

# Otto mani per *Renga*: il «poème collectif» di Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti e Charles Tomlinson

Chiara PORTESINE  
Scuola Normale Superiore  
Orcid: 0000-0002-6348-2030

*Riassunto:* Il contributo si propone di analizzare criticamente le strategie testuali e intertestuali che legano tra loro le sequenze plurilinguistiche di *Renga* (1969), un esperimento di «poème collectif» modellato sulla tradizione giapponese del *renga*, a cui presero parte Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti e Charles Tomlinson. La seconda parte dell'articolo si focalizzerà sulla prospettiva specifica di Sanguineti, utilizzando l'esempio del poeta genovese, apparentemente meno implicato degli altri co-autori nella costruzione di una voce autenticamente plurale, per verificare la tenuta di alcune dinamiche collettive.

*Parole chiave:* *renga*, *poème collectif*, co-autorialità, plurilinguismo, intertestualità.

*Abstract:* The purpose of this essay is to critically examine the textual and intertextual strategies that interconnect *Renga*'s multilingual sentences. *Renga* (1969) was an experiment of «poème collectif», inspired by the Japanese tradition of *renga*, in which took part Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson. The second part of the article explores Sanguineti's specific perspective, because the example of the Italian poet – apparently less involved in the plural project – will allow to verify the effectiveness of some collective dynamics of writing.

*Keywords:* *renga*, *poème collectif*, co-authorship, multilingualism, intertextuality.

## I. Un *renga* site specific

Nell'aprile del 1969, le stanze dell'albergo parigino Saint-Simon ospitarono per cinque giorni un opificio di co-scrittura creativa modellato sul format giapponese del *renga* (letteralmente, 'canti concatenati' o 'canti in serie')<sup>1</sup>. Come ha illustrato esaustivamente Kazuaki Ura, il prototipo del *renga* prevede una successione di cento versi, di cui «i pari devono essere composti di 14 sillabe, divisi in 2 "piedi" di uguale misura (cioè 7 sillabe), mentre i dispari di 17 sillabe, divise in 3 "piedi", dei quali il primo e l'ultimo devono essere di 5 sillabe, mentre il medio di 7» (Ura 2015: 319-320)<sup>2</sup>. Le regole

1 Segnalo, in apertura, le due sigle utilizzate per menzionare sinteticamente le raccolte più citate: R = *Renga* (Paz-Roubaud-Sanguineti-Tomlinson 1971) e S = *Segnalibro* (Sanguineti 1982).

2 Per approfondire l'influenza esercitata dalla poesia giapponese sul percorso di Octavio Paz, con una focalizzazione specifica sul *renga* parigino, cfr. Sica (2014) e Starrs (2017).



per disciplinare la concatenazione sono molteplici<sup>3</sup> e riguardano prevalentemente l'iterazione di parole simili o derivative, ribadite a distanza di un verso o di un gruppo di versi. Il tasso di normatività (nonché il rischio di un potenziale virtuosismo "a freddo") viene stemperato, però, da due elementi complementariamente distonici: la dimensione collettiva (e dunque aleatoria) dell'operazione e l'ispirazione estetico-naturalistica dell'evento. «Per comporre un *renga*», puntualizza Ura, «si fissa una seduta, o all'aperto o all'interno, in un posto di bellezza paesaggistica, geograficamente accidentato e non monotono, da cui si gode un'attraente veduta panoramica [...] nei luoghi e nei momenti in cui il fascino delle quattro stagioni si manifesta in modo evidente» (320).

Nel caso del *renga* parigino, invece, la visuale d'osservazione verrà a coincidere con il perimetro di una camera, con qualche escursione mondana tra ristoranti e bar di quartiere. Si tratta di un curioso esempio di poesia collettiva *site specific*, un poema plurale «written almost entirely *in situ*» (Clark 1992: 38). Durante questa forma di catabasi alberghiera, i poeti, lautamente finanziati da Gallimard<sup>4</sup>, «disparurent sous terre pendant une semaine», come ricorda Claude Roy nell'*Avant-Propos* che inaugura il volume stampato nel 1971 (R 17). Seppure da una prospettiva anti-naturalistica, contesa tra l'interno borghese e la *flânerie* turistica, il paesaggio diventerà un reagente determinante nella prassi scrittoria dei quattro autori, al punto da suggerire una «hypothesis of Paris as a "fifth author"» (44). La microlocalità si trasforma nel contenitore ideale delle differenze linguistiche, una sorta di "macrotesto spazializzato": proprio nella condivisione di un territorio ben circoscritto, infatti, lo spagnolo di Paz, il francese di Roubaud, l'italiano di Sanguineti e l'inglese di Tomlinson troveranno un disincentivo alla diaspora confusiva degli idioletti<sup>5</sup>.

La necessità di mantenere quantomeno una fissità d'ambienti verrà incrementata da un'anomalia introdotta in corso d'opera da Sanguineti. Il poeta genovese, infatti, inizierà gradualmente a includere anche all'interno delle "stanze" in italiano singole parole o intere citazioni alloglotte,

3 «Il complesso delle regole di frequenza, di estensione, di distanza ecc., nominato *shiki-moku*, 'norme', serve ad incanalare la creatività associativa dei partecipanti alla varietà più ricca e più mutevole di temi e di scene [...]. Queste regole, così complicate e così pignole, sembrerebbero molto rigide ma in realtà tracciano grosso modo le linee da seguire e subiscono flessibilmente non poche modifiche [...]. Le norme non hanno senso se non servono al divertimento di ogni collaboratore della seduta» (Ura 2015: 325).

4 Come racconterà Sanguineti in un'intervista rilasciata a Éanna Ó Ceallacháin, «chi pagava era Gallimard, che prese l'esclusività della cosa [...]. Ed eravamo pagati l'ira di Dio: qualcuno si comperò la casa o finì di pagarla; Tomlinson comperò la casa in campagna. Noi invece andavamo sempre in un posto meraviglioso e spendevamo tutto in ostriche e champagne» (Ó Ceallacháin 2011: 473).

5 Nel 1979, Tomlinson deciderà di tradurre in inglese l'intera *plaqueette*, in una scelta diametralmente opposta all'originario spirito mistilingue (Tomlinson 1979).

rendendo a tratti impraticabile l'individuazione di ciascuna voce autoriale. Il gesto di far saltare l'accoppiamento "naturale" tra poeta e lingua d'origine risponde, da un lato, alla volontà di radicalizzare quell'obliterazione dell'autore sottesa a qualsiasi esperimento combinatorio. Come confermerà lo stesso Paz, «la pratique du *renga* implique la négation de certaines notions essentielles de l'Occident, comme la croyance en l'âme et en la réalité du moi» (Paz 1971: 23). Dall'altro lato, però, la deroga sanguinetiana nasconde un'opzione quasi aggressivamente identitaria, dal momento che proprio il babelismo rappresentava una delle cifre più caratterizzanti dello stile "laborintico". «Io che mescolavo sempre le lingue», confesserà Sanguineti a proposito di *Renga*, «cominciai a mescolare e a quel punto la cosa diventò di un poliglottismo disperato perché gli altri dissero, "eh, mica male, uso la mia lingua, uso anche questa, quella"» (Ó Ceallacháin 2011: 473). Al massimo grado dell'indistinzione progettuale corrisponde, per contrappasso, il culmine dell'arbitrio soggettivo, in una difficile conciliazione che comporterà, come vedremo, delle precise ricadute nella gestione della testualità e, soprattutto, dell'intertestualità.

