Université de Strasbourg

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

École doctorale Humanités | ED 520 Université de Strasbourg

ÉCOLE DOCTORALE des Humanités

UR 3402 - ACCRA

THÈSE présentée par :

Ruben MARZA'

soutenue le : 01 avril 2022

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Musique

Du son au sens, du sens au son.

Berio, Sanguineti et la nouvelle avant-garde italienne

THÈSE dirigée par :

M. ARBO Alessandro	Professeur Université de Strasbourg
M. DESIDERI Fabrizio	Professeur Università di Firenze

RAPPORTEURS :

M. FERRARI Giordano	Professeur Université Paris 8
M. LAI Antonio	Professeur Université Paris 8

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme CONTINI Annamaria,	Professeur Università di Modena e Reggio Emilia
Mme CAPPELLETTO Chiara	Professeur Università di Milano

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI FIRENZE

Université de Strasbourg

DOTTORATO DI RICERCA IN

FILOSOFIA

CICLO XXXIV

COORDINATORE Prof. Adriano Fabris

Dal suono al senso, dal senso al suono

Berio, Sanguineti e la neoavanguardia italiana

Du son au sens, du sens au son

Berio, Sanguineti et la nouvelle avant-garde italienne

Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/04

Dottorando

Dott. Ruben Marzà

Tutori

Prof. Fabrizio Desideri

Prof. Alessandro Arbo

Coordinatore

Prof. Adriano Fabris

Anni 2018/2021

Indice

Introduzione 6

1. Prima parte – Radici e caratteri della neoavanguardia

1.1 – Neoavanguardia e Gruppo 63 9
1.2 – L'estetica crociana 24
1.3 – Luciano Anceschi: per un'estetica fenomenologica 27
1.4 – Dalla forma alla formatività: Luigi Pareyson 43
1.5 – Eco e l'opera aperta 57
1.6 – Poesia d'avanguardia: i Novissimi 93
1.6.1 – Elio Pagliarani 99
1.6.2 – Alfredo Giuliani 102
1.6.3 – Nanni Balestrini 106
1.6.4 – Antonio Porta 109
1.6.5 – Edoardo Sanguineti 113
1.7 – Fausto Curi: la modernità fra sogno e risveglio 127
1.7.1 – Montale, Zanzotto, Pasolini 143
1.8 – Musica e musicologia italiana del dopoguerra 153
1.8.1 – Luciano Berio 167

2. Seconda parte – Berio e Sanguineti: musica e poesia

2.1 – Suono, senso e linguaggio: una prospettiva teorica 177
2.2 – Musica e poesia: il caso Mallarmé/Ravel/Debussy 190
2.3 – Esperimenti joyciani: Helms e Berio 197
2.4 – Berio e Sanguineti: *Passaggio*, *Laborintus II, A-Ronne* 216
2.4.1 – *Passaggio* 217
2.4.2 – *Laborintus II* 225
2.4.3 – *A-Ronne* 236

2.5 – *Canticum novissimi testamenti* 243
2.6 – *Epiphanies* e *Stanze* 264

Conclusioni– Berio e Sanguineti oltre l'avanguardia 286

Appendice – Testi di *Stanze* 292

Bibliografia 300

Introduzione

> […] voglio rivolgermi subito, piuttosto, ai luoghi estremi, e più tipici, di un esperimento come *A-Ronne*, dove il doppio processo, di innalzamento dal suono al senso, e di abbassamento dal senso al suono, attraverso un perpetuo giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e scomposizione, di strutturazione e di destrutturazione della parola, modellizza il corso generale dell'opera, tra esercizio fonetico e esercizio fonologico.[1]

Negli anni immediatamente successivi al termine della Seconda Guerra Mondiale, la cultura italiana ha conosciuto una fase di notevole espansione e rinnovamento, tanto nelle dinamiche interne quanto nella sua dimensione europea e internazionale; non poteva essere altrimenti, visti i passati decenni di chiusura e isolamento. Certo, la cultura dell'Italia fascista era tutt'altro che dormiente, tanto dal punto di vista letterario quanto da quello musicale: mancava tuttavia un orizzonte di dialogo e di confronto, capace di vivificare un tessuto sociale altrimenti oppresso e mortificato negli angusti limiti della cultura di regime.

Allo stesso tempo, la fine della guerra non gettò un colpo di spugna sui trent'anni appena trascorsi: le dinamiche politiche, sociali, economiche del dopoguerra sono argomento quanto mai complesso, anche in quanto facilmente esposto al rischio di un'interpretazione faziosa e ideologicamente orientata.

La nuova avanguardia italiana degli anni Cinquanta e Sessanta (principale nodo tematico, insieme a due dei suoi esponenti più significativi, del presente lavoro) non può dunque essere pienamente compresa e collocata senza un adeguata riflessione sulle sue radici: non tante sulle radici storiche (che esulano dagli obiettivi di questa ricerca), quanto su quelle artistiche, culturali e filosofiche. E proprio a queste ultime è dato spazio nella prima parte della ricerca: dopo una serie di considerazioni introduttive dedicate alle delicate nozioni di avanguardia e neoavanguardia, saranno messe in luce quelle personalità e quelle tendenze che non solo hanno segnato in maniera profonda il primo Novecento in Italia, ma la cui influenza è giunta fino alla seconda metà del secolo, entrando dunque in contatto con le nuove proposte culturali dell'epoca. Benedetto Croce, Antonio Banfi, Luciano Anceschi, Luigi Pareyson: dietro ognuno di questi nomi si apre un pensiero che ha contribuito, nel corso dei decenni, a plasmare il contesto del secondo dopoguerra – un contesto niente affatto unitario, certo, anzi percorso da istanze numerose e contraddittorie.

[1] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995, p. 75

Si arriva così agli anni della neoavanguardia e ai suoi protagonisti: Umberto Eco e il suo *Opera aperta*, assurto a manifesto di tutta una temperie artistica e culturale; Fausto Curi, membro del Gruppo 63 e lucido interprete del Novecento letterario italiano; i poeti Novissimi, esponenti di spicco di un nuovo modo di fare poesia; la nuova scuola dei compositori italiani, capace di guardare allo sperimentalismo di Darmstadt senza perdere il legame con la Storia e la tradizione. Infine, Edoardo Sanguineti e Luciano Berio, protagonisti indiscussi del secondo Novecento italiano, considerati innanzitutto alla luce del loro rapporto con la complessa dimensione della neoavanguardia, e seguiti nel corso di una parabola artistica in continuo mutamento.

Un mutamento che non ha impedito loro di stringere un sodalizio proficuo: per oltre quarant'anni la musica di Berio e le parole di Sanguineti si sono incontrate e confrontate, dalle collaborazioni più strette di *Passaggio*, *Laborintus II* e *A-ronne* a quelle, "postume", di *Canticum novissimi testamenti* e *Stanze*.

Il rapporto tra musica e poesia costituisce il fulcro tematico della seconda parte della tesi; il titolo stesso di quest'ultima fa riferimento a una citazione di Edoardo Sanguineti, riportata in apertura alla presente Introduzione.[2] Dopo una ricostruzione storica di alcune importanti teorie circa la dimensione linguistica del fenomeno musicale e il suo legame con la poesia, verranno presi in considerazione due casi emblematici legati alla cultura del Novecento: la contemporanea messa in musica della poesia di Mallarmé da parte di Ravel e di Debussy, e le sperimentazioni in chiave joyciana di Hans G Helms (*Fa:m' Ahniesgwow*) e Luciano Berio (*Thema. Omaggio a Joyce*). Infine, verranno analizzate le opere frutto della collaborazione tra Berio e Sanguineti, con un'attenzione particolare a quelle che, per ragioni anche cronologiche, non hanno ancora ricevuto un'attenzione critica esauriente (*Canticum* e *Stanze*).

La finalità della ricerca è quella di evidenziare come, a partire dall'evoluzione dell'opera di Berio e Sanguineti, si possa ricavare una lettura complessa del fenomeno della neoavanguardia italiana: non un movimento di protesta in sé concluso, bensì una stagione di rinnovamento linguistico e formale che ha fortemente influenzato gli sviluppi successivi della cultura italiana. Oltre allo sperimentalismo, un'altra colonna portante della poetica non solo dei due autori interessati, ma di una larga parte dell'arte italiana di metà Novecento, è stata la tensione comunicativa, l'insistere su una ferita aperta tra comunicazione ed espressione. Dimensione, quella comunicativa, che ha rappresentato forse il lascito più duraturo della stagione neoavanguardistica, ben al di là degli esperimenti radicali dell'opera in movimento; dimensione che, nella parabola artistica di Berio e

[2] Il titolo di questa tesi presenta una casuale (quasi) omonimia con quello di un articolo scritto da Philippe Lalitte (*Du son au sens : vers une approche sub-symbolique de l'analyse musicale assistée par ordinateur*, «Musurgia», vol. XVIII, n. 1-2, 2011, p. 100-116). Già il sottotitolo evidenzia tuttavia come le tematiche interessate siano decisamente diverse, e nel testo dell'articolo non è presente alcun rimando alla cultura italiana; è quindi senz'altro da escludere un riferimento, da parte di Lalitte, all'espressione di Sanguineti.

Sanguineti, informa tutti i mutevoli sviluppi della loro opera, e che trova proprio nell'incontro tra musica e poesia la sua espressione più efficace.

La ricerca si è avvalsa di un ampio catalogo di fonti primarie (partiture, raccolte poetiche e scritti dei principali artisti interessati) e di letteratura critica (articoli, monografie, atti di convegni), confrontando spesso documenti storici, risalenti agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, e contributi recenti. Il progetto di tesi, coinvolgendo tanto la dimensione storico-filosofica quanto quella musicale, si è avvalso sia del lavoro di ricerca su fonti letterarie, sia di quello, prettamente musicologico, condotto sulle partiture.

La ricerca si è svolta nell'ambito del Dottorato in Filosofia dell'Università di Firenze; una convenzione di cotutela è stata firmata con l'Università di Strasburgo, École Doctorale des Humanités (ED620), Approches Contemporaines de la Création et de la Réflexion Artistique (ACCRA – UR 3402), dove il dottorando ha trascorso 12 mesi.

1. Prima Parte – Radici e caratteri della neoavanguardia

1.1 – Neoavanguardia e Gruppo 63

> L'arte d'avanguardia dei nostri giorni si configura come passaggio da un'autonomia monadica, irrelata e inclusiva a un'autonomia relazionale, integrabile e integrativa; come transizione dalla scelta dell'estetico, o dal rifiuto dell'estetico, all'integrazione autonoma dell'estetico.[1]

La collaborazione tra Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti, nodo centrale del presente lavoro, nasce nell'ambito di un fenomeno culturale di ampio respiro, una realtà complessa e multiforme spesso designata come *neoavanguardia italiana*: termine delicato, abbracciato da alcuni e ripudiato da altri, suscettibile (come tutte le "etichette") tanto di prestare soccorso a chi si avventuri nel magmatico panorama culturale del secondo Novecento, quanto di «isolare un fenomeno in maniera generica e arbitraria cercando di farlo apparire omogeneo mentre omogeneo non è»[2].

Prima di scendere più a fondo nell'analisi degli autori e delle opere che tale contesto hanno contribuito a generare – e che di tale contesto, in un movimento di irriducibile circolarità, si sono nutriti – occorrerà dunque far luce su cosa si intenda (e si intendesse) col termine *neoavanguardia italiana*, sui motivi che hanno reso e rendono tuttora l'espressione così problematica e sul suo rapporto con un'altra realtà (il Gruppo 63) forse più definita nella fisionomia, ma nondimeno restia ad ogni comoda catalogazione.

Partiamo innanzitutto dai termini stessi, e dal meno problematico: questa nuova avanguardia – sviluppatasi nel secondo dopoguerra e attiva specialmente negli anni Cinquanta e Sessanta – può indubbiamente definirsi *italiana* in quanto coinvolge artisti del panorama nazionale e nasce da un fermento legato a certi ambienti accademici e culturali italiani (ma certamente non confinato al loro interno): e tuttavia l'impulso decisivo, nonché uno dei principali tratti comuni che lega i suoi esponenti, proviene da una insaziabile e liberatoria spinta centrifuga rispetto ad un'idea di cultura ristretta ai confini nazionali. Reduce dalla clausura forzata del ventennio fascista, la nuova generazione di artisti e intellettuali si ritrova (volente o nolente) a fare i conti con un mondo incredibilmente più vasto e complesso, con un panorama sterminato di stimoli cui attingere. In un

[1] F. Curi, *Tesi per una storia delle avanguardie*, in *Ordine e Disordine*, Feltrinelli, Milano, 1965, p. 29. Cit. in M. Di Gesù, *Una avanguardia postmoderna?*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Gennaio/Aprile 2001, Vol.30, No.1, p. 122

[2] R. Dalmonte (a cura di), *Berio. Intervista sulla musica*, Laterza, Roma, 1981, p. 63

simile momento storico, è facile constatare come la via più facile fosse quella dell'aprirsi al nuovo rigettando il vecchio, di reagire all'italianità imposta con un ripudio della tradizione: una spinta eversiva forte e desiderosa di compensare i decenni di chiusura e di ordine coatto. Ora, la neoavanguardia nei suoi prodotti più significativi nascerà proprio laddove questo impulso onnivoro saprà aprirsi tanto al presente quanto al passato: e proprio Berio e Sanguineti rappresentano, ciascuno a suo modo, esempi luminosi di una sperimentazione che non venera mai se stessa, ma che si pone al servizio di un'idea di *opera aperta* capace di valicare i confini tradizionali dell'oggetto d'arte e della stessa pratica artistica.

Torniamo ora all'espressione di partenza, passando al termine maggiormente spinoso: *neoavanguardia*. Da parte di uno dei due interlocutori principali in oggetto, Luciano Berio, il giudizio su tale termine (o meglio, sull'utilizzo troppo disinvolto di simili categorie ed etichette) non lascia margine di equivoco: già sul finire degli anni Cinquanta, agli esordi della sua carriera, il compositore si era trovato coinvolto in un breve ma accesissimo scambio epistolare con il critico Fedele d'Amico – colpevole, a suo dire, di averlo interpellato in quanto giovane compositore «militante» in una certa «tendenza»[3]. Ne era nato un cortese ma spietato scambio di vedute sull'uso di tali termini («evidentemente l'Italia ha l'etichetta facile»), poi allargatosi a considerazioni più ampie sul presente musicale e a questioni centrali per il pensiero estetico e musicologico *tout court* (come il rapporto tra musica e linguaggio, sul quale torneremo in altra sede).

Sempre Berio, in uno scritto del 1960 significativamente intitolato *Cos'è dunque l'avanguardia fabbricata?,* si sente in dovere di esprimere il suo «profondo disgusto per un termine tanto inutile e ambiguo quanto quello, appunto, di avanguardia»[4]. Tale idiosincrasia viene poi alla luce senza remore nell'*Intervista sulla musica* di Rossana Dalmonte, del 1981, stavolta all'indirizzo della categoria di *neoavanguardia* («etichetta» di cui, evidentemente, era stato lui stesso vittima, come tutti i musicisti della sua generazione, «volenti o nolenti»): Berio lo considera un concetto «intellettualmente losco», «uno di quei termini che si usano quando i conti non tornano»[5] e si vuole conferire omogeneità ad un fenomeno altrimenti troppo difficile da dominare. Deve tuttavia concedere che alla base del suo utilizzo vi era l'innegabile presenza di aspetti comuni, «molto profondi ma anche molto generali», a legare i compositori di quegli anni e di quel contesto – «si era interessati alle stesse cose e si rifiutavano, a grandi linee, le stesse cose»[6]. Edoardo Sanguineti afferma qualcosa di molto simile quando sostiene, stavolta riferendosi più specificamente al Gruppo 63, che «è inutile continuare a pensare al Gruppo 63 e a *Quindici* (e, prima ancora, ai Novissimi) come a un movimento unitario e

[3] G. Pestelli, *Il carteggio Berio-d'Amico*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995, p.240

[4] L. Berio, *Cos'è dunque l'avanguardia fabbricata?*, in L. Berio, *Scritti sulla musica*, Einaudi, Torino, 2013, p.368

[5] R. Dalmonte, *Berio. Intervista sulla musica*, op. cit., p.64

[6] ivi, p.65

ideologicamente compatto: eravamo tenuti insieme da molte "negazioni", nostre e altrui (da tante cose a cui dicevamo no e da tanti no che ci venivano detti)»[7].

Il timore di Berio nei confronti di un termine come *neoavanguardia* (e in quest'ottica egli non sembra distinguerla in maniera significativa dalla semplice *avanguardia*) è l'avversione per le etichette e la catalogazione, la necessità di svincolarsi dal ruolo di musicista militante – che pure, in quegli anni, era figura assai diffusa[8]. Ma la sua idiosincrasia resta confinata a questo ambito, al fatto che, dal suo punto di vista, il concetto di avanguardia è «terribilmente serio, dinamico e reale nell'ambito della scienza, delle lotte sociali, economiche», ma che tuttavia «acquista uno strano sapore di morte» laddove applicato al campo musicale e artistico[9].

Berio non è indubbiamente l'unico a mettere in evidenza la problematicità dell'utilizzo del termine: negli anni Novanta il critico letterario Giulio Ferroni sottolineava come alla stessa parola avanguardia fossero stati attribuiti i significati più vari, «con faziose semplificazioni che portano a fraintendere totalmente il senso di molte esperienze e di molte opere»[10].

Non sarebbe stato probabilmente d'accordo con Berio Edoardo Sanguineti, artista e intellettuale decisamente più "militante" e schierato (tanto da impegnarsi direttamente, terminata la stagione calda della sperimentazione, in campo politico) e avvezzo quindi a declinare termini come *avanguardia* e *neoavanguardia* in una prospettiva aperta anche all'elemento socio-culturale, piuttosto che tutta interna al campo artistico; o meglio, per il poeta, al contrario del musicista (come vedremo meglio analizzando la loro collaborazione), l'opera d'arte può farsi portavoce di un'istanza politica anche a livello del contenuto immediato, oltre che a quello formale e del linguaggio (dove invece i due si trovavano sostanzialmente d'accordo, specie nell'ambito del teatro musicale)[11]. Occorre tuttavia rilevare come Sanguineti sottolinei l'intrinseca problematicità dell'atteggiamento avanguardista: pur presentandosi come un'operazione estranea «all'orizzonte della merce»[12], l'avanguardia sa di essere di fatto condizionata, per la sua stessa sopravvivenza e incidenza sul tessuto sociale, dalla realtà del mercato – per usare le sue stesse parole, «l'avanguardia aspira a sottrarsi alla mercificazione, in un ambito in cui il mercato si presenta come l'unica forma reale in cui possa concretizzarsi la comunicazione estetica e culturale»[13]. Rispetto ai suoi antecedenti storici, la neoavanguardia sembra,

---

[7] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p.125

[8] cfr. Sanguineti a proposito dell'egemonia culturale "duramente conquistata e meritata" del Partito Comunista, in F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano, 1993, p. 15

[9] R. Dalmonte, *Berio. Intervista sulla musica*, op. cit., p.64

[10] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996, p. 117. Cit. in M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p.118

[11] cfr. le parole di Sanguineti citate in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, « La Revue Musicale », Editions Richard-Masse, Paris, Série numéros 368 à 377, 1985, p.239 – «Au niveau de l'élaboration formelle il y avait des points de convergence très solides: en ce qui concerne le mélange de niveaux linguistiques différents, mais aussi au niveau stylistique dans la confrontation de situation différentes…»

[12] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.75

[13] *ibidem*

se non altro, pienamente consapevole di questa contraddizione, e capace di portarla alla luce, utilizzando se necessario anche i mezzi della stessa "industria culturale" finalizzati ad un maggiore impatto sulla realtà sociale. Secondo Fabio Gambaro «appare lampante il fatto che c'era nel gruppo una consapevolezza nuova – e del tutto inusuale se lo si raffronta alle avanguardie storiche – dei limiti e dei paradossi che ineluttabilmente poneva il "fare avanguardia"»[14]; per quanto, poi, ammette Sanguineti nel colloquio con lo stesso Gambaro del 1993, «la battaglia sia stata sostanzialmente persa»[15] sul piano dell'industria culturale, e la neoavanguardia abbia quindi seguito la strada delle avanguardie storiche, le conseguenze a lungo termine sul piano culturale e intellettuale sono state effettive – «credo che molto di quello che noi tutti oggi pensiamo intorno all'estetica e al linguaggio, ai rapporto di organizzazione della cultura e al mondo dei segni, derivi ancora dai discorsi che abbiamo avviato, dalle tematiche che almeno abbiamo cercato di proporre e applicare»[16].

Già da questi pochi elementi emerge tutta la notevole distanza di prospettiva e di linguaggio tra Berio e Sanguineti: distanza che, malgrado le inevitabili e anzi proficue diversità di vedute (tratto programmatico e propositivo di tutta la neoavanguardia, e del Gruppo 63 in particolare, come vedremo tra breve), non ha impedito loro di ritrovarsi nella comune esigenza di un'opera che sapesse coniugare sperimentalismo e comunicazione.

Volendo poi tirare in ballo un terzo interlocutore, Umberto Eco (il cui pensiero è stato tuttavia di importanza cruciale per gli sviluppi della collaborazione Berio-Sanguineti), nel suo intervento al convegno per i 40 anni del Gruppo 63 egli sottolinea come la differenza principale tra l'avanguardia "storica" di inizio secolo e la neoavanguardia risiedesse nel fatto che quest'ultima «non si ribellava dal di fuori bensì dal di dentro»[17]. La nuova generazione «non pareva credere al gesto rivoluzionario» – che sarebbe stato d'altronde facilmente assorbito da un establishment duttile e pronto a fagocitare ogni forma di eversione, «immettendola in un circolo dell'accettazione e della mercificazione» – sostituendo ad esso la proposta, il lavoro collettivo e lo sperimentalismo sulle forme, piuttosto che sui contenuti («obiettivi più radicali difficilmente immunizzabili»). Eco fa qui riferimento all'importante scritto di Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* (1964): «se l'avanguardia era sempre stata movimento di rottura violenta, diverso era lo sperimentalismo, per cui se i futuristi, i dadaisti, i surrealisti erano stati d'avanguardia, scrittori sperimentali erano stati invece Proust, Eliot o Joyce»[18]. Lungi dall'immaginarsi neoavanguardisti «come truppa d'assalto al palazzo d'inverno del potere letterario», dunque, alla figura eroica del rivoluzionario si sostituisce quella più umile, ma

[14] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna*?, op. cit., p. 122
[15] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.77
[16] *ibidem*
[17] U. Eco, *Prolusione* in R. Barilli, F. Curi e N. Lorenzini (a cura di), *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, Atti del convegno (Bologna, 8-11 maggio 2003), Edizioni Pendragon, Bologna, 2005, p. 33
[18] ivi, p.35

storicamente più feconda, dell'intellettuale che nel confronto e nella sperimentazione collettiva cerca nuove proposte e nuove soluzioni formali. Inoltre, sempre secondo Eco (che stavolta si appoggia alla *Teoria dell'arte d'avanguardia* di Renato Poggioli del 1962), se l'avanguardia «agita una poetica, rinunciando per amor suo alle opere, e produce piuttosto manifesti»[19], lo sperimentalismo «è devozione all'opera singola», «una provocazione interna al circuito dell'intertestualità» laddove l'avanguardia mira direttamente al tessuto sociale. Ammette tuttavia Eco che «nella stessa definizione di neoavanguardia, che non ricordo più se fosse stata appioppata dall'esterno o venisse dall'interno, o arrivata dall'esterno fosse stata accettata con ilare serenità – giocava ancora il richiamo alle avanguardie storiche»[20]. La stessa, ironica definizione di «avanguardia in vagone letto» coniata da Eco intendeva mettere in evidenza come questa generazione di avanguardisti fosse già perfettamente inserita nel contesto culturale ed editoriale dell'epoca, e non avesse quindi come obiettivo quello di «scalare il potere», bensì quello di proporre all'ambiente letterario un modo nuovo di interagire – un atto nondimeno «terroristico»[21].

Anche internamente alla stessa nozione di neoavanguardia, poi, il concetto si declinava in numerose e differenti prospettive: riferendosi in particolare al Gruppo 63, nel corso di un'intervista a Sanguineti Gambaro sottolinea come «in seguito si parlò di neoavanguardia aideologica per Guglielmi, di neoavanguardia materialistica per lei [Sanguineti] e di neoavanguardia fenomenologica per Barilli»[22], tre posizioni che, secondo lo stesso Sanguineti, non rimandavano a schieramenti contrapposti bensì a «tre modi di lettura […] angolature diverse per cercare di comprendere cosa stesse accadendo nell'orizzonte della cultura». Considerando la prospettiva *aideologica* di Guglielmi, ad esempio, salta immediatamente all'occhio la distanza rispetto ad un'impostazione tanto legata al concetto (anch'esso problematico) di ideologia come quella di Sanguineti – per quanto l'*aideologico* di Gugliemi non significhi certo un distacco dal reale, ma si riferisca piuttosto ad una letteratura «che rifiuta l'ideologia come ricetta, come formulazione prescrittiva, sforzandosi invece di viverla come problematica, cioè come problema piuttosto che soluzione»[23].

Volendo a questo punto tentare di ricavare una difficile sintesi delle posizioni sopra esposte, potremmo considerare di utilizzare il termine *neoavanguardia italiana* per designare una tendenza allo sperimentalismo comune alla generazione di artisti emersi nel secondo dopoguerra: una generazione desiderosa di nutrirsi di tutta una larga parte di cultura europea e americana censurata

[19] ivi, p.37
[20] ivi, p.36
[21] M. Filoni, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, 2013, (https://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659/)
[22] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.69
[23] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna*?, op. cit., p.131

dal fascismo, e tuttavia ben consapevole del fatto che, tramontata l'epoca dell'avanguardia rivoluzionaria, la ribellione passava allora per la strada del confronto collettivo e della sperimentazione sui linguaggi – tanto da venire spesso ripudiata dalla cultura ufficiale di sinistra (allineata ai dettami del realismo socialista sovietico, e propugnatrice di una formazione culturale «ancora fondamentalmente crociana e idealistica», secondo Eco[24]). Gli esponenti della neoavanguardia dovevano tra l'altro difendersi da una doppia e opposta accusa: quella di essere al tempo stesso «troppo ribelli» e «troppo borghesi»[25] – è celebre l'aneddoto secondo cui, alla prima esecuzione di *Passaggio* di Berio e Sanguineti al Teatro alla Scala, il pubblico scandalizzato pensò bene di insultare gli autori il più malignamente possibile al grido di «centrosinistra!»[26]. Palese e dichiarata era infatti la distanza sia dal neorealismo (sul rapporto di Pasolini con la neoavanguardia avremo modo di soffermarci più avanti) sia da una tradizione poetica consolidata di carattere ermetico-crepuscolare: distanza spesso espressa in maniera goliardica – lo stesso Eco ricorda l'episodio in cui Sanguineti definì Cassola, Pratolini e Bassani come le *Liale 63* (in riferimento alla nota autrice di romanzi d'appendice Liala), scatenando una vasta polemica sui giornali, o quello in cui un fantomatico *Premio Fata* (da assegnare al libro più brutto dell'anno, opposto al Premio Strega) venne conferito a Pasolini. Piuttosto che al neorealismo gli esponenti del Gruppo guardavano a Gadda e alle rinnovate forme del *Nouveau roman* di Alain Robbe-Grillet, Claude Simon et Michel Butor[27]: come afferma Sanguineti, «questa cultura [divisa tra ermetismo e neorealismo] doveva a sua volta essere superata: in definitiva, per quei poeti si provava grande affetto e interesse, ma al contempo si sentiva la necessità di andare oltre»[28].

Pur riconoscendo nel Gruppo 63 (di carattere eminentemente letterario) il proprio nucleo più solido e istituzionalmente riconosciuto, le tendenze proprie della neoavanguardia si sono tuttavia allargate anche ad ulteriori linguaggi – basti pensare all'ambiente musicale (Luciano Berio e l'esperienza dello Studio di Fonologia musicale) o a quello pittorico (Franco Angeli, Fabio Mauri, Enrico Baj); altri poli culturali di indubbia rilevanza furono poi rappresentati da riviste come il *Verri*, fondato da Luciano Anceschi, il *Menabò* di Elio Vittorini, o quelle nate direttamente come emanazione del Gruppo – *Quindici*, *Grammatica*, *Malebolge* tra le altre. In campo musicale, assai feconda (per quanto breve) fu l'esperienza di *Incontri Musicali*, rivista pubblicata da Luciano Berio a fine anni Cinquanta dove si incontravano, e scontravano, *neue Musik*, linguistica e strutturalismo.

[24] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.8
[25] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.66
[26] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.5
[27] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p.120
[28] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.14

Occorre a questo punto far luce sul rapporto tra neoavanguardia e Gruppo 63, partendo da alcuni cenni storici – per i quali ci sarà nuovamente utile la ricostruzione di Eco, intrapresa infatti, con tono volutamente e provocatoriamente biblico, affermando che «in principio era il *Verri*»[29]. Fu infatti Luciano Anceschi a mettere in contatto, nella Milano della metà degli anni Cinquanta, i giovani della nuova generazione sopra delineata: a metterli in contatto fra loro, certamente, ma anche con un gruppo di letterati ormai affermati che si riuniva in una saletta del Blu Bar di Piazza Meda. Racconta Eco: «tutti i sabati verso le sei arrivavano dei signori che si sedevano a chiacchierare di letteratura, prendendo un tè o un aperitivo: erano Montale, Gatto, Sereni, Ferrata, Dorfles, Paci […] Certe sere quella saletta faceva pensare alle Giubbe Rosse. Contrabbandati da Anceschi, abbiamo iniziato ad arrivarvi anche noi giovanissimi»[30].

Anceschi «viaggiava sornione tra le generazioni», fedele ad un percorso intellettuale (come avremo modo di vedere) che lo aveva portato a raccogliere e valorizzare tanto i frutti della lirica tradizionale italiana quanto quelli della nuova poesia internazionale. Da questo punto di vista, il *Verri* (rivista fondata da Anceschi nel 1956 e tuttora in vita) rappresentò un fenomeno assai innovativo: antologie di poeti italiani e stranieri contemporanei, letture classiche sui contemporanei e letture contemporanee sui classici (senza disdegnare di «tenere un piede nell'accademia»), «uno sguardo equilibrato sia ai fremiti della nascente neoavanguardia, sia alle prove di scrittori già assestati»[31]. Ripudiati ogni soggezione o timore reverenziale verso l'Autore con la A maiuscola, gli scrittori della nuova generazione recensivano i più anziani e viceversa, «alla sola insegna della curiosità», ma non senza una sana dose di vis polemica. Risulta dunque evidente come, anche alla luce di quanto già affermato sulla neoavanguardia, Anceschi e il *Verri* siano stati una delle molle fondamentali per il nascere di una tale prospettiva: senza contare poi che direttamente da quell'ambiente scaturì l'esperienza poetica dei *Novissimi* (antologia che raccoglieva opere e scritti di Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta).

Primo passo verso una riunione effettiva di tante forze sparse, ma accomunate da un simile impulso al confronto e alla sperimentazione, fu la proposta di Luigi Nono di prendere ispirazione dal *Gruppe 47* tedesco per organizzare concretamente sessioni collettive di critica e lettura – anche se Eco afferma in più occasioni che alla base dell'idea di un «atto di nascita formale» vi fu «un delirio di Balestrini»[32]. Già nell'immediato dopoguerra, infatti, in una Germania desiderosa di ricostituire una cultura letteraria infranta dalla lunga parentesi nazista, una decina di giovani scrittori (guidati da Hans Werner Richter) si erano incontrati nei pressi di Füssen, in Baviera, per quello che sarebbe stato

[29] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.20
[30] ivi, p.21
[31] ivi, p.22
[32] cfr. U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.29, e M. Filoni, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, op. cit.

il primo di numerosi incontri informali – inizialmente finalizzati alla fondazione di una nuova rivista letteraria, ma che di fatto si guadagnarono una propria autonoma importanza nel mirare unicamente ad un processo di critica e rielaborazione collettiva nei confronti di testi letti dagli stessi autori. L'esperienza, durata un ventennio (1947-1967), si impose presto nel panorama internazionale[33] come uno tra i primi esempi di un nuovo modo di concepire la comunità letteraria e lo stesso processo creativo, nonché di un rinnovato rapporto tra letteratura e società – i singoli componenti del gruppo erano senza dubbio politicamente orientati a sinistra, infatti, per quanto fosse dichiarata la determinazione a rifiutare ogni adesione ideologica collettiva[34].

La proposta di Nono arrivava quindici anni dopo, ma si accordava perfettamente al fermento culturale italiano già descritto, e suscitò un immediato consenso tra i diretti interessati (Eco riferisce di un dialogo con Balestrini, il quale gli disse «faremo morire di rabbia un sacco di gente»[35]); anticipato, nel 1961, dall'antologia poetica *I Novissimi* (sulla quale avremo modo di tornare più dettagliatamente), il Gruppo si costituì formalmente a Palermo con un primo convegno nell'ottobre del 1963. Tale evoluzione "spontanea" viene così descritta da Sanguineti:

> il *Verri* aveva raccolto attorno a sé gran parte di coloro che poi avrebbero partecipato all'esperienza del Gruppo 63; l'antologia dei Novissimi fu l'occasione per fare progredire ulteriormente il discorso sul terreno particolare della poesia, che del resto era quello più avanzato, l'unico che in quel momento poteva segnalare i sintomi di una situazione nuova. Poi, a mano a mano si è scoperto che, al di là della poesia, c'era chi scriveva racconti, chi si occupava di teatro, chi si dedicava alla critica. Insomma, ci si accorse che si era molto meno isolati di quanto si immaginasse: esistevano dei fenomeni che potevano congiungersi tra di loro. Il resto venne di conseguenza.[36]

Lo stesso Eco concorda nel considerare il Gruppo 63 come il luogo di confluenza «di ciò che esisteva da almeno cinque o sei anni»[37]: nessuna novità radicale, dunque, bensì la presa di coscienza (e la conseguente organizzazione concreta) dell'emergere di un atteggiamento comune, di tendenze già espresse da riviste come il *Verri* o da opere come l'antologia dei *Novissimi*.

Il convegno di Palermo, complice anche la congiuntura favorevole del festival di musica contemporanea *Settimane Internazionali Nuova Musica* che si teneva negli stessi giorni e nella stessa città, riscosse una notevole attenzione mediatica. Ricorda ancora Sanguineti:

---

[33] cfr. J. R. Frey, *Gruppe 47*, Board of Regents of the University of Oklahoma, Books Abroad, Summer 1952, vol. 26, No. 3, pp. 237-239

[34] ivi, p.238

[35] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.29

[36] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.61

[37] M. Filoni, *Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, op. cit.

> […] i giornali stavano scoprendo che il mondo culturale poteva andare al di là della ristretta disputa letteraria, del premio, dei problemi degli addetti ai lavori […] era un evento di tipo collettivo che non aveva eguali nella storia letteraria immediatamente precedente […] a Palermo si assisteva per la prima volta alla nascita in diretta di un movimento letterario di significato nazionale.[38]

Malgrado la riconosciuta presenza di un evento fondativo, tuttavia, la fisionomia del Gruppo si mantenne fluida e informale, tanto che spesso erano più che altro gli urti con i suoi oppositori (e la conseguente visibilità massmediatica) a veicolare l'immagine di un movimento omogeneo – Eco confessa che «mi ero reso conto che il gruppo esisteva, solo giorni dopo, parlandone con un letterato di altra generazione»[39]. A determinare uno scontro con l'«altra generazione» fu, al di là dei contenuti e dell'impostazione formale delle opere stesse, proprio l'idea di aprire il processo creativo al confronto collettivo, di rinunciare a quella che fino ad allora era stata di fatto una patria potestà su una creatura riconducibile all'intuizione di un'unica mente: fu questa prospettiva, oltre alla presenza di opere indubbiamente provocatorie e irriguardose di qualunque sacra tradizione, a conferire un'immagine scandalosa al Gruppo – tanto che «Enzo Siciliano, a trent'anni di distanza, accusa ancora il Gruppo 63 d'immoralità: per lui eravamo dei mascalzoni»[40].

Il gruppo si riunì nuovamente l'anno seguente a Reggio Emilia, poi nel 1965 di nuovo a Palermo (stavolta per un dibattito sul romanzo sperimentale[41]) e in numerose altre occasioni fino al 1967; ma l'entusiasmo degli esordi scemò rapidamente, complici il «sospetto che non si riuscisse ad allargare il nostro cerchio e a procedere ad un reale sviluppo del gruppo»[42] e la deriva verso l'illeggibilità (e quindi verso l'incomunicabilità) manifestata soprattutto dagli scrittori più giovani. Per quanto esponente di una letteratura intesa come «un orizzonte di sperimentazione e di ricerca in polemica contro la letteratura di consumo»[43], Sanguineti (e come lui Eco, molti altri del Gruppo, o Berio in ambito musicale) diffidò sempre dell'idea che fare arte d'avanguardia significasse rinunciare ad ogni forma di comunicazione, una politica dell'illeggibilità dietro alla quale vi era spesso «una scelta che era solo un segno di disperazione»[44] – Eco cita, come esempio della sperimentazione estrema a cui si

[38] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.65
[39] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p. 34
[40] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.72
[41] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?,* op. cit., p.127
[42] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 68
[43] ivi, p.66
[44] ivi, p.68

era giunti all'interno del gruppo, *Coazione a contare* di Gian Pio Torricelli (1968), un "testo" costituito esclusivamente dall'elenco dei numeri da 1 a 5132[45].

A determinare, o quantomeno ad accelerare, la fine del Gruppo 63 fu, secondo Eco l'esplodere di quella intima contraddizione tra sperimentalismo e avanguardia: «[…] nel Gruppo 63 sono convissute le due anime, ed è ovvio che l'anima avanguardistica abbia prevalso nel creare la sua immagine massmediatica. Se i testi sperimentali, a dispetto di tante contestazioni, ancora rimangono, i gesti avanguardistici non potevano che vivere una breve stagione»[46]. Su una linea simile sembra muoversi Sanguineti, affermando che «di fatto, alla fine degli anni Sessanta, ci sarà come una seconda neoavanguardia sempre più frantumata e dispersa, con fenomeni assimilabili a quelli del secondo futurismo»[47]. Il biennio 1967-69 (non a caso apice del fermento socio-culturale a livello nazionale e internazionale) si caratterizzò infatti per un graduale ritorno sui binari dell'avanguardismo più politicamente e socialmente connotato: ne fu espressione la rivista *Quindici*, diretta prima da Alfredo Giuliani e poi da Nanni Balestrini, che dal campo letterario si apriva alla politica e al costume, diventando poi uno dei portavoce della contestazione studentesca[48], accompagnato da «drammatiche conversioni all'utopia sessantottesca»[49]. Eco parla, a proposito di questo graduale ritorno all'avanguardia, di «deliberato suicidio», o addirittura di «giusto suicidio»[50], visto e considerato che il Gruppo non poteva più fingere un'unità assente, e che le divergenze – fino ad allora risorsa e motore del movimento – erano esplose in maniera troppo flagrante nel momento più caldo della contestazione.

Con l'uscita dell'ultimo numero di *Quindici* nel Luglio 1969 (che interruppe la pubblicazione proprio nel momento di maggior successo di vendite), infatti, anche l'esperienza del Gruppo 63 giunse di fatto alla sua conclusione: senza scissioni né tentativi di prese di potere (Sanguineti ribadisce che «nessuno aveva intenzione di far coincidere l'esperienza del gruppo con quella che era la propria poetica personale»[51]) i membri del Gruppo intrapresero ciascuno una propria strada, a volte (come nel caso dello stesso Sanguineti) avvicinandosi alla politica e ad un Partito Comunista che poteva ora dialogare con le singole personalità – «il clima stava cambiando e io ormai rappresentavo sì l'avanguardia, ma prima di tutto me stesso e le mie posizioni»[52]. Allo stesso modo stava cambiando il rapporto del pubblico (o almeno di una certa fetta di pubblico) con l'avanguardia: essa «stava

[45] G.P. Torricelli, *Coazione a contare*, Lerici Editore, Roma, 1968, citato in U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p. 39

[46] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p. 40

[47] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p.68

[48] cfr. Renato Barilli e Angelo Guglielmi (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli, 1976

[49] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p. 40

[50] ivi, p. 39

[51] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 70

[52] ivi, p.73

diventando tradizione», e visto che «l'inaccettabile era ormai codificato come piacevole» esso non poteva più rappresentare un criterio valido per un'arte davvero sperimentale; e al tempo stesso molti artisti si avviavano verso un graduale recupero dell'elemento comunicativo e «in territori di più affabile narratività»[53]. Secondo Eco "il gruppo (attraverso Quindici) ha il merito storico […] di capire quando un movimento d'avanguardia deve finire per non sopravvivere pateticamente a se stesso»; e ancora, tornando nuovamente alla distinzione tra componente avanguardistica e componente sperimentale, «il gruppo ha potuto essere celebrato come vicenda sperimentale perché come gruppo di avanguardia si era suicidato, con lucido e storico gesto, nel 1969»[54].

Occorre poi considerare come, specialmente negli stessi anni della sua attività o in quelli immediatamente successivi, la notorietà del Gruppo (e dei neoavanguardisti in generale) fosse legata principalmente allo scandalo di una innovativa concezione della cultura letteraria, piuttosto che alle opere da esso scaturite – ricorda Eco che «il gruppo andava a finire sulle pagine dei giornali non per le sue imprese da studente beffardo, bensì per le reazioni scandalizzate dei presidi colpiti dalla beffa»[55], o addirittura che «ciò che ci teneva insieme era il senso del reciproco duello […] L'esperienza sarebbe probabilmente terminata lì, a Palermo, come si conclude un qualsiasi convegno. E invece quelli che erano stati attaccati si offesero»[56]. A seguito di ciò, il movimento venne presto accusato (lo riporta Eco, senza tuttavia nominare specifici accusatori) di esprimere «molte belle teorie e nessuna opera valida»: al contrario, molti dei suoi esponenti vennero presto o tardi riconosciuti come autori di primo piano del Novecento italiano (basti pensare a Sanguineti, Eco, Manganelli, Arbasino) – per quanto i più accaniti detrattori continuassero ad impugnare quello che Eco definisce l'*argomento del carciofo*, cioè a leggere la riconosciuta qualità come sintomo di un'appartenenza solo marginale al Gruppo[57].

Non mancarono poi, sia da parte di contemporanei che successivamente, le accuse da sinistra: secondo il gruppo *Quaderni di critica*, sostenitore di una concezione più militante dell'agire culturale, il limite del Gruppo 63 risiederebbe nell'«incapacità di un reale allargamento del suo raggio di penetrazione e di incidenza in larghi strati del pubblico e della cultura»[58].

---

[53] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.37

[54] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p. 127

[55] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p. 35

[56] M. Filoni, Eco*: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto*, op. cit.

[57] U. Eco, *Prolusione*, op. cit., p.39 «Quando il tempo ha fatto giustizia e si è scoperto, da parte della critica ufficiale, che Porta era un grande poeta, Germano Lombardi o Emilio Tadini grandi romanzieri, Manganelli un altissimo prosatore […] allora si è detto: "Sì, ma costoro non appartenevano di fatto al Gruppo, erano soltanto di passaggio". Ora è ovvio che, se io denigro il cinema americano e, quando qualcuno mi cita Orson Welles o John Ford, Humphrey Bogart o Bette Davis, e via dicendo, a ogni nome rispondo che però quelli non erano veramente americani nel senso più profondo del termine, alla fine del gioco, tolte via via le varie parti del carciofo, il cinema americano si riduce a Gianni e Pinotto e io ho vinto la partita. Ma così si è fatto e ancora si sta facendo […]»

[58] Quaderni di Critica, *Per una ipotesi di scrittura materialistica*, Bastogi, Foggia, 1981, p. 40

Vent'anni dopo il suo scioglimento, l'eredità del Gruppo 63 verrà raccolta dal Gruppo 93 – dove la cifra non sta ad indicare l'anno di nascita (che fu il 1989), bensì quello della fine programmata, nonché ad esprimere un rapporto ambivalente col Gruppo 63. Comune ad entrambe le esperienze fu il costituirsi come una sorta di laboratorio collettivo in cui far confluire tendenze letterarie già attive; nel caso del Gruppo 93, l'idea di base fu quella di portare linfa vitale ad un'idea di letteratura come pratica sociale e di resistenza ai meccanismi della società mediatica, senza particolari vincoli formali, poetici o ideologici – come già avvenuto negli anni Sessanta – pur nella consapevolezza di una comune «battaglia contro le poetiche neo-romantiche in voga negli anni Settanta»[59]. A differenziare questa «terza ondata» di avanguardia rispetto alle precedenti, vi era tuttavia la coscienza di una condizione «intimamente postuma» della letteratura: se la neoavanguardia trovava il suo posto *al centro* di un sistema culturale[60], il Gruppo 93 si considerava radicalmente estraneo all'istituzione letteraria – di qui l'etichetta, fornita da Romano Luperini, di «letteratura della lateralità», «in contrasto sia con la frontalità avanguardistica di *Quaderni di critica* che con la passività dei postmodernisti»[61]. A partecipare furono, oltre a poeti e critici letterari delle nuove generazioni, alcuni esponenti del Gruppo 63, tra cui i poeti *Novissimi* (ad eccezione di Antonio Porta, scomparso proprio nel 1989, pochi mesi prima del primo convegno del Gruppo).

Volendo quindi tirare le somme di questa breve prospettiva storica: il Gruppo 63 si è costituito come il concretizzarsi (in senso eminentemente poetico-letterario) di istanze di rinnovamento linguistico e culturale all'opera già dalla metà degli anni Cinquanta – istanze che, coinvolgendo anche differenti campi artistici come quello musicale, pittorico o teatrale, a causa di un'inedita impostazione di lavoro e di un'attenzione particolare all'elemento formale dell'opera d'arte sono state riconosciute (in maniera più o meno pacifica) come *neoavanguardia*. Quest'ultima appare quindi, a rigor di termini, come un'espressione priva di un referente concreto e minimamente delimitabile (al contrario del Gruppo 63); e se è innegabile che il suo utilizzo è stato probabilmente più diffuso tra i suoi detrattori, è nondimeno riconosciuta la dimensione eversiva di certe tendenze diffuse in quel contesto – se non direttamente dal punto di vista del contenuto o di un'incidenza immediata sulla realtà sociale, indubbiamente sul piano formale-linguistico e per la nuova concezione di pratica letteraria proposta. Riassume efficacemente Fausto Curi: «Cos'è stato il Gruppo 63? Potremmo dire che è stato il passaggio, in letteratura, dalla solitudine alla collegialità»[62].

---

[59] A. Petrella, *Gruppo 93: teoria, tecnica e poesia*, in *Gruppo 93. L'Antologia poetica*, Editrice ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2010, p. 9

[60] cfr. A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, Einaudi, Torino, 1965, p. 20, che a sua volta cita E. Sanguineti, A *proposito del Verri*, "I problemi di Ulisse", 38, 1960

[61] A. Petrella, *Gruppo 93: teoria, tecnica e poesia,* op. cit., p.20

[62] F. Curi, *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, op. cit., p.44

Tornando ad esaminare il termine, poi, Di Gesù suggerisce giustamente che quella di neo-avanguardia è una formula nella quale «al semplice prefisso deve a questo punto attribuirsi un valore semantico che vada ben oltre una mera denotazione distintiva o cronologica»[63]: una relazione in parte contraddittoria, dove le avanguardie "tradizionali" vengono evocate per essere superate «muovendosi», sostiene ancora Di Gesù, «nella direzione del postmoderno». Sul rapporto tra neoavanguardia e postmoderno esiste un'ampia letteratura e un dibattito tuttora in corso[64], in certi casi inaugurato dagli stessi protagonisti di quella stagione culturale – basti osservare che per Renato Barilli «l'etichetta [di postmoderno], destinata ad avere tanta fortuna nei nostri tempi, non esisteva, ma i teorici del Gruppo 63 l'avevano senza dubbio raggiunta, nella sostanza»[65]. Senza addentrarsi eccessivamente in una tematica così ampia, rileviamo solamente che, nell'originale interpretazione proposta da Di Gesù, si è dunque portati a considerare la neoavanguardia italiana come «una vera e propria membrana osmotica» tra moderno e postmoderno: «ancora "moderna" nel suo proporsi avanguardia, nelle pratiche e diremmo quasi negli atteggiamenti, già "postmoderna" in molte delle sue teorizzazioni e in altrettante produzioni narrative da essa derivate»[66].

Non occorre tuttavia dimenticare che l'inserimento del Gruppo 63 nel movimento della neoavanguardia è stato oggetto di numerose critiche, in parte originate dal fatto che, secondo alcuni, non aveva (e non ha) alcun senso parlare ancora di avanguardia riferendosi al secondo Novecento - in altre parole, negando alla radice le possibilità di esistenza stessa di una neo-avanguardia. Ferroni sostiene infatti che «la saturazione della modernità (identificabile più o meno con la condizione postmoderna) ha segnato a tutti gli effetti la fine dell'avanguardia, insieme alla fine della dialettica dei gruppi intellettuali»[67], laddove per il poeta e critico marxista Franco Fortini addirittura «le nuove non sono avanguardie, ma gruppi di letterati che s'arrangiano come possono»[68]. Decisamente scettico nei confronti delle possibilità dell'avanguardia era anche Roland Barthes, che nel suo scritto del 1956 *A l'avant-garde de quel théâtre?* afferma: «il termine stesso, nella sua etimologia, non designa nient'altro che una porzione un po' esuberante, un po' eccentrica dell'armata borghese». Non si tratterebbe che dell'ennesimo «fenomeno catartico»; e ciò trova un riscontro nel fatto che, dal suo punto di vista, a minacciare l'avanguardia non è mai stata la borghesia, bensì «la coscienza politica», essendo l'avanguardia per sua natura incapace di declinare la protesta in senso propositivo,

[63] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p. 123

[64] cfr. ad esempio R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torni, 1997; F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New Left Review, CXLVI (1984); D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, 1990; T. Eagleton, *The Illusions of Postmodernity*, Oxford 1996

[65] R. Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"*, il Mulino, Bologna, 1995, p.203

[66] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p.123

[67] ivi, p. 117

[68] ivi, p.125

risolvendosi invariabilmente in una «condanna senza appello» del mondo e nella conseguente estinzione di se stessa[69]. Da questo punto di vista, la posizione di Roland Barthes (pensatore collocabile nell'ambito della critica francese di orientamento strutturalista) sembra in qualche modo radicalizzare la componente nichilista e distruttiva dell'avanguardia già messa in luce da Eco e Sanguineti – per quanto non operi, a differenza degli ultimi due, alcuna distinzione tra avanguardie storiche e neoavanguardie. Occorre poi precisare che questa prospettiva si situa nell'ambito di un pensiero, quello di Barthes, profondamente sospettoso nei confronti di qualunque valore direttamente politico della scrittura: pochi anni prima, infatti, l'intellettuale francese criticava senza mezzi termini la «scrittura piccolo-borghese» degli scrittori comunisti[70] e affermava che «le Belle Lettere minacciano ogni linguaggio che non sia puramente fondato sulla Parola Sociale […] non c'è scrittura capace di mantenersi rivoluzionaria»[71].

Resta sicuramente innegabile il fatto che, complice un contesto economico e culturale radicalmente diverso da quello di inizio secolo, quello tra neoavanguardia e «società neocapitalista» (per usare le parole di Curi) è un rapporto impossibile da ridurre alla mera e totale conflittualità: «la società neocapitalistica ha "accettato" l'arte d'avanguardia e l'arte d'avanguardia ha "accettato" la società neocapitalistica»[72]. Inoltre, secondo Gambaro, «la contraddittoria collaborazione tra neoavanguardia e industria culturale nacque dunque nel segno del reciproco interesse»[73], essendo le nuove proposte (specialmente in ambito letterario) «funzionali» all'espansione e alla trasformazione di tutto un sistema culturale in pieno rinnovamento.

Prima di considerare più dettagliatamente i protagonisti di questa stagione culturale, resta da fare un ulteriore passo indietro, per cercare di capire quali siano le radici intellettuali e filosofiche di un tale fermento: se è infatti innegabile che, per citare nuovamente Curi, «non basta l'esistenza dello sperimentalismo per fare una avanguardia. L'avanguardia per esistere ha bisogno di condizioni oggettive, di condizioni strutturali»[74] (quali potevano indubbiamente presentarsi nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta: scolarizzazione di massa, nascita della televisione, crescita dei consumi), non bisogna tuttavia ignorare il ruolo giocato da tutta una nuova prospettiva estetica capace di opporsi all'idealismo crociano, un nuovo e diverso approccio a questioni direttamente inerenti l'opera d'arte,

[69] R. Barthes, *A l'avant-garde de quel théâtre?*, 1956 (http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm#09)

[70] R. Barthes, *Scrittura e rivoluzione*, in *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003, p.51 (ed. orig. *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, 1953)

[71] R. Barthes, *La scrittura e il silenzio*, in *Il grado zero della scrittura*, op. cit., p.55

[72] M. Di Gesù, *Un'avanguardia postmoderna?*, op. cit., p.121

[73] ivi, p.122

[74] ibidem

il suo formarsi e il suo dialogare con la realtà presente; una prospettiva capace di dare la spinta decisiva, attraverso figure come quella di Luciano Anceschi, al dispiegarsi della neoavanguardia.

1.2 – L'estetica crociana

> Il problema della autonomia dell'arte si presentava in quegli anni nella cultura come problema filosofico, e, nella specie, come problema interno alle strutture teoriche dell'idealismo: il problema del criterio assoluto per definire l'arte ed il suo posto nella vita dello Spirito.[1]

Nella sua personale ricostruzione del passaggio tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Umberto Eco evidenzia come il mondo culturale italiano fosse ancora pesantemente influenzato da Benedetto Croce (Pescasseroli 1866, Napoli 1952) e dal suo approccio idealistico all'opera d'arte. La neoavanguardia e il Gruppo 63 tentarono infatti, faticosamente, di inserirsi in un contesto che apparentemente non concedeva spazio di manovra, diviso com'era tra una componente conservatrice (che si riconosceva artisticamente in una ormai consolidata e rassicurante tradizione ermetico-crepuscolare) e una cultura di sinistra «ancora fondamentalmente crociana e idealistica»[2]: a dividerli dalla prima (ma anche dalla seconda, di fatto) vi era la messa in discussione della figura autoriale tradizionale e un utilizzo spregiudicato del linguaggio e della tradizione letteraria; la seconda non poteva invece comprendere come l'impegno politico potesse risiedere nella forma e non in un contenuto superficialmente politicizzato, e vedeva dunque nei nuovi scrittori delle «mosche cocchiere del capitalismo»[3] – senza considerare che molti di loro, come Sanguineti, erano esplicitamente schierati a sinistra.

A prescindere dal colore politico, dunque, potremmo concludere che l'opposizione più forte giungeva da una radicata impostazione di stampo idealistico, una prospettiva che guardava all'opera d'arte e all'artista in maniera diametralmente opposta rispetto a quella – aperta, collettiva e laboratoriale – che sarà poi proposta esplicitamente dal Gruppo 63. Sarà quindi indispensabile gettare un pur rapido sguardo alla riflessione estetica di Benedetto Croce, da lui affidata in larga misura al saggio *Aesthetica in nuce* del 1928.

Secondo Croce l'opera d'arte esiste innanzitutto come oggetto ideale nella mente dell'artista. Il passaggio problematico risiede nel conferire a questa precedenza un valore non solo temporale, ma anche e soprattutto ontologico. La vera opera d'arte è l'idea, l'oggetto mentale che prescinde quindi da qualunque attualizzazione: il fatto che poi vi sia una concretizzazione, una realizzazione fisica e "mondana" dell'opera, è eventualità probabile e auspicabile dal punto di vista sociale e culturale; ma

[1] L. Anceschi, *Dell'autonomia dell'arte*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962, p.12
[2] U. Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, op.cit., p.8
[3] *ibidem*

in prospettiva estetico-filosofica, tale realizzazione è assolutamente ininfluente sull'opera, sul suo valore e sul suo statuto. Per usare le parole di Franco Suitner, «secondo la nota tesi crociana il momento artistico creativo è racchiuso tutto in questa fase interna, mentre la estrinsecazione della intuizione-espressione è un fatto puramente materiale, un fatto di comunicazione»"[4].

Altro aspetto di non trascurabile importanza è l'esigenza di inserire l'arte (e la riflessione su di essa) in una prospettiva sistematica: essa è parte di una totalità coerente e coesa, occupa un «posto nella vita dello Spirito», per usare le parole già citate di Anceschi. Secondo Croce, infatti, l'arte non è che «intuizione lirica o intuizione pura»[5], e si distingue in ciò da tutte le altre forme di produzione spirituale; al tempo stesso essa rappresenta «il primo momento teoretico dello spirito, quello della conoscenza intuitiva o conoscenza dell'individuale»[6], ed è quindi poi superata (e dominata, da un punto di vista conoscitivo) dalla filosofia, pur in un movimento dialettico per certi versi distinto da quello hegeliano. Tale sudditanza investe poi la figura dell'artista anche nel suo momento critico-riflessivo: «tanto per Croce che per Gentile», facendo nuovamente riferimento agli scritti di Anceschi, «il pensiero che nasce dalla riflessione che l'artista fa sul proprio fare è, per sua natura, empirico, imperfetto, non universale, e sarà più o meno apprezzabile quanto più o meno si avvicinerà al concetto filosofico»[7]. Croce insiste d'altronde sul carattere unicamente spirituale dell'opera d'arte, e sulla sua distanza da ogni forma di concreta oggettualità: «La comunicazione concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque effettivamente non si tratti neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale»[8]. Molte riflessioni del secondo Novecento torneranno, certo, sull'idea di totalità (spesso designata, meno enfaticamente, come mondo), ma in una prospettiva assai differente – vedremo, infatti, come quella di un mondo della musica sia una prospettiva centrale per l'opera di Luciano Berio[9].

La critica più recente si è tuttavia chiesta se il tipo di approccio alla filosofia di Croce suggerito dalla gran parte degli intellettuali del secondo dopoguerra non sia di fatto viziato da una «montante antipatia»[10], riscontrando «un perdurante disagio che sembra impedire alla nostra cultura una valutazione dell'estetica crociana che ne intenda in primo luogo la funzione nel contesto storico che le fu proprio»[11]. Relegando l'estetica di Croce ad un ruolo puramente e negativamente conservatore,

---

[4] F. Suitner, *Una polemica sull'estetica di Croce*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Gennaio/Dicembre 1993, Vol.22, No. 1/3, p.327

[5] B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Adephi, Milano, 2014, p. 193

[6] G. Vattimo, *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa, 2010, p. 72

[7] L. Anceschi, *Delle poetiche*, in *Progetto per una sistematica dell'arte*, op. cit., p.54

[8] B. Croce, *Aesthetica in nuce*, op. cit., p. 226

[9] cfr. J.J. Nattiez, *Luciano Berio: la musica del mondo, il mondo della musica*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive*, Leo S. Olschki, Firenze, 2012

[10] F. Suitner, *Una polemica sull'estetica di Croce,* op. cit., p. 325

[11] A. Musci, *Il filosofo Croce*, "Rivista di Storia della Filosofia" (1984-), Franco Angeli srl, 2007, Vol. 62, No. 3, p. 601

infatti, il rischio è quello di dimenticare che essa conobbe «da subito una vastissima circolazione in tutto il mondo»[12] e venne riconosciuta come innovativa per il suo nuovo approccio alla dialettica hegeliana. Proprio a Eco (che nel 1991 aveva pubblicato sulla *Rivista di libri* un saggio sull'estetica crociana[13]) Suitner rimprovera di aver presentato la posizione di Croce come «ridicola e assurda»[14], fino a negargli di fatto qualunque originalità di pensiero, affermando che «viene da pensare non che Croce abbia formato un pubblico di crociani, ma che un pubblico già costituito, con i propri miti e le proprie vaghezze incrollabili sul bello e sul buono, lo abbia spinto a diventarne l'interprete»[15].

Inoltre, c'è il sospetto che, laddove gli esponenti della neoavanguardia prendevano le distanze da Croce (oltre a Eco, anche Sanguineti: «sul piano culturale la stanchezza dell'idealismo era un fenomeno nazionale, la necessità di uscire da Croce era un problema che tutti condividevano»[16]), il bersaglio in realtà fosse, più che il pensiero del filosofo stesso, un conservatorismo diffuso che si nascondeva dietro il volto di un idealismo di maniera; Eco parla addirittura, per quanto la semplificazione geografica sia certamente da leggere come provocazione, di un «illuminismo padano» che «si caratterizzava per un rifiuto della cultura crociana, e dunque meridionale»[17].

Nell'ambito del dibattito contemporaneo, infatti, quello tra Croce e il pensiero estetico del Novecento si presenta come un rapporto decisamente ambivalente: se è infatti innegabile che egli ha contribuito ad una revisione della dialettica hegeliana classica (da un modello «cuspidale» a uno «circolare», dove scompare l'idea «che vi sia un rapporto gerarchico fra gradi dello spirito tutti destinati, in ultimo, a essere tolti dalla filosofia»[18]), avviando «un'impresa di liberazione dell'arte dalle partizioni disciplinari della scienza e del bello»[19], è altrettanto evidente come «la salvaguardia della purezza e particolarità del momento artistico abbiano finito per spingerlo verso un gusto che tende a privilegiare l'aspetto più spiccatamente lirico escludendo il riferimento ad altro»[20]. L'arte nell'estetica di Croce paga la rivalutazione nell'ambito del sistema con un'autonomia che è in realtà separazione dal mondo; e non può quindi sorprendere il fatto che «gran parte delle estetiche attuali abbiano scelto una via opposta a quella crociana»[21], verso un recupero del carattere performativo del fenomeno artistico.

---

[12] ibidem

[13] U. Eco, *Croce, l'intuizione e il guazzabuglio*, ora in *Kant e l'ornitorinco*, La Nave di Teseo, Milano, 2016

[14] F. Suitner, *Una polemica sull'estetica di Croce,* op. cit., p. 328

[15] ivi, p. 326

[16] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 50

[17] U. Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, op. cit., p. 7

[18] R. Vinco, *Estetica e ontologia nella filosofia di Benedetto Croce*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Luglio-Settembre 2005, Vol. 97, No. 3, p. 591

[19] A. Musci, *Il filosofo Croce* , op. cit., p. 601

[20] R. Vinco, *Estetica e ontologia nella filosofia di Benedetto Croce*, op. cit., p. 511

[21] F. Suitner, *Una polemica sull'estetica di Croce,* op. cit., p. 326

1.3 – Luciano Anceschi: per una estetica fenomenologica

> […] tra l'esaltazione di un sistema che si presenta come valido per sempre, e la negazione altrettanto assoluta, si colloca una infinità di risposte ciascuna delle quali ha la sua forza, il suo significato […] il gioco della trama è complesso, quel che sembra semplice si rivela ricco di relazioni; ecco l'altro volto della fenomenologia critica. Essa sa i propri limiti, riconosce i limiti di precarietà dei valori di cui si occupa; riscopre i significati di questa precarietà; e alla fine possiamo anche vederne l'aspetto di umanesimo disilluso, non trionfalistico, ma attento all'inquieto muoversi dell'uomo nella sua ondeggiante instabilità, continua produttività, e irradiazione di possibilità infinite.[1]

Quella di Luciano Anceschi (Milano 1911 – Bologna 1995) può a buon diritto essere considerata una delle vicende intellettuali decisive per la cultura del Novecento italiano; non solo per l'originalità e la profondità del suo pensiero, ma anche (forse soprattutto) per quel suo già citato «viaggiare sornione tra le generazioni»[2], per un suo abile destreggiarsi tra un *orizzonte di comprensione* e un *orizzonte di scelta,* tra il fenomenologo e il critico militante. Secondo Renato Nisticò, «la dorsale dell'arte e della letteratura del Novecento, l'idea stessa di questo secolo assurta poi a categoria storiografica e ad ipostasi, fra i due assi portanti dell'ermetismo e delle neoavanguardie, è infatti come sostenuta dalla vicenda di Luciano Anceschi che ne è stato uno dei maggiori artefici e promotori»[3].

Anceschi si formò alla scuola milanese di Antonio Banfi (Vimercate 1886 – Milano 1957), «probabilmente l'unico filosofo italiano della sua generazione a non aver subito l'influenza di Gentile e di Croce e ad aver messo a frutto invece insegnamenti e sollecitazioni della filosofia tedesca»[4]. Spetta infatti a Banfi il merito di aver introdotto in Italia la fenomenologia di Husserl, pubblicando nel 1923 (stesso anno in cui i due si incontrarono e strinsero una duratura amicizia) due articoli nella *Rivista di filosofia*, *La tendenza logistica nella filosofia tedesca e le Ricerche logiche di Husserl* e *La fenomenologia di E. Husserl e l'autonomia ideale della sfera teoretica*[5]: l'influenza del filosofo tedesco fu determinante per lo sviluppo di una prospettiva fenomenologica capace di porsi su un

---

[1] L. Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p.94

[2] U. Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, 2003, p.12 (http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf)

[3] R. Nisticò, *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi*, "Belfagor", Casa Editrice Leo S. Olschki, 31 maggio 1997, Vol. 52, No. 3, p. 287

[4] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano, 2014, p., 9

[5] R. Salemi, *Antonio Banfi, the First Italian Interpreter of Phenomenology*, In: Tymieniecka AT. (eds) *The Teleologies in Husserlian Phenomenology. Analecta Husserliana* (The Yearbook of Phenomenological Research), vol 9. Springer, Dordrecht, 1979. https://doi.org/10.1007/978-94-009-9437-9_31

nuovo piano rispetto all'idealismo allora dominante nella penisola. Lo stesso approccio di Banfi ai problemi dell'estetica non concerne più la collocazione di una riflessione sull'arte all'interno di un sistema compiuto, bensì il delinearsi di un metodo capace di rispondere, rifiutando ogni apriorismo, all'irriducibile pluralità dei fenomeni: un approccio dunque al tempo stesso sistematico e antidogmatico, «coscienza della relatività, della problematicità, della viva dialettica del reale»[6]. Tale prospettiva permette poi a Banfi di riscattare la funzione e l'importanza della tecnica nel lavoro artistico, «di quella tecnica, precisamente, di cui Croce aveva negato l'esistenza o sancito l'irrilevanza»[7].

Rispetto a Banfi (con il quale si era laureato in Filosofia nel 1933), Anceschi è certamente più vicino al mondo dell'arte nel suo svolgersi concreto e quotidiano; è sufficiente ripercorrere brevemente la sua biografia per constatare quanto il suo percorso si sia articolato in un continuo scambio con l'ambiente culturale del suo tempo, assorbendo ogni stimolo e al tempo stesso fungendo da propulsore per nuove realtà.

Nella produzione di Anceschi è possibile infatti rinvenire, oltre ai numerosi scritti teorici sui quali avremo modo di tornare, un percorso che si snoda lungo tutta la sua attività e che va a toccare le principali esperienze poetiche del Novecento italiano (e non solo): a partire dal saggio critico nell'antologia *Lirici greci*, del 1940 (traduzioni di Salvatore Quasimodo), passando per le sue raccolte *Lirici nuovi* (1943), *Linea lombarda: Sei poeti* (1952) e *Lirica del Novecento* (1953), fino al sostegno ai *Novissimi* (1961), si potrebbe affermare che con la sua opera egli abbia conferito nuova dignità al genere dell'antologia. Nel suo caso, infatti, non si è di fronte ad un mero atto di ricezione nei confronti di movimenti e tendenze già affermati, bensì ad una *scelta* critica, capace di indirizzare la ricezione da parte del mondo letterario – e quindi di condizionarne il futuro stesso.

Anceschi si fa qui portavoce di un'idea di critica culturale già espressa da Walter Benjamin, laddove afferma che «il critico è stratega nella battaglia letteraria»[8] – non a caso, infatti, Fausto Curi adopera la medesima espressione in riferimento allo stesso Anceschi[9]. Il critico letterario non si limita a prendere atto dell'evolversi della storia culturale, ma cerca di guidarla, nei limiti delle proprie possibilità, e al contempo assumendosi la responsabilità della propria scelta; da questo punto di vista, le antologie sfuggono a qualunque intenzione meramente descrittiva o compilativa per farsi proposta attiva, presa di posizione in quella lotta spietata fra opere che è la storia della cultura.

Tornando alla questione del rapporto con Croce e l'idealismo, occorre ribadire quanto accennato al termine del precedente capitolo: più che di un antagonismo radicale (prospettiva

[6] A. Banfi, *La mia prospettiva filosofica*, in *La ricerca della realtà*, Sansoni, Firenze, 1959, pag. 713
[7] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 12
[8] W. Benjamin, *Strada a senso unico. Scritti 1926-1927*, Torino, Einaudi, 1983, p. 28
[9] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p.20

delineatasi nell'ambito di una critica, quella di metà Novecento, certamente incline a far risaltare più le distanze che le affinità[10]), tra Croce e Anceschi potremmo ravvisare la presenza di un'eredità problematica. Quest'ultimo, infatti, porta avanti il progetto di valorizzazione ed emancipazione della sfera estetica inaugurato dal primo – seppur indirizzandolo su binari, se non del tutto divergenti, quantomeno differenti nel metodo e nella finalità. Se «tanto per Croce che per Gentile il pensiero che nasce dalla riflessione che l'artista fa sul proprio fare è, per sua natura, empirico, imperfetto, non universale, e sarà più o meno apprezzabile quanto più o meno si avvicinerà al concetto filosofico»[11], Anceschi intende invece proporre un approccio fenomenologico che, pur facendo propri gli strumenti concettuali della filosofia più recente, sappia valorizzare un campo estetico «che non tollera di dover ricevere dalla filosofia dogmaticamente la suggestione del proprio destino»[12].

Ma andiamo per ordine: nel 1936 Anceschi pubblicò la sua tesi di laurea, dal titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, in un periodo di grande fermento per la critica letteraria italiana – nello stesso anno, per citare alcuni esempi, Walter Binni diede alle stampe *La poetica del decadentismo* e Francesco Flora pubblicò *La poesia ermetica,* andando quindi a delineare «una complessiva rivalutazione delle poetiche sul versante idealistico»[13] e contribuendo, «assieme ad Anceschi seppur da prospettive differenti, ad inaugurare la riflessione critica italiana sul concetto di "poetica"»[14]. *Autonomia ed eteronomia dell'arte* si presenta come una «storia del pensiero estetico» dove ad emergere è «l'idea di una progressiva purificazione della parola poetica»[15] portata avanti dai grandi autori dell'Ottocento – Poe, Baudelaire, Mallarmé. L'obiettivo è sostituire al sistema "chiuso" dell'idealismo crociano un nuovo sistema "aperto" di tipo fenomenologico: come sottolinea Renato Nisticò, l'atteggiamento nei confronti del "padre-Croce" è decisamente ambivalente («forse inconfessato, ma di sicuro rovesciato modello»[16]), e la totalità in senso idealistico viene senz'altro trasformata, ma non abolita, dando vita ad un nuovo sistema capace di accogliere i contrasti e le pluralità del campo estetico contemporaneo. Nell'ambito di un tale sistema, il momento dell'"autonomia" e quello dell'"eteronomia" rappresentano una dialettica imprescindibile, l'unica capace di garantire «una continua vitalità del campo estetico dell'arte»[17]. Anceschi si colloca, da questo punto di vista, sulla scia dell'opera del maestro Banfi: già nello scritto del 1926 *Principi di*

[10] cfr. F. Suitner, *Una polemica sull'estetica di Croce*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Gennaio/Dicembre 1993, Vol.22, No. 1/3

[11] L. Anceschi, *Delle poetiche*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962, p. 54

[12] L Anceschi, *Dell'autonomia dell'arte*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 14

[13] R. Nisticò, *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi* , op. cit., p. 297

[14] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 16

[15] ivi, p.18

[16] R. Nisticò, *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi* , op. cit., p. 288

[17] L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, Sansoni, Firenze, 1936, p. 245

una teoria della ragione (La Nuova Italia, Firenze), infatti, egli aveva individuato nel cuore del fenomeno artistico un'oscillazione dialettica tra i due momenti dell'autonomia e dell'eteronomia; laddove l'origine dell'arte si colloca sempre nell'ambito dell'eteronomia (sfuggendo i caratteri di un'estetica autonoma a favore di una mescolanza di elementi artistici, religiosi, etici e tecnici), il carattere di autonomia è invece frutto di un'evoluzione storica, capace di condurre alla liberazione dell'opera e dell'artista da ogni residuo e condizionamento esterno[18].

Come sottolineato da Carlo Gentili, «spetta ad Anceschi il compito di tradurre la prospettiva teoretica banfiana in una rigorosa e al tempo stesso sottile e mobilissima metodologia»[19]; l'operazione anceschiana si differenzia tuttavia da quella del suo predecessore per un rapporto decisamente più diretto e immediato con l'ambiente culturale e la pratica artistica – «alors que Banfi atteint la réalité de l'art à partir de l'instance théorétique d'une pensée qui considère le pragmatisme comme une possibilité de renouvellement et de mouvement, pour Anceschi le point de départ se situe dans la compréhension et la participation à l'expérience concrète de la culture et de la poésie»[20]. Lo stesso Curi sottolinea come «rispetto a Banfi Luciano Anceschi pare meno dotato di capacità teoriche», e tuttavia «possiede un sicuro vantaggio: conosce direttamente e concretamente nelle sue varie manifestazioni l'esperienza artistica, che Banfi trattava invece soltanto da un punto di vista teorico e generale»[21]. Ciò che pare evidente è infatti il rapporto indissolubile tra teoria e prassi nell'opera anceschiana, un continuo e reciproco scambio di stimoli e prospettive tra riflessione estetica e partecipazione alla vita culturale; e la sua stessa bibliografia, dove ai saggi teorici si alternano le proposte antologiche, testimonia di un percorso intellettuale dove queste due componenti risultano fortemente intrecciate. Non occorre poi dimenticare l'influenza esercitata dall'opera del filosofo americano John Dewey, e in particolare dal suo *Art as Experience* (1934)[22], sull'idea di una impossibilità di pensare all'arte e alla critica «astratte dal complesso pieno delle relazioni in cui vivono e si significano»[23].

Tornando ad *Autonomia ed eteronomia*, Anceschi caratterizza l'opera come «una proposta di storiografia e di teoria fenomenologica», nella quale «il campo scelto per l'esame è il gran nodo della moderna cultura poetica, il nodo Poe-Baudelaire, e la nozione storica di *poesia pura* nel suo

[18] V. Martini, *L'Esthétique italienne dans la perspective néo-phénoménologique : la leçon de Banfi et Anceschi*, in *Philosophie et littérature en Italie au XXe siècle*, Actes du Colloque international de Strasbourg (octobre 1999), études réunies et publiées par L. Badini Confalonieri, Honoré Champion Editeur, Paris, 2002, p.101

[19] C. Gentili, *Nuova fenomenologia critica*, Torino, Paravia, 1981, p.131

[20] V. Martini, *L'Esthétique italienne dans la perspective néo-phénoménologique : la leçon de Banfi et Anceschi*, op.cit., p. 102

[21] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 11

[22] cfr. J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Company, New York, 1934

[23] L. Anceschi, *Discorso generale* in il Verri, n.1, 1956, citato in E. Gazzola, *Luciano Anceschi e l'arte visiva*, in il Verri n.47 – ottobre 2011 "ancora novissimi?", p. 123

movimento»: nella *poesia pura*, proprio in quanto «figura estrema dell'autonomia dell'arte», viene infatti rintracciata la legge fondamentale del rapporto autonomia-eteronomia[24]. Ora, con l'espressione *poesia pura* Anceschi designa la tendenza che, attraverso i secoli e i confini geografici, meglio aveva espresso la «volontà ed esigenza dell'arte di distinguersi dagli altri aspetti della realtà o di badare a se stessa, o di darsi comunque, da sé la propria legge senza chiederla ad altro o di risolversi in altro»[25]: linea che comprende dunque, tra gli altri, Poe, Baudelaire, Valery e i simbolisti – nonché, in ambito novecentesco, l'ermetismo, che non a caso sarebbe stato oggetto della prima importante antologia curata da Anceschi, *Lirici nuovi* (1943).

Secondo Fausto Curi, *Lirici nuovi* inaugura (assieme al di poco successivo *Italie magique* di Gianfranco Contini, del 1946, e ai *Novissimi* di Alfredo Giuliani, del 1961) l'«età adulta delle antologie» in Italia: non più semplice "antologia-magazzino", bensì consapevole atto storiografico, capace di far parlare i testi e quindi di fare storia attraverso di essi[26].

Lo stretto legame tra proposta teorica e scelta antologica viene confermato dallo stesso Anceschi nella prefazione alla seconda edizione dei *Lirici*, nella quale *Autonomia ed eteronomia* viene definito come «premessa teorica dell'antologia», sottolineando come «fin dal suo primo proporsi, dal suo primo progetto, l'antologia intese soprattutto testimoniare del ricco e strano movimento del principio fondamentale della poesia del secondo periodo del secolo, nella sua variante ermetica»[27]. Anceschi inserisce, tra gli altri, lavori di Ungaretti, Montale, Campana, Luzi, Quasimodo, Sereni: al concetto di poesia pura si affiancava tuttavia la coscienza di uno stretto legame tra poesia, poetica e critica, tanto da proporre, già nei *Lirici nuovi*, un breve scritto di poetica e una bibliografia critica ad accompagnare ogni poesia.

Il fatto, poi, che la semplice proposta di un'antologia potesse assumere il carattere di una decisa presa di posizione è reso evidente dalla conseguente, aperta polemica con Croce: se, infatti, Anceschi lo aveva direttamente chiamato in causa come «intollerante difensore del principio ideale dell'unità dell'arte», il filosofo abruzzese non aveva mancato di recensire assai negativamente l'antologia («un presuntuoso credere che debba aspettare la lezione e la correzione da un giovinotto, che non possiede alcuna preparazione in materia», e ancora «questo modo di scrivere mi pare proprio quello di chi stenta e non riesce ad afferrare nel suo cervello idee che egli vorrebbe che ci fossero, ma che, in realtà, non ci sono»[28]). Qualche anno dopo, nell'ambito di un congresso del PEN Club a Venezia, Anceschi tornò sul rapporto della nuova critica italiana con Croce, affermando che «non ci furono davvero "parricidi", ci fu, invece, il senso sempre di una continuità da lui, di una riconosciuta discendenza

[24] L. Anceschi, *Dell'autonomia dell'arte*, op. cit., p. 16
[25] L. Anceschi, *Annotazione, 1959* alla 2ª ed., poi Milano 1992,p. XXVIII
[26] F. Curi, *Antologie*, in *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., pp. 182 e segg.
[27] L. Anceschi, *Lirici nuovi*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1964
[28] *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia* diretta da B. Croce, 41, 1943, pp. 221, 222

anche se spesso da parte di figli non passivi, liberi, o protestanti»[29]. Ma nel 1943 il principale terreno di scontro era stato proprio la già citata nozione di *poesia pura*; ora, laddove Croce aveva notoriamente teorizzato la non esistenza dei generi letterari (o meglio, la loro esistenza come categorie storiche di utilità descrittiva, prive di qualunque valore estetico[30]), Anceschi al contrario mostra come uno di quei generi, la *poesia pura* appunto, proprio in quanto genere fornito di una sua netta specificità, rappresenti uno dei filoni più ricchi e vitali della cultura europea[31]. Il giovane intellettuale aveva ormai messo piede nell'arena della critica letteraria, potremmo dire, vestendo (forse per la prima volta, ma certamente non per l'ultima) i panni del già citato *critico stratega*.

Per concludere, a questo punto, il discorso su *Autonomia ed eteronomia*, occorre ribadire come con tali termini non si intendano semplicemente o solamente delle fasi storiche, l'una seguente all'altra in maniera lineare (nascita "eteronoma" e sviluppo "autonomo" dell'arte), bensì due poli tra i quali oscilla costitutivamente il fenomeno artistico in quanto tale: «la dialettica autonomia-eteronomia determina la possibilità di una continua vitalità del campo estetico dell'arte»[32]. Una dialettica che si svolge di fatto tra due esigenze altrettanto decisive: quella di costituirsi in rapporto con il mondo dell'esperienza, e quella di ricercare la purezza astraendosi dal concreto[33]. D'altra parte non sarebbe stato possibile, nella prospettiva di un'estetica fenomenologica attenta al momento pragmatico come quella anceschiana, concepire un punto d'arrivo nella completa autonomia e autoreferenzialità: l'arte, infatti, vive e si realizza pienamente soltanto al centro di una rete di relazioni con le altre attività umane – e quindi, di fatto, valorizzando la propria imprescindibile componente eteronoma[34].

Dieci anni dopo i *Lirici nuovi*, e nel giro di pochi mesi, escono due nuove raccolte importanti: al 1952 risale *Linea lombarda. Sei poeti*, mentre l'anno successivo vede la luce *Poetica americana*. La prima antologia raccoglie scritti di Vittorio Sereni, Roberto Rebora, Giorgio Orelli, Nelo Risi, Renzo Modesti e Luciano Erba: con l'appellativo "lombarda" Anceschi non volle tentare di riconoscere i caratteri di una poesia regionale, bensì i tratti di un orientamento nuovo, capace di discostarsi dai canoni tradizionali dell'ermetismo per rivolgersi verso una "poetica dell'oggetto" di

[29] L. Anceschi, *Metodologia e critica militante. Un congresso della critica*, in *Poetica americana e altri studi di poetica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1953, p. 151

[30] cfr. B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Edizioni Remo Sandron, Firenze, 1902

[31] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op.cit., p. 24

[32] L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, op. cit., p. 245

[33] V. Martini, *L'Esthétique italienne dans la perspective néo-phénoménologique : la leçon de Banfi et Anceschi* , op. cit., p. 106

[34] È interessante constatare come la dialettica autonomia/eteronomia possa continuare a rivestire un ruolo di primo piano anche nella riflessione critico-letteraria del nuovo millennio: "L'avanguardia nasce ogni qual volta si intenda sovrapporre autonomia ed eteronomia del testo, cercando di uscire fuori dalla letteratura con la letteratura stessa" (A. Petrella, *Gruppo 93. Teoria, tecnica e poesia*, in *Gruppo 93: l'Antologia poetica*, Editrice ZONA, Civitella in Val di Chiana, 2010, p. 17

respiro più europeo – «la Lombardia come terra longobardica, del Nord, terra d'Europa, non era regione, ma una categoria, era il luogo del grande mutamento che avvertivamo»[35]. È interessante notare come in questo caso Anceschi si faccia promotore di un gruppo intellettuale in ascesa, nato in un momento particolarmente agitato per il panorama culturale italiano; vale la pena riportare la testimonianza di Luciano Erba:

> *Linea lombarda* è nata male perché alle spalle aveva l'ermetismo, ermetismo che era la poesia ufficiale, la poesia istituzionale del nostro paese con i meriti che sappiamo; e proprio negli stessi anni in cui noi venivamo alle stampe, venivamo ascoltati, teneva il campo, contro l'ermetismo e con aggressività non priva anche di strumentalizzazioni politiche, il neorealismo[36].

Gli stessi poeti della *Linea lombarda* non mancarono poi di manifestare «una certa irritazione» nei confronti dello stesso padrino Anceschi, per via di quello che poteva sembrare, dal loro punto di vista, un brusco voltafaccia. In tal senso si colloca la testimonianza di Renzo Modesti, quando ricorda che i poeti lombardi «dapprima supportati e buttati in pasto a quello che era il problema poetico del momento, quando Anceschi trasmigrò e prese tra le mani la generazione successiva, quella appunto degli avanguardisti, dette loro una buona mano a seppellirci…»[37].

A scorrere gli interventi di *Linea lombarda trent'anni dopo*, e riallacciandoci per un momento alla già indagata questione della neoavanguardia, questa irritazione nei confronti di una generazione di avanguardisti piombati sulla scena nel peggiore dei momenti sembra essere sentimento alquanto diffuso: oltre a Modesti, Giorgio Luzzi parla di un «ingresso massiccio e destabilizzante dell'avanguardia»[38], Luciano Erba ritiene Anceschi, che «a un certo momento ci ha tenuto a battesimo», «tra i responsabili di quell'irruzione violenta, clamorosa, anche volgare, che è stata l'avanguardia»[39], e sottolinea sarcasticamente come «la destabilizzazione di moda e il '68 arrivano proprio come il cacio sui maccheroni per i poeti dell'avanguardia, che destabilizzano, o dicono di destabilizzare il linguaggio»[40].

