il mulino, 1987.

Filippo Tommaso Marinetti-Mario Carli, *Lettere futuriste tra arte e politica*, a cura di Claudia Salaris, Roma, Officina, 1989.

*L'aeropoema di Gesù*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1991.

*Originalità russa di masse distanze radiocuari*, a cura di Maria Delfina Gandolfo, Roma, Voland, 1996.

Filippo Tommaso Marinetti-Primo Conti, *Nei proiettori del futurismo. Carteggio inedito 1917-1940*, a cura di Gabriel Cacho Millet, Palermo, Novecento, 2001.

*L'isola dei baci. Romanzo erotico-sociale*, Capri, La conchiglia, 2003.

### Opere con intervento di Filippo Tommaso Marinetti

Giovanni Gerbino, *Telegrafo e telefono dell'anima*, Milano, G. Morreale, 1926.

Giuseppe Maria Lo Duca, *La sfera di platino. Romanzo*, Albenga, Il Ramarro, 1930.

Pino Masnata, *Anime sceneggiate*, Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1930.

Publius Cornelius Tacitus, *La Germania*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1928.

Benedetta Cappa Marinetti, *Viaggio di Gararà. Romanzo cosmico per teatro*, Milano, G. Morreale, 1931.

Bruno Giordano Sanzin, *Infinito (Parabola cosmica)*, Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1933.

Piero Bellanova, *Picchiata nell'amore. Romanzo sintetico col manifesto futurista*, Roma, Unione Editoriale d'Italia, 1940.

Pino Masnata, *Poesia dei ferri chirurgici*, Milano, Medici Domus, 1940.

Tato, *Tato racconTato da Tato. 20 anni di futurismo*, Milano, Oberdan Zucchi, 1941.

Bruno Giordano Sanzin, *Fiori d'Italia. Aeroprofumi futuristi in parole in libertà*, Roma, Edizioni futuriste di «Poesia», 1942.

## Opere di Enrico Cavacchioli

*Le ranocchie turchine*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1909.

*Cavalcando il sole. Versi liberi*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

*Serenata celeste. Romanzo*, Milano, Ceschina, 1932.

## Opere di Luciano Folgore (Omero Vecchi)

*Fiammeggiando l'aurora. Versi*, Roma, Edizione dell'Autore, 1910.

*Crepapelle. Risate*, Roma, Ugoletti, 1919.

*Mia cugina la luna*, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1926.

*Poeti allo specchio. Parodie. Seconda serie*, Foligno, F. Campitelli, 1926.

*Poeti controluce. Parodie*, Foligno, F. Campitelli, 1927.

*Poesie scelte. Parodie, liriche, favole, epigrammi*, Milano, Ceschina, 1940

*Carteggio futurista*, a cura di Francesco Muzzioli, Roma, Officina, 1987.

*Crepapelle. Risate*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1990.

*Teatro futurista sintetico*, a cura di Guido Davico Bonino, Genova, Il melangolo, 1993.

Claudia Salaris, *Luciano Folgore e le avanguardie*, con lettere e inediti futuristi, Scandicci, La nuova Italia, 1997.

## Opere di Paolo Buzzi

*Poema dei quarantanni*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1922.

*Poema di radio-onde. 1933-1938*, Firenze, Vallecchi, 1940.

*Selecta: 1898-1954. Poesie e prose edite e inedite*, Torino, Impronta, 1955.

*Teatro sintetico. Diciotto sintesi teatrali futuriste*, a cura di Giorgio Baroni, Milano, Biblioteca comunale, 1988.

*L'ellisse e la spirale. Film + parole in libertà*, Firenze, S.P.E.S., 1990.

#### Opere con intervento di Paolo Buzzi

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, traduzione in versi liberi di Paolo Buzzi, Milano, Barion, 1922.

#### Opere di Umberto Boccioni

*Pittura scultura futuriste. Dinamismo plastico*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1914.

#### Opere di Ardengo Soffici

*Arthur Rimbaud*, Firenze, La rinascita del libro, 1911.

*Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1918

*Biforcuto. Simultaneità e chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 1919.

*La ritirata del Friuli. Note di un ufficiale della seconda armata*, Firenze, Vallecchi, 1919.

*Statue e fantocci. Scritti letterari*, Firenze, Vallecchi, 1919.

*Primi principi di una estetica futurista*, Firenze, Vallecchi, 1920.

*Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*, Firenze, Vallecchi, 1928.

*Medardo Rosso (1858-1928)*, Firenze, Vallecchi, 1929.



*Ricordi di vita artistica e letteraria*, Firenze, Vallecchi, 1931.

*Fior fiore*, pagine scelte e ordinate da Giuseppe De Robertis, Firenze, Vallecchi, 1937.

*Salti nel tempo*, Firenze, Vallecchi, 1939.

*Taccuino di Arno Borghi*, Firenze, Vallecchi, 1942.