Privato dell'ultimo appiglio referenziale (la rassicurazione archeologica di poter comunque riconoscere la mano di ciascuno scrittore), il lettore sarà costretto ad abiurare progressivamente anche quelle scarne coordinate sfingico-combinatorie ricevute in dotazione all'inizio del percorso, nella forma di una stele numerica che prescrive «deux modalités de lecture, la première horizontale et la deuxième verticale» (su cui cfr. Ramos-Izquierdo 2017: 101):

I <sub>1</sub>	II <sub>1</sub>	III <sub>1</sub>	IV <sub>1</sub>
I <sub>2</sub>	II <sub>2</sub>	III <sub>2</sub>	IV <sub>2</sub>
I <sub>3</sub>	II <sub>3</sub>	III <sub>3</sub>	IV <sub>3</sub>
I <sub>4</sub>	II <sub>4</sub>	III <sub>4</sub>	IV <sub>4</sub>
I <sub>5</sub>	II <sub>5</sub>	III <sub>5</sub>	IV <sub>5</sub>
I <sub>6</sub>	II <sub>6</sub>	III <sub>6</sub>	IV <sub>6</sub>
I <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	II <sub>7</sub>	

Da questa ricostruzione preliminare risulta già chiara una sorta di *leadership* radicalizzante esercitata da Sanguineti<sup>6</sup>, in un protagonismo

6 Si veda, a mero titolo di esempio, il caso di I<sub>3</sub>, in cui un'innovazione introdotta da Sanguineti, e totalmente scollata dall'*incipit* di Tomlinson, verrà subito replicata in spagnolo e francese. Si tratta dell'espedito di inaugurare la scrittura con l'allusione a un commentario fittizio, «Commentario (in greco) le 120 journées» (R 46, v. 5), che diventerà, in Paz: «Nota (en nahuátl): Occidente dice: "Eros and Ceres, / hand in hand etc."» (vv. 11-12) e, in Roubaud: «Commentaire (1180): Arnaut: "pois floris la seca verga... (etc. ...)"» (v. 14). Anche quando non riveste il ruolo di "simposiarca" del sonetto, assegnato dalla turnazione ufficiale, Sanguineti è più propenso a impostare delle tendenze generalizzabili (a creare dei *trend* poetici, potremmo dire) piuttosto che a rispettare pedissequamente la traccia delineata dai colleghi di *renga*.

legislativo dell'oltranza che motiverà la scelta di dedicargli monograficamente il successivo paragrafo. Il paradosso della funzione-Sanguineti in quello che può essere considerato il primo *renga* della tradizione occidentale riassume, esasperandola, quella stessa dialettica irrisolta tra singolo e collettivo che contrassegna l'ossimoro permanente di qualsiasi autorità multipla.

## 2. L'autore è morto, viva l'autore! Il caso di Edoardo Sanguineti

Sebbene forse non sia ermeneuticamente «corretto, nell'analisi di un'opera collettiva, approfondire l'indagine su una sola voce» (Lorenzini 2017: 151), puntare il riflettore sulle ambiguità del “collettivismo individualista” di Sanguineti potrà servire come cartina al tornasole delle potenzialità e dei limiti dell'intera operazione. I lacerti riconducibili, con ragionevole insindacabilità, alla penna di Sanguineti verranno esaminati per verificare quali aspetti monologhino autoreferenzialmente con il discorso poetico che lo scrittore stava conducendo, in parallelo, negli stessi anni e quali, invece, si determinino e si rettificano grazie alle sollecitazioni multiautoriali del *renga*. Di fronte a deviazioni più o meno marcate dal canovaccio collettivo, i poeti “limitrofi” attueranno poi delle tattiche di compensazione e di contenimento delle reciproche velleità personalistiche, stabilendo un principio di autoregolamento e di controllo incrociato dell'esecuzione, condotto *all'interno* dei testi oltre che, presumibilmente, nel dibattito orale simultaneo all'atto di creazione.

Come ha già notato Niva Lorenzini, intanto, Sanguineti «non rinuncia a impiegare e anzi ad esibire i propri tratti distintivi, i propri tic: l'io, dunque, innanzi tutto, subito chiamato in scena [...], le allitterazioni [...] e soprattutto l'abuso delle parentesi» (152-153). In particolare, la committenza parigina consentirà al poeta di prorogare una tendenza, già collaudata in *Purgatorio de l'Inferno* (1960-1963), a mappare diaristicamente alcune città francesi, proponendo al lettore una cartografia culturale di paesaggi-evento. Qui Sanguineti aveva annotato, protocollandoli in versi, alcuni episodi del *Colloque* organizzato nel 1963 per celebrare i settantacinque anni di Ungaretti, tratteggiando un'autentica “guida rossa” (in senso turistico e materialista) di Cerisy<sup>7</sup>. Durante questo stesso compleanno monumentalizzante, peral-

7 Si vedano, ad esempio, alcune emersioni toponomastiche: «onze, rue Payenne» (S 72, II, v. 2); «(le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye)» (S 74, III, v. 8); «(nel giardino pubblico di Coutances, anche)» (v. 10); «(sulla spiaggia di Hauteville, anche, nella tempesta)» (v. 15); «(a Donville)» (S 80, VII, v. 5); «a Granville» (v. 10); «tornando da St. Lô» (v. 14); «in macchina, / sulla strada di Parigi» (vv. 17-18); «attraverso Hebecrevon, Lessay, Portbail, St. Sauveur» (S 81, VIII, v. 1); «attraverso Cerisy, Canisy, Coutances, Regnéville; (ma il 12 / luglio era chiuso il Louvre, martedì)» (vv. 10-11); «e poi a Gap» (v. 15); «ti aspettavo a Gap» (S 84, XI, v. 2); «c'è la Galerie

tro, Sanguineti aveva conosciuto Octavio Paz, che verrà menzionato nella seconda stazione purgatoriale: «ma oggi (disse Octavio Paz) tutti / lo siamo (marxisti)» (S 72, II, vv. 6-7); «spiegherò / proprio le medesime cose (di Paz)» (vv. 25-26).

La prassi del *journal intime* metropolitano si estenderà poi al T.A.T. (1968), in cui la circostanza esteriore della *plaquette* – la mostra parigina di Gianfranco Baruchello, allestita presso la Galerie Yvon Lambert nel novembre del 1967 – si rifrangerà sullo stradario ricostruibile citazionisticamente nel testo inaugurale<sup>8</sup>.