Non è intenzione di chi scrive, con l'ausilio di queste testimonianze, riaprire il discorso sulla (neo) avanguardia, ma semplicemente mettere in evidenza come l'apertura, l'inesausta ricerca del nuovo e la volontà di mettersi in gioco tipiche della personalità di Luciano Anceschi possano, da una

---

[35] L. Anceschi, lettera dell'11 marzo 1983, cit. in D. De Camilli, *"Linea lombarda" trent'anni dopo*, "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Accademia Editoriale, MAGGIO/AGOSTO 1985, Vol. 14, No. 2, p. 292

[36] D. De Camilli, *"Linea lombarda" trent'anni dopo*, op. cit., p. 292

[37] ivi, p. 291

[38] ivi, p. 290

[39] ivi, p. 292

[40] ivi, p. 293

prospettiva opposta, rovesciarsi in una destabilizzante mancanza di continuità. Si potrebbe a questo punto obiettare che le parole dei poeti di *Linea lombarda*, proprio perché provenienti dalla parte "offesa", in questo caso non godano necessariamente di una garanzia di imparzialità: Fausto Curi, evidentemente dall'altro lato della barricata, affermerà che «Solo la meschinità intellettuale e la povertà culturale di alcuni ha potuto sospettare, con manifestazioni prevalentemente private, che con il passaggio dai *Nuovi* ai *Novissimi* si fosse consumato una sorta di tradimento»[41]; mentre Alfredo Giuliani, nella sua *Introduzione* ai *Novissimi* (1961) si riferisce ad Anceschi nei termini di «una lenta rivoluzione, la sua, un pieghevole giuoco di assorbimento e di anticipo», precisando poi che «la coerenza sta nell'essere passati in tempo dall'esercizio ormai inaridito di uno "stile" alle avventurose ricerche e proposte di una "scrittura" più impersonale e più estensiva»[42]. Si potrebbe tra l'altro aggiungere che lo stesso Anceschi non ha mai fatto mistero di questa sua (proprio in quanto critico) predilezione per il momento aurorale della proposta poetica - «Io come critico ho scelto di dedicare la mia attività a quel momento difficile in cui la poesia si vien facendo e non alla sua maturità»[43]; e d'altra parte emerge in questo caso tutta la sua vocazione maieutica, l'idea che compito dell'intellettuale e del critico sia evocare dubbi e problematizzare la realtà, piuttosto che fornire risposte risolutive, e che allo stesso modo la grandezza del pensiero filosofico risieda in tale «amore per la ricerca» piuttosto che per le soluzioni da apportare. Non a caso si è sottolineato come Anceschi abbia operato una rivalutazione in senso "socratico" di Kant, tale da rendere il suo pensiero (specie di quello espresso nella terza *Critica*) anticipatore della filosofia contemporanea[44].

Detto questo, la prospettiva dei lombardi, della generazione "scavalcata" dalla neoavanguardia, costituisce nondimeno una testimonianza chiave del clima culturale del dopoguerra italiano, oltre a fornire un necessario contrappeso ad una visione eroicamente unilaterale del critico stratega.

Pochi mesi dopo l'uscita di *Linea lombarda*, Anceschi conferma l'inesauribile dinamismo del suo percorso intellettuale dando alle stampe *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica* (1953), con il quale sembra prendere le distanze dall'ermetismo e dalla poesia pura: la raccolta comprende infatti scritti già apparsi negli anni precedenti sotto forma di articoli o prefazioni (da segnalare che proprio ad opera di Anceschi era apparsa, nel 1946, la prima traduzione italiana della raccolta di saggi *Il bosco sacro* di T.S. Eliot), principalmente dedicati al tema della critica letteraria

[41] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 29

[42] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1961 (nuova edizione riveduta 1965, p.18)

[43] D. De Camilli, *"Linea lombarda" trent'anni dopo*, op. cit., p. 294

[44] S. Marcucci, *Ricordo di Luciano Anceschi. Alcune "note" sul suo "kantismo*", "Studi kantiani", Accademia Editoriale, 1995, Vol. 8, p. 145 – "Anceschi […] ci presenta Kant come il Socrate dell'estetica, il quale, col suo amore per la *ricerca* più che per le *soluzioni* da apportare, ha reso possibili ulteriori sviluppi nell'estetica contemporanea"

e a quello della «più autorevole poetica americana di quegli anni, tra Pound e Eliot»[45]. È già di per sé significativo che Anceschi parli di *poetica* e non (come ci si sarebbe potuti aspettare) di *poesia*: avremo modo tra breve di indagare le ragioni di tale scelta, nonché l'importanza della nozione di poetica nella proposta intellettuale anceschiana. Vale la pena poi sottolineare come l'attenzione a figure come Ezra Pound e T.S. Eliot (apertamente filofascista e antisemita il primo, anglicano e monarchico il secondo), decisamente in controtendenza rispetto al clima culturale dominante nel secondo dopoguerra italiano, sia sintomo della volontà di Anceschi di restare in qualche modo defilato rispetto agli schieramenti politici: critico stratega e militante dunque, ma nel campo della battaglia letteraria, dei testi e delle poetiche, senza prese di posizione ideologiche[46].

Detto questo, la nuova raccolta riprende in parte la prospettiva già adottata in *Linea lombarda*, mettendo in evidenza una poetica dell'oggetto capace di operare un ritorno alle cose («la cosa è il fondamento», per usare le parole di Pound[47]): se infatti, come sostiene Fausto Curi, «la giovinezza di Anceschi appare dominata principalmente dall'idea della lirica»[48], *Poetica americana* rileva la presenza nei poeti anglosassoni di una «volontà di reazione all'eccessivo lirismo della poesia europea […] una intenzione di epica, nel senso più aperto, nel senso, cioè, di una poesia del tempo (soggettivo e oggettivo) che, attraverso una immagine il cui fondamento è la cosa, si faccia poesia del senza tempo»[49]. Occorre poi precisare che il lirismo, la poesia lirica evocata da Anceschi in tale frangente (nonché nel caso dei *Lirici greci* o dei *Lirici nuovi*) non è altro che la poesia pura di *Autonomia ed eteronomia* – secondo Curi «alla lirica, in realtà, nelle sue varie e complesse ramificazioni l'intero libro [*Autonomia ed eteronomia dell'arte*] è dedicato, giacché quando lo studioso parla di poesia pura e di autonomia della poesia, ad altro non si riferisce se non alla lirica»[50].

Questo superamento della poesia lirica verso una «intenzione di epica» coincide con un'apertura extraeuropea degli orizzonti della poesia: se finora la prospettiva ermetica si era essenzialmente confrontata con il vecchio continente (con la significativa eccezione di Poe), con Pound ed Eliot si assiste davvero al sorgere, da un lato, di un «umanesimo americano», «un moto fertile e robusto, tale, infine, da confortare certe ipotesi e speranze di una vita d'Europa, fuori d'Europa, per non dire: *dopo* l'Europa»[51]; dall'altro, di conseguenza, di una nuova «civiltà della

[45] L. Anceschi, *Breve preliminare alla seconda edizione* di *Poetica americana*, Alinea, Firenze, 1988, p. 7

[46] Cfr. R. Nisticò, *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi*,, op.cit., p. 299 – "Sarà vero che 'il Verri', come ha sostenuto Roberto Esposito, doveva rimuovere 'il fantasma della politica, circoscrivere e risolvere tutta le contraddizione all'interno della sfera della cultura', magari a dispetto degli 'inguaribili umanisti' di 'Officina".

[47] Lettera di Ezra Pound a Iris Barry, cit. in L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo americano*, in *Poetica americana*, op. cit., p.19

[48] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 23

[49] L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo americano* , op. cit., pp. 34. 35

[50] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 23

[51] L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo americano*, op. cit., p. 17

poesia» capace di dare origine all'«ordine nuovo della moralità letteraria»[52]. Una poetica apparentemente paradossale, quella americana, in quanto propone un'alternativa radicale al lirismo europeo, ma al tempo stesso alla tradizione attinge a piene mani: alla tradizione europea e italiana (basti pensare a Dante, con il quale entrambi i poeti si confrontano ripetutamente), ma anche a quella antica («la lingua greca mi sembra un deposito di ritmi meravigliosi», scrive Pound[53]) e orientale (Eliot studiò il sanscrito e fece ampio uso in *The Waste Land* di testi della mitologia indiana come le *Upanishad* o il *Mahabharata*[54]).

Lungi da qualunque intento meramente rivoluzionario, i poeti americani intrattengono un rapporto complesso con la tradizione: Eliot in particolare, in un percorso intellettuale e spirituale che lo porterà infine a «severamente rifugiarsi nella metafisica cristiana» e a vagheggiare il ritorno di un Impero universale cristiano-anglosassone[55], in Europa trova la propria tradizione, che da fardello si fa «difficile conquista»[56]. Non a caso, nel rinsaldare questo continuo scambio tra presente e passato, egli afferma che

> […] se ci avviciniamo ad un poeta scopriremo spesso, senza che ciò ne pregiudichi il valore, che non solamente le migliori, ma le più individuali parti della sua opera sono forse quelle in cui i poeti morti, suoi antenati, affermano più vigorosamente la loro immortalità[57].

Sommo esempio di tale dialogo con i «poeti morti» è proprio il suo capolavoro, il poemetto *The Waste Land* (1922), nel quale è manifesta e sorprendente la quantità e la varietà di riferimenti, di voci che concorrono a tessere un affresco poetico della rovina di una civiltà – da Dante ai già citati poemi indiani, dalla Bibbia al Sacro Graal, fino alla cronaca di attualità.

Anche per questo motivo i saggi di *Poetica americana*, per quanto «poco popolari» (secondo il suo autore) nel periodo immediatamente successivo alla pubblicazione[58], furono invece determinanti nel forgiare la consapevolezza della generazione neoavanguardista italiana; così come importante e pionieristica era stata la traduzione dello stesso Anceschi della raccolta *Il bosco sacro* di Eliot, i cui scritti (composti tra il 1917 e il 1920, dopo che egli aveva già trascorso diversi anni in Europa tra

---

[52] ivi, p. 32

[53] ivi, p. 13

[54] cfr. S. Chumber, The *Voices of the Bhagavad Gita and Upanishad in T.S. Eliot's the Waste Land*, "International Journal o Language and Literature", September 2014, Vol 2, No. 3 pp. 83-97

[55] L. Anceschi, *Primo tempo estetico di Eliot*, in *Poetica americana*, op. cit., p. 71

[56] cfr. T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & co. Ltd., London, 1920

[57] cfr. T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, op. cit.

[58] L. Anceschi, *Breve preliminare alla seconda edizione* di *Poetica americana*, Alinea Editrice, Firenze, 1988, p. 8

Parigi, Londra e Oxford) rappresentano indubbiamente una chiave di volta della cultura poetica novecentesca.

Innanzitutto, Eliot prende decisamente le distanze da tutta una corrente inglese (i bersagli principali sono in questo caso il poeta William Wordsworth e il poeta e critico Matthew Arnold) rea a suo giudizio di veicolare un'idea di poesia come espressione di un sentimento tutto individuale, laddove essa «non è libero sfogo di sentimenti ma evasione da essi; non è espressione della personalità, ma evasione da essa»; per poi concludere, lapidariamente, «il sentimento dell'arte è impersonale»[59]. Volendo gettare di nuovo lo sguardo all'estetica italiana del Novecento, contesto nel quale questi scritti approdavano con maggiore o minore ritardo (la prima traduzione di *The Waste Land*, di Mario Praz, è del 1932, la già citata traduzione di Anceschi del 1946), siamo agli antipodi dell'idea crociana di arte come intuizione, nonché della concezione romantica dell'opera come frutto di una individualità eccelsa[60].

L'idea di una impersonalità dell'arte, di un ritrarsi della soggettività ha poi inciso profondamente sulla poetica della neoavanguardia italiana: il concetto di «riduzione dell'Io», proposto da Giuliani ma divenuto poi uno dei nodi concettuali della proposta dei *Novissimi*, si colloca evidentemente su una simile prospettiva, confermando il loro debito nei confronti di Eliot – e, conseguentemente, di Anceschi che ne è stato il tramite provvidenziale.

Volendo sintetizzare quindi gli stimoli pervenuti alla cultura italiana da parte dei poeti angloamericani, Fausto Curi ribadisce come l'Eliot di *The Waste Land* e del *Bosco sacro* e il Pound dei *Cantos* e degli scritti teorici (in particolare *How to read* e *A.B.C. of Reading)* abbiano di fatto «dettato le nuove regole della poesia moderna»: innanzitutto l'idea che alla base della poesia non ci sia una qualche forma di intuizione divina o ispirazione personale, bensì la cultura, «o ciò che si potrebbe definire un'alta erudizione»; quella che la poesia si faccia anche con la non-poesia, ossia per mezzo di materiali eterogenei; e quella che «all'età della sintassi come continuità e ordine è subentrata l'età del montaggio», di una discontinuità che, come sosteneva Ejzenstein per il cinema, «spezza l'unità della forma». Lo stesso Curi sottolinea poi come alcuni di tali principi non siano affatto nuovi, o prodotto esclusivo del Novecento, bensì frutto di una rielaborazione di procedimenti già presenti, ad esempio, nella *Commedia* dantesca – di cui, non a caso, sia Pound che Eliot erano fervidi ammiratori[61].

[59] T.S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, op. cit., p. 53

[60] F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019, p. 196

[61] ibidem

Altro concetto assai fecondo (specie per la poesia italiana) introdotto da Eliot è quello di *correlativo oggettivo* (*objective correlative*), espresso per la prima volta nel saggio *Hamlet and His Problems* del 1919 (poi incluso nella raccolta *Il bosco sacro*). Eliot stesso ne parla in questi termini:

> The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked[62].

Ben nota è la ripresa di questo concetto da parte di Eugenio Montale, che già in un articolo del 1931 affermava:

> Il poeta non deve soltanto effondere il proprio sentimento, ma deve altresì lavorare una sua materia, verbale, "fino a un certo segno", dare della propria intuizione quello che Eliot chiama un "correlativo oggettivo"[63].

Tra i due poeti vi fu addirittura uno scambio di traduzioni (Montale tradusse numerose poesie di Eliot, il quale ricambiò pubblicando nella sua rivista *The Criterion* la traduzione di Mario Praz di *Arsenio*, da *Ossi di seppia*[64]). Curi tiene tuttavia a ribadire, accanto alle indubbie affinità tra i due, anche le irriducibili distanze: Montale risulta infatti «insensibile alla pluridiscorsività e al dialogismo di Eliot»[65], restando – nella lettura di Curi – ben dentro quella che egli chiama la sfera del sogno. Ma su questo punto, non volendo smarrire il filo anceschiano del discorso, si avrà modo di tornare più avanti.

Il lavoro di Anceschi fu quindi determinante nell'aprire orizzonti internazionali ed extraeuropei ai poeti delle nuove generazioni; parlando di orizzonti, poi, la compresenza del piano intellettuale-filosofico e di quello critico-antologico è stata resa spesso dalla critica nei termini di *orizzonte di comprensione* e *orizzonte delle scelte*[66]. Due piani indubbiamente e facilmente distinguibili a livello bibliografico (se le antologie e *il Verri* appartengono all'orizzonte delle scelte, scritti teorici come *Progetto di una sistematica dell'arte* o *Gli specchi della poesia* rientrano certo in quello della comprensione), ma spesso in rapporto di reciproca e determinante influenza, espressione di un'unica,

---

[62] T.S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, in *The Sacred Wood*, op. cit., p. 92

[63] cit. in F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia*, op. cit., p. 58

[64] E. Montale, *Quaderno di traduzioni. Prima edizione*, Edizioni della Meridiana, Firenze, 1948 – J. Cary, *Translating Montale*, Trustees of Boston University, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics,* Third Series, Vol. 9, No. 2 (Fall, 2001), pp. 164-172

[65] F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia*, op. cit., p. 58

[66] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 13

per quanto dinamica, disposizione intellettuale. Lo stesso Anceschi ci aiuta a comprendere i termini di questa distinzione laddove afferma:

> C'è differenza tra il piano teorico e quello pragmatico. In quanto critico io sono pragmatico, e scelgo ciò che mi pare corrispondere a una necessità del momento, a una forza, a una ragione che tento di articolare con le maggiori garanzie. In quanto fenomenologo io cerco di tenere aperte tutte le strade[67].

Per Anceschi è quindi importante operare una distinzione tra la figura del critico e quella del fenomenologo, in quanto essenzialmente opposto è l'approccio nei confronti delle diverse realtà culturali: un approccio inclusivo e orizzontale, potremmo dire, quello del fenomenologo; esclusivo e verticale quello del critico – non a caso Curi ha parlato di un «lucido nomadismo orizzontale e verticale»[68]. Nomadismo di cui alcuni critici hanno spesso evidenziato i limiti: a proposito del coesistere di un sistema fenomenologico aperto e di una accesa critica militante, Nisticò sottolinea come «la parzialità delle scelte è destinata ad essere riassorbita nella estrema, infinita flessibilità del sistema; il quale attutisce anche la parzialità del giudizio»[69]; laddove Barilli rileva come in molti abbiano visto nell'orizzonte di comprensione un sinonimo di «descrittivismo a basso potenziale critico»[70].

Torneremo a breve sulla sua opera di critico trattando più dettagliatamente l'antologia dei *Novissimi*; per ora servirà invece constatare come l'evoluzione della filosofia dell'arte anceschiana abbia conosciuto nuove e significative tappe, innanzitutto con *Progetto di una sistematica dell'arte*, del 1962, e infine con *Gli specchi della poesia*, del 1989.

La prima raccolta rappresenta la sistematizzazione di una serie di temi caldi del pensiero anceschiano, affrontati e meditati negli anni precedenti. Tra gli altri, ricordiamo il saggio *Delle poetiche*, nel quale si affronta il problema dei rapporti tra poetica e poesia: la poetica, «nata con la poesia, rappresenta la riflessione che gli artisti e i poeti esercitano sul loro fare indicandone i sistemi tecnici, le norme operative, le moralità, gli ideali», «riflessione di tipo prammatico, volta a ordinare e a significare i mezzi del fare […] uno sforzo intenzionato verso la poesia»; obiettivo dell'approccio fenomenologico è quindi quello di rivalutare la nozione di poetica – screditata, proprio nella sua concretezza individuale, dal pensiero idealista di Croce e Gentile – nonché di riconoscere che «ogni

[67] M. Gulinucci, *Per il nostro Socrate plurale*, in M.G. Anceschi, A.Campagna, D. Colombo (a cura di), *Il laboratorio di casa Anceschi*, Scheiwiller, Milano, 1998, p.458

[68] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., p. 23

[69] R. Nisticò, *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi*, op. cit., p. 299

[70] cit. in A. Schiavulli, *Della modernità e del metodo. Note sul concetto di poetica in Luciano Anceschi*, in "Poetiche. Rivista di letteratura. Nuova serie", Vol. 10, n. 3/2008, p. 488

poetica pretende di essere l'unica poetica, e le poetiche sono infinite»[71], e che un'estetica che voglia proporsi «come comprensione concreta e piena della vita dell'arte» non può rinunciare allo studio delle poetiche[72]. Nel contemporaneo saggio sul Barocco, poi, le poetiche vengono definite come «un eccellente piano intermediario tra la poesia e la storia della cultura – due territori tra cui, di solito, si istituiscono piuttosto rapporti verbali che riferimenti definiti e concreti»[73]. Anceschi sottolinea tuttavia come il ritorno di una proficua riflessione sul concetto di poetica sia ascrivibile non solo alle ricerche della fenomenologia critica, ma anche a certi sviluppi interni alla logica idealistica, in particolare con le riflessioni di Luigi Russo e Walter Binni[74]; senza dimenticare il contributo di Luigi Pareyson nell'ambito della sua *teoria della formatività*, come vedremo meglio in seguito.

Altrettanto importante il saggio *Dei generi letterari*, dove viene nuovamente chiarita (in opposizione a Croce) la natura di tale concetto:

> Non già enti eterni, eterne figure dell'arte, dogmaticamente vincolanti, e neppure estrinseche classificazioni di comodo, i generi appaiono tali da essere indicazioni di problemi e di soluzioni possibili a situazioni poste da una determinata cultura poetica, *segni simbolici di poetiche*[75].

Dell'idea del Barocco, infine, riprende una riflessione già sviluppata da Anceschi in numerose occasioni[76] e mirante ad instaurare un legame di «imprevedute suggestioni analogiche» tra la situazione storico-culturale del Seicento barocco e quella contemporanea, tale da poter leggere nel Barocco «il codice genetico dell'avanguardia»[77]: alcune tra le più importanti istituzione della poesia novecentesca (tra cui il correlativo oggettivo eliotiano o l'analogia di Ungaretti) si richiamano ad aspetti del Barocco, la cui nozione si presenta quindi «non già come il rilievo oggettivo di ciò che fu detto lo spirito del tempo, ma come il continuo e diverso porsi in relazione del campo con le funzioni di situazione che tendono ad interpretarlo, cioè a farlo vivo, presente, utile e percepibile per noi»[78].

Al 1966 risale poi il saggio *Orizzonte della poesia*, nel quale – con implicito riferimento, secondo Curi, alle esperienze dei *Lirici nuovi* e dei *Novissimi* – Anceschi opera una distinzione tra

---

[71] L. Anceschi, *Delle poetiche*, op. cit., pp. 50, 51

[72] ivi, p. 63

[73] L. Anceschi, *Dell'idea del Barocco*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 106

[74] L. Anceschi, *Delle poetiche*, op. cit., p. 55. Anceschi si riferisce probabilmente a *La poetica del decadentismo* di Binni e a *Ritratti e disegni storici – Da Machiavelli a Carducci* di Russo, entrambi del 1936

[75] L. Anceschi, *Dei generi letterari*, in *Progetto di una sistematica dell'arte*, op. cit., p. 70

[76] Cfr. *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo* (Milano 1945), introdotto dal *Rapporto sull'idea del barocco*, poi ripreso in *Del barocco e altre prove* (Firenze 1953), i successivi *Barocco e Novecento con alcune prospettive fenomenologiche* (Milano 1960), *Le poetiche del Barocco* (Bologna 1963), e infine *L'idea del Barocco* (ibid. 1984)

[77] E. Gazzola, *Luciano Anceschi e l'arte visiva*, op. cit., p.129

[78] L. Anceschi, *Dell'idea del Barocco*, op. cit., p. 110

«poesia di forme chiuse» e «poesia di forme aperte», entrambe storicamente giustificate e legittime; si potrebbe forse ipotizzare l'esistenza di un legame tra l'utilizzo di tale terminologia e l'influenza della nozione di *opera aperta*, introdotta da Umberto Eco pochi anni prima, che dell'«apertura» ha fatto una delle categorie fondamentali della cultura contemporanea.

Infine occorre almeno citare *Gli specchi della poesia* (1989), «conclusione provvisoria», summa di un percorso fenomenologico e di oltre mezzo secolo di riflessione e militanza nel campo dell'arte e della cultura[79] in cui si può riconoscere «il senso dell'eredità culturale e spirituale anceschiana»[80].

L'esame del percorso intellettuale di Luciano Anceschi (debitore dell'approccio fenomenologico suggerito da Antonio Banfi) è servito a chiarire i tratti di un certo contesto filosofico italiano, tale da preparare l'entrata in scena del Gruppo 63, dei *Novissimi* e quindi di quel clima di neoavanguardia entro il quale nasce la collaborazione tra Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti.

Poesia e musica, dunque. Ma se risulta quasi pleonastico ribadire lo stretto legame di Anceschi con la poesia, che ne è della musica?

Occorre rilevare come, malgrado un indubbio interesse per l'arte in tutte le sue manifestazioni, specie in quelle maggiormente capaci di provocare e stimolare la riflessione sul presente, un esame esplicito ed esclusivo del fenomeno musicale non sia riscontrabile nell'ambito della produzione anceschiana. Diverso il caso di Banfi, che alla musica aveva invece riservato un capitolo – *A proposito di un'estetica musicale* – di uno dei suoi lavori più rilevanti, *Vita dell'arte* (1947, sebbene il suddetto saggio risalga al 1936), ribadendo la necessità di superare l'estetica idealistica di stampo crociano in direzione di una «sensibilità concreta per i problemi dell'arte»[81].

Tra i numerosi allievi di Banfi (appartenenti dunque ad una «scuola milanese»[82] particolarmente attiva in ambito fenomenologico ed esistenzialista), assai più di Anceschi si interessarono alla musica Enzo Paci e, soprattutto, Luigi Rognoni. Se il primo ha «impostato teoreticamente il progetto di un'applicazione del pensiero husserliano al campo musicale», evidenziando come l'esperienza musicale non sia isolabile rispetto alla complessità del contesto in cui è inserita[83], Rognoni è stato uno tra i più influenti musicologi del Novecento italiano. Facendo in parte sue le suggestioni di T.W. Adorno e di René Leibowitz, egli mette in evidenza la portata etica delle avanguardie musicali, capaci

[79] L. Anceschi, *Che importa chi parla? Dialoghi con Luciano Anceschi,* Diabasis, Parma, 1992, p. 28

[80] C. Gentili, *L'«Umanesimo disilluso» di L. A.*, in *L. A. tra filosofia e letteratura*, CLUEB, Bologna 1997, p. 74

[81] A. Banfi, *A proposito di un'estetica musicale* (1936), in *Vita dell'arte. Saggi di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di Emilio Mattioli e Gabriele Scaramuzza, Istituto A. Banfi, 1988, pp. 439-444

[82] cfr. L. Antoni, *Antonio Banfi e la sua "scuola" tra filosofia e musica*, Trauben, Torino, 2010

[83] Enzo Paci, *Sulla musica contemporanea* (1938) e *Per una fenomenologia della musica* (1965), in *Relazioni e significati. 3. Critica e dialettica*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966, pp. 80-93 e 94-107

di restituire uno sguardo critico a 360 gradi sul presente e sulla condizione umana – pur senza scivolare nell'idolatria del nuovo o nel tecnicismo fine a se stesso[84].

In conclusione, pur non avendo trattato specificatamente e in prima persona di musica, resta nondimeno cruciale il contributo di Anceschi al sorgere, nell'Italia del secondo dopoguerra, di una coscienza culturale di respiro internazionale, pienamente consapevole delle dinamiche socio-politiche del proprio tempo, ma non per questo asservita ad ideologie preconcette.

[84] cfr. L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966

1.4 – Dalla forma alla formatività: Luigi Pareyson

> La formatività diventa arte quando, non avendo nessuna legge e nessun fine che possa ratificare la sua invenzione e farne una riuscita, si fa legge a se stessa nel corso dell'operazione.[1]

Una ricognizione sulle radici dell'estetica neoavanguardista nel Novecento italiano non può prescindere dall'opera di Luigi Pareyson.

Di poco più giovane di Anceschi (nasce infatti a Piasco nel 1918 e muore a Milano nel 1991), Pareyson si colloca su un percorso parallelo nel farsi portavoce di un rinnovamento nel pensiero estetico e filosofico nell'Italia del secondo dopoguerra; ma la sua figura e la sua opera trovano numerosi e innegabili punti di contatto con quelle del fondatore del *Verri*. Innanzitutto, se Banfi e Anceschi rappresentarono i punti di riferimento per quella che potremmo definire, come abbiamo visto, una "scuola milanese", il contesto culturale torinese è stato invece dominio pressoché esclusivo di Pareyson (che proprio all'università di Torino fu ordinario della prima cattedra italiana di Estetica, per lui appositamente costituita nel 1952) e dei suoi allievi – tutti formatisi nel contesto piemontese, ma poi spesso "emigrati" altrove in Italia o all'estero[2]. Ulteriore punto di contatto fra le due scuole è rappresentato dal fatto che entrambe si fecero promotrici di un'apertura europea e internazionale, l'una (con Banfi in particolare) introducendo in Italia la fenomenologia di Husserl, l'altra (specificamente con il giovane Pareyson) con «un contributo essenziale alla ricezione italiana dell'esistenzialismo»[3] quale fu la sua tesi di laurea, *La filosofia dell'esistenza e Carlo Jaspers* (1940).

Rispetto ad Anceschi, Pareyson è sicuramente più "filosofo" in senso stretto, ma la sua relativamente maggiore distanza dal mondo concreto delle arti non trova una diretta corrispondenza nel suo pensiero estetico, anzi: la teoria della formatività rappresenta un deciso tentativo di riavvicinamento della filosofia al momento fisico e performativo dell'opera d'arte, una presa di consapevolezza che, se l'estetica deve restare momento puramente speculativo, nondimeno la sua relazione con la poetica (o meglio, le poetiche) e i fatti concreti dell'arte è quanto mai stretta.

Occorre nondimeno sottolineare come piuttosto diverso sia il ruolo giocato dall'estetica stessa, nell'ambito delle due proposte filosofiche: se la riflessione sull'arte (e sulla poesia in

---

[1] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino, 1954, p. 103

[2] cfr. M. Ravera, *Luigi Pareyson et son école*, Archives de Philosophie , Janvier-Mars 1994, Vol. 57, No. 1, Philosophes en Italie (II) (Janvier-Mars 1994), pp. 45-54

[3] S. Givone, *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, Studi Kantiani , 1993, Vol. 6 (1993), p. 67

particolare) e la critica letteraria costituiscono di fatto la spina dorsale del pensiero anceschiano, nel caso di Pareyson non si può certo parlare di una dedizione esclusiva all'estetica – per quanto essa, come vedremo tra breve, ricopra un ruolo di primaria importanza.

Come nel caso di Anceschi, bisogna poi aggiungere, nel trattare lo sviluppo del pensiero estetico di Pareyson risulta imprescindibile il confronto con la presenza di Croce; Justin Harmon apre tuttavia, nel suo *Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson*, una prospettiva originale nel constatare l'importante influenza del pensiero del meno fortunato – anche a causa di un ostracismo subito per motivi politici – Giovanni Gentile. Secondo Harmon, infatti, «Pareyson's articulation as art as formativity emerged out of an "adventure of form" whose turbulent trajectory was driven by the polemical dialogue of Croce and Gentile and its resultant innovations»[4]. Per quanto entrambi generalmente considerati esponenti del neoidealismo italiano, infatti, i due intellettuali hanno visto i loro percorsi divergere in maniera progressiva, specialmente a partire dallo spartiacque dei due Manifesti del 1925[5]. Dal punto di vista strettamente estetico, poi, se per Croce l'arte è espressione del sentimento, per Gentile essa è puro sentimento in sé[6]; l'esperienza dell'opera d'arte, per l'artista come per il fruitore, risulta da un duplice processo di scomposizione tramite il pensiero e di unificazione tramite il sentimento («ché si comunica, perché nel sentimento siamo tutti di un'anima sola; e quel che ci divide è il pensiero in quanto analisi astratta e non ancora superata»[7]), due aspetti di fatto uniti in maniera inestricabile – così come, per Gentile, pensiero e sentimento non possono essere concepiti come separati. Allo stesso modo, costitutivo e necessario al lavoro estetico è il momento critico, concepito non come atto a posteriori ma come parte integrante del processo di creazione[8]; è possibile ravvisare qui un punto di contatto con la posizione espressa da Eliot nella già citata raccolta *The Sacred Wood*, e in particolare nel saggio *The Perfect Critic*, là dove nell'artista viene ravvisata anche la presenza del critico[9] – vicinanza che potrebbe aprire lo

[4] J. L. Harmon, *Adventures of Form: Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson*, Annali d'Italianistica, Arizona State University, 2011, Vol. 29, Italian Critical Theory (2011), p. 363

[5] Il riferimento è al *Manifesto degli intellettuali fascisti*, redatto da Giovanni Gentile nell'aprile 1925, e al *Manifesto degli intellettuali antifascisti*, pubblicato pochi giorni dopo da Benedetto Croce

[6] G. De Ruggiero, *La Filosofia dell'arte di Giovanni Gentile*, Filosofia 6 (1931), pp. 493-95

[7] http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaG/gentile17.htm

[8] J. L. Harmon, *Adventures of Form: Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson,* op.cit., pp. 369-370

[9] «[…] Questo ci dà un'idea del motivo per cui dell'arista – di ogi artista, ciascuno nei propri limiti – ci si possa quasi sempre fidare quando fa della critica; sarà vera critica e non soddisfazione di un impulso creativo represso […]», o ancora «le percezioni, in una intelligenza veramente raffinata, non si ammucchiano in massa ma formano una struttura; e la critica è l'enunciazione linguistica di questa struttura; è un'elaborazione delle sensazioni. La cattiva critica, invece, è quella che si limita a esprimere i propri sentimenti». T. S. Eliot, *Il critico perfetto*, in *Il bosco sacro*, trad. it. di V. Di Giuro e A. Obertello, Bompiani, Milano, 1995, pp. 27 e 35

spazio per una ricerca su una possibile influenza del poeta americano sul filosofo italiano[10]. Tornando al legame di quest'ultimo con Pareyson, importante risulta anche l'eredità di un concetto come quello dell'*autotradursi*[11], capace (sempre secondo Harmon) di fornire uno «strumento proto-ermeneutico» del quale la riflessione di Pareyson è indubbiamente debitrice[12].

Vicina al pensiero di Gentile era poi la proposta filosofica di Augusto Guzzo, maestro di Pareyson[13]: in coda alla *Teoria della formatività* (suo maggior lascito estetico, sul quale si soffermerà il presente capitolo), quest'ultimo dedica infatti un intero paragrafo agli "spunti" accolti dal pensiero del primo[14].

Per quanto riguarda Croce, valgono essenzialmente anche in questo caso le considerazioni fatte per Anceschi: alla luce di un rapporto certamente più equilibrato con la proposta crociana e delle testimonianze dirette (in questo caso dello stesso Pareyson, tra l'altro), occorre senz'altro smussare l'idea di un conflitto generazionale assoluto. Per quanto, infatti, gli elementi di contrasto siano rilevanti («contro Croce, al di là di Croce, Pareyson rivendicava il valore della realtà fisica, oltre che storica, dell'opera d'arte», secondo Givone[15]) è lo stesso filosofo piemontese ad affermare, già in un articolo del 1946, che nel caso dell'estetica crociana «non si tratta di superare, che sarebbe formula irriverente e insieme inintelligente, ma di penetrare, nel suo significato e nelle sue suggestioni, la teoria di colui che così notevoli impulsi ha dato agli studi estetici e alla cui scuola ideale tutti ci siamo formati»[16]; e ancora, stavolta nella sua *Estetica. Teoria della formatività*: «curioso destino ch'essa ha avuto, d'essere acerbamente vilipesa e criticata proprio da coloro che più se ne servono […] essa ha detto sull'essenza dell'arte parole così vere, che oltre ad esse è molto difficile procedere e dietro ad esse non è possibile ritornare»[17].

Ciò detto, la suddetta *Teoria della formatività* rappresenta nondimeno una delle opere cardine dell'estetica italiana del Novecento, capace (per quanto "invecchiata" nel linguaggio e in un approccio sistematico, personalistico ed ermeneutico poco in sintonia con l'orientamento

[10] I saggi del *Sacred Wood* furono scritti tra il 1917 e il 1920, e raccolti in traduzione italiana da Anceschi solo nel 1946; *La filosofia dell'arte* di Gentile (che venne assassinato nel 1944) risale invece al 1931. Le possibilità di un effettivo contatto (anche considerato l'isolamento culturale dell'Italia fascista) sono sicuramente ridotte, ma non inesistenti, e potrebbero costituire oggetto di ulteriore ricerca

[11] "Chi non vede questo primo autotradursi della poesia e di ogni opera d'arte, nel processo della sua stessa creazione, non si renderà mai conto del carattere spirituale della creazione artistica…. Senza questa traduzione immanente ad ogni opera d'arte, e ad essa connaturata, non c'è opera d'arte attuale e viva; e il tutto dilegua in una vana presunzione d'un sentimento inesprimibile (assurdo logico, come ogni tesi senza antitesi, e senza sintesi!)", http://www.filosofico.net/Antologia_file/AntologiaG/gentile17.htm

[12] J. L. Harmon, *Adventures of Form: Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson,* op.cit., p. 378

[13] M. Ravera, *Luigi Pareyson et son école,* op.cit., p. 45

[14] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 287

[15] S. Givone, *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, op .cit., p.68

[16] L. Pareyson, *Arte e persona*, in "Rivista di Filosofia", 1946, fasc. 1-2. p. 22

[17] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 12

più *object oriented* dell'estetica contemporanea) di stimolare tuttora la riflessione filosofica sull'arte, e sulla musica in particolare[18].

Per usare le parole dello studioso Stefano Oliva, infatti, l'estetica di Pareyson è capace di configurarsi come «un antidoto a speculazioni eccessivamente astratte»: se è possibile identificare un punto di radicale divergenza rispetto all'impostazione idealistica, infatti, esso si colloca nel riconoscimento della realtà fisica e concreta dell'opera d'arte quale elemento niente affatto accessorio, bensì imprescindibile dell'esperienza estetica – tanto a livello della produzione quanto a quello della ricezione – e nell'attenzione con la quale vengono filosoficamente indagati i momenti dell'interpretazione e dell'esecuzione.

Estetica. Teoria della formatività (1953), cardine della riflessione di Pareyson sull'arte, si presentò ai contemporanei come «una maturata revisione storico-critica ed un bilancio aperto in tutte le direzioni della situazione presente»[19]; nell'ambito di un pensiero certo non limitato al campo estetico (basti citare il fondamentale *Verità e interpretazione* del 1971), concetti quali *formatività*, *interpretazione*, *persona* rappresentano nondimeno assi portanti dell'opera pareysoniana *tout court*, e vengono sviluppati in maniera organica proprio nell'opera del 1953.

«Maturata revisione storica-critica», venne dunque definita in una recensione di poco successiva: la prima sezione dell'opera si confronta infatti con le principali autorità dell'estetica "classica" (principalmente Vico, Baumgarten e Kant), constatando l'insufficienza tanto di un approccio che porta, in un caso (Baumgarten, che vede l'esteticità in termini puramente conoscitivi) all'esaurirsi del conoscere nel conoscere e nell'altro (Vico, per il quale sussiste un vincolo indissolubile fra conoscenza ed espressione) all'esaurirsi dell'esprimere nell'esprimere – col risultato che «nel primo caso niente è arte, e nel secondo tutto è arte»[20]. Nella prospettiva di Pareyson, al contrario, esteticità della conoscenza («non conosco qualcosa se non esprimendo me stesso, e nell'esprimere me stesso dichiaro la conoscenza di qualcosa»[21]) e trascendenza dell'arte rispetto alla conoscenza risultano coessenziali.

Sin dalle prime battute è quindi evidente come uno degli obiettivi della trattazione sia quello di fare chiarezza, sgomberando il campo da equivoci circa il mutuo rapporto tra concetti quali esteticità, arte, poetica.

---

[18] S. Oliva, *Risonanze della Teoria della Formatività di Luigi Pareyson nell'Estetica Musicale Contemporanea*, "Revista Portuguesa de Filosofia" , T. 74, Fasc. 4, Filosofia da Música / Philosophy of Music (2018), p. 1090

[19] G. Vecchi, *L'estetica della formatività di Luigi Pareyson*, "Rivista di Filosofia Neo-Scolastica", Luglio-Dicembre 1956, Vol. 48, No. 4/6 (Luglio-Dicembre 1956), p. 352

[20] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 8

[21] ivi, p. 15

Tra le principali mancanze rimproverate a Croce, infatti, vi è quello di aver poco felicemente identificato estetica e riflessione sull'arte: un'equazione fra estetico e artistico «che porta come conseguenza almeno la riduzione dell'estetica a filosofia dell'arte»; senza dimenticare che «la filosofia crociana, ch'è una filosofia dell'opera e non della persona, e quindi una filosofia del trovare e del riuscire, più che del tentare e del cercare, non indugia volentieri sulla disciplina e sullo sforzo sia dell'artista che del critico»[22].

Campo dell'estetico e campo dell'artistico non possono essere sovrapposti: la conseguenza che ne viene tratta da Pareyson è che l'estetico è presupposto dell'artistico, nel senso che tutto ciò che è arte ha necessariamente origine dal momento estetico. «L'intuizione è la prima forma di conoscenza», afferma, riprendendo la dottrina crociana dell'intuizione come prima forma del momento conoscitivo, «ma non per questo bisogna concludere che siano già arte»[23]: altrimenti il rischio è quello, già evocato nell'analisi di Vico, di un concetto di "arte" privo di confini. Allo stesso modo, non tutto ciò che è forma è arte.

C'è un campo, vastissimo (che Pareyson sintetizza come "vita umana"), al quale afferiscono concetti come quello di *forma* e *interpretazione:* ogni attività umana è formativa e si rivolge quindi alle forme per mezzo di un processo di interpretazione. Momento conclusivo di tale processo è la contemplazione: la bellezza non è altro che la contemplabilità della forma in quanto forma. Ora, il concetto di forma permette di superare la classica alternativa tra estetica della perfezione ed estetica dell'espressione: se la prima, infatti, intendendo la bellezza come perfezione, presuppone una metafisica della realtà già compiuta, la seconda presuppone invece una metafisica della creatività, intendendo la bellezza come espressione; d'altronde, la prima consente di fondare filosoficamente unicamente una contemplazione del bello, relegando la produzione a mera riproduzione, mentre nella seconda avviene il contrario, in quanto contemplazione e contemplabilità sono assimilate alla creazione – e quindi negate nella loro dignità peculiare. Due prospettive, inconciliabili se perseguite nella loro autonomia, che possono invece trovare un punto di congiunzione del concetto stesso di forma, «ove la contemplabilità è risultato e presupposto della produzione, perché produzione è tanto quella che pone capo alla forma contemplabile quanto quella che culmina nella contemplazione che se ne fa»[24].

Entriamo qui nel cuore della *teoria della formatività*. Innanzitutto, perché «formatività» e non «forma»? Sin dalla *Prefazione*, Pareyson afferma di volersi affrancare dall'annosa querelle tra forma e contenuto (e quindi, tra formalisti e contenutisti); ma. soprattutto, suo

[22] ivi, p. 11
[23] ivi, p. 30
[24] ivi, pp. 59-61

obiettivo è delineare una concezione della forma «alla quale è essenziale l'essere un risultato, anzi la riuscita d'un "processo" di formazione, ché la forma non può essere vista come tale se non la si scorge nell'atto di concludere, e insieme includere, il movimento di produzione che vi pone capo e vi trova il proprio successo»[25]. La forma così dinamicamente concepita diviene dunque formatività.

Tratto peculiare della forma così intesa è poi il presentarsi nella duplice accezione di *forma formante* e *forma formata* (una distinzione che rievoca quella filosofica classica fra *Natura naturans* e *Natura naturata*):

> la forma, oltre che esistere come formata al termine della produzione, già agisce come formante nel corso di essa. La forma è attiva prima ancora che esistente, impellente e propulsiva prima ancora che conclusiva e appagante […] l'opera d'arte è al tempo stesso legge e risultato di un processo di formazione.[26]

L'autore stesso ammette la natura paradossale di un processo la cui unica guida sia il suo stesso risultato futuro, e di una forma attiva prima ancora che esistente.

Ora, la suddetta formatività non è affatto esclusiva del campo estetico e artistico, bensì coinvolge l'intera sfera dell'umano, «investe tutta la vita spirituale»[27]; nell'arte, nondimeno, essa si accentua sino ad assumere una tendenza autonoma. Se in altri campi la formatività si mette al servizio di scopi eterogenei, si ha l'emergere dell'artistico laddove essa «forma unicamente per formare, e pensa e agisce per formare e poter formare».

La formatività trova dunque in se stessa la propria finalità; inizia qui a delinearsi quello che per Pareyson è uno dei misteri dell'opera d'arte (nonché una delle ragione del suo fascino), e cioè il fatto che essa sia al tempo stesso risultato e modello della propria formazione. L'arte è *"pura formatività"*[28].

Di conseguenza, le estetiche che qualificano l'opera d'arte in quanto *espressiva* non colgono che un frammento, per giunta fuorviante, della verità: ciò che è specifico all'arte come pura formatività, infatti, non è esprimere un sentimento, ma «formare per formare, e cioè perseguire la forma per sé stessa». Non che l'arte non abbia anche un carattere espressivo, continua Pareyson, «ma questo le inerisce allo stesso titolo che a qualsiasi altra operazione spirituale»[29].

---

[25] ivi, p. V
[26] ivi, p. 112
[27] ivi, p. 67
[28] ivi, p. 68
[29] ivi, p. 80

In questo modo viene messa a tacere ogni prospettiva contenutistica dell'opera d'arte: unico vero *contenuto*, infatti, è secondo Pareyson «la persona stessa dell'artista, e cioè la sua concreta esperienza, la sua vita interiore, la sua irripetibile spiritualità»: non banalmente nel senso di un'opera a soggetto biografico, bensì in quanto chi fa arte è persona singola e irripetibile, il cui modo di formare, cioè lo *stile*, «trascina nell'arte l'intera vita spirituale»[30]. Si giunge quindi ad una radicale quanto originale identificazione di stile e contenuto, proprio in quanto, in arte, «una determinata spiritualità è il suo proprio stile»[31]: di conseguenza, non ha più senso ricercare come contenuto un presunto *sentimento* di cui l'arte si faccia espressione.

Questo non significa, ovviamente, che l'arte non possa o non debba essere espressiva: ma l'espressività, finché restiamo nel campo dell'indagine estetica sull'opera d'arte come concetto filosofico, è carattere accessorio e non peculiare; sia in quanto la produzione artistica non è certamente l'unico ambito in cui operi l'espressività (propria di tutte le attività umane), sia in quanto ad essere espressiva è una singola concezione di arte (quella lirica, in questo caso), e confondere i due piani significherebbe mescolare il piano ontologico con quello operativo, l'estetica con le poetiche.

Non occorre a questo punto sottolineare quanto una simile prospettiva sia lontana da una concezione di arte pura e disincarnata come quella crociana: in Pareyson l'accento cade invece non solo sulla natura concreta e materiale dell'opera d'arte, ma anche sul suo carattere irriducibilmente personale in quanto incontro irripetibile tra artista e materia. Come riassume efficacemente Vecchi, «per il Croce la poesia è personale in quanto cosmica e totale, per il Pareyson è cosmica e totale in quanto personale»[32].

Altrettanto lontana dall'estetica di stampo idealistico è la dignità conferita alla materia nella sua accezione fisica: l'affermazione che «l'estrinsecazione fisica è un aspetto necessario e costitutivo dell'arte, e non qualcosa di inessenziale e aggiunto, come se riguardasse unicamente la comunicazione, ché l'opera non c'è se non come oggetto fisico e materiale»[33] è di per sé assai eloquente, oltre a mirare apertamente contro l'idea crociana di opera d'arte come perfettamente risolta e autonoma nella sua dimensione ideale[34]. Addirittura, per Pareyson l'opera compiuta non può essere distinta dalla sua propria materia – «non che si formi l'opera *con* o *mediante* una materia, ma si forma *una* materia, e *così* si forma l'opera»[35].

---

[30] ivi, p. 71
[31] ivi, p. 73
[32] G. Vecchi, *L'estetica della formatività di Luigi Pareyson*, op. cit., p. 345
[33] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 84
[34] "La comunicazione concerne il fissamento dell'intuizione-espressione in un oggetto che diremo materiale o fisico per metafora, quantunque effettivamente non si tratti neanche in questa parte di materiale e di fisico, ma di opera spirituale", B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Adephi, Milano, 2014, p. 226
[35] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 88

Ogni materia poi non ha semplicemente un'esistenza fisica e concreta, ma anche storica; essa giunge all'artista, nella maggioranza dei casi, già segnata da una sua propria tradizione, da secoli (a volte millenni) di manipolazione artistica, e diventa dunque "esigente". Occorre quindi necessariamente prendere in considerazione, per quanto riguarda la produzione artistica, un aspetto intimamente legato al *mestiere*; sia in quanto l'artista stesso si forma anche in quanto erede di una tradizione e grazie alla possibilità di «una precettistica operativa e di un'imitazione trasformatrice»[36], sia in quanto il rapporto con la materia non può rinunciare al mestiere dell'artigiano – «se l'artigiano può non essere artista […] ogni artista contiene in sé un artigiano, e riesce ad esser tanto più artista quanto meno dimentica d'esser anzitutto artigiano»[37]. «*Non ci può essere arte senza mestiere*».[38]

Il più vasto campo dell'estetica si restringe al campo della riflessione sull'arte nel momento in cui, rispetto alla globalità dell'operare umano in cui è riscontrabile un carattere di formatività, si passi a considerare unicamente quell'operare in cui la formatività assurge a componente principe e trova in sé stessa la propria finalità – laddove, in altre attività, essa assumeva carattere strumentale rispetto a scopi eterogenei. Nell'arte, il percorso della forma assume il carattere del tentativo, concetto capace di coniugare in sé ricerca e scoperta[39], e avente come proprio tratto costitutivo la possibilità del fallimento, della non-riuscita – tutte caratteristiche che trovano una chiara esemplificazione in una pratica artistica come quella dell'improvvisazione (quella musicale, in particolare[40]). Al tempo stesso, non è certo nuova, nella storia della riflessione sull'arte, l'idea di uno sviluppo *organico* dell'opera, tale che «l'opera riesce solo se la si fa come se si facesse da sé»[41].

Ma il carattere estremamente dinamico dell'opera d'arte, intesa quindi come forma formante e al tempo stesso forma formata, non deve per questo suggerire un'idea di perenne provvisorietà: l'opera compiuta resta, precisa Pareyson, immodificabile – «l'opera in cui si manifesti la possibilità di mutamenti e modificazioni è, a rigore, inesistente come opera d'arte, oppure opera incompiuta e imperfetta»[42]. Questo perché il processo che l'ha formata, per quanto certamente non lineare e frutto di un campo di tensioni tra materia e spiritualità («felice incontro fra una spiritualità che si atteggia formativamente e una materia che cerca la propria vocazione

[36] ivi, p. 179
[37] ivi, p. 185
[38] ivi, p. 93
[39] ivi, p.111
[40] ivi, p. 122
[41] ivi, p. 126
[42] ivi, p. 130

formale»[43]), conosce nondimeno un compimento, al di là del quale non può esserci prosecuzione.

Ciò non significa, tuttavia, che l'opera d'arte sia oggetto inerte; al contrario, la sua esemplarità (il fatto cioè che la forma «non si limita a richiedere e ottenere riconoscimento, ma diventa il punto di riferimento e il termine di paragone dei giudizi che si pronunciano su altre forme, e per di più suscita ulteriori formazioni che si ispirano ad essa»[44]) la rende al contempo imitabile (in quanto stimolo per produzioni future) e inimitabile (in quanto compimento di un processo singolo e irripetibile). Da questo vincolo apparentemente paradossale scaturiscono tutte le problematiche relative al concetto stesso di tradizione, e ad una presunta e radicale opposizione fra originalità e imitazione; la tradizione, al contrario, si nutre di entrambe, essendo «patrimonio da conservare, preservare e interpretare»[45]. La falsa alternativa rinnovamento/conformismo cede il posto ad un'attitudine interpretativa capace invece di preservare e rinnovare allo stesso tempo: «anche nell'arte succede ciò che accade nell'esperienza umana in genere, che *s'impara* ad esser se stessi solo scoprendosi in altri, e non c'è altra *via* all'originalità che l'imitazione»[46].

Di particolare rilievo (e ad ulteriore conferma di un deciso allontanamento rispetto all'estetica crociana) è poi l'importanza conferita al momento dell'esecuzione, e ad una nuova falsa alternativa: quella tra fedeltà e libertà dell'interprete.

L'artista/interprete, nel suo mettersi in sintonia col "ritmo dell'oggetto", si configura infatti come un tipo peculiare di soggettività: o meglio, Pareyson sembra puntare ad un superamento della nozione stessa di *soggetto*, abbandonata a favore di quella di *persona*. Probabilmente influenzata dal pensiero dei filosofi francesi cattolici Gabriel Marcel ed Emmanuel Mounier[47] (quest'ultimo tra i principali esponenti della corrente del *personalismo*[48]), tale centralità della persona mira a superare una concezione tradizionale di soggetto come entità chiusa in sé stessa e autoreferenziale in tutte le sue attività e relazioni; la persona, al contrario, «è aperta, e sempre dischiusa ad altro o ad altri»[49]. Elusi i pericoli del soggettivismo, dunque, la persona diviene entità liminare, capace di far coesistere indipendenza e apertura:

---

[43] ivi, p. 163
[44] ivi, p. 165
[45] ivi, p. 191
[46] ivi, p. 182
[47] R. Pineri, *Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson*, « Les Études philosophiques », Octobre-Décembre 1994, No. 4, Philosophie italienne (Octobre-Décembre 1994), p. 544
[48] Il personalismo è una corrente di pensiero sviluppatasi prevalentemente nella Francia del primo Novecento e affermatasi come alternativa tanto all'individualismo quanto ai totalitarismi: trova il suo principale manifesto nell'opera *Le personnalisme* di Mounier (1949) in cui viene presentato come "anti-ideologia", "direzione intenzionale del pensiero fortemente connessa con l'attività pratica e a spiccato rilievo esistenziale"cfr. E. Mounier, *Le Personnalisme*, Que sais-je ?, P.U.F., 1949
[49] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 203

l'interiorizzazione dell'*altro* non concede nulla né alla volontà di dominio né alla dispersione della propria irriducibile singolarità. Tale delicato equilibrio si riflette nell'approccio all'opera d'arte, dove «l'interpretazione non è "soggettiva", ma "personale"»[50] e in quanto tale non rischia di compromettere l'identità e l'immutabilità dell'opera: laddove si assista all'incontro tra prospettiva dell'interprete ed esigenza dell'opera, l'esecuzione è al tempo stesso l'interpretazione personale del singolo *e* l'opera stessa.

Altro tratto che inserisce perfettamente Pareyson nel clima intellettuale propizio alla neoavanguardia è l'accento posto sul momento critico, concepito (in linea con quanto già sostenuto da Gentile ed Eliot) non come un accessorio a posteriori, bensì come un lavoro strutturalmente proprio del fare arte, «esercitato non nelle pause della formazione, ma proprio all'interno di essa e durante il suo corso», proprio in quanto «l'artista è il primo critico di se stesso»[51]. Occorre d'altronde sottolineare come, in tale prospettiva, produzione, critica e ricezione dell'opera d'arte conoscano un fondamentale punto d'incontro in uno dei concetti chiave dell'intera filosofia di Pareyson, quello di *interpretazione*.

Prendendo a prestito le parole dello stesso autore,

> il concetto di interpretazione risulta dall'applicazione alla conoscenza di due principi fondamentali per una filosofia dell'uomo: anzitutto il principio per cui ogni operare umano è sempre insieme recettività e attività, e in secondo luogo il principio per cui ogni operare umano è sempre personale[52].

L'interpretazione si situa dunque al punto di incontro fra recettività (che non è mai pura passività) e attività (che non è mai creatività assoluta, e quindi «come tale impensabile nell'uomo»[53]), legate da un rapporto di mutua implicazione; e proprio in quanto sempre personale, l'interpretazione non può essere né unica né definitiva, e si configura come un *incontro*, «in cui la persona interpretante non rinuncia a se stessa nemmeno nel più impersonale sforzo di fedeltà»[54]. Non è che una falsa alternativa, secondo Pareyson, quella solitamente presentata tra fedeltà e libertà dell'interprete: «interpretazione v'è solo se fedeltà e libertà sono affermate *insieme*», e la personalità del singolo diviene «organo di penetrazione» dell'opera

[50] ivi, p. 203
[51] ivi, p. 69
[52] ivi, p. 16
[53] ivi, p. 248
[54] ivi, p. 26

d'arte[55]. Senza che, in tutto ciò, all'interprete venga chiesto né di esprimere se stesso, né di rinunciare a se stesso, bensì una «adozione del ritmo dell'oggetto»[56].

Questo apparente paradosso si manifesta poi nel constatare come tutte le interpretazioni si presentino, al tempo stesso, come definitive («nel senso che ciascuna di esse è, per l'interprete, l'opera stessa») e come provvisorie («nel senso che ogni interprete sa di dover sempre approfondire la propria»[57])

Chiudendo il cerchio della trattazione, risulta evidente come tale duplice connotazione sia propria sia dell'interpretazione dell'opera d'arte, sia dell'opera d'arte stessa; entrambe sono al tempo stesso concluse e dinamiche, compimento definito e progettualità aperta. Vi è, nella prospettiva estetica pareysoniana, una sostanziale continuità tra formazione ed esecuzione:

> qui davvero si vede come l'esecuzione dell'opera già esistente, sia essa fatta da un lettore o da un interprete o da un critico, è come una ripresa dell'esecuzione con cui l'autore l'ha formata, perché l'esecutore deve cercar di eseguire l'opera com'essa stessa vuol esser eseguita allo stesso modo che l'autore ha dovuto cercar di farla com'essa stessa esigeva d'esser fatta[58].

In conclusione, nel ribadire la specificità del campo artistico rispetto alla formatività dell'intera vita umana, Pareyson sottolinea come nell'opera d'arte valore ed esistenza coincidano[59] e come uno dei misteri dell'arte risieda nel fatto che «ci si trova davanti a una "cosa" e vi si rinviene un "mondo"»[60], mondo che grazie alla formatività propria dell'opera acquista la sua esistenza artistica in quanto forma.

Interessante poi constatare la problematicità del legame tra arte e filosofia; posto che, afferma Pareyson citando Heidegger, «poeta e filosofo mirano entrambi all'essere, vicinissimi, ma dalla cima di monti diversi»[61], non sono rari i casi di filosofie che «esigono un esito artistico […] e richiedono e ottengono estrinsecazione più adeguata nello "stile" che nel "sistema"»[62], o di opere d'arte capaci di rivestire funzione di filosofia – nel primo caso, Pareyson cita come esempio certi dialoghi di Platone, il pensiero di Kierkegaard e di Nietzsche, nel secondo i romanzi di Dostoevskij.

---

[55] ivi, p. 207
[56] ivi, p. 19
[57] ivi, p. 209
[58] ivi, p. 227
[59] ivi, p. 246
[60] ivi, p. 255
[61] ivi, p. 267. Pareyson conferma, nelle note a p. 300, di aver ripreso l'immagine dalla postfazione a *Was ist Metaphysik?*
[62] ivi, p. 273

Resta nondimeno la necessità di una chiarezza nel distinguere i rispettivi ruoli e i rispettivi campi d'indagine: ma soprattutto, nell'ambito della riflessione sull'arte, cruciale è la distinzione tra estetica e poetica – che il tema sia particolarmente caro all'autore lo si inferisce dal fatto che più volte esso è accennato nel corso dell'opera, per poi venire trattato più ampiamente nella sezione conclusiva. Se infatti l'estetica «ha un carattere filosofico e puramente speculativo, diretta com'è a definire un "concetto" dell'arte», le poetiche «hanno un carattere storico e operativo, giacché sorgono per proporre "ideali" artistici e "programmi" d'arte»: e se un artista può produrre arte senza necessariamente disporre di una competenza estetica, non può invece prescindere da una poetica, che essa sia implicita o esplicitata in un determinato programma artistico, che essa preceda o segua la produzione artistica vera e propria – «sempre un'opera d'arte contiene in sé, viva e attiva e operante, una poetica, e cioè un "ideale" dell'arte e un "programma" d'arte»[63]. Già citato esempio di poetica è quello della lirica, assolutamente legittima in quanto poetica, ma che se trasposta sul piano estetico (arte come «espressione del sentimento», evidente frecciata rivolta a Croce) «rischia di diventare l'assolutizzazione d'un certo gusto e di assumere la pretesa di dare una norma agli artisti». Inoltre, se l'estetica, in quanto filosofia, è costitutivamente *una*, mirante ad una validità universale, le poetiche al contrario sono tali in quanto molteplici e in radicale antagonismo: «la coscienza della storicità delle poetiche è una delle migliori conquiste del pensiero filosofico […] il che implica che dal punto di vista estetico le poetiche devono esser considerate come tutte egualmente legittime»[64].

Pareyson conclude insistendo poi sulla necessità che l'estetica sappia al tempo stesso preservare il proprio carattere speculativo e muovere da una fenomenologia dell'esperienza artistica, da un «necessario richiamo all'esperienza dei fatti artistici»; nonché mettendo in evidenza come sia estremamente riduttivo considerare l'estetica come una semplice "parte" della filosofia, e come essa sia al contrario «la filosofia intera in quanto impegnata a riflettere sui problemi della bellezza e dell'arte»[65]. La vicinanza con le posizione espresse dall'estetica fenomenologica italiana, e da Anceschi in particolare, risulta evidente.

Il concetto di interpretazione si configurerà come uno degli assi portanti del pensiero di Pareyson ben oltre la parentesi (pur significativa) di *Teoria della formatività*; lo sviluppo dell'ermeneutica pareysoniana porta infatti a vedere dispiegata nell'interpretazione «l'essenza

[63] ivi, p. 276
[64] ivi, p. 278
[65] ivi, p. 283

della libertà»[66], una visione tragica in quanto rivelatrice di un'irriducibile ambivalenza del reale. La libertà alla base dell'essere risulta infatti talmente radicale da offrire un'apertura tanto verso il bene quanto verso il male; una «natura abissale» della libertà umana tale da rendere ogni apertura una ferita, un esporsi vulnerabile dell'essere[67]. Non a caso l'opera di Dostoevskij ricoprirà un ruolo così centrale nella riflessione del Pareyson maturo; come già anticipato in *Teoria della formatività*, infatti, quella dello scrittore russo è un chiaro esempio di come l'arte possa farsi filosofia – per mezzo di una profonda meditazione, in questo caso, sulla radicale apertura della libertà umana al bene come al male.

Resta quindi, pur da una differente prospettiva, la «convinzione che la verità di cui la filosofia è chiamata a farsi interprete abita nella grande arte e nel mito»[68]: l'esperienza estetica assume valore di modello in quanto l'arte, tramite il suo processo di formazione, rivela il senso della libertà[69].

Da questo punto di vista è possibile affermare che già la teoria della formatività contenga tutti gli elementi della dottrina di Pareyson, essendo l'estetica «le terrain où la théorie pareysonienne de l'interprétation s'applique, se précise, se confirme, s'affine»[70].

Se è vero che l'estetica di Pareyson, pur presentandosi come una valida alternativa alla prospettiva idealistica, non ha soppiantato la filosofia di Croce, «non è diventata cioè koiné»[71], resta indiscutibile l'eredità concreta di una scuola torinese che, pur nella varietà e nell'originalità dei singoli, reca le tracce dell'impostazione del maestro.

Come riassunto da Marco Ravera in *Luigi Pareyson et son école*, si possono identificare essenzialmente due prospettive di influenza: quella ermeneutica (basti citare Gianni Vattimo e il suo *pensiero debole*, che prende congedo dalla metafisica "forte" della tradizione occidentale e dalla sua pretesa di ricomporre il tutto in una totalità[72]) e quella estetica (come nel caso di Mario Perniola o Sergio Givone, quest'ultimo tra l'altro erede anche dell'interesse per l'opera di Dostoevskij[73]).

---

[66] S. Givone, *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, op. cit., p. 69
[67] R. Pineri, *Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson*, op. cit., p. 553
[68] S. Givone, *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, op. cit., p. 70
[69] R. Pineri, *Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson*, op. cit., p. 547
[70] M. Ravera, *Pareyson et son école*, op. cit., p. 46
[71] S. Oliva, *Risonanze della Teoria della formatività*, op. cit., p. 1080
[72] M. Ravera, *Pareyson et son école*, op. cit., p. 49
[73] Ricordiamo solo, di Pareyson, *Il pensiero etico di Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1967, e *Dostoevskij: filosofia, romanzo ed esperienza religiosa*, Torino, Einaudi, 1976; 1993; di Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1984

Discorso a parte merita Umberto Eco, allievo di Pareyson ma nondimeno dotato di una «autonomia teorica totale»[74]: la sua teoria dell'*opera aperta* può essere considerata come l'erede di maggior successo della formatività pareysoniana[75], pur radicalizzandone i presupposti e recidendo definitivamente il legame con l'estetica classica e sistematica di stampo ottocentesca – di cui Pareyson si fece ultimo, per quanto critico e anomalo, erede.

Proprio seguendo le tracce dell'eredità pareysoniana fino al cuore della neoavanguardia, all'opera di Eco e ai suoi strettissimi legami con Berio e Sanguineti sarà dedicato il prossimo capitolo.

[74] M. Ravera, *Pareyson et son école*, op. cit., p. 49
[75] S. Oliva, *Risonanze della Teoria della formatività*, op. cit., p. 1084

1.5 – Eco e l'opera aperta

> La conoscenza del mondo ha nella scienza il suo canale autorizzato, ed ogni aspirazione dell'artista alla veggenza, anche se poeticamente produttiva, ha sempre in sé qualcosa di equivoco. L'arte, più che conoscere il mondo, produce dei complementi del mondo, delle forme autonome che si aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica: [...] il modo in cui le forme dell'arte si strutturano riflette il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.[1]

Con l'opera di Umberto Eco (Alessandria 1932 – Milano 2016) approdiamo finalmente nel cuore nella neoavanguardia. Il pensiero dell'intellettuale piemontese non rappresenta più, come nel caso di Anceschi o Pareyson, un antecedente (da un punto di vista tanto cronologico quanto tematico), bensì un elemento chiave del fermento culturale e artistico dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta: una riflessione che del pensiero dei suddetti "maestri" si è indubbiamente nutrito (non solo del loro, beninteso), ma che ha saputo rielaborarli con originalità, contribuendo a modellare un nuovo approccio alla cultura (contributo di respiro internazionale, nel suo caso). Al pari di Luciano Berio o Edoardo Sanguineti, infatti, Eco ha "preso" dalla neoavanguardia, dal Gruppo 63, dall'apertura di orizzonti propria di tali contesti, ma altrettanto ha "dato" in termini di produzione intellettuale e influenza, costituendo un punto di riferimento ineludibile – per quanto non certo limitato alle tematiche e alle prospettive proprie di quella stagione.

Eco è infatti universalmente noto come semiologo, medievista, scrittore (*Il nome della rosa* è probabilmente uno dei romanzi italiani di maggior successo a livello mondiale, per quanto l'autore abbia confessato di "odiarlo" e di ritenere superiori tutte le opere successive[2]); meno celebre dal punto di vista mediatico è forse il suo contributo alla critica della cultura. Proprio in considerazione del fatto che una trattazione complessiva dell'opera di Eco esula dagli obiettivi e dai limiti del presente lavoro (sia per la quantità che per la qualità della sua produzione intellettuale), questo capitolo intende soffermarsi sull'Umberto Eco "neoavanguardista" e quindi sulla sua riflessione in merito ai linguaggi artistici contemporanei e all'influenza culturale dei mass-media – riflessione che rappresentò uno dei fulcri teorici della

[1] U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2016 (I edizione Bompiani 1962), p. 50

[2] U. Eco, Intervento al Salone del Libro di Torino (14 maggio 2011), Repubblica TV, https://www.youtube.com/watch?v=YKK1jA1MTFg

suddetta neoavanguardia e del Gruppo 63, e che tuttora, retrospettivamente, ne costituisce una delle più pregnanti e legittimanti prospettive filosofiche.

Laureatosi in Filosofia all'Università di Torino con Luigi Pareyson nel 1954, Eco si gettò subito a capofitto nella realtà della nascente *mass media culture* con un'esperienza lavorativa alla RAI, dove oltre a stringere amicizia con alcuni futuri membri del Gruppo 63 (come Angelo Guglielmi e Furio Colombo) ebbe modo di entrare in contatto con i nuovi meccanismi della comunicazione italiana: uno dei tratti che differenzia nettamente il suo discorso sull'arte rispetto a quello dei predecessori (lo stesso Pareyson, ad esempio) è l'abbandono del pensiero sistematico e di qualunque pretesa onnicomprensiva, a favore di una riflessione mai disgiunta dalla concretezza del singolo fenomeno. Come vedremo meglio, questa concezione estremamente aperta e orizzontale dell'indagine filosofica lo rese un facile bersaglio per posizioni maggiormente tradizionaliste ed esclusive – che ben difficilmente potevano apprezzare, per citare uno scritto tra i più celebri, una *Fenomenologia di Mike Bongiorno*[3].

Il circuito milanese della Rai degli anni Cinquanta non si limitava tuttavia al comparto strettamente televisivo; nel 1955 Luciano Berio e Bruno Maderna fondarono infatti lo Studio di Fonologia Musicale, centro fra i più importanti e avanzati a livello europeo (assieme a quelli di Parigi e Colonia), luogo di studio e sperimentazione frequentato, tra gli altri, da John Cage[4], Henri Pousseur, Luigi Nono, Franco Donatoni.

Proprio in seno all'amicizia con Luciano Berio iniziarono a delinearsi alcune tra le principali prospettive di ricerca di Eco: come riportato da Enzo Restagno, «Umberto Eco ha dichiarato di aver visto in casa di Berio nel 1957 il corso di linguistica generale di De Saussure insieme ad altre opere di linguistica e Berio dal canto suo ricorda di essersi accostato all'*Ulisse* di Joyce grazie alle sollecitazioni di Eco»[5]. Da quel clima di condivisione e sperimentazione nacque *Thema (Omaggio a Joyce)*, prima in forma di documentario radiofonico, poi (nel 1958) come vero e proprio brano musicale, innovativo nel suo fare musica unicamente con mezzi tradizionalmente considerati extra-musicali – Berio parlò a tal proposito del «rifiuto di una condizione immutabile e definitiva della materia musicale»[6].

---

[3] U. Eco, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, in *Diario Minimo*, Mondadori, Milano, 1963. Nel breve saggio il celebre conduttore (indagato solo in quanto personaggio televisivo) viene presentato come «il caso più vistoso di riduzione del superman all'everyman», l'uomo assolutamente medio che la televisione propone come ideale e grazie al quale «lo spettatore vede glorificato e insignito ufficialmente di autorità nazionale il ritratto dei propri limiti».

[4] È celebre l'avventura milanese di John Cage: oltre a collaborare con i musicisti dello Studio di Fonologia, il compositore americano fu ospite di Mike Bongiorno a *Lascia o raddoppia?* in qualità di esperto di micologia (cfr. U. Eco, *Lo Zen e l'occidente*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 221)

[5] E. Restagno, *Ritratto dell'artista da giovane*, in *Berio*, op. cit., p. 17

[6] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 263

Non solo sperimentazioni linguistico-musicali, ma anche rapporti letterari: al convegno per i quarant'anni del Gruppo 63 Eco ricorda infatti «quel maggio 1956 in cui Anceschi mi ha telefonato»[7]. Quest'ultimo, in procinto di fondare il *Verri*, era alla ricerca di giovani disposti ad uno scambio di idee non solo interdisciplinare, ma anche intergenerazionale – già si è accennato agli incontri del sabato al Blu Bar di Piazza Meda, dove confluivano intellettuali e artisti affermati e giovani neolaureati (che poi avrebbero formato il nucleo dei Novissimi e del Gruppo 63).

Al *Verri* Eco contribuì con alcuni saggi (lui stesso ricorda la recensione del primo numero de *Le surrealisme, même* di Breton, apparsa nel secondo numero della rivista) e soprattutto con la rubrica *Diario minimo* (1959-1961), «testi miei e altrui, alternati da piccole citazioni, brani curiosi»[8], che già testimoniava di un interesse multiforme e di un pensiero specialmente critico nei confronti della cultura contemporanea in tutte le sue manifestazioni.

Proprio da questo contesto di continuo scambio e dialogo tra discipline nacque il primo germe di *Opera aperta*, testimonianza imprescindibile di questa prima fase del pensiero di Eco e di tutto un clima culturale legato alla neoavanguardia. Lo stesso Eco ricorda:

> nel 1959 Berio mi chiese un articolo per la sua rivista *Incontri Musicali* […] ripresi una comunicazione che avevo fatto nel 1958 al Congresso Internazionale di Filosofia e iniziai a scrivere il primo saggio di *Opera aperta*, poi il secondo, più una serie di noterelle polemiche […] con tutto ciò io non pensavo ancora al libro. Ci pensò Italo Calvino […] iniziai a pianificare un libro molto complesso, una sorta di summa sistematica sul concetto di apertura[9].

Eco riconosce poi che «l'argomento non consentiva un trattato, ma appunto una serie di saggi di proposta»; già da questa consapevolezza traspare la distanza del suo approccio rispetto agli impianti filosofici tradizionali. Nessuna pretesa sistematica, bensì un procedere per frammenti, uno sguardo puntato sull'oggetto inteso come nodo di relazioni – e quindi una nuova idea di totalità, non più dominabile con un percorso intellettuale lineare, ma da far emergere ogni volta nel presentarsi del singolo frammento.

Per quanto riguarda la chiarezza del campo d'indagine (cara, come abbiamo visto, sia ad Anceschi che a Pareyson), emblematico è quello che, nelle intenzioni di Eco, doveva essere il titolo della raccolta: *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Fu invece Valentino Bompiani, «che ha sempre avuto fiuto per i titoli» a suggerire *Opera aperta*, che poi

---

[7] U. Eco, *Prolusione*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno, Edizioni Pendragon, Bologna, 2005, p. 20

[8] ivi, p. 24

[9] U. Eco, *Opera aperta: il tempo, la società*, in *Opera aperta*, op. cit., pp. V, VI

sarebbe diventato un fortunato slogan, e a declassare a sottotitolo la proposta iniziale[10]. Restando con un piede nel pareysoniano campo di tensione fra estetica e poetiche, la proposta di Eco sembra dunque collocarsi pienamente al fianco delle seconde («saggi di storia della cultura – e più precisamente di storia delle poetiche»[11]), confermando la già sottolineata rinuncia alla sistematicità e universalità che – sempre secondo Pareyson – sono tratto peculiare di ogni estetica filosofica. Con tale sottotitolo (*Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*), invece, Eco restringe il campo ai procedimenti dell'arte contemporanea, analizzati alla luce dei processi e delle categorie che maggiormente li caratterizzano, ma che li pongono nondimeno in un serrato dialogo con le poetiche del passato.

Pur riconosciuto in maniera esplicita dall'autore al termine di entrambe le prefazioni alla prima (1962) e alla seconda edizione (1967), infatti, il debito nei confronti di Pareyson emerge chiaramente lungo tutto il corso della raccolta: nel bisogno di distinguere il campo d'azione dell'estetica da quello delle poetiche (bisogno nel quale risuona anche un'eco dell'impostazione anceschiana[12]), così come nel modo in cui vengono delineati i concetti di forma[13] e materiale[14]. La prospettiva inaugurata dalla *Teoria della formatività* emerge poi nel modo in cui Eco annoda i momenti della fruizione e dell'esecuzione per mezzo del concetto di interpretazione («ai fini di una analisi estetica, entrambi i casi vanno visti come manifestazioni diverse di uno stesso atteggiamento interpretativo: ogni lettura, contemplazione, godimento di un'opera d'arte rappresentano una forma, sia pure tacita e privata, di esecuzione»[15]) e nella ripresa della nozione stessa di formatività[16]; un ulteriore riferimento ad Anceschi è poi ravvisabile laddove Eco scorge nella "forma aperta" barocca un palese aspetto di apertura «nell'accezione moderna del termine»[17].

Nel considerare le due prefazioni è significativo rilevare come le differenze di impostazione e struttura fra la prima e la seconda edizione lascino intravedere un mutato clima culturale e una mutata prospettiva interna al pensiero dello stesso Eco – in maniera simile a quando accaduto, a pochi mesi di distanza, alle due edizioni dei *Novissimi*[18]; nel cuore degli

[10] U. Eco, *Opera aperta: il tempo, la società*, in *Opera aperta*, op. cit., p. VI

[11] U. Eco, *Introduzione alla II Edizione* di *Opera aperta*, op. cit., p.17

[12] ivi, p. 18, e U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 62

[13] «Una forma è un'opera riuscita, il punto di arrivo di una produzione e il punto di partenza di una consumazione che – articolandosi – torna a dar vita sempre e di nuovo, da prospettive diverse, alla forma iniziale» U. Eco, *Introduzione alla II Edizione* di *Opera aperta*, op. cit., p. 21

[14] «intendendo per materiale la personalità stessa dell'artista, la storia, un linguaggio una tradizione, un tema specifico, una ipotesi formale, un mondo ideologico» ivi, p. 25

[15] U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, op. cit., p.33

[16] «esecuzioni diverse […] non appariranno mai uguali, ma non saranno mai qualcosa di assolutamente gratuito. Andranno intesi come realizzazioni di fatto di una formatività fortemente individualizzata i cui presupposti erano nei dati originali offerti dall'artista» ivi, p. 59

[17] ivi, p. 38

[18] cfr. infra, cap. 6 prima parte

anni Sessanta *Opera aperta* compie quella che potremmo definire una «operazione di disturbo», capace tanto di precorrere certe tendenze culturali quanto di smarcarsi da coeve correnti di pensiero (una autonomia «rispetto al dogmatismo strutturalista verso il quale le sue ricerche potevano schematicamente dirigerlo»[19]) e di contribuire a plasmare il dibattito pubblico. Oltre alle differenze strutturali – la seconda edizione non comprendeva il saggio su Joyce, pubblicato come opera indipendente[20], ma includeva invece *Del modo di formare come impegno sulla realtà* – a cambiare notevolmente è il tono dell'introduzione: nella fattispecie,

> nel 1962 il libro si presentava a un'udienza che si presumeva diffidente o ostile: l'introduzione era polemica, da un lato, e difensiva dall'altro. Quello che l'autore cercava di difendere era il diritto a condurre un discorso sull'arte che fosse al tempo stesso un discorso politico. Nel 1967 invece il libro presumeva una udienza più preparata, e il discorso introduttivo mirava piuttosto a chiarire i fondamenti metodologici della ricerca[21].

Il cambio di registro rispecchia efficacemente l'evoluzione del dibattito culturale italiano in quei cinque anni – dibattito che la stessa prima edizione di *Opera aperta*, con il tono concitato dell'introduzione e con il suo stesso contenuto, aveva in parte contribuito a forgiare e indirizzare.

Ma procediamo per ordine. In apertura alla prima edizione, Eco chiarisce quello che è il «tema comune» ad una serie di saggi e lavori di ricerca anche molto diversi fra loro per impostazione e campo d'indagine:

> Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti (delle strutture formali e dei programmi poetici che vi presiedono) di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto[22].

Alla base dell'intero progetto di *Opera aperta* vi è infatti la convinzione che la categoria di "apertura" non sia affatto riservata alle poetiche contemporanee: queste ultime non fanno che

[19] Scheda anonima sull'Espresso 1967, cit. in *Dopo la seconda edizione* (1967), in *Opera aperta*, op. cit., p. XXI. Riguardo ad un presunto legame di *Opera aperta* col pensiero strutturalista, Eco riteneva che la sua raccolta fosse nata «in un ambito diverso», considerandola di fatto «un lavoro pre-semiotico» - pur ammettendo di aver ricevuto «tre shock» a seguito della lettura di *La pensée sauvage* di Lévi-Strauss, dei saggi di Jakobson e dei formalisti russi (ivi, p. VIII).

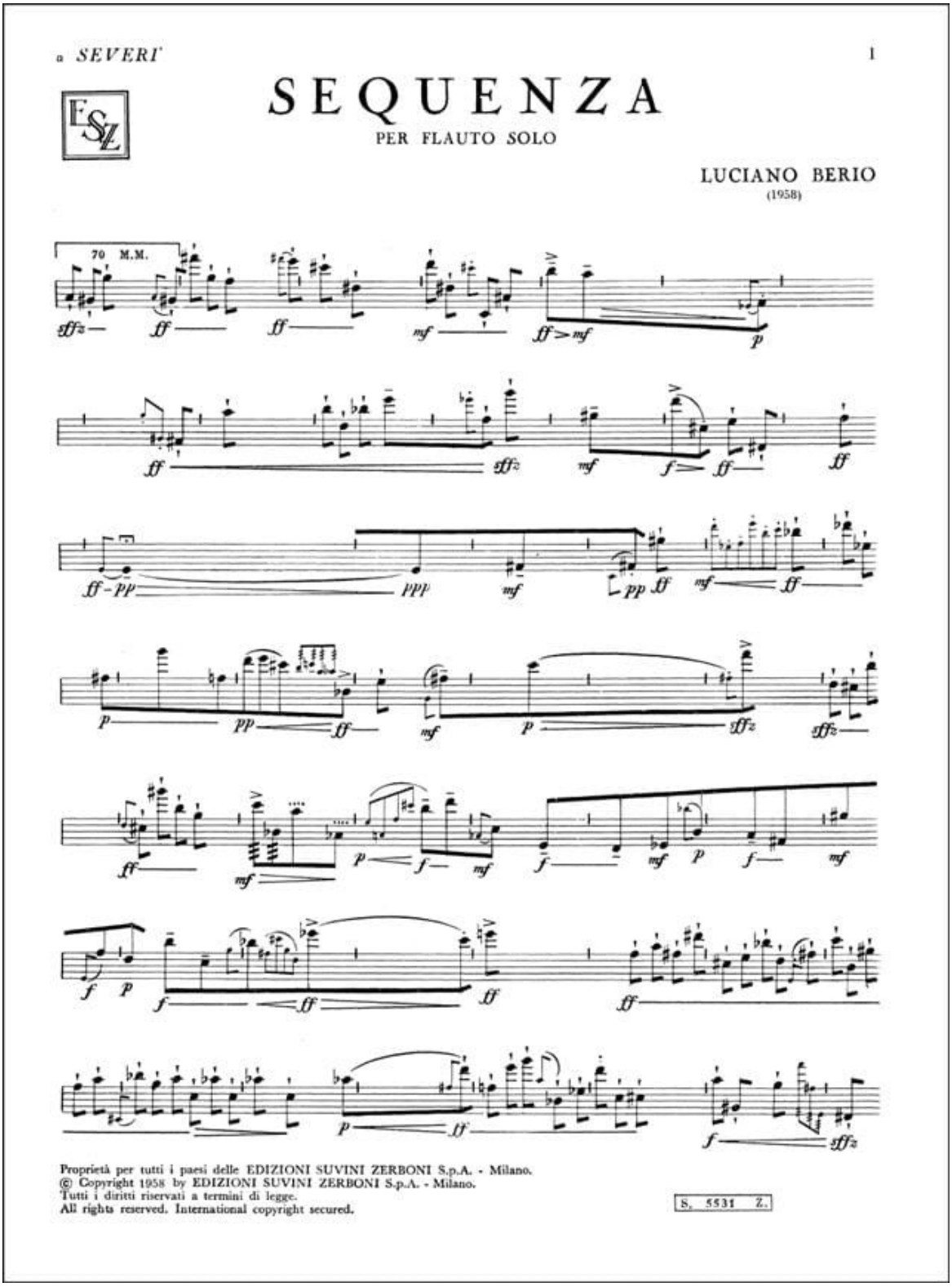
[20] U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, collana "Delfini Cultura", Bompiani, Milano, 1966

[21] *Dopo la seconda edizione* (1967), in *Opera aperta*, op. cit., p. XXII

[22] U. Eco, *Introduzione alla I edizione* di *Opera aperta*, op. cit., p. 2

radicalizzare ed elevare a intenzione cosciente procedimenti e tendenze ben più antichi. Allo stesso modo, tale prospettiva sviluppa una tematica non certo ristretta al campo dell'arte e delle poetiche, e che trae anzi spunti notevoli dallo sviluppo delle scienze.

Alla definizione di tale *poetica dell'opera aperta* è dedicato l'omonimo saggio che apre la raccolta: e proprio di un'opera di Berio (la *Sequenza* per flauto) Eco si serve per illustrare al meglio la sua prospettiva. La composizione del musicista ligure (così come *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen e *Scambi* di Henri Pousseur), è infatti caso emblematico di opera nella quale all'interprete venga concessa una particolare autonomia esecutiva: non si tratta più semplicemente, come già avviene per la musica colta, di filtrare con la propria sensibilità le indicazioni del compositore, bensì di prendere parte attiva nella definizione della struttura e di quei tratti (durata e altezza delle note, ad esempio) solitamente intoccabili e ritenuti parte integrante dell'identità dell'opera.



[L. Berio, *Sequenza I per flauto* (1958), Edizioni Suvini Zerboni, Milano, 1958]

Già da un primo sguardo alla partitura della *Sequenza* (dedicata a Severino Gazzelloni, all'epoca docente ai Ferienkurse di Darmstadt e fra i maggiori interpreti italiani di musica contemporanea[23]) si può constatare una notazione inedita per quanto riguarda la dimensione temporale: la classica scansione in battute o misure quantitativamente omogenee lascia il posto ad una scrittura nella quale sono presenti soltanto crome, la cui distribuzione e densità nello spazio del pentagramma suggerisce all'interprete l'effettiva durata delle note.[24]

La composizione, da forma codificata e immutabile, diventa così *campo di possibilità* (espressione utilizzata da Pousseur in riferimento al suo *Scambi*[25]): «non un messaggio conchiuso e definito […] ma una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete». Opere *aperte*, dunque, in quanto «vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente»[26]. Proprio in questa occasione Eco ribadisce, sulla scorta di quanto sostenuto da Pareyson, la sostanziale omogeneità di fruizione ed esecuzione in quanto «manifestazioni di uno stesso atteggiamento interpretativo». Al tempo stesso, è significativo constatare come, all'interno di una stessa argomentazione, possano convivere l'esplicito omaggio al pensiero di Pareyson e il suo deciso superamento, attuato per mezzo della nozione stessa di opera aperta: nella *Teoria della formatività*, non così lontana nel tempo ma nondimeno figlia di uno sguardo sull'arte più "classico", viene infatti affermato con decisione che «l'opera in cui si manifesti la possibilità di mutamenti e modificazioni è, a rigore, inesistente come opera d'arte, oppure opera incompiuta e imperfetta»[27].

Vale la pena, a questo punto, spendere qualche parola in più in merito alla nozione di apertura: nell'impostazione di Eco,

> l'apertura, intesa come ambiguità fondamentale del messaggio artistico, è una costante di ogni opera di ogni tempo […] la nozione di opera aperta non è una categoria critica, ma rappresenta un modello ipotetico, sia pure elaborato sulla scorta di numerose analisi concrete, utilissimo per indicare, con formula maneggevole, una direzione dell'arte contemporanea[28].