*La giostra dei sensi*, Firenze, Vallecchi, 1943.

*Lemmonio Boreo ovvero l'allegro giustiziere*, Firenze, Vallecchi, 1943.

*Ignoto Toscano*, Milano, Garzanti, 1947.

*L'uva e la croce. Infanzia*, in *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, I, Firenze, Vallecchi, 1951.

*Passi tra le rovine. Adolescenza*, in *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, II, Firenze, Vallecchi, 1952.

*Il salto vitale. Giovinezza*, in *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, Firenze, III, Vallecchi, Firenze, Vallecchi, 1954.

*Fine di un mondo. Virilità*, in *Autoritratto d'artista italiano nel quadro del suo tempo*, IV, Firenze, Vallecchi, 1955.

*Kobilek*, Firenze, Vallecchi, 1966.

Ardengo Soffici-Carlo Carrà, *Lettere 1913-1929*, a cura di Massimo Carrà e Vittorio Fagone, Milano, Feltrinelli, 1983.

*Lettere a Prezolini, 1908-1920*, a cura di Annamaria Manetti Piccinini, Firenze, Vallecchi, 1988.

*Sull'orlo dell'abisso. Diario 1939-1943*, Milano, Luni, 2000.

*BIFSZF+18. Simultaneità e chimismi lirici*, Firenze, Vallecchi, 2002.

*Commerce avec Apollinaire. Poèmes et proses (1904-1955)*, Paris, XXI siècle, 2008.

## Opere con intervento di Ardengo Soffici

Bino Binazzi, *Poesie. Edizione completa*, con una introduzione di Ardengo Soffici, Firenze, Vallecchi, 1934.

## Opere di Farfa (Vittorio Osvaldo Tommasini)

*Farfa, poeta record nazionale futurista*, Savona, Sabatelli, 1970

*Farfa a Barile*, a cura di Giovanni Farris, Savona, Sabatelli, 1979.

*Farfa. Dal futurismo alla patafisica*, Galleria Narciso, Torino, 1988.

*Farfa e dintorni. Futurmostra*, a cura di Anna Maria Nalini, Crevalcore, Banca popolare dell'Emilia, 1988.

*Dragamine. Poema di Farfa*, Savona, Fratelli Spirito, 1995.

*Ovabere. Sincopatie futuriste*, a cura di Serge Milan, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2005.

*Poema del candore negro*, a cura di Pier Luigi Ferro, Milano, Vienneperre, 2009.

## Opere di Fillia (Luigi Colombo)

*La morte della donna. Romanzo a novelle collegate*, Torino, Sindacati Artistici, 1925.

*Sensualità. Sette atti*, Torino . Sindacati artistici, 1925

*L'ultimo sentimentale. Romanzo*, Torino, Sindacati Artistici, 1927.

*L'uomo senza sesso. Romanzo*, Torino, Sindacati Artistici, 1927.

*Vetrina futurista di letteratura, teatro, arte. Pubblicazione riassuntiva delle creazioni delle azioni e del notiziario internazionale di tutti i movimenti futuristi. Seconda serie*, diretta da Fillia, Torino, Sindacati Artistici, 1927.

*Mostra nazionale d'arte futurista. Catalogo*, Livorno, Belforte, 1984.

*Fillia e il manifesto dell'arte sacra futurista*, Torino, Galleria d'arte Narciso, 2000.

*Bolidi e tango*, Torino, Aragno, 2002.

# Appendice

## Nota introduttiva

Le schede catalografiche che compongono l'appendice del presente lavoro sono state distinte in base all'autore attraverso l'utilizzo di otto codici: MAR (Marinetti), CAV (Cavacchioli), FOL (Folgore), BUZZ (Buzzi), BOCC (Boccioni), SOFF (Soffici), FAR (Farfa) e FILL (Fillia). Ogni codice è seguito dal numero del volume, che per ciascuna sezione segue un ordine progressivo dettato dalla data di pubblicazione.

Le schede del materiale allegato sono state poste dopo la catalogazione dei volumi. Ogni scheda avrà lo stesso codice e lo stesso numero del volume a cui è allegata, seguito dall'indicazione "A". Nei casi in cui il materiale allegato sia presente ma non consultabile, ne è stata indicata l'assenza nella scheda del relativo volume tramite la dicitura "N/D".

Gli interventi sono suddivisi in tre categorie: sottolineature, segni, postille. Per ogni intervento, classificato in una di queste categorie, viene specificato il numero di pagina, la posizione e lo strumento utilizzato.

Per le sottolineature viene specificata la tipologia di sottolineatura e il testo sottolineato, per il segno la tipologia e il testo in corrispondenza di tale segno, e per la postilla si riporta il testo dell'annotazione.