Nel caso di *Renga*, i riferimenti geografico-diaristici<sup>9</sup> verranno calati nel contesto di un'esperienza condivisa, trasformandosi in un'agenda di date, letture e micro-avvenimenti da *bohème* in giacca e cravatta. Ad esempio, in I<sub>2</sub> compare l'allusione nominale alla moglie di Octavio Paz, Marie-Jò, e al suo proverbiale cappello («la mia mano bruciava nel cerchio bianco della fotografia di Marie-Jò: / il 30 marzo ero già un teschio, nell'ombra del suo immenso cappello / di feltro:», R 44, vv. 2-4), che verrà poi recuperata nel trentasettesimo componimento di *Postkarten* (1972-1977): «e che Octavio non è più quello di allora (come / me, naturalmente, come tutti): come Marie-Jo, per esempio, che ha perduto / il suo famoso cappello nero, a Londra, in un museo [...]» (S 197, vv. 10-12; cfr. anche Lorenzini 2017: 148). Nello stesso componimento di *Renga*, il *witz* sanguinetiano del cappello era stato ripreso e risemantizzato da Tomlinson, in una fantasiosa attribuzione titolistica: «*venditore di reliquie, of rotten apples, Persephone, perspex, / Ceres and breakfast cereal, columns of ink / and (published by Feltrinelli) Il cappello di feltro by Sanguineti*» (R 44, vv. 9-11)<sup>10</sup>.

Non mancherà, poi, la registrazione parcellizzata di discorsi extrapoeitici, estranei alla confezione pragmatica del *renga* ma funzionali a ricostru-

Vivienne» (S 88, XV, v. 4); «così, qui (a Cerisy)» (S 90, XVII, v. 1).

8 Cfr. i seguenti versi “geolocalizzati”: «e scendendo (il 22 aprile) per Rue Royale, poi per Rue / du Bois» (S 95, I, vv. 5-6); «(e scendendo verso Rue de la Montagne, verso il Marché / aux Herbes, cercando)» (vv. 11-12); «vedi E3 sopra la carta (ma pensa 6D, con il Parc d'Egmont, / nella notte, e con il conservatorio, e con l'albergo stesso / d'Egmont)» (S 96, I, vv. 32-34). Lo straniamento deriva dal fatto che, per presentare una mostra parigina, Sanguineti ricostruisce dettagliatamente la mappa di Bruxelles, città visitata proprio in quegli anni dal poeta, confondendo il legittimo orizzonte d'attesa del pubblico.

9 Cfr., ad esempio, i rimandi a gite collettive in I<sub>5</sub> («la sera di una domenica, nella campagna / tranquilla, nell'ora del tramonto, quando si risale in macchina», R 49, vv. 14-15), o a specifici luoghi di Parigi («rue du / Dragon», II<sub>3</sub>, R 54, vv. 10-11; la «stazione Havre-Caumartin», II<sub>4</sub>, R 55, v. 2; «rue Montalembert», III<sub>5</sub>, R 78, v. 7).

10 L'appellativo di «venditore di reliquie» deriva, con ogni probabilità, dal sonetto inaugurale, in cui lo stesso Sanguineti aveva offerto al lettore un gustoso autoritratto barocco («ero reliquia e clessidra», R 42, I, v. 14; il corsivo è mio). Peraltro, Sanguineti aveva già sfoggiato l'accessorio del «cappello di feltro» nel cap. LXX del *Gioco dell'Oca*, fraintendendo volontariamente il copricapo indossato da uno dei personaggi della *Biblia pauperum* (1471); cfr. Portesine (2021: 57-58).

ire il dietro le quinte del dibattito ideologico. Nella prima sezione, il poeta sparpaglierà alcune indicazioni relative alla biblioteca generazionale dei partecipanti al *renga*, nonché le interpretazioni, a tratti polemiche o contrastive, avanzate su quegli stessi libri comuni. In I<sub>3</sub> troviamo, ad esempio, il ricordo di una giornata «al Port St. Germain, con Octavio, / con Jean, il 31 marzo – Jean disse: ma ci sono tre livelli (nelle *Philosophie / dans le boudoir*): e il secondo livello (scenico) non è praticabile» (S 46, vv. 4-7). Nel componimento successivo, il collegamento con l'operazione del *renga* diventerà ancor più manifesto: «Jacques ha portato i libri giapponesi, il terzo giorno; e io ho preso il / primo libro (Tr. by D. K.), la prima volta, e l'ho aperto, e ho letto:» (S 48, v. 8). Si tratta dell'*Anthology of Japanese Literature* (1955) curata, per l'appunto, da Donald Keene, da cui Sanguineti estrapolerà tre citazioni, replicando in versi il gesto randomico di aprire arbitrariamente il libro e isolarne una frase: «(p. 138): / “The room is supposedly so dark that...”; / e la seconda volta (p. 426): / “In the darkness enveloping the room and his heart” / e ancora, la terza volta (p. 42): “smoking to the right”» (vv. 10-14). Allo stesso modo, in IV<sub>4</sub> Sanguineti incasterà un trittico di affermazioni aforistiche, a riassumere tre visioni del mondo e della poesia, ambientandole, però, in un preciso ecosistema situazionale: «(Tomlinson, che dormiva nel bagno, disse: è la natura); (e / Jean disse, tutto severo: ma ci vuole politica, qui); / [e io dicevo: ma è già possibile (la verità)]:» (R 90, vv. 9-11). Attraverso una scansione sempre temporalizzata e localizzata degli eventi, Sanguineti procederà fino al congedo conclusivo dei “renghisti”, in III<sub>6</sub>, quando i poeti si dichiarano «pronti per partire, ormai: / con le prenotazioni largamente confermate, i franchi sfavorevolmente cambiati, gli indirizzi nel taccuino, / i libri con le dediche» (R 80, vv. 7-9). Sanguineti vi acclude anche una coda sul nomadismo pendolare degli intellettuali, perennemente mossi da «un'evidente spinta centrifuga verso questa / o quella Università, lontano» (vv. 11-12), in una tematizzazione della *routine* accademica che si ritroverà versificata in altri luoghi della sua produzione, soprattutto in *Reisebilder*. Per il poeta italiano, insomma, l'intorno extratestuale incide sui temi e sui contenuti della versificazione quanto (o più?) delle stesse sedute di esecuzione collettiva. Al tavolo della creazione, Parigi siede accanto a Tomlinson, una litigata vinosa su Sade influenza l'atto di scrittura quanto il singolo verso appena pronunciato dal collega. Sanguineti sembra affannarsi a rompere le finestre della monade-laboratorio per mostrare come il *fuori* (dell'esperienza) condizioni la scrittura al pari del dialogismo intralinguistico.