Eco non intende conferire a tale concetto un valore assiologico, dividendo il campo dell'arte in opere "aperte" e in opere "chiuse"; quella di apertura è semmai «una categoria

[23] Centro Studi Luciano Berio, *Sequenza I*, Nota dell'autore http://www.lucianoberio.org/node/1455?1005480639=1))

[24] La *Sequenza I* per flauto verrà rivista dallo stesso Berio, che in una nuova edizione del 1992 passerà da una notazione proporzionale a una tradizionale: si rimanda alla dettagliata analisi di Mario Notaristefano in *Luciano Berio – Sequenza I*, «De Musica», 2013: XVII, pp. 1-38

[25] U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 32

[26] ivi, p. 33

[27] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, op. cit., p. 130

[28] U. Eco, *Introduzione alla II edizione* di *Opera aperta*, op. cit., pp. 18, 19

esplicativa elaborata per esemplificare una tendenza delle varie poetiche», un utile strumento di comprensione applicabile non soltanto ai frutti dell'arte contemporanea.

Il secondo saggio di *Opera aperta*, *Analisi del linguaggio poetico*, è infatti concepito al fine di collocare storicamente la suddetta categoria, e quindi di «distinguere più a fondo la differenza tra l'apertura programmatica delle odierne correnti artistiche da quell'apertura che invece abbiamo definito come caratteristica tipica di ogni opera d'arte»[29]. Già nel momento stesso in cui si designa l'esperienza estetica come "universale" è riscontrabile, secondo Eco, questo fenomeno di apertura: ma sino alla riflessione contemporanea sull'arte esso non è stato adeguatamente indagato. La dottrina crociana del carattere di totalità dell'espressione artistica, «per altro alquanto equivoca», ne è un esempio: Croce restituisce infatti efficacemente il carattere indefinito e infinito proprio dell'esperienza estetica, «ma, mentre registra il fenomeno, il filosofo in effetti non lo spiega, non provvede cioè un impianto categoriale capace di fondarlo […] fornendo cioè affascinanti tautologie per indicare fenomeni che però non vengono spiegati»[30]. Caso simile è riscontrato in Dewey, che pur riconoscendo nell'arte «un senso del tutto inclusivo implicito», non può fare a meno di arrestarsi «alle soglie del mistero cosmico»[31]. Libero da ogni residuo romantico-ottocentesco, Eco ritiene invece che il primo passo da compiere, al fine di sviscerare il fenomeno di totalità e apertura proprio dell'arte, sia concentrarsi sull'uso estetico del linguaggio.

Si tratta di un passo decisivo, sia per quanto riguarda l'argomentazione interna al percorso di *Opera aperta*, sia nella visione complessiva del pensiero dell'autore, nel quale estetica, linguistica e semiotica si intrecciano in maniera indissolubile. Eco attinge infatti a piene mani dagli studi dei linguisti del Novecento (in particolare De Saussure, Jakobson e Ruwet[32]), ribadendo la centralità del linguaggio e del suo studio per una corretta comprensione di tutti gli altri sistemi di comunicazione:

> come hanno compreso i linguisti, il linguaggio non è un mezzo di comunicazione tra tanti; è «ciò che fonda ogni comunicazione»; meglio ancora «il linguaggio è realmente la fondazione stessa della cultura. In rapporto al linguaggio tutti gli altri sistemi di simboli sono accessori o derivati»[33].

---

[29] U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 65

[30] ivi, p. 67

[31] ivi, p. 68

[32] cfr. in particolare F. De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Librairie Payot, Paris, 1916, R. Jakobson, *Essais de linguistique générale,* Editions de Minuit, Paris, 1963, N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1972

[33] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 28. Citato in U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 71

Gli approcci tradizionali alla riflessione sull'arte hanno invece tendenzialmente ignorato, o comunque ridimensionato, le fondamentali radici linguistiche dell'esperienza estetica.

Dopo una rapida disamina della terminologia e delle nozioni fondamentali in seguito adottate[34], Eco dimostra come un «alone di apertura» non sia tratto esclusivo del linguaggio estetico, bensì accompagni ogni atto comunicativo umano: anche la proposizione referenziale apparentemente più univoca, in virtù del suo essere rivolta a destinatari sempre diversi e quindi del suo inserirsi in un vissuto unico e irripetibile, presenta al tempo stesso uno schema di comprensione unitario verificabile pragmaticamente e una disponibilità all'indeterminato – trattandosi di *comunicazione*, appunto, di un fenomeno collocato nel punto di incontro tra messaggio e ricettore. Ciò diviene specialmente evidente laddove si passi a considerare quelle che Eco chiama (differenziandole da quelle *a funzione referenziale*) *proposizioni a funzione suggestiva*: vale a dire, messaggi che si aprono a una serie di *connotazioni* che vanno molto al di là di ciò che essi immediatamente *denotano*. Ancora una volta, a fare la differenza non è tanto il messaggio in sé, il suo contenuto, bensì il suo ricettore – ed Eco lo mostra efficacemente con un esempio: la frase «Quell'uomo viene da Bassora», detta a un iracheno assume un ruolo di proposizione referenziale (veicola cioè un'informazione più o meno univoca), mentre se rivolta a un europeo essa è capace di evocare un luogo esotico e letterario, meta di viaggi avventurosi ed emblema di un Oriente leggendario. L'indicazione geografica è capace poi di riverberare la sua imprecisione anche sugli altri termini del messaggio («quell'uomo» si veste ora di un alone di mistero, e così lo stesso verbo «viene», apparentemente così innocuo): la natura della proposizione si modella su quella del ricettore, e «quanto più imprecisa la sua cultura o fervida la sua immaginazione, tanto più la sua reazione sarà fluida e indefinita, i suoi contorni sfrangiati e digradanti»[35].

Laddove poi questo effetto di suggestione dell'indeterminato venga reiterato tramite artifici linguistici e fonetici, laddove cioè tale effetto diventi intenzione primaria dell'autore del messaggio, si ha un primo passaggio verso un linguaggio propriamente estetico – una «suggestione orientata»: caratteristico di questo passaggio è il fatto che i significanti non rimandino più unicamente a dei significati, ma anche (se non soprattutto) a se stessi. Il messaggio si fa dunque *autoriflessivo*: come già affermato da Jakobson, «l'intenzionare il

[34] Eco fa qui uso di una serie di suddivisioni attribuite a numerosi autori in campo linguistico: quella fra uso *referenziale* e uso *emotivo* del linguaggio (Ogden e Richards), quella fra *significante* e *significato* (De Saussure), quella fra aspetto *pragmatico*, *semantico* e *sintattico* di un termine (Morris) e infine quella tra funzione *denotativa* e funzione *connotativa* del segno linguistico (ancora De Saussure). Cfr. U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 73 e segg.

[35] ivi, p. 76

messaggio in quanto tale, l'accento messo sul messaggio per conto proprio, è ciò che caratterizza la funzione poetica del messaggio»[36].

L'*autoriflessività* è dunque la prima delle caratteristiche fondamentali che intervengono a distinguere la funzione poetica del messaggio da quella puramente denotativa: il messaggio poetico ritorna su se stesso in un gioco di rimandi e stimoli potenzialmente infinito, e l'opera d'arte si configura quindi come una «forma articolata di significanti che significano anzitutto la loro articolazione strutturale»[37]. Proprio in quanto estetico, dunque, il messaggio non esaurisce la propria funzione una volta colto dal ricettore nelle sue implicazioni fattuali e una volta compresa l'informazione univoca da esso veicolata: il congegno estetico dell'autoriflessività è tale da invitare il destinatario ad una seconda fruizione. Nel *segno estetico*, infatti (che secondo Eco richiama quello che Charles Morris chiamava *segno iconico*), «il rimando semantico non si consuma nel riferimento al denotatum, ma si arricchisce continuamente ogni qual volta sia fruito godendo il suo insostituibile incorporarsi nel materiale di cui si struttura»[38].

Ad entrare in gioco, conseguenza di una prima fruizione estetica, è infatti un duplice senso di appagamento e insoddisfazione – quest'ultima generata dall'impossibilità di isolare i singoli riferimenti rispetto alla complessità globale dello stimolo; ne deriva un secondo rivolgersi al messaggio, «ormai arricchiti da uno schema di significazioni complesse», e quindi una vera e propria reazione a catena, «tipica di quell'organizzazione di stimoli che usiamo indicare come "forma"», in cui ciascuna ricezione è debitrice di quelle precedenti e motore di quelle successive[39].

Significativo è il passo successivo compiuto da Eco nella sua riflessione, che non si limita a individuare tale meccanismo, ma ne constata anche la precarietà: un *consumo* della forma, concetto posto in evidenza anche da Gillo Dorfles[40], originato dal fatto che la fruizione si rivolge ormai alla forma secondo schemi convenzionali che non stimolano più il ricettore, e in forza del quale «spesso occorre rinverginare la sensibilità imponendole una lunga quarantena».

---

[36] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, op. cit., p. 218. Cit. in U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 79

[37] ivi, p. 82

[38] «Un segno è iconico nella misura in cui esso stesso ha le proprietà dei suoi denotata», C. Morris, Segni, linguaggio e comportamento, Longanesi, Milano, 1949. Cit. in U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 84

[39] ivi, p. 86

[40] cfr. G. Dorfles, *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Einaudi, Torino, 1970

In sintesi, dunque, il fatto che al cospetto di ogni opera d'arte si generi un'impressione di apertura, di sempre rinnovata profondità è dovuto tanto alla natura transattiva del processo di comprensione quanto all'organizzazione comunicativa propria della forma estetica:

> l'impressione di apertura e totalità non è nello stimolo oggettivo, che di per sé è materialmente determinato; e non è nel soggetto che di per sé è disposto a tutte le aperture e a nessuna: ma nel rapporto conoscitivo nel corso del quale si attuano aperture suscitate e dirette dagli stimoli organizzati secondo intenzione estetica[41] .

Ma se il fenomeno sembra accomunare ogni opera d'arte, cosa rende peculiare l'apertura delle poetiche contemporanee? Secondo Eco, si tratta di «una intenzione di apertura *esplicita* e portata all'estremo limite: di una apertura che non si basa solo sulla natura caratteristica del risultato estetico, ma sugli elementi stessi che entrano a comporsi in risultato estetico»[42]. Non una conseguenza imprescindibile, dunque, ma una scelta programmatica – una scelta di *poetica*, appunto.

La differenza fra i due tipi di apertura viene efficacemente mostrata da Eco analizzando due casi emblematici: un frammento tratto dall'ultimo canto del *Paradiso* dantesco e uno dal *Finnegans Wake* di Joyce.

O Luce eterna, che sola in Te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
ed intendente te, ami ed arridi![43]

From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambebatiste to a brulobrulo! It is told in sounds in utter that, in signs so adds to, in universal, in polygluttural, in each auxiliary neutral idiom, sordomutics, florilingua, sheltafocal, flayflutter, a con's cubane, a pro's tutute, strassarab, ereperse and aythongue athall[44]

Nel caso di Dante siamo di fronte a una descrizione della Trinità: concetto univoco e di matrice teologica, espresso unicamente tramite parole dal referente preciso. Tuttavia, il poeta è capace di offrire tale descrizione in maniera assolutamente originale, tale da rendere indissociabile il suddetto concetto dal modo in cui esso viene esposto; non solo, ma la forma

[41] U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 89
[42] ivi, p. 90
[43] Dante, *Paradiso*, Canto XXXIII, vv. 124/126
[44] J. Joyce, *Finnegans Wake*, Faber and Faber, Londra, 1939, libro 1 capitolo 5

così organizzata innesca quella catena di comprensioni e interpretazioni che abbiamo visto essere tratto peculiare della fruizione estetica.

In *Finnegans Wake* (opera tra le più impervie e coraggiose di Joyce e dell'intero Novecento letterario) ci troviamo invece di fronte a un *chaosmos*, che già in partenza si mostra niente affatto univoco. Il frammento proviene dalla lunga descrizione di una lettera dal significato indecifrabile (Eco stesso ammette di averne estratto una frase «a caso») che di fatto non è altro che «una immagine dell'universo che il *Finnegans* rispecchia sotto specie linguistica»[45]; proprio in quanto immagine di una realtà caotica e polivalente, nel frammento si mescolano lingue e registri, rimandi storici e allusioni oscene. Non che tale pluralità semantica determini *di per sé* il valore estetico; ma essa innesca un gioco inestricabile di rimandi tra significati e significanti, tra ricchezza dei suoni e dei riferimenti: l'organizzazione formale del materiale «si riverbera sul gioco delle referenze e delle suggestioni»[46].

Dove risiede dunque la differenza tra l'apertura della terzina dantesca e quella del frammento joyciano?

Secondo Eco, nei due casi è ravvisabile un analogo procedimento, secondo il quale «un dato insieme di significati denotativi e connotativi si fonde con valori fisici per formare una forma organica»; ed entrambi si offrono ad una fruizione molteplice e sempre arricchita. Tuttavia, nel caso di Dante si tratta di una fruizione molteplice di un messaggio univoco; l'idea di Joyce è invece quella di un messaggio che sia già di per sé plurivoco - «si aggiunge qui alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare»[47]. Un nuovo valore, quindi, che non si identifica immediatamente col valore estetico; ma dal quale nessuna valutazione estetica può prescindere – citando l'esempio di Eco, l'apprezzamento di una composizione atonale non può non tener conto del fatto che essa è stata realizzata perseguendo un certo ideale di *apertura* rispetto alle convenzioni tonali, e che la sua maggiore o minore riuscita estetica dipende anche dalla sua riuscita in tale ambito.

Un nuovo valore, una sorta di apertura di secondo grado che sospinge l'argomentazione di Eco nel campo della *teoria dell'informazione*.

Il ricorso alla teoria dell'informazione (disciplina nata nel secondo dopoguerra[48]) viene giustificato da Eco per mezzo di due motivazioni essenziali: innanzitutto, il fatto che tale teoria

[45] U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 91
[46] ivi, p. 92
[47] ibidem
[48] La pubblicazione dell'articolo di Claude Shannon *A Mathematical Theory of Communication* nel 1948 viene generalmente considerato come il momento fondativo della teoria dell'informazione come disciplina

sia frutto di una stessa situazione culturale sulla quale riflettono certe poetiche contemporanee; inoltre, la convinzione che determinati strumenti offerti da tale campo di ricerca possano essere utilizzati anche in ambito estetico.

Risulta a questo punto indispensabile un primo accenno alla nozione cardine di *entropia*, concetto nato in seno alla termodinamica ma rapidamente entrato a far parte del lessico informatico. In parole povere, l'entropia rappresentava originariamente «una misura generale dell'irreversibilità»[49], una misura del disordine, ossia una grandezza riferita a quei processi irreversibili in cui vi è un *consumo* di energia che non può essere più recuperato (fenomeno espresso dal secondo principio della termodinamica). Ora, la teoria dell'informazione ha come obiettivo primario la quantificazione dell'informazione contenuta in un dato messaggio utilizzando il *bit* come unità di misura: tale quantità è a sua volta legata al «numero di alternative suscettibili di definire il messaggio senza ambiguità»[50]. Secondo Eco, il largo impiego della nozione di entropia da parte dei teorici dell'informazione «ci aiuta a capire che misurare la quantità di informazione significa misurare un ordine o un disordine secondo il quale un dato messaggio è organizzato»[51].

Sulla stessa prospettiva si situano le ricerche di Norbert Wiener sulla cibernetica[52]: secondo quest'ultimo, se l'informazione è la misura di un ordine, l'entropia in quanto misura del disordine sarà il suo esatto opposto. Nei termini di Eco

> l'informazione di un messaggio è data dalla sua capacità di organizzarsi secondo un ordine particolare, sfuggendo quindi attraverso una sistemazione improbabile, a quella equiprobabilità, a quella uniformità, a quel disordine elementare cui gli eventi naturali tenderebbero di preferenza[53].

La natura tende di per sé a privilegiare uno stato di «disordine elementare»: un evento come la comparsa di una lingua rappresenta dunque un evento assai improbabile rispetto alla curva generale dell'entropia. Ma questo fenomeno, in se stesso improbabile, è capace di configurarsi come sistema e di generare al suo interno una sua catena di probabilità – vale a dire, esistono eventi più o meno probabili all'interno del macroevento improbabile che è la lingua. Un esempio tipico è in questo senso il sistema tonale in musica: esso rappresenta un'organizzazione estremamente improbabile rispetto al mondo acustico naturale, ma ciò non

autonoma. Cfr. C.E. Shannon (1948), "A Mathematical Theory of Communication", Bell System Technical Journal, 27, pp. 379–423 & 623–656, luglio e ottobre, 1948

[49] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 100

[50] ivi, p. 98

[51] ivi, p. 103

[52] cfr. N. Wiener, *Introduzione alla cibernetica*, Einaudi, Torino, 1958

[53] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 103

impedisce che al suo interno operi un sistema di probabilità – per il quale posso predire con una certa sicurezza l'arrivo della tonica al culmine di un dato percorso armonico, ad esempio.

Ora, in tali sistemi organizzati può introdursi – sotto forma di disturbo, di "rumore" – una quota di *disordine*, quindi un aumento di entropia; al contrario, il messaggio può essere salvaguardato tramite una forma di *ridondanza*, reiterando la comunicazione secondo i canali probabili e consolidati. Qualunque linguaggio è costituito da una compresenza di fattori di disordine e di elementi di ridondanza: questo in ragione del fatto che un sistema assolutamente prevedibile sarebbe, di conseguenza, assolutamente banale; «quanto più è ordinato e comprensibile, tanto più un messaggio è *prevedibile*»[54].

Un messaggio assolutamente prevedibile – qui sta il punto chiave – non trasmette alcuna informazione.

Da questo punto di vista, quindi, significato del messaggio e informazione non solo non possono essere considerati sinonimi (al contrario di quanto affermato da Wiener), ma non possono neppure stare entrambi dallo stesso lato della barricata (quello dell'ordine che si oppone all'entropia). L'informazione è infatti strettamente legata alla non probabilità: il messaggio "A Milano sta nevicando" risulterà di scarso interesse se inviato in pieno inverno, ma se lo stesso messaggio mi giungesse in un pomeriggio di agosto la quantità di informazione da esso veicolata sarebbe incomparabilmente maggiore (pur designando lo stesso fatto e avendo quindi lo stesso significato); allo stesso modo, il messaggio "Auguri di Buon Compleanno", di solito ben inserito in un ordine prestabilito di probabilità, risulterebbe altamente informativo se ricevuto dal Presidente della Repubblica – proprio perché altamente improbabile.

Quello che va a configurarsi è dunque una sorta di meccanismo di oscillazione, in base al quale «l'accrescersi di significato comporta perdita di informazione e l'accrescersi di informazione comporta perdita di significato»[55]; per usare le parole di Warren Weaver, una sorta di «restrizione combinata che implica il sacrificio di uno di essi se si insiste a ottenere troppo dall'altro»[56]. Contrariamente a quanto il senso comune potrebbe suggerirci, dunque, il risultato è che «data una lingua come sistema di probabilità, certi particolari elementi di disordine accrescono l'informazione di un messaggio»[57]. Resta ora da vedere se e come tale argomentazione possa effettivamente applicarsi al campo dell'arte contemporanea.

La poesia (non solo quella contemporanea, ma la poesia di ogni tempo) si qualifica come tale proprio in forza del suo riuscire a veicolare in maniera inusuale un contenuto non

[54] ivi, p. 107
[55] ivi, p. 121
[56] W. Weaver, *La matematica dell'informazione*, nel volume *Controllo Automatico*, Martello, Milano, 1956, p.141
[57] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 109

necessariamente altrettanto improbabile: Eco porta l'esempio dell'incipit di *Chiare fresche e dolci acque*, dove Petrarca – nel voler esprimere un contenuto tutto sommato poco originale, l'immagine della donna amata seduta presso un corso d'acqua – si scosta sensibilmente dai percorsi tradizionali e dalle regole della lingua e riesce così a trasmettere il suo messaggio in maniera infinitamente più potente. Ciò non significa, ovviamente, che un discorso risulterà tanto più poetico quanto maggiore è la sua imprevedibilità; ma che un uso perfettamente ordinato di un sistema linguistico difficilmente produrrà risultati che potremo definire "poetici". Eco insiste sul fatto che un'analisi condotta dal punto di vista della teoria dell'informazione non avrà valore assiologico (ad essere in questione non sono dunque i maggiori o minori meriti estetici) e non pretenderà dunque di esaurire la questione della valutazione di un'opera d'arte, ma si limiterà a rilevare ed evidenziare certe caratteristiche e possibilità comunicative.

L'equazione disordine = informazione = valore deve dunque essere assunta con tutte le cautele del caso. Non ogni tipo di disordine risulta informativo, poi: «il disordine che comunica è un disordine-rispetto-a-un-ordine-precedente»[58]. Meglio ancora: «ogni rottura dell'organizzazione banale presuppone un nuovo tipo di organizzazione, *che è disordine rispetto alla organizzazione precedente, ma è ordine rispetto a parametri assunti all'interno del nuovo discorso*». Tratto peculiare dell'arte contemporanea, secondo Eco, è quello di «porre continuamente un ordine altamente "improbabile*" rispetto a quello da cui si muove*» – laddove l'arte classica tende a infrangere le convenzioni «entro limiti ben definiti»[59] e a imporsi con originalità, ma sempre restando entro i confini del proprio sistema linguistico.

L'arte contemporanea si muove in una continua e costitutiva dialettica tra comunicazione e non-comunicazione, tra originalità e conservazione:

> più che di instaurazione di un nuovo sistema, si può parlare di un continuo movimento pendolare tra il rifiuto del sistema linguistico tradizionale e la conservazione di esso: se si introducesse un sistema assolutamente nuovo, il discorso si dissolverebbe nell'incomunicazione; la dialettica tra *forma* e *possibilità* di significati multipli che già ci è parsa essenziale alle opere "aperte" si attua proprio in questo moto pendolare[60].

Se gli esperimenti dadaisti (e così certa avanguardia musicale) si affidano unicamente al caso e rappresentano dunque esempi limite «il cui valore sperimentale consiste appunto nel fissare dei confini»,

[58] ivi, p. 115
[59] ivi, p. 117
[60] ivi, p. 118

il poeta contemporaneo propone un sistema che non è più quello della lingua in cui si esprime, ma non è neppure quello di una lingua inesistente: introduce moduli di disordine organizzato all'interno di un sistema per accrescerne la possibilità di informazione[61].

Proprio da una prospettiva di teoria dell'informazione, dunque, Eco fornisce un'interessante chiave di lettura delle tendenze proprie dell'arte contemporanea; e lo fa collocando tali tendenze in relazione a simili istanze di provenienza linguistica e scientifica, istituendo così una rete di richiami capace di fare luce su tutta una stagione della cultura novecentesca.

Il discorso è immediatamente ed evidentemente applicabile in campo musicale: una forma sonata classica rappresenta un sistema di probabilità entro il quale è facile predire un certo susseguirsi di eventi, così come la tonalità in sé ha rappresentato per molti decenni il quadro linguistico di riferimento della musica colta occidentale; allo stesso tempo, tuttavia, la dodecafonia non è che un nuovo sistema di probabilità, certamente improbabile rispetto a quello tonale (ma abbiamo già sottolineato come già quest'ultimo fosse a sua volta improbabile rispetto ai suoni naturali), ma capace poi, una volta istituito, di organizzarsi in un metodo altrettanto valido e coerente. Tutto questo, giova ripeterlo, non significa ovviamente che all'orecchio contemporaneo un pezzo seriale debba a prescindere presentarsi come superiore a uno tonale; semplicemente «si rileva che la nuova musica si muove in una data direzione costruttiva, alla ricerca di strutture di discorso in cui la possibilità di esiti diversi appaia come il fine primario»[62].

Eco non è il primo a impegnarsi in un'applicazione musicale della teoria dell'informazione: già lo studioso francese Abraham Moles aveva intrapreso un simile percorso, constatando come la problematica di un messaggio ricco di informazione, e quindi difficile da decodificare, risultasse di scottante attualità in campo musicale[63]. Come ribadisce Eco, «non è chi non veda come questo problema sia per eccellenza quello di una musica che tende all'assorbimento di tutti i suoni possibili, a un allargamento della gamma usabile, a un intervento del caso nel processo compositivo»[64]: d'altronde, è chiaro che quello della musica non è un caso isolato, ma riflette una problematica comune all'arte contemporanea in senso lato, quella di un'ipotetica perdita di contatto con il pubblico dei fruitori per via di una crescente mancanza di comunicazione – e quindi di comprensione.

---

[61] ibidem

[62] ivi, p. 120

[63] I principali contributi sull'argomento sono raccolti in A. Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, Paris, 1973

[64] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 122

Il problema dei limiti dell'opera (non certo nuovo nel panorama della riflessione sull'arte[65]) non concerne dunque solo le proporzioni del messaggio da fruire, ma anche l'entità del suo scarto rispetto ai canoni d'interpretazione consolidati: perché vi sia un'effettiva esperienza estetica, ovvero affinché l'informazione contenuta nell'opera sia davvero capace di arricchire il suo destinatario, occorre che vi sia una «tendenza al disordine dominato» possibile solo tramite una dialettica pendolare tra forma e apertura.

In altri termini, perché l'opera possa legittimamente considerarsi *aperta*, essa deve restare *opera*, ossia *forma* in senso schiettamente pareysoniano.

In una postilla al saggio in questione, pubblicata nel 1966, Eco affronta una serie di possibili obiezioni al ragionamento sopra esposto – in gran parte suggerite dall'opera di Emilio Garroni *La crisi semantica delle arti*, «una delle pochissime critiche veramente approfondite e scientificamente attendibili» rivolte a *Opera aperta* in ambito italiano[66]. Il concetto di informazione, infatti, concerne una proprietà della fonte dei messaggi; ma nel momento in cui si passi a considerare una teoria della *comunicazione* – cioè il problema della trasmissione di informazione fra esseri umani – l'intero edificio teorico appena costruito non rischia forse di crollare?

A differenza del messaggio ricevuto da un'ipotetica macchina – per la quale esso o possiede un significato univoco o è rumore – abbiamo già avuto modo di notare come quello fruito da un essere umano sia invariabilmente destinato a subire fenomeni di connotazione: in questo modo, «il messaggio non rimane più il punto finale di un processo di comunicazione, [ma] *diventa la sorgente di una nuova catena comunicativa*, e quindi una fonte di informazione possibile»[67]. L'informazione che ne risulta non è evidentemente computabile da un punto di vista quantitativo: ed è qui che la teoria dell'informazione diventa teoria della comunicazione, rispetto alla quale la prima fornisce solo uno schema di rapporti possibili. Con la teoria della comunicazione si entra in quello che Eco definisce l'«universo del significato»[68] - quest'ultimo ovviamente da intendere in un'accezione diversa rispetto a quella precedentemente formulata (significato come banalità del messaggio) – nel quale la teoria dell'informazione lascia il posto alla semiologia e alla semantica. Inoltre, Eco stesso ammette che sarebbe assai semplice dimostrare come la suddetta teoria non sia nata per rendere ragione del messaggio estetico e

[65] Eco cita in particolare la *Philosophy of Composition* di Edgar Allan Poe: secondo quest'ultimo una buona poesia è quella che può esser letta in una sola seduta, senza dunque spezzettare o dilazionare l'effetto complessivo (ivi, p. 123)

[66] cfr. E. Garroni, *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964, cap. III

[67] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 127

[68] ivi, p. 128

che non sia utilizzabile nel momento in cui si passa, come detto, nel campo della comunicazione.

Tuttavia è proprio questa consapevolezza, nella prospettiva dell'autore, a rendere una simile strada degna di essere intrapresa. Infatti, i concetti della teoria dell'informazione

> se fossero applicabili in partenza, non varrebbe la pena di perdere tempo per tentare di definire le possibilità di applicazione. L'operazione deriva invece dalla persuasione che l'opera d'arte possa essere investigata in termini di comunicazione; per cui il suo meccanismo (qui sta la verifica) deve poter essere ricondotto a tutti i comportamenti comuni ad ogni meccanismo comunicativo[69].

Eco rileva poi come in molti campi sia ormai diffusa e accettata l'applicazione di categorie informazionali ai fenomeni di comunicazione - «quando si arriva a un incontro interdisciplinare così fecondo da direzioni diverse e da varie parti del mondo, si ha qualcosa di più di una moda diffusa artatamente o di una estrapolazione avventata»[70].

Ne risulta quindi un campo di interesse comune tanto alle scienze quanto all'arte contemporanea, una «tendenza al probabile e al possibile»[71] sulla quale le prospettive e gli strumenti concettuali propri della teoria dell'informazione possono far luce. Una simile impostazione, sottolinea Eco, si pone in deciso contrasto nei confronti dei teorici della *Gestalt*, ovvero della psicologia della forma, secondo la quale l'atto percettivo è reso possibile da un sostanziale isomorfismo tra le strutture dell'oggetto percepito e quelle del soggetto percipiente: a una tale prospettiva sfugge evidentemente il carattere processuale e interattivo di ogni esperienza conoscitiva, nonché l'importanza dell'esperienza acquisita come «fattore formante della percezione»[72].

Tornando nell'ambito propriamente artistico, ne derivano due conseguenze principali: innanzitutto, alla base di ogni piacere estetico vi è una forma di conoscenza come complemento e integrazione (caratteri tipici di ogni processo conoscitivo, come appena accennato) e tale attività si configura quindi come una sorta di apertura di primo grado, rinvenibile nella fruizione di ogni opera d'arte. In secondo luogo, un'ulteriore apertura è riscontrabile nei frutti di quelle poetiche contemporanee per le quali il godimento estetico non risiede tanto nella contemplazione del *risultato* quanto nel riconoscimento del *processo* formativo – un'apertura di secondo grado, quindi.

---

[69] ibidem
[70] ivi, p. 129
[71] ivi, p. 130
[72] ivi, p. 134

L'arte contemporanea gioca con l'ambiguità e l'incompletezza del messaggio estetico, con un'aspettativa continuamente frustrata e quindi incline a generare una «tendenza al completamento»[73]. Lo storico lavoro di Leonard Meyer *Emotion and Meaning in Music*[74] aveva indagato, con un'argomentazione «condotta su basi largamente gestaltiche» e deweyane, proprio questo processo di inibizioni e reazioni emotive, considerato come decisivo per il costituirsi del significato musicale[75]: lo stesso Meyer si discosta tuttavia in parte dal gestaltismo più rigoroso evidenziando come, non essendo la musica un linguaggio universale, concetti come armonia e simmetria non sono altro che *dati di cultura*, e che «la tendenza a certe soluzioni piuttosto che ad altre è frutto di un'educazione e di una civiltà musicale storicamente determinata»[76]. La sua argomentazione si presenta dunque come una «interpretazione psicologico-strutturale della musica *tonale*»[77].

Il discorso di Meyer si ricollega nondimeno all'approccio, legato alla teoria dell'informazione, delineato nei paragrafi precedenti: un'aspettativa delusa non è altro che un momento in cui l'informazione (intesa come instabilità) prevale sul significato convenzionale. Ciò avviene tanto nella musica tonale quanto in quella contemporanea: a determinare il grado di originalità e interesse di una composizione (e, ma soltanto in parte, il valore estetico) è quindi l'equilibrio che si instaura tra probabilità e incertezza, tra soddisfazione delle aspettative ed esplorazione di nuove possibilità comunicative.

A questo punto dell'argomentazione Eco interviene in prima persona, riconoscendo come l'esperienza di ciascun essere umano si collochi indubbiamente in un dato *modello culturale,* entro il quale è essenziale potersi muovere con relativa sicurezza e stabilità; ma rilevando anche come vi sia una significativa differenza «tra il mantenere *in condizione di organicità* il sistema delle assunzioni e mantenerlo *assolutamente inalterato*»:

> un'altra condizione della nostra sopravvivenza in quanto esseri pensanti è proprio quella di saper evolvere la nostra intelligenza e la nostra sensibilità, in modo che ogni esperienza acquisita arricchisca e modifichi il sistema delle nostre assunzioni. Il mondo delle forme assuntive deve mantenersi organico nel senso che deve crescere armonicamente, senza sbalzi e senza deformazioni, ma *deve crescere* e crescendo modificarsi[78].

[73] ivi, p. 138
[74] L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1959
[75] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 139
[76] ivi, p. 140
[77] ivi, p. 142
[78] ivi, p. 145

La distanza che intercorre tra il modello culturale occidentale e quello dei «popoli primitivi» non risiede tanto nel contenuto o nella capacità di adattarsi a un dato momento storico, quanto nella capacità di evolversi, scongiurando quindi la minaccia di ridursi a mera formula o rituale. La prospettiva di Eco si mostra in tutto il suo pragmatismo: una delle poche ragioni per ritenere «universalmente superiore» il modello culturale occidentale moderno è proprio la sua plasticità, il movimento di rivoluzioni continue pur nell'ambito di un sistema dato[79].

L'arte contemporanea ha certamente spinto ancora oltre questa irrequietezza: se, restando in ambito musicale, Pousseur constatava una forma di *inerzia psicologica* nelle dinamiche della composizione tonale e della sua fruizione (certamente legata a una certa «rappresentazione del mondo»[80]), nel caso della ricezione di un messaggio aperto vi è un passaggio da una *previsione dell'atteso* a una *attesa dell'imprevisto*.

La poetica dell'opera aperta potrebbe giungere, secondo Eco, a modificare gli schemi di reazione abituali, «le nostre attese circa le forme, il nostro modo di riconoscere la realtà stessa»[81]; tra strutture linguistiche (in senso lato) e strutture della mente viene dunque a formarsi un rapporto dialettico, non nel senso di un costitutivo isomorfismo (come vorrebbero i teorici della *Gestalt*), bensì in quanto «apparirà assai difficile stabilire chi modifica e chi viene modificato»[82]. Tra la complessità del mondo contemporaneo e quella dell'opera aperta e della sua ricezione si istituiscono connessioni profonde, e la seconda può a buon diritto essere vista come *immagine* della prima, metafora epistemologica capace di dirci qualcosa in più sulla struttura della realtà contemporanea.

Non solo, ma una tale poetica potrebbe anche rivelarsi come un antidoto efficace a fenomeni come il conformismo o la massificazione:

> ci si chiede dunque se l'arte contemporanea, educando alla continua rottura dei modelli e degli schemi […] non possa rappresentare uno strumento pedagogico con funzione di liberazione; e in tal caso il suo discorso supererebbe il livello del gusto e delle strutture estetiche per inserirsi in un contesto più ampio, ed indicare all'uomo moderno una possibilità di ricupero e di autonomia[83].

---

[79] ibidem

[80] Per Pousseur, che assieme a Nicolas Ruwet fu protagonista di un famoso dibattito sul valore della nuova musica, «L'ascolto musicale di tipo classico rispecchia la sottomissione totale, la subordinazione incondizionata dell'ascoltatore a un ordine autoritario e assoluto» - H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, «Incontri Musicali», maggio 1958

[81] U. Eco, *Apertura, informazione, comunicazione*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 150

[82] ivi, nota 41 p. 150

[83] ivi, p. 151

Una tale incursione nel versante più socialmente e politicamente impegnato dell'arte non può certo sorprendere, da parte di uno degli intellettuali di punta del rinnovamento culturale italiano degli anni Cinquanta e Sessanta; se Eco stesso non ha mancato di definirla ironicamente «avanguardia in vagone letto»[84], pur sempre di avanguardia si trattava.

Le riflessioni sin qui esposte di *Opera aperta* sembrano voler evitare di toccare esplicitamente certe tematiche; ma il corposo saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà* non lascia adito a dubbi circa la valenza a tutto tondo della sua proposta poetica e culturale. Lo scritto nacque nel contesto di una stretta frequentazione con Elio Vittorini: quest'ultimo, infatti, dopo aver dedicato il quarto numero del *Menabò* a "Industria e letteratura" con racconti di narratori non sperimentali (dove il problema sociale veniva dunque affrontato dal punto di vista del *contenuto*, nel senso tradizionale del termine), con il *Menabò* numero cinque del 1962 diede ampio spazio alla questione del rapporto tra letteratura e alienazione, e dunque allo sperimentalismo come possibile modalità di espressione e denuncia della realtà capitalistica[85]. Questo cambio di prospettiva dal contenuto alla forma dell'opera letteraria impegnata (sempre intendendo le due nozioni nel senso più immediato) non fu affatto gradito alla cultura ufficiale di sinistra, «ancora crociana e neorealista»[86]. Il quinto numero del *Menabò* – uno dei «momenti più caldi» del dibattito culturale italiano degli anni Sessanta[87] – presentava testi di Eco, Calvino, Filippini, Sanguineti, Fortini, riunendo quindi posizioni anche piuttosto contrastanti in merito al "compito" della letteratura: lo stesso Franco Fortini, ad esempio, metteva in guardia nei confronti del pericolo di un formalismo eccessivo, del rischio di una letteratura che si accontenti di sperimentare al sicuro nella propria nicchia perdendo il contatto con la realtà dei conflitti di classe[88].

Il contributo di Umberto Eco assume toni decisamente differenti: suo punto d'arrivo sarà infatti l'idea che la denuncia dell'alienazione della società contemporanea possa essere veicolata solamente da un linguaggio capace di riflettere la realtà dissociata e frantumata, e che non vi sia altra soluzione che «portare a chiarezza l'alienazione estraniandola, oggettivandola in una forma che la riproduca»[89].

Sullo stesso concetto di *alienazione*, tuttavia, Eco offre un'ampia disamina critica: parola divenuta «di moda» ben al di là del discorso puramente filosofico, essa è continuamente

[84] U. Eco, *Prolusione*, in AA.VV., *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, op. cit., p. 34
[85] U. Eco, *Opera aperta: il tempo, la società*, in *Opera aperta*, op. cit., p. V, VI
[86] ivi, p. VII
[87] ivi, p. IX
[88] P. Laroche, *"Il Menabò" tra teoria della letteratura e sociologia della cultura*, Università di Parigi, p. 7 http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/3/3Laroche.pdf
[89] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 285

sottoposta al rischio di un abuso capace di ammansire la *passione* di una denuncia al *vezzo* di una denuncia – paradossalmente, tale abuso del termine "alienazione" potrebbe forse costituire «il più clamoroso e inavvertito esempio di alienazione che la storia ricordi»[90]. Nella sua sfumatura più propriamente filosofica, l'*Entfremdung* (alienazione-a-qualcosa) implica «un rinunciare a se stesso per consegnarsi a un potere estraneo […] non più agire nei confronti di qualcosa, ma *essere-agito-da* qualcosa che non siamo più noi»[91].

Nella prospettiva proposta da Eco, tuttavia, il pericolo risiede nel demonizzare l'alienazione in quanto tale, senza riconoscere che in essa risiede, sin dalla preistoria, un tratto costitutivo della modalità umana di rapportarsi con il mondo. È il pericolo già individuato da Hegel nella figura dell'*anima bella*, una coscienza a tal punto chiusa in se stessa e nella sua purezza da consumarsi nell'incapacità di sopportare l'agire con e nell'oggetto, e quindi condannata a dileguarsi «qual vana caligine che si dissolve nell'aria»[92]. La situazione alienante non si vince certo rifiutando di compromettersi con le cose, perché un tale rifiuto comporterebbe la preclusione di qualunque forma di operosità, e quindi di umanità:

> ciò che invece ci può salvare è una inserzione pratica e attiva nella situazione: l'uomo lavora, produce un mondo di cose, si aliena fatalmente in esse, si libera dall'alienazione accettando le cose, impegnandosi in esse, negandole nel senso della trasformazione e non della nientificazione, conscio che ad ogni trasformazione si ritroverà di fronte, in altri termini, la stessa situazione dialettica da risolvere, lo stesso rischio di una resa alla nuova e concreta realtà trasformata. Si può concepire prospettiva più umana e positiva di questa? [93]

Fra la perdita totale del mondo a favore del soggetto – quale si configura nel caso dell'anima bella – e la perdita totale del soggetto alienato nell'oggetto esiste dunque una terza via, e quindi una possibilità di salvezza.

Ma il fatto che già Hegel avesse scorto i pericoli dell'*anima bella* e del suo rifiuto delle cose non significa che la condizione contemporanea sfugga a tale problematica: Eco rileva infatti un pericolo simile a quello sopra esposto nella riflessione dell'intellettuale italiano Elémire Zolla – in particolare nella critica alla società di massa del saggio *Eclissi dell'intellettuale*, ma anche in certe sue opere narrative. Suddetta critica appare come «un rifiuto totale della situazione oggettiva» e come un invito a fuggire ogni azione e ogni comprensione a favore del «ritiro nella contemplazione della tabula rasa che il critico, estendendo

[90] ivi, p. 235
[91] ivi, p. 236
[92] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, VI, C, c (Sullo spirito coscenzoso o coscenzosità; l'anima bella, il male e il suo perdono), trad. it. De Negri, La Nuova Italia, 2° ed., Firenze, 1960, pp. 182-193
[93] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 246

universalmente il proprio rifiuto, ha fatto»[94]. Vedremo successivamente, nel trattare l'opera di Eco *Apocalittici e integrati*, come questa sia di fatto una buona rappresentazione della posizione *apocalittica*, che proprio nel rifiuto trova la propria strada maestra.

Tracce di tale prospettiva emergono anche dai romanzi di Zolla: in *Cecilia*, ad esempio, la descrizione del rapporto morbosamente fisico della protagonista con la propria auto tradisce l'intenzione – secondo Eco – di ritrarre una condizione di alienazione totale, verso la quale il lettore è dunque portato a un atteggiamento di condanna. Ma se al posto dell'automobile ci fosse stato, ad esempio, un cavallo, l'intenzione dell'autore sarebbe stata la stessa? Oppure l'accento della sua condanna cade proprio sull'elemento intrinsecamente alienante della società moderna e della sua tecnologia?

L'utilizzo della *macchina* (in senso lato, quindi anche del cavallo) come estensione della propria corporeità, il "prolungare" il proprio corpo nella macchina è stato l'obiettivo dell'uomo sin dall'alba della storia e la condizione peculiare dell'*homo faber*. Il rapporto dell'umanità con il mondo si lega indissolubilmente al suo rapporto con gli oggetti; «Zolla pensa che occorra "capire" l'oggetto per non compromettersi con esso: la verità è invece che per capire l'oggetto occorre prima compromettersi»[95]. Ciò non significa che, al contrario, tra l'uomo e le cose esista una profonda e costante armonia, o che l'integrazione all'oggetto sia l'unico fine del loro rapporto – posizione che, secondo Eco, si avvicina a quella di Dewey, una «filosofia dell'integrazione fra l'uomo e la natura»[96]. Entrambi gli atteggiamenti, occorre sottolineare, portano alle estreme conseguenze un frammento di verità: nel primo caso, «la coscienza che il nostro adattamento può ridursi a un tragico scacco», nel secondo, la consapevolezza che una «disponibilità verso il mondo» risulta fondamentale per vivere e agire in esso [97].

Detto questo, come si può dunque, concretamente, sfuggire all'alienazione nel suo senso più deteriore – e soprattutto, qual è l'impatto di tale problematica sul piano dell'arte?

Già nel caso, apparentemente banale, del rapporto con l'automobile entra in gioco «una mutua influenza dello psichico sul fisiologico» tale da rendere improbabile una separazione e quindi un perfetto e consapevole dominio di entrambi (una dialettica che, secondo Eco, la scrittura di Joyce sa esibire con insuperata efficacia[98]); sul piano pratico, tuttavia, una possibile strada è quella di far sì che il proprio rapporto con le cose «non sia mai completamente

[94] ivi, p. 247
[95] ivi, p. 248
[96] ivi, p. 251
[97] ivi, p. 252
[98] «[...] ma su questa mutua influenza dello psichico sul fisiologico ha detto tali e tante cose Joyce descrivendoci il gioco di alternative fisio-psicologiche di Bloom sulla tazza della toeletta di casa propria, mentre evacua e legge il giornale...» ivi, p. 253

integrato» (trattare male l'automobile, ad esempio), ossia «uno sfuggire all'alienazione grazie a una tecnica di straniamento» - proprio come il teatro di Brecht richiede che il pubblico possa e sappia sottrarsi all'«ipnosi», al totale assorbimento nella vicenda rappresentata[99].

Un simile trattamento dell'oggetto nell'ambito della vita quotidiana trova infatti un corrispettivo nel suo trattamento artistico: «un tentativo di riconoscere l'oggetto, di capirlo, di vedere quale spazio potrà assumere nella nostra vita di uomini, e una volta compresolo, un saperlo piegare a un uso nostro, quello metaforico, anziché piegarci noi unicamente ad esso»[100]. Ciò implica evidentemente una fuoriuscita da tutto quel catalogo di espressioni e procedimenti tipici di un linguaggio ormai reificato e convenzionalizzato: se si accetta l'idea che le forme dell'arte riflettano e restituiscano una certa immagine del mondo, una determinata visione di esso, occorre accettarla sia che si parli di arte sperimentale, sia che si parli invece di arte standardizzata. Nel primo caso, l'utilizzo di un linguaggio ambiguo e aperto e di forme non canoniche rifletterà una visione del mondo problematica e conflittuale; nel secondo, l'affidarsi a espressioni e procedimenti ormai consolidati e privati di qualunque potenziale critico appoggerà una concezione del presente nostalgica e falsamente consolatoria. Dietro a quelli che ormai non sono altro che *flatus vocis*, formule sprovviste di qualunque aggancio alla realtà contemporanea, si nasconde «un mondo di valori pietrificati usati in funzione mistificatoria. Il paroliere, accettando certe espressioni linguistiche, si è alienato e aliena il suo pubblico a qualcosa che si riflette nelle forme consumate del linguaggio»[101]. Eco si riferisce in questo all'idea di amore veicolata dalla «canzonetta» *à la* Claudio Villa[102], ma non serve sottolineare come il concetto risulti perfettamente applicabile anche in contesti meno platealmente standardizzati.

Anche in questo caso, infatti, costitutiva di ogni proposta artistica è una dialettica tra convenzione e originalità che, al pari di quella tra informazione e significato (e quindi tra ridondanza e ambiguità del messaggio), va a incidere significativamente non solo sul valore dell'opera, ma anche sulla qualità e sulla tipologia di fruizione. Efficacia della comunicazione e pregnanza dei mezzi utilizzati nei confronti del loro sviluppo storico oggettivo (per usare una terminologia adorniana) sono due aspetti dell'esperienza estetica intimamente collegati: «dal momento che è posta, la convenzione ci aliena ad essa»[103]. Le regole legate all'utilizzo della rima in poesia, ad esempio, al tempo stesso obbligano e liberano il poeta e la sua soggettività:

[99] ivi, p. 254
[100] ibidem
[101] ivi, p. 257
[102] Eco cita a tal proposito, come «acuta analisi della canzonetta come espressione di "cattiva coscienza"», M. L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Bompiani, Milano, 1964
[103] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 258

«la consuetudine della rima genera il rimario, che dapprima è repertorio del rimabile ma via via diviene repertorio del rimato».

Questo non significa, ovviamente, che convenzioni e artifici stilistici siano negativamente alienanti *di per sé*: Eco non è certo il primo a evidenziare come l'operosità artistica si basi anche su un equilibrio fra libertà e vincolo, tra espansione della soggettività e costrizione del materiale – nel quale rientrano anche, in questo caso, le forme tradizionali e le sue convenzioni. La statura di un artista si misura certamente anche sulla sua capacità di dare nuova linfa a ciò che altrimenti apparirebbe abusato, di coniugare vincolo e libertà inventiva. Ma quella di materiale è nozione storicamente mutevole, e di questo l'artista non può non tener conto; nel caso del poeta, ad esempio, «l'esito artistico richiede una compenetrazione talmente pregnante di senso e suono che se appena egli usa un suono che rischia di consumarsi come non-senso presso un'udienza dalla sensibilità narcotizzata, la forma che egli dispone non ha più alcuna efficacia comunicativa»[104]. Come già emerso in sede di teoria dell'informazione, esiste un qualcosa come un *consumarsi della forma* a seguito del reiterarsi degli stessi meccanismi comunicativi - meccanismi che, oggi capaci di catturare l'attenzione del fruitore con inedite modalità di aggancio, un domani si svuoteranno inevitabilmente di quella carica eversiva e quindi informativa per ridursi a formule stereotipate.

Ancora una volta è la musica a fornire ulteriore esempio e delucidazione: in maniera simile alla rima in ambito poetico, quello tonale è stato il sistema alle cui leggi i compositori di un certo periodo storico si sono dovuti piegare, e al tempo stesso con cui hanno più strenuamente lottato. Quando Debussy, sul finire del XIX secolo, avverte la necessità di utilizzare una scala esatonale (ad esempio), lo fa perché i mezzi del sistema tonale non gli sono più sufficienti; non solo, ma

> ne esce perché avverte che la grammatica tonale, senza che egli voglia, lo obbliga ormai a dire cose che egli non vuole dire. Schönberg rompe definitivamente col sistema e ne elabora uno nuovo. Strawinsky, in una certa misura, e in una certa stagione della sua produzione, lo accetta ma nell'unico modo possibile: facendone la parodia, mettendolo in dubbio nel momento in cui lo glorifica.[105]

Non si tratta però solamente – e qui Eco compie un passo ulteriore, rispetto a quando esposto nei saggi sulla teoria dell'informazione – di avvertire lo svuotarsi delle forme e il loro irrigidirsi in formule. L'artista mette in discussione un dato sistema nel momento in cui sente

[104] ibidem
[105] ivi, p. 260

come estranea o inautentica l'immagine del mondo che quel sistema veicola e rappresenta: «il musicista rifiuta il sistema tonale perché esso ormai traspone sul piano dei rapporti strutturali *tutto un modo di vedere il mondo* e *un modo di essere nel mondo*». Sulla scorta di quanto affermato da Pousseur in *La nuova sensibilità musicale*[106], infatti, Eco vede nella musica tonale lo specchio e al tempo stesso l'espressione di un'epoca e di una comunità ben precise: una comunità occasionale, «cementata dal rituale del concerto, che esercita la propria sensibilità estetica in ore fisse, con un vestito adatto, e paga un biglietto per godere crisi e pacificazione»[107].

Uscire da tali canali privilegiati e consolidati di comunicazione significa, per l'artista sperimentale, «votarsi all'incomunicazione», nella consapevolezza che un'ampia fetta di pubblico preferirà la sicurezza del già noto: per non ingannare il fruitore, l'artista si vede apparentemente costretto ad allontanarsene. Apparentemente, perché di fatto il suo rifiuto di una visione del mondo mistificata e consolatoria lo avvicina, invece, al mondo in cui egli vive – e in cui vive anche il suo pubblico:

> […] paradossalmente, mentre si crede che l'avanguardia artistica non abbia un rapporto con la comunità degli altri uomini tra i quali vive, e si ritiene che l'arte tradizionale lo conservi, in realtà accade il contrario: arroccata al limite della comunicabilità, l'avanguardia artistica è l'unica a intrattenere un rapporto di significazione col mondo in cui vive[108].

Sulla problematicità della nozione stessa di "avanguardia" si è già insistito nella sezione introduttiva: si noti solamente che anche in questo caso Eco aggiunge in nota una serie di considerazioni che esulano dall'argomentazione principale del saggio, ma che nondimeno scongiurano il pericolo di una troppo facile e unilaterale glorificazione dell'idea di avanguardia. Partendo dalla constatazione di come la cultura contemporanea sia «una cultura delle avanguardie» frutto di una originaria e più circoscritta spinta eversiva (*Ur-avanguardia*), Eco avanza il legittimo sospetto che «da un atto valido di *Ur-avanguardia* si sia generata una *maniera* dell'avanguardia e il fare avanguardia sia oggi l'unico modo di rientrare nella tradizione», che quello contemporaneo sia un contesto di «conversione neocapitalistica delle ribellioni artistiche»: da tale empasse si può uscire non solo per mezzo di un'irruenza rivoluzionaria, ma anche tramite i mezzi della parodia e dell'ironia come «operazione clandestina», oppure (forse la proposta più interessante e realmente "contemporanea") grazie a

[106] H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, op. cit.
[107] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 261
[108] ivi, p. 264

un utilizzo in senso critico dei mass media, «per stabilire un principio di presa di coscienza là dove l'atto eversore dell'avanguardia rischierebbe l'assoluta incomunicabilità»[109].

Indipendentemente dalle dinamiche e dalle problematiche interne all'idea stessa di avanguardia, resta fermo un principio estetico cardine – nel quale possiamo individuare uno dei nuclei dell'intero apparato teorico di *Opera aperta*:

> il primo tipo di discorso che l'arte fa, lo fa attraverso il modo di formare; la prima affermazione che l'arte fa sul mondo e sull'uomo, quella che può fare di diritto e la sola che abbia un vero significato, la fa atteggiando in un certo modo le proprie forme e non pronunciando attraverso di esse un complesso di giudizi in merito a un certo soggetto. Fare un apparente discorso sul mondo raccontando un "soggetto" che abbia immediati riferimenti alla nostra vita concreta, può essere il modo più palmare e tuttavia inavvertibile di evadere dal problema[110].

Tornando nuovamente alla musica, Eco denuncia come "risibile" l'idea secondo la quale, ad esempio, il teatro di Ciajkovskij sarebbe progressista perché incentrato su problemi popolari, laddove Brahms sarebbe un musicista reazionario avendo operato un recupero di forme settecentesche[111]: al contrario, «il musicista è progressista nella misura in cui promuove a livello delle forme una nuova maniera di vedere il mondo»[112], così come il vero *contenuto* dell'opera d'arte è il suo modo di formare in quanto modello del suo vedere e giudicare il mondo.

Su una simile prospettiva si collocava anche Vittorini quando, a proposito del *Nouveau roman*, argomentava:

> la narrativa che concentra sul piano del linguaggio tutt'intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose risulta a sua volta, oggi, più vicina ad assumere un significato storicamente attivo di ogni letteratura che abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico […][113]

Il cinema di Antonioni rappresenta, secondo Eco, un ulteriore esempio di *straniamento* come antidoto all'alienazione e alla reificazione dei contenuti: laddove la narrativa tradizionale (letteraria e cinematografica) tende a guardare al mondo e alla vita «in termini di romanzo ben fatto»[114] – ovvero di sviluppo lineare con inizio, crisi e peripezie, conclusione e "ritorno alla

---

[109] ivi, nota 10 p. 264

[110] ivi, p. 266

[111] È quanto sostenuto, secondo Eco, da Sidney Finkelstein in *How Music Expresses Ideas*, International Publishers, New York, 1952

[112] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op cit., p. 267

[113] E. Vittorini, *Industria e letteratura,* Il Menabò di letteratura 4 (1961), 13-20; 18

[114] U. Eco, *Il caso e l'intreccio. L'esperienza televisiva e l'estetica*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 204

tonica" – un film come *L'eclisse* (1962) mostra un approccio affatto differente. Piuttosto che attraverso un esplicito discorso sulle problematiche del mondo, una situazione di caos e indeterminazione morale e psicologica viene restituita tramite una indeterminazione del montaggio, e l'alienazione viene dominata proprio in quanto esibita nella struttura del discorso. In maniera simile a quanto avviene nel quasi coevo romanzo *Les choses* (1965) di Georges Perec, a essere ritratto è un mondo di oggetti che dominano sulle persone e sui loro rapporti, dove «ciascun personaggio è frantumato in una serie di forze esteriori che lo agiscono»[115]. In modo apparentemente paradossale, dunque, è proprio assumendo l'alienazione del mondo e *ostentandola* che l'arte è capace di demistificare il linguaggio alienato.

Resta, senza dubbio, il pericolo palesato da Calvino quando denunciava la vasta e inquietante presenza di un *mare dell'oggettività*: il rischio, cioè, che questo calarsi nella situazione esistente e nel suo discorso abbia come risultato una passiva accettazione, una resa nei confronti del «flusso ininterrotto di ciò che esiste» provocata da una «crisi dello spirito rivoluzionario» - atteggiamento apertamente presente, secondo Calvino, nell'opera e nella poetica di uno dei principali esponenti del *Nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet, «l'estremo riduttore della tecnica narrativa ai nudi dati visivi»[116]. Per Calvino, in altre parole, l'impotenza della soggettività nei confronti delle *cose*, propria del mondo contemporaneo, va sì individuata ed esibita, ma anche superata in direzione della coscienza.

Lo stesso Eco sembra non allontanarsi molto da una simile diagnosi nel saggio *Lo Zen e l'occidente* (1959, anch'esso incluso in *Opera aperta*): l'atteggiamento «fondamentalmente antintellettualistico, di elementare, decisa accettazione della vita nella sua immediatezza»[117] proprio dello Zen ha indubitabilmente ottenuto un notevole successo al di fuori del suo originario contesto geografico e culturale, assurgendo progressivamente allo status di fenomeno di costume (specialmente negli Stati Uniti degli anni Cinquanta). Gran parte degli scrittori della *beat generation*, tuttavia, ha di fatto frainteso il messaggio Zen, deviandolo verso un rifiuto eroicamente individuale della *american way of life* («usano lo Zen come qualificazione del proprio individualismo anarchico»[118]) assai lontano dal sereno e a tratti ironico distacco tipico dello Zen ortodosso; a quest'ultimo si avvicinano invece notevolmente la musica e la stessa persona di John Cage, «il profeta della disorganizzazione musicale, il gran sacerdote del caso»[119].

---

[115] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op cit., p. 277
[116] cfr. I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, «Menabò», n.2, 1960
[117] U. Eco, *Lo Zen e l'occidente*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 212
[118] ivi, p. 214
[119] ivi, p. 219

Detto questo, al grido d'allarme di Calvino, indubbiamente recante una sua dose di verità, Eco ribatte tuttavia che «di fronte al flusso di ciò che esiste non è possibile ergersi opponendogli una misura umana ideale» e che esso «rimarrebbe inalterato e ostile a noi se noi ci vivessimo dentro *ma non ne parlassimo*»[120]; questo scetticismo nei confronti di una «misura umana ideale» rispecchia un fondamentale sospetto nei confronti dell'idea di *coscienza* condiviso da molti autori (i Novissimi, in particolare) – per quanto la posizione di Calvino in tal senso sia tutt'altro che dogmatica e metta in luce una problematica rilevante.

Malgrado l'ambiguità di certe dichiarazioni di poetica, infatti[121], gli autori del *Nouveau roman* avevano compreso che «il loro gioco sulle strutture narrative costituiva l'unica forma che essi avevano a disposizione per parlare del mondo»; in una prospettiva pressoché opposta a quella di Calvino, Eco rileva come

> sottraendosi, nell'arte, al discorso sul progetto e rifugiandosi nello sguardo degli oggetti, *essi facevano dello sguardo un progetto*. Può apparire una decisione poco "umana", ma è questa la forma che forse deve avviarsi ad assumere il nostro *umanesimo*[122].

A sostegno della sua posizione Eco chiama in causa l'*humanisme* delineato da Merleau-Ponty, secondo il quale «l'esprit et l'homme ne *sont* jamais, ils transparaissent dans le mouvement par lequel le corps se fait geste, le langage œuvre, la coexistence vérité»[123] ; ma anche la poetica delineata da Sanguineti nel suo saggio *Poesia informale?* (inserito nell'antologia dei *Novissimi*), in cui il "labirinto delle cose" diventa la *Palus Putredinis* del *Laborintus,* il gigantesco deposito del linguaggio compromesso ed esibito nella sua storicità e nel suo «informe orizzonte»[124]. Al tempo stesso, Eco resta profondamente convinto che, malgrado l'apparente lontananza da un'idea tradizionale di umanità, non vi sia nulla di più umano di «una letteratura che esprime nelle sue forme aperte e indeterminate gli universi vertiginosi e ipotetici azzardati dall'immaginazione scientifica»[125], di un'arte capace di mediare

---

[120] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, op. cit., p. 280

[121] Eco riporta un estratto da A. Robbe-Grillet, Una via per il romanzo futuro, Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961: «Il mondo non è né significativo né assurdo. Esso semplicemente *è*... Attorno a noi, sfidando a muta dei nostri aggettivi animisti o sistematori, le cose *sono là*. La loro superficie è netta e liscia, *intatta*, ma senza ambigui splendori o trasparenze. Tutta le nostra letteratura non è ancora riuscita a intaccare il più piccolo spigolo, ad ammorbidirne la minima curva... Conviene che questi oggetti e gesti si impongano in primo luogo per la loro *presenza*, e che questa presenza continui in seguito a dominare, al di sopra di ogni teoria esplicativa che tenti di rinchiuderli in qualche sistema di riferimento, sentimentale, sociologico, freudiano, metafisico, o altro»

[122] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, op. cit., p. 284

[123] cfr. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 1960

[124] cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, II ed., Einaudi, Torino, 1965, pp. 201-204

[125] U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, op. cit., p. 289

tra noi e una realtà tecnico-scientifica che altrimenti ci sfuggirebbe e dalla quale rischieremmo di essere semplicemente usati.

Al tempo stesso, se è vero che certe poetiche contemporanee vedono decisi punti di contatto con la passiva contemplazione dell'oggettività tipica dello Zen, nell'uomo occidentale è profondamente radicata una vocazione alla definizione e all'ordine – così come il sostituirsi della probabilità e dell'indeterminazione alle leggi causali ha determinato sì un mutamento, ma non un crollo della scienza:

> anche di fronte ad un buddismo che celebra la accettazione positiva della vita, l'animo occidentale se ne distaccherà sempre per un bisogno ineliminabile di ricostruire questa vita accettata secondo una direzione voluta dall'intelligenza. Il momento contemplativo non potrà che essere uno stadio di ripresa, un toccare la madre terra per riprendere energia: mai l'uomo occidentale accetterà di smemorare nella contemplazione della molteplicità, ma si perderà sempre tentando di dominarla e ricomporla.[126]

Volendo a questo punto raccogliere e "ricomporre", non a caso, gli innumerevoli spunti suggeriti dai saggi di *Opera aperta* per meglio comprendere il contributo da essi fornito al clima culturale della neoavanguardia italiana (pur consapevoli che è la natura stessa del libro a sfuggire all'idea della presa d'insieme), si potrebbe azzardare un bilancio simile a quello che segue.

Un'indagine su certi indirizzi dell'arte contemporanea – in particolare su quelle poetiche che esibiscono una più evidente rottura nei confronti dei canoni stilistici e comunicativi della tradizione – non può prescindere dal collocare suddette poetiche in un clima culturale al quale partecipano, in forme e misure diverse, non solo tutti i linguaggi dell'arte ma anche le discipline scientifiche: il che non significa ipotizzare una diretta equivalenza o comparabilità tra arte e scienza, ma semplicemente constatare il fatto che entrambe restituiscono una determinata immagine del mondo, e che tanto la scienza del Novecento quanto l'arte più progredita veicolano un'immagine della realtà *aperta, plurale e probabilistica*. Non è un caso, dunque, che la neonata teoria dell'informazione possa fornire un'adeguata chiave di lettura per le opere contemporanee: così come il messaggio di un enunciato risulta tanto più informativo quanto più originale e plurivoca è la sua modalità di trasmissione (*indipendentemente* dal suo valore strettamente estetico), comparabilmente la maggiore apertura di un'opera d'arte contemporanea deriva dal fatto che in essa l'ambiguità e la polivalenza non sono più componenti accidentali del messaggio (come nell'arte di ogni tempo e cultura) bensì strutturali e intenzionali, capaci

[126] U. Eco, *Lo Zen e l'occidente*, op. cit., p. 233

quindi di farsi metafora epistemologica di una mutata immagine del mondo. Un mondo nel quale i ruoli del creatore e del fruitore risultano fortemente problematizzati nelle loro funzioni tradizionali, così come viene messo in discussione il rapporto tra soggetto e oggetto: la soggettività contemporanea non è più l'indiscusso padrone del proprio mondo, bensì è inserita in un campo di tensioni complesse nel quale il necessario riconoscimento di un "mare dell'oggettività" dovrà necessariamente configurarsi in senso critico, ovvero non come resa ma come esibizione e denuncia.

Opera aperta resta probabilmente il contributo teorico più significativo della neoavanguardia italiana, ponendosi al tempo stesso come summa e riconoscimento di esperienze già sviluppate e come propulsore di una nuova prospettiva culturale: nel 1966 il giornalista Andrea Barbato riconobbe che *Opera aperta* «non solo fornisce all'avanguardia una serie di strumenti critici indispensabili ma anche la mette finalmente in contatto con le analoghe esperienze che si svolgono da tempo nel resto del mondo»[127]. Le reazioni furono infatti qualitativamente e quantitativamente notevoli, in Italia come all'estero, da destra come da sinistra, sia dal lato dei consensi che da quello delle critiche. In Italia l'approccio innovativo e desacralizzante di Eco all'opera d'arte non mancò di suscitare polemiche e dibattiti: si menzionano solo Aldo Rossi, che su *Paese Sera* prese sarcasticamente le distanze da «quel giovane saggista che apre e chiude le opere (quasi fossero usci, giochi di carte o governi a sinistra)»[128], ed Elio Mercuri, che su *Filmcritica* definì Eco «anima bella del neocapitalismo milanese», rea di proporre un'accettazione passiva al Caos e al Disordine[129]. Recensioni positive (seppur non senza spunti critici) giunsero invece da Angelo Guglielmi, Elio Pagliarani, Walter Mauro («un libro destinato per certi aspetti a fare epoca e a rivoluzionare una buona parte delle poetiche contemporanee»[130]) ed Emilio Garroni (per quanto la sua critica a certi utilizzi della teoria dell'informazione indusse Eco ad aggiungere una postilla nelle edizioni successive). All'estero il successo e la diffusione furono altrettanto notevoli, andando talvolta ad innestarsi in una situazione politica che incoraggiava una lettura allegorica di *Opera aperta* come di un progetto rivoluzionario in senso lato (come nel Brasile del 1968); in Francia il libro apparve nel 1965 «suscitando un vivacissimo interesse»[131], così come in Belgio e in Spagna (dove nella prima edizione si leggeva che esso «apre un nuovo umanesimo a partire dalla

[127] A. Barbato, *Appunti per una storia della neo-avanguardia italiana*, in AA.VV., *Avanguardia e neo-avanguardia*, Sugar, Milano, 1966, citato in *Dopo la seconda edizione (1967), Opera aperta*, op. cit., p. XX
[128] U. Eco, *Dalla parte della critica*, in *Opera aperta*, op. cit., p. XII
[129] ivi, p. XIV
[130] «Momento Sera», agosto 1962. cit. in U. Eco, *Dalla parte della critica*, op. cit., p. X
[131] ivi, p. XIX

scienza e dall'estetica contemporanea»[132]). Tutto questo unicamente per sottolineare l'importanza storica di un testo che certamente non esaurisce la posizione di Eco sull'argomento (sul quale, anzi, l'autore tornerà criticamente a più riprese), ma che resta nondimeno un momento determinante per l'autocoscienza della cultura italiana in uno dei suoi più vivaci periodi di rinnovamento.

Già in *Opera aperta* trovava espressione l'approccio "orizzontale" e pluralista di Eco al mondo dell'arte e della cultura: tale prospettiva viene ulteriormente ribadita nella sua raccolta successiva, *Apocalittici e integrati* (1964). Certamente meno significativa del suo predecessore nel senso di un diretto contributo alla neoavanguardia, quest'opera prosegue tuttavia in parte il lavoro già intrapreso, estendendo al mondo della cultura di massa quello che in *Opera aperta* era un discorso rivolto essenzialmente all'arte d'avanguardia. A testimoniare il successo di entrambe le raccolte basterebbe il fatto che i due titoli sono presto diventati slogan (col contributo determinante, in ambedue i casi, di Valentino Bompiani): anche *Apocalittici* destò notevole scalpore, forse in quanto sembrò «cogliere di sorpresa una fascia della cultura italiana»[133], quella meno informata, quella che si augurava non giungesse mai un'era che di fatto era già arrivata, l'era di una progressiva interazione e di un proficuo dialogo fra cultura "alta" e cultura "bassa".

Basta scorrere rapidamente l'indice della raccolta per accorgersi di come e quanto, rispetto a *Opera aperta*, gli oggetti dell'analisi (ma non per questo l'impostazione della stessa) siano cambiati: a Joyce e Cage, Calder e Wittgenstein subentrano Steve Canyon, Superman e Charlie Brown, Celentano e Rita Pavone, la fantascienza e il kitsch. Non è questa la sede per una disamina approfondita della raccolta: basti sottolineare come nodo centrale dell'intero progetto (e principale responsabile dello scompiglio provocato in seno alla cultura ufficiale italiana dell'epoca) sia l'applicazione di concetti e metodologie considerati come propri della cultura "alta" ad oggetti appartenenti alla cultura "bassa". Occorre innanzitutto ribadire come Eco non volesse affatto, in questo modo (malgrado proprio in questo senso sia stato inteso da molti il suo approccio), *cancellare* le differenze fra i diversi "livelli" della cultura: l'obiettivo non era certo affermare che una canzone di Rita Pavone potesse esigere una profondità d'ascolto o suscitare un piacere intellettuale paragonabile a una sinfonia di Mahler, o che nelle università si potesse sostituire a piacimento lo studio di Kant con quello di Topolino. Tuttavia, il fatto che esistano indubitabilmente, in ogni campo di espressione artistica, dei "livelli" culturali non

[132] ivi, p. XX
[133] U. Eco, *Opera aperta: il tempo, la società*, in *Opera aperta*, op. cit., p. V

significa che essi corrispondano semplicemente ad una suddivisione in classi sociali, e neppure che tali livelli corrispondano necessariamente a gradi di complessità dell'oggetto: poiché anche in questo caso, come in *Opera aperta*, l'analisi viene condotta sull'esperienza estetica come elemento d'incontro tra un oggetto d'arte e un fruitore determinato, ne consegue che lo stesso prodotto può presentare possibilità fruitive diverse[134].

Una riflessione sulle tipologie di ascolto non può che evocare l'illustre precedente rappresentato da Adorno e dalle pagine dell'*Introduzione alla sociologia della musica* dedicate ai *Tipi di comportamento musicale*[135]: proprio il filosofo francofortese, tuttavia, appare come uno dei bersagli principali dell'argomentazione di Eco. O meglio, il bersaglio «palese o occulto» di *Apocalittici e integrati* era il già citato *L'eclissi dell'intellettuale* di Elémire Zolla (che, «sia pure in negativo, aveva aperto in Italia il discorso sulla cultura di massa»[136]), a sua volta ritenuto responsabile di una «mediazione conservatrice» tra Francoforte e l'«adornismo» italiano dell'epoca[137]. Ma allo stesso Adorno Eco rimprovera un approccio rischiosamente vicino a una concezione *apocalittica* della cultura (ovvero un'idea di questa come fatto aristocratico, di cui la cultura di massa non può che rappresentare l'antitesi): il suggerimento, più o meno velato, che l'unica possibilità per il critico contemporaneo risieda nel testimoniare il proprio dissenso, una «tentazione speculativa» che finisce per evitare di soffermarsi sulle condizioni e i modi concreti del reale. Anche questo, secondo Eco, così come avviene nella prospettiva ottimistica degli *integrati*, significa «assumere con la massima disinvoltura il concetto feticcio di "massa"»[138].

Non è certo questa la sede per una disamina approfondita della musicologia adorniana: essa resta tuttavia decisiva per un discorso sulla neoavanguardia, in quanto ad Adorno (o meglio, a una sua versione più dogmatica) guardava la cultura ufficiale di sinistra italiana degli anni Cinquanta e Sessanta. Come avremo modo di vedere, infatti, l'adornismo dei «discepoli

[134] U. Eco, *Cultura di massa e "livelli" di cultura*, in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti Editore, Firenze, 2019 (I ed. Bompiani 1964), p.62

[135] Cfr. T.W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. di G. Manzoni Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-26 (Ed. originale *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962). Adorno analizza sette tipologie di ascolto (riassumibili sotto le categorie di *esperto*, *buon ascoltatore*, *consumatore di cultura*, *ascoltatore emotivo*, *ascoltatore risentito*, *musica per passatempo*, *ascoltatore indifferente*), profili «attraverso i quali è possibile intendere qualcosa sull'ascolto musicale inteso come un indice sociologico»; tale classificazione «presuppone che le opere siano un fattore in sé oggettivamente strutturato e sensato che si dischiude all'analisi e può essere percepito e esperito in diversi gradi di esattezza» (ivi, p. 6)

[136] U. Eco, *La cultura italiana e le comunicazioni di massa*, in *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. X

[137] ivi, p. VII

[138] U. Eco, *Prefazione* ad *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 13

selvaggi» rappresentò una stagione tutt'altro che irrilevante della cultura musicale italiana di metà Novecento[139].

Volendo concludere il discorso su *Apocalittici e integrati*, invece, resta da sottolineare come Eco si inserisca in un dibattito sulla cultura di massa che vedeva tra i principali interlocutori gli americani Clement Greenberg (*Avant-Garde and Kitsch*[140]) e Dwight Macdonald (*Masscult and Midcult*[141]): la posizione critica di quest'ultimo viene considerata come «il punto più equilibrato» raggiunto nell'ambito del dibattito sulla cultura di massa[142], con il suo superamento del dualismo tra avanguardia e kitsch verso un modello tripartito fra arte *d'élite*, *midcult* e *masscult*[143]. Ora, in un'ipotetica lotta fra apocalittici e integrati, la posizione di Eco sembra tendere verso quella dei secondi (seppur in maniera critica, ovviamente) nel suo proporre una «difesa della cultura di massa»: quest'ultima non ha infatti spodestato la cultura ufficiale "superiore" (come sembrano paventare gli apocalittici), bensì ha attecchito su vasti strati di popolazione ai quali finora la cultura era preclusa. Allo stesso tempo, egli prende le distanze da una «concezione alquanto pessimistica della natura umana» secondo la quale l'abbondanza di *informazione*, propria dell'epoca dei mass media, non può in alcun modo risolversi in *formazione*[144]; infine, secondo Eco «non è vero che i mezzi di massa siano stilisticamente e culturalmente conservatori», al contrario essi possono promuovere un rinnovamento dei linguaggi capace di incidere anche sulle arti cosiddette "superiori". Proprio l'idea di una mutua e costante influenza fra arte d'élite e *masscult*, fra avanguardia e kitsch costituisce forse il nucleo della proposta di *Apocalittici e integrati*: «solo accettando la visione dei vari livelli come complementari e fruibili tutti dalla stessa comunità di fruitori, si può aprire la strada a una bonifica culturale dei *mass media*»[145].

Scopo di questa brevissima e necessariamente incompleta ricognizione è rilevare come Eco, nel corso degli anni Sessanta, abbia voluto dedicare pari attenzione e conferire pari dignità

---

[139] Il riferimento è al suggestivo titolo del saggio di G. Lanza Tomasi, *Adorno e i discepoli selvaggi*, in *Adorno in Italia*, a cura di A. Angelini, Siracusa, Ediprint, 1987

[140] C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, «Partisan Review», New York, 1939

[141] D. Macdonald, *Masscult and Midcult*, in *Against The American Grain: Essays on The Effects of Mass Culture*, Random House, New York, 1962

[142] U. Eco, *Cultura di massa e "livelli" di cultura*, in *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 32

[143] Particolarmente interessante è la nozione "intermedia" di midcult, rappresentata da «opere che paiono possedere tutti i requisiti di una cultura aggiornata e che invece, di fatto, della cultura costituiscono una parodia, una depauperazione, una falsificazione attuata a fini commerciali» (ivi, p. 33). Esempi di *midcult* sono per Eco certi romanzi "manieristi" di Hemingway o i ritratti di Boldini: in entrambi i casi vi è un recupero di procedimenti d'avanguardia ormai *consumati* e una costruzione del messaggio come provocazione di effetti, il tutto convincendo il consumatore di aver realizzato un incontro con l'Arte vera e propria.

[144] ivi, p. 42

[145] ivi, p. 56. Altro concetto cardine della raccolta è quello di Kitsch, per un adeguato approfondimento del quale si rimanda al saggio *La struttura del cattivo gusto*, in *Apocalittici e integrati*, op. cit., pp. 65-129

alle poetiche dell'arte d'avanguardia (*Opera aperta*) e ai fenomeni della cultura di massa (*Apocalittici e integrati*), cercando in entrambi i casi di sfuggire alle sabbie mobili di una critica estetico-filosofica tradizionalmente impostata, per abbracciare uno sguardo aperto alle novità e alle dinamiche del mondo scientifico e culturale in senso lato: i concetti propri della teoria dell'informazione posso essere utili e utilizzati per cogliere la peculiarità e la novità di Joyce, così come per notare il progressivo emergere del kitsch nella scrittura di Hemingway o la ridondanza e convenzionalità delle "canzonette".

Un approccio filosoficamente e metodologicamente rigoroso nei confronti di fenomeni sino ad allora rimasti al di fuori del raggio d'attenzione della cultura ufficiale: non a caso, quindi, quest'ultima venne colta di sorpresa da una prospettiva percepita come radicalmente desacralizzante e iconoclasta nei confronti della tradizione. Proprio su questo punto risulta assai evidente la vicinanza (e la mutua influenza) tra Eco e gli artisti della neoavanguardia italiana, che in un approccio destrutturante e "laico" alla cultura di ogni tempo vedevano l'unica possibilità di sfuggire al consumarsi delle forme e del linguaggio – o meglio, di riconoscerlo e sfruttarlo come istanza critica.

Oggetto di analisi del prossimo capitolo saranno proprio gli artisti, e in particolare i poeti raccolti nell'antologia I Novissimi, documento fondamentale per comprendere tutta una stagione culturale italiana: nel lavoro dei Novissimi trovano infatti pieno compimento quell'internazionalizzazione della poesia e quella problematizzazione del genere antologico che abbiamo visto informare la riflessione di Luciano Anceschi; ma trova anche posto, pienamente cosciente di sé, un'apertura del senso poetico che sembra quasi anticipare, di pochi mesi, quella teorizzata da Umberto Eco.

1.6 – Poesia d'avanguardia: i Novissimi

> […] se conveniamo che, in quanto "contemporanea", la poesia agisce direttamente sulla vitalità del lettore, allora ciò che conta in primo luogo è la sua efficacia linguistica. Ciò che la poesia *fa* è precisamente il suo "contenuto".[1]

Dopo esserci rivolti ad alcuni fra i principali studiosi del contesto filosofico e culturale italiano del secondo dopoguerra, veniamo infine a contatto con gli artisti che di tale contesto si sono nutriti, iniziando con i cinque poeti raccolti nell'antologia *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* – titolo che finì con il designare, oltre alla raccolta, anche i poeti stessi, da allora noti come "Novissimi": Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Antonio Porta.

Nel ripercorrere il progetto alla base dell'antologia, Sanguineti afferma:

> Credo che l'idea sia stata di Balestrini, anche se in fondo la necessità di qualcosa del genere era un poco nell'aria. Si era riscontrata una unanimità di problemi, ma senza alcuna poetica unitaria da esibire: su queste basi nacque il volume dei *Novissimi.*[2]

Un po' come avverrà poco tempo dopo per il Gruppo '63, quindi, nei *Novissimi* si trovano a confronto percorsi poetici e intellettuali assai differenti, accomunati tuttavia da una certa presa di posizione, da una «negazione»[3] nei confronti di una poesia italiana che, laddove tentava la via del rinnovamento, pareva farlo in maniera superficiale, o restando comunque aggrappata (come abbiamo visto nel capitolo precedente) alla grande tradizione lirica.

Lo stesso nome, nato da un'idea di Sanguineti, voleva essere aperto riferimento ai *Nuovi* (i *Lirici nuovi* di Anceschi), ma al tempo stesso evocare «il congiungersi dell'elemento apocalittico ed estremistico con il richiamo alla poesia nova, nel senso che possedeva nella storia della poesia latina. Così facendo, cercavo quasi una sorta di autorizzazione araldica»[4]. Già da questi pochi accenni si comprende bene come convivessero, nelle intenzioni dei *Novissimi*, volontà di rottura e profonda conoscenza della tradizione: Giuliani, curatore dell'antologia e autore della preziosa *Introduzione*, ci tiene tuttavia a prendere le distanze dal «lettore timorato che ha il torto di connettere la tradizione con l'idea del dovere»[5] – per poi prendere direttamente di mira la figura del poeta neo-crepuscolare,

---

[1] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, p. 17

[2] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano, 1993, p. 47

[3] ivi, p. 48

[4] ibidem. Sanguineti si riferisce probabilmente ai cosiddetti *poetae novi*, che nella prima metà del I secolo a. C. portarono alla nascita della poesia neoterica.

[5] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 5

«ossessionato dalla voglia di stare all'Opposizione ma dentro la Storia», emblema di un «mostruoso miscuglio di nazionalismo raté e di socialismo velleitario»[6].

I toni non sono evidentemente dei più pacati: occorre infatti sottolineare che, se il "padrino" Anceschi riconobbe subito la novità della proposta («Per quel che riguarda la poesia, si può dire con qualche fondamento che il dopoguerra finisce solo ora»[7]), egli era al tempo stesso portato a leggere i Novissimi – nell'ambito della sua visione fenomenologica – «non tanto come un segno di rottura, quanto come l'affacciarsi di ulteriori esigenze da ricondurre entro lo svolgimento poetico di un Novecento che egli vedeva, in sostanza, coerente»[8], laddove i diretti interessati davano senza dubbio maggior peso all'idea di rottura, piuttosto che a quella di continuità. Rottura, come già accennato, non con la tradizione *tout court*, ma semmai con una tradizione recente che del passato continuava a nutrirsi in maniera acritica: in questo senso, ad esempio, l'influenza del Dante "riscoperto" da Eliot e Pound fu grande, poiché offriva finalmente uno sguardo alternativo, fecondo e davvero contemporaneo su uno dei monumenti della cultura occidentale – e italiana in particolare.

La coscienza di rappresentare uno spartiacque nella cultura poetica italiana del Novecento emerge anche dalla stretta relazione individuata fra i Novissimi e la neoavanguardia («fu soltanto dopo l'uscita dei Novissimi che si cominciò a parlare di neo-avanguardia italiana»[9]), nonché dalla scelta di un sottotitolo come *Poesie per gli anni '60*: riferita ad una antologia pubblicata nel 1961, con testi risalenti agli anni 1954-1960, l'espressione denuncia già una volontà di indirizzare in qualche modo il nuovo corso poetico italiano («soprattutto per alcuni giovani, i Novissimi rappresentarono una sorta di "liberi tutti" da cui partire»[10]). Se il gesto antologico tradizionale tende già di per sé a "chiudere" un periodo passato, la raccolta dei Novissimi al contrario «non era, dunque, una conclusione, il ritratto definito di un periodo. Esso era, invece, un gesto d'apertura, una svolta, uno schiaffo al passato più recente e un'indicazione per il lavoro avvenire. Era un salto dalla preistoria del "moderno" alla contemporaneità pura e semplice»[11]; altri, invece (come Zanzotto[12]), nel «gusto dell'autoantologizzazione» colsero un momento di ingiustificata vanità e autocompiacimento.

Detto questo, è il momento di gettare uno sguardo ai protagonisti. Come già accennato in precedenza, quella dei Novissimi è una realtà che si colloca di fatto tra l'esperienza de *il Verri* e quella del Gruppo 63: vi si colloca non solo da un punto di vista meramente cronologico, ma anche perché rappresenta un primo coagularsi di un contesto e di una prospettiva culturale condivisa (quella nata

[6] ivi, p. 6

[7] F. Erbani, la Repubblica, 5 maggio 1997, citato in O. Alicicco, L. Mastroddi e F. Romanò, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Oblique Studio, 2010, p. 5

[8] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 48

[9] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 12

[10] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 49

[11] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 12

[12] cfr. infra, parte prima cap. 5

attorno alla rivista di Anceschi), e di conseguenza la prima tappa verso il più ampio progetto del Gruppo 63 – oltre a restarne il principale punto di riferimento in campo poetico.

I cinque protagonisti erano infatti in qualche modo tutti legati al *Verri* e al suo fondatore. Balestrini e Porta collaboravano all'organizzazione della rivista, a Milano – Balestrini in particolare, ricorda Sanguineti, «è sempre stato un grande organizzatore», «un gran diplomatico, capace di tenere insieme persone dalle posizioni assai diverse», determinante sia per la costituzione dei Novissimi che per la nascita del Gruppo 63[13]; Giuliani era, nel *Verri*, il critico e recensore ufficiale di poesia; Sanguineti aveva conosciuto Anceschi dopo averne recensito l'antologia *Lirica del Novecento*, e quest'ultimo si era offerto di pubblicare il poemetto *Laborintus* nella collana *Oggetto e simbolo* che dirigeva presso l'editore Magenta[14]. Pagliarani sembra occupare una posizione leggermente più defilata; lo stesso Sanguineti, nell'ambito del suo *Poesia italiana del Novecento* (1969), sceglierà di non inserirlo tra i poeti della neoavanguardia, ma di collocarlo invece nella sezione dello "sperimentalismo realistico", insieme a Pavese e a Pasolini[15].

L'antologia risente evidentemente della lezione anceschiana già nella struttura: oltre all'*Introduzione* di Giuliani, infatti, vi è una sezione dedicata alle opere (divise per autore, e corredate da note esplicative da loro redatte) e una consacrata alla poetica, con uno o più brevi saggi degli autori medesimi. Una programmatica e niente affatto scontata commistione di proposta artistica e fondazione poetica, dunque – come non mancò di notare il recensore del *The Times Literary Supplement*, affermando che «L'antologia è tanto più notevole in quanto offre una coerente spiegazione e difesa delle innovazioni palesate nelle poesie che contiene. Questi scrittori operano una strutturazione, non si limitano a distruggere»[16]. C'è da dire, tuttavia, che l'idea di unire poesia e poetica (o, perlomeno, l'idea di *come* unirle) non era condivisa da tutti: c'era chi riteneva che l'intervento del poeta dovesse limitarsi ai soli versi, e considerava quindi le note esplicative come un'indebita intrusione nel momento interpretativo riservato al lettore; oppure chi riteneva che fosse giusto, per una migliore fruizione delle opere, inserire note esplicative, ma non per mano dell'autore, bensì di un critico come prospettiva esterna.