Verranno ora esposti i principali criteri di catalogazione per ogni categoria:

### 1. Sottolineature

- *Sottolineatura semplice*: con tale dicitura si indicano le sottolineature costituite da un'unica linea. È stato specificato *con interruzione* laddove la linea sia interrotta ma si tratti evidentemente di un passaggio unitario.
- *Sottolineatura doppia*: con tale dicitura si indicano le sottolineature costituite da una doppia linea.

### 2. Segni

- *Linea verticale*: con tale dicitura si indicano tutte le linee verticali che possono avere estensione di una riga o superiore. È stato specificato *doppia / tripla* laddove si presentino più linee l'una accanto all'altra. Laddove una di queste linee si presenti più o meno lunga di un'altra, è stata lo stesso considerata parte di un unico segno, e le differenti lunghezze solo un tratto distintivo della scrittura a mano.
- *Linea verticale curva*: con tale dicitura si indicano delle linee che si presentano come differenti rispetto a una parentesi tonda e a una linea verticale. È stato specificato *doppia / tripla* come nel caso della linea verticale.

- *Linea verticale ondulata / intrecciata*: con tale dicitura si indicano delle linee che si presentano con un tratto ondulato. È stato specificato *doppia / tripla* come nel caso della linea verticale.
- *Linea obliqua*: è stato specificato *doppia / tripla* come nel caso della linea verticale.
- *Lineetta*: con tale dicitura si indicano tutte le linee orizzontali di lunghezza superiore a un trattino presenti a margine. È stato specificato *doppia* laddove essi si trovino raddoppiati in corrispondenza dello stesso passaggio per dare maggiore enfasi.
- *Lineetta ondulata*: con tale dicitura si indicano le linee orizzontali ondulate.
- *Trattino*: con tale dicitura si indicano tutte le linee orizzontali corte presenti a margine. È stato specificato *doppio* come nel caso della lineetta.
- *Punto*.
- *Parentesi quadra aperta / chiusa*: è stato specificato *doppia / tripla* come nel caso della linea verticale.
- *Parentesi tonda aperta / chiusa*: è stato specificato *doppia / tripla* come nel caso della linea verticale.
- *Segno X*
- *Segno angolato aperto / chiuso*: con tale dicitura si indicano i segni posti ad angolo retto che hanno la stessa funzione delle parentesi quadre o tonde.
- *Freccia*: per ogni segno di questo tipo è stata indicata la direzione.

### 3. Postille

- Nella trascrizione della postilla è stata mantenuta dove possibile la posizione originale delle parole, rispettando anche gli a capo.
- In corrispondenza di passaggi di testo la cui scrittura non è stata decifrata, è stata posta la dicitura *non decifrato* tra parentesi quadre.
- Corsivo: il testo originale della postilla è sottolineato.

### 4. Annotazioni (materiale allegato)

- Nel caso di foglietti manoscritti, il testo è stato riportato riga per riga, con ulteriore suddivisione nel caso della presenza di frasi e parole singole poste sulla stessa riga ma separatamente. Per ogni annotazione sono state fornite in maniera il più dettagliata possibile le indicazioni sulla posizione per rendere l'idea della disposizione complessiva del testo.
- Corsivo tra parentesi quadre: usato per distinguere la descrizione di segni presenti rispetto al testo dell'annotazione.
- Come per le postille, la dicitura *non decifrato* tra parentesi quadre in corsivo indica che una parte di testo non è stata decifrata.

## 5. Indicazioni generali

- È stata specificata la distinzione *marcato* / *molto marcato* e *sbiadito* solamente nei casi in cui questo costituisca un tratto particolarmente distintivo.
- *Un asterisco*: il segno sembra essere di natura casuale o di stampa.
- *Due asterischi*: l'intervento non sembra essere manoscritto da Sanguineti.
- Nella trascrizione del testo in corrispondenza del segno, le citazioni sono state inserite tra virgolette basse e nella trascrizione è stata rispettata la forma del testo originale, con l'utilizzo del maiuscolo e del corsivo laddove fosse presente. Il testo in corrispondenza del segno è presente solo laddove il segno sembri riferirsi a quella precisa porzione di testo e non all'intero paragrafo o a più righe successive. Le parti di citazione che eccedono la riga specificata sono state poste tra parentesi quadre. Le citazioni di testo in corrispondenza di una linea verticale più lunghe di due righe sono state riportate solo nella loro parte iniziale e finale, con l'inserimento dei puntini di sospensione tra parentesi quadre per indicare il testo mancante.
- La trascrizione delle dediche o delle intestazioni non inerenti al testo è stata inserita nelle osservazioni sull'esemplare, posta tra virgolette basse e riportata con il segno | a indicare quando il testo va a capo.
- Nel conteggio delle righe sono stati inclusi anche parti che eccedono al testo vero e proprio: rientrano nel conteggio anche titoli, sottotitoli, numeri di capitoli, indicazioni di date o simili.