Di conseguenza, la ricostruzione dell'avventura parigina è demandata quasi interamente a Sanguineti. Le coordinate geografiche risultano pressoché assenti nelle sezioni degli altri tre co-autori. Soltanto Tomlinson citerà *en passant* un luogo effettivo («loss / of memory: the Place des Vosges under

a sun I did not choose», III<sub>5</sub>, R 78, vv. 3-4), sebbene si tratti probabilmente di un *flashback* personale e, per giunta, irrelato rispetto alle giornate del *renga*<sup>11</sup>.

Vincolare il testo a un preciso habitat situazionale («this speech of contingencies and quiddities», scriverà Tomlinson in I<sub>4</sub>, R 48, v. 17) non impedisce, però, a Sanguineti di applicare una propria “schizo-intertestualità” altamente formalizzata. Come afferma Claude Roy, anche in questo caso il poeta «met la bibliothèque en feu, le feu d’une analyse marxiste-léniniste alimentée par tous les livres de Babel» (R 17). A tratti, l’investimento citazionistico avrà delle ricadute latamente plurali, un’intertestualità-manifesto che contribuisce a esplicitare alcuni antenati comuni a tutta l’“internazionale sperimentalista” delle neoavanguardie, da Michel Butor (I<sub>6</sub>) a Luis Buñuel (II<sub>2</sub>). In altri casi, l’eco nominale di un modello innescherà una rete di rielaborazioni ad ampia gittata, come avverrà per Sade, evocato da Sanguineti in I<sub>3</sub> (nella doppia allusione alle «120 journées», R 46, v. 5, e ai «tre livelli» interpretativi rintracciabili «nelle *Philosophie / dans le boudoir*», vv. 7-8). In coda, Paz riprenderà lo spunto aggiungendovi un’estensione rousseauiana: «pratica (sin decirlo) los 120 journées... / Sade: lo que no decimos; Rousseau: lo que no hacemos» (vv. 12-13). Con un produttivo effetto domino macrotestuale, il riferimento si propagherà fino a I<sub>6</sub>, componimento avviato e “programmato” dallo stesso Sanguineti. Al termine di un resoconto diaristico in italiano, dove vengono passati in rassegna alcuni gesti domesticamente quotidiani (dal «telegiornale della notte» a «il dentifricio, il pigiama», R 52, vv. 1 e 3), il lettore s’imbatte *ex abrupto* in una sezione corsiva in francese: «O Sade, Rousseau – *utopies sexuelles* – / *Avec un requin, oui. Mais, mon cher Lautrémont / (O mathématiques sévères!) on ne peut s’accoupler / avec un éléphant*» (vv. 4-7). Dunque, i nomi di Sade e Rousseau rimbalzano da I<sub>3</sub> a I<sub>6</sub> e vengono giustapposti a un frammento di *Les Chants de Maldoror* di Lautrémont («O *mathématiques sévères*, je ne vous ai pas oubliées», CM II 10, p. 105<sup>12</sup>), creando una sottotrama citazionistica che sembra surrogare l’assenza di un solido *plot* narrativo. Le potenzialità originarie del *renga* vengono, così, a dilatarsi: non è soltanto lo spunto accidentale, da associazionismo onirico-surrealista, a unire i testi, ma anche le biblioteche e il repertorio letterario di ciascun autore sono chiamati a rincorrersi e a sfidarsi nell’arena bloomianamente agonistica del verso<sup>13</sup>. A Parigi come bacino spaziale

11 Nel successivo III<sub>6</sub> Tomlinson accennerà alla decifrazione di «text / and irrefutable quotation: gift / of the statuary messengers that crown / (ignored) the gables of the d’Orsay Station» (R 80, vv. 14-17) in un affondo che ricorda quello sanguinetiano di II<sub>4</sub>, con la segnalazione-decrittazione di una frase visibile presso la stazione metropolitana Havre-Caumartin, dove qualcuno ha scritto «in matita nera, in grande: / ON T’OBLIGE PAS [A] TE LE LIRE», R 62, vv. 4-5).

12 La citazione, peraltro, sembra affiorare sottotraccia anche in IV<sub>2</sub>, dove ricomparirà, tra parentesi e tradotto in italiano, un accenno enfatico alle «(matematiche!)» (R 86, v. 12).

13 Di un agonismo non competitivo parlerà lo stesso Paz, nell’introduzione all’edizione

di esperienze empiriche si accosta, via via, l'intertestualità come collettore altrettanto aggregativo di esperienze letterarie. Il citazionismo interviene a modificare sostanzialmente il genere-*renga*; alla descrizione estemporanea e induttiva di un dato, paesaggistico o lirico, si sostituisce la restituzione verbalizzata e iper-mediata di un fatto culturale, condiviso *a priori* rispetto all'evento di scrittura collettiva.

A dispetto di questa vocazione generosamente macrostrutturale e pluralista, altri rimandi sanguinetiani si manterranno sordi a qualsiasi valenza extra-soggettiva. È il caso delle «trombe di grammofono» evocate in III<sub>2</sub>, che ricalcano l'analogo sintagma utilizzato da Carlo Emilio Gadda per rappresentare il mercato di Porta Ludovica a Milano. Il pretesto sanguinetiano è quello di una serenata anatomico-oggettuale alla donna amata<sup>14</sup>, costruita come un catalogo di elementi assurdi: «perché le tue labbra sono labirinti di marmellata, / gabbie di fosforo per gli obelischi del mio zoo, / *trombe di grammofono* per il pennello delle mie dita, / nidi per le mie vespe, giardini per i miei topi morti» (R 72, vv. 3-6; i corsivi sono miei). Nell'allestire la propria *Wunderkammer aux puces*, è come se Sanguineti si sentisse in dovere di strizzare l'occhio a uno degli archetipi moderni di quel "rigattierato" linguistico di prodotti e cenciosi *mirabilia* (tra cui, appunto, «gli sgabelli spagliati, gli scaldini a carbone di legna, le *trombe di grammofono* in stile Liberty», Gadda 1991: 309). L'insero inventariale risponde a un gusto tutto sanguinetiano per la serialità litaniante piuttosto che alla concreta cornice di III<sub>2</sub>, inaugurata da Paz all'insegna di una sovraesposizione tra pietre-fossili e linguaggio: «Lo dado – de la piedra al mar a ti: vaiven de sílabas / en busca de un hogar. (¿ Soneto = amonita?)» (vv. 1-2). La deriva enumeratoria verrà mantenuta da Roubaud, che replicherà lo schema sanguinetiano della lista oggettual-anatomica («je déambule parmi tes lices de patelles / je suis banquise de tes fourrures, je suis doublon de tes boucles / je m'essouffle contre la laine que tu pavanés / gong j'oscille sous les dièses de tes rires», vv. 7-10), ripristinando, di fatto, la catena corporativa delle scritture. Disattendere i precetti del maestro di cerimonie (Paz) significa, per l'autore francese, salvare l'organicità del flusso creativo, a costo di parteggiare per l'ingombrante "divismo" sanguinetiano.