---

[13] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 45

[14] ivi, p. 33

[15] ivi, p. 47 e F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano, 2014, p. 107

[16] «Considerano la poesia un atto di forza, irruzione nella realtà, strumento per somministrare shocks: e ciò non per stravaganza, ma allo scopo di scuotere il lettore e porlo in uno stato di accresciuta vitalità. Sebbene il loro stilnuovo sia tutt'altro che dolce, il modo in cui lavorano a rinnovare il parlato poetico italiano richiama lo spirito di Cavalcanti e di Dante. L'antologia è tanto più notevole in quanto offre una coerente spiegazione e difesa delle innovazioni palesate nelle poesie che contiene. Questi scrittori operano una strutturazione, non si limitano a distruggere» (The Times Literary Supplement, 3-9-1964, citato nella quarta di copertina della seconda edizione de *I Novissimi*)

Di grande interesse è a tal proposito lo scambio epistolare intercorso tra Alfredo Giuliani, Luciano Anceschi e gli altri poeti antologizzati (commentato da Federico Milone in un numero del *Verri* dedicato ai Novissimi), dal quale traspare con evidenza il fatto che Giuliani «intese il ruolo di curatore come un complesso lavoro di mediazione, che chiamava tutti i poeti coinvolti a discutere sulla struttura e i contenuti dell'antologia»[17]. Per quanto riguarda la piccola (ma non certo irrilevante) *querelle* sulle note esplicative da aggiungere alle poesie, Anceschi si era inizialmente dichiarato contrario alla proposta di Giuliani «per due motivi: noi ci rivolgiamo a un pubblico colto, non alle scuole; inoltre, ci sono motivi di poetica che portano a tener in ombra certi aspetti – su cui poi lavoreranno di esegesi coloro che ci si divertiranno»[18]. Favorevole si dichiarerà invece Sanguineti (sollecitando anzi Giuliani a un confronto in merito al contenuto delle note stesse), vedendovi un ulteriore arricchimento capace di fondare e motivare l'antologia[19]; stessa posizione, attenta a un bisogno di comprensibilità e alla trasparenza dell'impegno sociale, sarà espressa da Porta – senza tuttavia dimenticare le ragioni di ordine commerciale[20]. Di tutt'altra idea era invece Balestrini («sinceramente, la tua idea delle note mi infastidisce molto»), ritenendo che l'eventuale chiave di lettura dovesse essere semmai fornita al lettore preliminarmente, per mezzo di un'introduzione e non tramite un sistema di note; senza contare che, dal punto di vista personale, le sue poesie non hanno simboli o allegorie da spiegare, «il confuso deve restare confuso, i significati tendono all'infinito» e sarebbe quindi sconveniente vincolare il lettore a una specifica interpretazione[21]; lo stesso Balestrini tornerà poi sulla sua posizione, accettando di fornire una nota unica per ogni gruppo di poesie.

Queste le posizioni principali emerse da tale discussione. Ora, per minima o irrilevante che possa apparire rispetto al peso storico e culturale dell'antologia, l'importanza della *querelle* sulle glosse esplicative getta luce su due componenti fondamentali del nuovo corso poetico che i Novissimi intendevano inaugurare: innanzitutto, lo stretto legame tra poesia e poetica, specie nel caso della forma antologica, dove la novità della proposta non può che trovare fondamento e giustificazione in un adeguato apparato critico e teorico (dagli scambi epistolari già citati emerge infatti chiaramente, malgrado le posizioni contrastanti in merito alle note, la necessità condivisa di fornire un contrappeso teorico alla sola poesia); in secondo luogo, e in maniera apparentemente paradossale, la coscienza del fatto che proprio una poesia stilisticamente e linguisticamente estrema non dovesse perdere la comunicazione con il lettore («l'allontanamento della compiacenza per l'oscurità», per usare le parole di Balestrini)[22]. Pur nella violenta rottura dei canoni tradizionali, i poeti della neoavanguardia erano

[17] F. Milone, *Le note ai Novissimi* in *ancora novissimi?*, «il Verri», n. 47, ottobre 2011, p.103
[18] ivi, p. 104
[19] ivi, p. 107
[20] ivi, p. 108
[21] ivi, p. 109
[22] ivi, p. 108

ben consapevoli di dover operare non contro, ma *dentro* la società, e che quindi anche la più ardua sperimentazione non può e non deve spezzare la comunicazione, bensì conferirle nuovo vigore tramite forme e modalità innovative:

> Non volevamo certo liberarci "del" linguaggio, ma solamente di certi codici letterari, di determinate posizioni di gusto – che per me poi significavano determinate posizioni ideologiche – che sentivamo come fortemente vincolanti […] La vera opposizione ideologica è fatta nel linguaggio attraverso il linguaggio, altrimenti il discorso rimane davvero astratto e inoperante.[23]

Detto ciò, l'*Introduzione* di Alfredo Giuliani non esita a mettere subito in chiaro i termini in gioco, chiamando sorprendentemente in causa il Leopardi dello *Zibaldone*, secondo il quale lo scopo della «vera contemporanea poesia» è da ricercare nel fatto che essa «aggiunge un filo alla tela brevissima della nostra vita […] ci accresce la vitalità»[24]. Ebbene, per Giuliani (portavoce, in questo caso, dei *Novissimi* tutti) tale accrescimento non può che derivare da un'apertura, da uno choc dovuto in primo luogo alla «efficacia linguistica» della poesia – «Ciò che la poesia fa è precisamente il suo contenuto»[25]. Legame fra i poeti antologizzati è quindi una «vocazione a conoscere», l'idea che la poesia debba farsi motore di un rinnovamento strutturale: ad essere messo fuori gioco non è soltanto il linguaggio *contemplativo* tipico della tradizione ermetico-crepuscolare (ancora legato alla convenzionale nozione di contenuto[26]), ma anche il linguaggio *argomentante* inaugurato dallo stesso Leopardi[27]. La poesia che voglia dirsi davvero contemporanea («e se ci domandiamo: – a che cosa? – la risposta è una sola: al nostro sentimento della realtà, ovvero alla lingua che la realtà parla in noi coi suoi segni inconciliabili»[28]), infatti, deve semmai poggiarsi sulla discontinuità, sull'*asintattismo*, sul primato del metodo sul contenuto. Il realismo è definitivamente superato – nel solo Pagliarani ne permangono delle tracce, ma si tratta in ogni caso di un realismo che contrae la realtà, «mai credendo a un contenuto di per sé sufficiente a rinnovare la poesia»[29] – così come viene superata la «ormai degradata versificazione sillabica» e l'idea di un Io poetico liricamente padrone.

Prima di addentrarci più a fondo nelle opere antologizzate, è interessante constatare come l'antologia – complice una inaspettata diffusione, decisamente legata anche allo scandalo della proposta – abbia conosciuto una seconda edizione già nel 1965, ma passando da Rusconi e Paolazzi (che dal 1958 pubblicava anche *il Verri*) alla casa editrice Einaudi (che curerà poi tutte le successive

[23] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 96
[24] G. Leopardi, *Zibaldone*, 1 febbraio 1829, cit. in A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 15
[25] ivi, p. 17
[26] ivi, p. 6
[27] ivi, p. 19
[28] ivi, p. 15
[29] ivi, p. 16

ristampe): si noti, per inciso, che determinante per le vicende culturali dell'Italia del secondo dopoguerra fu l'opera di editori "illuminati" (quali Giangiacomo Feltrinelli e Giulio Einaudi, «*agenti del nuovo*» secondo Curi[30]) capaci di coniugare sostegno alla sperimentazione letteraria e lucida consapevolezza dei rinnovamenti socio-economici in atto.

Detto questo, la prefazione di Giuliani alla nuova edizione conferma e amplia quanto sostenuto nell'*Introduzione* del 1961, seppur con alcune significative considerazioni sui rapporti tra poesia e prosa:

> la prosa ha ormai cessato di godere del presunto favore della discorsività, mentre la poesia ha acuito la sua capacità di contatto, un tempo limitata dai pregiudizi del ritmo, della rima, del lessico, e via dicendo […] restano, senza dubbio, differenze tra l'una e l'altra, ma non di natura: di destinazione e d'uso; differenze quali possono darsi tra prodotti contigui di una medesima cultura materiale.[31]

e sull'importanza cruciale del metodo, del «progetto in luogo dell'ispirazione», priorità secondo Giuliani già teorizzata da Rimbaud e poi pienamente realizzata da Mallarmé[32]. Interessante anche porre l'accento, come giustamente rilevato dagli autori del saggio *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*[33], sulla notevole diversità delle copertine delle due edizioni: la prima mette immediatamente in luce il carattere eversivo e di rottura della raccolta per mezzo di una grafica sperimentale, coronata dalla scritta «la voce violenta della nuovissima poesia italiana» – un vero e proprio manifesto, desideroso di imporsi già al primo sguardo; con il passaggio a Einaudi la veste grafica si fa decisamente più sobria, i Novissimi sono passati da esperimento locale a fenomeno di dignità nazionale, anzi internazionale, come vuole bene evidenziare la recensione del *Times Literary Supplement* posta in quarta di copertina. Abbandonato lo slogan di dichiarazione violenta, la grafica mette in luce stavolta una dichiarazione di poetica per mezzo di un collage di citazioni dalla prefazione di Giuliani: nel pieno rispetto di tale poetica, dunque, si è passati dall'esplosività dei contenuti e dello slogan («la voce violenta») a quella dei procedimenti linguistici e formali («la nuova poesia si misura con la *degradazione dei significati* e con l'*instabilità fisiognomica* del mondo verbale in cui siamo immersi»).

[30] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 115
[31] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 8
[32] ivi, p. 11
[33] O. Alicicco, L. Mastroddi e F. Romanò, *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, op. cit.

[Le copertine delle due edizioni de *I Novissimi*, quella del 1961 (Rusconi e Paolazzi) e quella del 1965 (Einaudi)]

1.6.1 – Elio Pagliarani

> Nessun vocabolo ha illimitate capacità di adattamento (e quante più ne ha tanto più è semanticamente avvilito); ogni vocabolo ha i suoi precisi problemi sintattici, si muove in una sua area sintattica.[34]

Per la poetica di Elio Pagliarani (Rimini, 1927 – Roma, 2012) si è parlato, come già detto, di sperimentalismo realistico. Collocata in apertura all'antologia (per un criterio meramente cronologico, essendo apparsa per prima), la sua opera esibisce, almeno in apparenza, una carica eversiva più contenuta rispetto a quella degli altri autori.

Così lo presentano, rispettivamente, Fausto Curi e Alfredo Giuliani:

[34] E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 199

> Credo sia molto diffusa l'opinione che Elio Pagliarani è molto diverso dagli altri quattro Novissimi. Così diverso da indurre a escluderlo da quella piccola schiera […] Diverso, nel parere di molti, perché "leggibile". Che Pagliarani sia leggibile, è indubbio: il problema è se lo si sappia leggere davvero.[35]

> Dei poeti qui raccolti mi sembra che il solo Pagliarani si sia fatto un problema di "realismo" letterario, ma sempre *contrando* la realtà sperimentata, mai credendolo un contenuto di per sé sufficiente a rinnovare la poesia.[36]

A «saperlo leggere davvero», infatti, accanto alla "leggibilità" emergono chiaramente tutti i caratteri che sappiamo essere propri dei Novissimi: montaggio, riduzione dell'io, superamento della metrica sillabica, uso del già scritto e plurilinguismo.

Il principale contribuito di Pagliarani all'antologia dei *Novissimi* è rappresentato da *La ragazza Carla*, poemetto già pubblicato da Vittorini nel *Menabò* n.2 del 1960: «il racconto è ambientato a Milano nell'immediato dopoguerra», come precisa lo stesso autore nelle note al testo, e vede la protagonista «in fuga di fronte alla vita» e ai mutamenti (sociali, economici, sessuali) che la investono. Già il fatto che Pagliarani possa parlare di "racconto" suggerisce una pur minima vicinanza ad una concezione tradizionale della scrittura: elemento narrativo che è indubbiamente presente, seppur messo al servizio di una scrittura polifonica e di una prospettiva frantumata.

Si veda un frammento della sezione II, dove un residuo di lirismo sembra concesso a una Milano dalla consistenza fredda e dai colori plumbei:

E questo cielo contemporaneo
in alto, tira su la schiena, in alto ma non tanto
questo cielo colore di lamiera

sulla piazza a Sesto a Cinisello alla Bovisa
sopra tutti i tranvieri ai capolinea

non prolunga all'infinito
i fianchi le guglie i grattacieli i capannoni Pirelli
coperti di lamiera?

È nostro questo cielo d'acciaio che non finge

[35] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 108
[36] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 16

Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,
proprio perché sulla terra non c'è
scampo da noi nella vita.[37]

Ma altrove si fa invece evidente la moltiplicazione delle prospettive e dei piani temporali, a sua volta generatrice di una polifonia – e di una latente, cupa ironia – spesso estranee alla poesia neorealista tradizionale:

Domenica con un fascio di fiori
Aldo a fianco occupato di lei «Telefonano in un circo.
Pronto: batto a macchina e parlo francese, non basta?
So andare in bicicletta e dire il credo, non basta
per il circo? Non sentite che nitrisco, che volete di più
da un povero cavallo?»[38]

Pagliarani realizza in maniera compiuta (e tuttavia assolutamente personale) quella *riduzione dell'io* che era valore programmatico nella proposta antologica dei Novissimi – nonché, in certa misura, tratto importante del risveglio teorizzato da Curi: ma non la realizza, come altri, per mezzo di una radicale distruzione dei personaggi nella loro dimensione naturalistica, bensì tramite un'esplosione della prospettiva narrativa, una disseminazione dell'Io poetico (proprio il termine *Io* diventa, per questa ragione, impreciso) in una miriade di personaggi che non rappresentano una proiezione dell'autore. «Affascinato dallo stile epico», Pagliarani «non vorrebbe mai parlare in prima persona: se vuol dire qualcosa, inventa un personaggio oppure un "coro", come spesso nella *Ragazza Carla*»[39]; Curi parla, a tal proposito, di una «vocazione a fingere un'altra voce», di una vera e propria «scomparsa dell'autore»[40], attento a lasciar parlare le cose e le situazioni oggettive senza sovrapporvi alcun giudizio personale o passionale – «se Carla ci appare un prodotto storico […] ciò non avviene perché essa è pretesto di una tesi, ma per la coerenza oggettiva con cui Pagliarani la disegna nel contesto».[41]

L'attenzione rivolta allo stretto rapporto fra vocabolario poetico e generi letterari (non a caso il suo contributo teorico all'antologia risiede nel breve saggio *La sintassi e i generi*, scritto nel 1959)

[37] E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, II.2, in *I Novissimi*, op. cit., p. 53
[38] E. Pagliarani, *La ragazza Carla*, III.2, in *I Novissimi*, op. cit., p. 60
[39] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 23
[40] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 75
[41] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 24

lo porta inoltre a evidenziare la necessità di una loro «reinvenzione» in quanto «necessaria conseguenza della più ampia e variata modulazione sintattica del discorso poetico conseguente all'arricchimento del lessico»[42]; sul piano pratico, ciò si realizza in una mescolanza dei generi (poesia, teatro, narrativa, cronaca giornalistica) che di fatto li intreccia e ne sgretola la consistenza originaria. Anche i generi, come i protagonisti delle vicende, diventano personaggi di una «messa in scena della parola», di una «teatralizzazione della poesia» i cui attori esistono in quanto voci e «gli eventi esistono in quanto sono *eventi di parole*»: Pagliarani riesce in questo modo a mettere in scena «lo spettacolo verbale di certi pezzi della società italiana alla fine del Novecento».[43]

Non solo, ma tale centralità della dimensione linguistica si converte in una costruzione testuale che privilegia la performance, la lettura ad alta voce della poesia[44]. A maggior ragione non si può non apprezzare, tornando ai già citati Atti del Convegno bolognese *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*,[45] la scelta di allegare al testo un supporto audio con le registrazioni delle performance poetiche (spesso realizzate dagli stessi autori) tenutesi in tale occasione: un gradito riconoscimento dell'importanza, spesso trascurata, della poesia nella sua dimensione acustica e performativa.

1.6.2 – Alfredo Giuliani

> […] per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo.[46]

Il ruolo di curatore, non certo irrilevante in quanto «complesso lavoro di mediazione», non impedì ad Alfredo Giuliani (Mombaroccio, 1924 – Roma, 2007) di contribuire all'antologia dei Novissimi con un cospicuo numero di poesie (la maggior parte delle quali già raccolte nel 1955 nel volume *Il cuore zoppo*[47]*)* e con il saggio *La forma del verso*.

Insieme a Edoardo Sanguineti (al quale infatti Nanni Balestrini aveva proposto di affidare l'introduzione dell'antologia)[48], Giuliani costituisce probabilmente il nucleo teorico-critico del gruppo: da lui furono elaborate ed esplicitate alcune delle principali proposte e direzioni di ricerca,

---

[42] E. Pagliarani, *La sintassi e i generi*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 199
[43] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 111
[44] F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019, p. 164
[45] R. Barilli, F. Curi e N. Lorenzini (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* (Atti del Convegno, Bologna 8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna, 2005
[46] A. Giuliani, Prefazione alla seconda edizione de *I Novissimi*, op. cit., p. 5
[47] A. Giuliani, *Il cuore zoppo. Con sette versioni da D. Thomas*, Magenta, Varese, 1955
[48] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 48

dalla «riduzione dell'io» (di cui fu «tenace fautore»[49]) all'idea di poesia quale «mimesi critica della schizofrenia universale», dal primato del metodo e della struttura alla riflessione sulla dimensione metrica, fino all'idea leopardiana di poesia come «accrescimento di vitalità» e a quella del caos come «problema strutturale». La sua *Introduzione* a *I Novissimi*, insieme alla Prefazione all'edizione del 1965, costituisce di fatto un prezioso concentrato di quelli che erano i principali nuclei tematici di riflessione della neoavanguardia: anche secondo Curi, «decisivo è stato il contributo recato da Giuliani all'elaborazione teorica che ha consentito una fondazione ragionata e consapevole di una nuova esperienza d'avanguardia»[50]. Proprio come spesso accade nella poesia di Sanguineti, tra l'altro, nei versi di Giuliani la dimensione teorica sembra a volte prendere corpo in una forma di metapoesia - «[…] Con gli anni tutto diviene / simbolico, capire è un sentito dire, poesia / nient'altro che paralogia dei soliti discorsi» oppure «Stormire, da dove verso che cosa, la fine stipata / dei simulacri fa soffrire, ma già è dopo, è dopo»[51], o ancora «L'orto sacro fu rinchiuso nella ferrea gabbia, / la lingua premuta tra un muro e una moneta»[52].

Collocata subito dopo quella di Pagliarani, la proposta di Giuliani colpisce innanzitutto per una certa, cupa tonalità di fondo, dove non sembra esserci spazio per l'ironia, se non nella forma di un amaro sarcasmo («Cicli s'annientano contro una ragione ostile. / Evadi, pensa la luna che si strofina il dorso / ai ruscelli primaverili. In Cina, sai, i cani, / è quasi l'ora di cena, sì, li frollano vivi»[53]). Salta poi all'occhio, sempre a confronto con i versi de *La ragazza Carla*, la presenza di un lessico poetico tutto sommato tradizionale: alcuni termini eminentemente lirici (salice, stormire, firmamento, amore) vengono tuttavia usati in modo straniante, come nel caso di *Predilezioni III*:

Prendi il nero del silenzio, tanto parlare
disinvoglia la nuca, in sé pupilla, palato
di cane, oppure pensa le notti che risbuca
nel gelo il firmamento dei gatti, amore.

Prendi l'alito dell'ansimo nero, così dolce
in punta di lingua, fumo di mosto s'arrotola
sulla fronte, mescola l'osceno e l'assurdo,
cambia di posto, e sia come non detto, amore.

Prendi il volo nero, valica l'altra tua vita,

[49] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 77
[50] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 168
[51] A. Giuliani, *È dopo*, in *I Novissimi*, op. cit., pp.88-90
[52] A. Giuliani, *Compleanno*, in *I Novissimi*, op. cit., p.79
[53] A. Giuliani, *Il vecchio*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 84

voltano il fianco i terrori, non gridano più,
un sorso d'alba che nausea, è splendido ora
questo barbaglio stanco, mucosa fiorita, amore.[54]

Risulta evidente come, in questo caso, la parola "amore" (probabilmente l'emblema stesso del cliché poetico) venga usata come strumento di rottura, collocata in un contesto apparentemente del tutto estraneo e quindi dotato di una notevole carica disturbante. All'opposto dell'ampliamento lessicale proposto da Pagliarani, troviamo infatti in Giuliani (che pure afferma di non voler dare «l'impressione di condannare l'operazione contraria») un restringimento del vocabolario poetico:

> Limitare l'area semantica per esercitare su di essa un assoluto controllo, e limitarla non secondo i dettami di una scuola ma secondo una scelta di "campo": è questo uno scopo a cui si debbono sacrificare molte altre intenzioni, più comunicative, in apparenza, più accessibili alla pigra suggestione cui molti lettori di poesia vorrebbero abbandonarsi.[55]

Colpisce poi, nel gruppo di composizioni scelte per comparire nell'antologia, una certa disomogeneità: se le prime presentano una sintassi tutto sommato regolare, man mano che ci si avvicina all'ultima poesia (*Azzurro pari venerdì*) il discorso si fa sempre più frastagliato, anche per mezzo di un utilizzo quasi capillare degli enjambement e delle parentesi, e il plurilinguismo sempre più esasperato. Basti confrontare le due quartine iniziali di *La cara contraddizione*:

Illesi, piaga o errore non badiamo.
Spande il sangue prodigio degli anni.
Azzurri i selciati dell'alba.
Circonclude il tramonto noi che tramontiamo.

Impaziente, paziente sempre il ritmo s'attarda
e conviene al presente fedele. I vuoti
son pieni, realtà fantasma realmente.
Vivere, lungo l'attimo è buona guardia.[56]

con la seconda parte di *Azzurro pari venerdì*:

[54] A. Giuliani, *Predilezioni*, III, in *I Novissimi*, op. cit., pp. 82, 83
[55] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 25
[56] A. Giuliani, *La cara contraddizione*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 71

[…]
E lo psichiatra disse: (a proposito del sogno): l'immagine
del bambino con la merda in mano è il mondo
largo luminoso vuoto stretto oscuro colmo elevato profondo
[…]
vendicativo scaltro ostinato innamorato (sia chiaro
finché non finisci di penetrare nella penetrazione) ritorni
alla contemplazione (il cancello ha una leggiadra gualdrappa di edere) e
io risposi: che bella pace qui, dove gli oggetti scavano
la loro superficie: volevo voltarmi, ma è fuggita piangendo.[57]

Una simile disomogeneità è stata individuata da Sanguineti anche nell'ambito dell'intera produzione poetica di Giuliani[58], che già a partire dalla raccolta *Il tautofono* (1969) sembra liberare la propria scrittura in direzione di un «possibile linguistico», di un «caos solo apparente, che in realtà dà piena attuazione al possibile verbale, all'infinito del linguaggio»[59].

Nel saggio *La forma del verso* troviamo invece un'ampia ricognizione storica sulla nozione di metrica, nella quale Giuliani mette in evidenza il contributo di Eliot e Pound allo sviluppo e all'indagine di tale concetto[60], ma ripercorre anche le tappe dell'evoluzione della poesia italiana tra Ottocento e Novecento:

> […] la metrica, che è l'arte di misurare il tempo del verso inventando e variando ritmi e valori fonici, muta col mutare della lingua e della nostra disposizione a sentire in un modo o in un altro i rapporti tra discorso e canto.[61]

Non solo dal punto di vista teorico, ma anche in sede compositiva la metrica rappresenta «uno degli strumenti, probabilmente il più potente, di cui Giuliani si giova per sventare la mimesi e elaborare una raffigurazione straniante delle cose»[62]: il suo antinaturalismo si fonda quindi non tanto

[57] A. Giuliani, *Azzurro pari venerdì*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 91

[58] «[Giuliani] è stato forse il più irregolare di tutti, dato che ha sempre alternato prove assai felici a altre meno convincenti. Mi sembra dunque molto diseguale nei suoi risultati, sebbene utilizzi gli stessi meccanismi di poetica, con le stesse sorprese e patologie di immagine. Ma forse questa è anche una caratteristica legata alla discontinuità della sua produzione, che per lunghi periodi si è assai rarefatta. A mio avviso *Il tautofono* è il risultato più compatto e felice» F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 96

[59] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., pp. 69,70

[60] Secondo Giuliani, uno dei meriti di Pound è quello di aver portato alla luce la «tendenza del verso moderno a riassumere in sé, fondendoli in una nuova misura, tutti i sistemi precedenti»; di Eliot viene citato invece un frammento di *The Music of Poetry*, dove si afferma che «il compito del poeta varia non solo in ordine al suo temperamento, ma anche secondo il tempo in cui vive.» A. Giuliani, *La forma del verso*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 216

[61] ivi, p. 214

[62] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 68

nell'adozione di un lessico nuovo o nella manipolazione interna delle componenti del discorso, quanto nell'irregolarità metrica e sintattica e nell'accostamento di immagini che «mimano il già scritto o il già parlato»[63] rivelando l'esperienza del non-senso.

1.6.3 – Nanni Balestrini

> […] le parole già scritte che Balestrini preleva dal fuggevole mondo quotidiano sono pezzetti di realtà di per sé insignificanti e destinati a scomparire nella ruota del consumo; recuperati e sorpresi nella loro inattesa libertà e capacità di sopravvivenza, essi vengono *montati* nel più stupefacente e ordinato disordine che si possa immaginare.[64]

Ancora più che in quella di Pagliarani e Giuliani, nella poesia di Nanni Balestrini (Milano, 1935 – Roma, 2019) risulta cruciale il ruolo del montaggio. Il suo radicale antinaturalismo si manifesta infatti per mezzo di una sintassi estremamente dilatata: se in Giuliani troviamo spesso un serrato susseguirsi di immagini e frasi sintatticamente minimali («L'anno licantropo ha dodici lune soltanto. La mia viltà / per la bellezza è incredibile, ho bisogno dell'ansia»[65]), Balestrini al contrario assembla versi che non sembrano avere inizio né fine, finendo per «rompere una tradizione millenaria fondata sulla delimitazione dei testi»[66]:

Una volta o l'altra il tendine
è spezzato, la falange recisa
rincorre il vento nella gabbia

e ostinato sempre lo stesso
uccello, l'aria da respirare
nella bocca piena di sangue

e sopra il corpo a coda di rondine
minuto per minuto spiegazzando
un'estate e i licheni filamentosa

incrostati, incastrati, le contrazioni

[63] ivi, p. 69
[64] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p.28
[65] A. Giuliani, *Predilezioni, I*, in *I Novissimi*, op. cit., p.81
[66] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 183

tutte le volte che tossisci
ora gialli ora verdi ora mai

perduti dal gancio penzolanti
i pescecani che affiorano, sfiorano
carne a forza di dirlo,

ma in fondo chi li ha visti mai
i cavalli? l'estate fu calda,
la folla camminava adagio.[67]

La poesia di Balestrini è quella che, tra i Novissimi, nega più drasticamente l'invenzione soggettiva, facendo un uso pressoché esclusivo del già scritto: «il suo ideale è scrivere poesie senza una sola parola, o una sola metafora, sua personale»[68], afferma Giuliani nell'*Introduzione* all'antologia, parlando anche di una «predilezione per la carta stampata» che sarà probabilmente all'origine dell'interesse di Balestrini per la poesia visiva, «che è anch'essa una forma di utilizzazione del già scritto»[69].

Ma restando entro il suo contributo ai *Novissimi*, è evidente come Balestrini intenda rovesciare radicalmente l'idea di poesia come espressione soggettiva di un Autore individuale: le sue opere sono montaggi di frammenti anonimi o altrui (non a caso nell'ultima poesia antologizzata, *De Magnalibus Urbis M.*, che è una sorta di grottesco mosaico della Milano letteraria, ci sono riferimenti a Sanguineti e ad Arbasino)[70], che spesso si risolvono in un vuoto inatteso e chiedono (pretendono) quindi un'attiva partecipazione da parte del lettore – «facendo a pezzi il linguaggio riesce a rendere evidente ciò che altrimenti non lo sarebbe, perché è la mancanza parziale di un oggetto che lo evoca e lo rende presente»[71].

A una prima impressione, tuttavia, tale proposta poetica sembrerebbe abolire completamente, insieme all'autore, anche tutto ciò che è "altro" dalla pura parola: nessuna metafora, nessuna allegoria, nessun significato complesso e nessuna particolare visione del mondo al di là della sintassi frantumata e dei «mozziconi di parola»[72]. E in effetti Balestrini sembrerebbe convalidare questa lettura, affermando, nel saggio dall'emblematico titolo *Linguaggio e opposizione*, di «considerare oggetto

[67] N. Balestrini, *Corpi in moto e corpi in equilibrio, VII*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 151
[68] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 29
[69] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 61
[70] N. Balestrini, *De Magnalibus Urbis M.,* in *I Novissimi,* op. cit., pp. 161, 162. La «lividissima tellus» del v. 24 richiama uno degli aggettivi ricorrenti nella sezione 26 di *Laborintus*, mentre «il valico di Chiasso» non può non rimandare alla celebre "gita a Chiasso", espressione coniata da Alberto Arbasino.
[71] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 103
[72] ivi, p. 64

della poesia il linguaggio, inteso come fatto verbale, impiegato cioè in modo non strumentale, ma assunto nella sua totalità»[73]: un linguaggio, dunque, tutto ripiegato sul significante, avendo rifiutato l'onere del significato (*l'onta*, avrebbe detto Manganelli)[74] e il relativo pericolo di cadere in un ruolo di ancillare strumentalità. Balestrini non è certo isolato in questo suo tentativo di riportare l'attenzione sul *medium* artistico; egli si inserisce in un vasto campo di sperimentazione che non riguarda certo la sola poesia, ma costituisce uno dei grandi oggetti di riflessione del Novecento: su una simile prospettiva si possono collocare infatti le istanze che in pittura riscoprono la tela nella sua fisicità (basti pensare ai *Tagli* di Fontana o alle opere di Burri) e quelle che in musica indagano e ampliano il concetto stesso di suono (da Cage alla musica spettrale).

Il discorso non può tuttavia arrestarsi qui: Balestrini resta pur sempre un avanguardista, lo scritto da lui inserito nell'antologia del 1961 si intitola *Linguaggio e opposizione*, la sua proposta non può certamente ridursi a un mero gioco in sé compiuto, a una sregolata invenzione verbale; ma non può neanche arrestarsi alla catastrofe del senso. «Siamo posti di fronte a una serie di testi con i quali sembra che il loro autore, facendo a pezzi le parole, abbia voluto in realtà fare a pezzi il mondo»[75], afferma Curi; ed effettivamente la volontà oppositiva c'è, resiste tenacemente dietro l'apparente eclissi del soggetto, solo che non può manifestarsi per mezzo di una violenza diretta («del tutto inefficace in un'età tappezzata di viscide sabbie mobili»[76]):

> È in un'epoca tanto inedita, imprevedibile e contraddittoria, che la poesia dovrà più che mai essere vigile e profonda, dimessa e in movimento. Non dovrà tentare di imprigionare, ma di seguire le cose, dovrà evitare di fossilizzarsi nei dogmi, ed essere invece ambigua e assurda, aperta a una pluralità di significati e aliena dalle conclusioni per rivelare mediante un'estrema aderenza l'inafferrabile e il mutevole della vita.[77]

Il possibile linguistico, pur sganciandosi dalla strumentalità del significato, si mette tuttavia al servizio di una lucida consapevolezza storica e culturale, di una «poesia come questione»[78], di un «discorso policentrico, plurivoco, infinito, che a poco a poco riempie il vuoto della pagina, spezza l'afasia e suscita la vita»[79]. Giuliani comprende giustamente che «l'apparente gratuità di Balestrini

[73] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 197

[74] cfr. G. Manganelli, *Rumori e voci*, Rizzoli, 1987, e A. Cortellessa, *L'onta del significato*, in G. Manganelli, *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, L'Orma Editore, Roma, 2014

[75] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 101

[76] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 197

[77] ibidem

[78] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 202

[79] ivi, p. 183

ha un significato precisamente rivoluzionario»[80], il quale riposa sulla convinzione (cruciale, di fatto, per la proposta poetica dell'intera antologia) che le nuove forme del linguaggio siano in grado di incidere effettivamente sulla realtà, facendosi immagine di un interrogativo rivolto alle certezze, solo apparentemente incrollabili, di un mondo in profondo mutamento.

1.6.4 – Antonio Porta

Nelle fauci del lupo le travi incarnate,
con l'ugola insegna ad ululare
e può giovare: introdurvi adagio
una mano e svellere le corde vocali , ingoiarle,
proseguire la corsa e l'avventura: capiranno!
I lettori improbabili; e poi che cosa cambia?
Ma scoprire, almeno, è il fine dell'arte,
l'immagine dell'uomo, noi[81]

Pienamente narrativa è, al contrario di quella di Balestrini, la poesia di Antonio Porta (pseudonimo di Leo Paolazzi, Vicenza, 1935 – Roma, 1989): Sanguineti lo ricorda come «un individuo abbastanza tormentato, e ideologicamente forse il meno rigido e strutturato di noi [dei Novissimi]», oltre ad essere «il più disponibile ad accogliere stimoli diversi».[82]

Focalizzandosi sulla produzione raccolta nell'antologia del 1961, e non sul Porta «ammansito degli ultimi anni»[83], quella che ci viene offerta non è certamente una poesia pacificamente narrativa: quest'ultima si costituisce infatti di rapide e asciutte successioni di immagini, secondo un principio che Curi accosta giustamente al montaggio cinematografico[84]. Il lettore si trova così immerso in un cupo contesto onirico, dominato da zoopsie e violenze di ogni genere: la poesia di Porta costituisce «un interessante caso di persistenza nella condizione onirica, una persistenza, si capisce, nient'affatto *bête*, anzi consapevole e deliberata».[85]

---

[80] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 28
[81] A. Porta, *Di fronte alla luna*, 6, in *I Novissimi*, op. cit., p. 177
[82] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 96
[83] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 105
[84] «Sul suo modo di raccontare sembra invece che esercitino un'influenza notevole alcuni procedimenti della rappresentazione cinematografica, in particolare le tecniche della dissolvenza e della dissolvenza incrociata […]» F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 178
[85] F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesis, Milano, 2013, p. 36

Porta condivide con gli altri Novissimi l'avversione per il poeta-io, «quello che ci racconta la sua storia», laddove compito della nuova poesia è riscoprire «l'importanza dell'evento esterno, da cui sentiamo colpita la comunità e non più, soltanto, la persona del poeta isolato»[86], e mettere quindi a nudo, come recitano i versi sopra citati, «l'immagine dell'uomo». Un'immagine che è profondamente impregnata di violenza, sia essa la violenza «civile e allucinata» di *Europa cavalca un toro nero* - «emblematica *suite* di episodi di cronaca»:

Con le mani la sorella egli
spinge sotto il letto. Un piede
slogato dondola di fuori.
Dalla trama delle calze sale
l'azzurro dell'asfissia. Guarda,
strofina un fiammifero, incendia
i capelli bagnati d'etere
luminoso. Le tende divampano
crepitando. Li scaglia nel fienile
il cuscino e la bottiglia di benzina.
Gli occhi crepano come uova.
Afferra la doppietta e spara
nella casa della madre. Gli occhi
sono funghi presi a pedate.
Mani affumicate e testa
grattugiata corre alla polveriera,
inciampa, nel cielo lentamente
s'innalza l'esplosione e i vetri
bruciano infranti d'un fuoco
giallo; abitanti immobili
il capo basso, contano le formiche.[87]

o la violenza erotica e animale di *La pelliccia del castoro*:

La caccia alla balena ha inizio
sul mare innestato di vele
che l'incavo del vento carica di mare.

[86] A. Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 194
[87] A. Porta, *Europa cavalca un toro nero*, 7, in *I Novissimi*, op. cit., pp. 167, 168

Stiamo vigili al comando, i ghiacci
inviano bagliori circondando la rotta.
Scoppia la bufera e la nave capriola,
la vista indebolisce, la gola
si torce, rigagnoli scendono sulle gambe,
la schiena del cetaceo splende
all'improvviso, incalziamo con gli arpioni
e primi si bucano i seni
gonfi e teneri, seconde
le cosce lucide, e rovescia
il ventre, le braccia
allunga all'indietro: «Issiamola
a bordo, divoriamo!»[88]

Sono sufficienti gli ultimi, efficacissimi versi citati per comprendere come l'universo poetico di Porta, densamente popolato di zoopsie, veda uno stretto legame tra fisicità animale e umana: la balena arpionata ha «seni / gonfi e teneri», «cosce lucide» e addirittura «braccia», al punto che la violenta esclamazione finale sembra suggerire, più che la vittoriosa fine della caccia, un crudele atto di cannibalismo.

Nel loro farsi simboli erotici, gli animali sono manifestazioni di un'immaginazione inquieta, al tempo stesso consapevolmente immersa nella condizione onirica e lucidamente tesa «nello sforzo di aderire alla verità»[89]: Porta non subisce semplicemente e passivamente l'assalto delle proprie pulsioni e della realtà violenta, ma riesce, con la sua poesia, a dominare le prime per renderle immagine della seconda («Dietro il lavabo il corpo in oscillazione / sfugge l'immagine, rivoltante presenza / indicatrice e lampante […]»[90]). Il suo linguaggio «tenacemente letterale, "terroristico"»[91] fa uso di un già scritto spesso di origine giornalistica, prendendo spunto da fatti di cronaca per costruire incubi vividamente reali, oppure indugiando su immagini dove l'umano, l'animale e il vegetale si confondono, preda di una stessa violenza («La gambe, intanto, scavano / le talpe e le mele dei seni / gratta la zampa dell'orso: / il fango di palude dove affonda, sospinto dal vento che l'increspa, / sopra gli occhi si placa arrovesciati, / filtra nella chiostra dei denti»[92]).

Curioso notare come, fra le immagini più ricorrenti nell'universo poetico di Porta, vi sia quella della gola, o comunque di una violenza esercitata sul cavo orale: «la gola / trapassa il sapore dei

[88] A. Porta, *La pelliccia del castoro*, 2, in *I Novissimi*, op. cit., pp. 171, 172
[89] A. Porta, *Poesia e poetica*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 195
[90] A. Porta, *In re*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 186
[91] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 71
[92] A. Porta, *La pelliccia del castoro*, 4, in *I Novissimi*, op. cit., p. 173

papaveri», «sulla gola inchiodandogli la preda dal becco», «la lingua disciolta nella saliva / bollente tra i denti alla deriva. / In gola penetra scuotendo / le anche l'animale impellicciato, / dilata la bocca dell'esofago», «[…] introdurvi adagio / una mano e svellere le corde vocali, ingoiarle», «contratto nell'orbita dal nervo fino in gola / percorsa nel groviglio delle corde dal battito incessante.»[93]. Certe immagini richiamano subito alla mente quella, decisamente più "leggera" e colma di autoironia, esibita molti anni più tardi da Sanguineti in *Cataletto 12* (1981) – «mi infilo in bocca una mia mano, / scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio […]»[94]: pur nell'estrema diversità dei due approcci, resta il fatto che i poeti della neoavanguardia, nel loro deciso riavvicinamento al corpo e nella radicale desacralizzazione di esso, indugiano spesso e volentieri sulla lingua, sulla gola, sulle corde vocali, come se la violenza esercitata (talvolta auto-esercitata) verso queste parti del corpo costituisse una speciale violazione dell'intimità del soggetto – quasi a voler condurre una tragicomica profanazione del luogo dove risiede la voce, geloso e personale strumento di espressione del poeta tradizionale.

L'ultima poesia "novissima" di Porta, *Aprire*, posta da Giuliani a simbolica chiusura della raccolta[95], sintetizza efficacemente le varie direzioni della sua proposta poetica: sequenze di immagini nitidamente scolpite ma enigmaticamente disposte, epifanie improvvise e fatti che si richiamano in un oscuro intreccio fino all'apertura finale. Riportiamo solamente la sezione iniziale e quella conclusiva:

Dietro la porta nulla, dietro la tenda,
l'impronta impressa sulla parete, sotto,
l'auto, la finestra, si ferma, dietro la tenda,
un vento che la scuote, sul soffitto nero
una macchia più scura, impronta della mano,
alzandosi si è appoggiato, nulla, premendo,
un fazzoletto di seta, il lampadario oscilla,
un nodo, la luce, macchia d'inchiostro,
sul pavimento, sopra la tenda, la paglietta che raschia,
sul pavimento gocce di sudore, alzandosi,
la macchia non scompare, dietro la tenda,
la seta nera del fazzoletto, luccica sul soffitto,
la mano si appoggia, il fuoco della mano,

[93] Le citazioni sono tratte, nell'ordine, da: *Europa cavalca un toro nero*, 9; *Vegetali, animali*; *La pelliccia del castoro*, 1; *Di fronte alla luna*, 6; *La palpebra rovesciata*, 1, tutte in *I Novissimi*, op. cit., pp. 165-190

[94] E. Sanguineti, *Cataletto 12*, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 344

[95] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 31

sulla poltrona un nodo di seta, luccica,
ferita dal chiodo, il sangue sulla parete,
la seta del fazzoletto agita una mano.
[…]
Il corpo sullo scoglio, l'occhio cieco, il sole,
il muro, dormiva, il capo sul libro, la notte sul mare,
dietro la finestra gli uccelli, il sole nella tenda,
l'occhio più oscuro, il taglio nel ventre, sotto l'impronta,
dietro la tenda, la fine, aprire, nel muro,
un foro, ventre disseccato, la porta chiusa,
la porta si apre, si chiude, ventre premuto,
che apre, muro, notte, porta.[96]

Secondo Fausto Curi «conviene davvero essere grati a Porta di questo suo rifiuto della benevolenza e della pietà»: la sua poesia rappresenta infatti «una ricognizione tanto allucinata quanto veritiera dello scempio e della ferocia in cui il vivere consiste»[97], e raggiunge in questo un'intensità forse unica anche fra i Novissimi, nell'esporre agli occhi del lettore i fatti nella loro nuda brutalità, spogliata di ogni distanza e di ogni retorica consolazione.

1.6.5 – Edoardo Sanguineti

Il contributo sanguinetiano all'antologia consta di una selezione di passaggi tratti da *Laborintus* (1956) e da *Erotopaegnia* (1960) e del breve componimento *Alphabetum* (1960)[98], oltre che di due saggi importanti per comprendere la sua evoluzione poetica: uno, *Poesia informale?*, più breve e focalizzato sulle raccolte antologizzate e sulle questioni di poetica da esse sollevate, l'altro, *Poesia e mitologia*, più ampio e improntato a una riflessione di tipo filosofico-linguistico.

Per quanto riguarda *Laborintus*, non esiste migliore introduzione delle parole di Fausto Curi:

> Il libro viene pubblicato nel 1956 e raccoglie testi la cui datazione […] va dal gennaio 1951 al luglio 1954 […] Quando, qualche anno dopo, compare Laborintus, chi assiste all'evento ha davvero l'impressione che sul pianeta della poesia italiana sia piombato un aerolito, composto di

[96] A. Porta, *Aprire*, 1, 7, in *I Novissimi*, op. cit., pp. 187-190
[97] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 106
[98] *Alphabetum*, come riportano le note a piè di pagina dell'antologia, «apparve in un volume di litografie di Toti Scialoja» (*I Novissimi*, op. cit., pp. 132-33): la poesia non compare nella raccolta sanguinetiana *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, op. cit.

una misteriosa sostanza e proveniente da distanze siderali. L'indagine storiografica potrebbe mostrare, e fino a un certo segno mostrerà, che di aerolito propriamente non si tratta; ma la discontinuità rispetto al canone della poesia italiana è certificabile come netta e totale.[99]

Giudizio evidentemente opposto a quello espresso da Pier Paolo Pasolini, che interpretò *Laborintus* più come un residuo di vecchia avanguardia che come un'apertura verso nuove forme comunicative; [100] ma la fortuna del poemetto sanguinetiano è testimoniata, oltre che da un interesse critico mai venuto meno,[101] già dal fatto che Berio volle omaggiarlo intitolando *Laborintus II* (1965) una delle opere più significative da lui concepite in collaborazione con il poeta genovese.

Laborintus è un poemetto diviso in ventisette sezioni di lunghezza variabile (dai 9 ai 50 versi), soltanto dieci delle quali furono tuttavia inserite nei *Novissimi*. Già dal titolo della sua prima opera, Sanguineti mostra uno spiccato gusto per la citazione e per il travestimento, per un'idea di attività letteraria come scavo inesausto nel deposito della storia: «la mia tesi di partenza è questa che tutto è citazione […] La mia è una pretesa quasi di ordine antropologico: quando dico che tutto è citazione voglio dire che noi viviamo citando».[102] L'operazione non si arresta tuttavia al momento giocoso o irriverente, in quanto l'ironia e la decontestualizzazione agiscono sempre al servizio di una posizione critica nei confronti dell'esistente – il che non costituisce certo una sorpresa, viste le coordinate storico-culturali nelle quali si inserisce la proposta dei *Novissimi*.

In questo caso, *Laborintus* è il titolo dell'arte poetica scritta da Everardo Alemanno attorno alla metà del XIII secolo, e fa riferimento all'espressione medievale «labor habens intus».[103] Come evidenzia giustamente Risso, non si tratta che del primo di una lunga serie di riferimenti letterari più o meno oscuri: scorrendo rapidamente il catalogo sanguinetiano, ci si accorge infatti che

> *Erotopaegnia* (Scherzi amorosi) è il titolo di un'opera perduta di Laevius, uno dei neoteroi. *Opus metricum* è il titolo di un testo, composto del 1297 e redatto definitivamente nel 1319, del cardinale Jacopo Gaetano Stefaneschi. *Purgatorio de l'Inferno* è il titolo di un'opera perduta di

[99] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., pp. 177-78

[100] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 33. Cfr. infra, cap. 7 p. 142

[101] Volendo citare unicamente il contributo più recente e organico, notevole è il lavoro di critica e ricerca svolto da Erminio Risso per il suo *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni editori, San Cesario di Lecce, 2006

[102] E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, in *Cultura e realtà* (a cura di E. Risso), Feltrinelli, Milano, 2010, p. 335. Cit. in C. Felici, *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*, in M. T. Arfini e A. Rizzuti (a cura di), *AnDante. Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Università degli Studi di Torino, 2018, p. 92.

[103] Come precisa Risso, l'interpretazione etimologica si deve ad un anonimo glossatore di Everardo, il cui commento recita «Titulus est Laborintus quasi laborem habens intus» - considerando quindi il concetto di fatica (il *labor*) come intimo (l'avverbo di luogo *intus*, nel profondo), costitutivo del labirinto (E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., pp. 8-9). Risso fa a sua volta riferimento a E. Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Champion, Parigi, 1924.

Giordano Bruno. *Triperuno* deriva dal *Caos del Triperuno* di Teofilo Folengo. *Wirrwarr* è il titolo primigenio dell'opera teatrale di Klinger *Sturm und Drang* […] *Reisebilder* è il titolo di un'opera di Heine […][104]

Nell'elenco, molto più ampio, c'è posto anche per riferimenti di carattere musicale – *Mikrokosmos,* ad esempio, rimanda all'omonima raccolta di studi pianistici di Béla Bartók.

A proposito della struttura di *Laborintus*, Risso ne ha proposto una lettura come «poema sinfonico-corale in quattro parti,»

> dove le sezioni 1-4 costituiscono l'*introibo* (una sorta di antinferno), le sezioni 5-16 la discesa nella palude e il romanzo di Ellie, guida di questa parte del viaggio, le sezioni 17-23 lo sprofondamento completo nel cuore della *palus* e la sostituzione di Ellie con λ e infine le sez. 24-27 segnano la conoscenza completa della palude e il suo attraversamento sotto la guida di λ: su tutto, però, domina l'immagine labirintica, la sola che, in ultima istanza, rende conto perfettamente dell'insieme dei percorsi tortuosi di questo poema per sequenze.[105]

Il richiamo alla discesa infernale della *Commedia* dantesca è evidente, e non fa che confermare il profondo legame di Sanguineti con l'opera del poeta fiorentino (cui negli stessi anni stava dedicando la voluminosa tesi universitaria *Interpretazione di Malebolge*)[106]: ma in questo caso la discesa, più che uno spostamento spaziale e narrativamente lineare, appare come un'esplorazione per immagini e situazioni, un'immersione in un contesto al tempo stesso interiore ed esteriore, storico e atemporale, materiale e psichico.

Il poemetto si apre infatti in una particolarissima dimensione spazio-temporale, un paesaggio apparentemente onirico ma in realtà denso di concretezza e di rimandi al presente:

> composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
> riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
> immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
> noi che riceviamo la qualità dai tempi
> tu e tu mio spazioso corpo
> di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto

[104] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 9
[105] ivi, p. 13
[106] E. Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Olschki, Firenze, 1961. Per una panoramica sul Sanguineti studioso di Dante si veda l'intervento di Federico Sanguineti *Edoardo Sanguineti dantista*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), Metafora Edizioni, Salerno, 1991, pp. 117-125

sistematica costruzione in ferro filamentoso lamentoso
lacuna lievitata in compagnia di una tenace tematica
composta terra delle distensioni dialogiche insistenza intemperanti
le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni
esistevano prima di noi ed esisteranno dopo di noi qui è il dibattimento
liberazioni frequenza e forza e agitazione potenziata e altro
aliquot lineae desiderantur
dove dormi cuore ritagliato
e incollato e illustrato con documentazioni viscerali dove soprattutto
vedete igienicamente nell'acqua antifermentativa ma fissati adesso
quelli i nani extratemporali i nani insomma o Ellie
nell'aria inquinata
in un costante cratere anatomico ellittico
perché ulteriormente diremo che non possono crescere

tu sempre la mia natura e rasserenata tu canzone metodologica
periferica introspezione dell'introversione forza centrifuga delimitata
Ellie tenue corpo di peccaminose escrescenze
che possiamo roteare
e rivolgere e odorare e adorare nel tempo
desiderantur (essi)
analizzatori e analizzatrici desiderantur (essi) personaggi anche
ed erotici e sofisticati
desiderantur desiderantur [107]

Nei primi due versi Sanguineti introduce due dei protagonisti: la *Palus Putredinis*, posta al centro di un «paesaggio mentale in disfacimento», di una «metafisica cartografia lunare»,[108] ed Ellie, che successivamente si tramuta in λ, riferimento esplicito a Luciana, futura moglie di Sanguineti. Ma i personaggi di *Laborintus* (Ellie, il protagonista Laszo Varga, Ruben, GMR) «non hanno una psicologia e una forma fisico-corporale tradizionali», e «sono invece contenitori di elementi umani storicamente determinati e colti in particolari fasi del loro sviluppo»[109]; l'elemento narrativo è

[107] E. Sanguineti, *Laborintus*, I, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 13
[108] A. Giuliani, note a *Laborintus*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 95
[109] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 22

conservato, ma nella forma di una dinamica non lineare, caratterizzata da uno sviluppo discontinuo e illuminato per singole immagini dialettiche.[110]

Due sono le citazioni che spezzano in maniera evidente un discorso che pare tutto proteso a enumerare le qualità di Ellie e dell'ambiente nel quale il suo corpo (tanto suo quanto del soggetto poetico) è immerso: il quarto verso è una variazione di una frase di Ugo Foscolo («i poeti traggono qualità da' tempi»)[111], mentre «le condizioni esterne è evidente esistono realmente» è, «per testimonianza diretta di Sanguineti a Giuliani», una citazione da Stalin.[112]

Non mancano nell'opera i rimandi al mondo alchemico (evidenti in questo caso nello «spazioso corpo / di flogisto») e all'elemento acquatico (la palude, l'«idea del nuoto», l'«l'acqua antifermentativa»), che sarà fortemente presente anche in *Erotopaegnia* e che contribuisce a conferire una dimensione fluida e metamorfica all'ambiente e ai personaggi che vi sono immersi. Sanguineti riesce così a realizzare compiutamente quella «riduzione dell'Io» teorizzata da Giuliani: la soggettività di Laborintus è una soggettività plurale e magmatica, aperta in un continuo scambio con l'esterno e con un'alterità spaziale e temporale – «io sono io sono una moltitudine», recita un verso programmatico della sezione 2, mentre nella prima il corpo di Ellie e quello del protagonista si fondono e si confondono in una «estatica dialettica spirituale».

Questa permeabilità del confine tra sogno e storia, tra Io e altro, tra interno ed esterno si manifesta compiutamente nei due luoghi chiave dell'opera, il labirinto e la palude. Nella «struttura archetipica» del labirinto, nel suo assumere una dimensione tanto spaziale quanto temporale, Umberto Eco vede dispiegarsi il rapporto tra forma del mondo e forma della cultura umana da lui stesso indagato nei saggi di *Opera aperta*,[113] mentre la palude è per Risso «non solo una metafora del vivere e dell'esistere nell'era atomica […] ma è l'immagine stessa del testo e dell'opera creativa nel suo farsi, di un testo lavorativo e lavorato, fondato su un'anarchia strutturale di fondo»[114]. *Laborintus* è dunque un'opera aperta, «un gioco continuo tra i desideri e le aspettative dell'autore e la libertà del

[110] Risso mette l'accento sul legame tra l'opera sanguinetiana e la concezione di storia proposta da Walter Benjamin, «una storia strutturata sull'idea di discontinuità […] capace di farne saltare il *continuum*». Le parole del filosofo tedesco illuminano poi quell'intreccio inestricabile di tensione critica e dimensione onirica che è carattere peculiare della poetica di Sanguineti, e di *Laborintus* in particolare: «il nuovo metodo dialettico della scienza storica insegna a penetrare mediante il pensiero, con la rapidità e l'intensità del sogno, ciò che è stato, per poi esperire il presente come mondo della veglia, al quale in ultima analisi si riferisce ogni sogno» (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, a cura di M. Ranchetti e G. Bonola, Einaudi, Torino, 1997, p. 137. Citato in E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 42).

[111] U. Foscolo, *La chioma di Berenice, Discorso quarto, Della ragione poetica di Callimaco*, paragrafo VI, in *Opere*, II, a cura di F. Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli, 1981, p. 1274. Cit. in E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., nota al v.4 p. 74

[112] ivi, nota al v. 10 p. 75

[113] «[…] quella del labirinto è una struttura archetipica […] che riflette (o determina) il nostro modo umano di adattarci alla forma del mondo, o di imporgliene una qualora esso non ne abbia – o sia disposto ad accettarle tutte», U. Eco, Prefazione a P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Frassinelli, Milano, 1984, p. VIII

[114] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 38

lettore», dove l'intertestualità diventa principio strutturale e strutturante; ma, allo stesso tempo, i continui rimandi alla storia e alla condizione materiale dell'esistenza fungono da àncora, impedendo un'infinita deriva del senso che rischierebbe di sfociare in una dissoluzione della forma artistica, e quindi dell'opera stessa.

In conclusione,[115] vale la pena sottolineare il legame con la dimensione musicale, indagato in particolare da Niva Lorenzini, ma confermato dallo stesso autore. Quest'ultimo ha infatti confessato di essersi nutrito, negli anni del dopoguerra, più di musica e di arte figurativa che di letteratura contemporanea,[116] e non a caso dunque Lorenzini rileva una corrispondenza tra la scrittura sanguinetiana e la musica postweberniana:

> […] la totale assenza di punteggiatura (il primo punto interrogativo compare nella sezione sesta), abolendo la scansione a senso, produce una sensazione di continuità della durata temporale, di stanca successione ininterrotta, di magma continuo […] un ritmo quantitativo che segue le spinte della sintassi irregolare, 'parlata', dando origine a una versificazione non più impostata sulla scansione sillabica o sul ritornare isocronico degli accenti, ma sulla successione dei 'cola' discorsivi, sulla durata delle varie unità.[117]

Secondo Risso, quella adoperata da Sanguineti è una vera e propria «sequenza verbale», in un senso molto simile a quello impiegato da Luciano Berio per le sue composizioni omonime; i versi di *Laborintus* si avvicinano anche un'idea di *Klangfarbenmelodie*, di melodia di timbri, dove «l'esecuzione stessa diventa decisiva» e la poesia si rivela anche nella sua dimensione acustica e performativa.[118]

Considerazioni significative sulla poetica alla base di *Laborintus* giungono dallo stesso autore, che nel saggio *Poesia informale?* parla di «descrizione di uno straniamento sofferto con la coscienza di uno straniamento, e anzi di uno straniamento inoculato volutamente, se possibile, in dose particolarmente massiccia, a scopo analitico-sperimentale»[119]. I procedimenti dell'avanguardia vengono dunque sottoposti a un vaglio critico per portarli a «un grado di storica coscienza eversiva». In questo senso risulta interpretabile la celebre affermazione di Sanguineti, secondo la quale occorre

[115] Non è questa la sede per una disamina esaustiva di tutte le tematiche messe in gioco da un'opera di grande complessità come *Laborintus*; per un'analisi più ampia e per un commento alle singole sezioni si rimanda al già citato testo di Risso.

[116] «Una crisi del linguaggio, quale io intendevo stabilire e patire nei miei versi, trovava conforto e analogia in affini esperimenti pittorici (e musicali), assai più che in esperimenti di ordine letterario», E. Sanguineti, *Poesia informale?*, op. cit., p. 202.

[117] N. Lorenzini, *L''effettuale ragion pratica' della poesia nel 'Catamerone' di Sanguineti*, in *Il laboratorio della poesia*, Bulzoni, Roma, 1978, p. 19

[118] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 12

[119] E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi*, op. cit., p. 203

«fare dell'avanguardia un'arte da museo»: essere parte di una nuova avanguardia, storicamente consapevole dei propri mezzi, significa

> gettare se stessi, subito, e a testa prima, nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscirne poi veramente, attraversato il tutto, con le mani sporche, ma con il fango, anche, lasciato davvero alle spalle.[120]

Vale la pena poi riportare le considerazioni espresse, nel quadro di un intervento significativamente intitolato *Necessità di Laborintus*, da Luciano Anceschi in un convegno dedicato a Sanguineti nel 1989:

> Era certamente la prova di un giovane che usciva insieme dalle esperienza dure della vita storica di un tempo travagliatissimo e oscuro e, insieme, dalle esperienze più profonde e segrete della poesia, con una sapienza rara, già matura, e un senso disilluso della parola e delle cose che rendeva *palus putredinis* con una radicale forza di negazione tutte le consolazioni metafisiche e tutte le care illusioni.[121]

La sezione 26 di *Laborintus* (l'ultima proposta nell'antologia) non è altro che un commento al primo verso della sezione 1 («composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis») e insiste proprio sul carattere "livido" della palus: gli aggettivi "livida" e "lividissima" compaiono dieci volte negli ultimi sedici versi, e vengono attribuiti non solo alla suddetta palude, ma anche alla «terra», all'«aqua», per poi proiettarsi sulla stessa λ e, in chiusura di sezione, su una «lividissima mater:». Questo aggettivo comparirà immediatamente nei primi versi selezionati da *Erotopaegnia*, delineando una continuità tematica e semantica tra le due raccolte.

Erotopaegnia (Scherzi amorosi) costituisce infatti il secondo, sostanzioso contributo di Sanguineti all'antologia del 196: la raccolta di 17 poesie (di cui 8 inserite nei *Novissimi*), scritte tra il 1956 e il 1959, andrà successivamente a costituire la seconda parte della raccolta *Triperuno* (1964), insieme a *Laborintus* e a *Purgatorio de l'Inferno* (anch'esso costituito da 17 poesie, scritte tra il 1960 e il 1963).[122]

---

[120] ivi, p. 203

[121] L. Anceschi, *Necessità di Laborintus*, in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, op. cit., p. 13

[122] Prima di comparire in *Triperuno* (1964), *Erotopaegnia* era stata inserita insieme a *Laborintus* nella raccolta *Opus metricum* (1960). Tutte le opere e le raccolte citate sono ora comprese in E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, op. cit.

Curiosamente, la selezione di Sanguineti per l'antologia omette la prima sezione, aprendosi dunque con la seconda poesia, nella quale il tema dell'aborto viene evocato con una successione frammentaria di immagini e situazioni di grande intensità:

> quale raptus (cadde!) pustoloso apparve forse amore (τέκνον) involuta
> (cerebrum); (fortitudo) lasciammo la città; (magro corpo!): "res quaedam";
> in telo pustolosa, ut dicunt MEDICI; quel giorno! di ottobre! (caloris!);
> (e il quarantesimo giorno…): evacuatum; in acqua fredda (frigida) evacuatum;
> che con le pinze prese! (frigida regio); (MCCLVIII) livida! una grossa
> formica; un verme; la cosa: avevamo noi (in farmacia) ottenuto; non comprende
> (la cosa); sine phantasmate; ma quando vorrà, (con la mano…); quale rictus!,
> eccessiva!, ex testiculo (MEDICUS loquitur); umidità (accennò) eccessiva,
> destra, in principio: cottiledones debiles (provocatio) avevate ottenuto (spermatis)
> liber IX, Q. 22: avevate ottenuto, e cadde; quale rictus! quale! de facili
> provocationes (avevate ottenuto): de facili, τέχνη! ma il calore! ma (loquitur)
> la regione! il vento! et abortiunt, amore, involuto: (e accennò con la mano):
> e un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso τέκνον,
> "res quaedam", s'intende, quondam (ex testiculo dextro) ; (un verme avevamo
> ottenuto…); et abortiunt, debiles; et evacuatum, cerebrum ; inutilmente, quidem;
> (nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome.[123]

La distanza rispetto all'esordio di *Laborintus* risulta evidente già ad un primo sguardo: la frammentarietà sintattica, dovuta all'utilizzo intenso della punteggiatura e delle parentesi, determina un ritmo molto più concitato, con le immagini che si susseguono senza tregua in maniera simile a quanto visto in certe poesie di Antonio Porta. Come in queste ultime, l'accento è posto sull'elemento materiale e corporeo nelle sue accezioni più violente e scatologiche (tre volte ricorre l'aggettivo "pustoloso", due il sostantivo "verme"); i continui salti logico-sintattici e l'ampio utilizzo del latino e del greco (linguaggi medico-scientifici capaci di creare distacco e "raffreddare", ma anche di enfatizzare paradossalmente la crudeltà di certi passaggi) si allontanano tuttavia dall'immediatezza della dimensione cinematografica già riscontrata nella poesia di Porta.

Un'ulteriore continuità rispetto a *Laborintus* risiede nell'importanza dell'elemento acquatico come medium metamorfico: emblematica è la sezione 9, con l'apparizione di una «improvvisa piscina» nel cui «ventre» si agita una folla di esseri nudi. Nella scena 10 la piscina è sostituita da una pista da corsa e gli uomini diventano cavalli, ma sempre «nuotando», in un continuo scambio tra

[123] E. Sanguineti, *Erotopaegnia*, 2, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, op. cit., p. 52

persone, animali e ambiente – «(e vedevo in quell'aria, in quell'acqua, le chiare, le molli luci); / oh mi allontanai, infine, ruotando, nuotando; oh mi allontanavo! oh respiravo! / zoccolo mio (volli esclamare)! corpo mio! (urlai)! oh mia lingua!».[124]

A proposito delle continuità e delle discontinuità tra *Laborintus* ed *Erotopaegnia*, Giuliani afferma nella sua *Introduzione*:

> I giuochi d'amore (*Erotopaegnia*) conservano tuttavia, ribadendo l'impossibilità di separare divertimento e tragicità, quel declamato orrore con cui s'era conclusa la nèkyia di *Laborintus* nella «lividissima palus» delle Madri, ma lo ironizzano, quell'orrore, in una tessitura mitologico-narrativa mostruosamente affettuosa e blasfema, con un più sciolto espressionismo. La sintassi «seriale» di Sanguineti diventa sempre meno automatica o monotonamente associativa e mostra una tramatura classica: le consuete inserzioni latine, che nel primo libro avevano funzione di materiale da collage, si metamorfosano nelle ultime poesie di *Erotopaegnia* in un vero e proprio cursus italo-umanistico di insospettata energia retorica.[125]

Sanguineti, da parte sua, nel colloquio con Fabio Gambaro del 1993 ha chiaramente esplicitato le dinamiche interne alla "trilogia" *Laborintus – Erotopaegnia – Purgatorio de l'Inferno*, testi subito raccolti in *Triperuno* (1964): il primo lavoro attestava una sorta di «afasia», il raggiungimento di una «soglia del silenzio», un duplice sforzo teso verso un'«esplosione immaginativa» e verso una «frantumazione sintattica». Già con *Erotopaegnia* Sanguineti è invece alla ricerca di un nuovo tipo di comunicazione:

> [In *Erotopaegnia*] l'esplosione immaginativa era dotata di una struttura più fortemente comunicativa […] Contemporaneamente, c'era il tentativo di spingersi sul terreno del discorso onirico e di un tipo di immaginazione mimetica dell'onirismo, direzione che ancora era pressoché assente in *Laborintus*, dove non c'era nulla di immediatamente o strettamente onirico.[126]

Tenuto conto dell'evidente e significativa presenza dantesca in *Laborintus* (ma, più genericamente, in tutta la prima produzione sanguinetiana), appare senz'altro singolare la scelta di chiudere il trittico di *Triperuno*, iniziato nell'inferno laborintico, non con un Paradiso, ma con un *Purgatorio de l'Inferno*.

---

[124] ivi, p. 60
[125] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 27
[126] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 79

Con quest'ultima opera Sanguineti inaugura, secondo Paola Zacometti, «una nuova fase di poetica, la più costruttiva e oggettiva sul piano ideologico»[127]: pur inserito in chiusura del trittico comprendente anche *Laborintus* ed *Erotopaegnia*, *Purgatorio de l'Inferno* mostra infatti una decisa spinta a superare le forme comunicative dell'avanguardia. Non bisogna dimenticare come, per Sanguineti, quello avanguardistico fosse solamente un momento, un punto di partenza per aprire a nuove prospettive di poetica:

> […] in fondo il mio programma è sempre stato quello di andare al di là dell'avanguardia: i *Novissimi* infatti volevano essere l'ultima avanguardia per poter chiudere con l'avanguardia e passare ad altro, aprendo una possibilità di discorso veramente alternativo.[128]

In *Purgatorio* diventa dominante la dimensione autobiografica – o meglio, quella di un «finto autobiografismo»:[129] le 17 poesie si presentano come altrettante istantanee su momenti di vita vissuta dal poeta e dalla sua famiglia, vita che viene scomposta e filtrata attraverso le lenti della storia e della politica. Il primo componimento vede infatti Sanguineti rivolgersi al suo primo figlio, Federico, mentre nelle poesie 9 e 10 compaiono gli altri due figli Michele e Alessandro: la moglie Luciana (la Ellie di *Laborintus*) è presenza costante, stavolta nella concretezza di un vissuto condiviso e di una geografia personale e minuziosa, come nella sezione 3:

così spiegammo:
così (tetri, noi) del sogno spiegammo la duplice
dimensione: del ripiegato, dell'inerte, dell'importuno, deluso sogno; e
del radiante, mordente fantasma (in Europa):
dell'invocato spettro;
spettro che invoco sopra le rovine:
ora devo (il est indépassable, veramente)
(a mia moglie, anche) spiegare (le rovine, anche, dell'abbazia di Hambye), devo
les circonstances spiegare (il 4 luglio) : spiegare devo che lo concepisco
come il costituirsi (nel giardino pubblico di Coutances, anche), le marxisme,
indépassable, il matrimonio concepisco (mordente, tra i misteriosi alberi),
pas encore depassées (les circonstances) ; (con monsieur de Gandillac, anche,
il 7 luglio), il costituirsi di una cellula (il matrimonio): una cellula (dissi)
di resistenza (e il 9 luglio, anche, con il generale Bouvard, sulla spiaggia);

[127] P. Zacometti, *Il paradiso mancato*, in *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, op. cit., p. 257
[128] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 209
[129] ivi, p. 83

et tamquam poeta (sulla spiaggia di Hauteville, anche, nella tempesta) e
in questo piccolo caffè, et tamquam homo, invoco:
ma si toccheranno, adesso
(in questa selva), le nostre fronti; e a me stesso, ancora (invocando): oh non
sarebbe, questo (dissi), un amore? oh non sarebbe (dissi), questo, un amore
(in questa selva) fascista?
ah, così, invocando, mi definisco: tamquam
homme *relatif*:
in questo PURGATORIO DE L'INFERNO; perché in questo (noi)
siamo redenti (a mia moglie dissi): in questo matrimonio; ah
in questa (dissi), (noi) siamo redenti, ah questa dovevamo (anche)
coscienza (questa coscienza politica) ritrovare: mordente, questa
(indépassable, questo: le marxisme);
e a Roberto dissi (al Norman,
ancora) come il prefigurante, lo spettrale sogno la forma assuma (talvolta)
della nostalgia;
e dissi: il sogno (talvolta) è ripiegamento (ma
nell'apparenza); è (dissi) nostalgia, ma delusa nostalgia
di un futuro;
ma poi (dai giornali): siamo classe dirigente
(qualcuno disse); e come tali (disse) siamo responsabili;
ma nei limiti (disse) del potere; perché non abbiamo poteri
adeguati (e si apre, intanto, un decennio decisivo) alle nostre
responsabilità:
così (nella soffitta di via Pietro Micca) io e mia moglie
scrivemmo: W PCI (in ogni angolo); e io lo scrissi tre volte (sopra
il caminetto); e mia moglie disse: ma questo
è un covo di missini
– e scrivevamo W PCI, rabbiosamente, sui muri
(e io incidevo la scritta con una chiave):[130]

Pur nel caratteristico stile sanguinetiano, sintatticamente accidentato e denso di riferimenti, la distanza di questo estratto dai momenti più oscuri di *Laborintus* è notevole. Proprio il lavoro su una nuova tipologia di comunicazione contraddistingue infatti questa fase della poetica di Sanguineti, desideroso di «rimettere in gioco il concetto di leggibilità»:

[130] E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 3, in *Segnalibro*, op. cit., pp. 74-75

> anche il più autistico gesto di scrittura ha in fondo una volontà comunicativa […] a chi voglio comunicare e che cosa voglio comunicare? […] era necessario proporre un'idea che risultasse, in modi nuovi, fortemente comunicativa, e persino più ricca, più autentica, più intensa, proprio perché non abituale, non già pre-posseduta secondo le norme linguistiche e stilisticamente dominanti. Evidentemente, l'elemento della sorpresa, della scossa gioca qui un ruolo decisivo. E dal mio punto di vista la quadratura del cerchio mi parve di averla raggiunta con *Purgatorio de l'Inferno*, in cui la comunicazione aveva un suo grado di grande effabilità, senza però concedere nulla all'attesa automatica del "poetico" presso il lettore.[131]

Purgatorio de l'Inferno costituisce inoltre, nell'ambito della produzione sanguinetiana, un momento privilegiato per quanto riguarda la collaborazione con Luciano Berio: nella poesia numero 6 il compositore viene esplicitamente tirato in causa, a proposito della coeva realizzazione di *Passaggio*, [132] la poesia 11 verrà impiegata nell'opera *Epifanie* (1959-1965), mentre l'ultima parte dell'ultima poesia verrà posta da Berio in conclusione di *Laborintus II*.

Nella seconda parte dello scritto ci sarà modo di tornare in maniera approfondita sul rapporto tra Berio e Sanguineti. Per ora ci basti constatare, non essendo questa la sede di un esame generale sull'intera produzione poetica sanguinetiana, come quest'ultima descriva una traiettoria complessa e difficilmente etichettabile (per quanto lo stesso autore vi abbia esplicitamente riconosciuto una successione di tre fasi, una tragica, una elegiaca e una comica)[133], intrecciata oltretutto al non indifferente catalogo del Sanguineti narratore:[134] come gli altri poeti Novissimi e forse più di loro, anche Sanguineti non può essere ridotto a mero poeta d'avanguardia– per quanto quest'ultima

[131] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., pp. 82-83

[132] «e / a Berio dissi che bisognava comporla (l'opera su Rosa Luxemburg); (con tutta quella / scena del comizio – coro in platea –); e anche questi (dissi) sono casi (del neo- / contenutismo); e lui disse che non si poteva fare (con un "Operai! / Soldati!") scoppiare all'improvviso (con quel *frisch, fromm, fröhlich, frei*); (e / si cambiò soggetto); […]» E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 6, op. cit., p. 79

[133] Cfr. F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019pp. 204. «È noto che Sanguineti suddivideva la propria attività poetica in tre momenti o periodi, ciascuno corrispondente a una determinata modalità retorico-stilistica. Il primo momento, cioè quello di *Triperuno*, era per lui il momento "tragico"; il secondo momento, comprendente le opere che vanno da *Wirwarr* a *Scartabello*, era il momento "elegiaco"; il terzo momento, infine, che si apre con *Cataletto*, era caratterizzato dalla scelta del "comico"».

[134] Si ricordano i romanzi *Capriccio italiano* (1963), *Il giuoco dell'oca* (1967), *Il giuoco del Satyricon. Un'imitazione da Petronio* (1970), *Smorfie* (1986) e *L'orologio astronomico* (2002). Per un primo approccio critico alla produzione narrativa di Sanguineti, si veda F. Gambaro, *Capriccio italiano: un romanzo di Sanguineti* e A. I. Perilli, *Una microlettura dell'immaginario dello spazio ne il Giuoco dell'Oca di Edoardo Sanguineti* (entrambi raccolti in L. Giordano, *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, op. cit.), il capitolo *Sapere bene come scrivere male. Quattro narratori del Gruppo 63* in F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia*, op. cit., il saggio di M. Boselli *Il linguaggio del Capriccio* («Nuova Corrente», n. 35, 1964) e quello di M. Frankel *Capriccio italiano: un tentativo d'interpretazione* («Forum Italicum», n. 4, 1973).

esperienza, a partire dal decisivo esordio di *Laborintus*, abbia marcato in maniera indelebile il suo percorso complessivo.

Filo conduttore dell'opera sanguinetiana è infatti la cosciente opposizione «ai molti conservatorismi più o meno mascherati della nostra cultura, all'ingannevole superficialità di molte opere di facile consumo e alla presunta neutralità di tanti messaggi ideologici».[135] Un'opposizione praticata attraverso strumenti e registri molteplici, compresi quelli della parodia e dell'autocritica, in un discorso critico capace di mettere in prospettiva dialettica se stesso:

> […] produzione poetica – vera e propria cartina di tornasole della sua personalità – caratterizzata da una molteplicità di aspetti e da una vistosa e, a prima vista, quasi contraddittoria evoluzione: basti considerare la distanza che separa *Laborintus* da *Novissimum Testamentum*, *Purgatorio de l'Inferno* da *Senzatitolo*. Eppure, dietro alla mutevolezza delle forme, a garantire la continuità del discorso, intervengono proprio la saldezza dei riferimenti e la coerenza ideologica della strategia di fondo, la quale, se certo ha saputo fare i conti con le trasformazioni socio-culturali intervenute lungo tutto il dopoguerra, ha però mantenuto fermi l'impianto generale, gli obiettivi polemici e la volontà di rinnovamento.[136]

Questa rapida rassegna dei contributi all'antologia dei *Novissimi* ha certamente messo in evidenza come, tra gli autori, notevoli fossero le divergenze sul piano tematico e stilistico, per quanto comprese entro una comune direzione avanguardista – Zanzotto parlò di «prove di diverso livello e di diversa riuscita, sempre atteggiate in modi variamente "avanguardistici", pur nella volontà (o nella presunzione) di superarli definitivamente»[137]. Ma lo stesso Curi ritiene quella di "Novissimi" più un'etichetta storico-culturale che una categoria poetica: «occorre riconoscere che l'insegna "novissima" ha connotato in modo pertinente e univoco non l'esperienza di un gruppo, ma il lavoro iniziale di un solo poeta, Edoardo Sanguineti»[138], in quanto nella sua opera si coniugano coscienza di una rottura e volontà di un vero e proprio superamento dell'avanguardia.

Restano tuttavia valide, probabilmente, le parole di Giuliani, il quale vede nella diversità dei Novissimi una pluralità di istanze e di modalità di «apertura» – pochi mesi prima che Eco desse alle

[135] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 219
[136] ibidem
[137] A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, in «Comunità», XVI, 99, 1962, p. 89
[138] F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesi, Milano, 2013, p. 196

stampe *Opera aperta* – riconducibili quindi ad uno stesso progetto eversivo nei confronti dei linguaggi tradizionali:

> Non c'è, si capisce, un solo modo di «apertura». Si può essere totalmente «narrativi» come Pagliarani e come Antonio Porta […] Si può aprire il testo facendo, per così dire, il verso all'ambiguità buffa o minacciosa che hanno le chiacchiere quotidiane, come fa Balestrini (che non vuole narrare nulla); e dando ai pensieri, come capita a me, valore di gesti e di figure tra i fantasmi delle cose. E si può aprire alla maniera di Sanguineti, esasperando l'energia rimossa con una analisi grottescamente razionale, convertendo continuamente i termini storici e psicologici gli uni negli altri.[139]

[139] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 21

1.7 – Fausto Curi: la modernità fra sogno e risveglio

La forma è il giudice più alto dell'esistenza.
La facoltà di rappresentare in una forma è una forza giudicatrice.[1]

Non si dà vera modernità senza «crudeltà» e senza «coscienza»,
ossia senza una crudeltà della coscienza letteraria e senza una coscienza
della crudeltà che la letteratura non può non praticare.[2]

Introducendo i lavori per il convegno *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Fausto Curi ha rilevato come esso non sia «mai stato oggetto di indagini storiografiche in quanto gruppo»[3]: malgrado lo spazio, talvolta ampio, riservato ai singoli autori (basti pensare al caso di Sanguineti), mai l'attenzione è stata rivolta alle caratteristiche proprie del Gruppo, a ciò che poteva e può tuttora renderlo oggetto privilegiato di studio nel vasto panorama della cultura italiana del Novecento.

Proprio il già citato convegno, svoltosi a Bologna tra l'8 e l'11 maggio 2003 (e i relativi atti che due anni dopo sono stati dati alle stampe), ha indubbiamente contribuito a ovviare a tale mancanza, configurandosi tra l'altro come un interessante crocevia di prospettive e generazioni differenti, di linguaggi e ideologie, capace di restituire tutta la problematicità di un contesto come quello della neoavanguardia. Ma quel che più ci interessa è sottolineare come l'opera dello stesso Curi si presenti come una delle testimonianze più lucide e articolate di tale momento storico: soprattutto a partire dagli anni Novanta, da *Struttura del risveglio* (1991, poi ripubblicato in edizione accresciuta nel 2013) fino a *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia* (2019), quella messa in atto da Curi si colloca indubbiamente fra le più vaste e coerenti analisi per ciò che riguarda la neoavanguardia italiana, le sue premesse e il suo peso storico e culturale.

Certo, un'analisi a cui difficilmente potremmo ascrivere, tra i suoi numerosi meriti, quello dell'imparzialità, di uno sguardo neutro; ma sarebbe stato difficile aspettarsi il contrario, considerato che stiamo parlando di un membro del Gruppo 63, senza dimenticare che, come già visto nel caso di

[1] G. Lukács, *L'anima e le forme*, Sugar Editore, Milano, 1963, p. 344 (Ed. orig. G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, Berlino, 1910)

[2] F. Curi, *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesi, Milano, 2013, p. 52

[3] F. Curi, *Per il Comitato scientifico*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* (Atti del Convegno, Bologna, 8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna, 2005, p. 44

Anceschi, non sempre l'imporsi di un *orizzonte della scelta* implica una minore lucidità o uno sguardo meno attento a cogliere le problematicità del mondo contemporaneo.

Considerata dopo quella di Umberto Eco, la prospettiva aperta da Curi si offre senza dubbio a un confronto ricco di suggestioni: entrambi membri originari del Gruppo 63, appartenenti di fatto alla stessa generazione (il primo nato nel 1932, il secondo due anni prima), da un lato un percorso che si è dipanato tra linguistica, semiotica e filosofia, dall'altro una critica centrata sulla rilettura delle vie consolidate del Novecento letterario allo scopo di portarne alla luce le zone d'ombra e di conflitto, di dispiegare la carica eversiva del *risveglio* in tutte le sue implicazioni storiche, politiche e culturali.

Proprio dalla nozione di *risveglio* non può non partire una trattazione del pensiero di Fausto Curi, concetto introdotto nel 1991 ma rimasto cardine di tutta una visione storico-culturale, nonché metafora tra le più suggestive ed efficaci fra quelle in uso dalla nostra critica letteraria.

L'ispirazione arriva dai *Passages* di Walter Benjamin, opera che intendeva esplicitamente prendere le distanze dal campo surrealista per ricercare una «costellazione del risveglio» - «mentre Aragon persevera nella sfera del sogno»[4]. Nelle parole di Curi,

> Lo stato mitico è uno stato onirico, nel quale la letteratura appaga mediante il sogno il desiderio dell'età che la fa nascere. Non che la letteratura non sia allora, a suo modo, anche conoscenza, la sua verità è però quella del sogno, una verità collegata prevalentemente alla sfera del desiderio e di cui essa non è consapevole. Quanto al risveglio, esso è il destarsi della letteratura dalla stupefazione del sogno alla nudità della storia.[5]

Bastano queste poche righe per comprendere quanto quella proposta da Curi sia una lettura impegnata e militante dell'arte, e della letteratura in particolare; messa al bando ogni autoreferenzialità, quest'ultima si pone in stretto contatto con la realtà storica, diviene anzi modalità di contatto e quindi costitutivamente immagine di un determinato atteggiamento. Polarizzando all'estremo i caratteri di tale rapporto fra arte e realtà storica, Curi segue e sviluppa il suggerimento di Benjamin rileggendo la storia letteraria (con particolare attenzione a quella del Novecento italiano) alla luce del conflitto tra "sfera del sogno" e "costellazione del risveglio": due poli che non si pongono in un rapporto di mera successione temporale, come se un giorno il risveglio avesse definitivamente e vittoriosamente debellato il sogno, bensì costituiscono due correnti che si intrecciano e si

[4] W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in *Gesammelte Schriften*, V, 1, a cura di R. TIedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1982, p. 503; cit. in F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 33

[5] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 46

oppongono lungo tutta la secolare storia letteraria italiana, e le cui contraddizioni emergono in maniera flagrante proprio nel corso del XX secolo.

Posta una tale polarità, non è difficile accorgersi di come la lettura di Curi si collochi a buon diritto (e in questo caso la terminologia anceschiana risulta quanto mai appropriata) nel campo di un *orizzonte della scelta* – e di come lo faccia apertamente e consapevolmente, senza mai cedere alla tentazione di un compromesso o di un ammorbidimento delle sue posizioni. Non è certo sua intenzione effettuare una rigida spartizione di campo, o rendere l'opposizione tra sogno e risveglio un criterio valutativo in senso strettamente estetico: tuttavia, è altrettanto indubbio che la sua analisi muova da un'esigenza, dalla necessità di proporre una lettura rinnovata sul Novecento italiano capace di guardare alla storia letteraria, in tutta la sua complessità e conflittualità, come all'immagine di una realtà altrettanto complessa e conflittuale, immagine che nella sua stessa modalità di riflessione del e sul reale implica una scelta di campo. Date queste premesse, la presa di posizione di Curi è quella a favore di tutta una corrente, poetica e narrativa, rimasta per lungo tempo sotterranea rispetto a quelle riconosciute dalla cultura ufficiale come le vie maestre del Novecento italiano: corrente che merita quindi di essere riscoperta non tanto e non solo nel suo valore puramente artistico, quanto nel suo potenziale critico nei confronti della realtà, nella capacità di operare un *risveglio* e di ritrovare il contatto con la «nudità della storia».

La presa di posizione, occorre forse ribadirlo, è certamente e apertamente politica, ma una lettura nei consueti termini di destra e sinistra rischierebbe di mancare l'obiettivo: l'opposizione – come già abbiamo avuto modo di vedere in merito alla neoavanguardia italiana – è sì nei confronti delle istanze conservatrici, ma è anche interna alla cosiddetta "sinistra", in quanto opposizione alla linea della cultura ufficiale. Molti dei bersagli polemici dei neoavanguardisti, lo ricordiamo, erano portavoce della più diffusa cultura di sinistra, in ambito non solo italiano – basti citare il caso di Pier Paolo Pasolini.

Volendo poi tirare in ballo un altro dei numi tutelari della cultura progressista italiana di metà Novecento, Theodor Wiesengrund Adorno, si potrebbe forse azzardare un parallelo tra la polarizzazione compiuta da Curi in ambito letterario e quella compiuta in ambito musicale dal filosofo tedesco tra Schönberg e Stravinskij[6]: a giustificare anche l'operazione del primo potrebbero valere le parole di Schönberg richiamate dallo stesso Adorno, «la via di mezzo è l'unica che non conduce a Roma», come se solo nell'indagine di opposte polarità sia possibile cogliere efficacemente i caratteri dell'«idea» non mitigata e non abbozzata a «stile»[7]. Detto questo, le differenze tra le due proposte

[6] cfr. T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002
[7] ivi, pp. 9-10

sono certamente numerose: anche in quella di Curi, tuttavia, non sarebbe difficile cogliere la volontà di individuare in Edoardo Sanguineti un "campione" della costellazione del risveglio, e nella sua opera la più matura ed efficace immagine di quella temperie storico-culturale identificata come "neoavanguardia" (lo stesso Sanguineti gli confesserà di aver «sentito con spavento crescente, leggendo, la responsabilità che hai affidato ai miei versi»[8]); così come in Luciano Anceschi è possibile cogliere una degna incarnazione della figura del critico stratega – altra nozione suggerita da Walter Benjamin[9].

Per meglio comprendere il significato di tale prospettiva, occorre tuttavia chiarire il significato preciso dei concetti di *sogno* e *risveglio*, nell'accezione in cui vengono declinati da Curi, in quanto immagini di due opposte modalità di relazione tra arte e realtà. Ma prima di far questo è bene ribadire come quella di Curi sia una visione costitutivamente conflittuale e antagonistica della storia letteraria:

> L'idea che fra le opere [...] intercorrano rapporti tematici e linguistici che consentono agli studiosi di parlare di influssi, di lasciti, e, più tecnicamente, di intertestualità, è un'idea che corrisponde alla realtà effettuale dei processi di scrittura, ma che non deve in alcun caso, come troppo spesso avviene, mettere in ombra l'aspetto della conflittualità generica dei testi. Che è, si capisce, conflittualità o meglio ancora antagonismo appunto di testi, non di autori.[10]

In una prospettiva nella quale «un testo vive veramente solo se impedisce di vivere ad altri testi»[11], la figura del critico stratega assume un peso decisivo nel gestire e influenzare gli esiti di questa conflittualità: si potrebbe quindi affermare che l'opera di Curi intenda porsi in una certa continuità con quella di Anceschi nel proporre un'idea di critica letteraria militante – per quanto il primo si sia dedicato ad approfondire e valorizzare il filone sperimentale del Novecento letterario, piuttosto che a scoprire e sostenere l'emergere di nuove realtà.

Pur trovando il proprio luogo privilegiato nel XX secolo, tuttavia, l'analisi di Curi scopre le radici di problematiche contemporanee in contesti culturali ben più remoti: in questa sede ci basti sottolineare come già nel delinearsi di un antagonismo tra poesia *dantesca* e *petrarchesca* sia possibile ravvisare i caratteri di un'opposizione che giunge fino al cuore del Novecento. Nel mettere a confronto alcune sezioni del poemetto *Laborintus* di Edoardo Sanguineti, già in un saggio dei primi anni '60 Curi distingue sezioni a carattere "dantesco" da sezioni a carattere "petrarchesco"; ma il

[8] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 11
[9] cfr. infra, prima parte cap. 3
[10] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 15
[11] ivi, p. 16

ragionamento, riguardando «due diversi o meglio opposti modi di scrittura»[12], risulta applicabile anche a opere differenti. Estremizzando volutamente i tratti distintivi dei due padri della letteratura italiana, "petrarchesca" è l'omogeneità sintattica e stilistica, laddove "dantesco" è il plurilinguismo, la «materia verbale abrupta, scheggiata e dirupata»[13]. La distinzione, apprezzata dallo stesso Sanguineti[14], risulta evidente già internamente al citato *Laborintus* – basti confrontare l'incipit della sezione 10:

> Ellie mia Ellie mia tesi sei la fine di uno svolgimento civile
> la soffocazione di tante leggi esplorate
> la preghiera della meditazione
> della mano dell'intolleranza e in prima sede
> sei questo linguaggio che partorisce
> portami dunque l'unghia
> e la sua filigrana
> le lacune di un bacio o di mille anni
> un mysterium tremendum il tiro alla fune
> le metamorfosi degli insetti il volume della sfera
> [...]

con un frammento della sezione 23:

> [...]
> qui è bella la regione (lago di Sompunt) e tu sei l'inverno Laszo veramente
> et j'y mis du raisonnement e non basta et du pathétique e non basta
> ancora καί τά τῶν ποιητῶν and CAPITAL LETTERS
> et ce mélange de comique ah sono avvilito adesso et de pathétique
> una tristezza ah in me contengo qui devoit plaire
> sono dimesso et devoit meme sono dimesso, non umille
> surprendre! ma distratto da futilità ma immerso in qualche cosa
> and CREATURES gli amori OF THE MIND di spiacevole realmente
> [...][15]

[12] F. Curi, *Piccolo (e molto didascalico) viatico per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, Mucchi Editore, Modena, 2011, p. 28
[13] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 236
[14] ivi, p. 230 nota 1
[15] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni Editore, San Cesario di Lecce, 2006, pp. 155 e 279

Al tempo stesso, e restando nel medesimo contesto storico, una simile distanza è riscontrabile tra opere di autori diversi – per quanto entrambi appartenenti, teoricamente, allo stesso schieramento politico – come il Balestrini de *Il sasso appeso* (1961):

> Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?
> oltre il tergicristallo ronzante? denotando una reale
> e comune volontà di riscatto? che sciocchezze! (né la folla
> di sghimbescio parve notare, tutti compresi nei loro piedi).
> Ora comunque allunga le gambe o accavallale bianche,
> sbadiglia, guarda nel vetro la paglia che brucia, il fiume
> se scorre verdescuro, pensa a qualcosa,
> conta i paracarri, fa' quel che ti pare:
> non c'è pericolo che non arriviamo, pazienti godiamoci il viaggio,
> godiamoci, non c'è pericolo se ci perdiamo, tanto non si viaggia
> (il profilo di un paziente su un carrello attraversando la carestia),
> tanto non si arriva, arriveremo: all'ameba, alla mecca, alla mela,
> dietro gli uccelli in fuga bassi dalla città minata, dal maltempo.
> […][16]

e il Pasolini di *Alla mia nazione* (1961):

> Non popolo arabo, non popolo balcanico, non popolo antico
> ma nazione vivente, ma nazione europea:
> e cosa sei? Terra di infanti, affamati, corrotti,
> governanti impiegati di agrari, prefetti codini,
> avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi,
> funzionari liberali carogne come gli zii bigotti,
> una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino!
> Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci
> pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti,
> tra case coloniali scrostate ormai come chiese.
> Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti,
> proprio perché fosti cosciente, sei incosciente.
> E solo perché sei cattolica, non puoi pensare

[16] N. Balestrini, *Il sasso appeso*, in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, p. 141

che il tuo male è tutto male: colpa di ogni male.
Sprofonda in questo tuo bel mare, libera il mondo.[17]

Il binomio petrarchismo/dantismo, pur non essendo immediatamente sovrapponibile a quello sogno/risveglio, ne coglie tuttavia alcuni dei tratti fondamentali: attorno alle opposizioni così delineate, infatti (monolinguismo/plurilinguismo, sintassi/montaggio, lirica/epica), Curi sviluppa una visione antagonista della storia letteraria capace di chiamarne in causa i grandi protagonisti (Poe, Baudelaire, Joyce), ma anche coloro che la cultura ufficiale ha lasciato in ombra – come nel caso di Gian Pietro Lucini, l'inventore del verso libero[18], o degli stessi neoavanguardisti[19].

Ad aver goduto di una posizione di preminenza (non sempre meritata, come si può intuire) è stata la tradizione che potremmo definire petrarchesca o, più precisamente, *lirica*. Quella stessa lirica che (e qui risulta difficile non accogliere la prospettiva di Curi) troppo spesso viene sovrapposta e identificata alla poesia *tout court*,[20] e che invece del mondo poetico non rappresenta che una singola – per quanto decisiva – manifestazione. Decisiva a tal punto che

> La tradizione della poesia lirica in Italia va, senza mutamenti profondi, e senza interruzioni, da Petrarca a Montale, o, se si preferisce, dagli stilnovisti a Montale. Non che tutto sia uguale, anzi, o che manchino altissimi risultati. Ma le differenze non sono mai tali da comportare una fuoriuscita dal genere.[21]

Per quanto sia compito arduo delimitare in maniera rigorosa il campo della lirica rispetto a ciò che le è estraneo, assai meno difficoltoso risulta individuarne i tratti fondamentali: innanzitutto, l'idea di poesia come *espressione* di una soggettività – Goffried Benn ha parlato di «carattere monologico», di «arte anacoretica»[22] –, di un Io preferibilmente individuale, ma che può anche essere collettivo in

---

[17] P. P. Pasolini, *Alla mia nazione*, in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961

[18] «Con Lucini la realtà, come insieme di oggetti che sono esterni (e qualche volta sembrano essere estranei) alla poesia, riacquista dignità pari a quella della parola poetica. La quale, quindi, perde il suo carattere esasperatamente autotelico e autoriflessivo e torna ad essere uno strumento di enunciazione e rappresentazione» F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019, p. 121

[19] «[...] ci sono molti, anziani e giovinastri, che stanno facendo il possibile per nascondere il lavoro di Sanguineti, di Balestrini, dei Novissimi, dei migliori narratori della Nuova avanguardia» F. Curi, *Un manifesto della sinistra letteraria*, in «Alfabeta2», 25 febbraio 2018 (https://www.alfabeta2.it/2018/02/25/un-manifesto-della-sinistra-letteraria/)

[20] Curi porta l'esempio del poeta tedesco Gottfried Benn, che nell'ambito della conferenza *Problemi della lirica* (oggi in *Lo smalto sul nulla*, Adelphi, 1992) designa con il termine "lirica" praticamente tutta la poesia moderna, da Poe a Mallarmé, da Trakl a Eliot. Cfr. F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano, 2014, p. 36

[21] ivi, p. 85

[22] ivi, p. 37

quanto unione di soggetti in sintonia espressiva; a corollario di tale idea è possibile rinvenire quella di autobiografismo (il poeta esprime il proprio vissuto individuale) e di monolinguismo (la parola poetica è stilisticamente coerente in quanto rispecchia una soggettività ben precisa e altrettanto coerente, uno *stile*). Per quanto riguarda il rapporto tra poesia e linguaggio, l'idea di fondo è che la parola poetica sia qualitativamente altra da quella di uso quotidiano, e che proprio per questo essa costituisca un tramite verso una dimensione superiore: il poeta si fa "vate" – a dimostrazione di ciò, Curi riporta alcune definizioni di autori italiani del Novecento, per i quali la poesia è «parola assoluta» (Quasimodo), «memoria d'assoluto» (Sereni) o «metafisica creatività» (Luzi).[23] Strettamente legata all'autobiografismo è poi l'idea, tipicamente romantica[24], che la poesia (ma il discorso si potrebbe tranquillamente estendere all'arte in generale) sia frutto di una sorta di spontaneo sgorgare dello spirito, che l'*intuizione* (momento chiave nell'estetica crociana) e l'ispirazione siano in gran parte responsabili dell'atto poetico.

Questi caratteri mantengono dunque, pur con tutte le distinzioni del caso, una duratura influenza sulla cultura poetica italiana: sono di fatto i caratteri di quella che Curi chiama *sfera del sogno*, ovvero una condizione onirica in cui la poesia non dà spazio che a se stessa e alla propria autoreferenzialità, illudendosi di poter tenere a distanza il mondo inteso come realtà storica e sociale concreta e custodendo gelosamente l'immagine del poeta vate – il cui linguaggio (il "poetese" deriso da Sanguineti) nulla ha da spartire con la lingua terrena degli esseri umani.

Si è già visto come tale tradizione vanti una storia e degli alfieri illustri, un filo rosso che percorre la nostra letteratura «da Petrarca a Montale»; al contrario, la *costellazione del risveglio* non si annuncia in Italia che all'alba del Novecento, con Gian Pietro Lucini e le sue *Revolverate* (1909). Ampliando lo sguardo al contesto internazionale, tuttavia, si può osservare come già il XIX secolo sia ricco di voci difformi, di riflessioni e proposte capaci di delineare una diversa nozione di arte e poesia. Primo fra tutti occorre menzionare l'americano Edgar Allan Poe, celebre in quanto narratore ma ingiustamente dimenticato nella sua veste teorica, la cui *Filosofia della composizione* (1846) fornisce una modernissima critica al paradigma romantico: la poesia non è spontaneità, ma studio e autoanalisi, «ruote e ingranaggi», «attrezzatura teatrale», il poeta non è colui che compone «in preda a una sorta di squisita frenesia» bensì colui che seleziona e rifiuta, che ruba e cancella, che costruisce in maniera squisitamente artificiale - «la distruzione del mito della naturalezza non potrebbe essere

[23] ivi, p. 84

[24] Nel già citato saggio *Il critico perfetto* (*Il bosco sacro*, 1920), Eliot contesta il sentimentalismo e il personalismo di certi critici – suo principale bersaglio polemico è il poeta e critico Matthew Arnold (1822-1888) – colpevoli a suo parere di intendere l'arte come espressione immediata del sentimento individuale; «in un vero astista», al contrario, «i suggerimenti di un'opera d'arte, che sono esclusivamente personali, vengono a fondersi con una moltitudine di altri suggerimenti di un'esperienza molteplice, e si risolvono nella produzione di un nuovo oggetto che non è più esclusivamente personale perché è a sua volta un'opera d'arte» (p. 27).

più energica e radicale»[25]. Alcuni anni più tardi, Charles Baudelaire – con la cui opera, secondo Curi, «la poesia diventa adulta»[26] – dedica alcune pagine de *Il pittore della vita moderna* (1863) proprio a un *Elogio del trucco*, dove viene fortemente criticato il tradizionale accostamento bellezza-naturalezza (e di conseguenza anche il topos filosofico, di ispirazione rousseauiana, per il quale la natura è modello di bontà e bellezza): se propria dell'arte non è «la funzione sterile d'imitare la natura», allora «il trucco non deve nascondersi». L'idea di un'opera che esibisce la propria artificialità e i propri meccanismi sarà uno degli assi portanti di tutta l'arte contemporanea, dove molto spesso è proprio il suo carattere di processo, di *formatività*, a essere messo in risalto.[27]

È tuttavia interessante notare come alcuni dei maggiori stimoli giunti dalla Francia di fine Ottocento si collochino, pur nel comune ambito di una critica alla poesia romanticamente intesa, su posizioni decisamente differenti rispetto a quelle degli alfieri italiani del *risveglio*: Mallarmé, in particolare, porta avanti l'istanza antinaturalistica inaugurata da Baudelaire, stavolta evidenziando come poesia e musica non siano che due volti di una stessa Idea radicalmente antimaterialistica – «la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée»[28] –, di una stessa «poetica dell'assenza»[29]. Buona parte del *risveglio* italiano (da Lucini ai Novissimi) si configura invece proprio come un lucido e critico riavvicinamento al corpo e agli oggetti, così come, allargando la prospettiva, l'arte della neoavanguardia vorrà riappropriarsi dell'opera d'arte nella sua dimensione concreta, materiale e performativa – basti pensare alla musica di Luciano Berio[30].

Tornando dunque in terra italica, è il momento di dedicare qualche ulteriore considerazione al già accennato Gian Pietro Lucini (1867-1914), «non per nulla ignorato per lungo tempo dai cultori, poeti e critici, di una tenace tradizione lirica»[31]: anche all'opera di Curi si deve la rivalutazione e il rinnovato interesse di cui la sua figura e la sua produzione hanno recentemente goduto[32]. Con i suoi

[25] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 48

[26] «Se ci si interroga su quando abbia inizio la modernità culturale si possono ragionevolmente fornire le risposte più diverse […] La risposta più persuasiva sembra però essere quella che indica il nome di Baudelaire. Non solo per lo splendore raggiunto dalla sua poesia, ma per la persecuzione che egli ha patito. La vera modernità culturale non ha inizio con un fatto culturale, ha inizio con un evento giudiziario. Ha inizio quando la poesia è trascinata in tribunale e il tribunale stabilisce che la poesia non è libera e che il poeta, proprio in quanto poeta, può essere trattato alla stregua di un malfattore» F. Curi, *Piccola storia delle avanguardie. Da Baudelaire al Gruppo 63*, Mucchi Editore, Modena, 2013, p. 15

[27] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 42

[28] S. Mallarmé, *La musique et les lettres*, Oxford, Cambridge, 1895 p. 52

[29] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 45

[30] Su Mallarmé e sui rapporti tra musica e poesia si tornerà più approfonditamente a partire dalla seconda parte del presente lavoro.

[31] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 85

[32] Dello stesso Curi occorre ricordare il recente *Graffiti e studi su Gian Pietro Lucini*, Mimesis, Milano, 2017; si segnalano poi la monografia di Paolo Giovannetti *Lucini* (Palumbo Editore, Palermo, 2000) e la raccolta di Manuela Manfredini *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini* (Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2014

versi Lucini ha operato «una sarcastica critica per immagini dell'ideologia borghese, e in particolare dell'ideologia erotica della borghesia»[33], facendosi portavoce di quella che Curi ha definito "funzione Sade"[34], un «ampliamento del campo del poetabile» specie in direzione di ciò che è basso, scatologico, per tradizione estraneo al linguaggio poetico; oppure, in maniera più sottile, facendo un uso straniato e parodico delle formule abusate. Ne è una dimostrazione *La Canzone del Giovin Signore*:

> […]
> Ed è qui, che mi attendono al passo
> le Pizie pescatrici e prossenete
> alla foja de'vecchi; qui, coi prospetti delle obbligazioni,
> se cadrò nella ragna ordita ad uccellare
> il mio vizio insistente, bagascione emerito e canuto;
> se, per gusto più astruso e più ottuso,
> per riodorare un bocciolo più chiuso,
> vorrò stimolanti squisiti
> di tenerelle bambinette rare,
> angiole candide, che s'imbrattano l'ale
> a stramazzar nei promiscui cortili;
> angiole accolte, in una sera d'orgia,
> sul morbido guanciale spiumacciato,
> previo un bagno di latte profumato,
> olocausto proteso e ubriacato dal facile champagne;
> equivoche pulzelle scozzonate
> dai taumaturghi di un posticcio imene;
> sì che alla burla barbara
> più deplorata è l'inutile spesa.
> […][35]

A una liberazione del lessico si accompagna anche una liberazione metrica, con l'importante proposta teorica de *Il verso libero* (1908) e il rifiuto dello stile sublime; la poesia, con «volontà

[33] F. Curi, *Struttura del risveglio*. op. cit., p. 165
[34] cfr. ivi, cap. V *La 'funzione Sade' e la modernità letteraria italiana*, pp. 137 e segg.
[35] G. P. Lucini, *La Canzone del Giovin Signore*, vv. 196-214, in *Revolverate e Nuove Revolverate*, Einaudi, Torino, 1975

antimelodica (non antimusicale)», si avvicina alla prosa contro ogni forma di evasione e di falsa coscienza - «la scelta della "prosa" come forma della poesia è davvero la prima grande invenzione tecnica (e ideologica) dell'avanguardia protonovecentesca»[36]. Lucini non opera una vera e propria distruzione dei metri tradizionali, una tabula rasa della storia letteraria (come avrebbe voluto l'istanza futurista più radicale): egli intende servirsi liberamente delle forme, emancipandole però dallo status di formule ormai vuote e irrigidite per «costituire una (potenziale) alternativa al sistema ideologico e retorico costruito da D'Annunzio»[37]. Vedremo come questo uso critico e dialettico delle forme della tradizione rappresenti un notevole punto di contatto fra Lucini e l'altro capo dell'avanguardia novecentesca, ovvero i Novissimi – e Sanguineti in particolare.

Nel mezzo secolo di storia che intercorre fra i due poeti, altra figura oppositiva importante nella ricostruzione di Curi (che non a caso gli dedica una monografia già nel 1964[38]) è quella di Corrado Govoni (1884-1965), «inventore di quello che è forse lecito chiamare un "linguaggio povero"»[39], capace di radicalizzare certi tratti della poetica pascoliana (familiarizzazione dell'oggetto[40], paratassi e stile nominale) e di proporre «una scansione di tipo nuovo, senza cesure, senza pause, che, quasi preannunciando i modi dei "novissimi", tende a far coincidere il verso con la misura del respiro»[41]. Ma c'è anche Aldo Palazzeschi (1885-1974), che nel *Controdolore* (1914) mostra «l'esigenza di una rigenerazione raggiungibile solo attraverso la profanazione ludica e la pratica del riso dissacrante»[42]; senza dimenticare Marinetti (1876-1944), inventore del "manifesto" come genere letterario, e il futurismo, forse più importante per il ruolo cruciale svolto nel preparare il terreno alle avanguardie europee che per le sue intrinseche conquiste poetiche.[43]

A fare da mediatore fra la cultura italiana del primo Novecento e quella del secondo dopoguerra troviamo il critico stratega, Luciano Anceschi; seguendo il suo esempio, la neoavanguardia si nutrirà anche e soprattutto di stimoli di profilo internazionale: i già citati Pound ed Eliot, Valery per la poesia, Joyce e Proust per la narrativa, Beckett, Artaud e Brecht per il teatro.[44]

A questo punto la *costellazione del risveglio* inizia a delinearsi in maniera più chiara: se di costellazione si tratta, e quindi di una serie di punti tra loro collegati ma privi di una "direzione" ben

---

[36] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 122
[37] ivi, p. 124
[38] F. Curi, *Corrado Govoni*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1964
[39] F Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 129
[40] «[…] la "familiarizzazione", spiega Bachtin, provoca "l'eliminazione della distanza epica e tragica e il trasferimento del raffigurato nella zona del contatto familiare"» ivi, p. 132
[41] ivi, p. 134
[42] ivi, p. 137
[43] ivi, pp. 144 e segg.
[44] Per una trattazione dettagliata di questi autori si rimanda ai due scritti di Curi *Modernità letteraria e poesia italiana d'avanguardia* e S*truttura del risveglio*, op. cit.

precisa, la storicità di tale nozione si manifesta nondimeno in una progressiva presa di consapevolezza del proprio ruolo antagonista. In maniera simile a quanto affermato da Eco, per il quale l'*apertura* propria dell'arte contemporanea si differenzia da quella dell'arte di ogni tempo proprio perché consapevole e programmatica, si potrebbe sostenere che per Curi il processo di risveglio culmina nell'esperienza della neoavanguardia in quanto in essa giungono a maturazione la consapevolezza e la rielaborazione critica del passato – così come, secondo Giuliani, Sanguineti aveva saputo «grandiosamente razionalizzare il paludoso linguaggio dell'avanguardia europea di questo mezzo secolo»[45].

Tale paradigma si contrappone alla tradizione lirico-petrarchesca per mezzo di una poetica radicalmente alternativa a livello formale, linguistico e contenutistico. Innanzitutto, tramonta la figura del poeta vate, la concezione eroica e tragica che assegnava ad esso un ruolo di espressione dell'incomunicabile o di guida delle masse: con il poeta risvegliato il tragico diviene tragicomico, l'innalzamento eroico si rovescia in abbassamento e autoderisione, la purezza e la naturalezza lasciano il posto all'artificio e al travestimento, la responsabilità morale e civile diviene fardello intollerabile e si rovescia nell'acuto sentimento del non-senso e della reciproca estraneità (qui convergono il Montale di *Non chiederci la parola* e il Palazzeschi di *E lasciatemi divertire!,* ma anche l'«hyporite lecteur» di Baudelaire ripreso da Eliot, il lettore ancora pienamente immerso nel sogno)[46]. Così come il poeta, anche il linguaggio della poesia diviene consapevole della propria inadeguatezza storica e subisce la stessa degradazione – o meglio, un «ampliamento del campo del poetabile» di cui si era fatto precursore il Marchese de Sade con la sua «retorica dell'ostensione» («la filosofia deve dire tutto»[47]): ampliamento necessario a conferire nuova vitalità alla poesia e a scongiurare quello che rischiava altrimenti di configurarsi come un vano sguazzare tra formule trite e rime consolidate. Estendere il linguaggio significa estenderne le tematiche, certo: ma più che sul piano contenutistico strettamente inteso, il risveglio agisce su quello linguistico, sociale e formale. Ad essere pietrificati dall'uso sono non solo le parole, le tematiche, ma anche le forme, le strutture metriche: il che, come abbiamo visto, non significa che le forme della tradizione vadano abolite, ma che debbano essere impiegate in modo critico, non come modelli dati ma come elementi costituenti quella sintesi complessa che è l'opera d'arte – modelli dinamici, si potrebbe affermare, con un ossimoro solo apparente. Questo perché la poesia non è entità immutabile ed eterna, bensì attività storicamente

[45] A. Giuliani, *Introduzione* a *I Novissimi*, op. cit., p. 26

[46] A unire scrittore e lettore è il vincolo più spregevole, il vizio della noia (*l'Ennui*), nei confronti del quale il secondo «non si è ancora risolto a un esplicito riconoscimento e a una decisa ammissione»: per questo il poeta lo vede al tempo stesso come suo simile («*mon semblable, - mon frère!*») e come ipocrita. Si veda F. Curi, *Modernità letteraria*, op. cit., p. 27, e C. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les fleurs du mal*, Parigi, 1857

[47] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 160

determinata, e il linguaggio poetico «è sempre storicamente significativo, cioè sempre circostanziato sul piano semantico»; esso attinge alla realtà nella quale è immerso per rielaborarla:

> il testo poetico […] non è la significazione immediata di fatti o dati empirici insensati, bensì è l'elaborazione linguistica di determinate circostanze di senso, ossia di situazioni semanticamente già connotate. Il linguaggio poetico risignifica, dà un senso nuovo e diverso a quello che ha già senso […][48]

Circostanze di senso che per Curi sono condizioni, ma non cause del testo, il quale risulta quindi sovradeterminato, ma non predeterminato da esse; in altre parole, tra un testo e il suo orizzonte storico non vi è un rapporto di semplice e immediata causalità, bensì un'interazione complessa[49], all'interno della quale il poeta – ma anche il critico o colui che della poesia fruisce in maniera consapevole – si muove nel tentativo di riconoscerne il senso o i sensi.

Intimamente legato a una concezione storicamente determinata della poesia è il rifiuto di una visione astratta e, per così dire, "trasparente" del testo poetico come messaggio puro, del poeta come voce incorporea. Si è già accennato all'importanza del corpo e della materialità nell'arte d'avanguardia: in opposizione al carattere "disincarnato" e metafisico di certa poesia italiana del Novecento[50] si assiste – già in parte con Lucini e i protoavanguardisti, ma soprattutto con i Novissimi, «con Sanguineti, Porta e Giuliani, in particolare, e, per un altro verso, con Pasolini»[51] – al pieno recupero della dimensione materialista e corporale. Una riscoperta che deve molto a Freud e alla psicoanalisi, grazie alla quale «il corpo, i suoi diversi organi e zone, le sue diverse affezioni sono esposti alla piena luce dell'analisi e del *racconto* come mai prima in secoli di ricerche e cure mediche»[52]; così come ad Antonin Artaud e al suo *teatro della crudeltà*, con il recupero del gesto a discapito del testo, di una concezione totalmente fisica della dimensione teatrale.[53] Il corpo torna protagonista nel suo inscindibile legame con l'inconscio e con la vita onirica, ma anche come corpo

[48] ivi, p. 22

[49] «[…] il rapporto della letteratura con la storia non è mai pacifico e lineare, né è un semplice rapporto di soggetto a oggetto (quasi si trattasse, per la letteratura, di divorare la storia, digerirla tanquillamente e evacuarla), il soggetto essendo, nel caso, anche l'oggetto, e l'oggetto essendo sempre una pluralità di oggetti, spesso fra loro repugnanti e quasi indecifrabili. Anzi, quel rapporto è non di rado ideologicamente intricato, convulso, conflittuale, tale, a volte, che solo negando la storia, o sforzandosi di ignorarla, la letteratura (romanzo e poesia) riesce a impadronirsene» ivi, p. 91

[50] «Con Montale e gli ermetici, fatti salvi Pavese e Penna e, a tratti, Caproni, inizia un periodo penitenziale, di quaresima della poesia, di poeti pudichi e astinenti […] poeti così lontani dal corpo e dal sesso che Sereni può scrivere: "In me il tuo ricordo è un fruscio / solo di velocipedi che vanno" e Luzi, sotto il titolo di *Cimitero di fanciulle*, azzardarsi a evocare "mani chimeriche" e "ciglia deserte"» ivi, p. 259

[51] ibidem

[52] ivi, p. 255

[53] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., pp. 60 e segg.

del poeta, finalmente esposto a parodia e degradazione: due direzioni egualmente presenti ed evidenti, come vedremo, nella produzione di Sanguineti (la prima in *Laborintus*, la seconda in *Cataletto 12*, per citare due esempi tra i più noti).

Se la lirica si configura essenzialmente come espressione individuale spontanea, ad essa si oppone un'idea di poesia come processualità, costruzione esibita e polifonica – termine preso in prestito con successo dal campo musicale: «ogni grande umorista è uno scrittore polifonico» afferma Curi a proposito di Palazzeschi[54], e la pratica dell'umorismo (nel senso anche pirandelliano di "sentimento del contrario") presuppone la presenza di una pluralità di punti di vista e prospettive, di un Io non certo graniticamente unitario; «io sono io, sono una moltitudine», recita un verso di *Laborintus*[55]. L'autore, quindi, non può più rispecchiarsi immediatamente nel prodotto del proprio lavoro:

> Ciò che il testo dice non è né una confessione né un racconto né una comunicazione che l'autore faccia a proprio nome; ciò che il testo dice è appunto il testo a dire, l'autore è tale solo in quanto si assume il compito di organizzare il senso, non di far confluire direttamente nelle parole la propria vita psichica o la propria visione del mondo.[56]

Sgombrato il campo da ogni residua illusione circa una presunta naturalezza o verginità del linguaggio poetico, il testo diventa campo di tensioni, crocevia di rimandi: l'*intertestualità* – che potremmo di fatto leggere come una possibile declinazione del concetto di *apertura* – diviene tratto costitutivo dell'arte contemporanea. «La scrittura», afferma ancora Curi, «anche se sembra essere il prodotto di un unico autore, è sempre plurale, è fatta di tante scritture, e questo le consente di non morire»[57]. Anche in questo caso sorge spontaneo il parallelismo con le riflessioni di Eco: proprio come l'apertura, anche l'intertestualità non è certo nata con la modernità (basti pensare alla *Commedia* dantesca), ma con la modernità ha preso consapevolezza di sé stessa e ha radicalizzato la propria istanza polifonica.[58]

Tema cruciale, anche per la prospettiva del presente lavoro, è poi quello del rapporto tra dimensione politica della poesia e comunicazione. Si è evidenziato poco sopra come già dalla prima metà del Novecento il poeta avverta l'insostenibilità del ruolo di guida, sul piano civile-politico come su quello spirituale, e come lo statuto della poesia stessa venga seriamente messo in discussione: tale

[54] ivi, p. 139
[55] E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, op. cit., sez. 2, p. 80
[56] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 182
[57] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 43
[58] Il concetto di "intertestualità" è entrato a far parte del dibattito culturale negli anni Sessanta, in particolare grazie agli intellettuali legati alla rivista francese *Tel Quel* (Julia Kristeva e Roland Barthes, soprattutto).

riflessione non è evidentemente separabile dagli accadimenti storici che hanno caratterizzato lo scorso secolo – è ben nota la provocazione di Adorno, che nel 1949 affermava che dopo Auschwitz non è più possibile scrivere poesie.[59] Tuttavia le origini della riflessione sul ruolo della poesia e sul suo rapporto comunicativo con il fruitore precedono le grandi ferite del Novecento: se Baudelaire, scrive Curi, «riesce in un'impresa apparentemente disperata, quella di preservare la zona più segreta e più fertile della "naturalezza" coniugandola con un'alacre e tenace volontà di comunicazione»[60], già nel 1891 Mallarmé parlava di un poeta «in sciopero davanti alla società»[61], solitudine frutto non certo di una scelta ma di una consapevole e dolorosa distanza rispetto al proprio pubblico. Secondo Curi,

> lo "sciopero" diventa così una volontaria interruzione della catena comunicativa, un'abolizione o meglio una sospensione del senso che, lasciando intatta la funzionalità del linguaggio, anzi, moltiplicando fino a un limite estremo le risorse del possibile verbale, le sfrutta però negando un rapporto con il pubblico che non sia quello con la "casta" di pochi sodali e confidenti.[62]

Ma all'origine del restringersi quantitativo del pubblico e del delinearsi di un'arte "di nicchia" come fenomeno socio-culturale c'è una ben precisa scelta di poetica: l'artista di inizio Novecento (tanto il poeta quanto il musicista o il pittore) intraprende una messa in discussione del proprio linguaggio, dovuta al sentire come ormai esaurito tutto un repertorio di formule e procedimenti. Di fronte al pericolo della menzogna o dell'ipocrisia, l'arte – non tutta l'arte, certamente – preferisce ammutolire, oppure scegliere vie di espressione sempre più lontane dalla comunicazione tradizionale con il pubblico. Nel delineare i diversi atteggiamenti di fronte a tale problematica, Curi distingue tra comunicazione antagonistica (Baudelaire, Artaud, Joyce, Brecht, Lucini, i Novissimi, tra gli altri) e negazione della comunicazione – a sua volta riscontrabile come negazione totale (Mallarmé) oppure come «negazione di quanto nella comunicazione si affida a un'idea naturalistica del linguaggio» (Valéry, Eliot, Pound, Proust, Kafka, Gadda).[63] Superare le forme stereotipate del linguaggio e della comunicazione significa abolire la "complicità" tra artista e spettatore: c'è chi (come i dadaisti) lo ha fatto radicalmente, togliendo di mezzo la comunicazione stessa; e c'è chi (come Brecht) ha ricercato nello straniamento un modo per realizzare una «comunicazione senza complicità»[64].

---

[59] T. W. Adorno, *Critica della cultura e società* (1949) in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura,* trad. it. di Carlo Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972

[60] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 102

[61] Intervista a l'*Echo de Paris*, cit. in F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 35

[62] ivi, p. 36

[63] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 107

[64] ivi, p. 208

Tale tematica si intreccia evidentemente e strettamente con quella della portata politica dell'opera d'arte: Curi non manca di sottolineare il legame stretto (non di immediata casualità, come già spiegato, ma nondimeno stretto) tra procedimenti artistici e linguistici e realtà storico-sociale. Lo studioso contribuisce inoltre alla distinzione (già presente nella riflessione di Eco, oltre che nell'omonimo scritto di Guglielmi[65]) fra avanguardia e sperimentalismo, ponendoli in una diversa prospettiva anche per ciò che riguarda il rapporto tra crisi comunicativa, futuro e progettualità: se «il disagio linguistico degli scrittori d'avanguardia si accompagna sempre a una ferma fiducia nelle possibilità offerte da una nuova visione del mondo e quindi da una nuova poetica e da nuovi strumenti tecnici», nel «disagio degli scrittori dediti alla sperimentazione», al contrario, «si scorge sempre un pessimismo gnoseologico-formale che appare incancellabile» dovuto, non in ultima istanza e volendo individuare due nuove polarità, al carattere essenzialmente "solitario" della sperimentazione e a quello invece dialogico e di confronto dell'azione avanguardistica[66]. Secondo Curi vi è addirittura, nel fenomeno dell'avanguardia, una precedenza della dimensione sociale rispetto a quella strettamente artistica:

> la nozione di avanguardia implica *un progetto globale di eversione delle istituzioni, di tutte le istituzioni:* artistiche, culturali, sociali, economiche, politiche. […] Prima di essere *il possibile* della pratica letteraria e artistica, l'avanguardia è infatti *il possibile* della pratica sociale, ossia incarna la proposta di una società assolutamente *altra* ma assolutamente indeterminata e del tutto impraticabile.

Ma questa indeterminatezza «apartitica», questa preminenza della struttura formale rispetto ai contenuti espliciti non implica un distacco dalla realtà storica e sociale, al contrario «proprio il carattere globale del suo progetto obbliga l'avanguardia a prendere direttamente posizione in campo politico».[67]

Certe opere si configurano quindi come antagoniste non semplicemente nei confronti delle forme della tradizione in quanto tali, ma nei confronti di tutta una cultura che su tali forme si appoggia e costruisce una determinata immagine del mondo: cultura come realtà sociale e politica, cultura dominante nei confronti del cui colpevole immobilismo è possibile operare un risveglio come opposizione linguistica e formale. Come si vede, vi è una certa affinità con le posizioni di Eco in

[65] A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964

[66] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 82. Cfr. anche F. Curi, *Piccola storia delle avanguardie*, op. cit., p. 24: «Il concetto di avanguardia implica l'idea di una pluralità di soggetti che collaborano con lo scopo di raggiungere insieme certi risultati, e quindi l'idea di confronto, di lavoro collettivo. Non per arrivare a un'unanimità, sia chiaro: al contrario il confronto prevedere una molteplicità di posizioni».

[67] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 100

Opera aperta (Curi definisce letteralmente quella dell'avanguardia come una «condizione "aperta"»[68]): anche per quest'ultimo la struttura dell'opera arte, lungi dall'essere realtà puramente autoriflessiva, veicola una determinata immagine del mondo. La differenza è che Eco, anche laddove manifesta il proprio "impegno" in maniera più esplicita[69], prende atto del valore politico della forma artistica, ma senza delineare schieramenti: cosa che fa invece Curi, estremizzando le due visioni del mondo nelle idee di *sogno* e di *risveglio* e valutando i protagonisti della "battaglia letteraria" in base a tali parametri.

1.7.1 – Montale, Zanzotto, Pasolini

Certo, questo non significa che il Novecento letterario di Curi sia dominato da una visione manichea: quelli del sogno e del risveglio sono due poli in mezzo ai quali oscillano le riflessioni e le opere di numerosi intellettuali non univocamente etichettabili - «la "costellazione del risveglio" non splende mai di un lume tanto limpido da non essere attraversata, in varia misura, da una densa luce onirica»[70].

Emblematico è il caso di Eugenio Montale (1896-1981): acuto e sensibile portavoce, come abbiamo visto, della crisi del ruolo del poeta e della poesia, egli viene nondimeno considerato da Curi come il culmine della tradizione lirica italiana («da Petrarca a Montale») e come prestigioso esponente di quella poetica nei confronti della quale insorgeranno i Novissimi. Il poeta ligure infatti

> ha perdurato in un'intensissima condizione onirica, ma con una limitata anche se talvolta acuta e comunque significativa consapevolezza, tanto più ritardando il risveglio quanto più il suo lavoro è stato esemplare per molti poeti e soprattutto per molti critici.[71]

In Montale la percezione della crisi e dell'incomunicabilità si risolve in una tensione onirica che converte la storia in sogno, e «la mitologia è ben lontana dal risolversi compiutamente nello spazio della storia»[72]: lui stesso definisce la poesia (e addirittura tutta l'arte) come «un sogno fatto alla presenza della ragione»[73], pur fondando la propria poesia su una contraddizione tra pieno

[68] ivi, p. 111
[69] cfr. U. Eco, *Sul modo di formare come impegno sulla realtà*, in *Opera aperta*, op. cit., pp. 235-90
[70] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 50
[71] ivi, p. 36
[72] ibidem
[73] E. Montale, *Sulle poesia*, Mondadori, Milano, 1976, p.105

abbandono al sogno e tenace invocazione alla ragione – una cultura «tanto profondamente attratta dalla vita psichica subliminale quanto timorosa del suo manifestarsi»[74]. Lo stesso utilizzo del *correlativo oggettivo* testimonia certo un vivace interesse per la proposta teorica di Eliot, ma restando nondimeno «insensibile alla pluridiscorsività e al dialogismo» esibiti dall'autore di *The Waste Land:*[75] pur meritevole di aver contribuito a diffondere la poetica di Eliot in Italia, quella di Montale resta infatti, secondo Curi, un'adesione «non priva di qualche equivoco» e «ben lontana dall'eliminare, o anche soltanto dall'attenuare, la "soggettività"», come era invece nelle intenzioni del poeta americano.[76] Tra parentesi, è curioso notare come colui che maggiormente, tra i Novissimi, possiamo associare a una "poetica degli oggetti", ovvero Antonio Porta, sottolinei come la nuova poesia debba «mettere da parte Eliot» e l'adozione incondizionata del suo correlativo oggettivo, evidenziando in particolare il rischio insito nell'individuare una particolare visione del mondo, una certa scelta ideologica «*prima* e non *durante* la poesia».[77]

Ma la complessità della figura di Montale – nonché la sua capacità di restare, malgrado tutto, attento e curioso protagonista della cultura italiana attraverso i decenni – è testimoniata dalla svolta poetica avvenuta con la raccolta *Satura* (1971, ma una prima edizione era già apparsa nel 1962), «splendido risultato»[78] «tutto nel segno del risveglio»[79]: nutritosi, forse, anche degli stimoli dei Novissimi e della neoavanguardia, Montale opera un abbassamento sia della prospettiva (con una «discesa fra gli oggetti più umili della vita quotidiana») sia del linguaggio, abbandonando lo stile sublime a favore dell'ironia e di un venir meno della tensione metafisica:[80]

Non ho mai capito se io fossi
il tuo cane fedele e incimurrito
o tu lo fossi per me.
Per gli altri no, eri un insetto miope
smarrito nel blabla
dell'alta società. Erano ingenui
quei furbi e non lo sapevano

[74] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 42
[75] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 58
[76] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 26. Su Eliot si veda infra, prima parte cap.3
[77] «[…] la poesia si pone come struttura che nasce dal e fa nascere il giuoco delle affermazioni, delle immagini, delle metafore, costruendo un contesto non metaforico ma autosufficiente […] ciò vuol significare che il contesto poetico non è metafora del mondo, e, in definitiva nemmeno il suo "correlativo", ma mondo in sé» A. Porta, *Correlativo oggettivo*, in "Malebolge", I, 2, 1964, p.69
[78] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 26
[79] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 37
[80] cfr. C. Cardolini Rizzo, *Saturare* Satura*: la s-volta nera e contingente di Clizia. Commento ai versi montaliani dell'*Angelo nero, «Studi Novecenteschi», Vol. 42, No. 89 (gennaio-giugno 2015), pp. 101-113

di essere loro il tuo zimbello:
di esser visti anche al buio e smascherati
da un tuo senso infallibile, dal tuo
radar di pipistrello.[81]

Tale atteggiamento potrebbe essere letto come un avvicinamento alla poetica di denuncia della neoavanguardia,[82] ma non necessariamente un ritorno agli oggetti e a un linguaggio basso implica un'apertura verso la concretezza storica: anche il quotidiano, afferma Curi, «può essere usato come un codice mitico»[83], ovvero come un sistema di simboli con cui proiettarsi su una condizione nuovamente "onirica". Infatti, come sostenuto dal critico Stefano Agosti, la novità di *Satura* potrebbe rappresentare «proprio la negazione di quell'istanza di realtà di cui clamorosamente e insolitamente sembra dar prova»[84].

Chiudendo la breve parentesi dedicata al poeta genovese, non possiamo però non concedere spazio ad altre personalità estranee, nella prospettiva di Curi, alla costellazione del risveglio – specie considerato che dei Novissimi ci occuperemo in un capitolo specifico, e che Sanguineti sarà protagonista di tutta la seconda parte del presente lavoro. Inoltre, ciò permette di restituire ancora più efficacemente l'immagine di un Novecento sì scosso da violente lotte culturali, ma non per questo riducibile unicamente alle due polarità dell'artista desto e partecipe della propria realtà storica e di quello ancora profondamente assopito nella propria autoreferenzialità – come invece una lettura frettolosa e semplicistica della prospettiva di Curi potrebbe suggerire. Due figure in particolare, pur nella consapevolezza che molte altre meriterebbero identico spazio, ci si impongono per la loro statura e la loro poliedricità nel contesto della poesia italiana del Novecento: quella di Andrea Zanzotto e quella di Pier Paolo Pasolini.

A Zanzotto (1921-2011) Fausto Curi dedica alcune significative riflessioni in un capitolo de *Il critico stratega*, operando un raffronto poetico e umano tra questi e Sanguineti – scomparsi, dopo un ultimo periodo di «non belligeranza fondata su un reciproco rispetto senza affetto»[85], a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro.

---

[81] E. Montale, *Xenia I*, in *Satura*, Mondadori, Milano, 1971

[82] « […] quel principio di imitazione della realtà, sotteso da un'irrefrenabile volontà di denuncia e demistificazione della stessa, attraverso la mimesi dei suoi linguaggi, che era stato proprio di intellettuali quali Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani e Alberto Arbasino» C. Cardolini Rizzo, *Saturare* Satura, op. cit., p. 104

[83] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 37

[84] S. Agosti, *Forme trans-comunicative in «Xenia»*, in *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano, 1972, p. 196, citato in F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 38

[85] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 143

Da molti considerato tra i più grandi poeti italiani del Novecento[86], l'autore de *La Beltà* e de *Il Galateo in Bosco* era anche riconosciuto come un «poeta nazionale», capace di coniugare sperimentazione linguistica e affabilità (apparentemente) inoffensiva, statura internazionale e legame al territorio e al dialetto: volendo chiamare in causa la rappresentatività sociale, se Sanguineti «rappresenta gruppi sociali rivoluzionari, che si riconoscono (si riconoscevano) quasi sempre nell'estrema sinistra», Zanzotto «rappresenta la borghesia che si riconosce in una politica di centrosinistra, tanto culturalmente raffinata quanto politicamente moderata». Quanto al presunto sperimentalismo di Zanzotto, poi, esso si ferma allo stadio linguistico, alle «squisite e spericolate avventure di un significante affidato solo a sé stesso, incurante della prassi» e quindi incapace di una reale comunicazione – non a caso «Sanguineti continuava a pensare che Zanzotto fosse un poeta ermetico»[87]:

Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete.
Diteggiata fredda sul vetro.
Bandiere piccoli intensi venti/vetri
Bandiere, interessi giusti e palesi.
Esse accarezzano libere inquiete. Legate leggiere.
Esse bandiere, come-mai? Come-qui?
Battaglie lontane. Battaglie in album, nel medagliere.
Paesi. Antichissimi. Giovani scavi, scavare nel cielo, bandiere.
Cupole circo. Bandiere che saltano, saltano su.
Frusta alzata per me, frustano il cielo ed il blu.
Tensioattive canzoni/schiuma gonfiano impauriscono il vento. Bandiere.
[…][88]

Con la neoavanguardia, e con i Novissimi in particolare, il rapporto era sempre stato burrascoso: un anno dopo l'uscita dell'antologia Zanzotto si era espresso in maniera molto critica con un articolo sulla rivista *Comunità*, parlando dell'apparato testuale come di «cartelle cliniche», di una «deludente forma di spavalderia», di un «gusto dell'autoantologizzazione», di «ingenuità-

[86] «[…] "le plus moderne, plus savant, plus émouvant poète italien d'aujourd'hui", secondo il giudizio che ne diede "Le Monde", mentre per Gianfranco Contini era definitivamente "il migliore dei poeti italiani nati nel '900"» in M. Breda, *L'ultimo poeta. Addio a Zanzotto, profeta lirico e civile*, Corriere della Sera del 19 ottobre 2011, https://web.archive.org/web/20150322113520/http://archiviostorico.corriere.it/2011/ottobre/19/ultimo_poeta_Addio_Zanzotto_profeta_co_9_111019039.shtml

[87] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 143

[88] A. Zanzotto, *Dolcezza. Carezza. Piccoli schiaffi in quiete*, da *Il Galateo in Bosco*, prefazione di G. Contini, Mondadori, Milano, 1978

irriverenza»[89]; e ancora, in una lettera inviata a Carlo Della Corte, ribadiva (con evidente riferimento alle parole di Giuliani nel saggio introduttivo): «Resto tenacemente convinto che non si possa, sul serio, essere "schizofrenici" o dire "con amore e con gusto" cose di "questa età schizofrenica"»[90]. *Laborintus*, poi, secondo una testimonianza apparsa sulla rivista *Officina*, appariva a Zanzotto giustificabile unicamente come «sincera trascrizione di esaurimento nervoso»[91]. Ci troviamo evidentemente di fronte a due prospettive speculari: per quanto poi anche Zanzotto abbia intrapreso la strada dello sperimentalismo, in un percorso simmetricamente opposto a quello di Sanguineti («la carriera poetica di Sanguineti va dalla non comunicazione a una nuova comunicazione; la carriera poetica di Zanzotto va dalla comunicazione alla non comunicazione»)[92], per Curi la produzione più autentica del poeta veneto resta quella di *Dietro il paesaggio* (1951), dove è possibile notare «una forte continuità con la tradizione della lirica novecentesca, con forme e schemi del linguaggio dell'ermetismo»[93]:

Leggeri ormai sono i sogni,
da tutti amato
con essi io sto nel mio paese,
mi sento goloso di zucchero;
al di là della piazza e della salvia rossa
si ripara la pioggia
si sciolgono i rumori
ed il ridevole cordoglio
per cui temesti con tanta fantasia
questo errore del giorno
e il suo nero d'innocuo serpente
[…][94]

Ma di Zanzotto non va neppure dimenticato lo spessore di teorico e critico: come evidenziato da Fabrizio Desideri, che lo introduce come «il nostro massimo poeta», nello scritto *Tra ombre di*

[89] A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, in «Comunità», XVI, 99, 1962, pp.89-91

[90] S. Tamiozzo Goldmann, *Zanzotto sui «Novissimi» e una lettera a Carlo Della Corte*, "Quaderni Veneti", 3.2014, pp. 283-291

[91] Come riferisce Silvana Tamiozzo Goldmann in *Zanzotto sui «Novissimi»*, op. cit., p. 288, «la diceria, di paternità di Leonetti, apparve in forma anonima sul n.11 della rivista "Officina"». Cfr. anche *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, Interlinea, Novara, 2011, p. 187, e L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Gedit, Bologna, 2004, pp. 19-31

[92] F. Curi, *Il critico stratega*, op. cit., p. 148

[93] G. Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Mondadori, Milano, 2013, p. 677

[94] A. Zanzotto, *Nel mio paese*, in *Dietro il paesaggio*, Mondadori, Milano, 1951

percezioni «fondanti» Zanzotto è capace di cogliere alcuni tratti decisivi della poesia novecentesca – in questo caso, l'idea di una polarità «analoga a quella tra la materialità del segno e l'astrazione dell'idea che percorre la pittura contemporanea».[95] Artaud da un lato, la linea Mallarmé-Valéry dall'altro; il richiamo alla primordiale fisicità della lingua da un lato, dall'altro la poesia pura come forma assoluta «sgravata dalla servitù del significare». Due apparenti opposti che tuttavia si rovesciano talvolta l'uno nell'altro, in una «reversibilità di fenomeni tra i due poli»[96] che a sua volta si interseca, nella prospettiva di Desideri, con la polarità «tra l'identità simbolica e l'alterità allegorica del verso», andando così a costituire «la "croce" del senso che definisce la poesia contemporanea».

Non è questa la sede per una disamina dettagliata della poetica (posto che se ne possa parlare al singolare) di Zanzotto: si è voluto solamente accennare a una proposta che, pur collocandosi in un contesto comune e in un orientamento politico non totalmente opposto a quelli proposti dai Novissimi e sostenuti da Curi, delinea nondimeno una lettura del Novecento poetico decisamente differente – il che non significa che la polarità colta da Zanzotto non possa intrecciarsi e dialogare costruttivamente con quella, tra sogno e risveglio, proposta da Curi.

Se in riferimento a Zanzotto si può senz'altro parlare di "poeta nazionale", nel caso di Pier Paolo Pasolini (1922-1975) siamo di fronte forse all'intellettuale "di sinistra" per eccellenza del secondo Novecento italiano – certamente a quello che ha avuto l'impatto più vasto non solo su differenti linguaggi artistici, ma anche sulla società e sul costume[97]. Nell'ambito della presente indagine ci si limiterà a considerare il Pasolini poeta: si potrebbe facilmente obiettare che una stessa visione del mondo possa essere ravvisabile nelle poesie come nel cinema o nei romanzi, ma anche ammettendo che ciò sia effettivamente vero, questo non significa che perfettamente uniforme sia stato l'utilizzo dei diversi linguaggi o che il Pasolini poeta debba necessariamente presentarsi come altrettanto sperimentale del Pasolini regista; in altre parole, non è escluso che intellettuali culturalmente prolifici conoscano una forma di "sfasamento" fra le diverse forme di espressione.

Se l'indagine di Curi si focalizza inevitabilmente sul Pasolini poeta, egli non è il solo a percepire una dimensione nostalgica e retrospettiva nella sua produzione in versi – specie quella fino a *Le ceneri di Gramsci* (1957): Alberto Bertoni riconosce «le debolezze evidenti del Pasolini poeta»

[95] F. Desideri, *I poli della poesia e il respiro del verso. Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto*, «Bollettino Filosofico», XXXII "Poesia e filosofia a confronto" (2017), pp. 283-296

[96] A. Zanzotto, *Tra ombre di percezioni «fondanti»*, in *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano, 1999, p. 1345

[97] «Evidentemente è una figura che ha avuto un notevole significato, non solo per la storia letteraria, ma anche per il costume italiano. Secondo me, le sue ambiguità e oscillazioni […] erano spesso rappresentative di qualcosa che andava ben aldilà della sua individualità, dato che riguardavano tutti coloro che erano tentati contemporaneamente da seduzioni cattoliche, marxiane e radicali» E. Sanguineti in F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano, 1993, p. 36

se confrontato con le prospettive inaugurate in ambito cinematografico, individuando invece un «Pasolini autore d'avanguardia» negli scritti sul cinema di *Empirismo eretico*, nel romanzo *Teorema* e in quello incompiuto *Petrolio*[98]; per Sanguineti «Pasolini si presentava ancora e sempre come "il Poeta", come una specie di vate»[99], portavoce quindi di una concezione regressiva della poesia e del suo ruolo culturale:

> Vengo da te e torno a te,
> sentimento nato con la luce, col caldo,
> battezzato quando il vagito era gioia,
> riconosciuto in Pier Paolo
> all'origine di una smaniosa epopea:
> ho camminato alla luce della storia,
> ma, sempre, il mio essere fu eroico,
> sotto il tuo dominio, intimo pensiero.
> […][100]

Pasolini e Sanguineti, tra l'altro, erano stati protagonisti di un vivace dibattito che aveva coinvolto anche le loro riviste di riferimento – *Officina* e *il Verri*: il primo aveva recensito *Laborintus* in maniera non entusiastica, ma neppure del tutto negativa («scrisse che si trattava di un prodotto significativo, ma leggermente "quatriduano", interpretandolo quindi come un residuo di vecchia avanguardia piuttosto che come un gesto di apertura»[101]) e aveva addirittura inserito Sanguineti in una *Piccola antologia neo-sperimentale* pubblicata sui numeri 9 e 10 di Officina (1957). Questa stessa antologia, tuttavia, era preceduta da un saggio su *La libertà stilistica* che leggeva nello sperimentalismo poetico contemporaneo un'invenzione rivolta soprattutto all'interiorità per mezzo di «una lingua fondamentalmente eletta e squisita, classicista nella sostanza, con le tangenti però della dilatazione semantica, del "pastiche", della pregrammaticalità pseudo-realistica»[102]. Affermazioni come questa determinarono il nascere di una diatriba che prese inizialmente le forme, da parte di Sanguineti, di una *Polemica in prosa* – riferimento ironico alla *Polemica in versi* pubblicata pochi mesi prima dallo stesso Pasolini –

[98] A. Bertoni, *Pasolini e l'avanguardia*, «Lettere Italiane», Luglio-settembre 1997, Vol. 49, No. 3, pp. 478-9

[99] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 36

[100] P. P. Pasolini, *Frammento alla morte*, in *La religione del mio tempo*, Garzanti, Milano, 1961

[101] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 33

[102] P. P. Pasolini, «Officina», nn. 9-10, 1957, pp. 341-346

apparsa sulla stessa *Officina*;[103] ma le conseguenze di questa rottura avrebbero condizionato a lungo il rapporto tra i due intellettuali, tanto che ancora nei saggi di *Empirismo eretico* (1972) si può leggere:

> Il cinema esprime la realtà con la realtà. Se io voglio rappresentare Sanguineti, non ricorro a evocazioni da stregone (la poesia) ma uso lo stesso Sanguineti. O, se Sanguineti non vuole, prendo un seminarista col naso lungo, o un ombrellaio coi panni della domenica: prendo, cioè, un altro Sanguineti. Non esco comunque dal cerchio della realtà.[104]

Non solo, ma negli stessi mesi in cui scoppiava la polemica usciva il primo numero del *Verri*, che da subito si presentò come polo di riferimento alternativo rispetto a *Officina* – se quest'ultima proponeva «un'idea di letteratura nazional-popolare, riconciliata con la tradizione ma rispondente alle esigenze contemporanee», quella adottata dal Verri era un'«apertura non nazionale e non popolare, piuttosto anarchica»[105] - per quanto numerosi fossero i punti di contatto fra i due ambienti e sia dunque azzardato parlare di due schieramenti propriamente contrapposti[106] e lo stesso Sanguineti abbia poi ammesso, quasi trent'anni dopo, che «questa polarità tra di noi sia stata parecchio esagerata»[107].

A proposito della sperimentazione poetica di Pasolini, il giudizio di Curi – che in parte si potrebbe applicare, da questa prospettiva, anche a quella di Zanzotto – è quantomeno severo:

> Con generosa ingenuità, o sprovvedutezza, Pasolini e altri si erano poi illusi di sfuggire alla "vergogna" e di ribaltare la sillabazione ermetica ricorrendo a una narrazione in versi e a una pienezza discorsiva che gremivano il testo di oggetti, senza chiedersi se i segni linguistici avessero l'effettiva capacità di corrispondere a quegli oggetti, e senza

[103] «[…] se si bada che il titolo del Sanguineti riproduce, con risentita variante, quello pasoliniano di *Una polemica in versi* (n. 7), si ha la riprova che il punto focale del contrasto sta nel modo di intendere la storia, e, nel suo contesto, la fisionomia e fisiologia nuove che dovrà assumervi la ricerca poetica: concordando (forse) i due autori sul fine ultimo, l'"opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti" (p. 457), ma divergendo profondamente sui mezzi, metrica compresa», M. Petrucciani, *Un'idea, una parola: lo sperimentalismo secondo «Officina»*, in *Idoli e domande della poesia e altri studi di letteratura contemporanea*, Mursia, Milano, 1969, pp. 15-62

[104] A. Bertoni, *Pasolini e l'avanguardia*, op. cit., p. 480

[105] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 34

[106] «Alla fine del 1956 era uscito "il Verri", con propositi novatori — vale a dire, nel settore della ricerca poetica, decisamente sperimentalistici — ma, almeno nei primi mesi di vita, imbrigliati in un moderatismo attivo che mentre ne stimolava le arditezze eterodosse le riassorbiva però nella continuità di una «civiltà delle lettere» storicamente individuata, e verificabile particolarmente nell'ipotesi della poetica degli oggetti», in M. Petrucciani, *Un'idea, una parola: lo sperimentalismo secondo «Officina»*, op. cit.. Si veda anche A. Bertoni, *Pasolini e l'avanguardia*, op. cit., p. 476

[107] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 34

che in sede teorica fossero neppure sfiorate le questioni capitali riguardanti il soggetto e il rapporto del soggetto con il linguaggio.[108]

Resta pur vero che, su ammissione dello stesso Curi, è anche grazie a Pasolini che la poesia italiana «ritrova il corpo, e lo ritrova con la piena, affrancante consapevolezza del valore del sesso»[109] e dell'identificarsi di corpo e sesso - «Pasolini lega con determinazione il suo nome a qualcosa che confina in modo esplicito con la pornografia»[110].

Sulla riscoperta del corpo – principalmente da parte del Pasolini regista, tuttavia – Marco Antonio Bazzocchi ha condotto un'interessante analisi comparata del linguaggio cinematografico dell'intellettuale bolognese e della filosofia di Michel Foucault, evidenziando come entrambi esibiscano una prospettiva ancorata ai concetti di potere, di corpo e di sessualità. Occorre tuttavia sottolineare come il corpo non rappresenti necessariamente uno strumento di liberazione o di opposizione – quale potrebbe essere inteso rispetto alla tensione metafisica dei «poeti pudichi e astinenti»[111] –, ma si possa anche presentare come dispositivo di controllo e di esposizione, soprattutto se chiusi all'interno di spazi invalicabili, di *eterotopie* (termine foucaultiano)[112]: Pasolini regista (specie in *Petrolio* e in *Salò*)[113] intende «far emergere con insistenza la centralità del corpo e della sessualità nel loro essere già oggetti di dominio del Potere»[114];

> Foucault ci mostra il momento in cui la sessualità si carica di un nuovo valore di verità, e origina quel meccanismo di confessione iscritto nella storia del potere moderno. Pasolini invece compie un movimento opposto e simmetrico, porta in scena il momento in cui questa verità viene di nuovo distaccata dall'atto sessuale per essere delocalizzata nello sguardo dei Signori.[115]

---

[108] F. Curi, *La modernità letteraria*, op. cit., p. 36

[109] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 259

[110] M. A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna, 2017, p.8

[111] F. Curi, *Struttura del risveglio*, op. cit., p. 239

[112] «Nel 1967 Michel Foucault elaborò in un breve intervento radiofonico il concetto di "eterotopia". Il termine indica "lo spazio altro", cioè un luogo fisicamente reale nel quale si giustappongono differenti spazi che di solito sono incompatibili tra loro. Se il potere si esercita attraverso un processo di spazializzazione che struttura con attenzione i luoghi in cui si articola la vita pubblica e privata di una determinata società, le eterotopie sono spazi nei quali si sospendono le regole ufficiali del potere» M. A. Bazzocchi, *Esposizioni*, op. cit., p. 95

[113] «Con *Salò* siamo dentro un regime di completo asservimento della carne e della sessualità al regime di verità costruito dal nuovo Potere […] La fine del fascismo esibisce, allegoricamente, l'aprirsi di un tempo che non avrà più fine […] se i film della *Trilogia* rappresentano, *in extremis*, l'illusione del recupero di una sessualità riconducibile al "prima", *Salò* annuncia, senza possibilità di scampo, il "dopo"», ivi, p. 40

[114] ivi, p. 36

[115] ivi, p. 49. I "Signori", in *Salò* di Pasolini (così come nel romanzo di De Sade a cui il film è ispirato), sono i responsabili della messa a punto della dittatura sessuale su cui si basa l'intera vicenda.

Senza addentrarsi ulteriormente nelle suggestive argomentazioni di *Esposizioni*, ci basti evidenziare come, da un certo punto di vista, il Pasolini regista (ma anche intellettuale in senso lato) presentato da Bazzocchi sembri quasi rovesciare le accuse mosse da Curi e Sanguineti al Pasolini poeta: se l'opera di quest'ultimo viene pesantemente condizionata da una soggettività ingombrante e mai sopita, Bazzocchi mette in luce «la sua condizione di autore che si sente braccato dalla sua stessa fama, di creatore che vuole liberarsi dal ruolo troppo stretto nel quale lui si è più volte identificato» e che «inizia allora un processo di svuotamento dell'immagine autoriale»[116]; allo stesso modo egli vuole «scardinare la forma del personaggio cinematografico» e utilizza quindi attori non professionisti, gesti e parole privi di «formalizzazione attoriale»[117].

Con queste due brevissime e necessariamente parziali ricognizioni si è cercato di dar conto sia della complessità di due figure di intellettuali, entrambi a proprio modo decisivi per la storia culturale del Novecento italiano, sia di aprire alcune prospettive alternative rispetto a quella inizialmente e principalmente considerata, ossia quella che accomuna Curi e, con buona approssimazione, Sanguineti e la componente più militante del Gruppo 63.

Come si è visto, spesso condivisi sono i principali nuclei tematici di riflessione: il corpo e la sessualità, il ruolo del soggetto e della poesia stessa, l'ardua tensione fra comunicazione e sperimentalismo. Prima di entrare nella seconda parte della presente indagine (che cercherà proprio di sviscerare quest'ultimo nodo problematico nel suo costituirsi in rapporto al linguaggio poetico e a quello musicale, prendendo in esame i frutti della collaborazione fra Edoardo Sanguineti e Luciano Berio e mostrando come questo difficile equilibrio tra comunicazione e non-comunicazione sia stato declinato con il passare del tempo) resta da gettare uno sguardo sul contesto musicale italiano di metà Novecento, teso tra l'apertura alle sperimentazioni internazionali e la coscienza di un difficile, ma quantomai necessario dialogo con la tradizione.

[116] M. A. Bazzocchi, *Esposizioni*, op. cit., p. 9
[117] ivi, p. 61

1.8 – Musica e musicologia italiana del dopoguerra

> Fintanto che la dodecafonia si accontentò di definire la successione degli intervalli e non aspirò alla totalità seriale, essa lasciò spazio al cosiddetto stile individuale. È probabile invece che sia stato proprio questo aspetto a scandalizzare i compositori dopo il 1945. Essi si indignarono della divergenza che sussisteva tra il principio di costruzione musicale e la musica stessa.[1]

Il pensiero degli autori fin qui considerati si è rivolto principalmente ai linguaggi e alle dinamiche propri delle arti letterarie (e della poesia in particolare): con la significativa eccezione di Umberto Eco (che la colloca alla pari delle altre forme d'arte nel dischiudere nuove prospettive sul mondo contemporaneo) e della scuola milanese di Antonio Banfi,[2] la musica non ha trovato ampio spazio nelle riflessioni finora esposte – praticamente assente in quella di Curi e di Anceschi, e relegata a un ruolo minoritario nell'ambito dell'estetica crociana e dei suoi continuatori.[3]

Questo non significa, evidentemente, che il Novecento italiano non abbia conosciuto significative indagini sulla natura della musica, sul suo legame con le altre arti e sul suo statuto estetico e ontologico. Il presente capitolo si propone di fornire una panoramica (sommaria, per ovvie ragioni di spazio) sul versante musicale e musicologico della cultura italiana nel secondo dopoguerra, al fine di meglio comprendere, come già avvenuto nell'ambito della poesia, le radici e gli sviluppi della nuova avanguardia musicale. Verranno a tal fine presi in considerazione sia gli esiti delle riflessioni di carattere estetico e musicologico, sia i caratteri della musica vera e propria, senza dimenticare in entrambi i casi i principali interlocutori sul piano internazionale – come la scuola di Darmstadt e il pensiero di Adorno.

Qualunque approccio alla storia culturale italiana del primo Novecento non può non tenere in considerazione l'ampia parentesi (posto che di parentesi si possa effettivamente

---

[1] T. W. Adorno, *Stravinsky. Un'immagine dialettica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino, 2004, p. 171

[2] Come in parte accennato nel capitolo dedicato a Luciano Anceschi, alla scuola fenomenologica di Banfi si formarono Enzo Paci e Luigi Rognoni. Cfr. Enzo Paci, *Sulla musica contemporanea* (1938) e *Per una fenomenologia della musica* (1965), in *Relazioni e significati. 3. Critica e dialettica*, Milano, Lampugnani Nigri, 1966, pp. 80-93 e 94-107; L. Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966

[3] «[…] se si esclude la parentesi semiotica, [nel Novecento italiano] l'estetica è stata sempre intesa come disciplina filosofica, dai forti contenuti teoretici, e relativamente poco interessata agli aspetti tecnici, o comunque ai tratti differenziali, della singole arti» P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma, 2007, p. 280. Lo stesso D'Angelo segnala tuttavia la presenza, isolata, di una *Estetica della musica* a opera di Ferdinando Liuzzi (1924).

parlare) costituita dal ventennio fascista: le conseguenze di un regime di tipo autarchico e nazionalista sono state pesanti in ogni ambito, da quello economico e sociale a quello culturale e artistico.

Simili considerazioni valgono, certamente, anche per la Germania nazista: tuttavia, sarebbe superficiale ricavare un'identità perfetta da quelli che sono, indiscutibilmente, notevoli punto di contatto fra i due regimi. In altre parole, la politica culturale dell'Italia di Mussolini non era del tutto assimilabile a quella messa in atto dalla Germania di Hitler: recenti studi hanno evidenziato una crescente divergenza tra le due dittature per quanto riguarda lo status e la diffusione della cosiddetta "musica degenerata" (*entartete Musik*), e mostrato come la realtà culturale italiana si muovesse su traiettorie ben più complesse rispetto a un cieco e totale ostruzionismo al nuovo – basti pensare che, in pieno conflitto mondiale, furono portate in scena a Milano e a Firenze le opere di un artista apertamente "degenerato" come Béla Bartók.[4]

L'Italia fascista non era dunque del tutto impermeabile agli sviluppi della musica contemporanea; ma questo non significa che, con la fine della guerra, non fosse avvertito l'urgente bisogno di "svecchiare" la cultura musicale della penisola, dal punto di vista della composizione ma soprattutto della critica e del mondo didattico e accademico. Ancora nel 1968, Berio ricorda

> la rabbia di realizzare che il fascismo mi avesse privato fino a quel momento della conoscenza delle più essenziali conquiste musicali della mia stessa cultura; e, ancora, che fosse stato davvero capace di falsificare la realtà spirituale.[5]

Secondo Raffaello Mazzoletti, ancora negli anni Cinquanta «la critica musicale [italiana] ha fatto ogni sforzo per rimanere fermamente immune dal generale moto di rinnovamento della cultura», rinchiudendosi in una «sfera di assoluto isolamento», laddove l'istruzione musicale era «in mano a vecchi professori di conservatorio, le cui teorie critiche un po' antiquate sono costantemente mascherate da un tecnicismo invadente»[6].

Detto questo, importante fu senza dubbio la penetrazione in Italia delle opere e del pensiero della seconda scuola viennese, prima nei suoi esiti espressionisti e poi con la decisiva

[4] N. Palazzetti, *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making*, The Boydell Press, Woodbridge, 2021, cap. 2 "Heroism and Silence: Bartók in Mussolini's Italy". La ricerca di Palazzetti propone anche un'interessante prospettiva sulla figura di Bartók proprio nel suo legame con la ricostruzione culturale e ideologica postbellica.

[5] L. Berio, *Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico*, in *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, p. 435)

[6] R. Mazzoletti, recensione a T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna / Dissonanze*, in «Comunità», n. 73, 1959, pp. 14-19

introduzione della tecnica dodecafonica; da questo punto di vista, centrale fu l'opera di Luigi Dallapiccola (Pisino, Istria, 1904 – Firenze, 1975), compositore riconosciuto in maniera pressoché unanime dai colleghi più giovani come il "traghettatore" della musica italiana verso la modernità:

> In quegli anni Dallapiccola era un punto di riferimento non solo musicale ma anche spirituale, morale e culturale nel senso più ampio del termine. È forse lui, più di ogni altro, che ha consapevolmente e ostinatamente saldato i rapporti con la cultura musicale europea […] [7]

> la tradizione diretta di rinnovamento musicale, dall'interno della situazione musicale italiana stessa […] si compendia sostanzialmente in un nome, quello di Luigi Dallapiccola.[8]

La grandezza e l'importanza di Dallapiccola risiedono in parte nel come egli seppe rielaborare quella che è stata forse la principale "novità" del Novecento musicale, ovvero la tecnica dodecafonica – o, per usare la definizione precisa datane dal suo codificatore Arnold Schönberg, il «metodo di composizione con dodici note poste soltanto in relazione l'una con l'altra»[9]: se la cultura musicale italiana tra le due guerre guardava soprattutto allo Stravinsky neoclassico, il «lavoro solitario» di Dallapiccola fu l'unico mezzo di penetrazione in Italia della dodecafonia e della scuola viennese – almeno fino alla grande e liberatoria apertura del secondo dopoguerra.[10] Il compositore istriano (ma fiorentino di adozione) seppe assimilare e diffondere la proposta di Schönberg, figurando tra gli organizzatori del Primo Congresso Internazionale di Musica Dodecafonica (Milano, 1949)[11], ma rispetto ad essa riuscì anche a porsi in maniera critica.[12] Numerosi teorici e musicisti dell'epoca (o musicisti/teorici, come nel caso di

---

[7] R. Dalmonte (a cura di), *Berio. Intervista sulla musica*, Laterza, Roma, 1981, pp. 55, 56

[8] G. Manzoni, *Adorno e la musica degli anni '50 e '60 in Italia*, «Musica/Realtà», n. 2 1980, pp. 71-89

[9] cfr. A. Schönberg, *Stile e idea*, Feltrinelli, Milano, 1982. Laddove principio cardine della musica tonale, nel senso più ampio del termine, è la presenza di una "gerarchia" all'interno della gamma dei suoni (tonica, dominante, sensibile, ecc.), la dodecafonia proponeva un superamento di tale impostazione liberando i dodici suoni da ogni relazione gerarchica, ponendoli tutti su un piano di parità: a tale scopo, una volta scelta la serie di base (ovvero una data successione delle 12 note), una nota non poteva ripresentarsi prima che fossero comparse tutte le altre. Il cosiddetto *serialismo integrale*, ispirato all'opera di Anton Webern ed emerso con Messiaen e Boulez a partire dagli anni Quaranta, estese tale trattamento anche agli altri parametri musicali, come la durata e la dinamica.

[10] P. Albèra, *La nouvelle musique italienne,* in *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2007, p. 123. Sulla figura di Dallapiccola, si veda la monografia di Pierre Michel *Luigi Dallapiccola*, Contrechamps, Ginevra, 1996.

[11] Congresso che tuttavia «non rappresentò una tappa né epocale né intermedia; esso non fu foriero di nuovi "inizi" o "fasi" e di questo mancato risultato parla in modo eloquente la sua stessa rimozione dalle cronache e dalla pubblicistica musicologica». Cfr. A. I De Benedictis, *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, in «Acta Musicologica», 2013, [Vol.] 85, [Fasc.] 2 (2013), pp. 227-243

[12] La complessità della "questione dodecafonica" emerge pienamente, ancora alla fine degli anni Settanta, da certi interrogativi posti da Luigi Nono: «Quanto banalizza l'affermazione che Luigi Dallapiccola è stato il primo in Italia ad applicare il "sistema dodecafonico" in modo non ortodosso? E quali schematismi settari non conoscitivi

Adorno)[13] riconobbero come particolarmente urgente il pericolo di una feticizzazione della serie dodecafonica: ossia, il rischio che una tecnica di composizione venisse elevata al rango di finalità intrinseca del comporre, che la coerente applicazione di un metodo andasse a sostituirsi all'idea musicale – «lo sapeva bene Schönberg che in linea di principio ricavava la serie dall'idea tematica e non viceversa: l'impulso musicale primario deve produrre ogni volta il principio di costruzione»[14].

Senza addentrarsi eccessivamente nella spinosa questione dello statuto della dodecafonia, ci basti constatare come proprio gli sviluppi della composizione per mezzo della serie dodecafonica fossero al centro dell'attività degli *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt, cuore della sperimentazione musicale nell'Europa del secondo dopoguerra.

Ideati nel 1946 dal musicologo e critico tedesco Wolfgang Steinecke (e tuttora in corso, con cadenza biennale) per restituire una dimensione internazionale alla pratica musicale tedesca, e in generale per rispondere a tutte le limitazioni sofferte in ambito culturale negli anni della guerra e dei fascismi, i corsi estivi di Darmstadt divennero rapidamente il punto di riferimento per tutti i musicisti (giovani e meno giovani) che intendessero misurarsi con i più moderni sviluppi nell'ambito della composizione, dell'esecuzione e dell'analisi di musica contemporanea. Fra i docenti vi erano artisti e studiosi di fama internazionale: Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Ernst Křenek, Edgar Varèse, Olivier Messiaen, Henri Pousseur, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Theodor Wiesengrund Adorno. Il concetto stesso di "nuova musica" (*neue Musik*), è importante sottolinearlo, non costituiva affatto un mero indice temporale – come potrebbe suggerire l'usuale traduzione italiana "musica contemporanea" – bensì presentava una forte connotazione critica e conflittuale: si andava a Darmstadt non solo per aggiornarsi sulle tendenze del momento, ma per prendere parte a un vasto processo di rinnovamento culturale che guardava alla musica come a una delle più potenti forme di critica

---

denuncia chi così si è espresso? Che significa indicare una cantabilità italiana in Luigi Dallapiccola, se non indicare un'ovvia banalità, incapace di penetrare nell'intimo dell'articolata strutturazione di Luigi Dallapiccola? Queste questioni si rifanno solo a Luigi Dallapiccola?» L. Nono, *"Con Luigi Dallapiccola"*, dal programma del Teatro alla Scala, stagione 1979-80, in E. Restagno (a cura di), *Nono*, EDT, Torino, 1987, pp. 246-47

[13] La vicinanza della riflessione di Adorno a queste tematiche non è certo casuale: parallelamente all'attività propriamente filosofica, egli fu allievo di Alban Berg a Vienna e compositore egli stesso. Sul valore dell'Adorno musicista si è soffermato in particolare Paolo Emilio Carapezza nel suo intervento al convegno palermitano del 1982 *Adorno in Italia*, arrivando addirittura a sostenere come «i grandi della seconda scuola di Vienna non siano tre, ma quattro: Schönberg, Webern, Berg e Adorno» P.E. Carapezza, *Adorno in Italia*, in AA.VV., *Adorno in Italia* (a cura di A. Angelini, atti dell'omonimo convegno, Palermo 15-16 Marzo 1982), Ediprint, Siracusa, 1987, pp. 13-17. Allo stesso modo, Sylvano Bussotti riteneva che l'attività compositiva di Adorno non costituisse affatto una parentesi secondaria rispetto alla sua produzione teorica, ma che egli rappresentasse il più coerente erede di Webern. Cfr. S. Bussotti, *Theodor W. Adorno, l'extra e la linea della vita*, in «Marcatrè», Dicembre 1967, pp. 118-122

[14] T.W. Adorno, *Musica e tecnica*, in *Immagini dialettiche,* op. cit., p. 233

sociale.[15] Soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, intensa fu la partecipazione ai corsi estivi da parte degli italiani: numerosi compositori (Bruno Maderna, Luciano Berio, Luigi Nono, Aldo Clementi, Franco Evangelisti, Camillo Togni, Sylvano Bussotti) appartenenti a quella che si autoproclamò «nuova scuola italiana»[16], ma anche strumentisti come Severino Gazzelloni e Bruno Canino e critici come Luigi Rognoni e Massimo Mila.

Secondo l'efficace ricostruzione fornita da Philippe Albèra nel saggio *La nouvelle musique italienne*, la presenza italiana a Darmstadt risultò, oltre che quantitativamente significativa, qualitativamente ben connotata:

> la quasi-totalité des compositeurs italiens […] refusa l'idée d'un « degré zéro » de la musique et le rejet de l'histoire au nom d'un langage nouveau […] Bref, chez la plupart des Italiens, la modernité ne se développe pas *contre* l'histoire, mais elle s'y adosse, elle en réinterprète la signification et l'intègre à son propre travail.[17]

Un « rifiuto del rifiuto », quindi, che potrebbe avere le proprie radici nella lotta di resistenza antifascista (riferimento fondamentale, anche a livello tematico, per molta arte italiana del dopoguerra) in quanto diffidenza verso qualunque forma di pensiero esclusivo e verso l'idea stessa di un linguaggio musicale *puro*. Compito del compositore non è far piazza pulita della storia per attingere a un'ipotetica essenza, a un fondamento incorrotto, né creare un nuovo linguaggio; il lavoro da svolgere è semmai quello di reinterpretare e mettere in relazione i linguaggi esistenti.

Questo orientamento fece sì che, nei confronti dell'ambiente di Darmstadt, molti artisti maturassero un atteggiamento critico: nel 1959 Nono ribadì la necessità di un radicamento della *neue Musik* nella realtà socio-culturale del proprio tempo (la sua conferenza *Presenza storica nella musica d'oggi* fu al centro di un serrato dibattito con molti giovani compositori, primo atto di quella che a partire dal 1961 si configurò come una vera e propria rottura tra Nono e Darmstadt)[18], mentre Berio evidenziò la necessità di non dimenticare «le nostre responsabilità

[15] Gianmario Borio rileva, nel suo saggio *Il Nuovo nella Nuova Musica* (in «Musica / Realtà», n. 3 1986, pp. 53-70), come le due versioni – *neue Musik* e "musica contemporanea") riflettano effettivamente una diversa prospettiva sul fenomeno: il concetto di *neue Musik* nacque nella Germania degli anni '20 in riferimento alle tendenze divergenti dal wagnerismo dominante, ma solo con Ernst Krenek (*Über Neue Musik,* 1937) e T. W. Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, 1949) la nozione assume un carattere profondamente politico di rottura e di critica. Cfr. anche S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* Tesi Filosofiche Online, TFO-SWIF, Bologna, a. a. 2000-2001, pp. 151 e segg.

[16] «Tale denominazione fu adoperata specialmente in occasione di uno storico concerto a Venezia diretto da Bruno Maderna nel 1946, nel corso nel quale furono eseguite opere dello stesso Maderna, di Turchi, Togni, Bucci e di Riccardo Malipiero» P. Albèra, *La nouvelle musique italienne,* in *Le Son et le Sens.* op. cit., p. 132 n.2

[17] ivi, p. 126

[18] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 346

nei confronti della musica come atto sociale» e di «comprovare la natura relativa dei processi musicali»:

> ogni tentativo di codificare la realtà musicale in una sorta di grammatica imitativa (e mi riferisco principalmente agli sforzi collegati al Sistema Dodecafonico) è un marchio di feticismo che condivide col fascismo e col razzismo la tendenza a ridurre all'immobilità e a oggetti etichettati dei processi viventi […][19]

> […] a dar vita a un'opera d'arte non è mai l'ubbidienza a un principio schematico (sia esso scientifico o matematico), bensì solo la sintesi – intesa come risultato dialettico – tra un principio e la sua realizzazione nella storia, cioè la sua individuazione in un momento storico assolutamente determinato, non prima e non dopo.[20]

Musica come atto politico e sociale radicato nella storia, dunque: non è un caso che proprio a Nono e Berio sia ascrivibile (tra gli altri) il recupero dell'*opera*, nel senso ampio di musica scenica, «attaccata con violenza e addirittura bandita dall'avanguardia postweberniana»[21] – basti ricordare, in tal senso, *Intolleranza 1960* di Nono (1960-61) e *Passaggio* di Berio (1963, esordio della collaborazione del musicista ligure con Edoardo Sanguineti), due diversi modi di intendere l'impegno richiesto alla musica nella società e nella storia.[22]

Se Darmstadt riconosceva principalmente nei viennesi (e in Webern in particolare) il modello di una musica pura, è comprensibile che la «nuova scuola italiana», pur nutrendosi della loro ineludibile esperienza, guardasse anche altrove, nel suo desiderio di trovare un delicato equilibrio tra rinnovamento e coscienza storica: a Igor Stravinsky, innanzitutto, troppo spesso opposto in maniera superficiale a Schönberg e visto come emblema e portavoce di una concezione artisticamente e ideologicamente regressiva; ma anche a Gustav Mahler,

---

[19] L. Berio, *Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 435, 436

[20] L. Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi (1959)*, in E. Restagno (a cura di), *Nono*, op. cit., pp. 239-245

[21] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 345. Marino ricorda tra l'altro come Pierre Boulez si fosse violentemente scagliato contro il concetto stesso di teatro d'opera, considerato come simbolo per eccellenza di una tradizione da cui prendere risolutamente le distanze.

[22] *Passaggio* è una sorta di «passione profana» la cui protagonista soffre le tappe di una moderna via crucis, nel corso della quale il pubblico è chiamato a una scelta «non solo di natura estetica ma di natura morale» (U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, in E. Restagno, *Berio*, EDT, Torino, 1995, pp. 66-73). A proposito di *Intolleranza 1960*, invece, Nono sottolinea la presenza di «alcune situazioni umane nelle quali l'intolleranza e il precisarsi della coscienza e dell'opposizione a essa, in vario manifestarsi, sono i due veri protagonisti», rilevando come «sempre la genesi di un mio lavoro è da ricercare in una 'provocazione' umana: un avvenimento un'esperienza un testo della nostra vita provoca il mio istinto e la mia coscienza a dare testimonianza come musicista-uomo» (A. I. De Benedictis (a cura di), *Luigi Nono. Intolleranza 1960*, Marsilio Editori, Venezia, 2011)

compositore cui il secondo Novecento saprà riconoscere un posto fra i "traghettatori" della musica nella modernità.

Mahler e Stravinsky: non è certo un caso che entrambe queste figure siano strettamente legate a quella di Theodor Wiesengrund Adorno, intellettuale tra i più influenti del Novecento musicale, la cui opera ha rappresentato per molti decenni un punto di riferimento importante in Italia per filosofi, musicisti e critici - «all'influenza di Adorno andrebbe infatti ricondotta, secondo [Giacomo] Manzoni, l'assenza di "pastiche tonaleggianti" e restaurazioni neoclassicistiche nel mondo musicale del nostro paese»[23]. Non è certo questa la sede per una disamina della filosofia di Adorno: un edificio teorico nel quale si è cercato più volte, e con risultati differenti, di trovare il giusto posto alla filosofia della musica – impresa nella quale si inseriva l'ulteriore problematica di riconoscere e separare la teoria estetica dalla musicologia e dalla sociologia della musica. Un approccio multiforme, quello di Adorno al fenomeno musicale, tanto da indurre Stefano Marino, in un tentativo di superare l'approccio tradizionalmente esternalista dell'estetica musicale, a parlare di una filosofia *nella* musica.[24]

Non direttamente legato alla suo pensiero musicale, ma di notevole e generale rilevanza in ambito culturale fu l'affermazione (risalente al saggio del 1949 *Critica della cultura e società*) secondo la quale «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie»[25]: l'affermazione, banalizzata ed estrapolata dal suo contesto, divenne presto uno slogan contro il quale si pronunciarono molti artisti e intellettuali, tra i quali Paul Celan, che con Adorno ebbe un succinto ma intenso scambio epistolare[26]. Anche Luigi Nono prese posizione contro Adorno, evidenziando in un colloquio con Leonardo Pinzauti come quella su Auschwitz fosse «soltanto una reazione emotiva, sentimentale, che nemmeno si addice ad un uomo che avrebbe dovuto saper usare in tutt'altro modo il suo raziocinio»[27]. Lo stesso Adorno, tuttavia, ritornò alcuni anni dopo sulla sua affermazione (in un saggio significativamente intitolato *Impegno*), non per smorzarla, ma per riconoscere la dignità e la validità della posizione opposta, per la quale «la

[23] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 335

[24] ivi, p. 2

[25] «La critica della cultura si trova dinanzi all'ultimo stadio della dialettica di cultura e barbarie: scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie, e ciò avvelena la stessa consapevolezza del perché è divenuto oggi impossibile scrivere poesie. Lo spirito critico non sarà mai all'altezza di affrontare la reificazione assoluta, che presupponeva il progresso dello spirito come uno dei suoi elementi e che oggi si appresta ad assorbirlo interamente, finché resterà fermo in se stesso in una contemplazione soddisfatta di sé» T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 2018, p. 21

[26] cfr. T. W. Adorno, P. Celan, *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968* (a cura di J. Seng), RCS Libri, Milano, 2011. Per una trattazione esaustiva della "sentenza" adorniana e sulla sua storia, Seng rimanda a P. Kiedaisch (a cura di), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Reclam, Stuttgart, 1995

[27] L. Pinzauti, *Nono*, in *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, ERI, Torino, 1978

poesia deve appunto tener testa a questo verdetto, essere dunque tale da non consegnarsi al cinismo seguitando semplicemente a esistere dopo Auschwitz», in quanto «in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria»[28].