Neppure nello spazio internazionale del *renga*, poi, Sanguineti rinuncerà alla propria coazione agli ipotesti classicistici. In III<sub>3</sub> si può distinguere,

---

americana del *Renga* uscita nel 1972: «As there was no question of either a tournament or a competition, our natural animosity found itself without employment: neither a goal to be attained nor a prize to be carried off, no rival to be vanquished. A game without adversaries» (Paz 1972: 21-22).

14 Il format si potrebbe interpretare come una variazione delle più celebri filastrocche didattico-ideologiche indirizzate ai figli ed esemplificate, in particolare, dal dittico di *Purgatorio de l'Inferno* IX e X («piangi piangi, che ti compero una lunga spada blu» e «questo è il gatto con gli stivali», S 82 e 83).



ad esempio, un micro-travestimento da un epigramma di Marziale. L'avvio della sequenza («Ho segnato sopra la mia fronte le rughe del tuo utero, / i morbidi anelli del tuo muschio mestruale», R 74, vv. 1-2<sup>15</sup>) sembra tradurre, infatti, l'*incipit* latino «Lomento rugas uteri quod condere temptas, / Polla, tibi ventrem, non mihi labra linis» (III, 42, vv. 1-2: 'O Polla, tentando di nascondere le rughe del tuo utero con un impasto di farina di fave, / tu spalmi il tuo ventre, non le mie labbra', trad. di Giuseppe Norcio: E 264). A due versi di distanza, nell'espressione «Ho coltivato il fungo e la felce sopra le spiagge dei tuoi laghi» (v. 4), si può forse scorgere un ulteriore affioramento perspicuamente sanguinetiano, vale a dire il Guido Gozzano della *Danza degli gnomi*, una delle favole scritte per «Il Corriere dei Piccoli» e poi confluita nei *Tre talismani*, dove si legge, per l'appunto: «E uno gnomo le porse un fungo e una felce» (Gozzano 1978: 871). Del resto, le *Indagini e letture* sanguinetiane su Gozzano erano uscite tre anni prima, nel 1966 (Sanguineti 1966), a conferma di un riuso e di una propagazione centrifuga degli stessi modelli tra le differenti scrivanie. Per Sanguineti, insomma, lo spazio del *renga* rappresenta anche (o soprattutto?) un terreno d'esportazione dei propri idoli e dei propri spettri personali, differiti dalle raccolte mono-autoriali o dalla saggistica critica.

Fuori dagli esempi strettamente citazionistici, Sanguineti reitererà anche interi moduli frasali o sintattici denotativi del proprio stile coevo: in IV<sub>4</sub>, ad esempio, ritroviamo un attacco («E io dicevo: / così, felici, noi», R 90, vv. 4-5) assimilabile a quello di *Purgatorio de l'Inferno*, III («così spiegammo: / così (tetri, noi)», S 74, vv. 1-2). Sarebbe produttivo, in futuro, stabilire una comparazione biunivoca tra i testi di *Triperuno* e alcune parole-chiave, immagini e simboli campionabili nelle sequenze sanguinetiane del *Renga*, come l'allusione esclamativa alla «mia lingua sola!» (IV<sub>3</sub>, R 88, v. 10), assimilabile a *Laborintus*, XIX («la mia lingua eri!», S 39, v. 12) e a *Erotopaegnia*, X («oh mia lingua!», S 60, v. 24).

Nel contesto di una concrezione plurale, più suggestivi si rivelano gli esempi in cui, come già anticipato per III<sub>2</sub>, i “sanguinetismi” attiveranno strategie di mimesi o di riallineamento stilistico-tematico nelle sezioni confinanti. In IV<sub>5</sub>, ad esempio, Sanguineti sperimenta un uso proiettivo della scrittura efrastica, generando uno scambio identitario tra soggetto e opera d'arte: «così siamo rimasti, anni e anni, muti, senza espressione, caricati sopra il nostro sarcofago: / i bambini, figure ancora intatte, / piangono nel bassorilievo / i nostri nomi sono indecifrabili, / le tue labbra screpolate: / ma, in noi, i turisti vedono amore:» (R 94, vv. 7-13). L'impostazione si può

15 L'intera successione, peraltro, ricorda alcune atmosfere delle prime raccolte, da *Laborintus*, XI («oh fermo carcere / dei disegni e dell'utero tempo indicativo fontana che rode e silenzio», S 27, vv. 4-5) a *Erotopaegnia*, V («e lugubri incidono; vegetali (dell'utero) veneres; le caverne, / umidi», S 55, vv. 1-2).

confrontare con quella tratteggiata, due anni dopo, nel dodicesimo componimento di *Reisebilder*, che recita: «come si tengono bene per mano, dicevi, quell'uomo e quella donna / che passeggiano insieme: / si tratta di Tenti e di sua moglie, ti ho spiegato, / numero d'inventario 12547: (e lui è un sacerdote di basso rango): / e ti avverto: sono di pietra colorata, e camminano dentro una tomba:» (S II6, vv. 1-5). La descrizione, nonché il numero identificativo (ÄMP 12547), coincidono linearmente con il gruppo statuario di Tenti e di sua moglie, conservato presso il Roemer- und Pelizaeus-Museum di Hildesheim. In quel caso, tuttavia, il narratore interverrà tempestivamente a ostacolare l'antropomorfizzazione dell'oggetto, agendo come correttivo alla fantasticheria vagheggiata dal tu lirico, che tentava, invece, di animarne le sagome artificiali («come si tengono bene per mano, dicevi... e ti avverto: sono di pietra colorata, e camminano dentro una tomba»). Al contrario, nel segmento ecfrastrico del *Renga* la statua stessa prendeva parola per notificare la propria immemorale afasia, fraintesa dai visitatori come cristallizzazione plastica dell'eros («in noi, i turisti vedono amore»).

In questo diorama di identità simulate, sarà Roubaud ad agire, curiosamente, come principio regolatore, costruendo il proprio finale in forma di didascalia “museale” al *tableau* di Sanguineti. In coda ai versi in italiano, leggiamo, infatti: «couple de la *Villa Giulia* (oiseaux étrusques: bleus puis rouges) / de l'un vers l'autre, sourire – cependant des fontaines criaient, / bassine bouillante de mûres sur des braises (*Capodimonte*, / seins de la *Vénus* au chapeau de Lucas Cranach, serpent pagaïlle)» (vv. 14-17). Roubaud reagisce all'inserito sanguinetiano provando a decrittare l'enigma ecfrastrico (si tratterebbe del *Sarcofago degli sposi* conservato presso il Museo Nazionale etrusco di Villa Giulia) e innestandovi, poi, una propria reminiscenza espositiva e pittorica (una delle *Veneri* di Cranach). A prescindere dall'affidabilità filologica della segnalazione (il sarcofago di Villa Giulia non presenta scritte più o meno «indecifrabili», né bassorilievi che raffigurerebbero i figli dolenti della coppia), è interessante il meccanismo di completamento automatico messo in campo da Roubaud. Se Paz aveva pianificato il testo di IV<sub>5</sub> all'insegna di un'intertestualità ostentata (citando il celebre cromatismo vocalico di *Voyelles*, nel doppio affioramento rimbaudiano di «A noir, E blanc, I rouge, V vert» e «O equals / X-ray of her eyes: it equals sex», ai vv. 1 e 2; Rimbaud 2009: 167<sup>16</sup>) e se Tomlinson ne aveva raccolto la sfida, virgolettando il sintagma «this dialogue of one», prelevato da *The Ecstasy* di John Donne (Donne 1996: 74), Sanguineti, invece, interrompe bruscamente la corrente del citazion-