Tornando entro i più circoscritti confini della musicologia, al fine della presente indagine occorre constatare come la parabola dello Stravinsky adorniano possa in parte riflettere la parabola di Stravinsky come punto di riferimento per i compositori della nuova musica: la diffusione e la duratura influenza di un testo come *Filosofia della musica moderna* (Philosophie der neuen Musik, 1949) è probabilmente imputabile anche alla suggestione di un dualismo che poteva essere letto come una tanto avvincente quanto politicamente decisiva lotta tra il progresso (Schönberg) e la restaurazione (Stravinsky).[29] La capacità del camaleontico compositore russo di nutrirsi degli stimoli musicali più disparati (allo Stravinsky dei *ballets russes* si è soliti far seguire, per comodità storiografica, uno Stravinsky neoclassico e uno dodecafonico)[30] lo rendeva un bersaglio ideale per Darmstadt e per i difensori della musica pura, che gli contrapponevano non tanto Schönberg (che avrebbe consumato una sorta di tradimento smorzando il rigore della sua dodecafonia)[31] quanto Webern, punta di diamante della scuola viennese, la cui etica musicale priva di compromessi rappresentava il punto di partenza per ulteriori esplorazioni del possibile sonoro. Un invito alla cautela e all'autocritica giunse invece dallo stesso Adorno, che tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta tornò spesso sulla spinosa questione: il saggio *Stravinsky. Un'immagine dialettica* (1962) suggerisce già dal titolo un approccio assai diverso da quello di *Filosofia della musica moderna* – tanto da ammettere che «quel capitolo su Stravinsky è stato frainteso più di ogni altra cosa»[32]. Il filosofo francofortese palesa addirittura la possibilità che le critiche un tempo mosse a Stravinsky rischino di poter essere oggi rivolte a coloro che proprio il suo esempio cercano in ogni modo di rifuggire:

---

[28] T. W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura*. Einaudi, Torino, 2012, p. 153

[29] La fortunata opera di Adorno si divide in tre parti di pari consistenza, ma scritti a diversi anni di distanza l'uno dall'altro: al saggio su Schönberg, terminato nel 1940-41, si aggiunse nel 1948 quello su Stravinsky. Il libro, inoltre, «va inteso come una digressione alla *Dialektik der Aufklärung*», la *Dialettica dell'Illuminismo* frutto coevo della collaborazione tra Adorno e Max Horkheimer. Cfr. T. W. Adorno, Prefazione dell'autore a *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 2002

[30] Berio fa riferimento, seppure in maniera critica, a tale consuetudine: «È un lavoro ancora da fare, questo, che contribuirà a far sì che la Storia non trattenga più il respiro attorno a Stravinsky e che non si continui a dire di lui che "si divide in tre parti" (una russa, una neoclassica e una seriale)», L. Berio, *Appunti sulla morte di un grande creatore*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 317

[31] Il noto articolo di Boulez intitolato *Schönberg est mort* (1952) intendeva proprio prendere posizione contro l'antico maestro, reo di non aver osato portare a compimento la sua sperimentazione e di essersi compromesso con un ritorno alle forme della tradizione. Sulla dialettica della creazione musicale tra Schönberg e Boulez, si veda l'articolo di Hugues Dufourt *De Schönberg à Boulez: logique et dialectique de la création musicale*, «Esprit», No. 99 (3), marzo 1985, pp. 21-36

[32] T.W. Adorno, *Stravinsky. Un'immagine dialettica*, in *Immagini dialettiche*, op. cit., p. 151

> La nuova generazione è allergica nei confronti di Stravinsky, perché sente in lui una corrispondenza, anche se poi si vergogna delle macchie che egli esibiva a bella posta mediante la complicità con il passato […] Se in Stravinsky l'oggettività si è rivelata una pura messa in scena, ora si teme in segreto che la stessa sorte possa toccare alla forma più recente di oggettività, alla fede nel suono in sé e nelle sue qualità pure. Stravinsky continua a essere uno scandalo perché egli, che fu prestigiatore per tutta la vita, diede forma al momento inautentico dell'oggettività facendolo apparire in una smorfia.[33]

Tuttavia, non tutta la «nuova generazione» si mostrava altrettanto allergica al lascito del grande compositore russo: come abbiamo già avuto modo di vedere, proprio la nuova scuola italiana si poneva in maniera decisamente critica nei confronti dell'ortodossia seriale e del purismo di matrice weberniana praticati negli ambienti di Darmstadt. Luciano Berio, la cui opera si presenta come programmaticamente "spuria" e aperta a un'onnivora curiosità, ha più volte ammesso la sua predilezione per Stravinsky, tanto da dedicargli un commosso epitaffio:

> Eppure sorridevi agli dèi
> quando sei andato, Père Igor,
> come quando facevi il pane per noi
> mescolando il prima e il poi
> opulenza e avarizia
> vecchiaia e giovinezza
> libertà e saggezza
> in maniera forse estranea
> ai filosofi tedeschi
> ma non a noi.[34]

> La poetica come opera, consapevolmente conclusa, dunque, non turbata dall'ansia espressionista di andare avanti a qualunque prezzo, costi quel che costi. Emerge dalla poetica stravinskiana un invito alla calma e, implicito, un invito a non sopravvalutare e a non feticizzare le opere: esse sono quello che sono e vanno lasciate in pace.[35]

Non feticizzare le opere significa non feticizzare neppure un'opposizione – quella tra Schönberg e Stravinsky – ormai svuotatasi della sua pregnanza musicale per ridursi a slogan

[33] ivi, p. 150
[34] L. Berio, *Adieu* (1971), in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 311
[35] L. Berio, *Appunti sulla morte di un grande creatore*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 317

politico. I nuovi compositori italiani sanno che prendere posizione nel mondo della cultura, riconoscere la dimensione sociale della musica e dell'atto compositivo non significa compiere una scelta di partito: non si deve più scegliere tra Schönberg e Stravinsky, bensì saper considerare con il giusto distacco il contributo di entrambi all'ampliamento del musicabile, e nutrirsi dunque di entrambe le poetiche – poetiche rivelatesi poi, visto anche il percorso intimamente dialettico del compositore austriaco, più vicine di quanto non fosse lecito aspettarsi.[36]

Parallelamente alla "riabilitazione" di Stravinsky, Adorno e la nuova generazione di musicisti italiani risultano legati anche dalla riscoperta di Gustav Mahler: proprio l'ampio saggio *Mahler. Una fisiognomica musicale* del filosofo tedesco (apparso nel 1960 e tradotto sei anni dopo da Giacomo Manzoni) contribuì notevolmente alla popolarità mahleriana degli anni Sessanta[37], concretizzatasi nella monografia *Gustav Mahler. Introduzione allo studio della vita e delle opere* di Ugo Duse (1962) e nel saggio di Luigi Rognoni significativamente intitolato *Riscatto e attualità di Gustav Mahler* (1963), nonché nella traduzione da parte di Laura Dallapiccola (1960) di *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe* (1949), raccolta curata da Alma Mahler[38]. Alla fine della stessa decade risale poi *Sinfonia* di Luciano Berio (1968-69) il cui secondo movimento è di fatto un omaggio alla Seconda Sinfonia di Mahler («la cui opera sembra talvolta portare sulle spalle il peso della storia della musica di questi ultimi due secoli»).[39]

Senza allontanarci troppo dal filo conduttore del presente capitolo, si può agevolmente constatare come l'influenza di entrambi i compositori (Stravinsky e Mahler) spingesse in una direzione sostanzialmente altra rispetto a quella indicata dal serialismo di Darmstadt: entrambi, pur con modalità assai diverse, guardavano al passato non come a un peso da scrollarsi di dosso, bensì come a una miniera inesauribile alla quale accostarsi con tutta la curiosità (e la distanza

[36] «Negli ultimi anni Stravinsky, con il suo fiuto per la filosofia della storia, ha scoperto questa convergenza con la controparte, se vogliamo l'ha articolata in senso compositivo; con ciò ha formulato implicitamente alcune critiche alla dodecafonia la cui staticità contraddiceva la sua stessa origine» T.W. Adorno, *Stravinsky. Un'immagine dialettica*, in *Immagini dialettiche*, op. cit., p. 172

[37] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 221

[38] U. Duse, monografia *Gustav Mahler. Introduzione allo studio della vita e delle opere,* Einaudi, Torino, 1962; L. Rognoni, *Riscatto e attualità di Gustav Mahler*, in «L'Approdo Musicale», 16, 17, 1963, pp. 59 – 84; A. Mahler, *Gustav Mahler, Ricordi e lettere*, trad. it. di L. Dallapiccola, Il Saggiatore, Milano, 2015. Sull'oggettività della testimonianza di Alma Mahler (principale fonte di informazioni sulla vita del musicista per quasi mezzo secolo) sono state sollevati numerosi dubbi a partire dagli anni Settanta. Cfr. J. Carr, *The Real Mahler*, Constable and Robinson, Londra, 1997

[39] L. Berio, *Sinfonia. Nota dell'autore*, Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/sinfonia-nota-dellautore?585688881=1

critica) della sensibilità contemporanea. Gli scritti adorniani degli anni Sessanta (non solo i già citati saggi su Mahler e su Stravinsky, ma anche la decisiva conferenza tenuta nel 1961 a Darmstadt *Vers une musique informelle*)[40] rappresentano al tempo stesso la testimonianza e la spinta propulsiva verso una prospettiva sulla musica non più binaria (progresso/restaurazione), l'apertura a un mondo sonoro e culturale multicentrico: il che implica necessariamente – fatto non indifferente, considerata la posizione fino ad allora riconosciuta ad Adorno e la sua presenza come docente a Darmstadt nel biennio 1950-51 – mettere apertamente in discussione l'autorità storica del serialismo, la sua supremazia nei confronti di ogni altro approccio alla musica.

Non occorre poi dimenticare, nell'ottica di questo moltiplicarsi delle prospettive, lo sconvolgimento generato dall'arrivo in Europa della musica aleatoria e di John Cage – «un santo, un giocoliere, un eroe, un inventore, un umorista […] uno dei grandi uomini di questo secolo».[41] La musica aleatoria, ovvero l'idea di «annullare ogni dominio in musica»[42] per mezzo di un massiccio intervento del caso in sede compositiva, si presentava come un'alternativa radicale all'iperdeterminismo del serialismo integrale, oltre che come un altrettanto radicale «attacco alla concezione occidentale dell'Io»[43]: Adorno aveva tuttavia escluso che l'alea potesse costituire un ponte verso l'informale, in quanto paradossalmente le due tecniche apparentemente opposte dell'alea e del serialismo finivano per coincidere nel negare ogni spazio al soggetto. Libertà assoluta e necessità assoluta si rovesciano l'una nell'altra in una concezione essenzialmente feticista del materiale e del suono, che viene spogliato di ogni intervento soggettivo per offrirsi nella sua dimensione naturale – e dunque preartistica, «incapace di garantire una qualsiasi istanza estetica»[44]; inoltre, per Nono quella di Cage non è che una «capitolazione davanti al tempo», un imperdonabile rifiuto nei confronti della responsabilità storica della nuova generazione, e il caso nasconde maldestramente la «paura di prendere decisioni e della libertà che in ciò si esplica».[45]

L'influenza di Cage sulla cultura musicale europea è tuttavia innegabile: oltre che in un vasto e generico fenomeno di costume (la «vague» Zen tratteggiata da Umberto Eco)[46] essa è riscontrabile anche nell'opera di molti compositori appartenenti alla nuova generazione italiana.

---

[40] T. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in *Immagini dialettiche*, op. cit., pp. 235-279

[41] L. Berio, *[In memoria di John Cage]*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 338

[42] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 140

[43] ivi, p. 154. Sul rapporto tra la dimensione Zen di Cage e la cultura occidentale si veda U. Eco, *Lo Zen e l'Occidente*, in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2016, pp. 210-234

[44] T. W. Adorno, *Vers une musique informelle*, in *Immagini dialettiche*, op. cit., p. 249

[45] L. Nono, *Presenza storica nella musica d'oggi (1959),* op. cit.

[46] cfr. U. Eco, *Lo Zen e l'Occidente*, op. cit.

Elementi di musica aleatoria sono riscontrabili in opere di Maderna, Berio, Nono e Donatoni, fino a Sylvano Bussotti, forse colui che più degli altri ha saputo interiorizzare la lezione cageana e canalizzarla in un'originale strategia compositiva – salvo poi conoscere, anche grazie all'amicizia con Adorno, un ritorno a una concezione linguistica della musica.[47]

Altro musicista di primo piano nelle vicende che legarono la nuova generazione italiana a Darmstadt e al contesto internazionale fu Bruno Maderna, promotore dei *Ferienkurse* insieme a Steinecke: fondatore, con Luciano Berio, dello Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano (1955), la sua valutazione su Adorno era diametralmente opposta a quella di Bussotti («persona adorabile, fine, gentile, importante per quel che ha fatto per la musica contemporanea…ma le sue composizioni erano…nulla! E a leggere i suoi libri io mi ci diverto: ma è aria fritta»[48]), ma il suo contributo alla nuova musica si collocava su una dimensione estremamente aperta e collaborativa. Tenace difensore del ruolo della Storia nel processo creativo e della sua natura intimamente collettiva, secondo Berio «Bruno era l'unico a Darmstadt che possedesse il senso della storia» e «aveva un sogno: dimostrare che quegli anni di Darmstadt sancivano e celebravano un legame diretto con le esperienze musicali del XV e XVI secolo».[49]

La cultura musicale italiana del dopoguerra non si limita, tuttavia, all'opera e alla riflessione dei compositori: pur nella già citata difficoltà di scrollarsi di dosso l'angusta visione ereditata dal ventennio fascista, la musicologia seppe presto approfittare dell'esplosione di iniziative e contatti internazionali per recuperare il terreno perso nei confronti delle dinamiche effettive del mondo musicale.

Già a partire dagli anni Cinquanta, tale apertura si concretizzò in parte proprio nell'assimilazione critica della musicologia adorniana e nella traduzione italiana, in certi casi apparsa a pochissima distanza dall'originale tedesco, di molte opere; proprio nel confronto con il pensiero del filosofo francofortese emergono poi in modo chiaro i diversi orientamenti (e le

[47] «[…] appare sintomatico che un compositore come Bussotti, che nel '59 pubblicava un pezzo di *alea* totale, ovvero di grafica pura, come i *5 Piano pieces for David Tudor*, si sia in seguito distanziato da questa tendenza accettando la lezione di Adorno, verso cui del resto non ha mai cessato di professare ammirazione profonda […] nelle posteriori composizioni bussottiane l'*alea* – pur presente – per lo più appare organicamente in un contesto che non nega più gli elementi di integrazione e di razionalizzazione del materiale ma li congiunge, spesso con esiti felici, con una coscienza ormai "storicizzata" dell'*alea* stessa». G. Manzoni, *Adorno e la musica degli anni '50 e '60 in Italia*, op. cit.

[48] L. Pinzauti, *Bruno Maderna*, in *Musicisti d'oggi,* op. cit.

[49] L. Berio, *Bruno Maderna ai Ferienkurse di Darmstadt*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 320

diverse linee di sviluppo) della musicologia italiana dell'epoca.[50] Rappresentativa di una prospettiva crociana sul fenomeno musicale è la lettura di Guido Pannain, che individuava sia in Adorno che in Schönberg l'incarnazione dell'intellettualismo e del razionalismo anti-estetico,[51] coerentemente con un'impostazione che vedeva tanto nell'approccio compositivo del viennese quanto nella lettura adorniana un pericoloso confondersi di filosofia e musica, «una arbitraria identificazione di valore estetico e valore sociale»[52]: secondo Arbo

> questa posizione critica riflette uno degli inconvenienti più caratteristici che la scuola crociana sembra aver prodotto in campo critico-musicale, vale a dire lo screditamento dei concetti "pratico-empirici" del prodotto artistico – tecnica, stile, materiale, ecc. – intesi come semplici astrazioni prive di un reale significato estetico.[53]

Riconducibili a una cultura musicologica di indirizzo marxista sono invece le reazioni di Renato Solmi e Luigi Pestalozza: entrambi constatarono la mancanza, nella proposta filosofica adorniana, di un concreto sviluppo in una prassi collettiva, il rischio di un pessimistico ripiegamento sulla coscienza individuale. La cultura marxista rivendicava la necessità che un pensiero musicale dalle implicazioni fortemente politiche si rapportasse direttamente e concretamente con la classe sociale, in quanto soggetto storico ineludibile – e non con una generica soggettività, slegata da ogni struttura e rapporto socio-economico.[54] Le discussioni sulla portata politica della filosofia adorniana rivelano uno dei nodi del dibattito culturale del dopoguerra (italiano e non solo), ovvero la complessa natura dell'opera d'arte e del suo rapporto con la Storia e la società, la difficoltà di concepire un'arte *impegnata* in quanto critica della situazione vigente senza cadere nelle trappole del mero contenutismo o dell'ideologia ciecamente partitica; come evidenzia Arbo,

> Adorno continuerà a ribadire che l'impegno politico e sociale della musica non può palesarsi né nel momento poietico, né tantomeno nel momento della sua concreta fruizione e, in questo senso, la critica della società capitalistica resterà sempre, per il francofortese, un presupposto

[50] Si veda, a questa proposito, il lavoro seminale di Alessandro Arbo *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980),* «Nuova rivista musicale italiana», 22/2, 1988, pp. 181-210, e l'ampia ricognizione di Stefano Marino *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit.

[51] G. Pannain, *Schönberg e la «filosofia della musica nuova»*, in «Rassegna Musicale» VII (1953), pp. 193-209

[52] S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia,* op. cit., p. 46

[53] A. Arbo, *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana,* op.cit., p. 185

[54] R. Solmi, *Introduzione* a T. W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino, 1954; L. Pestalozza, *Sociologia musicale di Adorno*, in «La Biennale di Venezia», gennaio-marzo 1959; L. Pestalozza, *La contraddizione pratica di Adorno*, in «La Rassegna Musicale», marzo 1960, pp. 9-23

monadologicamente racchiuso nell'enigmatica e polimorfa struttura dell'opera d'arte, la quale non consentirà niente di più che un disvelamento parziale e contraddittorio del proprio inquietante contenuto di verità.[55]

Vasta risonanza conobbe poi, anche in ambito critico e musicologico, la dicotomia Schönberg-Stravinsky, risultato della grande diffusione delle tesi di *Filosofia della musica moderna* (di cui già nel 1950, un anno dopo la pubblicazione dell'originale, era apparsa su «La Rassegna Musicale» una recensione a firma di Roman Vlad, ma che verrà tradotta solo nel 1959 da Giacomo Manzoni): sull'opposizione tra i due grandi compositori si espressero, tra gli altri, Elémire Zolla, Massimo Mila, Roman Vlad, Fedele D'Amico, Giorgio Vigolo e Luigi Rognoni, spesso inserendosi in un campo di discussione che si spingeva ben oltre i confini dell'opera adorniana per toccare i rapporti tra musica, ideologia e tradizione.[56] Come già visto a proposito dei compositori, infatti, tema caldo anche per critici e studiosi fu la valutazione dell'opera di Stravinsky: se per Massimo Mila «Stravinsky è amico del giaguaro: la sua musica accetta l'orrore del mondo moderno e crede di esorcizzarlo dandone la riproduzione artistica»[57] negli stessi anni Roman Vlad propose di considerare come datata la visione antinomica che lo opponeva a Schönberg, visto che «oggi invece molti sintomi fanno pensare che le strade che essi aprirono possono trovare una zona di convergenza».[58]

Tramite la diffusione dell'opera di Adorno, la cultura musicale italiana degli anni Cinquanta conobbe quindi un crescente interesse nei confronti della *neue Musik*; negli anni Sessanta, poi, tale interesse divenne manifesto anche da parte di riviste solitamente non focalizzate sull'ambito musicale: nel 1964 *Aut Aut* dedicò un intero numero alla musica contemporanea,[59] e stessa cosa fece *il Verri* cinque anni dopo.[60] Spesso il dibattito si allargava anche al coevo fenomeno della neoavanguardia,[61] per quanto in Italia quest'ultima sia sempre rimasta maggiormente legata all'ambito poetico e letterario (grazie alla centralità di realtà come

[55] A. Arbo, *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana*, op. cit., p. 208

[56] E. Zolla, *La musicologia di Th. W. Adorno*, in «Rivista Estetica Italiana», n. 3, 1957; M. Mila, *Un filosofo fa il processo alla musica contemporanea*, in «Notiziario Einaudi», marzo 1959; R. Vlad, *Stravinsky*, Einaudi, Torino, 1958; F. D'Amico, *Adorno e la nuova musica*, in «Il contemporaneo», settembre 1959; G. Vigolo, *Un filosofo della musica contemporanea. T. W. Adorno*, in «L'approdo letterario», luglio/settembre 1959; L. Rognoni, *La musicologia filosofica di Adorno*, introduzione a T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino, 1959

[57] M. Mila, *Un filosofo fa il processo alla musica contemporanea,* op. cit., p. 2

[58] R. Vlad, *Stravinsky*, op. cit., p. 13

[59] *[musica contemporanea],* «Aut Aut» n. 79-80, 1964

[60] *Nuova musica*, «il Verri» n. 30, 1969

[61] cfr. N. Licciardello, *Musica e società*, in «Angelus Novus» n. 7, 1966, pp. 39-80

i Novissimi o il Gruppo 63), mentre in musica la nozione stessa di neoavanguardia veniva spesso guardata con un certo sospetto – si veda il caso, emblematico, di Luciano Berio.[62]

Proprio con uno sguardo approfondito sul compositore ligure si chiude la prima parte di questo lavoro: uno sguardo che, come nel caso di Sanguineti, lungi dal voler illuminare in maniera esaustiva un intero percorso artistico, si pone come un necessario punto di partenza in vista delle riflessioni che, nella seconda parte dello scritto, riguarderanno il rapporto tra i due autori e i luoghi d'incontro tra la dimensione musicale e quella poetica delle loro sperimentazioni.

1.8.1 – Luciano Berio

> Berio non ha mai messo in musica le parole altrui. È andato a cercare nelle parole altrui gli elementi musicali che vi erano contenuti in potenza (o talora in atto), e questo anche alla luce di una competenza vorrei dire scientifica del fenomeno linguistico, di una attenzione filosofica al mistero della parola e della voce.[63]

Come in parte già accennato, fondamentale per l'avvio del percorso artistico di Luciano Berio è il dischiudersi delle prospettive culturali nell'Italia del secondo dopoguerra; meglio ancora, per accostarsi alla sua poetica, a quel nucleo ideologico (volendo usare un termine caro a Sanguineti, forse meno allo stesso Berio)[64] che si conserva nell'eterogeneità della sua produzione, risulta cruciale la prudenza adottata da Berio nei confronti delle tendenze dominanti del periodo. Una prudenza che, all'inizio della sua carriera ma anche nel corso dei decenni successivi, gli ha impedito di cavalcare con eccessiva disinvoltura certe correnti politicizzanti e impegnate dell'arte d'avanguardia, o di fare comodamente propria quest'ultima etichetta.[65]

---

[62] cfr. infra, prima parte cap. 1

[63] U. Eco, *Ai tempi dello studio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., p. 6

[64] Dell'idiosincrasia di Berio per termini come "tendenza" e "ideologia" si è già parlato nel primo capitolo del presente lavoro; sul concetto sanguinetiano di "ideologia", uno dei cardini della sua riflessione, si veda il classico E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965, e il più recente *Come si diventa materialisti storici?*, in *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2010

[65] «Il concetto di avanguardia è terribilmente serio, dinamico e reale nell'ambito della scienza, delle lotte sociali, economiche e, se vuoi, della guerra. Nel campo delle lotte musicali (altrettanto necessarie delle altre) il termine neoavanguardia acquista per me uno strano sapore di morte. Non tanto perché le avanguardie hanno necessariamente la vita breve, ma perché il mio intuito mi dice che chi definisce se stesso "d'avanguardia" è un cretino. O un neofuturista o un neodadaista, che forse è peggio. La vera avanguardia ha lo sguardo profondo e non usa etichette né può assumere il ruolo di una piccola sbornia liberatoria […]» L. Berio, *Intervista sulla musica*, op. cit., p. 64

Per meglio comprendere la cifra del percorso creativo di Berio, fondamentale è il suo rapporto (in parte già accennato) con l'opera di Gustav Mahler. Proprio in merito a quest'ultima, la posizione di Berio, costitutivamente allergico a tutti gli *ismi* e ad ogni ideologia costituita, si avvicina sensibilmente a quella di Adorno, nei confronti della cui proposta filosofica egli espresse numerose riserve.[66] Il già citato saggio del filosofo tedesco si apre infatti sottolineando la necessità di «riesaminare il giudizio emesso su Gustav Mahler non solo dal regime di Hitler, ma anche dalla storia della musica nei cinquant'anni successivi alla sua morte» e la difficoltà di intraprendere un discorso filosofico nei confronti di una musica «particolarmente refrattaria al discorso teorico»[67]; anche Berio evidenzia la complessità della figura di Mahler in relazione alla varietà dei giudizi storico-musicali emessi nei suoi confronti, tanto da attribuirgli ironicamente il privilegio di «aver suscitato nei suoi confronti il più vasto e caotico repertorio di attributi che si conosca»[68].

È importante sottolineare come il legame Mahler-Berio non si esaurisca nel contesto puramente filologico della riscoperta, ma si collochi anche, per così dire, su un piano orizzontale, da compositore a compositore; nel riportare una considerazione di Quirino Principe in merito alla Seconda Sinfonia del compositore austriaco («[…] oggetto della narrazione è il sistema di significati del sinfonismo europeo, in cui cerca di porre radici proprie, cercando di radicarvi soprattutto, mediante autocitazioni e rielaborazioni, la propria musica»)[69] Alessandro Arbo ha giustamente evidenziato come tale riflessione si presti a descrivere anche *Sinfonia* di Berio, che si fa tuttavia emblematica di tutto un modo di intendere il rapporto tra invenzione e tradizione, fra «traccia» e «innesto»:

---

[66] Emblematiche, a tal proposito, certe pagine dell'*Intervista sulla musica* con Rossana Dalmonte: «la descrizione che Adorno fa dei vari tipi di ascoltatori di musica assomiglia un po' troppo a una rigida analisi sociologica […] Se la prende per esempio con tutta la musica di consumo e commerciale e non, poniamo, con Gershwin o i Beatles. Se la prende cioè con categorie così generali che sembrano sottrarsi a qualsiasi dinamica di trasformazione, dimenticando che uno degli aspetti più subdoli e interessanti della musica di consumo, dei mass media e, in fondo, del capitalismo, è la loro fluidità e la loro incessante capacità di trasformazione, di adattamento e di assimilazione. Quella di Adorno è una società unanime del male […]»; e ancora «In Adorno, i due livelli – quello dell'osservazione "empirica" dei fatti musicali, da una parte, e quello delle induzioni teoriche e totalizzanti, dall'altra – tendono a non comunicare fra loro o a comunicare soprattutto attraverso gesti drammatici e sintetici […] Quando Adorno scrive che le sole opere musicali autentiche sono quelle che si misurano con le forme più estreme dell'orrore, mente e finisce lui stesso per sfruttare aristocraticamente l'orrore»; e infine «Io inorridisco quando sento i piccoli "adornini" nostrani giudicare con sufficienza e disprezzo grosse fette di umanità che si permettono di riconoscere alla musica anche una dimensione consolatoria». L. Berio, *Intervista sulla musica*, op. cit., pp. 18-23

[67] T. W. Adorno, *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2005, p. 3

[68] L. Berio, *Una melodia di Gustav Mahler. Note sull'*Andante *della Sesta Sinfonia*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 149

[69] Q. Principe, *Mahler. La musica tra Eros e Thanatos*, Bompiani, Milano, 2003, p. 611

> La musica di Berio mostra un singolare punto di convergenza con quella di Mahler nel dar voce al molteplice e all'eterogeneo […] [Entrambi] scartano l'idea di ridurre la distanza fra gli opposti che mettono in campo: al contrario, il loro modo di comporre sembra proprio esibire la diversità e le spinte centrifughe.[70]

Non è difficile comprendere dunque il motivo per il quale il rapporto di Luciano Berio con quella che era la principale forma di avanguardia musicale del suo tempo, ovvero la cosiddetta scuola di Darmstadt,[71] si mantenne sempre in una dimensione di conflittualità, o perlomeno di assimilazione critica.

Tutto questo non è certo indice di uno scarso interesse nei confronti delle nuove frontiere della ricerca musicale: anzi, proprio grazie alla collaborazione tra Luciano Berio e Bruno Maderna nacque e si sviluppò lo Studio di Fonologia Musicale della Rai di Milano (1955), ovvero uno dei principali centri di ricerca per gli sviluppi della musica elettronica nel secondo dopoguerra. Assieme a quelli di Parigi (RTF – Radiodiffusion Télévision Française) e di Colonia (NWDR - Nordwestdeutscher Rundfunk), lo studio milanese diede un impulso decisivo alla ricerca in campo musicale e tecnologico: secondo lo stesso Berio, «si può tranquillamente affermare che la nuova musica europea è nata e si è sviluppata in quegli anni e in quelle città».[72] Significativa, tuttavia, era la differenza tra i progetti intrapresi nei diversi centri di ricerca, e la peculiarità di quelli portati avanti dallo Studio Rai prefigurano in qualche modo gli sviluppi creativi dell'opera di Berio:

> il presupposto fondamentale di quell'attività consisteva nell'operare una sintesi fra le due opposte tendenze espresse dagli studi di fonologia di Parigi e Colonia: da un lato stava la poetica della *musique concrète*, legata in qualche modo all'estetica un po' vecchiotta del collage, dall'altro il principio della *Klangerzeugnis*, ovvero della produzione di suoni mediante la sintesi […] La vera chance poteva consistere nell'utilizzare il mezzo elettronico per arricchire e trasformare le sonorità prodotte dalle voci e dagli strumenti, e nello studio di Milano si decise di seguire questo orientamento.[73]

---

[70] A. Arbo, *Ricordare la musica al futuro: Mahler nella "rilettura" di Luciano Berio*, in *Umanità mitteleuropea. Letteratura, arti, musica, cinema*, ICM, Gorizia, 2021, p. 290

[71] Spesso considerata una sorta di «cittadella dell'avanguardia» (cfr. B. Schiffer, *The Citadel of the Avant-Garde*, «World of Music», vol. 11, n. 3, 1969, pp. 32-43), Darmstadt ha rappresentato di fatto un centro di ricerca di primaria importanza per la musica del secondo Novecento, ricerca non confinata al (pur dominante) mondo del serialismo. La stessa idea di una "scuola di Darmstadt" risulta fuorviante, se intesa nel senso di una uniformità di traiettorie di ricerca e di un'effettiva comunanza di intenti. Si veda in proposito l'ampia disamina di Martin Iddon, *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, 2013: secondo Iddon, si può propriamente parlare di una "scuola di Darmstadt" solamente tra il 1955 e il 1957, l'anno prima dell'arrivo di John Cage (ivi, p. xii).

[72] L. Berio, [*Sentieri della musica*], in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 139

[73] E. Restagno, *Ritratto dell'artista da giovane*, in *Berio*, EDT, Torino, 1995, p. 11

Esempio luminoso delle sperimentazioni condotte nella seconda metà degli anni Cinquanta sulle infinite possibilità della voce umana è *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), opera sulla quale avremo modo di soffermarci nella seconda parte del presente lavoro.

Al tempo stesso, cruciale nell'estetica di Berio è il rifiuto di ogni «feticismo dell'innovazione formale»,[74] la coscienza di una distinzione tra la musica elettronica e i suoi mezzi, il considerare gli ultimi progressi della tecnologia non come un punto d'arrivo, bensì come un nuovo, prezioso strumento che va ad arricchire lo sterminato arsenale sonoro cui il compositore potrà attingere. Lo spiega chiaramente già nel 1959 in *Testimonianza della nuova generazione*, scritto giovanile ma già notevolmente maturo nel prendere prudentemente le distanze da un facile e acritico entusiasmo tecnologico:

> Per quanto indispensabile, la soluzione elettronica adottata non sarà mai però qualcosa da opporre alla musica suonata o cantata, non sarà, cioè, una "sconfinata libertà" (raggiunta attraverso i "poteri sovrumani" delle macchine) da opporre ai severi limiti delle possibilità strumentali; è un altro mezzo, è un di più, sì, ma i suoi procedimenti tecnici sono una diretta emanazione dell'esperienza musicale in genere.[75]

Alla base e al centro del processo creativo vi sarà quindi sempre l'idea musicale, idea capace di servirsi volta per volta dei mezzi più idonei alla propria messa in opera. Di qui la peculiarità di un catalogo, quello delle composizioni di Berio, estremamente variegato e percorso da numerosi filoni di ricerca – filoni spesso intrecciati e capaci di una reciproca influenza: quello della sperimentazione elettronica, quello della ricerca vocale (specie grazie al rapporto con Cathy Berberian), del teatro musicale, del recupero del repertorio tradizionale o della scrittura per strumento solo.

Per ciò che riguarda quest'ultimo, il 1958 (anno del fondamentale *Thema. Omaggio a Joyce*) vede anche la nascita del ciclo delle *Sequenze*: quattordici composizioni per strumento solo che coprono di fatto quasi l'intero periodo creativo di Berio, dalla *Sequenza I* per flauto del 1958 alla *Sequenza XIV* per violoncello del 2002, e che vennero spesso concepite in collaborazione con i rispettivi dedicatari – da Severino Gazzelloni a Heinz Holliger, da Carlo Chiarappa a Claude Delangle, da Stuart Dempster alla stessa Cathy Berberian. Secondo Philippe Albèra,

[74] G. Pestelli, *Introduzione* a L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., p. XIII
[75] L. Berio, *Testimonianza della nuova generazione*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 20

> Ogni *Sequenza* presenta alcune idee fondamentali, così riassumibili: rispetto per lo strumento in quanto "testimone" di una storia specifica, stimolo verso una nuova forma di virtuosismo; esplorazione della tecnica dello strumento in rapporto con il lavoro di scrittura e in forma spesso sperimentale; sviluppo polifonico di un discorso apparentemente monodico; importanza attribuita al gesto, che, integrato nella composizione, sortisce in una teatralizzazione virtuale dell'esecuzione.[76]

Tali prospettive, lungi dal restare confinate al solo ambito delle *Sequenze*, assumono un valore decisivo per tutta l'opera di Berio: l'esplorazione della polifonia latente nel decorso melodico, il lavoro sugli strumenti e sulle forme tradizionali, l'importanza conferita alla dimensione fisica e performativa della musica nella sua natura intimamente teatrale.

Berio vede nei repertori della tradizione – non solo di quella colta, ma anche di quella popolare – una miniera inesausta di stimoli e idee: al 1964 risalgono le celebri *Folk Songs*, un «omaggio all'intelligenza vocale di Cathy Berberian» che tenta di risalire alle radici espressive e culturali di canti popolari di diversa provenienza (Italia, Francia, Armenia, Stati Uniti)[77]; l'imponente *Coro* (1975-76), per quaranta voci e quaranta strumenti, non utilizza invece musiche preesistenti, «piuttosto, vi vengono esposte e talvolta combinate assieme tecniche e modi popolari diversissimi fra loro, senza riferimento alcuno a canti specifici. In *Coro* è la funzione musicale di quelle tecniche e di quei modi che viene continuamente trasformata.» Più che gli specifici contenuti della tradizione musicale, a Berio interessano le tecniche e le forme, capaci di gettare luce su processi storici di composizione, trasmissione ed esecuzione: così, proprio come *A-Ronne* è un «documentario su una poesia di Edoardo Sanguineti»[78], allo stesso modo *Coro* è «un'antologia di modi diversi di "mettere in musica", da ascoltarsi come un progetto aperto che potrebbe continuare a generare situazioni e rapporti sempre diversi.»[79]

Fecondo e originale è anche il rapporto con la tradizione classica occidentale, testimoniato da una serie di lavori che indagano le pratiche della trascrizione, del completamento e della ricostruzione: la trascrizione de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi (1966), la serie di lavori ispirati all'opera di Kurt Weill,[80] le *Quattro versioni originali della Ritirata Notturna di Madrid di L. Boccherini* (1975), la trascrizione della Sonata per clarinetto e

---

[76] P. Albèra, *Introduzione alle nove Sequenze*, in E. Restagno, *Berio*, op. cit., p. 146

[77] L. Berio, *Folk Songs. Nota dell'autore*, in *Centro Studi Luciano Berio*, http://www.lucianoberio.org/folk-songs-nota-dellautore

[78] L. Berio, *A-Ronne. Nota dell'autore*, in *Centro Studi Luciano Berio*, http://www.lucianoberio.org/a-ronne-nota-dellautore

[79] L. Berio, *Coro. Nota dell'autore*, in *Centro Studi Luciano Berio*, https://www.lucianoberio.org/coro-nota-dellautore

[80] La *Ballade vor der sexuellen Hörigkeit* da *Die Dreigroschenoper* (1967), *Le Grand Lustucru* da *Marie Galante* e *Surabaya-Johnny* da *Happy End* (1972).

pianoforte di Johannes Brahms (*Opus 120 n.1*, 1986), quella di Lieder giovanili di Gustav Mahler (1986/87),[81] la ricostruzione del frammento sinfonico in Re maggiore D936A di Schubert (*Rendering*, 1990) e le trascrizioni di romanze di Giuseppe Verdi (*Otto Romanze*, 1991), senza dimenticare il nuovo finale composto nel 2001 per la *Turandot* di Puccini. La già citata *Sinfonia* (1968-69) comprende un Terzo movimento concepito come un vero e proprio commento allo Scherzo della Seconda Sinfonia di Mahler, ma il brano nella sua interezza è di fatto un imponente tentativo di innestare la tradizione nel linguaggio contemporaneo, di dare nuova vita al passato con mezzi musicali,

> […] il miglior modo di analizzare e di commentare qualcosa è, per un compositore, fare qualcosa utilizzando i materiali di quello che si vuole analizzare e commentare. Il commento più proficuo alle sinfonie e alle opere è sempre stato un'altra sinfonia e un'altra opera.[82]

Un'idea di musica come realtà plurale eppure percorsa da infinite connessioni, opere che si illuminano reciprocamente attraverso il tempo e lo spazio, ma anche all'interno della produzione di uno stesso compositore: nel caso di Berio, ad esempio, il ciclo dei sette *Chemins* (1965/1996), parallelo a quello delle *Sequenze*, costituisce di fatto un'espansione e un commento di quest'ultimo – «i miei *Chemins* sono l'analisi migliore delle mie *Sequenze*, così come la terza parte della mia *Sinfonia* è il commento più approfondito che avrei mai potuto condurre su una musica di Mahler».[83]

Dopo le sperimentazioni di *Thema. Omaggio a Joyce*, l'esplorazione della voce e del suo rapporto con la connotazione prosegue con *Circles* (1960), su poesie di e. e. cummings, e *Visage* (1961), per giungere poi alla celebre *Sequenza III* (1965), dedicata a Cathy Berberian e pensata come «un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce».[84]

Tutti i precedenti filoni di ricerca convergono poi nell'esperienza del teatro musicale, campo nel quale Berio ha saputo raggiungere, avvalendosi del contributo di intellettuali di primissimo livello, risultati decisivi per il panorama teatrale del secondo Novecento. Oltre alla

---

[81] In una recente intervista, il musicologo e critico Enzo Restagno riferisce di aver cercato a lungo di convincere Berio (proprio in virtù dell'efficacia delle precedenti orchestrazioni mahleriane) a realizzare l'orchestrazione dell'incompiuta Decima Sinfonia – proposta declinata dal compositore, intrigato ma al tempo stesso ben conscio della complessità del progetto (*Le orchestrazioni di Luciano Berio – RIFLESSIONI con Enzo Restagno Ep. 7*, https://www.youtube.com/watch?v=HkjtASeVdfs, consultato in data 29-08-2021)

[82] L. Berio, *Intervista sulla musica*, op. cit., p. 120

[83] ibidem

[84] L. Berio, *Sequenza III. Nota dell'autore*, in *Centro Studi Luciano Berio*, https://www.lucianoberio.org/sequenza-iii-nota-dellautore

lunga collaborazione con Edoardo Sanguineti, che sarà oggetto di analisi approfondita nei prossimi capitoli, ricordiamo quella, altrettanto proficua, con Italo Calvino: dal racconto mimico *Allez-hop* (1959) alle azioni musicali *La vera storia* (1980) e *Un re in ascolto* (1983), fino al «teatro immaginario» di *Duo* (1982). Gli ultimi frutti del teatro musicale di Berio esplorano invece il vasto mondo delle sacre scritture e della mitologia, da *Ofaním* (1988, con testi da Ezechiele e dal Cantico dei Cantici) a *Outis* (1996, in collaborazione con Dario Del Corno) fino a *Cronaca del Luogo* (1999, su testo di Talia Pecker Berio). Proprio in uno scritto dedicato a quest'ultima opera, Berio chiarisce i motivi dell'adozione del termine "azione musicale", delineando poi la sua complessa visione del rapporto tra testo e musica:

> *Cronaca del Luogo* non è un'opera ma, come tutti i miei lavori di teatro, un'azione musicale. Questo significa che la musica genera tutto ed è responsabile di tutto, anche se il percorso musicale è stato profondamente condizionato dal gran disegno del testo di Talia Pecker Berio. Ma allo stesso tempo il testo si è adeguato, in molti dei suoi dettagli, al percorso musicale, instaurando con esso un dialogo molto intenso ma anche discontinuo e imprevedibile […] Volevo che testo, musica e scena si possedessero l'un l'altro con apparente libertà e in tanti modi diversi, ma che potessero anche instaurare e sviluppare, a tratti, una loro autonomia; un po' come le voci compiutamente definite di una polifonia virtuale.[85]

Nella «polifonia virtuale» che è propria di ogni azione musicale, dunque, le diverse componenti possono sviluppare un rapporto di «unanimità espressiva», ma anche di «reciproca indifferenza», determinando quindi una «tendenza all'essenzialità, alla discontinuità, all'intermittenza della drammaturgia».[86] Il nuovo teatro musicale, pur consapevole della propria storia, non può permettersi di rimanere ancorato a una concezione operistica tradizionale, di continuare a far leva sulla facile immedesimazione del pubblico con il personaggio e con il "plot" – «bisogno fisiologico oggi in gran parte soddisfatto dal cinema e dalla televisione»:

> Il teatro musicale di oggi deve essere consapevole del suo patrimonio genetico, del fatto che un teatro d'opera è un sacrosanto e irrinunciabile museo e che ci sono tutte le condizioni, oggi, per costruire un futuro diverso e migliore e per formare un pubblico più consapevole e interessante, cioè un pubblico di ascoltatori e non di consumatori di musica.[87]

Come nel caso di Sanguineti, anche per la produzione di Berio risulta assai difficile riassumere un percorso artistico così vasto e diversificato: l'evoluzione della musica di Berio

[85] L. Berio, *Cronaca del Luogo*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 304
[86] ibidem
[87] ivi, pp. 306-7

restituisce tutta la complessità della vicenda culturale del secondo Novecento, dagli sconvolgimenti radicali del secondo Dopoguerra all'impegno socio-politico degli anni Sessanta, dal confronto con gli orrori della Storia al progressivo imporsi del mezzo elettronico.

Volendo tuttavia tentare di rintracciare un *fil rouge*, una cifra ideale dell'opera di Berio, si potrebbe affermare che il suo sia stato un percorso alla ricerca della musica – «è stato certamente tra i musicisti più colti della sua generazione, capace di andare a cercare musica anche là dove non si pensava vi fosse», secondo Umberto Eco.[88] Un percorso all'insegna di una curiosità insaziabile per il fenomeno musicale in tutte le sue innumerevoli sfaccettature, consapevole che la Musica, pur essendo fenomeno universale, si concretizza sul piano storico e culturale in una molteplicità di sistemi e manifestazioni: «si sente ogni tanto parlare di musica come di un linguaggio universale da collocare in un mondo musicale, in un limbo, senza confini. Ma così non è.»[89] Al tempo stesso, come giustamente rilevato da Jean-Jacques Nattiez, la produzione di Berio si configura spesso come una forma di «metalinguaggio musicale sulla musica», una eloquente dimostrazione di come quest'arte sia capace di parlare di se stessa: non a caso molte sue composizioni portano il nome di un genere o di una forma musicale (*Chamber Music*, *Sinfonia*, *Opera*, *Musica leggera*, *Coro*, *Fanfara*, per citare i più noti), «come se si fosse trattato di farci intendere la quintessenza, per non dire l'essenza, *della* sinfonia, *della* musica da camera, *dell'*opera o *della* musica leggera.»[90]

Accanto a tale sguardo proteso sulla totalità brulicante del fenomeno musicale («Berio è il musicista più onnivoro che io abbia mai conosciuto», dirà Sanguineti[91]) coesiste, inseparabile da questo, una dimensione intimamente ironica: proprio in quanto rivolto alla molteplicità e desideroso di portarne alla luce tutte le sfaccettature, quello di Berio è un approccio musicale rispettoso ma demistificante, lontano da qualunque pretesa di purezza o autonomia. Ascoltando molte sue composizioni, specialmente gli esperimenti vocali di *Sequenza III* o *A-Ronne*, verrebbe spontaneo parafrasare una sua dichiarazione rilasciata a Rossana Dalmonte: «E perché mai, dunque, la musica non dovrebbe anche divertire?»[92]

---

[88] U. Eco, *Ai tempi dello studio*, in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New Perspectives*, (Atti del Convegno, Accademia Chigiana, Siena, 29-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze, 2012, p. 6

[89] L. Berio, *Geografie della musica*, «il Giornale della Musica», n. 252, ottobre 2008, p. 37. Cit. in J.-J. Nattiez, *Luciano Berio: la musica del mondo, il mondo della musica*, in *Luciano Berio, Nuove prospettive*, op. cit., p. 38

[90] J.-J. Nattiez, *Luciano Berio: la musica del mondo, il mondo della musica*, in *Luciano Berio, Nuove prospettive*, op. cit., p. 41

[91] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio, Nuove prospettive*, op. cit., p. 51

[92] La formula originale, già citata, recita (in polemico riferimento alla proposta musicologica adorniana): «E perché mai, dunque, la musica non dovrebbe anche consolare qualcuno?». L. Berio, *Intervista sulla musica*, op. cit., p. 21

Con questa rapida panoramica sulla situazione della cultura musicale italiana nel secondo dopoguerra termina la prima parte del presente lavoro: si è cercato, tramite un dialogo tra testi d'autore e studi recenti, di fornire un quadro storico adeguato a comprendere come, dalle ceneri di una cultura soffocata dalla guerra e dal ventennio fascista, sia stato possibile l'emergere di un fenomeno complesso e dirompente come quello della neoavanguardia.

La seconda parte si immergerà più a fondo nei risultati artistici di tale momento storico: la collaborazione tra Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti verrà analizzata in quanto emblematica di una particolare modalità di incontro fra musica e poesia, e di uno sviluppo critico nel rapporto (decisivo per tutta la cultura del Novecento) tra arte e comunicazione.

2. Seconda parte – Suono, senso, linguaggio: musica e poesia a confronto

2.1 – Suono, senso e linguaggio: una prospettiva teorica

> A chi obbiettasse che l'aggettivo "musicale" può propriamente riferirsi solo al suono, prescindendo dal senso, potrei soltanto rispondere ripetendo quanto ho affermato precedentemente, che, rispetto a una poesia, il suono è un'astrazione quanto il senso. [1]

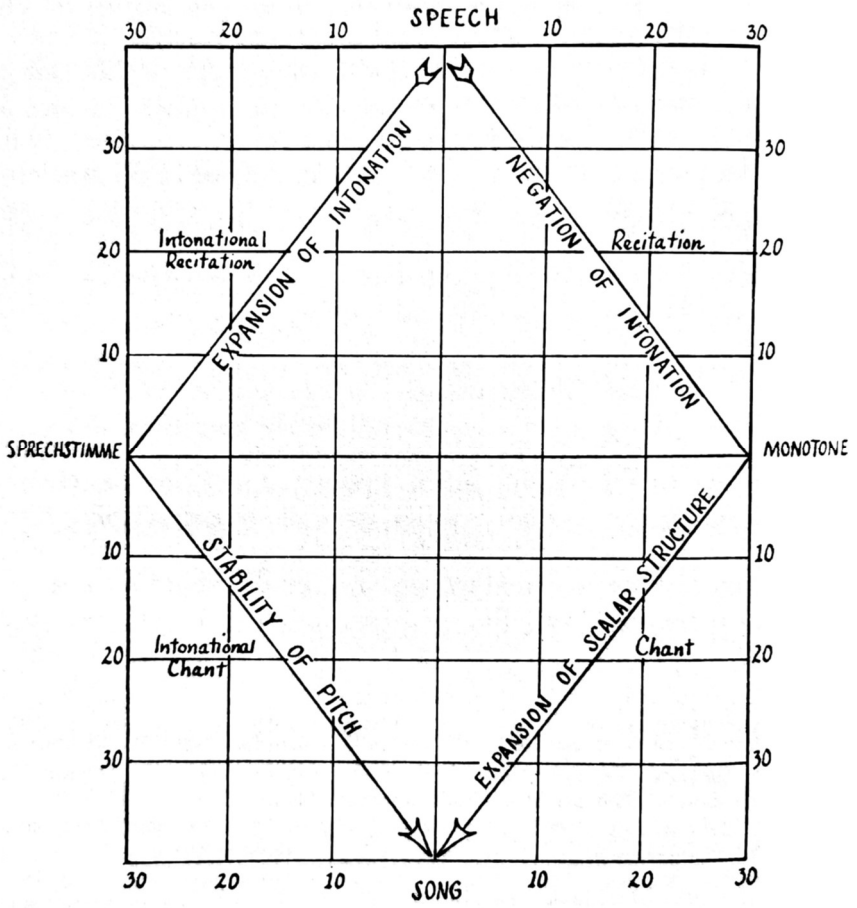
Nel proporre una costante cooperazione tra differenti linguaggi artistici, l'avanguardia non fa che radicalizzare un'istanza che ha da sempre accompagnato il millenario percorso della cultura occidentale: dalla tragedia greca al melodramma, dalla *Gesamtkunstwerk* wagneriana alla multimedialità contemporanea, la storia della nostra cultura ha visto le singole arti misurare continuamente le proprie possibilità in un reciproco confronto – una millenaria dialettica di autonomia ed eteronomia, volendo definirla in termini novecenteschi.

In tale ambito, quello tra musica e testualità risulta indubbiamente uno tra i confronti più ricchi e complessi, sia per la sua longevità, sia per le infinite problematiche di natura estetica e filosofica sollevate. Nel suo recente libro *Pourquoi la musique?,* vasta ricognizione sui numerosi aspetti del fenomeno musicale,[2] Francis Wolff indaga il confine tra parola e musica riscontrando la presenza di un continuum, uno spettro di possibilità capace di inquadrare praticamente tutte le forme espressive facenti capo ad almeno uno dei due linguaggi; posto che ai due estremi di tale continuum si trovino la parola pura e la musica pura (ovvero, la parola sprovvista di ogni elemento musicale e la musica sprovvista di ogni carattere testuale, narrativo o descrittivo), ne risulta uno schema simile al seguente:[3]

1 romanzo, mitologia	2 declamazione, slam poetry	3 filastrocca	4 recitativo secco, rap	5 recitativo accompagnato, blues	6 aria, lied, canzone	7 coro sinfonico, vocalese	8 vocalizzo, scat	9 musica a programma	10 sonata, techno

[1] T. S. Eliot, *La musica della poesia*, in *Sulla poesia e i poeti*, Bompiani, Milano, 1960, p. 31
[2] F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, Libraire Arthème Fayard, Parigi, 2015
[3] Traduzione dello schema proposto da Wolff, ivi, p. 27

Alla base del continuum proposto da Wolff vi è la stessa idea presente nello schema utilizzato dal grande etnomusicologo americano George List per «classificare le forme intermedie», quella di una continuità, di una gradualità di forme espressive tra discorso (*speech*) e canto (*song*):[4]



Tornando al continuum di Wolff, al di là della collocazione delle singole forme espressive (giustamente reperite dall'intero arco cronologico della cultura occidentale e sul cui posizionamento nel continuum sarebbe interessante discutere) egli evidenzia giustamente come tale schema si presti a diverse letture, con conseguenze anche significativamente divergenti.

Se interpretato in senso storico-cronologico, il diagramma sembrerebbe narrare la storia di un'evoluzione, o meglio di un'emancipazione: la conquista, da parte della musica, della propria autonomia nei confronti della parola, e quindi la vittoria della pura forma nei confronti di tutto ciò che le è esterno ed estraneo (che si tratti del peso della parola o del descrittivismo della musica a

[4] "Chart for Classifying Forms Intermediate to Speech and Song", da G. List, The *Boundaries of Speech and Song*, in *Ethnomusicology*, 1963. Cit. in J. A. Winn, *Unsuspected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven and London, 1981, p. 4

programma).[5] Una seconda lettura, praticamente di segno opposto, potrebbe invece contemplare l'esistenza di un'unica forma originaria, un *musilinguaggio*[6] dal quale si sarebbero poi sviluppate, per crescente differenziazione e specializzazione, la musica e il linguaggio; da questo punto di vista "archeologico", quella tra le due forme espressive non sarebbe che una separazione, dal punto di vista biologico, artificiale e tardiva. Volendo rifiutare entrambe le interpretazioni (quella genealogica e quella archeologica), resta una più prudente lettura sincronica ed egualitaria del continuum: pur constatando la presenza di una musica pura, essa non potrà farsi pietra di paragone per un giudizio qualitativo sugli altri gradi dello schema, e non impedirà di riconoscere come vi siano oggettivamente diversi «gradi di musicalità». Ciò che più conta, dunque, è che la musica «non sarebbe affatto un'essenza pura, non designerebbe sempre un entità determinata, bensì una proprietà variabile».[7]

Musica come musicalità, dunque, non entità ben delineata e delimitata ma carattere riscontrabile o meno in molteplici entità, artistiche e non: una proposta suggestiva, ma che nondimeno si presta a nuovi e complessi interrogativi – «come misurare questa maggiore o minore musicalità per mezzo della quale si definirebbe la musica? Esiste forse una soglia al di là della quale inizia la musica come entità?».[8] Non era forse molto lontano da questa prospettiva Luciano Berio quando, in uno scritto del 1967, affermava: «uno dei compiti del compositore, oggi, può essere descritto come la necessità di liberare le potenzialità musicali di ogni situazione sonora. La faccia della musica è dappertutto».[9]

L'idea di una presunta superiorità della musica assoluta[10] nei confronti delle altre sue tipologie di manifestazione investe poi una delle problematiche centrali del dibattito estetico-musicologico, ovvero la questione del *contenuto* in musica. La celebre affermazione di Igor Stravinsky

> io considero la musica, per la sua stessa essenza, impotente a "esprimere" alcunché […] L'"espressione" non è mai stata la caratteristica immanente della musica. La sua ragion d'essere non è in alcun modo condizionata dall'espressione. Se, come quasi sempre accade, la musica sembra esprimere qualcosa, si tratta di un'illusione e non di una realtà.[11]

---

[5] C. Dalhaus, *L'idea di musica assoluta*, Astrolabio Ubaldini, Roma, 2016

[6] cfr. S. Brown, *The "musilanguage" Model of Music Evolution*, in N. L. Wallin, B. Merker e S. Brown, *The Origins of Music*, MIT Press, 2000, pp. 273-300

[7] F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, op. cit., p. 30

[8] ibidem

[9] L. Berio, *Del gesto vocale*, in *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, p. 60. In diverse occasioni Berio si rifarà all'aneddoto citato da Roman Jakobson, nel quale alcuni indigeni affermano «everywhere is face» (R. Jakobson, *Closing Statement: Linguistic and Poetics*, in *Style in Language*, a cura di T. A. Sebeck, MIT Press, Cambridge, 1960, p. 377)

[10] Con "musica assoluta" si intende tradurre l'espressione inglese *absolute music*, spesso utilizzata in campo analitico per indicare la musica priva di contenuto esplicito e di riferimenti a entità extramusicali; si sarebbe tentati, in italiano, di utilizzare l'espressione "musica strumentale", ma una breve ricognizione basta a evidenziare come non tutta la musica strumentale sia anche musica assoluta. cfr. P. Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, Oxford University Press, 2001

[11] I. Stravinsky, *Cronache della mia vita*, trad. it. di A. Mantelli, Feltrinelli, Milano, 2013, p. 58

sembrerebbe porre una pietra tombale non solo su qualunque pretesa contenutistica, ma anche sulla possibilità che la musica sia una forma di espressione: si può ancora parlare di espressione, laddove non vi sia nulla di espresso?

Tra le obiezioni mosse alla presa di posizione stravinskiana occorre menzionare almeno quella di Luciano Berio, che pure abbiamo visto essere uno tra i più fervidi ammiratori del compositore russo: secondo Berio, la migliore risposta al formalismo dello Stravinsky teorico arriva nientemeno che dallo Stravinsky compositore, essendo le sue opere la dimostrazione perfetta di come sfruttare il «materiale potenzialmente ristrutturabile» accumulato dalla nostra cultura. Chiamando in causa una nozione fondamentale per la sua poetica, quella di *gesto*,[12] e rilevando come i materiali di Stravinsky siano «basati, in gran parte, sulla rivalutazione di gesti culturali del passato», Berio rifiuta la provocazione di quest'ultimo: «Ogni gesto è per sua natura espressivo. Vista sotto questa luce, la pretesa che la musica sia incapace di esprimere qualcosa è un gioco di parole».[13]

Al tempo stesso, entra qui in gioco una questione spinosa e ancora più vasta, ovvero il dubbio se sia possibile addentrarsi in un discorso sullo statuto espressivo e linguistico della musica senza cadere nel terreno della metafora. Dietro il luogo comune della musica come "linguaggio universale", oltre a un ragionevole dubbio sulla realtà o meno di tale universalità, si cela anche e soprattutto l'idea condivisa e radicata che la musica sia un linguaggio, una delle forme di espressione e comunicazione che legano tra loro gli esseri umani: ma la musica "parla", "comunica" davvero – o si tratta forse di un parlare metaforico, e quella che usiamo solitamente non è che una comodità linguistica che giunge in soccorso laddove ci si trovi di fronte a un fenomeno al quale le parole non sanno adattarsi?

L'idea che la musica possieda un'implicita parentela con il linguaggio, con il *logos*, non è esclusivo appannaggio del luogo comune: molti approcci interpretativi del fenomeno musicale si basano proprio su tale considerazione. Tutte le letture di carattere ermeneutico – compresa quella, di orientamento politico, proposta da Adorno – risultano «condizionate da un presupposto fondamentale: la musica riflette (o critica) il progresso storico di una comunità in quanto, in ultima istanza, è una forma di linguaggio».[14] Negare tale presupposto significherebbe ridimensionare, o comunque rivedere drasticamente il ruolo critico della musica nei confronti della società; ruolo che,

[12] cfr. *Del gesto e di Piazza Carità* (1963) e *Del gesto vocale* (1967), entrambi in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit. Sulla questione del gesto nella musica di Berio si veda anche l'intervento di Claudia di Luzio *Reverberating History. Pursuing Voices and Gestures in Luciano Berio's Music Theatre*, in A. I. De Benedictis (a cura di), Luciano *Berio. Nuove prospettive*, (Atti del Convegno, Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze, 2012, pp. 267-289

[13] L. Berio, *Del gesto vocale*, op. cit., p. 59

[14] A. Arbo, *Ermeneutica della musica?*, in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, NeoClassica, Roma, 2016, pp. 110-11

come abbiamo avuto modo di vedere, si colloca al centro non solo di una filosofia come quella adorniana, ma anche della poetica di numerosi artisti del Novecento. Non solo: se, come afferma Gadamer, «l'essere che può venir compreso è il linguaggio»,[15] negare il carattere linguistico della musica significa negare la possibilità di una sua effettiva comprensione.

Sulla relazione fra musica e linguaggio sono stati espressi pareri illustri, e da prospettive anche assai distanti tra loro. Umberto Eco, ad esempio, si è espresso criticamente nei confronti dell'attitudine semiotica degli anni Sessanta: questa, assumendo il codice linguistico a modello per qualunque altro sistema di significazione, ha cercato di «definire la musica attraverso il modello di un altro sistema semiotico», quando al contrario «è la musica che probabilmente ha offerto il suo modello a tutti gli altri sistemi semiotici, e in particolare a quello della linguistica».[16]

Netta la presa di posizione da parte di Luciano Berio, che in un intervista del 1995 si confronta proprio sulle possibili relazioni tra musica e linguaggio; messo di fronte al fatto che spesso, nel parlare della sua stessa musica, egli utilizzi «termini linguistici», la sua risposta (che merita di essere riportata quasi per intero) non lascia spazio a fraintendimenti:

> To start with: music is not a language. Of course it depends on what you include in the notion 'language', which can be so immense […] but if you look at language in more detail, you find many things that don't have an equivalent in music. Language has a rational, signifying element which differs from its representative function. In music, though, you cannot distinguish a deep level from a surface level, you cannot separate the signifying from the signifier. This creates a big problem when you try to compare language and music […] Everything pertaining to communication is language in the most general sense, so general that when we say 'the language of music', we are actually using a metaphor. However, language and music share the obvious fact that for both the relation of sound and meaning – whatever that means – is arbitrary, based on conventions, on a set of codes that we may accept or refuse.[17]

Nella prefazione alla raccolta di scritti *Empty Words*, John Cage afferma di voler liberare la musica proprio dal suo legame con il linguaggio comunicante, in quanto «comunicare significa sempre imporre qualche cosa»: un linguaggio privo di sintassi, invece, diventa un linguaggio «demilitarizzato», nel quale alla comunicazione come imposizione si sostituisce la conversazione come atteggiamento osservativo nei confronti delle cose – e quindi, per estensione, dei suoni. Ciò non

[15] H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, J. C. B. Mohr, Tübingen, 1960, p. 286, cit. in A. Arbo, *Ermeneutica della musica?*, op. cit., p. 121

[16] U. Eco, *Il codice del mondo*, 1987, http://www.umbertoeco.it/CV/Il%20codice%20del%20mondo.pdf

[17] T. Muller e L. Berio, *'Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio*, «Tempo», New Series, n. 199, Cambridge University Press, 1997, pp. 16-20

stupisce, considerato «il disprezzo provato da Cage verso la comunicazione come fine dell'arte»: il concetto stesso di comunicazione è infatti strettamente legato a quello di intenzione, laddove il processo compositivo si vuole non intenzionale, finalizzato alla fruizione di una sonorità pura e non degradata a veicolo di contenuti soggettivi.[18]

Sulla possibilità di una prospettiva comparata su musica e linguaggio si era espresso, già a metà Ottocento, uno degli autori di riferimento per quanto riguarda la moderna estetica musicale: Eduard Hanslick (1825-1904). Tra i principali ispiratori del moderno formalismo musicale,[19] il critico musicale austriaco acquistò fama internazionale grazie al saggio *Il bello musicale* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854), opera che riprendeva e sviluppava certe posizioni di Herbart[20] nell'avversare ogni tipo di psicologismo o di contenutismo:

> Quasi senza eccezioni, sino ad oggi l'estetica musicale è proceduta basandosi sopra un equivoco: essa cioè non si occupa tanto di indagare che cosa sia bello nella musica, quanto di rappresentare i sentimenti che questa suscita in noi […] In sé e per sé antifilosofiche, queste estetiche, applicate alla più eterea di tutte le arti, acquistano senz'altro un certo carattere sentimentale, che, se manda in sollucchero le anime belle, è ben poco in grado di illuminare chi sia desideroso di apprendere […][21]

Al contrario, secondo lui anche l'estetica in quanto «indagine del bello», «se non vuol divenire affatto illusoria, dovrà avvicinarsi al metodo delle scienze naturali».[22]

Il pensiero di Hanslick, che fu amico stretto di Johannes Brahms, presenta una peculiare compresenza di conservatorismo nei confronti dei compositori del suo tempo (la grande storia della musica si colloca per lui tra Mozart e Beethoven, mentre i principali bersagli polemici erano Wagner, Liszt e il poema sinfonico) e di innovazione per quanto riguarda l'estetica musicale: per quanto nella

---

[18] R. Weber, *John Cage ou la double absence du discours*, in P. Dethurens (a cura di), *Musique et littérature au XXe siècle*, Atti del Convegno (Strasburgo, 28-29 maggio 1997), Presses Universitaires de Strasbourg, 1998, pp. 169-178

[19] Per usare le parole di Peter Kivy, che definisce la propria posizione nei termini di «extreme Platonism», nella prospettiva formalista «absolute music does not possess semantic or representational content […] music is pure sound structure», P. Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, op. cit., p. 67. Pur non potendo considerare Hanslick un formalista in senso stretto, per via degli evidenti legami con la cultura idealista, il suo pensiero musicale rappresenta nondimeno un notevole salto nella modernità rispetto a quello dei contemporanei. Si vedano, a tal proposito, le posizioni riportate dallo stesso Hanslick in *Il bello musicale*, trad. it. di M. Donà, Giunti – Martello, Firenze, 1978, pp. 17-19. Sul legame tra Hanslick e il formalismo contemporaneo, A. Wilfing, *Tonally moving forms – Peter Kivy and Eduard Hanslick's "enhanced formalism"*, PRINCIPIA LXIII (2016): 5-35

[20] Già per Johann Friedrich Herbart (1776-1841), autore delle *Osservazioni psicologiche sulla teoria musicale* (1812), all'estetica doveva essere garantita una fondazione oggettiva, libera dalla contingenza del sentimento soggettivo. Cfr. N. Moro, *Concreto e astratto. Il formalismo estetico da Johann Friedrich Herbart a Robert Zimmermann*, «De Musica», 2014: XVIII, pp. 51-84

[21] E. Hanslick, *Il bello musicale*, op. cit., p. 7

[22] ibidem

sua teoria il concetto di spirito giochi ancora un ruolo fondamentale, e sia quindi forte il legame con la cultura idealistica dell'Ottocento («Insistendo sulla bellezza musicale, noi non abbiamo escluso il contenuto spirituale, ma anzi l'abbiamo postulato come esigenza. Noi infatti non riconosciamo nessuna bellezza senza una tale partecipazione dello spirito»),[23] per certi aspetti Hanslick prefigura alcune soluzioni tipicamente novecentesche.

Innanzitutto il superamento del dualismo tra forma e contenuto, peculiare di quelle estetiche che vedevano nelle componenti musicali semplicemente la forma idonea alla trasmissione del contenuto sentimentale; in secondo luogo, l'esigenza di delimitare in maniera scientificamente accurata il campo dell'estetico – esigenza che troverà convinti sostenitori anche nel Novecento italiano, come abbiamo visto nel caso di Luciano Anceschi[24] – liberandolo da ogni «promiscua contaminazione» di carattere storico o psicologico: «ciò che abbiamo davanti è l'opera stessa, senza alcun commento, e come per il giurista è pura invenzione ciò che non sta negli atti, così per il giudizio estetico non esiste ciò che vive al di fuori dell'opera d'arte».[25] Sempre nell'ottica di un confronto con i futuri sviluppi dell'estetica italiana, se il rifiuto del dualismo forma/contenuto sembra collocare Hanslick vicino alle posizioni poi assunte da Benedetto Croce, nel ribadire l'importanza della dimensione tecnica e la necessità di una distinzione (non semplicemente pratica, ma filosofica) tra le varie arti la proposta di Hanslick si differenzia notevolmente da quella di Croce e, più generalmente, da tutta l'impostazione idealistica; «il suo richiamo alla necessità di contemplare l'oggetto artistico in sé», invece, «è assai vicino all'esortazione "Zurück zu den Sachen" [*tornare alle cose*] del metodo fenomenologico husserliano».[26]

La *pars destruens* della dottrina espressa da Hanslick (certamente più ricca, almeno per quanto riguarda le pagine de *Il bello musicale,* rispetto alla *pars construens*) si rivolge anche a una nozione, quella di *significato*, che vedremo essere oggetto di critica anche da parte del formalismo contemporaneo. Tra i numerosi bersagli del critico musicale austriaco, infatti, si annoverano anche «le teorie che vogliono applicare alla musica le leggi di sviluppo e di costruzione del linguaggio», dalle quali «sono derivate le opinioni più dannose e confusionarie»;[27] sulla possibilità stessa di una indagine comparata dei due fenomeni Hanslick si mostra quanto mai scettico, arrivando addirittura a

[23] ivi, p. 51

[24] cfr. infra, prima parte cap. 3

[25] ivi, p. 62. «Dal punto di vista estetico», aggiunge Hanslick, «è indifferente se Beethoven per tutte le sue composizioni abbia sempre abbozzato prima determinati schemi; noi non li conosciamo, perciò per l'opera essi non esistono». E ancora: «La ricerca estetica non sa né vuol sapere nulla delle relazioni personali e dell'ambiente storico del compositore; ascolterà e crederà solo ciò che l'opera stessa esprime», ivi, p. 65

[26] M. Donà, Introduzione a E. Hanslick, *Il bello musicale*, op. cit., p. VIII

[27] ivi, pp. 69 e segg.

vedere nella mantenuta distanza fra essi uno dei principi regolatori di un'estetica musicale consapevole:

> Il vero cuore della musica, e cioè la bellezza formale paga di sé, viene così soppresso e soppiantato dal fantasma del «significato». Un'estetica della musica dovrebbe perciò annoverare tra i suoi compiti più importanti il rappresentare inesorabilmente la differenza fondamentale fra l'essenza della musica e quella del linguaggio e lo stabilire in tutte le sue conseguenze il principio che, dove si tratti dell'essenza specifica della musica, le analogie col linguaggio perdono ogni importanza.[28]

Allo stesso tempo, musica e linguaggio condividono un tratto importante e, secondo Hanslick, non valorizzato a sufficienza, ovvero il carattere di artificio: laddove certi critici [29] assumono con eccessiva disinvoltura l'idea di una necessità naturale del nostro sistema musicale,

> invece proprio la lingua è un prodotto artificiale nello stesso senso della musica, perché sia l'una che l'altra non hanno modelli nella natura esteriore, ma si sono formate a poco per volte e devono essere apprese.[30]

Pur constatando l'influenza del saggio hanslickiano sul pensiero musicale dei decenni successivi (la quinta sezione de *Il bello musicale*, intitolata *La percezione estetica della musica in opposizione a quella patologica*, sembra anticipare certi tratti della celebre tipizzazione dell'ascolto operata quasi un secolo dopo da Adorno)[31], la sua drastica svalutazione di ogni possibile connessione tra musica e linguaggio non ha impedito lo svilupparsi di teorie e dibattiti proprio su tale argomento; anzi, l'ampliarsi degli studi sulla natura del fenomeno musicale ha individuato proprio nell'ambiguità della sua natura linguistica uno dei più stimolanti centri di interesse.

---

[28] ivi, p. 72, 73

[29] Hanslick porta l'esempio del contemporaneo Moritz Hauptmann, per il quale «un sistema musicale artificiale è "assolutamente un nonsenso", "perché i musicisti hanno tanto poco potuto determinare gli intervalli e inventare un sistema musicale, quanto i glottologi hanno inventato le parole del linguaggio e la sintassi"». M. Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und Metrik*, 1853, p. 7, cit. in E. Hanslinck, *Il bello musicale*, op. cit., p. 114

[30] ibidem

[31] «Sprofondati in dormiveglia nella loro poltrona, quegli entusiasti si lasciano trasportare e cullare dalle vibrazioni dei suoni, invece di esaminarle con acuto sguardo […] L'elemento estetico del piacere spirituale manca nel loro modo di ascoltare; un fine sigaro, una piccante ghiottoneria, un tepido bagno è per loro, inconsciamente, pari a una sinfonia», ivi, p. 96. L'ascoltatore «per passatempo» adorniano presenta similmente un «bisogno di musica intesa come un comfort che aiuti a distrarsi […] La struttura di questo tipo di ascolto assomiglia a quella del fumare, e viene definita più dal disagio che si prova quando si spegne la radio che dal godimento, per modesto che esso sia, che si prova finché essa è accesa», T.W. Adorno, *Tipi di comportamento musicale*, in *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 2002, p. 20

Particolarmente fecondi sono stati gli sviluppi in campo analitico, e non certo senza motivo, vista la centralità della questione linguistica nel delinearsi di tale corrente.[32] Su tale argomento si sono pronunciati, in anni relativamente recenti, Ray Jackendoff (2011) e Fred Lerdahl (2003): se Lerdahl, nell'ambito di un confronto tra poesia e musica, sembra muoversi in una direzione affine a quella del già citato *musilanguage* («the roots of music and language are the same […] with evolution came specialisation»),[33] l'analisi di Jackendoff giunge a conclusioni più caute, suggerendo una certa cautela allorché si vogliano tracciare parallelismi tra musica e linguaggio - «the conclusion, then, is to urge caution in drawing strong connections between language and music, both in the contemporary human brain and in their evolutionary roots».[34]

L'analisi comparata di Jackendoff investe differenti parametri del fenomeno musicale e di quello linguistico, sia per quanto concerne la loro «funzione ecologica», sia per ciò che riguarda i loro tratti costitutivi (altezza del suono, ritmo, parole, sintassi): se le espressioni linguistiche sono essenzialmente costituite di parole e sintassi, un brano musicale si basa su note, pattern convenzionali e *prolongational structures*.[35] Al di là dell'aspetto sonoro e ritmico, per Jackendoff la musica non possiede nulla di equivalente alle parole o alla sintassi, anche a causa della fondamentale assenza di significato, se non in senso puramente metaforico.[36]

Restando in campo analitico, Peter Kivy (2007) ha evidenziato come proprio sulla nozione di significato (*meaning*) regni una sostanziale confusione – un'ambiguità che, pur nascendo dai luoghi comuni del linguaggio quotidiano, rischia tuttavia di attecchire anche nelle riflessioni di ambito specialistico: nell'ambito della «vexed and perennial question of musical meaning»,[37] Kivy intende dimostrare come spesso si sia cercato di restituire alla musica una versione depauperata e "stiracchiata" del concetto di significato, nella consapevolezza dell'impossibilità di parlare di un significato nel senso linguistico e ristretto del termine, e al tempo stesso nel desiderio di colmare quella che viene spesso (e senza motivo) avvertita come una mancanza. Gli studiosi di musicologia,

---

[32] A proposito della cosiddetta *svolta linguistica* e della tradizionale opposizione tra filosofia analitica e filosofia continentale, si veda A. Preston, *Analytic Philosophy*, in *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, ISSN 2161-0002 (WC · ACNP), https://iep.utm.edu/analytic/

[33] F. Lerdahl, *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, in I. Peretz, R. J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, Oxford University Press, 2003, p. 428

[34] R. Jackendoff, *Music and Language*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, 2011, p. 111

[35] Influenzati dalla grammatica generativa di Noam Chomsky, Lerdahl e Jackendoff hanno tentato di applicare tale innovativa prospettiva linguistica in campo musicale: il frutto più organico di tale ricerca è costituito da *A Generative Theory of Tonal Music* (1983). La GTTM è divenuta una degli strumenti classici per l'analisi della musica tonale; cfr. J. Peel, W. Slawson, Review of *A Generative Theory of Tonal Music* by F. Lerdahl and Ray Jackendoff (The MIT press, Cambridge, Mass., 1983), «Journal of Music Theory», Autumn, 1984, Vol. 28 No. 2, pp. 271-294.

[36] R. Jackendoff, *Music and Language*, op. cit., pp. 108-09

[37] P. Kivy, *Music, Language and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2007, p. 137

ironizza Kivy, vorrebbero porsi (dal punto di vista ermeneutico e interpretativo) sullo stesso piano degli studiosi di letteratura o di filosofia, e quindi vogliono a tal punto che la musica "significhi" da volerle imporre un qualche tipo di significato – «and if it can't mean semantically, then they grab for some other way it can mean».[38] Secondo Kivy la nozione di significato è fondamentalmente superflua in ambito musicale: laddove venisse per qualche ragione attribuita alla musica, lo sarebbe in un senso talmente lato e metaforico da risultare o inutile (visto che, a quel punto, qualunque cosa potrebbe "significare") o fuorviante (con il perenne rischio di dimenticare che, in tal caso, non è del "vero" significato che stiamo parlando). È vero che, nel linguaggio quotidiano, non è raro vedere attribuito un significato alla musica,[39] ma molto spesso ciò che le persone hanno in mente non è il significato, ma l'espressività (*expressiveness*) – concetto attorno al quale Kivy ha condotto uno studio approfondito;[40] il fatto poi che un fenomeno musicale sia dotato di una sua coerenza interna, e che sia possibile esperire le sue singole parti sia in quanto totalità dinamica sia in quanto legati da un rapporto di causalità,[41] non implica che si possa arrivare a parlare di un significato vero e proprio.[42]

Lo studioso americano mette poi l'accento su un altro punto fondamentale, generatore di equivoci e ambiguità: la distinzione fra senso e significato, tra *making sense* e *meaning*. Le due espressioni non sono affatto coestensive, e quello musicale, secondo Kivy, è proprio uno degli ambiti in cui si può legittimamente parlare di senso ma non di significato - «a case where "making sense" is appropriate but "having meaning" (in any of its use) is not».[43]

Sia nell'opera di Hanslick che in quella di Kivy emerge come cruciale la possibilità di un'autonomia dell'opera musicale: autonomia da raggiungere non semplicemente in ambito compositivo e performativo,[44] ma anche estetico, svincolando il «bello musicale» da qualunque

[38] ivi, p. 148

[39] È quello che sostengono Constantijn Koopman e Stephen Davies nel loro articolo *Musical Meaning in a Broader Perspective* («Journal of Aesthetics and Art Criticism», 59 (2001), pp. 261-273), articolo che Kivy si propone di confutare nel nono capitolo di *Music, Language and Cognition*, op. cit.

[40] A. van der Schott, *Kivy and Langer on Expressiveness in Music*, «Muzikologija», January 2013, pp. 191-199

[41] Wolff fa giustamente notare che questo principio di «causalità immaginaria» (condizione necessaria perché sia effettivamente percepita della musica) vale unicamente in direzione retrospettiva, ossia risalendo dagli effetti alle cause: «Comprendre une musique, c'est tout simplement entendre cette causalité imaginaire», F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, op. cit., pp. 80, 100, 228

[42] È quanto cercano invece di dimostrare Koopman e Davies: «The fact that we can explain music in terms of reasons provides a sufficient justification for speaking of musical meaning. However, there is a more fundamental sense in which music can be said to have meaning. To understand music as meaningful, it is not necessary that we can explain the progression of the music. Meaning can be understood immediately in the musical encounter, without reasoning at all.…[W]e experience the musical parts as connected into a dynamic whole.…One understands a piece's formal musical meaning when one appreciates the internal connectedness of its parts», C. Koopman, S. Davies, *Musical Meaning in a Broader Perspective,* op. cit., p. 264

[43] P. Kivy, *Music, Language and Cognition,* op. cit., p. 146

[44] L'Ottocento («the century that gave us the concept of absolute music», P. Kivy, *Introduction*, op. cit., p. 192) rappresenta il culmine di un percorso di progressiva elevazione della musica strumentale nella gerarchia delle forme d'arte, elevazione che si concretizza a livello socio-culturale nel "rituale" del concerto; sarebbe tuttavia

riferimento estraneo alla pura struttura sonora. Da questo punto di vista, nel considerare la secolare dialettica tra musica e letteratura, Kivy rileva giustamente il paradosso di un secolo (l'Ottocento) che ha elevato a somma considerazione la musica strumentale, ma allo stesso tempo ha spesso sentito la necessità di fornire a tale musica assoluta una base d'appoggio, un contenuto nella forma di un riferimento letterario, visivo o storico: «the century that gave us the concept of absolute music tried as hard as it could, nevertheless, to give instrumental music a literary content».[45]

Wolff compie un passo ulteriore, ponendo invece l'accento su quelli che considera i «benefici della sintassi»: ad essere sintatticamente comparabile al linguaggio non è la musica in sé in quanto fenomeno sonoro, entità generica, bensì una certa «lingua» musicale in quanto struttura codificata. Tale è, secondo Wolff, il «miracolo della musica»:

> lorsqu'on nous joue de la musique, du moins dans une «langue» (la tonalité, ou les modes des ragas) dans laquelle nous avons baigné ou dans un style qui nous est familier (la musique classique, le jazz, le flamenco, etc.), nous n'entendons plus des sons, nous entendons la musique, nous la comprenons […] Tels sont les bénéfices de la syntaxe : ses règles, loin de contraindre l'expression en restreignant ses possibilités, en sont au contraire la condition.[46]

Vediamo come uno dei meriti dell'analisi di Wolff risieda proprio, malgrado l'apparente genericità dell'interrogativo posto a titolo dell'opera, nel riconoscere come un certo tipo di analisi richieda la discesa da un'idea astratta di musica a una concezione concreta e pluralista del fenomeno: il che non significa negare che esista un qualcosa chiamato musica a cui ricondurre una varietà di realtà differenti, bensì comprendere che proprio riconoscendo tale varietà è forse possibile illuminare adeguatamente il fenomeno in sé.[47]

Tornando brevemente alla questione del significato in musica, Wolff constata come una delle risposte più comuni si sia basata sull'«aggirare» il problema per mezzo della suggestiva formula «la musica è un linguaggio che significa se stesso»; oltre al già citato Stravinsky, essa riunisce un vasto

---

interessante discutere su quanto la nascita di tale pratica (finalizzata, teoricamente, alla pura fruizione musicale) sia davvero da considerare come la piena conquista dell'autonomia musicale, e quanto invece entrino in gioco a quel punto nuovi fattori sociali e culturali.

[45] P. Kivy, *Introduction to a philosophy of music*, op. cit., p. 192

[46] F. Wolff, *Pourquoi la musique ?*, op. cit., p. 218

[47] Il superamento di una concezione ingenuamente universalistica della musica è alla base della poetica di Luciano Berio: «la musica senza confini non esiste, gli universali della musica non esistono […] Le cose che ascoltiamo come musica sono la cosa in sé: sono autoreferenziali; sono modi e tecniche diverse che danno senso ed espressione diversa alla musica di tanti luoghi diversi nel mondo di ieri e di oggi. Questo non toglie che ci siano – o ci siano ancora – tendenze e aspetti particolari del fare musica che, sorprendentemente, ritroviamo in luoghi e tempi molto lontani fra loro» L. Berio, *[Geografie della musica] (2000)*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 78-83.

numero di musicologi, compositori, linguisti,[48] colpevoli tuttavia, secondo Wolff, di utilizzare un'espressione indubbiamente d'effetto, ma vuota e circolare, «car si un discours ne dit rien d'autre que lui-même, il ne dit rien».[49] La soluzione alternativa da lui proposta (che qui esponiamo nei suoi tratti fondamentali) è quella di "sdoppiare" il significato musicale secondo due modelli, quello linguistico e quello iconico:

> la musique dit quelque chose de deux façons distinctes […] À la manière d'un discours, elle *exprime* quelque chose, mais cela ne signifie nullement qu'elle l'exprime *de la même manière* qu'un discours. À la manière d'une image, elle *représente* quelque chose, mais elle ne le représente nullement *de la même manière* qu'une image.[50]

Dopo aver constatato la problematicità di una relazione espressiva diretta fra musica ed emozioni,[51] Wolff evidenzia come sotto l'espressione generica di "emozione musicale" si siano confusi tre diversi fenomeni: le emozioni che la musica suscita negli ascoltatori («incontestabili»), quelle attribuite al compositore («secondo la tesi romantica», spauracchio dei formalisti), e quelle che si ritiene la musica possieda e che da essa provengano.[52] A proposito di queste ultime, per Wolff non vi è dubbio che la musica sia portatrice di emozioni proprie, certamente non univoche quanto quelle espresse da un testo, ma nondimeno «racchiuse entro uno spazio emozionale determinato, mai del tutto "soggettivo"»: prova ne sia il fatto, di comune e quotidiana verificabilità, che il senso della scena di un film può venire completamente modificato associandolo a musiche differenti.[53]

Rifiutando la posizione formalista, ma senza tuttavia farsi «partigiano dell'ineffabile» e richiamando anzi il «paradosso di Mendelssohn» secondo cui «les pensées exprimées pour moi par la musique que j'aime ne sont pas trop indéfinies pour etre mis en mots, mais au contraire trop définies»,[54] Wolff giunge alla seguente conclusione:

---

[48] Wolff riporta citazioni da Boris de Schloezer, Arnold Schönberg, Edgar Varèse, Pierre Boulez, André Boucourechliev, Roman Jakobson, Nicolas Ruwet, oltre allo stesso Hanslick. ivi, pp. 314-15

[49] ibidem

[50] ivi, p. 316

[51] «[…] il faut sans doute que nous *comprenions* les émotions que la musique exprime pour en être ému, il n'est pas nécessaire que nous *éprouvions* ces émotions ni même que nous éprouvions la moindre émotion en l'entendant. On peut comprendre des musique qui nous laissent indifférent» ivi, p. 324. Per un'analisi dei mezzi espressivi della musica tonale, Wolff rimanda a Deryck Cooke, *The Language of Music*, Clarendon Press, 1959

[52] ivi, p. 334

[53] ivi, p. 329

[54] F. Mendelssohn, Lettera a Marc-André Souchay del 15 ottobre 1842, in *Letters*, a cura di G. Selden-Goth, Pantheon, 1945, pp. 313-314, cit. in F. Wolff, *Pourquoi la musique*, op. cit., p. 351

Nous voulons soutenir, contre le formaliste, le caractère essentiel de l'expressivité musicale, sans être conduit à l'ineffable. Il faut donc poser que le langage et la musique possèdent des richesses d'expressivité incommensurables les unes aux autres.[55]

Resta ora da indagare, prosecuzione pressoché naturale dell'analisi sinora condotta, la complessa relazione tra musica e poesia.

[55] ivi, p. 351

2.2 – Musica e poesia: il caso Mallarmé/Ravel/Debussy

> […] la recherche de l'ouverture de l'œuvre et l'inscription de l'espace visuel et gestuel à la performance musicale dans les recherches compositionnelles de l'avant-garde de l'après-guerre sont directement inspirées par, ou s'avèrent parallèles à la recherche littéraire et formelle de Stéphane Mallarmé.[1]

Ma qual è, in tutto questo, lo statuto della poesia?

Nel suo *Unsuspected Eloquence. A History of the Relationship between Poetry and Music* (1981), James Anderson Winn evidenzia come lo sviluppo del legame tra poesia e musica si trovi spesso e strettamente intrecciato con la questione del nesso musica-linguaggio, e con il maggiore o minore grado di reciproca dipendenza: nel caso della temperie classicista rinascimentale, secondo Winn ciò a cui gli umanisti cercavano di reagire era la crescente indipendenza acquisita dalla musica alla fine del Medio Evo. Dietro il recupero dell'antico si celava, molto più profonda e cruciale, l'idea di rendere la musica il più simile possibile al linguaggio: con il rischio di derubarla di tutto ciò che linguaggio non era, ma anche di disconoscere la dimensione di formalità astratta che arricchisce entrambi.[2]

Gettando uno sguardo al Novecento, emblematica, a questo proposito, è la vicenda che lega Mallarmé, Debussy e Ravel: Frédéric Marteau riferisce il noto aneddoto secondo il quale, appresa la notizia della messa in musica del suo *L'Après-midi d'un faune* da parte di Debussy, Mallarmé avrebbe replicato: «Credevo di averlo messo in musica io stesso».[3] Al di là della correttezza storiografica e dell'elemento ironico, resta l'evidenza di un particolare modo di concepire la musica, da parte del grande poeta francese, che in una lettera affermava:

> Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole […] Les poètes de tous les temps n'ont jamais fait autrement

[1] I. Stoianova, *Introduction* a *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*, L'Harmattan, Parigi, 2004, p. 5

[2] «In wishing to make music more like speech, simpler and more precise in its significance, they were denying all the ways in which music was *not* like speech, and the capacity of speech itself for an abstract formality like that of music» J. A. Winn, *Unsuspected Eloquence*, op. cit., p. 178

[3] F. Marteau, *Dans le secret de la rencontre. Réflexions profanes sur la mise en musique d'un poème*, in A. Bonnet, F. Marteau (a cura di), *Le choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 32

et il est aujourd'hui, voilà tout, amusant d'en avoir conscience. Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là, plus divine que dans son expression publique ou symphonique.[4]

Da una tale prospettiva, la «messa in musica» di una poesia rischia di apparire come un'operazione spogliata di ogni validità estetica: se la poesia non solo possiede già qualità musicali, ma è essa stessa Musica (intesa nel suo senso più antico e profondo), per di più «senza l'intromissione di corde di budella e di pistoni»,[5] allora perché appesantirla con un'orchestrazione materiale?

Ironia della sorte, proprio la poesia di Mallarmé ha conosciuto una notevole fortuna presso i compositori di ogni tempo,[6] e ha rappresentato addirittura l'occasione per uno degli "scontri" musicali più noti del Novecento: quello che ha opposto Maurice Ravel a Claude Debussy e i loro *Trois poèmes de Stephane Mallarmé*. Non solo entrambi i compositori decisero di omaggiare il grande poeta a venticinque anni dalla scomparsa, nel 1913 (anno della prima edizione completa delle *Poésies*), ma lo fecero utilizzando una simile dimensione cameristica (per quanto con organico differente), scegliendo in due casi su tre le stesse poesie (*Soupir* e *Placet futile*) e dando a entrambe le opere lo stesso titolo.[7]

Le similitudini si arrestano tuttavia a questi, pur significativi, tratti di superficie: le differenze a livello di poetica sono infatti notevoli, tali da rendere le due raccolte emblematiche di due modi ben distinti di intendere la messa in musica della poesia. Se infatti, afferma Antoine Bonnet, Ravel viene talvolta indicato come "vincitore" dello scontro dal punto di vista squisitamente musicale,[8] la sintonia della sua poetica con quella di Mallarmé risulta assai più discutibile della sua mera riuscita e godibilità:

---

[4] S. Mallarmé, lettera a Edmund Gosse del 10 gennaio 1893, in *Correspondance complète 1862-1871* seguito da *Lettres sur la poésie 1872-1898*, ed. B. Marchal, Gallimard, Paris, 1995, p. 614. Cit. in F. Marteau, *Dans le secret de la rencontre,* op. cit., p. 32

[5] ibidem

[6] Oltre a Debussy e Ravel si ricordano, tra gli altri, Darius Milhaud (*Chansons bas de Stéphane Mallarmé*, 1917), Jean Cartan (*Deux sonnets de Mallarmé*, 1932), Pierre Boulez (*Pli selon pli. Portrait de Mallarmé*, 1957), Claude Ballif (*Chanson bas*, 1949; *Un coup de dés*, 1979), Francesco Trocchia (*L'Azur*, 2013). Antoine Bonnet sottolinea tuttavia come la fortuna di Mallarmé sia rimasta essenzialmente confinata al mondo dei compositori di lingua francese, laddove un poeta di pari statura e complessità come Paul Celan ha saputo ispirare le opere di circa centoventi compositori, di varia appartenenza estetica e linguistica. A. Bonnet, *Mallarmé, Debussy, Ravel. Les conditions d'une rencontre*, in A. Bonnet, F. Marteau (a cura di), *Le choix d'un poème,* op. cit., p. 51

[7] Non occorre dimenticare, a proposito del grande sviluppo della musica vocale da camera negli anni Dieci del Novecento, la presenza del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg (1912) e delle *Trois poésies de la lyrique japonaise* di Igor Stravinsky (1912/13).

[8] Tale è la posizione di André Boucourechliev in *Debussy. La révolution subtile*, Fayard, Parigi, 1998, p. 83. Cit. in A. Bonnet, *Mallarmé, Debussy, Ravel,* op. cit., p. 53

> […] si l'œuvre de Ravel est indéniablement « belle », si elle atteste d'une vraie sensibilité à la langue française […] son orientation générale, en raison essentiellement de sa facture demeurée classique et tonale, tourne le dos à Mallarmé, surtout dans le troisième poème, *Surgi de la croupe et du bond*, caractéristique de l'œuvre tardive du poète. […] on pourrait même dire qu'à son insu Ravel aura *musicalement* illustré un mode de lecture de la poésie que tout le labeur obstiné du poète aura été de combattre […][9]

Il lavoro di Debussy, al contrario, si sposa maggiormente con la prospettiva di Mallarmé (in nota: due parole su quale sia questa prospettiva) anche solo per il suo linguaggio musicale, «infinitamente più innovativo e radicale di quello di Ravel»; anche la scelta della terza poesia, vero terreno di scontro secondo Bonnet,[10] rivela una certa volontà di rendere conto dell'evoluzione stilistica di Mallarmé con un'operazione musicale adeguata a tale sviluppo.

A prescindere dal carattere più o meno agonistico di tale opposizione, ciò che risulta di grande interesse – e che ci ricollega direttamente al *fil rouge* della nostra indagine – è il fatto che ad essere in gioco è la possibilità stessa di una messa in musica della poesia. Volendo seguire la strada indicata da Mallarmé, ogni incontro tra le due arti rischia di non essere altro che un'indebita ingerenza della prima per cercare di conferire alla seconda qualcosa che essa stessa già possiede; ma anche volendo smarcarsi da tale estrema risoluzione, resta comunque il dilemma di cosa possa o debba significare "mettere in musica" una poesia. Una poesia, e non genericamente un testo qualsiasi: si presume infatti che la problematicità di tale impresa risieda proprio in quella eccedenza che distingue la poesia dalle altre forme letterarie, quell'«aldilà magicamente prodotto» laddove si ceda l'iniziativa alle parole, le quali «s'illuminano di reciproci riflessi come una scia di fuoco su pietre preziose».[11]

Mettere in musica un testo poetico non significa quindi semplicemente fornirgli una riuscita veste sonora, capace magari di seguirne le inflessioni e valorizzandone gli aspetti fonetici; in un'accezione più profonda e più complessa, ad essere messa in musica è una poetica, non solo una poesia come entità testuale in sé risolta. Conseguenza di tale mutamento di prospettiva è il fatto che,

---

[9] A. Bonnet, *Mallarmé, Debussy, Ravel,* op. cit., p. 53

[10] («Puisque "match" il y aurait donc eu – le mot est de Ravel qui semble s'en être amusé –, c'est comme il se doit dans le troisième "set" qu'il se sera véritablement joué, là où le choix des poèmes diffère, entre *Éventail* et *Surgi de la croupe et due bond* – *Soupir* et *Placet futile*, l'un et l'autre choisis par Debussy et Ravel pur les deux premiers "sets", étant des poèmes de quasi-jeunesse, contemporains de *L'Art pour tous*, c'est-à-dire encore marqués par la doctrine de l'*Art pour l'art* de Gautier et des Parnassiens, et à cet égard plus susceptibles d'être mis en musique comme ils l'ont été par les deux compositeurs», ivi, p. 54 ; Bonnet rimanda a M. Ravel, lettera ad Alexis Roland-Manuel, agosto 1913, cit. in M. Marnat, *Maurice Ravel*, Fayard, Parigi, 1986

[11] S. Mallarmé, *Crise de vers*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, ed. B. Marchal, Gallimard, Parigi, 1998, pp. 210-11. «Contrairement à Ravel, […] Debussy, anticipant à sa manière le geste de Webern, aura laissé parler les sons, à l'instar de Mallarmé qui "aux mots" avait "cédé l'initiative" et prononcé la "disparition élocutoire du poète"», A. Bonnet, *Le choix d'un poèm(t)e. De la mise en musique à l'essai musical*, in A. Bonnet, F. Marteau (a cura di), *Le choix d'un poème,* op. cit., p. 24

soprattutto a partire dai *Goethe-Lieder* di Wolf e dal *Pelléas et Mélisande* di Debussy, dalla *scelta di una poesia* i compositori si sono spesso indirizzati verso la *scelta di un poeta*, ovvero «considerando le poesie nel quadro più generale della proposta poetica da cui sono scaturite».[12] Tali operazioni finiscono per collocarsi «sulla soglia del saggio musicale», inteso ovviamente nel senso ampio di una proposta artistica mirante a svelare tratti e connessioni di una poetica singolare:

> Se substituant à la *mise en musique d'un poème*, l'*essai musical autour d'un poète et/ou d'une poétique* prend acte de l'irréductible singularité de la musique et de la poésie, et en tire les conséquences. Il s'agit non plus alors de *mettre en œuvre l'illusion d'une conjonction*, mais de *mettre en scène la fiction d'une disjonction.*[13]

Più che di evidenziare il legame tradizionale tra canto e poesia, di cui «la melodia è storicamente il vettore privilegiato»,[14] si tratterà dunque di amplificare «l'enigma della loro parentela»; una finzione, più che un'illusione, consapevole del proprio carattere immaginario ma anche del proprio potenziale critico; e una *messa in scena*, più che una *messa in opera*, termine, quest'ultimo, sulla cui pregnanza la musicologia contemporanea si è interrogata a fondo.[15] Il concetto di *messa in scena*, ampiamente utilizzato da Luciano Berio,[16] restituisce l'idea di un dispiegamento di elementi eterogenei in una struttura atta non ad assorbirne le differenze, ma ad illuminarne l'eterogeneità: dei «quadri di un'esposizione», afferma Bonnet, non in quanto evocazione musicale dell'opera di un pittore, ma la cui disposizione diventa l'aspetto chiave dell'esposizione stessa.[17]

Si è accennato al ruolo chiave della melodia come luogo di incontro tra musica e poesia; proprio l'idea di *frase musicale* già di per sé evidenzia, in maniera più o meno metaforica, una concezione linguistica del fenomeno musicale. Tra le istanze che hanno aperto la strada alla modernità in musica vi è proprio il superamento della frase come chiave di volta della composizione, o meglio la sua *dispersione* a vantaggio del fraseggio; in una prospettiva non dissimile da quella proposta da Fausto Curi in ambito letterario, Bonnet vede nell'«ancien souffle lyrique» di Ravel il retaggio di una concezione lirica e soggettivistica dell'espressione musicale, mentre i nuovi procedimenti

---

[12] A. Bonnet, *Le choix d'un poèm(t)e.,* op. cit., p. 25

[13] ivi, pp. 25-26

[14] ibidem

[15] Per una trattazione esaustiva e declinata in un duplice approccio, analitico e storico della nozione di opera d'arte musicale, si veda L. Goehr, *The Imaginary Museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford University Press, New York, 1992

[16] Sull'idea di « messa in scena », si veda in particolare lo scritto *Problemi di teatro musicale* (*Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 42-57) e l'intervista con Umberto Eco *Eco in ascolto* (E. Restagno (a cura di), *Berio*, op. cit., pp. 53-61).

[17] A. Bonnet, *Le choix d'un poèm(t)e.,* op. cit., p. 26

compositivi messi in atto da Debussy (con la messa in discussione dei «tre pilastri canonici» dell'armonia tonale, della metrica e della logica tematica, e con una «libera esplorazione del timbro e dello spazio» capace di abolire il vecchio dualismo di forma e sfondo) non solo renderebbero giustizia all'«estetica dell'assenza» di Mallarmé, ma spalancherebbero le porte ad un nuovo modo di intendere la musica stessa – e, di conseguenza, il suo rapporto con la poesia.[18]

Nel suo *The Sounds of Poetry Viewed as Music* (2003), Lerdahl compie un'operazione che ha qualcosa in comune a quanto messo in opera, quasi mezzo secolo prima, da Luciano Berio per il suo *Thema. Omaggio a Joyce* (1958): entrambi trattano il materiale poetico da un punto di vista esclusivamente musicale, l'uno in funzione di un'analisi comparata «between musical and prodic structures»,[19] l'altro in vista di un «allargamento dei mezzi musicali».[20] Analizzando in termini puramente acustici e ritmici una poesia di Robert Frost, *Nothing Gold Can Stay*, Lerdahl afferma che, una volta sgomberato il campo da ogni componente semantica o relativa al significato (e preso atto che «poetry has words and phrases with propositional meaning; music has a hierarchical, multidimensional pitch space»), i suoni della poesia e quelli della musica (con o senza parole) condividono un simile impatto a livello di rappresentazioni mentali: «the mental representation of the sounds of metrical, rhymed poetry and of music, whether texted or not, shares a good deal more organization than has usually been supposed».[21] Lerdahl propone anche un'interessante schematizzazione riassuntiva delle strutture cerebrali esclusive e condivise di musica e linguaggio:[22]

exclusively musical structures	*common structures*	*exclusively linguistic structures*
pitches & intervals	durational patterns	syntactic categories & relations
scales	grouping (prosodic hierarchy)	word meaning (lexicon)
harmony	stress (contextual salience)	semantic structures (sense, reference, entailment)
counterpoint	metrical grids	phonological distinctive features
tonality	contour	
pitch prolongation	timbral prolongations	
tonal tension & attraction		

[18] ivi, p. 56 e segg.
[19] F. Lerdahl, *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, op. cit., p. 413
[20] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 265
[21] F. Lerdahl, *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, op. cit., p. 427
[22] ivi, p.427

Nell'ambito di una progressiva specializzazione che, con l'evoluzione umana, ha condotto musica e linguaggio su percorsi differenti (a partire da «forme elementari» che sottostanno ad entrambi i mezzi di espressione), la poesia sarebbe capace di mantenersi a cavallo tra le due traiettorie «by projecting, through the addition to ordinary speech of metrical and timbral patterning, its common heritage with music».[23]

Nell'ambito delle discussioni sul rapporto tra musica, poesia e linguaggio, un posto d'onore è occupato dal linguista belga Nicolas Ruwet, che con il suo *Langage, musique e poésie* del 1972 (di fatto una raccolta di saggi scritti tra il 1959 e il 1971) espresse una serie di posizioni che lo posero al centro del dibattito musicale internazionale – significativa la sua discussione con Henri Pousseur, accolta sulle pagine degli *Incontri Musicali* di Luciano Berio.

Filo conduttore della suddetta raccolta è «l'application de démarches inspirées de la linguistique à des domaines sémiotiques qui ne relèvent pas de la linguistique au sens stricte (musique) ou négligés par les linguistes professionnels (poétique)».[24] Nel ribadire come la musica sia, effettivamente, un linguaggio, ovvero «un des systèmes de communication au moyen desquels les hommes échangent signification et valeurs»,[25] Ruwet sottolinea come il tratto fondamentale, comune tanto al linguaggio musicale quanto a quello poetico, sia la ripetizione – per quanto sia sempre in agguato, nel momento in cui si tentino parallelismi tra i due ambiti, il rischio di cadere nell'approssimazione o nella metafora.

Scettico quanto Eco, seppur per motivi assai diversi, sull'opportunità di una semantica musicale modellata sulla linguistica, Ruwet riconosce tuttavia come sia in musica che in poesia risulti efficace il principio linguistico generale secondo il quale, per descrivere adeguatamente un sistema semiotico, occorre stabilire «plusieurs niveaux abstraits de représentation».[26] Solo in questo modo è possibile portare alla luce il senso dell'opera musicale:

> le sens d'une œuvre musicale lui étant immanent, il ne peut apparaître que dans la description de l'œuvre […] La seule voie d'accès à l'étude du sens passe donc par l'étude formel de la «syntaxe» musicale et par la description de l'aspect matériel de la musique à tous les niveaux.[27]

[23] ivi, p. 428
[24] N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Parigi, 1972, p. 9
[25] ivi, p. 26
[26] ivi, p. 11
[27] ivi, p. 12

Ruwet indica poi Stravinsky, e in particolare *Les Noces* (1923) come fulgido esempio di una cooperazione tra linguaggio poetico e musicale, dove il compositore riesce a «ripartire gli effetti tra i due sistemi, facendo dire all'uno ciò che l'altro non dice».[28]

Il prossimo capitolo prenderà in considerazione due opere pienamente inserite nel contesto delle nuove avanguardie del Novecento, per meglio esaminare il rapporto tra musica e linguaggio: *Fa:m' Ahniesgwow* di Hans Günter Helms e *Thema. Omaggio a Joyce* di Luciano Berio, entrambe debitrici, seppur in maniera differente, della sperimentazione linguistica portata avanti dal grande autore irlandese.

[28] ivi, p. 61

2.3 – Esperimenti joyciani: Helms e Berio

> By using a musical form to represent the simultaneous actions of characters, Joyce offers a revolutionary model of narrativity in which events relate to time, space, and action as sound does in music. "Sirens" describes a perception of life as something other than a goal-directed project.[1]

Come abbiamo visto all'inizio del presente capitolo, sul rapporto tra differenti linguaggi artistici non si è concentrata solamente la riflessione estetica, ma anche la sperimentazione artistica del Novecento: prima di considerare più da vicino le posizioni di Berio e Sanguineti e i frutti della loro collaborazione, consideriamo brevemente alcune opere particolarmente significative nella loro visione del rapporto tra musica e poesia.

Adorno ha dedicato un saggio del 1960 (poi inserito in *Note per la letteratura* con il titolo *Presupposti*) all'opera *Fa:m' Ahniesgwow* dello scrittore e compositore sperimentale tedesco Hans Günter Helms: ma l'analisi di tale opera (o meglio, il «discuterne i presupposti») costituisce l'occasione per un'ampia disamina del rapporto tra arte, comprensibilità e comunicazione.[2]

In maniera non troppo dissimile da quanto affermato da Peter Kivy a proposito della nozione di *significato*, Adorno sottolinea come l'idea di *capire*[3] un'opera d'arte si presti a numerosi equivoci:

> Se si insistesse sul significato generale di comprensibilità dell'arte occorrerebbe ripetere la scoperta che essa si allontana in maniera essenziale dal capire quale interpretazione razionale di un contenuto che comunque non si è inteso dire. Le opere d'arte non le si capisce come una lingua straniera o come concetti, giudizi e deduzioni della propria lingua. Tutto ciò per la verità può anche esistere nelle opere d'arte come sottofondo […] ma è piuttosto un elemento secondario e difficilmente è ciò cui mira il concetto estetico di capire.[4]

L'accusa di incomprensibilità, spesso rivolta ai prodotti più sperimentali dell'arte contemporanea, va a toccare un elemento che è in realtà costitutivo dell'arte *tout court* – il ragionamento di Adorno sembra qui riecheggiare le argomentazioni messe in campo da Umberto Eco

---

[1] N. Zimmerman, *Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's Ulysses*, «Journal of Modern Literature», Autumn, 2002, Vol. 26, n.1 "Joycean Possibilities", p. 109

[2] T. W. Adorno, *Presupposti. A proposito di una lettura pubblica di Hans G. Helms*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 161-175

[3] Il testo di Adorno, nella traduzione italiana di Enrico De Angelis, non sembra fare particolari distinzioni tra il concetto di *capire* e quello di *comprensione*

[4] T. W. Adorno, *Presupposti*, op. cit., p. 162

a proposito del concetto di *apertura*:[5] a un'opera come *Fa:m' Ahniesgwow* risulta essenziale «lo choc con cui interrompe violentemente la comunicazione»,[6] ma semplicemente in quanto il novecentesco acuirsi della crisi della comprensibilità insiste apertamente su quella *ferita* che è il conflitto fra espressione e comunicazione.

Secondo Adorno, infatti, non occorre dimenticare il carattere costitutivamente «doppio» della lingua «quale mezzo discorsivo, significativo – primariamente della comunicazione – e quale espressione»:[7] un tratto ancipite che ha notevolmente influenzato gli sviluppi artistici del Novecento, anche in considerazione del delicato rapporto tra arte e politica. Se gli espressionisti «cercarono di saltare oltre la propria ombra», ovvero «propugnarono spietatamente il primato dell'espressione» rispetto al momento comunicativo, l'accanita resistenza opposta loro dal linguaggio rivela come, secondo Adorno, quest'ultimo «non possa completamente liberarsi del suo momento significativo, cioè dei concetti e dei significati»; l'apparente eccezione rappresentata dai dadaisti non fa che confermare la regola, in quanto «il dadaismo non volle fare arte, ma attentare a essa».[8]

Proprio da questo punto di vista, l'operazione compiuta da Helms appare ad Adorno come una tanto complessa quanto consapevole presa di posizione nei confronti del dilemma espressione/comunicazione; e lo fa in maniera simile a quanto compiuto dalla musica seriale, disconoscendo il primato del soggetto e il «cliché del creativo»[9] e derivando invece la costruzione da un materiale che si presenta ordinato in parametri. Ma l'opera di Helms vede anche un coesistere di dimensione narrativa e dimensione espressiva, puramente fonetica:

> Il conflitto di espressione e significato nella lingua non viene deciso tranquillamente a favore dell'espressione, come invece dai dadaisti. Esso viene rispettato come antinomia. Ma la creazione letteraria non viene a un compromesso con esso quasi considerandolo una compenetrazione senza fratture. Al contrario lo polarizza fra estremi la cui conseguenza è essa stessa struttura, e dunque dà forma al prodotto finale.[10]

Fa:m' Ahniesgwow nacque dalle ceneri di un romanzo mai pubblicato, che già presentava il nucleo narrativo della storia d'amore (ambientata nella Germania del secondo dopoguerra) tra un giovane ebreo e la figlia di un generale nazista; vicenda che, tuttavia, pur nella sua apparente semplicità, intendeva «rispecchiare oltre vent'anni della brutale storia del mondo», e proprio per

[5] cfr. infra, prima parte cap. 5
[6] T. W. Adorno, *Presupposti*, op. cit., p. 161
[7] ivi, p. 164
[8] ibidem
[9] ivi, p. 169
[10] ivi, p. 170

questo «richiedeva un linguaggio completamente nuovo, un linguaggio capace di rispecchiare, analizzare e individuare le mutate condizioni dell'Europa».[11] Lo sperimentalismo linguistico di *Fa:m' Ahniesgwow* nasce dunque da una necessità, quella di trovare veicolo comunicativo adeguato alle condizioni sociali, politiche ed economiche di un particolare contesto storico – condizioni che rappresentano il vero soggetto della composizione, e di cui la vicenda narrata non costituisce che una conseguenza e un riflesso, una delle possibili cristallizzazioni. La narrazione risulta, com'è facile intuire, tutt'altro che lineare: basti considerare che vengono utilizzate in totale 36 lingue diverse – di cui il titolo stesso rappresenta un complesso aggregato[12] – ciascuna considerata nella sua specificità sintattica e fonetica, «per non perdere mai di vista le basi della comunicazione».[13]

Il testo si articola in cinque *Strukturen*, a loro volta suddivise in numerose sezioni, anche brevissime; non viene mai utilizzata la notazione fonetica – particolare non irrilevante, vista la varietà linguistica e l'ampio utilizzo di neologismi e *portmanteau*. Tutto ciò, unito anche al fatto che la complessità di certe Strutture sembra richiedere un'esecuzione a più voci e alla scarsa reperibilità del testo originale, non ha certo contribuito a una larga diffusione dell'opera: nel caso poi di una recente incisione ad essa dedicata, ad opera dello "SprachKunstTrio" sprechbohrer (2009), non si può non parlare di una interpretazione del lavoro di Helms, in gran parte non basata sulle registrazioni "storiche" a opera dell'autore,[14] ma in questo caso legittimata e avvalorata da quest'ultimo.[15] Basta una rapida occhiata alla partitura vocale elaborata da Helms per vedere quanto ampio sia il margine interpretativo concesso all'interprete (o agli interpreti):[16] in assenza di una notazione strettamente musicale, di cruciale importanza è la dimensione grafica del testo, il ruolo giocato dagli spazi bianchi,

[11] S. Fricke, *Reconstruction of Our Collective Memory. On the (Art) Work of Hans G Helms*, p. 45, allegato al doppio CD di Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009

[12] «You have with 'Fa:m' the mixture of a Latin word with German grammar then 'Fahm' becomes a 'from', 'Fam from', 'Fama from'; 'Ahniesgwow' is composed in a similar way. The first two syllables refer to the German word 'Ahnen' [Ancestors], to the Nazi period, the dominant ideology of the Nazi period, they refer to the 'Amis', the Americans, who controlled a part of Germany after the war, and finally to Celan's Angel of Death, 'anioł' in Polish […] In the third syllable 'gwow' the German word 'Gau' [an administrative district during the Third Reich], again a reference to the time of the Nazis, which in my opinion did not end in '45, and the American exclamation 'wow' […], H. G Helms, cit. in S. Fricke, *Reconstruction of Our Collective Memory,* op. cit., p. 46

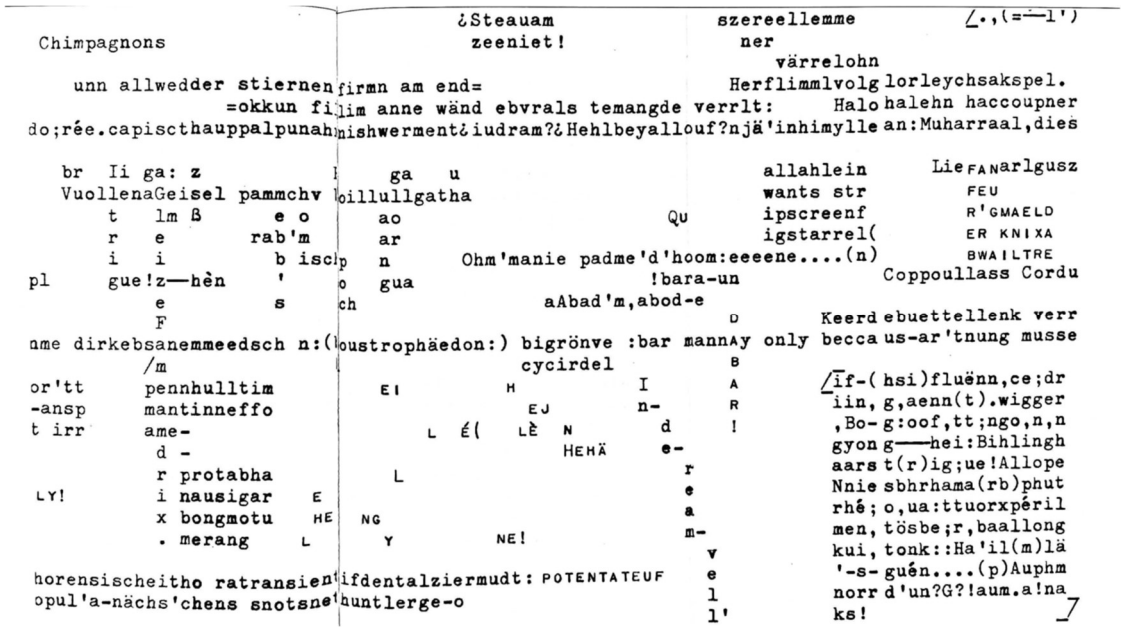
[13] ibidem

[14] «It is for the most part not based on his own historical recordings of parts of the book (to which for a long time we had no access)», H. Muenz, *Language – Experiment – Art – Politics. Concerning the sprechbohrer Realization of Hans G Helms's Complete Fa:m' Ahniesgwow,* trad. ingl. di J. P. Thomas e W. R. Rieves, in Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009, p. 56

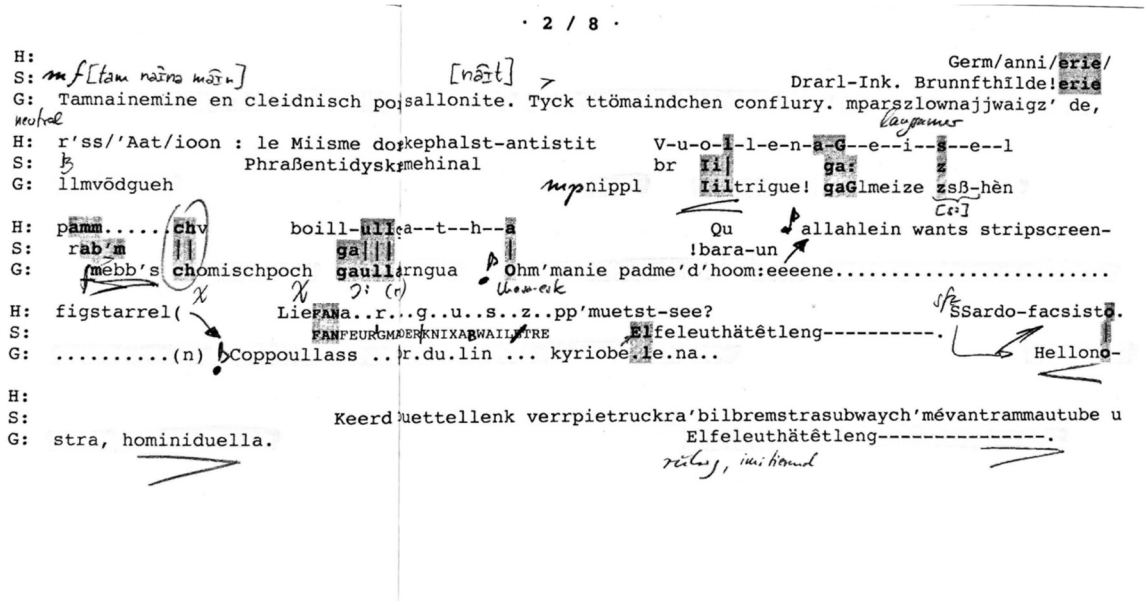
[15] «[…] how exact and detailed the sprechbohrer, with their expert knowledge and committment, had analyzed and realized the intentions of my structures, created in the area between speech and music.» H. G Helms, *Structures of the Continuing Fascistoid Society*, trad. ingl. di J. P. Thomas e W. R. Rieves, in Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009, p. 37

[16] «[…] with an attempt to speak *Fa:m' Ahniesgwow*, however, one is obliged to focus on particular meanings and pass over others, because one simply cannot present all the imaginable phonetic configurations», H. Muenz, *Language – Experiment – Art – Politics*, op. cit., p. 59

mentre la varietà semantica suggerisce l'impiego di tutte le possibilità del parlato individuale e dialogico.[17]



[Hans G Helms, *Fa:m' Ahniesgwow,* estratto dalla Struktur IV, riportato in Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* cit., pp. 16-17]



[Hans G Helms, *Fa:m' Ahniesgwow,* estratto dall'elaborazione della Struktur IV da parte degli sprechbohrer, riportato in Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* cit., pp. 50-51]

[17] ivi, p. 57

Merito di *Fa:m' Ahniesgwow* è dunque quello di portare in superficie «un'antica ferita», senza la pretesa di ricucirla né di prendere risolutamente partito per uno dei due contendenti. Entra qui in gioco l'ineliminabile carattere di apparenza dell'opera d'arte, apparenza alla quale soggiace anche la stessa idea di necessità estetica, ma anche presenza del soggetto; il necessario in arte è sempre fittizio, la causalità alla quale le opere rispondono non è la stessa causalità «a cui obbediscono natura e società»:

> Mentre l'arte tradizionale voleva abolire o almeno mascherare perfino davanti alla legge propria dell'opera d'arte tale casualità, l'arte moderna si confronta con l'impossibilità dell'una e con la menzogna dell'altra soluzione. La casualità, invece di trionfare passando sulla testa dell'opera, confessa di essere un elemento inalienabile […][18]

L'operazione messa in atto da Helms non cade tuttavia isolata nel bel mezzo del Novecento: sua imprescindibile premessa, secondo Adorno ma anche secondo lo stesso Helms, è lo «spartiacque» costituito dall'opera di James Joyce.

Non solo a proposito della già citata *ferita* e dello storico conflitto tra comunicazione ed espressione, ma anche per quanto riguarda il dissidio fra interno ed esterno, fra spazio chiuso dell'arte e contenuto trascendente, monologo interiore e dimensione epica, l'opera di Joyce rappresenta una sintesi tra le più alte della modernità. Per Adorno

> Il modo in cui Joyce mette in parità i due fattori [spazio interiore e grande epica] costituisce il suo livello straordinario, il medio che si eleva fra due impossibilità, quella del romanzo oggi e quella della poesia come puro suono. Il suo sguardo indagatore ha scorto una lacerazione nel tessuto del linguaggio significativo in cui questo diventerebbe commensurabile all'espressione senza che il poeta debba ficcare la testa nella sabbia e fare come se la lingua fosse immediatamente musica.[19]

E tuttavia Helms compie un salto ulteriore rispetto a Joyce proprio nel già citato ripudio del soggetto creatore e creativo, nel suo fuggire la strada della sintesi e della medietà (l'unica che, secondo Schönberg, non porta a Roma)[20]: con *Fa:m' Ahniesgwow* fuoriusciamo dal regno del monologo interiore e delle associazioni inconsce di eredità psicanalitica per intraprendere un

[18] ivi, p. 171
[19] ivi, p. 165-66
[20] «La via di mezzo, - sta scritto nella prefazione alle *Satire* per coro di Schönberg, - è l'unica che non conduce a Roma», T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002, p. 9

cammino di «ascesi nei confronti del senso» che rappresenta tuttavia la sola via di accesso al senso dell'opera.[21]

Helms stesso riconosce l'importanza dell'incontro con Joyce, il cui *Finnegans Wake* era stato oggetto di una serie di letture con un eterogeneo e poliglotta gruppo di amici (che annoverava, tra gli altri, Gottfried Michael Koenig, Franco Evangelisti, György Ligeti e Heinz-Klaus Metzger)[22] presso l'abitazione di Helms a Colonia – proprio come avveniva a Milano negli stessi anni con l'*Ulysses* a casa di Luciano Berio e Cathy Berberian;[23] tuttavia, secondo lo scrittore, proprio l'acquisita familiarità con l'opera di Joyce gli ha permesso di cogliere al tempo stesso la vicinanza, ma anche la grande distanza tra le due operazioni artistiche:

> With Joyce, the use of foreign languages functions as an expressive or stylistic device. A socially based amalgamation of the elements of these languages, in all their parameters, is not to be found in Joyce's work.
>
> I do not deny that my acquaintance with Joyce's work made it easier for me to compose in a polyglot manner, as it were, with materials conceived in all parameters from different languages. This choice was not, however, an aesthetic one, as with Joyce; it was, rather, the result of my most compelling social and political experiences.[24]

Manca quindi in Joyce, ed è invece cruciale in Helms, la dimensione politica e la finalità socialmente e storicamente critica dell'operazione - «one would rob *Fa:m' Ahniesgwow* of both its esthetic and political implications if one misinterpreted the work as being written in a "meta-language" removed from actual social conditions».[25]

Al di là del legame diretto con la realtà storico-sociale del suo tempo, legame che non gli impedisce tuttavia di conservare la sua carica critica anche nei confronti della contemporaneità, *Fa:m' Ahniesgwow* intende presentarsi come una critica sociale *nel* e *sul* linguaggio, e in quanto tale rappresenta un significativo e influente esempio di sperimentazione tra musica e linguaggio: come giustamente sottolineato da Gianmario Borio, nulla in questo caso viene semplicemente "messo in musica", in quanto vi è «un utilizzo integrato e composizionale del linguaggio»,[26] grazie al quale i

[21] ivi, p. 175

[22] H. Muenz, *Language – Experiment – Art – Politics*, op. cit., p. 53

[23] Secondo Harald Muenz, nel prendere in considerazione *Fa:m' Ahniesgwow* «some legendary musically "open" compositions from the period [it] was written come to mind, as well as the literary spirit of concrete poetry, like that of Eugen Gomringer or of Opera aperta», ivi., p. 57

[24] H. G Helms, *Structures of the Continuing Fascistoid Society,* op. cit., p. 40

[25] ivi, p. 38

[26] G. Borio, *Vokalmusik als integrales Komponieren von Sprache. Zum musikliterarischen Schaffen von Hans G Helms*, in *Autorenmusik / Sprache im Grezbereich der Kunste*, a cura di H. K. Metzger e R. Riehn, Monaco, 1993, p. 45, cit. in H. Muenz, *Language – Experiment – Art – Politics*, op. cit., p. 52

differenti parametri linguistici e vocali riescono a integrarsi e commentarsi vicendevolmente in maniera efficacemente musicale, senza bisogno di "scomodare" – rievocando le perplessità di Mallarmé – la concreta dimensione strumentale.

È interessante constatare come Joyce sia stato un punto di riferimento importante per molti protagonisti della musica del Novecento: specialmente nel corso del ventesimo secolo, la sua è stata un'influenza giocata più sul piano concettuale e operativo, che su quello dei contenuti – vale a dire, se numerose sono state le composizioni su testi o poesie di Joyce, assai più vasto ed eterogeneo è il panorama dei compositori che hanno tratto ispirazione dai suoi procedimenti letterari e dal suo sperimentalismo linguistico.[27] John Cage, ad esempio, fu forse attratto proprio dall'apparente inaccessibilità di *Finnegans Wake*, cui dedicò un brano per voce e piano già nel 1942, *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* («the beginning of what would become a profound and enduring fascination with the writings of James Joyce»),[28] per poi giungere tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta alla serie dei *Five Writings through Finnegans Wake*, sperimentazioni in forma di mesostico, spesso oggetto di performance da parte dell'autore stesso; il duraturo legame di Cage con l'ultima opera di Joyce è poi testimoniato anche da *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegan's Wake* (1979), «without question the major and most extensively Joycean musical work»,[29] e da *Nowth upon Nacht* (1984), scritta in memoria di Cathy Berberian.[30]

Anche la nuova musica italiana dedicò un'attenzione particolare al grande scrittore irlandese, fonte di ispirazione proprio in relazione al problematico legame tra lingua e musica; ma non necessariamente questo legame veniva visto, da parte dei compositori italiani, in un'ottica simile a quella adorniana.

---

[27] «The American composer Elliott Carter credited his revolutionary First String Quartet (1950-51) with its cyclical construction, sudden suspension and resumption of musical activity across the gaps between movements, and the association of different instruments with separates sets of characteological rhythms and melodic intervals, to the composer's reading of Joyce», S. W. Klein, *James Joyce and Avant-Garde Music*, ReJoyce in Music Seminar, Contemporary Music Centre's ReJoyce in Music Seminar, June 2004, p. 8

[28] L. Reinhardt, *John Cage's "The Wonderful Widow of Eighteen Springs"*, The Moldenhauer Archives at the Library of Congress, http://memory.loc.gov/music/molden/24281/2428121.pdf, consultato in data 12/04/2021

[29] S. W. Klein, *James Joyce and Avant-Garde Music*, op. cit., p. 6

[30] Restando nell'ambito del ventesimo secolo, prima di Cage fu Samuel Barber a mettere in musica, tra il 1935 e il 1968, un sostanzioso numero di testi joyciani (poesie dalla raccolta *Chamber Music*, ma anche estratti dall'*Ulysses* e da *Finnegans Wake*); più recentemente, alle poesie dello scrittore irlandese si è rivolto il compositore americano David Del Tredici (*Syzygy, Ecce Homo, Nightpiece*). Ma simili considerazioni si estendono anche oltre l'ambito della classica contemporanea: nel 2008 l'etichetta indipendente inglese *Fire Records* ha rilasciato un doppio CD intitolato *Chamber Music*, con tutte le 36 poesie della raccolta messe in musica da ben 36 gruppi rock; infine, afferma Klein, nel comporre la celebre *Revolution 9* Paul McCartney fu ispirato anche da una conferenza dedicata a *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio. Da questo punto di vista, l'opera di Joyce potrebbe essere vista come emblematica di una possibilità d'incontro tra avanguardia e popular music. Ivi, pp. 9 e segg.

Di pochi mesi precedente a *Fa:m' Ahniesgwow* (chiaro discendente di *Finnegan's Wake*, per Adorno)[31] è *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), tappa importante della ricerca elettroacustica di Berio, della sua sperimentazione sul legame tra musica e parola e della sua esplorazione della vocalità femminile:[32] l'opera, tra le prime composizioni su nastro magnetico con voce femminile,[33] è interamente costituita da suoni vocali manipolati elettronicamente, a loro volta estrapolati dalla lettura di un frammento dell'*Ulysses* ad opera di Cathy Berberian.

A introdurre il musicista ligure all'opera di Joyce era stato Umberto Eco – senza tuttavia dimenticare l'apporto della stessa Berberian[34] – nel corso dei proficui scambi intellettuali maturati negli anni milanesi delle prime collaborazioni RAI; non occorre infatti dimenticare che *Thema* sarebbe dovuto essere parte di un progetto più vasto, un documentario radiofonico dal titolo *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico,* concepito in collaborazione con lo stesso Eco, mai trasmesso all'epoca e inciso su CD solamente nel 2000: [35] un titolo che è già di per sé indicativo di quale sarebbe stata la direzione percorsa da Berio in *Thema*.

A proposito di quest'ultimo, il compositore afferma di aver voluto fornire un'interpretazione musicale del testo di Joyce, in questo caso l'undicesimo capitolo dell'*Ulysses* – dal titolo *Sirens* – sviluppandone «l'intento polifonico».[36] La scelta di Berio non è certamente casuale: il capitolo in questione non è solo intimamente legato alla tematica musicale dal punto di vista del contenuto,[37] ma

[31] ivi, p. 169. «Che *Fa:m' Ahniesgwow* discenda da *Finnegan's Wake* è manifesto. Helms non lo nasconde minimamente e del resto la tradizione oggi trova il suo posto soltanto nella produzione di avanguardia.»

[32] «Tra le maggiori composizioni di Luciano Berio, *Thema (Omaggio a Joyce)* è forse quella che meglio riassume, insieme con *Continuo* di Bruno Maderna, i risultati della ricerca elettroacustica nello Studio di Fonologia della RAI di Milano nel periodo iniziale della attività (1954-1960) […] è l'esperienza cruciale che indusse il compositore, a trentatré anni, a definire con i mezzi dello Studio di Fonologia l'orientamento precipuo della sua ricerca, ponendo con decisione la voce ed il linguaggio al centro dell'interesse compositivo». A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos: Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio*, «Il Saggiatore musicale», vol. 7 n. 2, 2000, p. 325-26

[33] H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce): a listening experience as homage to Cathy Berberian*, in *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music*, University of Amsterdam, 2013, p. 122

[34] «Rievocando a vent'anni di distanza la nascita di *Thema*, Umberto Eco ricorda le discussioni piene di entusiasmo nella casa di Berio e di Cathy Berberian: si parlava di Joyce e si rifletteva sull'uso delle onomatopee nell'undicesimo capitolo dell'Ulisse con il suo materiale sonoro particolare e con la sua struttura a forma di fuga: "Si cominciò a leggere insieme il testo e così nacque l'idea di una trasmissione radiofonica sperimentale che avrebbe dovuto chiamarsi *Omaggio a Joyce*"» E. Restagno, *Ritratto dell'artista da giovane*, in *Berio*, EDT, Torino, 1995, p. 18. La testimonianza di Eco si trova anche in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Revue Musicale», triple numéro 375-376-377, Éditions Richard-Masse, Paris, 1985, p. 149

[35] Il documentario è stato inserito nel cd allegato a *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano, 1954-1959*, a cura di A. I. De Benedeticis e V. Rizzardi, CIdim – Rai-Eri, Roma, 2000, ed è ora reperibile sul sito https://www.raiplayradio.it/audio/2017/07/Radio-Doc-18---Omaggio-a-Joyce-ca1db75c-ac9b-4660-9b99-ab91ac339fb3.html, consultato in data 02-04-2021

[36] *Thema. Omaggio a Joyce. Nota dell'autore*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/thema-omaggio-a-joyce-%E2%80%93-nota-dellautore

[37] «Most of the effect of the chapter is accomplished by its linguistic surface, rather than by its action or by our response to the characters». M. French, *The Voices of the Sirens in Joyce's "Ulysses"*, «The Journal of Narrative Technique», Winter, vol. 8 n. 1, 1978, p. 10. Non a caso, anche secondo Sergej Eizenstein la lettura del

la sua stessa struttura si ispira alla tecnica compositiva della *fuga per canonem.* Senza addentrarsi in un'analisi minuziosa dell'intera sezione, basti considerare che «nella tradizione degli studi joyciani, le due cameriere-Sirene costituiscono il "soggetto"», mentre «Bloom sarebbe la "risposta al soggetto", e altri personaggi coinciderebbero con altri momenti della fuga».[38]

Basta leggere le prime righe del capitolo in questione – le stesse utilizzate da Berio come materiale sonoro per la sua sperimentazione – per rendersi conto del ruolo giocato dall'elemento musicale:

BRONZE BY GOLD HEARD [THE] HOOFIRONS, STEELYRINGING
Imperthnthn thnthnthn.
Chips, picking chips off rocky thumbnail, chips.
Horrid! And gold flushed more.
A husky fifenote blew.
Blew. Blue bloom is on the
Gold pinnacled hair.
A jumping rose on satiny breasts of satin, rose of Castille.
Trilling, trilling: Idolores.
Peep! Who's in the … peepofgold?
Tink cried to bronze in pity.
And a call, pure, long and throbbing. Longindying call.
Decoy. Soft word. But look! The bright stars fade. O rose!
Notes chirruping answer. Castille. The morn is breaking.
Jingle jingle jaunted jingling.
Coin rang. Clock clacked.
Avowal. *Sonnez*. I could. Rebound of garter. Not leave thee.
Smack. *La cloche!* Thigh smack. Avowal. Warm. Sweetheart, goodbye!
Jingle. Bloo.
Boomed crashing chords. When love absorbs. War! War! The tympanum.
A sail! A veil awave upon the waves.
Lost. Trostle fluted. All is lost now.
Horn. Hawhorn.

capolavoro joyciano «richiede un tipo tutto particolare di comprensione: non diversamente dal più complesso contrappunto o fuga», S. Eizenstein, *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1937, p. 358

[38] A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 348. Di Scipio si riferisce principalmente al lavoro di G. V. Dowd, *Disconcerting the Fugue: Dissonance in the Sirens Episode of Joyce's Ulysses*, «Angelaki», III, 1998, pp. 147-166, ma cita anche molti altri degli «innumerevoli autori» che si sono occupati della "polifonia" del capitolo joyciano.

When first he saw. Alas!

Full tup. Full throb.

Warbling. Full throb.

Warbling. Ah, lure! Alluring.

Martha! Come!

Clapclop. Clipclap. Clappyclap.

Goodgod he never heard inall

Deaf bald Pat brought pad knife took up.

A moonlit nightcall: far: far.

I feel so sad. P.S. So lonely blooming.

Listen!

The spiked and winding cold seahorn. Have you the? Each and for other plash and silent roar.

Pearls: when she. Liszt's rhapsodies. Hisssss.[39]

È sufficiente un minimo di dimestichezza con la lingua inglese per rendersi conto di come questo incipit esibisca un vero e proprio repertorio fonetico. La scrittura in versi conferisce la sensazione di trovarsi di fronte ad un'istanza poetica (sensazione che, nel proseguo del capitolo, si attenua, senza tuttavia mai svanire del tutto), nell'ambito della quale l'elemento musicale ed espressivo sembra prendere nettamente il sopravvento nei confronti di quello significante e comunicativo: versi come «A sail! A veil awave upon the waves.» o «Deaf bald Pat brought pad knife took up.» si impongono immediatamente per l'efficacia dei rimandi sonori interni – efficacia ancora maggiore nel primo caso, dove al ricorrere di certe sonorità si lega il persistere di un campo semantico particolarmente evocativo come quello del mare e della navigazione.

Nello scritto *Poesia e musica – un'esperienza* (1958),[40] che contestualizza e illumina l'operazione condotta in *Thema*, Berio si riferisce al sopra citato frammento nei termini di «una *Klangfarbenmelodie* nella quale l'autore ha anche voluto creare dei riferimenti con i più tipici artifici dell'esecuzione musicale: trillo, appoggiatura, martellato, portamento, glissando»:

Imperthnthn thnthnthn …….…….trillo

Chips, picking chips……..staccato

Warbling. Ah, lure!.....appoggiatura

Deaf bald Pat brought pad knife took up……..martellato

[39] J. Joyce, *Ulysses*, Wordsworth Editions, 2010, pp. 229-30

[40] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, in «Incontri Musicali», n. 3 (1959), pp. 98-111. Ora in L. Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, pp. 253-266

A sail! A veil awave upon the waves …….glissando[41]

Al di là di tale repertorio di artifici, il vero interesse di Berio risiede nel superare questa dimensione immediatamente musicale («limitata al campo dell'onomatopea») per sviluppare «le intenzioni polifoniche che idealmente guidano il filo narrativo di tutto il capitolo XI»: senza dimenticare il procedimento fugato che struttura quest'ultimo,[42] il cui esame implicherebbe tuttavia uno sguardo complessivo sull'intera sezione dell'opera, e senza dunque voler «stabilire sino a qual punto Joyce sia riuscito a trasporre sul piano letterario un fatto tipicamente musicale»,[43] Berio sceglie di concentrarsi solo sulla pagina iniziale, su quella che può essere letta come l'*esposizione* del capitolo.

Le parole dello stesso Berio ci aiutano a meglio comprendere la prospettiva entro la quale si colloca il lavoro sul testo joyciano:

> Con *Thema* mi interessava ottenere una nuova forma di unione fra linguaggio parlato e musica, sviluppando le possibilità di una metamorfosi continua dall'uno all'altra. Attraverso una selezione e una riorganizzazione degli elementi fonetici e semantici del testo di Joyce, la giornata di Mr. Bloom a Dublino (sono le quattro del pomeriggio, all'Ormond Bar) prende una direzione diversa in cui non è più possibile distinguere tra parola e suono, tra suono e rumore, tra poesia e musica, ma dove ancora una volta diveniamo consapevoli della natura relativa di queste distinzioni e dei caratteri espressivi delle loro cangianti funzioni.[44]

Cosa si intende però con «selezione e riorganizzazione degli elementi fonetici e semantici del testo»?

Nel già citato *Poesia e musica* Berio ripercorre le tappe della sua sperimentazione: per prima cosa egli ha voluto «rendere reale la polifonia tentata sulla pagina» sovrapponendo tre tracce della medesima voce registrata (quella di Cathy Berberian), ma con fluttuazioni di tempo e di dinamica – col risultato di «mettere spontaneamente in evidenza o di confondere l'immagine sonora», nella quale «anche la presenza vaga di un significato viene del tutto sovrastata dalla sonorità e dal ritmo dell'insieme e il carattere *musicale* dell'onomatopea acquista grande evidenza».[45] La stessa operazione è stata poi effettuata sulle traduzioni francese e italiana, unendo però voci maschili e

[41] ivi, p. 256

[42] «[…] la polifonia joyciana, naturalmente, va solo riferita all'intrecciarsi dei fatti e dei personaggi: una voce che legge è pur sempre un "a solo" di voce, non una fuga», ivi, p. 257

[43] ibidem

[44] *Thema (Omaggio a Joyce)* – Nota dell'autore, in Centro Studi Luciano Berio, cit.

[45] L. Berio, *Poesia e musica,* op. cit., p. 257

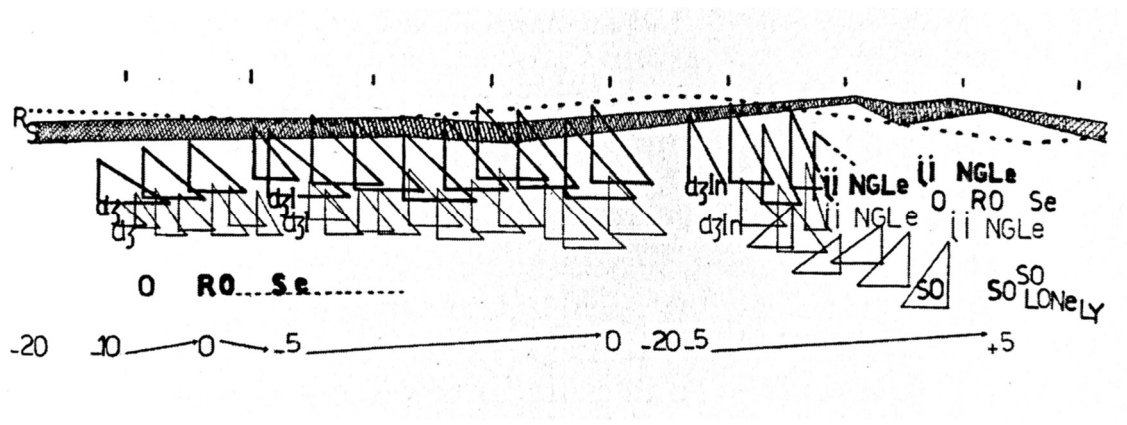
femminili «per compensare quel grado di discontinuità e di efficacia onomatopeica che l'inglese possiede senza dubbio in più».[46] Successivamente frammenti nelle tre lingue sono stati combinati in base a criteri di somiglianza e contrasto, con un graduale prevalere nell'ascolto della componente musicale rispetto a quella linguistica: gli incastri e gli slittamenti di una lingua nell'altra non saranno più percepiti come il passaggio da un sistema di comunicazione a un altro, bensì come snodi di una stessa funzione musicale - «così l'ouverture dell'XI capitolo, invece di proseguire coi fatti e le gesta di Mr Bloom all'Ormond Bar, ha definitivamente preso un'altra direzione e si è trasformata in un tessuto polifonico che non vuole significare altro che la sua stessa struttura».[47]

L'interesse di Berio non è tuttavia limitato alla dimensione genericamente musicale di certe espressioni linguistiche: fondamentale è la vocalità incarnata, il legame tra fonetica e fonologia.[48] Ampio spazio è dedicato allo studio delle particolarità metriche e timbriche della lingua inglese: nell'ottica di un'ulteriore selezione del materiale, delle tre versioni originariamente previste venne infine utilizzata quasi soltanto quella inglese – nella convinzione che «tutto sia già implicito nell'originale joyciano» – mentre «la presenza concreta della lingua francese, per quanto attiva, non verrà perciò mai avvertita», e del testo italiano è stato conservato un solo suono («la R roulée contenuta nella frase "morbida parola" (soft word)»).[49]

Fatto questo, Berio ha classificato «quasi tutte le parole presenti nel testo secondo una scala di colori vocali – una *serie* in un certo senso», scala che rispecchia schematicamente i diversi punti di risonanza dell'apparato vocale;[50] a questo punto, l'impiego del mezzo elettronico rese possibili degli «incontri artificiali di consonanti» capaci di ampliare notevolmente le possibilità di articolazione della voce umana, e delle trasformazioni capaci di evidenziare nuovi rapporti all'interno del materiale - «per esempio, la S – il colore base di tutto il pezzo, assai simile, evidentemente, a una striscia di suono bianco – si è potuto facilmente farla evolvere in una F, la F in V, lo SZ in ZH ecc.».[51] Tutto questo utilizzando esclusivamente materiale desunto dalla lettura del testo; rispetto alla concreta possibilità di inserire anche suoni creati elettronicamente, il compositore ha preferito fermarsi, in quanto «l'intenzione era solo quella di sviluppare la lettura del testo di Joyce in un ristretto campo di possibilità dettate dal testo stesso».[52]

---

[46] ivi, p. 258
[47] ivi, p. 260
[48] cfr. L. Berio, *Prospettive nella musica. Ricerche e attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano* (1956) e *Note per lo sviluppo dello studio della Fonologia* (ca. 1968-69), in *Scritti sulla musica*, op. cit.
[49] ivi, p. 262
[50] ivi, p. 261
[51] ivi, p. 262
[52] ivi, p. 263



[Esempio di possibile trascrizione in partitura di un frammento di *Thema (Omaggio a Joyce)*. Vengono impiegati tre principali caratteri di rappresentazione*: a)* alfabeto convenzionale per gli elementi originali parlati e comprensibili distintamente in quanto tali; *b)* alfabeto fonetico (International Phonetic Association) per gli elementi fonetici isolati e parzialmente trasformati; *c)* segni convenzionali (forme sonore) per i complessi sonori derivati, la forma dei quali suggerisce la durata, l'attacco, l'articolazione e i principali procedimenti di montaggio effettuati sul nastro magnetico. La frequenza è indicata come misura relativa, in campi di frequenza. Il decorso dinamico è indicato: *a)* in maniera relativa, dal diverso spessore del tratto tipografico dei vari segni; *b)* in maniera assoluta (risultato totale all'ascolto), dai valori in dB, in basso. Non è indicata la distribuzione stereofonica. L. Berio, *Poesia e musica*, op. cit., p. 265]

Una chiara ed esaustiva ricognizione delle procedure messe in atto da Berio nella composizione di *Thema* è reperibile negli articoli di Agostino Di Scipio (2000) e di Paolo Zavagna (1992)[53]: è importante sottolineare come il testo joyciano (non solo l'incipit, ma l'intero capitolo delle *Sirene*) funga in questo caso non solo da deposito di materiale sonoro, ma anche e soprattutto da criterio per il trattamento del materiale stesso, essendo i procedimenti di *sound processing* messi in atto da Berio direttamente ispirati alle tecniche di *word processing* esibite da Joyce.[54] Di Scipio parla a tal proposito, utilizzando un'espressione del compositore Simon Emmerson, di «sintassi estratta dal materiale»,[55] un operare che si interessa non solo alle proprietà acustiche del testo di riferimento, ma anche alle sue qualità strutturali:

> Il linguaggio joyciano, rappresentato dal breve estratto di Sirens, in fondo per Berio non è solo "tema", ma anche (o forse soprattutto) "struttura operativa". Berio segue Joyce da vicino, ne

[53] Oltre al già citato articolo di Di Scipio, si veda P. Zavagna, *Thema (Omaggio a Joyce) di Berio: un'analisi*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 21-22, 1992, pp. 58-64.

[54] A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 338

[55] S. Emmerson, *La relazione tra materiali e linguaggio nella musica elettroacustica*, in *Teoria e prassi della musica nell'era dell'informatica*, a cura di A. Di Scipio, Laterza, Bari, 1995, pp. 53-80. Cit. in A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 345

seleziona alcuni comportamenti elaborativi e li ripete in una diversa dimensione di esperienza sensibile. Questo 'dar seguito' è dunque un rifare e un continuare, un riverberare, un risuonare: Joyce risuona in Berio. Nella sua struttura, *Thema (Omaggio a Joyce)* è cassa di risonanza, o anche camera d'eco, che rifà e protrae taluni elementi costruttivi di Sirens.[56]

In questo *risuonare*, in questa volontà da parte di Berio di portare alla luce non solo le possibilità sonore di un testo in sé concluso, ma i procedimenti e le qualità di tutta un'idea poetica, ritroviamo certi caratteri di quel passaggio cruciale messo in luce da Antoine Bonnet a proposito di Debussy e della poesia di Mallarmé. Non a caso Berio dedica i paragrafi iniziali di *Poesia e musica – un'esperienza* proprio a questi ultimi:

> Credo che quando Mallarmé scriveva sulla riunione del verso libero e del poema in prosa, compiutasi «sous l'influence étrangère de la musique entendue au concert», non affermava semplicemente una nostalgia di musica, ma pensava a quella autonomia, a quella consapevole libertà, a quella imprevedibilità degli avvenimenti strutturali che ci doveva più tardi apprendere la musica di Debussy, di Webern e dei più importanti musicisti contemporanei.[57]

Quando poi il compositore, nel delineare la figura di un interprete la cui intera coscienza sappia abbracciare l'opera, parla di «adesione creatrice», non è difficile capire che ad essere in gioco è l'adesione non a un preciso frammento dell'*Ulysses*, ma alla proposta letteraria di Joyce: il già menzionato passaggio dalla scelta di una poesia alla scelta di un poeta e di una poetica.

Operando un nuovo passaggio, questa volta interno alla nostra argomentazione, dalle intenzioni al prodotto sonoro, risultato di tale complesso procedimento è una composizione di circa 8 minuti (per quanto sia assai diffusa, anche a livello di incisioni, una versione di 6 minuti, priva della prima parte)[58] all'interno della quale sono riconoscibili quattro momenti principali: una *ouverture* dove la lettura registrata è lasciata immutata, e tre sezioni dove essa subisce invece distorsioni e manipolazioni più o meno consistenti – più significative nella seconda, meno nella prima e nella terza, dove resiste una discreta intelligibilità della lettura.

---

[56] A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 346

[57] L. Berio, *Poesia e musica,* op. cit., p. 253

[58] Nella sua accurata ricognizione, Bosma individua, tra le incisioni di *Thema* fino al 2013, un CD con la versione accorciata (*Acousmatrix VII, Berio-Maderna,* 1991), uno con la versione integrale restaurata sotto la supervisione dello stesso Berio (*Luciano Berio: Many more voices*, 1998) e infine il già citato radiodocumentario (prodotto nel 1958 ma distribuito solo nel 2000) dove la versione breve e l'ouverture sono entrambe presenti, ma separatamente. Cfr. H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce)*, op. cit., p. 122

Oltre alla già delineata corrispondenza a livello sintattico e procedurale, Di Scipio ha messo in evidenza una similitudine macrostrutturale tra il capitolo dell'*Ulysses* e *Thema* (nella sua versione integrale). Entrambi si presentano infatti suddivisi in un «segmento introduttivo» e in un «corpo principale»: nella scrittura di Joyce, l'introduzione è rappresentata da una sezione di «brevi frammenti testuali […] piuttosto sconnessi e frammentari, di natura più propriamente poetica che narrativa»[59] – introduzione che Berio definisce come «una sorta di ouverture, una esposizione dei temi, che prelude alla composizione vera e propria»;[60] l'opera di Berio si apre invece con la registrazione immodificata della lettura di Cathy Berberian, che copre buona parte dell'appena citata introduzione joyciana. L'analogia si estende poi, sottolinea Di Scipio, anche al gioco di rimandi tra introduzione (T^1) e corpo principale (T^2) – «come in *Thema*, anche in *Sirens* elementi di T^1 ricompaiono più volte in T^2».[61] Ma le modalità di questa ricomparsa individuano due processi non del tutto sovrapponibili: se il T^1 di Joyce costituisce «un compendio di elementi tematici distribuiti nella costruzione dell'intero capitolo», capitolo che si presenta quindi come il «risultato di una "decompressione" di T^1»,[62] l'introduzione di Berio fornisce sì il materiale per manipolazioni sonore di varia natura, ma secondo un processo che si allontana dal significato linguistico per abbracciare gradualmente il puro significante sonoro – laddove in Joyce la decompressione della sezione iniziale comporta un pur relativo ritorno alla discorsività.

Lungi dal presentarsi come un compatto e uniforme attentato al linguaggio significante, *Thema* declina invece il rapporto tra parola e musica in un largo spettro di sfumature: da questo punto di vista, le già accennate vicissitudini dell'opera (l'iniziale esclusione della parte iniziale e il suo successivo ripristino) non costituiscono affatto una mera curiosità biografica, ma incidono profondamente sull'idea alla base della proposta musicale. Bosma sottolinea come l'esclusione della lettura immodificata rischi di situare l'opera nell'ambito di una tradizionale strategia dualistica: la voce femminile – quella delle Sirene così come, per estensione, quella di Cathy Berberian – apparterrebbe per sua intima costituzione al regno del mistero seducente e pericoloso, dell'ineffabile e del non significante, opposta alla voce maschile quale incarnazione del logos e della razionalità. Una antinomia consolidata e radicata nei rapporti di genere (Ulisse/Sirene, maschile/femminile, discorso razionale/sentimento irrazionale) che troverebbe nell'operazione condotta da Berio un'ennesima ratifica: sia alla luce del taglio dell'unica sezione dove la voce intelligibile si mostra

[59] A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 353
[60] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, op. cit., p. 256
[61] A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 353
[62] ivi, p. 354

nella sua intelligibilità,[63] sia in quanto, nel già citato *Poesia e musica*, egli non nomina nemmeno una volta Cathy Berberian, accennando solamente una volta ad una generica «voce femminile».[64]

Non è tutto: secondo Bosma, che fa proprie le istanze inaugurate da Adriana Cavarero nella sua nota *Filosofia dell'espressione vocale* (2003),[65] il fatto che Berio consideri *Thema* una diretta e neutra emanazione del testo joyciano[66] rischia di stendere un velo di silenzio non solo sul contributo della Berberian in quanto voce significante, ma anche in quanto artista. Malgrado le significative manipolazioni, la particolare intonazione e l'inconfondibile timbro vocale della cantante statunitense costituiscono alcuni dei tratti distintivi della composizione;[67] senza contare poi che, per quanto l'incisione e la manipolazione su nastro magnetico tendano ad allontanare l'idea tradizionale di performance, anche la più fedele interpretazione di un testo non rappresenta mai una lettura neutra, bensì un atto creativo denso di scelte.[68] Delle numerose letture in inglese, francese e italiano, Berio non utilizzerà infine che quella dell'originale effettuata da Cathy Berberian, ma giustificherà la scelta non in base alla qualità della performance, bensì a quella della lingua inglese, dotata di un maggior grado di «discontinuità e di efficacia onomatopeica»;[69] secondo Bosma si tratta di una vera e propria negligenza nei confronti della creatività vocale della Berberian:

> Without her specific voice, the composition would have been substantially different. But this is not only because the voice is the revelation of the uniqueness of the one who emits it, as Cavarero argues; Berberian's voice is first of all remarkable as a creative act […] Berberian not only was passively revealed by her voice: she actively created vocal art.[70]

Non è questa la sede per soffermarsi sulle possibili considerazioni, suggerite dall'interessante articolo di Bosma, in merito alla questione di genere o al ruolo della dimensione performativa

---

[63] Occorre tuttavia specificare che quando, nel 1996, venne pubblicata una versione priva della sezione iniziale, Berio precisò che sarebbe stato meglio includerla nell'edizione successiva, in quanto l'esclusione rischiava di precludere una piena comprensione dell'opera (cfr. Menezes 2005, cit. in H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce)*, op. cit., p. 122)

[64] L. Berio, *Poesia e musica*, op. cit, p. 255

[65] A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003

[66] Secondo Berio «Tutto è già implicito nell'originale joyciano» (ivi, p. 260). Bosma cita poi una lettera del compositore italiano a Boulez nella quale *Thema* viene descritto come una «trascrizione, trasmutazione e parafrasi di un testo» (Lettera a Pierre Boulez, 26 gennaio 1981, Paul Sacher Stiftung (microfilm 072), cit. in N. Scaldaferri, *«Bronze by Gold», by Berio by Eco. Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in V. Rizzardi e A. I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio, Esperienze allo Studio di fonologia della Rai di Milano 1954-1959*, Rai Eri, Roma, 2000, p. 100)

[67] H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce)*, op. cit., p. 123

[68] Bosma fa qui riferimento all'opera del filologo e linguista ungherese Iván Fónagy *La vive voix : essais de psycho-phonetique*, prefazione di Roman Jakobson, Payot, Parigi, 1983

[69] L. Berio, *Poesia e musica*, op. cit.,. p. 258

[70] H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce)*, op. cit., p. 130-31

nell'opera di Luciano Berio. Altrettanto meritevole di approfondimento sarebbe il concetto stesso di onomatopea, al cui proposito viene suggerito un approccio alternativo rispetto a quello, evidenziato da Berio ed Eco, per il quale essa non è altro che «un irresistibile istinto di imitazione, quasi un bisogno di riprodurre la natura»;[71] ma l'onomatopea potrebbe anche essere vista, come suggerito da Derek Attridge, non come «imitazione naturale di riferimenti sonori extra-linguistici», ma in quanto «gioco linguistico artificiale», atto non a rievocare ma a prendere le distanze dalla natura per mezzo di un atto creativo.[72] L'articolo di Zavagna mette invece in luce quella «sorta di competizione [che] si svolgeva fra il compositore e la macchina sciocca-schiava», il faticoso braccio di ferro tra l'idea musicale e i limiti del mezzo tecnologico.[73]

L'interesse di questa ampia parentesi joyciana, declinata nelle due esperienze di *Fa:m' Ahniesgwow* e di *Thema (Omaggio a Joyce)*, risiede nel problematico confronto messo in atto dai due artisti nei confronti di una delle sperimentazioni fondamentali del Novecento letterario ed extra-letterario; dato quindi per assodato il confrontarsi (palese nel caso di Berio, implicito in quello di Helms) con l'eredità dello scrittore irlandese, si potrebbe forse vedere in entrambe le opere una presa di posizione, un'armonia di intenti nel fornire una risposta contemporanea alla dialettica tra espressione e comunicazione, alla "ferita" che Adorno aveva diagnosticato al cuore dell'arte di ogni tempo?

Nel considerare l'idea poetica alla base di *Thema*, Eco si è espresso, oltre quarant'anni dopo, con queste parole: «se dovessimo definirlo oggi, era un tentativo di capire i significati lavorando sui significanti, ovvero un omaggio al linguaggio come chiave per capire il mondo»;[74] per Berio si trattava di «rendere la parola capace di assimilare e di condizionare completamente il fatto musicale», nella prospettiva di

> giungere un giorno alla realizzazione di uno spettacolo "totale" ove una profonda continuità e una perfetta integrazione possa svilupparsi tra tutti gli elementi componenti […] e ove sia quindi possibile realizzare anche un rapporto di nuovo genere tra parola e suono, tra poesia e musica […] creare un rapporto di continuità tra di loro, rendere possibile il passaggio da uno all'altro senza

[71] Testo delle registrazioni in V. Rizzardi e A. I. De Benedictis (a cura di), *Nuova musica alla radio*, op. cit., p. 340, cit. in H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce)*, op. cit., p. 128

[72] ibidem. Bosma fa riferimento a D. Attridge, *Literature as Imitation: Jakobson, Joyce and the Art of Onomatopoeia*, in *Peculiar Language: Literature as Difference from the Renaissance to James Joyce*, Methuen, Londra, 1988

[73] P. Zavagna, *Thema (Omaggio a Joyce),* op. cit., p. 61

[74] U. Eco, *Prolusione*, in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno (Bologna, 8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna, 2005, p. 26

darlo a intendere, senza rendere palesi le differenze tra una condotta percettiva di tipo logico-semantico e una condotta percettiva di tipo musicale

Tutto questo consentirebbe, secondo il compositore, di eludere «il ben noto problema teorico-estetico della sovranità della struttura musicale sulla struttura poetica».[75]

Sia Eco che Berio hanno poi messo in evidenza come l'operazione alla base di *Thema* (ma anche del documentario *Omaggio a Joyce*) intendesse costituirsi anche come una consapevole presa di distanza razionale rispetto al pericolo di un puro gioco sonoro: all'«invito all'abbandono e all'oblio» delle Sirene deve opporsi un «atto di costruzione» capace di conservare la solidità del soggetto – solidità che, nella sperimentazione estrema del *Finnegans Wake*, è stata infranta «a costo di smarrire il senso dell'umano e dissolvere il bene della comunicazione in una disperata alchimia».[76]

Tirando le somme al termine di queste due rapide analisi, non può non colpire il fatto che negli stessi anni, in due nazioni diverse (per quanto legate da infinite connessioni umane e culturali), due tra le opere d'arte più innovative del periodo in quanto a connessione musica-linguaggio siano nate in seguito a incontri nei quali si leggeva Joyce.

A unire i due esperimenti, pur assai differenti in quanto a genesi, dimensione storico-politica e legame con il contesto musicale in senso stretto (sarebbe difficile contestare il fatto che *Thema (Omaggio a Joyce)* sia un'opera d'arte pienamente musicale, laddove il caso di *Fa:m' Ahniesgwow* meriterebbe ulteriori approfondimenti)[77] è la volontà di trascendere in qualche modo le forme comunicative tradizionali (il romanzo nel caso di Helms, la "messa in musica" in quello di Berio): quando il musicista ligure parla del suo «rifiuto di una condizione immutabile e definitiva della materia musicale»[78] esprime la stessa insofferenza dimostrata da Helms nei confronti dell'unità sintattica, fonetica e idiomatica della scrittura tradizionale – insofferenza alla quale, nel suo caso, si accompagna una esplicita carica critica in senso sociale e politico che risulta invece assente nell'opera di Berio.

---

[75] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, op. cit., pp. 254-55

[76] *"Omaggio a Joyce". Documenti sulla qualità onomatopeica della parola poetica*, ca. 34'24'' - 34'30'', cit. in A. Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos,* op. cit., p. 334

[77] Senza voler entrare in dettaglio su un confronto sul piano ontologico, basti considerare il fatto che, paradossalmente, *Fa:m' Ahniesgwow* risulta più vicina alla nozione tradizionale di opera d'arte musicale proprio in quanto di essa esistono molteplici possibili interpretazioni, laddove con *Thema* entriamo nel più recente universo delle opere fonografie, ovvero di quelle opere che consistono in un preciso prodotto sonoro elaborato in studio (del quale, tecnicamente, non possono quindi esistere interpretazioni). Per un'ampia e aggiornata trattazione delle diverse prospettive dell'ontologia musicale, si vedano l'opera di Lisa Giombini (*Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*, Mimesis International, 2017) e quella a cura di Alessandro Arbo e Marcello Ruta (*Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Collection du GREAM/Esthétique, Hermann Editeurs, Parigi, 2015)

[78] L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, op. cit., p. 263

Nell'ambito della produzione musicale di quest'ultimo, *Thema (Omaggio a Joyce)* rappresentò forse il punto d'arrivo di una sperimentazione tecnica e linguistica, ma al tempo stesso costituì un potente stimolo verso l'indagine e l'approfondimento di due dimensioni – quella del confine tra parola e musica e quella della vocalità, specialmente femminile[79] – che saranno tra le principali direzioni di ricerca di tutta l'opera di Berio. Anche nella sua collaborazione con Edoardo Sanguineti, intrapresa pochi anni più tardi con *Passaggio* (1961-62), resta la centralità dell'elemento vocale nella sua fisicità e nella sua presenza scenica, nonché il rifiuto di una mera "messa in musica" della parola poetica come intervento posticcio e unilaterale.

[79] *Circles*, del 1960, esplora i confini tra voce femminile e suono strumentale, il tutto nella forma di una «struttura di azioni: da ascoltare come teatro e da vedere come musica». Al 1961 risale *Visage*, per suoni elettronici e la voce di Cathy Berberian, su nastro magnetico, « un omaggio alla radio come il mezzo più usato nella diffusione di parole inutili»; in questo caso, l'elettronica non manipola la voce femminile ma si limita a intessere con lei un dialogo, «uno scambio di natura organica», lasciandola libera di esplorare la «carica simbolica e rappresentativa dei gesti e delle inflessioni vocali. Nel 1965 è invece la volta della celebre *Sequenza III*, anch'essa composta appositamente per e sulla voce di Cathy Berberian, «un saggio di drammaturgia musicale la cui storia, in un certo senso, è il rapporto fra l'interprete e la sua stessa voce». Tutte le citazioni sono note dell'autore, tratte dal sito del Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/, consultato in data 19-04-2021

2.4 – Berio e Sanguineti: *Passaggio*, *Laborintus II, A-Ronne*

> Il teatro mi interessa proprio come uscita dalla solitudine della scrittura. La cosa che più mi appassiona è questa idea di collaborazione lavorativa e, quindi, come si dice del cucire un abito, scrivere un testo addosso a uno spazio, a un corpo di attore, a una voce: è questo che mi attrae nel teatro.[1]

Le precedenti considerazioni hanno consentito una prima immersione nei procedimenti compositivi inerenti al rapporto tra musica e poesia nelle avanguardie del Novecento, sia in quelle che potremmo definire "storiche"[2] sia per quanto riguarda il vasto panorama delle nuove avanguardie, emerse attorno alla metà del secolo.

Tutto questo permetterà ora di entrare nel vivo della trattazione, esaminando l'evolversi di quella collaborazione Berio-Sanguineti che rappresenta una delle vicende chiave per comprendere proprio il legame tra poesia e musica nella cultura italiana contemporanea.

L'incontro tra Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti si colloca nel contesto di rinnovamento culturale già ampiamente delineato nella prima parte del presente lavoro; per quanto si possa legittimamente discutere sull'appartenenza dei due artisti al vasto e multiforme panorama della neoavanguardia, occorre tuttavia constatare come gli esordi della loro collaborazione rappresentino uno specchio importante delle sperimentazioni e delle poetiche in gioco in quel periodo.

Come giustamente rilevato da Luigi Pestalozza in apertura di una conversazione con Sanguineti, l'utilizzo del medium teatrale o musicale, l'idea stessa di interdisciplinarità non erano che alcune delle tante possibili declinazioni di una più ampia proposta culturale, il cui oggetto fu «la critica e la ricerca di una nuova forma di comunicazione o di conoscenza, coi mezzi impiegati […] L'importante era e ridiventa, come Sanguineti stesso fa capire, il discorso sul come e per che cosa comunicare».[3]

---

[1] E. Sanguineti in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, «L'immagine riflessa», XI, pp. 239-380, Genova 1988, ora in E. Sanguineti, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Mucchi Editore, Modena, 1993, pp. 187-211

[2] Il caso Debussy/Ravel rappresenta ovviamente solo una delle molte possibili prospettive d'indagine in merito al rapporto tra musica e poesia nel primo Novecento. Discorso a parte meriterebbe l'opera di Arnold Schönberg, dai quartetti d'archi con voce al *Pierrot Lunaire*, per il suo rapporto con la poesia a lui contemporanea (Maeterlinck, George, Giraud) ma anche per l'utilizzo della peculiare tecnica dello *Sprechgesang*.

[3] L. Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, «Musica/Realtà», n. 4, pp. 21-37, Bari 1981, ora in E. Sanguineti, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Mucchi Editore, Modena, 1993, p. 10

2.4.1 – Passaggio

> […] e
> a Berio dissi che bisognava comporla (l'opera su Rosa Luxembourg); (con tutta quella
> scena del comizio – coro in platea –); e anche questi (dissi) sono casi (del neo-
> contenutismo); e lui disse che non si poteva (con un "Operai!
> Soldati!") scoppiare all'improvviso (con quel frisch, fromm, frölich, frei); (e
> si cambiò soggetto);
> […][4]

Passaggio (1961-62), primo frutto del connubio Berio-Sanguineti, potrebbe forse essere visto come un'opera pienamente figlia del suo tempo, senza dubbio la più "avanguardistica" (nel senso corrente del termine) tra le composizioni che hanno impegnato la coppia di artisti; assai più che altrove, infatti, il richiamo alla critica sociale ed economica assume i tratti di un *impegno* esplicito (per quanto mai banalmente didascalico), e la stessa idea di includere il pubblico nel contesto scenico manifesta una ben precisa volontà di scuotere le coscienze tramite lo choc di un coinvolgimento diretto.

Al tempo di *Passaggio* entrambi gli artisti hanno già alle spalle una produzione notevole per quantità e qualità, e sono pienamente inseriti nel panorama culturale dell'epoca: oltre a *Thema (Omaggio a Joyce)*, Berio aveva già composto la prima *Sequenza* per flauto, si era confrontato con la scrittura seriale (*Nones*) e con la messa in scena della vocalità femminile in *Circles*, che in parte anticipa certe soluzioni teatrali di *Passaggio*;[5] aveva conosciuto le proposte musicali più innovative del suo tempo a Darmstadt e aveva studiato con Dallapiccola a Tanglewood, stringendo legami con numerosi compositori – la stessa *Passaggio* è dedicata a Darius Milhaud, «quel bonario, acutissimo e melanconico gentiluomo della musica che si aggirava con serenità nella giungla musicale del nostro secolo».[6] Allo stesso tempo, Sanguineti aveva già conosciuto un notevole successo, nell'ambito della

---

[4] E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 6, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 79

[5] «Non era certamente nelle mie intenzioni comporre una serie di pezzi vocali con accompagnamento di arpa e percussioni. Mi interessava invece elaborare circolarmente le tre poesie [di e. e. cummings] in un'unica forma ove i diversi livelli di significato, l'azione vocale e l'azione strumentale fossero strettamente condizionati e strutturati anche sul piano concreto delle qualità fonetiche. Gli aspetti teatrali dell'esecuzione sono inerenti alla struttura della composizione stessa che è, innanzi tutto, una struttura di azioni: da ascoltare come teatro e da vedere come musica», L. Berio, *Circles (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/circles-nota-dellautore, consultato in data 14-04-2021

[6] L. Berio, *Darius Milhaud*, in *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013, p. 312. «Je me rappelle avoir entendu une fois Darius Milhaud sur France Musique dire que Berio était le seul compositeur de notre époque à avoir le sens du lyrique. A l'époque Berio n'était pas aussi connu que maintenant.

poesia sperimentale, con i poemetti *Laborintus* ed *Erotopaegnia*, collaborava regolarmente con *il Verri* e si apprestava a chiamare a raccolta la nuova avanguardia italiana per l'esperimento palermitano del Gruppo 63, senza dimenticare la recente e fortunata apparizione nell'antologia *I Novissimi*.