16 Un sottotesto rimbaudiano era già ravvisabile in IV<sub>2</sub>, IV<sub>3</sub> e IV<sub>4</sub>, nell'ambito di singoli affioramenti che mescolavano colori e numeri («3 vert», «1 rouge», «2 blanc», ecc.), come se fossero definizioni di un cruciverba simbolista. In IV<sub>1</sub>, peraltro, Roubaud denuncerà apertamente l'intento collettivo di costruire una trama rimbaudiana, riscrivendo il secondo verso («je dirai quelque jour vos naissances latentes») in forma plurale («alfabetos, números: nous dirons vos naissances latentes»).

simo sostituendo le stringhe testuali con l'ecfrasi. Il ruolo di Roubaud, in un certo senso, è quello di riportare la digressione personalistica di Sanguineti con i piedi ben saldi nel terreno della cooperazione plurale. Si crea, così, un dittico di istanze composite (intertestuali, per la metà di Paz e Tomlinson, e figurative, per la sezione di Sanguineti e Roubaud), tenute assieme dalla comune attenzione per il fuori testo.

Prendiamo in considerazione adesso, a titolo dimostrativo, l'inizio e la fine del *Renga*, a cominciare dal sonetto proemiale (I<sub>1</sub>), in cui la consegna metatestuale e linguistica proposta da Paz («las bocas del metro son ya hormigueros. / Cesa el sueño: comienzan los lenguajes», R 42, vv. 3-4) viene subito rilanciata da Tomlinson («and the gestureless speech of things unfreezes / the shadow», vv. 5-6) e parzialmente variata, in senso simbolico-alchemico, da Roubaud («Car la pierre peut-être est une vigne / la pierre où des fourmis jettent leur acide, / une parole préparée dans cette grotte», vv. 9-11). Sanguineti, a cui spetta l'ultima parola, miscelerà i due reagenti immettendoli, però, nella cornice di una *vanitas* combinatoria, barocca e benjaminiana, molto vicina ad alcune atmosfere lessicali di *Triperuno*: «Principi, tomba e teca, sollevavo salive de spettri: / la mia mandibola mordeva le sue sillabe di sabbia: / ero reliquia e clessidra per i vetri dell'occidente» (vv. 12-14). Sanguineti non opta mai per una duplicazione letterale dei propri materiali progressi, importando più spesso un singolo tic stilistico oppure una generica atmosfera lessicale o formale. Al contrario, un autore come Paz denuncerà tipograficamente le (rare) autocitazioni, come avviene nell'*incipit* di I<sub>3</sub>, in cui le due frasi virgolettate («y al cabo de los siglos me descubro / con tos y mala vista» e «barajando / viejas fotos», R 49, vv. 1-2 e 3-4) provengono da un poema dello stesso Paz (*Piedra de Sol*), pubblicato dieci anni prima in una *plaque* a tiratura limitata (Paz 1957). La scelta di utilizzare dei chiari marcatori citazionistici e di virgolettare la propria voce si pone agli antipodi rispetto al soggettivismo occulto di Sanguineti, ubiquo ma, in un certo senso, mai direttamente auto-copiativo.

L'ultimo componimento di *Renga* (IV<sub>6</sub>) accoglierà una meta-seduta di autocoscienza collettiva, in cui i quattro protagonisti verbalizzeranno apertamente un bilancio del test(o) collettivo. Roubaud commenterà l'incamminarsi terminale della poesia «vers sa fin perplexe / d'images citationnelles», adottando l'efficace definizione di «soliloques polémiques» (R 96, vv. 1-2), mentre Tomlinson stenderà quasi un verbale ecfrastrico della situazione enunciativa («I have become four voices that encircle / a common object, / defining a self / lost in a spiral of selves, a naming», vv. 10-12) e Paz ne radiograferà il movimento oscillatorio e contraddittorio («y la espiral se despliega y se niega y al desdecirse se dice [...] / arriba abajo fluyen los lenguajes», vv. 13 e 15). Dal canto suo, Sanguineti, senza rinunciare al consueto citazionismo («Tory anarchist», ad esempio, è definizione orwelliana) e al *calembour*

verbale (nella catena assonante Pope-pop-poet<sup>17</sup>), ammetterà il valore trasformativo esercitato dal contesto plurale sulle singole scritture («e come mi sono modificato [...] / in the collectivisation of poetry<sup>18</sup> [...] / per questo *jeu de mots*», R 96, vv. 5, 7 e 9). Il laboratorio si trasfigura, così, in un metatestuale antro junghiano, dove la «cripta» sanguinetiana sembra replicare circolarmente l'immagine della «cámara subterrânea»<sup>19</sup> con cui Paz aveva inaugurato la seduta collettiva e che Sanguineti aveva già tradotto in II<sub>6</sub> («dentro le stanze sotterranee», R 57, v. II).

La parafrasi della voce altrui è, se non un'eccezione, quantomeno un'opzione minoritaria per Sanguineti, la cui scarsa «empatia conversazionale» è dimostrata, in negativo, dall'assenza di alcuni *Leitmotive* collettivi nelle parti in italiano. Ad esempio, la fitta costellazione di rimandi alle divinità della mitologia classica, «Persephone» e «Ceres», introdotti da Tomlinson in I<sub>2</sub> («Persephone, perspex, / Ceres and breakfast cereal», R 44, vv. 9-10) e destinati a ritornare tanto nelle sezioni dello stesso Tomlinson («In hand Eros and laughing Ceres reassume the land», I<sub>3</sub>, R 46, v. 4; «Ceres, Persephone, Eve, sphere», II<sub>1</sub>, R 56, v. 9; «Persephone, my city», III<sub>7</sub>, R 82, v. 13; «Ceres swell-out the ciphers», IV<sub>1</sub>, R 84, v. II) quanto in quelle di Paz («“Eros and Ceres, / hand in hand etc.”», I<sub>3</sub>, R 46, vv. 12-13; «cereales de Ceres, granadas de Proserpina», IV<sub>1</sub>, R 84, v. 6), verranno totalmente obliterati dal poeta genovese.

Un esercizio di ascolto sottilmente dissimulato verrà mantenuto, invece, in forma di traduzione di singoli lemmi o espressioni precedentemente adoperate dai colleghi di *renga*, come il «cavallo sellato» che si allontana in IV<sub>1</sub> (R 84, v. 3), che potrebbe rievocare il «cheval harnaché» di I<sub>2</sub> (R 44, v. 5). La consuetudine di associare i testi per ponti traduttori verrà praticata anche dagli altri tre co-autori, rendendo il criterio della trasposizione linguistica un'alternativa del tutto equivalente all'intertestualità. Come ha evidenziato Helena Lozano, del resto, «non è un caso che i quattro poeti siano anche traduttori» (2003), in una riconversione naturale del laboratorio di scrittura in un opificio di traduzione dei testi (propri e altrui). Si veda, ad esempio, il caso dei «livres de lierre» (II<sub>4</sub>, R 62, v. 9), subito reiterati in spagnolo da Paz («Libros de yedra», v. II), oppure la «confusion of boughs» (III<sub>1</sub>, R 68, v. 4) a cui risponde, al verso successivo, l'analoga «confusion des arbres» (v. 5). Più sottile il passaggio dall'equipollenza tra pietra e vite in Roubaud («Car la pierre peut-être est une vigne», I<sub>1</sub>, R 42, v. 9) alla sua naturale assimilazione

17 Sulle «alteraciones fonéticas» presenti nelle sezioni sanguinetiane del *Renga*, cfr. alcuni spunti della recensione di Severo Sarduy all'edizione Gallimard del 1971 (Sarduy 1972: 140-141).

18 Probabilmente Sanguineti recupera, variandolo, un sintagma di Tomlinson in IV<sub>4</sub> («in the collectivisation of gardens and vines»).

19 L'espressione tornerà invariata in III<sub>3</sub>, R 74, vv. 5-6.

in Tomlinson («the comity of vine, of stone», II<sub>3</sub>, R 54, v. 8), in Sanguineti («ti riconosco nel vino, nella pietra», II<sub>4</sub>, R 62, v. 1) e in Paz («vino y piedra», v. 13)<sup>20</sup>.

Oltre alle traduzioni lineari, si possono distinguere anche alcune ricreazioni inventive, che aggiornano lo spunto adattandolo alla lingua e al nuovo contesto frasale. È il caso delle «sillabe di sabbia» sanguinetiane (I<sub>1</sub>, R 42, v. 13) che si trasformeranno nelle «páginas de polvo» di Paz (I<sub>5</sub>, R 50, v. 6). In altri testi, invece, gli autori sceglieranno di giocare proprio sull'eufonia e sul calco provocatoriamente letterale, come avverrà in II<sub>1</sub> nel richiamarsi omofonico tra il primo e l'ultimo verso, «Aime criaient» (R 56, v. 1) e «love-cry» (v. II). L'*incipit* francese verrà poi ripreso, tradotto e contraddetto, da Paz in II<sub>3</sub> (R 54, v. 1), con la confutazione calcografica di «Aime criaient-ils aime gravité» in «Ama gritaban ama la ligereza». Lo stesso Roubaud, a distanza di quattro testi, “risponderà” all'obiezione con un terzo *incipit* variato («aime... criaient-ils aime c'est le repos», II<sub>7</sub>, R 68, v. 1), a potenziare questo effetto di ritornellante *uroboro* testuale.

Traduzione e citazionismo diventano le regole di funzionamento del *renga* occidentale, in un aggiornamento in chiave spregiudicatamente neoavanguardista dell'archetipo giapponese. Del resto, come dichiarerà lo stesso Sanguineti in un'intervista del 2011, nell'operazione parigina «di giapponese non c'era molto: la forma adottata era il sonetto, interpretato in maniera molto libera, di solito quattro versi, 4-4-3-3, oppure all'inglese, 4-4-4-2, ognuno faceva come voleva [...]. E si fece questa serie di sonetti, pseudosonetti, rimescolando le lingue» (Ó Ceallacháin 2011: 473). A conferma di un uso estremamente libero di quelle stesse istruzioni numerologiche ostentate in apertura concorre il fatto che, nei *loci* qui campionati, non venga mai seguita la filiera progressiva (ad esempio, I<sub>1</sub>-II<sub>1</sub>-III<sub>1</sub>-IV<sub>1</sub>). Le allusioni, le traduzioni e gli ammiccamenti intratestuali si estendono ecumenicamente a tutti i componimenti del *Renga*, senza che sia possibile stabilire una cadenza univoca ben tassonomizzabile.

### 3. Lunga vita al *Renga*: conclusioni

Esauritasi la trasferta poetica finanziata da Gallimard, Sanguineti non dimenticherà tanto facilmente la circostanza parigina. Pur nel riuso a tratti contestabile e libertino del *medium* collettivo, il poeta ritornerà con inaspettata frequenza sull'esperienza del *renga*, che assumerà retroattivamente un

20 Cfr. anche la duplicazione della domanda posta da Paz in III<sub>4</sub> («¿dónde es afuera?», R 76, v. 10), ribadita e amplificata da Tomlinson nell'*incipit* di III<sub>5</sub> («Where – and what? What is “outside”?», III<sub>5</sub>, R 78, v. 1); il riferimento alla «nuetra América cotidiana» (ivi, v. 16) recuperato, al singolare, in III<sub>7</sub> («o my America», R 82, v. 7) e il passaggio, dal francese all'inglese, di «Pleine de rêves? Pleine de mesure» (III<sub>4</sub>, R 76, v. 1), sintetizzato, a chiasmo, in «measure and dreams» (III<sub>7</sub>, R 82, v. 9).

valore fondativo, tracimando nei successivi saggi, interviste e autoritratti ideologici. A livello testuale, l'allusione al *renga* si ritroverà dieci anni dopo in *Un brindisi* (1979), la poesia offerta, in acrostico, a Octavio Paz e confluita tra i testi *Fuori catalogo* (S 409). L'intestazione dedicatoria, del resto, è incontestabile: siamo di fronte a un «finale di *renga*, per Octavio». Il precedente del 1969 trama sotterraneamente il nuovo sonetto «acefalo» (v. 4)<sup>21</sup>, in particolare per la sovrimpressionazione costante (e peculiare delle sezioni di Paz) tra corpo anatomico e corpo linguistico, dall'allusione alla poesia che «offre la bocca nuda» al suo artefice, come «las bocas del metro» che inauguravano l'*incipit* assoluto del *Renga* (I<sub>1</sub>, R 42, v. 3), alle labbra come «calice di vocali» che ricordano il «túnel de vocales húmedas» di IV<sub>4</sub> (R 90, v. 1)<sup>22</sup>.

L'esperimento del *renga* continuerà poi ad agire, nella carriera sanguinetiana, come un evento primario mai completamente rimosso. In occasione del Knaak Festival di Rotterdam, nel giugno del 1971, Sanguineti sarà tra i promotori di *Made in Holland*, «una sorta di elegia collettiva» confezionata assieme al sudafricano Breyten Breytenbach, allo jugoslavo Vasko Popa e all'israeliano Yehuda Amichai, «in un ristorante della Lijnbaan, durante un pomeriggio abbastanza straordinario» (Sanguineti 1976: 219). L'ipotesi che si tratti di una seconda puntata del *prequel* parigino verrà esplicitata dallo stesso Sanguineti, tanto nella scelta di dedicare «il risultato a Octavio Paz» quanto nella giustificazione complessiva del lavoro: «operavamo per distici separati, in una sorta di "renga" trasferita e spaesata dal Giappone in Europa, e resa violentemente babilonica, nel suo infernale poliglottismo» (*ibidem*) – descrizione che calzerebbe perfettamente, à rebours, come epigrafe operativa del *renga*-1969. La manifestazione olandese verrà commemorata allusivamente in *Reisebilder*, V, dove leggiamo:

dove sono i quaranta poeti, ha detto Tadeusz (ma forse era  
Yehuda, che parlava): i quaranta che non si incontrano? (e salveranno la poesia):  
e dove sono i quattro poeti, colpiti a morte da una spada fiammeggiante  
di whisky: i quattro chiusi da B. M. Scheffers, tutti insieme (o in un altro  
ristorante / del quartiere), per un piccolo bridge di parole?  
e che *renga* fu quella,  
se è nata senza i tuoi occhi, senza le tue gengive? (S 109, vv. 1-7; il corsivo è mio).

21 Come ha notato Luigi Weber, infatti, «la poesia-omaggio *Renga* per Octavio Paz per necessità di acrostico si configura come un sonetto mutilato di una quartina» (Weber 2004: 97).

22 La citazione in spagnolo («el comienzo», v. 10), invece, è una probabile allusione al titolo della raccolta *Hacia el comienzo* (1964-1968), pubblicata da Paz nel 1969.

Dopo questo tributo in versi all'autorialità plurima, possiamo forse azzardare un bilancio paradossale. Tra i quattro autori coinvolti nel *Renga*, Sanguineti rappresenta senz'altro il caso più estremo di scissione tra accettazione della *contrainte* collettiva e incrollabile fedeltà alla propria (anti-)Musa. Eppure, l'estremismo sanguinetiano ha costretto gli altri "renghisti" a mettere in campo una serie di correttivi e di virtuosistici adattamenti per arginarne le scappatoie potenzialmente digressive, radicalizzando, di fatto, l'impostazione generale. In questa forma di neo-*renga*, occidentale e novissimo, l'ingrediente reattivo diventa la carta inedita da giocare con (e, agonisticamente, contro) il genere ricevuto da una tradizione *altra*. Intertestualità, poliglottismo «sfrenato», sostituzione del paesaggio con la prospettiva claustrofobica di una stanza-grotta sulle cui pareti si proiettano compulsivamente ombre letterarie e fantasmi linguistici: le istruzioni per confezionare un *renga* sono diventate, a tutti gli effetti, intercambiabili con quelle che regolamentano qualsiasi romanzo combinatorio. Nel viaggio dal Giappone all'Europa, insomma, il *renga* è diventato un alleato, pericoloso e babilonico, della *contrainte* oulipiana. Per concludere con le parole di Paz: laddove «cesa el sueno: comienzan los lenguajes» (I, R 42, v. 4).

## Bibliografia

- Clark, Timothy, «“Renga”: Multi-Lingual Poetry and Questions of Place», *SubStance*, XI.2, 68, 1992, pp. 32-45.
- Donne, John, *The Complete English Poems*, edited by A. J. Smith, London, Penguin Books, 1996.
- Gadda, Carlo Emilio, *Saggi Giornali Favole*, vol. I, a cura di L. Orlando - C. Martignoni - D. Isella, Milano, Garzanti, 1991.
- Gozzano, Guido, *Poesie e prose*, a cura di A. De Marchi, Milano, Garzanti, 1978.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie par P.-O. Walzer, Paris, Gallimard, 1970.
- Lorenzini, Niva, «Tra arte combinatoria e travestimento. Sanguineti in Renga», in Ramos-Izquierdo - Giraud 2017: 145-156, <https://colloquiasal.files.wordpress.com/2018/04/collirengaz.pdf> (consultato il 13.II.2022).
- Lozano, Helena, «Il renga tra scrittura e traduzione», in *TRAlinea*, 6, 2003: [http://www.intralea.org/archive/article/Confronto\\_creativo\\_](http://www.intralea.org/archive/article/Confronto_creativo_) (consultato il 13.II.2022).
- Ó Ceallacháin, Éanna, «Homo ridens: A conversation with Edoardo Sanguineti», *The Italianist*, XXXI, 3, 2011, pp. 462-478.
- Paz, Octavio, *Piedra de Sol*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tezontle, 1957.

- . «Introduction», in *Renga: A Chain of Poems by Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson*, New York, George Braziller, 1972, pp. 21-16.
- Paz, Octavio - Roubaud, Jacques - Sanguineti, Edoardo - Tomlinson, Charles, *Renga. Poème, par Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti et Charles Tomlinson*, présenté par Claude Roy, Paris, Gallimard, 1971.
- Portesine, Chiara, «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2021.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo, «Renga: de la combinatoria al sentido», in Ramos-Izquierdo - Giraud 2017: pp. 95-128.
- Ramos-Izquierdo, Eduardo - Giraud, Paul-Henri (eds.), *Lecturas / Lectures de Renga*, Paris, Université Paris-Sorbonne - Institut d'Études Ibériques et Latino-américaine, coll. «Colloquia», 2017.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres Complètes*, édition établie par H. Scepi, avec la collaboration de D. Moncond'huy, Paris, Gallimard, 2018.
- Sanguineti, Edoardo, *Guido Gozzano. Indagni e letture*, Torino, Einaudi, 1966.
- . *Giornalino 1973-1975*, Torino, Einaudi, 1976.
- . *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Sarduy, Severo, «Renga, poema de Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti y Charles Tomlinson», *Libre. Revista crítica trimestral del mundo de habla española*, 2, diciembre-enero-febrero 1971-1972, pp. 140-141.
- Sica, Giorgio, *Una catena tra Oriente e Occidente. Octavio Paz, la poesia giapponese e il Renga di Parigi*, Nocera Inferiore, Oedipus, 2014.
- Starrs, Roy, «A European Poem and its Japanese Model», *Comparative Literature Studies*, XLIV, 2, 2017, pp. 275-304.
- Tomlinson, Charles (ed.), *Renga: A Chain of Poems by Octavio Paz, Jacques Roubaud, Edoardo Sanguineti, Charles Tomlinson*, with an English translation by C. Tomlin, London, Penguin Books, 1979.
- Ura, Kazuaki, «Il genere renga e l'autorialità plurima», in A. Barbieri - E. Gregori (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Atti del XLII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 10-13 luglio 2014), Padova, Esedra, 2015, pp. 319-334.
- Weber, Luigi, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004.