Il poeta genovese non è stato né il primo né tantomeno l'unico autore letterario ad aver collaborato con Luciano Berio: nel 1959 era infatti andato in scena a Venezia *Allez-hop*, racconto mimico per mezzosoprano, otto mimi, balletto e orchestra, su testo di Italo Calvino. In una conversazione con Umberto Eco, Berio sottolineò come fosse sostanzialmente scorretto considerare Sanguineti e Calvino, dalla cui penna nasceranno anche i testi per *La vera storia* e *Un re in ascolto*, ma anche lo stesso Eco, come semplici librettisti:

> Di "yes-men" e di librettisti è ancora pieno il mondo e io, angelo insofferente, ne sto alla larga. Mi interessa ed amo enormemente, invece, il mondo delle idee di Calvino, di Sanguineti e il tuo [di Eco], tanto che penso che fra voi tre, così diversi, vi sia un meraviglioso rapporto di complementarità, forse inconsapevole. Perché mi sono rivolto e mi rivolgo a voi? Perché testo e musica devono avere una loro autonomia e un grado analogo di complessità e di dignità. Perché può capitare che vi faccia a pezzi? Perché, lo ripeto, la musica deve avere il sopravvento e perché fra testo e musica non c'è e non c'è mai stato quel rapporto elementare di causalità al quale tu fai finta di credere.[7]

Con queste poche righe Berio getta luce su tutto un modo di concepire la natura complessa dell'arte teatrale: la musica deve sempre «avere il sopravvento», ma perché tale vittoria sia feconda essa deve realizzarsi nei confronti di un elemento testuale dotato di pari dignità e autonomia. Questo conduce inevitabilmente il compositore a misurarsi con personalità forti, «collaboratori tutto sommato scomodi»[8] con i quali intraprendere un percorso creativo positivamente conflittuale; ma anche a confrontarsi con autori del passato altrettanto scomodi per la complessità della loro proposta o per il peso della loro eredità – basti pensare a Joyce o ai numerosi riferimenti biblici e mitologici di cui il teatro di Berio è disseminato.[9]

Et j'avais remarqué que Milhaud considérait Berio et Stravinsky comme les plus grands compositeurs du XXème siècle…» V. Descombes, Nice, 15-5-1979, cit. in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 15

[7] *Eco in ascolto. Intervista di Umberto Eco a Luciano Berio*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995, p. 56

[8] ibidem

[9] Emblematici sono, a tal proposito, il confronto col mito di Ulisse in *Outis* (1996) e quello con la «vastità inespugnabile» del mondo biblico in *Ofaním* (1988-1992). Si vedano i due testi *Morfologia di un viaggio* e *Ofaním [«… Da musicista laico…»]* in L. Berio, *Scritti sulla musica*, op. cit., pp. 301-03 e 280-81

Ma torniamo a *Passaggio*, che rappresenta l'inizio della collaborazione con Sanguineti e uno dei primi confronti con un artista contemporaneo. Nella sua evidente carica eversiva, la composizione potrebbe essere letta come una declinazione dell'anatema scagliato da Boulez contro i teatri d'opera;[10] ma quello tra Berio e l'opera è un rapporto decisamente più complesso e sfaccettato. Più che rifiutare in toto una delle forme musicali tradizionali per eccellenza, si tratta di sfruttarne tutte le possibilità per proporre una propria, innovativa visione del teatro in musica:

> […] Può anche accadere che un lavoro sia chiaramente concepito in opposizione al teatro d'opera, usando elementi operistici che risultano straniati in base al contesto nel quale vengono inseriti (il mio *Passaggio* può essere un esempio significativo a questo proposito). In un caso come questo dobbiamo renderci conto che nulla è più utile ed efficace dell'esprimere le proprie critiche nel posto giusto, usando dialetticamente alcuni strumenti del vostro "nemico". Infine, il teatro musicale nega sì l'opera, ma può continuamente assorbirla e usarla tra gli infiniti aspetti – rappresentabili o non rappresentabili in scena – della realtà.[11]

Nel caso di *Passaggio*, l'opposizione viene esercitata in modo mirato nei confronti di un pubblico particolare, quello della Scala di Milano, e di una struttura operistica tradizionale, entrambi considerati come «la riproduzione di una caratteristica struttura sociale e la riconferma architettonica di un ordine umano storicamente ben preciso»:[12] lavoro «evidentemente segnato dalla concezione brechtiana di teatro»,[13] *Passaggio* mette in scena un'innominata figura femminile che attraversa le tappe di una moderna via crucis, una «passione profana» priva di un vero e proprio intreccio, ma mirante a delineare, «attraverso una serie di nuclei drammatici, una situazione umana fondamentale».[14] Cruciale è la presenza di due cori, uno dei quali, mescolato con il pubblico in platea (Coro B), ricopre il ruolo di antagonista, mercificatore e persecutore della protagonista, per poi tentare

[10] «È nota la dichiarazione rilasciata da Pierre Boulez negli anni '60, secondo cui si sarebbero dovuti dare alle fiamme tutti i teatri d'opera, intesi dai giovani compositori della Scuola di Darmstadt come simbolo di un passato musicale con il quale la *neue Musik* (nell'illusione di poter essere autenticamente e radicalmente "nuova", ovvero priva di legami con la tradizione) desiderava troncare ogni legame» S. Marino, *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia*, op. cit., p. 345

[11] L. Berio, *Problemi di teatro musicale*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 52

[12] «[…] anche quando la disposizione dei ranghi [del pubblico] non suggerisce l'idea di un ordine immutabile, questo concetto rimane profondamente ribadito da un altro tipo di ordine, il rapporto di soggezione che unisce la platea passiva e contemplatrice alla vicenda che si svolge sulla scena»; e ancora: «Il sistema tonale altro non è che il modello di un ordine fondato su regole precise […]», U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, op. cit., pp. 66-67. Le parole di Eco evocano quelle di Henri Pousseur, altrettanto deciso nell'individuare un legame tra forme musicali tradizionali e ordine socio-economico: «L'ascolto musicale di tipo classico rispecchia la sottomissione totale, la subordinazione incondizionata dell'ascoltatore a un ordine autoritario e assoluto» - H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, in "Incontri Musicali", maggio 1958

[13] I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 235

[14] U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, op. cit., p. 69

infine di ridurre l'accaduto a puro spettacolo – «Non è questa la tentazione del melodramma? Pacificarci nel finale e dirci che nulla è accaduto o che, se qualcosa è accaduto, è finito e la storia si è conchiusa»; tentativo vanificato in extremis dalla protagonista, che «con un improvviso effetto di straniamento» caccia via dalla sala il coro e il pubblico.[15] Il teatro non è più luogo di rappresentazione o contenitore di una pratica artistico-sociale, ma oggetto esso stesso della messa in scena - «il punto di partenza era una drammatizzazione del luogo teatrale […] il primo tema affrontato scenicamente era proprio la struttura del teatro nel suo significato sociale».[16]

Per quanto riguarda il contributo di Edoardo Sanguineti, è di nuovo Eco, nelle sue note al programma di sala della prima rappresentazione, a chiarire la natura della collaborazione tra i due artisti:

> *Passaggio* non è nato come elaborazione musicale di un libretto preesistente, né come costruzione di un libretto ad hoc per una musica già tutta pensata. Sanguineti e Berio inseguivano da tempo, come si è detto, ciascuno per conto proprio, una immagine e un tema: dal loro incontro e da una serie di lunghe rielaborazioni è nata questa azione musicale. Così per gli autori *Passaggio* è stato un punto di arrivo nel senso che entrambi vi hanno individuato la soluzione concreta di un problema di poetica.[17]

Lo stesso Sanguineti ha sottolineato la destinazione strettamente musicale e performativa del suo lavoro – per quanto dalle sue parole, rispetto a quelle di Eco, traspaia un chiara posteriorità del testo nei confronti della musica:

> […] *Passaggio* è un testo che non vuole essere letto ma ascoltato nella musica. È stato concepito non per la lettura muta, ma in stretta relazione con la musica di Berio, al punto tale che il mio testo non è stato definito che dopo la scrittura della musica. La pubblicazione del testo è come la riproduzione in bianco e nero di un quadro. Il passaggio del testo in un'altra tecnica implica un altro tipo di percezione e produce sempre un altro testo.[18]

---

[15] ivi, p. 71. «In *Passaggio* fu molto importante, per me, il tipo di impostazione drammatica concordato con Berio […] il problema del coinvolgimento. Nel '63, del coinvolgimento non se ne parlava ancora, per quanto ricordo. Però di fatto credo che sia stata una delle sole due volte in cui io sono riuscito, non dico a realizzarlo, ma a vederlo realizzato, perché di norma è una cosa che ho sempre visto attuata, o meglio non attuata, in maniera molto goffa. Le due sole volte in cui l'ho trovato realizzato autenticamente, fu nello sgomento vero – ricordo la prima di *Passaggio* –, provato dal pubblico della Piccola Scala nel sentirsi insieme investito e rappresentato dal coro sparso nei palchi […]», L. Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 14

[16] E. Sanguineti in F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 196

[17] ibidem

[18] E. Sanguineti, *Tecnica della scrittura: della scena*, Salerno 1972, cit. in *Per musica*, op.cit., p. 50

In seguito, Sanguineti affermerà che la sua intenzione era stata unicamente quella di «preparare del materiale verbale per l'opera e non un testo ben definito»: sarebbe toccato poi a Berio «comporre il testo».[19]

Tra l'altro, la sostanziale comunanza d'intenti non implica che la prospettiva dei due artisti combaciasse alla perfezione: probabilmente influenzato dalla contemporanea teorizzazione dell'*opera aperta*, Berio tendeva ad abbracciare una sostanziale ambiguità, anche a livello di contenuto politico – apertura che, al contrario, Sanguineti avrebbe voluto mantenere più circoscritta.[20]

Il «problema di poetica» evocato da Eco è appunto la trasposizione in forma di azione musicale di un teatro brechtiano capace di abbattere la quarta parete e di rendere il pubblico partecipe di una scelta; la concezione di un'«opera come antiopera che trascende la chiusura del palcoscenico e rovescia il vero spettacolo nella sala».[21] Di particolare interesse per la nostra indagine – e per i futuri sviluppi della collaborazione tra Berio e Sanguineti – sono le modalità tramite le quali tale esperimento viene condotto sul piano del rapporto tra musica e parola.

Nel testo è facile rintracciare alcuni procedimenti tipici dell'opera del poeta genovese, come l'accumulazione e l'elenco (che ritroveremo alla base di *Laborintus II*), la giustapposizione di lingue diverse, la sintassi spezzata con il frequente uso delle parentesi, i richiami alla cultura alta come quelli al linguaggio più basso; fondamentale è poi il principio del montaggio, che già nella poesia d'avanguardia aveva sostituito la sintassi tradizionale e che qui diviene struttura e pungolo di riflessione per lo spettatore, non meno della "vicenda" rappresentata. Nell'idea degli autori, e diversamente da quanto avviene in Brecht, l'opera si colloca infatti «al di qua di un assestamento ideologico», e più che in un prendere partito la scelta richiesta al pubblico consiste nell'accogliere i suggerimenti dei frammenti testuali e musicali. La stessa protagonista rappresenta una generica figura femminile, tanto che Berio e Sanguineti, nell'ideazione del progetto, avevano in mente un diverso riferimento reale – rispettivamente la Milena kafkiana e Rosa Luxembourg.[22]

Dal punto di vista musicale, Berio utilizza una serie di «moduli di trasformazione» che regolano i rapporti tra le diverse componenti (il soprano, i solisti dell'orchestra, i due cori), rapporti che si

---

[19] E. Sanguineti, Genova, 03-07-1978, cit. in I. Stoianova, *Luciano Berio, Chemins en musique*, op. cit., p. 256

[20] ibidem

[21] L. Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 16

[22] «[…] Contre l'image de la femme kafkaienne j'ai proposé une autre image de femme: Rosa Luxembourg. Donc, je voulais un opéra politique. Lui, il disait: "Un opéra politique ne peut pas etre tout simplement un opéra de propagande. On ne peut pas choisir une héroine et un scénario où les choses sont très claires. La femme doit etre une femme sans identité définie.» E. Sanguineti, Genova, 03-07-1978, cit. in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 240

muovono tra un massimo di unanimità e un massimo di contrasto;[23] e Sanguineti rileva come vi fossero, a livello di elaborazione formale, «dei punti d'incontro molto solidi» tra testo e musica, per quanto riguarda la mescolanza di diversi livelli linguistici e nel confronto, a livello stilistico, di situazioni differenti.[24]

Come già accennato, il lavoro di Sanguineti riflette anche in *Passaggio* la sua tendenza al montaggio e all'appropriazione onnivora, le cui fonti principali sono in questo caso la Bibbia e il *De rerum natura* di Lucrezio; proprio al concetto di citazione egli attribuisce una funzione cruciale nell'idea stessa di messa in scena e nell'effetto di straniamento ricercato:

> […] Quant à la citation, je dirais que la mise en scène c'est la citation d'un texte dans un corps. L'effet de distanciation qui est fondamental dans le théâtre moderne doit se fonder sur cette notion de citation. Il faut donner au public le sentiment que le texte n'est pas spontané et qu'il existe un texte littéraire au-delà de la scène […][25]

Messa in scena come citazione di un testo in un corpo, quindi. Nel caso di *Passaggio*, occorre sottolineare, la definizione di "messa in scena" gioca anche con il duplice significato, in lingua italiana, del termine "messa": ad essere messa in scena è una «passione profana» che vede la protagonista attraversare una serie di "stazioni" – per poi ripercorrerle tutte nel corso della sesta e ultima, un passaggio anche fisico sul palco che ricorda quello già adottato da Berio in *Circles*.[26]

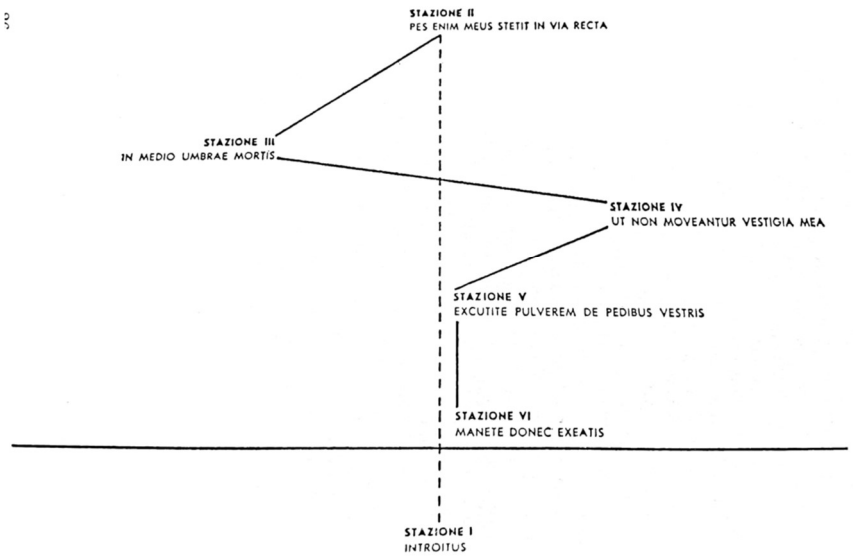
---

[23] U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, op. cit., p. 72

[24] I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 239

[25] E. Sanguineti, Salerno, agosto 1972, cit. in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 242

[26] cfr. C. Stratford, "*Stinging" in Circles : A Creative Exchange Between E.E. Cummings and Luciano Berio*, «Spring», New Series, No. 20 (October 2013), pp. 46-70



[Struttura di *Passaggio*, in E. Sanguineti, *Per Musica*, op. cit., p. 26]

Il fatto che una parte importante del materiale verbale (soprattutto quello utilizzato per i titoli delle stazioni) sia tratto dalla Bibbia, senza contare l'idea stessa di una «Messa in scena» come «passione profana», sembrerebbero connotare l'opera in senso esplicitamente religioso; ma numerosi elementi contribuiscono invece a delineare una prospettiva tutta terrena sulla sofferenza, sui rapporti sociali e sulla religione stessa. Secondo Stoianova «c'est en s'appuyant sur la philosophie de *De rerum natura* de Lucrèce que Sanguineti développe sa conception marxiste de la religion et des rapports sociaux dans la composition textuelle de *Passaggio*».[27]

Si è già accennato a come il testo presenti alcuni tratti distintivi della poesia sanguinetiana: assai diffusa è la tecnica dell'elenco o del catalogo (specie nella Stazione V, *Excutite pulverem de pedibus vestris*), che sarà cruciale anche in *Laborintus II*. Ma ad anticipare la tematica di quest'ultimo lavoro è anche il continuo riferimento al denaro, e più in generale all'idea di mercificazione – nella Stazione IV si assiste a una vera e propria messa all'asta della protagonista da parte del Coro B, proprio mentre il Coro A si lancia in un amaro elogio del denaro:

Coro A	**Coro B**
oh denaro, come ti occulti! ombra delle cose: tutto per averti! noi, vive merci, in questa agonia, lodiamo te,	oggetto: una donna: perfettamente domestica: quanto? ne abbiamo abbastanza! quanto? si comincia da 50.000: basta! basta! [altre cose ci vogliono

[27] I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 240

perché tu solo il santo, tu solo l'altissimo!	siamo venuti qui per … io, almeno, sono venuto qui per … 55: oh! oh! 100: ma quanti anni ha? ma è algerina? 110: è cinese! 120.000: oh! oh! 200: vogliamo vedere la lingua! ma cosa fa? vogliamo vedere la … 250.000 ehi! il sedere! a scatola chiusa! a gabbia chiusa! che vergogna! la polizia! la polizia! fuori l'autore! […] dio! dio! che prezzi!

[E. Sanguineti, *Passaggio*, Stazione IV (*Ut non moveantur vestigia mea*), in *Per musica*, op. cit., pp. 40-41]

Retrospettivamente, *Passaggio* può essere certamente considerato come uno dei momenti più rappresentativi della nuova avanguardia italiana, non soltanto per le sue qualità intrinseche, ma anche in quanto frutto di una serie di collaborazioni che coinvolsero trasversalmente le diverse anime del rinnovamento culturale: oltre a Berio e Sanguineti, non occorre infatti dimenticare che la scena fu disegnata da Enrico Baj e Felice Canonico,[28] mentre regista fu Virginio Puecher – per il quale *Passaggio* fu il primo di una serie di importanti progetti nell'ambito del nuovo teatro musicale.[29]

Altamente suggestivo e aperto a una pluralità di interpretazioni è il titolo stesso, a partire dai riferimenti posti in apertura alla Stazione VI («tra le cose l'avete gettata: / nella prigione, torturata: / una stanza per sperare: / una stanza per tremare: / questo è il nostro passaggio: / passano i giorni / la

[28] In più occasioni Sanguineti ha ribadito l'importanza rivestita non solo dalla musica, ma anche dagli sviluppi dell'arte figurativa (e dell'opera di Baj in particolare) per il delinearsi del proprio progetto poetico: «[…] per quel che mi riguarda personalmente, direi che in fondo i due personaggi fondamentali furono Baj sul piano della pittura e Berio sul piano della musica» in L. Pestalozza, *Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 9; e ancora: «In fondo, nella musica di Berio e nella pittura di Baj trovavo l'equivalente di quello che cercavo io nella poesia. Questo mio interesse per il loro lavoro produrrà poi dei giochi specifici: ad esempio, nel *Capriccio italiano* ci sono allusioni molto trasparenti alla pittura degli ultracorpi di Baj come pure al canto di Cathy Berberian. D'altra parte, io, Berio, e Baj appartenevamo fin dagli anni Cinquanta alla medesima atmosfera culturale e nel lavoro che ciascuno di noi portava avanti nel rispettivo campo artistico erano rintracciabili precise corrispondenze con il lavoro degli altri. Io, se fossi stato un pittore, avrei voluto dipingere come Baj e, se fossi stato un musicista, avrei voluto comporre musica come Berio» in F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milano, 1993, p. 87

[29] Puecher sarà anche regista di *Hyperion* di Bruno Maderna (1964), che conteneva anche il *Text für Bruno Maderna* scritto da Hans G Helms, e di *Atomtod* di Giacomo Manzoni (1965)

pietra passa, il fuoco, il verne: / tutto passa: il cristallo, il delirio: / la nuvola, lo specchio, il sogno: / e passa il vento, la rosa, la stella: / il sangue, la violenza, la vita: / e il denaro passa, il cavallo, la calce: / e questo, questo è il nostro passaggio: / […]»); significativa, a tal proposito, la testimonianza del regista Virginio Puechner:

> […] immagini culturali di ogni genere debbono passare davanti agli occhi dello spettatore cosi come passa sul palcoscenico unica e insieme mutevole la protagonista: una specie di nobile lumaca che lascia dietro di sé una traccia indelebile. Traccia che essa ripercorrerà alla fine dello spettacolo con puntigliosa e tragica meticolosità mentre intorno a lei, saltata ogni convenzione, si danno da fare macchinisti, servi di scena, pompieri e il teatro rivela i suoi stracci.[30]

Ma il passaggio potrebbe anche essere quello verso un nuovo tipo di teatro musicale, verso un nuovo tipo di fruizione e di rapporto con il pubblico – «lo scandalo è il passaggio che Berio e Sanguineti auspicano e che avranno».[31]

2.4.2 – Laborintus II

A proposito del percorso artistico condiviso con Luciano Berio, Sanguineti rileva la presenza di una «netta continuità»[32] nella ricerca che conduce da *Passaggio* (1961-62) a *Laborintus II* (1965): quest'ultimo aveva conosciuto già una prima elaborazione, intitolata *Esposizione*, portata in scena in forma di balletto al Teatro La Fenice di Venezia nel 1963, in occasione del Festival di musica contemporanea della Biennale.

Le affinità tematiche e formali tra *Passaggio* ed *Esposizione* sono evidenti: entrambi costituiscono la messa in scena di una serie di gesti vocali e strumentali, ruotanti attorno a una protagonista femminile (un soprano nel caso di *Passaggio*, il mezzosoprano di Cathy Berberian per *Esposizione*) e a una tematica socialmente impegnata – per quanto, in entrambi i casi, il vero pungolo critico sia da ricercare nella forma della messa in scena, piuttosto che nei contenuti espliciti. Ancora più che in *Passaggio*, tuttavia, in *Esposizione* si fa dirompente il problema della merce e della mercificazione; se, nel primo caso, quest'ultima concerne essenzialmente la protagonista femminile,

[30] V. Puechner, *Diario di un'esperienza*, «Sipario», n. 224, a. XIX, 1964, p. 46
[31] D. Vergni, *Passaggi contro gli spettatori*, «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciamo.com, 2018
[32] L. Pestalozza, *Conversazione con Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 13

nel secondo la questione esplode nella denuncia di una problematica capillare della società contemporanea.

In maniera ancora più letterale che in *Passaggio*, infatti, il titolo *Esposizione* prelude al nucleo tematico e drammaturgico dell'opera:[33] la denuncia della logica capitalista e della mercificazione globale viene restituita, dal punto di vista scenico e coreutico, da un incessante spostamento di pacchi in tutto l'ambiente scenico, tanto orizzontalmente che verticalmente,[34] mentre dal punto di vista testuale domina la tecnica del catalogo – sia per le sezioni scritte appositamente da Sanguineti, sia per le citazioni dall'enciclopedia medievale di Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*.

L'opera, ritirata dopo la prima e unica messa in scena a Venezia, rappresentò tuttavia un fertile terreno su cui realizzare un nuovo progetto, stavolta commissionato dalla radiotelevisione pubblica francese in occasione dei 700 anni dalla nascita di Dante.

Non si tratta certo di un caso isolato di riutilizzo di materiali preesistenti, specie nell'ambito della produzione musicale di Berio:[35] abbiamo già avuto modo di vedere come l'intero ciclo degli *Chemins* non costituisca, di fatto, che un commento in forma di rielaborazione delle precedenti *Sequenze*.[36] Esempio ancora più vicino al caso di *Esposizione* e *Laborintus II*, per vicinanza cronologica ma anche per un certo parallelismo della vicenda, è quello costituito da un'altra opera "fantasma" frutto della collaborazione tra Berio e Sanguineti: proprio tra il 1963 e il 1964, infatti, il poeta genovese aveva scritto il libretto per un progetto di Berio, intitolato *Tracce (Traces)*, eseguito una sola volta nel 1969 presso l'Università dell'Iowa e poi ritirato.[37] Proprio come accaduto con *Esposizione* e *Laborintus II*, alcuni elementi di *Tracce* saranno in seguito riutilizzati per la composizione di *Opera* (1969-70).

Giungiamo infine a *Laborintus II* (1965): l'opera – apparsa nello stesso, densissimo anno della terza *Sequenza* e del primo *Chemin* – è senza dubbio tra le più note e studiate del repertorio di Berio,

---

[33] «*Esposizione* è un titolo che mi nasceva da un'idea molto alla Walter Benjamin: "il mondo si è mosso per vedere delle cose", la famosa frase […] sulle esposizioni universali. Ma quelli che lì venivano esposti erano invece detriti, materie» E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives*, a cura di A. I. De Benedictis, Atti del Convegno presso l'Accademia Chigiana, Siena, 28-31 ottobre 2008, Leo S. Olschki, Firenze, 2012, p. 54

[34] Nel rimandare alla testimonianza della coreografa Ann Halprin, (J. Ross, *Anna Halprin. Experience as Dance*, Berkley – Los Angeles – London, University of California Press, 2007) Candida Felici rileva un'ulteriore possibile chiave interpretativa, considerando «la stretta relazione tra la rete issata sul palcoscenico con i suoi riquadri regolari, la forma della piazza – dove si svolge in parte l'inizio dello spettacolo – e quella del teatro con i suoi palchetti in file sovrapposte, quasi che la rete non fosse altro che una proiezione dello spazio teatrale e urbano e i ballerini con il loro carico un riflesso del pubblico», C. Felici, *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*, in M. T. Arfini e A. Rizzuti (a cura di), *AnDante. Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Università degli Studi di Torino, 2018, p. 90

[35] «Sarebbe enormemente importante davvero poter vedere come Berio ha riutilizzato, riciclato, riscritto. È forse il primo esempio radicale di riscrittura che vorrebbe cancellare», E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, op. cit., p. 54

[36] cfr. infra, prima parte cap. 8

[37] C. Felici, *Dante nel labirinto,* op. cit., p. 88

oggetto di un interesse non ancora sopito e sfociato in un numero notevole di saggi e pubblicazioni.[38] L'anniversario dantesco permise in questo caso a Sanguineti non solo di riprendere e sviluppare la critica al denaro e alla mercificazione già intrapresa in *Esposizione* (agli usurai, collocati nel terzo girone del settimo cerchio dell'Inferno, è dedicato il XVII canto della *Commedia*), ma anche di chiamare in causa due vecchi compagni di strada, profondamente legati tanto a Dante quanto alla ricerca poetica novecentesca, ovvero Ezra Pound e T. S. Eliot.

A proposito del necessario lavoro di adeguamento del materiale preesistente, Sanguineti propose a Berio di «dantinfernalizzare l'*Esposizione*»,[39] mentre quest'ultimo convinse il poeta a inserire nel titolo della nuova opera un riferimento esplicito alla sua raccolta *Laborintus* (1956). Le ragioni di tale richiamo non sono affatto oscure: oltre alla familiarità di Sanguineti con l'opera di Dante, nella richiesta francese di un omaggio dantesco in forma di «pastiche»[40] affiorava la possibilità di un'operazione linguistica vicina a quella compiuta da Sanguineti nel poemetto d'esordio, nonché il riferimento a un'idea chiave del testo proposto, «quella del percorso difficoltoso, dell'itinerario labirintico».[41]

La compagine testuale dispiegata in *Laborintus II* risulta non a caso emblematica di quell'incontro tra avanguardia e tradizione, di quel dialogo continuo fra passato e presente di cui si fece portavoce la poesia di Sanguineti: vi troviamo infatti, accanto ai testi già composti per *Esposizione* e ad estratti da *Laborintus* e *Purgatorio de l'Inferno*, citazioni dantesche dalla *Vita nuova*, dall'*Inferno* e dal *Convivio*, le *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia, nonché frammenti di *East Coker* di T. S. Eliot (1940, il secondo dei *Four Quartets*) e dei *Cantos* di Ezra Pound. A proposito delle difficoltà incontrate nel confronto testuale con Dante, Stoianova riporta questa significativa testimonianza di Sanguineti:

> A l'époque j'avais travaillé, je travaillais sur… en fait travailler sur Dante, c'est impossible, finalement. Dante n'est pas un texte «musicable», disons. C'est un texte d'une résistance énorme

[38] Oltre alle pagine dedicate a *Laborintus II* nelle monografie classiche su Berio (I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., in particolare pp. 21-55; D. Osmond-Smith, *Berio*, Oxford University Press, 1991), e ai numerosi interventi in convegni e volumi collettanei, ricordiamo solo la recente tesi di S. Marsan, *Aspect structurel des éléments phonétiques et phonologiques dans le Laborintus II de Luciano Berio* (Université Lumière Lyon 2, 2014-15), quella di P. F. Stacey, *Contemporary Tendencies in the Relatioship of Music and Text with Special Reference to "Pli selon pli" (Boulez) and "Laborintus II" (Berio)* (University of East Anglia, 1984) e il lavoro di U. Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio* (Peter Lang, Francoforte sul Meno, 2007).

[39] E. Sanguineti, lettera a Luciano Berio, 26 settembre 1964, cit. in C. Bello Minciacchi, *«Vociferazione» e «discorso interrotto»: aspetti testuali delle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*, in G. Ferrari (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio. I. De "Passaggio" à "La Vera Storia"*, L'Harmattan, Parigi, pp. 111-112

[40] E. Sanguineti, lettera a Berio, 27 ottobre 1964, cit. in C. Bello Minciacchi, *«Vociferazione» e «discorso interrotto»,* op. cit., p. 114

[41] E. Sanguineti, Genova, 3.7.1978, cit. in I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 23

à toute possibilité de chant ou même, je dirais, de récitation. Mais pour déjouer la force de résistance du texte, j'avais l'idée de jouer sur certains grands motifs dantesques tels que l'ambition d'exhaustivité d'une œuvre qui embrasse la totalité du monde. Donc, une direction totalisante et presque une idée de catalogue de toutes les réalités de l'univers…[42]

Non c'è ormai bisogno di sottolineare come la scelta di una particolare tematica, nel caso di autori come Berio e Sanguineti, non rappresenti affatto un fattore puramente contenutistico o esterno rispetto al procedimento formale: *Laborintus II* non fa certo eccezione e, per quanto la scelta di certi frammenti rifletta bene l'idea "labirintica" alla base del lavoro (basti pensare ai celebri versi «In my beginning is my end» e «In my end is my beginning» che aprono e chiudono *East Coker,* e che ritroveremo anche in *A-Ronne*), è per mezzo del trattamento testuale e musicale che tale idea raggiunge una più complessa e profonda comunicazione.

Prima di addentrarsi nel cuore della composizione, non occorre dimenticare che quest'ultima conobbe versioni e destinazioni differenti: commissionato in forma di trasmissione radiofonica, *Laborintus II* è tuttavia definito da Berio come «opera scenica» – «può essere trattata come una *rappresentazione*, come una storia, un'allegoria, un documentario, una danza. Può essere rappresentata a scuola, a teatro, in televisione, all'aria aperta e in qualsiasi altro luogo che permetta di riunire un uditorio.»[43] Tale destinazione generica potrebbe apparire in radicale contrasto con l'opera precedente, *Passaggio*, che invece era nata proprio – ricordiamo le parole di Sanguineti – come «drammatizzazione del luogo teatrale»: piuttosto che costituire un indebolimento dell'idea artistica, tale svincolarsi da un contesto singolare potrebbe al contrario rappresentare un concentrarsi di tale idea nelle scelte strutturali e compositive; il potenziale critico non è più condizionato dal rivolgersi a un certo tipo di pubblico in un certo tipo di ambiente, ma si situa interamente nel "cosa" viene proposto a livello di procedimento formale e riferimenti intertestuali.

Le parole dello stesso Berio chiariscono efficacemente la natura dell'operazione:

Il principale riferimento formale di *Laborintus II* è il *catalogo*, inteso nella sua accezione medievale (come per esempio le *Etimologie* di Isidoro di Siviglia, anch'esse presenti in quest'opera), che mette in relazione i temi danteschi della memoria, della morte e dell'usura - cioè la riduzione di tutte le cose a un solo metro di valore. […]

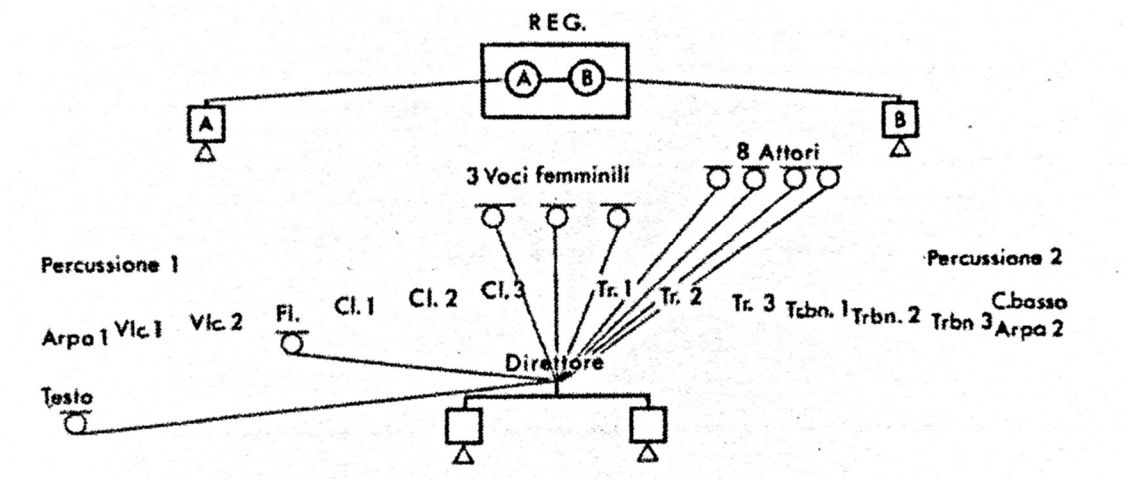
Il principio del catalogo non si limita solo al testo, ma serve anche da base alla struttura musicale stessa. Visto sotto un certo aspetto, *Laborintus II* è un catalogo di riferimenti, di

[42] E. Sanguineti, Genova, 3.7.1978, ivi, p. 24

[43] L. Berio, *Laborintus II (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/laborintus-ii-nota-dellautore, consultato in data 21/04/2021

atteggiamenti e di semplici tecniche strumentali; un catalogo dal carattere un po' didattico, come le immagini di un libro scolastico che tratti delle visioni dantesche e del gesto musicale. Le parti strumentali sono sviluppate soprattutto come estensione dell'azione vocale dei cantanti e la breve sequenza di musica elettronica è concepita come prolungamento dell'azione strumentale.[44]

L'ultima affermazione di Berio restituisce l'idea di un materiale musicale che, pur nella sua vasta eterogeneità e nella peculiarità di ogni singolo gesto, timbro e strumento, punta a superare le distinzioni tradizionali nel mettersi al servizio di un'idea musicale coerente; come e ancor più che in *Circles* troviamo infatti un mutuo rispecchiarsi delle tre dimensioni sonore contemplate dalla composizione – quella vocale, quella strumentale e quella elettronica.



[L. Berio, *Laborintus II, per voci, strumenti e registrazioni* (1965), Universal Edition, UE 13792, Vienna-Milano, 1976, disposizione]

Non a caso, proprio la dimensione vocale gioca in *Laborintus II* un ruolo complesso e sfaccettato: oltre alla voce recitante ("Testo") troviamo infatti impiegate 3 Voci femminili («capaci di cantare al microfono in genere senza vibrato, e di evitare emissioni vocali "operistiche"»), un coro formato da 8 Attori e una voce incisa su nastro magnetico.[45] Ciò implica la compresenza (anche strettamente simultanea) di differenti tecniche vocali, dal recitato al cantato, nonché l'utilizzo in partitura di una "notazione fonetica" e di una "notazione fonemica"; come se la vocalità non fosse già abbastanza frammentata e onnipervasiva, l'autore richiede che «all'inizio della composizione i

[44] ibidem

[45] cfr. L. Berio, *Laborintus II, per voci, strumenti e registrazioni* (1965), Universal Edition, UE 13792, Vienna-Milano, 1976. L'edizione del 1976 (cui si farà riferimento nel corso della presente trattazione) presenta alcune modifiche rispetto alla partitura originale del 1965, e costituisce a tutti gli effetti la versione "definitiva" dell'opera

due esecutori di percussione e gli esecutori di arpa devono pronunciare il testo indicato – a voce sufficientemente alta sincronizzando esattamente l'articolazione vocale con quella strumentale».

L'individuazione delle diverse fonti testuali permette, nella ricostruzione proposta da Candida Felici, di suddividere l'opera in 12 sezioni, «distinguibili in relazione ai diversi testi che vi sono intonati e/o recitati, all'organico, alle tipologie di scrittura e al trattamento della voce»:[46]

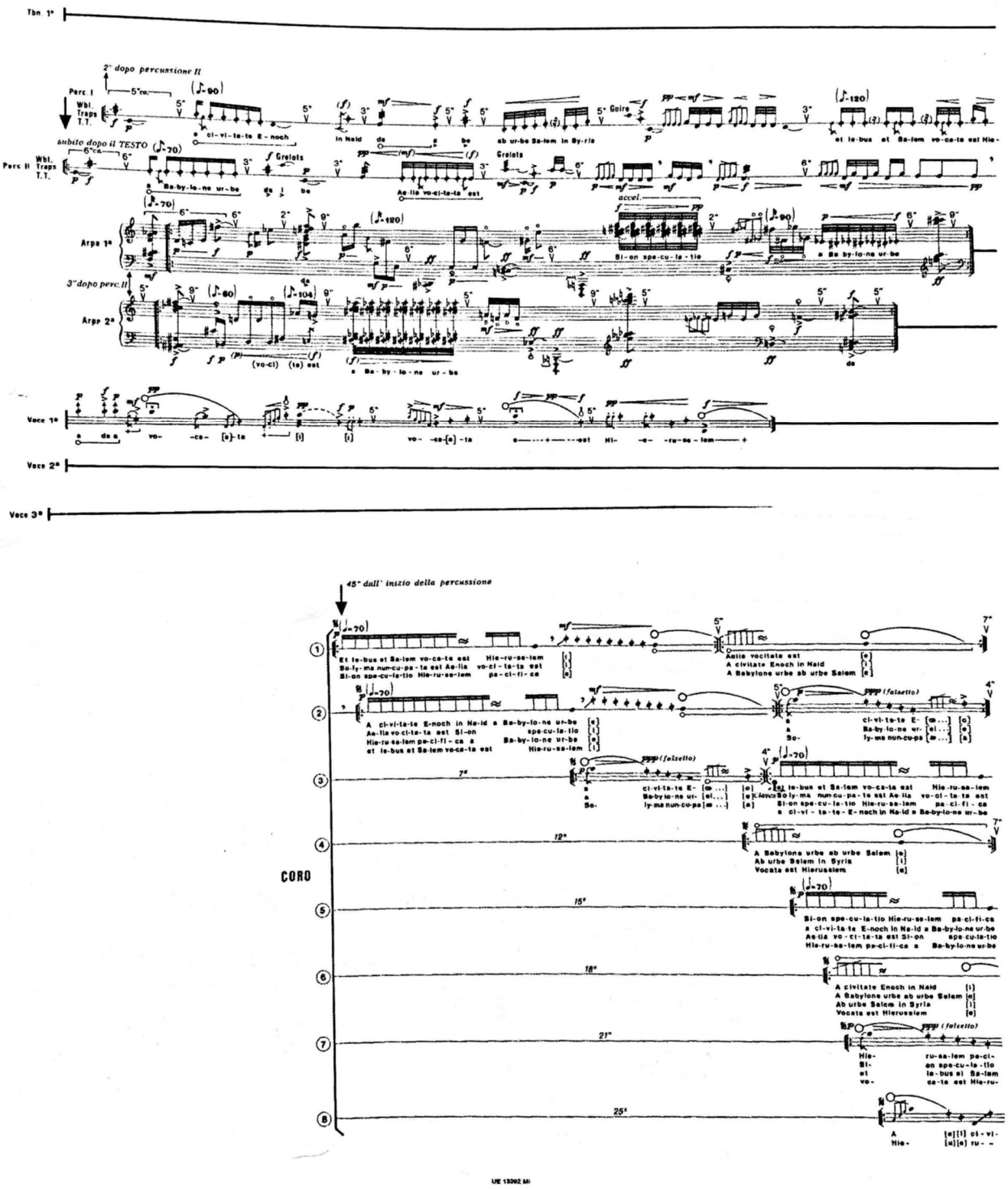
Sezione	Interpreti e testi	Minutaggio	Partitura
I	Voci femminili e Coro: Isidoro da Siviglia - *Etymologiae* Testo: Dante – *Vita nuova*	0.00	
II	Coro: Dante – *Inferno* Eliot – *East Coker*	3.40	lettera B
III	Testo e Voci: *Vita nuova*	4.00	4/8 dopo lettera B
IV	Coro: *Inferno* Eliot Sanguineti – *Laborintus* e testi nuovi	6.45	lettera E
V	Testo e Voci: Vita nuova	7.15	lettera F
VI	Voci: Isidoro, testi biblici Coro: Isidoro, testi biblici, *Laborintus* e testi nuovi di Sanguineti	9.50	lettera K
VII	Testo e Coro: *Inferno* Pound – *Canto XLV* ("With Usura")	13.00	lettera P
VIII	Voce su nastro magnetico: Inferno Pound	17.00	lettera V
IX	Coro: Sanguineti – *Laborintus* e testi nuovi	18.45	lettera W
X	- (strumentale)	22.00	lettera Z
XI	Testo: Dante – *Convivio*	25.50	subito dopo lettera DD
XII	Voci e Coro: Sanguineti – *Purgatorio de l'Inferno*	27.00	lettera EE

[46] La seguente tabella si rifà alla suddivisione proposta in C. Felici, *Dante nel labirinto,* op. cit., p. 94. Per quanto concerne la partitura, è stata presa a riferimento la già citata edizione Universal del 1976, mentre il minutaggio si riferisce all'esecuzione del 1976, diretta da Luciano Berio con Federico Sanguineti alla voce recitante, inserita nel CD *Luciano Berio. Points on the curve to find… – Folk Songs – Sequenza VII – Laborintus II*, Ermitage, Bologna, 1997

Grazie anche all'accurato lavoro di ricerca sui testi originali compiuto da Grazia Giacco[47] è possibile rilevare come sia stato compiuto un prelievo mirato e coerente dal punto di vista semantico, suscettibile poi – grazie alle molteplici dimensioni vocali già menzionate – di giocare anche sul piano timbrico e fonetico.

Alcuni frammenti rappresentano richiami diretti e inequivocabili a Dante («e nel mezzo […] e in una selva […] ed una lupa» all'inizio della sezione II, «e per me ne la città dolente […] lasciate, lasciate ogni speranza» alla fine della sezione VII), così come spesso emerge in maniera chiara il tema cardine dell'usura (la parola stessa appare ripetutamente, con differenti gradi di comprensibilità, per tutta la sezione VII, "reperto" proveniente sia da Pound che dall'*Inferno* dantesco). I primissimi minuti dell'opera sono emblematici del modo con cui Berio è capace di esplorare tutte le possibilità di ampie formazioni vocali e strumentali – nell'organico di *Laborintus II*, oltre alle voci già citate, troviamo infatti 1 flauto, 3 clarinetti, 3 trombe, 3 tromboni, 2 arpe, 2 violoncelli, 1 contrabbasso e svariate percussioni: fin dalle prime battute Berio lavora con i timbri delle voci e degli strumenti a fiato instaurando un continuo gioco di specchi e di richiami, tanto che spesso agli esecutori viene esplicitamente richiesto di suonare certe note «imitando e continuando lo stesso suono della voce femminile». Ma la sezione di apertura è notevole anche per il montaggio testuale: inizialmente il Testo scandisce con chiarezza un estratto dalla *Vita nuova*, emergendo da una nebulosa vocale realizzata dalle tre voci femminili, che invece intonano (in maniera estremamente dilatata e frammentata) passi dalle *Etymologiae* di Isidoro da Siviglia; in seguito, tuttavia, interviene anche il Coro, inizialmente confuso nel magma strumentale e poi sempre più presente, ma sempre spezzettando e sovrapponendo frammenti delle *Etymologiae*. Ne risulta, non a caso, un effetto sonoro labirintico, per il quale la miriade di voci contrastanti e compresenti si muove al confine tra il puro effetto timbrico (continua, infatti, il gioco di richiami con gli strumenti a fiato) e un livello minimo di comprensibilità linguistica.

[47] L'Autore desidera ringraziare Grazia Giacco (Université de Strasbourg) per aver gentilmente condiviso il suo lavoro sul libretto di *Laborintus II* (dossier inedito presentato nell'ambito del modulo MUS210 "Approche théorique et critique", Maitrise Musique, Université Marc-Bloch, Strasbourg II, giugno 1999).



[L. Berio, *Laborintus II*, cit., p. 2]

Già da questo accenno di analisi[48] si sarà compreso come *Laborintus II* rappresenti un'opera importante a molteplici livelli: sia nella produzione personale di Luciano Berio, sia per quanto riguarda la collaborazione con Sanguineti, sia nell'ambito più vasto della cultura italiana ed europea, si tratta al tempo stesso di un punto di arrivo e di un'esperienza propositiva per una serie di ricerche riguardanti la relazione tra testo, musica e teatro, tra vocalità, strumentalità ed elettronica.

Per quanto concerne invece il legame con il "primo" *Laborintus*, quello dato alle stampe da Edoardo Sanguineti nel 1956, quest'ultimo ricorda come Berio avesse voluto suggerire un'idea di continuità, un possibile percorso attraverso le due opere:

> Berio diede il titolo *Laborintus II* perché immaginava un lettore tanto eroico da leggere il mio primo libro – che appunto si chiamava *Laborintus*, e coglieva quello che sarebbe stato un po' il tema ossessivo della mia vita – per poi approdare a questo *Laborintus II*, dopo aver attraversato in qualche modo la lettura del mio testo; naturalmente credo che non esista al mondo nessun eroe che abbia seguito alla lettera questa indicazione…[49]

Al di là del presunto eroismo necessario alla fruizione, le due opere presentano indubbi punti di contatto, non solo e non tanto a livello tematico, quanto sul piano formale e strutturale: l'idea del labirinto (e al tempo stesso del *labor*, del lavoro e della fatica) viene sviluppato in un continuo destreggiarsi – volendo far propri i binomi utilizzati da Adorno e da Fausto Curi – tra espressione e comunicazione, tra dantismo e petrarchismo, tra senso e suono. Per quanto si tratti pur sempre di un omaggio a Dante commissionato per un importante anniversario, che il trattamento labirintico dei materiali sia più rilevante dei testi o degli stessi autori è confermato dal fatto che *Laborintus II* resta malgrado tutto (proprio come il suo predecessore, seppur in forma più velata) una critica alla mercificazione onnivora della realtà contemporanea, «la riduzione di tutte le cose a un solo metro di valore»;[50] e tale critica viene rivolta tramite i versi di autori (Eliot, Pound, ma anche Dante stesso) che sarebbe difficile considerare progressisti da un punto di vista storico e sociale.

Tuttavia, accertate le innegabili affinità, un confronto tra le sezioni conclusive dei due "*Laborinti*" può rivelarsi utile a comprendere un certo cambio di atteggiamento nei confronti della questione comunicativa:

---

[48] Per considerazioni più ampie in merito a *Laborintus II* si rimanda ai testi già citati nella nota 38 di pag. 224.

[49] Lezione pubblica di Edoardo Sanguineti: Dante 1965 (16 maggio 2006, Firenze), https://www.youtube.com/watch?v=suCoGTeR60E, consultato in data 26-04-2021

[50] L. Berio, *Laborintus II (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/laborintus-ii-nota-dellautore, consultato in data 27-04-2021

e noi; non come Plinio (noi) Ruben; iste fuit ille; der Jude;
sempre suspensi (nos); non recitiamo (noi) storia; MARMORIBVS das Jot;
judaeus; VARIIS leggendo; infelice!; fetus; maximus fetus; luce!
(λ) a juventute sua; considerantes; in 'Album Amicorum';
considerantes (non nosmet); (quod Plinius de Apelle); astrologus;
puncta momenta; nigromanticus; puncta minuta; puncta!
quae pingi non possunt; philosophus; ah intelligitur! nigromanticus;
plus! semper! nigromanticus magnus; quam pingitur! hec est (λ);
HEC EST (λ); quam pingitur (λ) intelligitur (Ruben!); (idem de Timanthe);
oh dicam ergo; DISTINCTA; (una oh cum Averroe); astrologia nostri temporis;
(dicam); oh nulla est (…); (λ); DECENTER; (idem Eunapius); (FABRICA!)

(λ); quae pingitur:[51]

[Voci] ma seguimi / ma vedi i bambini
ma seguimi / ma vedi i bambini che parlano, sognando
[Coro] ma seguimi oramai / ma vedi il fango / il fango che ci sta alle spalle
e il sole / e il sole in mezzo agli alberi
e i bambini / e i bambini che dormono
i bambini che sognano / che sognano / che parlano sognando
i bambini / li vedi / li vedi, così inquieti
dormendo / i bambini / sognano / adesso[52]

I frammenti utilizzati nel finale di *Laborintus II* sono interamente tratti dall'ultima poesia della raccolta *Purgatorio de l'Inferno* (1960-1963) di Sanguineti, «titolo illusoriamente dantesco»,[53] i cui ultimi versi recitano:

[…]
ma adesso, vedi: ma adesso, quale stanchezza? e quale (in questa nostra
preistoria), quale tranquillità?

[51] E. Sanguineti, *Laborintus*, 27, in *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 48
[52] L. Berio, *Laborintus II*, Universal Edition, pp. 49-53
[53] E. Sanguineti, *Dante 1965*, cit. Sanguineti fa riferimento a un *Purgatorio de l'Inferno* attribuito a Giordano Bruno, «opera per noi ignota […] non sappiamo nemmeno se l'abbia scritta veramente.»

ma vedi il fango che ci sta alle spalle,

e il sole in mezzo agli alberi, e i bambini che dormono:

i bambini

che sognano (che parlano, sognando); (ma i bambini, li vedi, così inquieti);

(dormendo, i bambini); (sognando, adesso):[54]

Pur limitandosi a un rapido confronto testuale, emerge una sostanziale diversità di tono tra il primo e il secondo *Laborintus*; rispetto alla poesia originale, invece, si può dire che la manipolazione dei frammenti e la musica di Berio restituiscano in maniera assai fedele l'apertura «in funzione paradisiaca»[55] di un finale il cui campo semantico si colloca interamente nel regno della possibilità futura, se non dell'utopia – il fango ormai alle spalle, i bambini inquieti, il sogno. Molto efficace, da parte di Berio, la scelta di terminare l'opera con un sovrapporsi di frammenti dal cui magma fonetico emerge chiaramente la S («adesso», «sognando»), capace quest'ultima di restituire anche dal punto di vista puramente sonoro l'idea di un delicato scivolare nel sonno e del sogno.

A proposito del «fango che ci sta alle spalle», non sarà certo frutto del caso la citazione quasi letterale, da parte di Sanguineti, di un passo del suo saggio *Poesia informale?*, inserito nell'antologia *I Novissimi*:

> Fare dell'avanguardia un'arte da museo […] significava gettare se stessi, subito, nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis, precisamente, dell'anarchismo e dell'alienazione, con la speranza, che mi ostino a non ritenere illusoria, di uscirne poi veramente, attraversato il tutto, con le mani sporche, ma con il fango, anche, lasciato davvero alle spalle.[56]

Il finale di *Laborintus II*, così come quello di *Purgatorio de l'Inferno*, sembrerebbe muoversi nella direzione di un sostanziale recupero della dimensione comunicativa – riscontrabile già a livello testuale e sintattico, tra l'altro, nel drastico ridimensionamento del plurilinguismo e della discontinuità sintattica (lo stesso uso delle parentesi sembra mutare, da sintomo di discorso franto e sconnesso, a fonte di respiro e distensione), per quanto in entrambi i casi i due punti conclusivi siano indicativi di un discorso quanto mai aperto.

Non bisogna tuttavia sovrastimare la portata felicemente "paradisiaca" di questo finale: non si tratta di un voltare le spalle all'atteggiamento critico per abbracciare un candido ottimismo, ma

[54] E. Sanguineti, *Purgatorio de l'Inferno*, 17, in *Segnalibro*, op. cit., p. 90

[55] E. Sanguineti, *Dante 1965*, cit.

[56] E. Sanguineti, *Poesia Informale?*, in A. Giuliani (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1965, p. 204

semplicemente di recuperare una fiducia nella dimensione costruttiva del suddetto atteggiamento, senza perdersi nel «labirinto dell'anarchismo e dell'alienazione». Significativa anche la scelta, da parte di Berio e Sanguineti, di concludere *Laborintus II* citando *Purgatorio de l'Inferno*, il quale a sua volta era stato posto da Sanguineti a conclusione di un trittico poetico i cui antecedenti erano *Laborintus* ed *Erotopaegnia*;[57] nell'ottica, eminentemente dantesca, di un percorso triadico dagli abissi della corporeità alla luce della redenzione, porre un *Purgatorio de l'Inferno* come ultima tappa di un cammino tripartito era un modo, secondo Sanguineti, «per dire che non c'è nessun paradiso».[58]

2.4.3 – A-Ronne

Realizzato nel 1974 per la Radio Olandese di Hilversum e per i cinquant'anni del Manifesto del Surrealimo,[59] dunque quasi un decennio dopo *Laborintus II* e *Sequenza III*, *A-Ronne* si presenta tuttavia come lo sbocco naturale di una sperimentazione vocale portata avanti nei due lavori citati, e in parte già intrapresa con *Thema*.[60]

Anche in questo caso, la migliore introduzione al lavoro è rappresentata dalle parole dello stesso Berio:

> Con *A-Ronne* […] riprendo un vecchio problema che è antico e vasto quanto il linguaggio, ed è poi il problema e il tema di fondo di tutta la musica vocale, anche quando il compositore non se lo pone in maniera consapevole: l'articolazione vocale - nel senso più ampio del termine - *è* significato.
>
> Il senso musicale di *A-Ronne* è primordiale e comune a ogni esperienza, dal parlato di tutti i giorni al teatro, ove cambiamenti di espressione implicano e documentano cambiamenti di

[57] «La trilogia del mio *Triperuno* […] era certamente un omaggio dantesco in partenza nella sua struttura, però mi importava, se così posso esprimermi, non finire come Eliot nei *Four Quartets*, sublimi, ma rimanere ancorato all'infernalità seppure relativa e assai compromessa della *Waste Land*», E. Sanguineti, *Laborintus: Berio – Dante – Sanguineti*, https://www.xlibro.cloud/Edoardo_Sanguineti.html, consultato in data 28-04-2021. Le tre opere trovarono immediata collocazione nella raccolta *Triperuno* (1964), poi a sua volta inserita in *Catamerone* (1951-1971) e ora confluita in *Segnalibro* (1951-1981), op. cit.

[58] E. Sanguineti, *Dante 1965*, cit

[59] E. Sanguineti. *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove Prospettive* (Atti del Convegno) op. cit., p. 57. Sanguineti parla qui di «centenario del Surrealismo», ma si tratta evidentemente di un lapsus o di un refuso.

[60] «Il germe di *Sequenza III* era già *in Thema (Omaggio a Joyce)*, mentre in *Sequenza III* c'era il germe di un lavoro più recente: *A-Ronne*, su testo di Sanguineti», Luciano Berio in R. Dalmonte, *Berio. Intervista sulla musica*, op. cit., p. 106. Per quanto riguarda *Circles*, al tempo stesso, Sanguineti ritiene che la «fondamentale indiscriminazione tra voce e strumento nel linguaggio di Berio» costituisca invece «l'altra faccia, assolutamente complementare a *A-Ronne*, della ricerca di Luciano», E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995, p. 76

significato. È per questo che preferisco definire questo lavoro un *documentario* su una poesia di Edoardo Sanguineti, così come si dice documentario su un quadro o su un paese esotico.[61]

Spogliata di ogni componente strumentale e anche delle manipolazioni dell'elettronica, resta la pura dimensione vocale, come già nella *Sequenza III* dedicata a Cathy Berberian. Ma pura, in questo caso, non significa affatto disincarnata, anzi: la vocalità di *A-Ronne*, così come quella della citata *Sequenza*, è quanto di più corporeo e primordiale si possa musicalmente immaginare. Sanguineti ha parlato a tal proposito – non riferendosi precisamente ad *A-Ronne*, ma in un discorso che finisce poi per coinvolgere il brano stesso – di un tanto difficoltoso quanto necessario «recupero integrale di quello strumento sonoro di partenza che è il suo corpo medesimo», il corpo dell'«animale uomo»:[62] coerentemente con la sua prospettiva schiettamente materialistica, per Sanguineti l'uomo è innanzitutto un corpo, un corpo sonoro il cui auto-disciplinamento ha comportato una drastica selezione di possibilità (un'emissione vocale, ad esempio, ristretta all'idea tradizionale di *canto*) e al tempo stesso una netta presa di posizione a favore della vocalità significante.

Come emerge dalle parole di Sanguineti, l'indagine poetica e quella musicale si possono dunque incontrare nel tentativo di far luce sulle zone d'ombra di tale passaggio e sui confini incerti tra senso e suono:

> Voglio rivolgermi subito, piuttosto, ai luoghi estremi, e più tipici, di un esperimento come *A-Ronne*, dove il doppio processo, di innalzamento dal suono al senso, e di abbassamento dal senso al suono, attraverso un perpetuo giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e di scomposizione, di strutturazione e di destrutturazione della parola, modellizza il decorso generale dell'opera, tra esercizio fonetico e esercizio fonologico. […] *A-Ronne* fa, della vocalità musicale, anzi della vocalità umana, il proprio oggetto, problematizzando la dicibilità del senso, e il senso della dicibilità.[63]

In seguito alla commissione del lavoro da parte della radio olandese, Berio chiede a Sanguineti «un testo non molto lungo, dal contenuto tale che possa non essere caratterizzato in un'unica direzione, ma anzi detto da voci. Ci saranno cinque attori e questi attori devono poter leggere, rileggere frantumando».[64] Il testo presentato da Sanguineti, in seguito inserito come poesia fuori catalogo nella raccolta *Segnalibro*, fu il seguente:

---

[61] L. Berio, *A-Ronne (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/a-ronne-nota-dellautore, consultato in data 28-04-2021

[62] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, op. cit., p. 74

[63] ivi, p. 75

[64] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, op. cit., p. 57

1.

a: ah: ha: hamm: anfang:

in principio: nel mio

principio:

am anfang: in my beginning:

ach: in principio erat

das wort: en arché en:

verbum: am anfang war: in principio

erat: der sinn: caro: nel mio principio: o lògos: è la mia

carne:

am anfang war: in principio: die kraft:

die tat:

nel mio principio:

2.

nel mezzo: in medio:

nel mio mezzo: où commence?: nel mio corpo:

où commence le corps humain?

nel mezzo: nel mezzo del cammino: nel mezzo

della mia carne:

car la bouche est le commencement:

nel mio principio

è la mia bocca: parce qu'il y a opposition: paradigme:

la bouche:

l'anus:

in my beginning: aleph: is my end:

ein gespenst geht um:

3.

l'uomo ha un centro: qui est le sexe:

en méso en: le phallus:

nel mio centro è il mio corpo:

nel mio principio è la mia parola: nel mio

centro è la mia bocca: nella mia fine: am ende:

in my end: run: is my

beginning:

l'âme du mort sort par le pied:

par l'anus : nella mia fine

war das wort:

in my end is my music:

ette, conne, ronne:[65]

Il testo sanguinetiano ci offre un panorama su oltre duemila anni di cultura: dal prologo del Vangelo di San Giovanni (di cui la prima sezione presenta una scomposizione e traduzione in numerose lingue) al verso di Eliot già utilizzato in *Laborintus II* (ma felicemente variato sul finale, «in my end is my music»), dall'esordio del Manifesto del Partito Comunista («ein gespenst geht um») alla *Commedia* dantesca («nel mezzo del cammino»). Molti dei frammenti fanno in qualche modo riferimento a una suddivisione spaziale o temporale tripartita, mentre le citazioni di Georges Bataille («où commence le corps humain? […] car la bouche est le commencement») suggeriscono una molto più concreta ma problematica segmentazione, spazio-temporale appunto, del corpo umano; tale suddivisione si rispecchia nelle tre sezioni della poesia, nelle quali tuttavia le tre tematiche (il principio, il mezzo e la fine) si sovrappongono progressivamente, fino ad essere tutte e tre presenti nell'ultima sezione.

Oltre a rispondere chiaramente ai requisiti richiesti da Berio (un testo intimamente polifonico e multidirezionale, aperto alla frammentazione), la poesia di Sanguineti sembra intrattenere un legame speciale con la dimensione musicale: questa sorta di percezione temporale retrospettiva, capace di conservare fino alla fine la coscienza del proprio principio, richiama l'idea di musica come causalità immaginaria già vista con Francis Wolff - «la causalité imaginarie n'existe, dans notre compréhension, que rétrospectivement, de l'effet vers ses causes : on entend presque toujours l'événement comme ayant été causé par ceux qui précèdent, on l'entend rarement […] comme causant ceux qui les suivent.»[66] Tutto questo viene restituito, con una straordinaria sintesi poetica e concettuale, con il collage di ispirazione eliotiana «in my end is my music»: c'è musica solo alla fine, in quanto coscienza di un processo temporale nel quale principio, mezzo e termine sono posti in relazione dialettica.

Questa dimensione ironica e auto-ironica, questo voler mescolare provocatoriamente forma e contenuto si era già manifestato in *Laborintus II*, per mezzo della citazione dal *Convivio* dantesco «la

[65] E. Sanguineti, *A-Ronne*, in *Segnalibro*, op. cit., pp. 385-86

[66] F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, Librairie Arthème Fayard, Parigi, 2015, p.100. Cfr. infra, seconda parte cap. 1

musica è tutta relativa»:[67] apertamente ed enigmaticamente autoreferenziali, nel caso di un testo destinato a un'esecuzione vocale come *A-Ronne*, appaiono versi quali «car la bouche est le commencement: / nel mio principio / è la mia bocca» o «nel mio principio è la mia parola: nel mio / centro è la mia bocca:». La centralità morale e intellettuale del verbo, della parola (quella dei versi biblici) lascia gradualmente spazio alla centralità fisica e corporea della voce e della bocca, spesso accostata con evidente volontà dissacratoria all'«anus», al «sexe» e al «phallus» in un processo che ricorda il capovolgimento anatomico di *Cataletto 12.*[68]

Avendo a disposizione un testo così denso di riferimenti e implicazioni, Luciano Berio non realizza una semplice messa in musica, bensì un «documentario», «così come si dice documentario su un quadro o su un paese esotico»: un approccio radicalmente diverso dalla tradizionale messa in musica, in quanto si tratta qui di liberare le potenzialità vocali ed espressive proprie di un testo, analizzandolo e destrutturandolo. Tale metodo non è affatto esclusivo di *A-Ronne*, ma informa nella sua globalità l'approccio di Berio alla poesia, per il quale quest'ultima dev'essere considerata essenzialmente come «un congegno generatore di situazioni vocali».[69] Inoltre, il fatto che Berio avesse in mente un progetto distante da un'idea tradizionale di musica è testimoniato anche dalla sua scelta iniziale di destinare la composizione a un organico di 5 attori – iniziale, in quanto successive versioni vedranno all'opera 5 voci (1975) o addirittura 8 voci (1977),[70] malgrado il sottotitolo ufficiale sia rimasto «documentario per 5 attori».[71]

Ad entrare in gioco è una dimensione strettamente attoriale proprio perché quella intrapresa da Berio non è e non vuole essere una semplice «messa in musica», bensì una «messa in scena» della parola, nella quale «la corporeità vocale è iscritta in un sistema più vasto di significati corporei, nel lessico generale della gestualità»;[72] si tratta, sempre secondo Sanguineti, di «riportare l'emissione

[67] «La musica è tutta relativa, come si vede nella parole armonizzate e nei canti: tanto più dolce armonia resulta, quanto più la relazione è bella, perché massimamente in essa s'intende: la musica trae a sé gli spiriti umani, che quasi sono principalmente vapori del cuore, sì che quasi cessano da ogni operazione: sì è l'anima intera, quando l'ode, e la virtù di tutti quasi corre allo spirito sensibile, che riceve il suono», Dante, *Convivio*, II, XIII, 23, cit. in L. Berio, *Laborintus II*, op. cit., p. 48

[68] cfr. E. Sanguineti, *Cataletto,* 12, in *Segnalibro*, op. cit., p. 344: « […] mi infilo in bocca una mia mano, / scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio, e avanti, e sotto, sempre più / dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino / al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere: / e tiro forte, è fatta: mi rovescio le viscere, e mi sembro la scuoiatura del coniglio, / forse: e grido, su dall'ano, ma piano: / venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo, / il vivo e il vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale):»

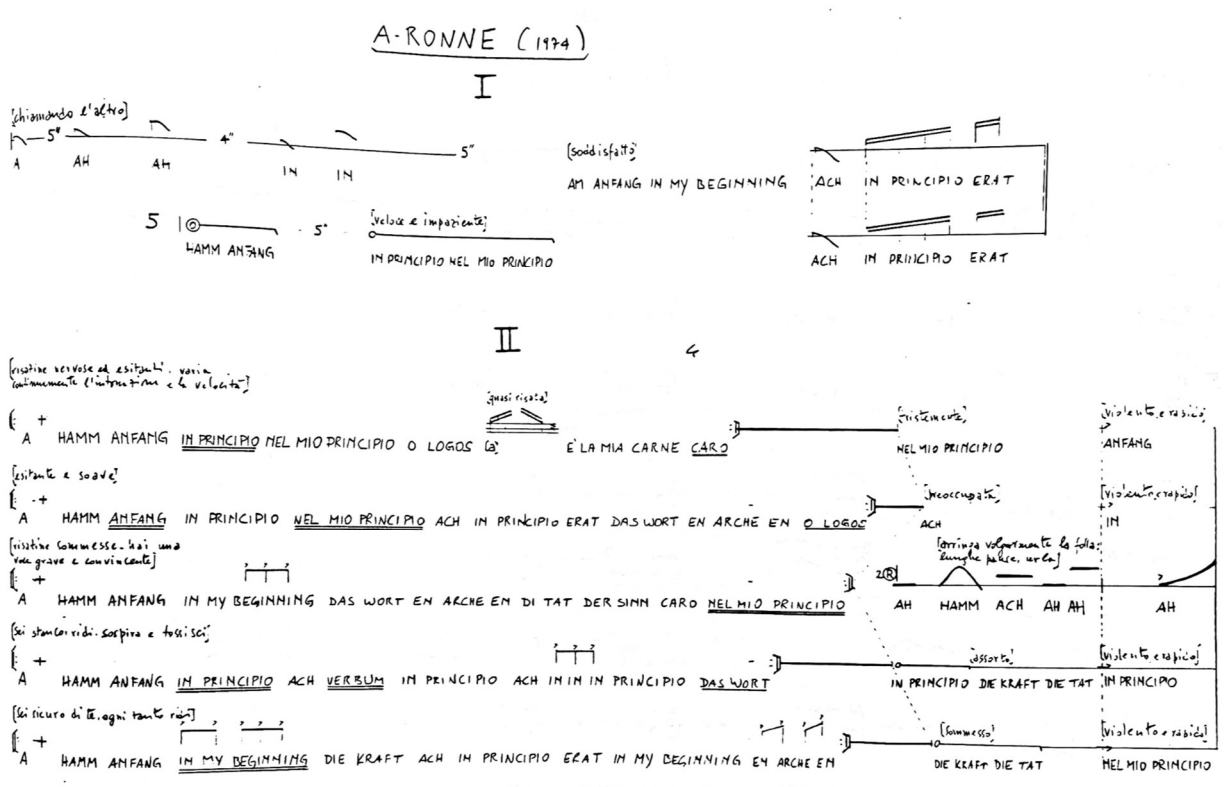
[69] L. Berio, cit. in F. Leprino, *"A-Ronne" di Sanguineti/Berio. Un incontro fra poesia e musica oggi*, «La Musica. Trimestrale di musica contemporanea», n.14, anno II, dicembre 1986, p. 22

[70] E. Sanguineti, *A-Ronne*, in *Per Musica*, op. cit., p. 131

[71] Così *A-Ronne* viene presentato nel sito del Centro Studi Luciano Berio: le altre versioni non vengono menzionate.

[72] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, op. cit., p. 77

vocale alla sua dinamica base somatica», di fronte al rischio di un suo decadimento a entità sonora sintetizzabile e scorporata.



[L. Berio, *A-Ronne. Documentario radiofonico per 5 attori* (1974), UE19329]

Proprio di una vocalità esplicitamente somatica e corporea è dimostrazione *A-Ronne*: il "documentario" mette in luce un impressionante repertorio di modalità espressive, dalla coralità di sapore liturgico ai rumori più scatologici legati all'apparato vocale. Vengono così esplorate le infinite possibilità di senso di un testo legato a una sonorizzazione completamente diversa da quella che le consuetudini del linguaggio e della cultura ci spingerebbero ad attendere: i fatidici versetti biblici sono sottoposti a una declamazione esagerata e grottesca, fino al rutto emesso in risposta alla parola "verbum"; una voce maschile che pare in procinto di soffocare vomita infine, con sommo sforzo, la parola "logos"; l'incipit del Manifesto comunista si risolve in una toccante vocalizzazione liturgica.

La prima impressione è quella di una radicale, onnipervasiva carica umoristica; non solo nei confronti dei testi (che spesso, e non a caso, appartengono a monumenti della cultura occidentale), ma anche verso il linguaggio stesso, il suo statuto e le sue possibilità. *A-Ronne* è una grande dimostrazione di come la parola (intesa non come entità astratta, ma come evento vocale e

comunicativo) possa guardarsi allo specchio e prendersi gioco della propria presunta seriosità e razionalità, recuperando una vocalità estesa che la storia ha relegato in un piano marginale – l'impoverimento del suono genera un impoverimento del senso, delle possibilità stesse del linguaggio.

Considerato da Sanguineti «il luogo centrale in cui la vocalità beriana si rivela e confessa in tutti i suoi tratti specifici»,[73] *A-Ronne* costituisce un affascinante documento dell'inesausta volontà sperimentatrice di Berio, di un'indagine condotta al di fuori delle vie canoniche sui legami tra senso e suono, tra parola e musica; tutto questo – ed è forse qui che risiede la grande modernità del compositore ligure, la freschezza di molte sue opere – senza mai perdere la vena ironica, e dunque umana, che caratterizza la sua poetica.

[73] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, op. cit., p. 75

2.5 – *Canticum novissimi testamenti*

> […] in linea generale si può azzardare l'impressione che il rapporto di Berio con la tradizione, da competitivo, sempre più con il passare degli anni sia divenuto riflessivo attraverso l'analisi.[1]

Se un decennio separava gli esordi della collaborazione tra Berio e Sanguineti da *A-Ronne*, ben quindici anni intercorrono tra quest'ultimo e *Canticum novissimi testamenti* (1989-91).

Diversamente da quanto avvenuto con le opere precedentemente considerate, tuttavia, non si può parlare in questo caso di una collaborazione vera e propria, in quanto il poemetto di Sanguineti *Novissimum Testamentum* risale al 1982: quella di Berio può dunque essere considerata come un'interpretazione di un testo interamente preesistente – operazione che sembrerebbe avvicinarlo a un tipo di rapporto più tradizionale e "pacifico" tra musicista e testo poetico.

Al tempo stesso, visto lo stretto rapporto intrattenuto da Berio non solo con la poesia di Sanguineti, ma con Sanguineti stesso e con la sua poetica, non ci si poteva certo aspettare una messa in musica nel senso più antico e antiquato del termine: *Canticum novissimi testamenti* richiama tanto *Laborintus II* quanto *A-Ronne* nel suo guardare al testo sanguinetiano come a un prezioso giacimento di immagini, gesti e situazioni da «penetrare musicalmente». Così Berio presenta infatti l'operazione:

> Avvicinarsi musicalmente all'ultima anti-poesia di Edoardo Sanguineti diventa sempre più arduo e, forse proprio per questo, più gratificante. Uno degli aspetti più complessi della recente produzione di Sanguineti è la sua semplicità. È una poesia abitata da immagini quotidiane, da stereotipi sentimentali, da figure aspre e amare, da invenzioni ironiche, da parodie e da citazioni che si rincorrono in una sorta di camera d'eco della memoria dove quotidiano e universale, banale e speculativo, privato e politico, si fondono in una costruzione rigorosa e, a tratti, implacabile […] In questo nuovo tentativo di penetrare musicalmente la «semplicità» del poema, ho cercato di sviluppare quella camera d'eco della memoria combinando assieme piani sonori distinti e paralleli.[2]

---

[1] G. Pestelli, *Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Atti del Convegno, Accademia Chigiana, Siena, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze, 2012, p. 20

[2] L. Berio, *Canticum Novissimi Testamenti (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/canticum-novissimi-testamenti-nota-dellautore, consultato in data 03-05-2021

Berio parla di «nuovo tentativo» in quanto un primo avvicinamento al *Novissimum Testamentum* si sarebbe concretizzato, nel 1988, in un «breve lavoro corale», presto abbandonato in favore di una riscrittura più ampia e dall'organico più complesso.[3] Ma il termine più curioso e significativo di queste poche righe di presentazione è forse «anti-poesia»: a cosa può alludere un'espressione così ambigua e (pur riferita a un poeta d'avanguardia) provocatoria?

Se paragonato a *Laborintus* o al testo preparato per *A-Ronne*, a una prima occhiata *Novissimum Testamentum* sembrerebbe costituire una decisa svolta verso la tradizione: un poemetto di 43 ottonari di endecasillabi (salvo rarissime eccezioni), sprovvisto di un sistema di rime fisse ma dominato da assonanze e allitterazioni; totale assenza di parentesi (un marchio di fabbrica sanguinetiano, almeno per quanto riguarda i testi già considerati) e utilizzo pressoché esclusivo della lingua italiana. A contraddire, almeno in apparenza, quella "riduzione dell'Io" che era asse portante della poesia dei *Novissimi* (della quale il "Novissimum" del titolo costituisce un richiamo non troppo implicito), si insinua poi una manifesta dimensione autobiografica: a parlare e a dare pubblica notizia del proprio testamento non è uomo generico, né un poeta qualsiasi, ma Edoardo Sanguineti in carne ed ossa, in un momento e in luogo precisi – e non solo in quanto fu lui stesso a darne la prima lettura in pubblico:

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

[…]

ma una cosa ci lascio a quella donna
che l'ho incontrata nel cinquanta e tre,
che nel cinquanta e quattro l'ho sposata,
e che ci metto per segno e per filo

[3] «Composto su commissione nel 1988 per coro misto a quattro voci, *Canticum* fu radicalmente riconcepito, già a partire dall'anno successivo, ed esteso a un organico misto di quattro clarinetti, quartetto di sassofoni e otto voci (sarà questa la sola versione, del 1989-91, riconosciuta e pubblicata)», M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo». Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., p. 244

gli anni dei parti che ho già detto prima:
cinquanta e cinque, e poi cinquanta e otto,
sessanta e due, e poi settanta e tre,
che sono state nostre buone annate:[4]

Dove risiede, in tutto questo, l'«anti-poesia»?

Parte della risposta viene forse suggerita da una nuova e altrettanto enigmatica definizione, quella fornita dallo studioso ungherese Tibor Wlassics, che nel corso di un convegno del 1989 (lo stesso di *Canticum novissimi testamenti*) definì l'operazione sanguinetiana come «parapoesia» - «nei due sensi, aggiungerò semiserio: quello italiano, di scongiuro (come in paravento, parabrezza, parafulmine), e quello greco, quasi metapoesia, momento solo obliquamente poetico […]».[5]

Anti-poesia, parapoesia, metapoesia; eppure, sono in molti a considerare *Novissimum Testamentum* come «il culmine del pensiero e della poesia sanguinetiana»,[6] «se non il punto d'arrivo del poeta, certamente un traguardo tra i due o tre importanti della sua carriera di quarant'anni di poesia».[7] La centralità del poemetto nell'ambito del corpus sanguinetiano è inoltre testimoniata dal fatto che, secondo Petrella, «tutta la poesia successiva al *Novissimum Testamentum* risentirà della tematica testamentaria e risulterà in qualche modo come "postuma"».[8]

Proprio suddetta tematica testamentaria, tuttavia, risulta il luogo nel quale si esercitano maggiormente l'ironia e il capovolgimento della prospettiva messi in atto da Sanguineti: trattasi di testamento, certo, ma nel senso di un «antitestamento»,[9] visto che in questo caso il moribondo finisce per non lasciare nulla, anzi, rivendica un ultimo, gioioso slancio di «goduria e tripudio» - «siccome che mi arrivo al scioglimento, / rovescio questo stesso testamento: […] testare io testo, non per ingannare: / qui ci sto per avere, non per dare:». Più che al rancoroso addio di un dannato della terra, *à la* Villon, più che al lascito del *pendu*, siamo qui di fronte al congedo «del buon borghese»:[10] «chi si è goduto già padre e marito, / di questi tempi, avrà avuto che basta: / siccome che l'ho fatta, la mia parte, / come si dice, me ne vado in pace…».

---

[4] E. Sanguineti, *Novissimum Testamentum*, in *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano, 2002, pp. 129-132. Tutte le successive citazioni si riferiscono a questa stessa edizione.

[5] T. Wlassics, *Lectura di «Novissimum Testamentum»,* in L. Giordano (a cura di), *Sanguineti: Ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), Metafora Edizioni, Salerno, 1991, p. 96

[6] A. Petrella, *Ritratti critici di contemporanei. Edoardo Sanguineti*, «Belfagor», Vol. 60, No. 5 (30 settembre 2005), Casa Editrice Leo S. Olschki, p. 553

[7] T. Wlassics, *Lectura di «Novissimum Testamentum»,* op. cit., p. 95

[8] A. Petrella, *Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 554

[9] ibidem

[10] T. Wlassics, *Lectura di «Novissimum Testamentum»,* op. cit., p. 98

Per quanto si siano indubbiamente smussate le arditezze sintattiche e la babele linguistica del primissimo Sanguineti, anche in questa apparente semplicità si cela una continua ricerca, un inesausto lavoro sulle parole, sui significati, sulla grammatica stessa della tradizione: come ha osservato giustamente Wlassics, «non c'è nulla di meno popolare e meno semplice che il linguaggio tutto inventato, tutto "dotto", di Sanguineti».[11] E così i numerosi, evidenti rimandi alla tradizione letteraria italiana («tanto è gentile, e tanto pare onesta», «errando, a passi tardi, in ogni senso», «addio lì i monti, che dalle acque sorgono, / e addio lì le acque, che dai monti sgorgano:») non rappresentano mai citazioni letterali e autoreferenziali, ma illuminano il contenuto originario di nuovi, inaspettati significati – non necessariamente con intento ironico o dissacrante, ma semplicemente creativo.

Là dove l'endecasillabo e l'uso di un lessico abusato rischierebbero di spianare la strada al lirismo più sentimentale, subito Sanguineti interviene con un'antipoesia fatta di elenchi e neologismi osceni; emblematiche le strofe dedicate al tema amoroso, e in particolare le due centrali (la 16 e la 17):

dico che lascio parole d'amore:
dico quelle che scrissi e che non scrissi,
dico quelle che dissi e che non dissi,
quelle pensate e quelle non pensate,
ma che, a pensarci, però, ci pensavo:
quando avrò lingua di cenere e polvere,
con quattro corde di vermi vocali,
ci potrà fare, quella, il suo conforto:

quando è finito ogni gesto d'amore,
dopo i baciari e dopo i carezzari,
e dopo gli abbracciari e gli avvinghiari,
e poi, dopo gli stringeri e i leccari,
e dopo, ancora, i succhiari e i pompari,
dopo i fellari e gli irrumari,
e, in tutte pose, tutti quanti i fotteri,
e finalmente, gli orgasmari, […]

[11] ivi, p. 99

Assai diffuso, come nella strofa appena citata, è l'utilizzo del catalogo: quest'ultimo non rappresenta solo una tecnica poetica caratteristica della poesia di Sanguineti, ma un protagonista a tutti gli effetti, in *Novissimum Testamentum* come in *Laborintus*. L'idea stessa del testamento è legata a quella di un impossibile inventario del reale, di «questo nostro grande emporio»:

il nostro mondo è un grande magazzino,
che, a farci qui il catalogo completo,
e ragionato, e illustrato, e aggiornato,
con tutti i prezzi, all'ingrosso e al dettaglio,
è corta un'ora, e una vita è cortissima: […]

Vi è poi uno stretto legame tra l'idea di mondo come emporio, grande magazzino popolato da un'infinita varietà di oggetti e fenomeni, e l'inesausta creatività linguistica messa in atto da Sanguineti – creatività già espressa, per citare solo l'esempio più vistoso, in quel gigantesco catalogo del possibile linguistico che è *Alfabeto apocalittico* (1982):[12] l'apparente semplicità e quotidianità del parlato nasconde la ricercatezza dei neologismi e delle licenze grammaticali, e allo stesso tempo Sanguineti gioca consapevolmente con la propria verbosità («siccome che qui parlo per parlare, / dico per dire, canto per cantare», «così la taglio, la mia tiritera, / che, in ogni caso, già si è fatta sera»).

Dietro questa ironia camuffata da banalità, apparentemente in contraddizione con l'estremo sperimentalismo degli esordi, risiede una nuova idea di comunicazione e di funzione sociale della poesia: una critica sociale veicolata dalla deformazione e dall'uso parodico del mezzo linguistico, nonché dall'adozione straniata di forme poetiche appartenenti alla tradizione lirica. Secondo Petrella, «è proprio la grande comunicabilità del verso poetico a disegnare un affresco etico e a permettere contemporaneamente una lettura critica della storia».[13]

Come si accosta Berio a un simile testo poetico?

Innanzitutto, rispetto al riutilizzo critico di forme della tradizione, *Canticum novissimi testamenti* (composto, lo ricordiamo, sette anni dopo *Novissimum Testamentum*) viene presentato dal suo stesso autore come una «ballata per quattro clarinetti, quartetto di saxofoni e otto voci». Proprio come avvenuto con gli ottonari di endecasillabi di Sanguineti, anche nel caso di Berio la scelta di una

[12] Nel componimento, dedicato a Enrico Baj che ne avrebbe poi realizzato le illustrazioni, ciascuna delle ventuno ottave di endecasillabi è costituita unicamente da parole che inizino con una lettera dell'alfabeto: un vero e proprio «tour de force linguistico», per il quale «la ricerca si concentra infatti non tanto su di una scrittura automatica, magari surrealista, quanto piuttosto su di una lingua costretta a crearsi da sé le proprie regole» (A. Petrella, *Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 551). Cfr. E. Sanguineti, *Alfabeto apocalittico*, in *Il gatto lupesco*, op. cit., pp. 79-101

[13] A. Petrella, *Edoardo Sanguineti*, op. cit., p. 553

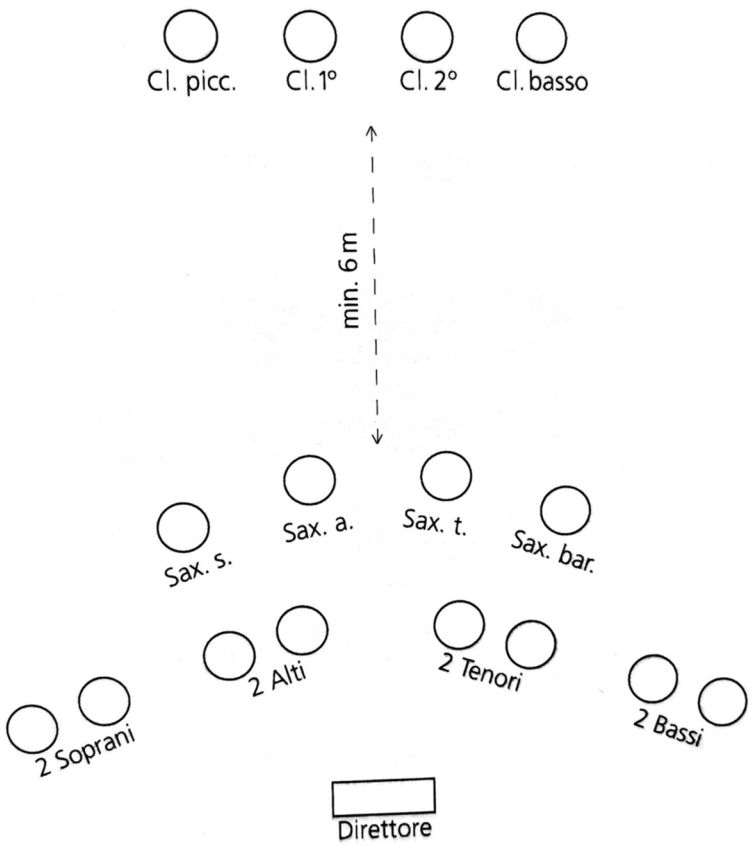
forma tradizionale come la ballata sembrerebbe contrastare con la sostanziale estraneità di molte composizioni precedenti a qualunque genere precostituito – basti pensare agli stessi *Thema*, *Laborintus II*, *A-Ronne*. Ma il catalogo di Berio è ricco anche di titoli che giocano con le forme codificate della cultura occidentale: basti pensare a due tra le sue composizioni più note, *Sinfonia* (1968-69) e *Opera* (1969-70), vere e proprie riflessioni che potremmo definire, in maniera speculare alla *metapoesia* di Sanguineti, *metamusicali*, esito di una musica che interroga se stessa e le possibilità delle proprie strutture e del proprio materiale.[14] Per quanto meno storicamente e culturalmente "pesante" rispetto a quello sinfonico e operistico, anche il genere della ballata[15] trova dunque una nuova vita e una nuova identità.

Dedicato alla memoria di Massimo Mila, scomparso alla fine del 1988, ed eseguito per la prima volta a Parigi con, tra gli altri, i saxofoni del Raschèr Quartet, l'Ensemble Intercontemporain e la direzione di Pierre Boulez, *Canticum novissimi testamenti* presenta un organico misto decisamente originale: alle 8 voci (equamente divise tra soprani, contralti, tenori e bassi) si uniscono infatti un quartetto di saxofoni e quattro clarinetti.[16] Particolare attenzione viene poi riservata, fatto non inusuale nella produzione di Berio, alla disposizione spaziale degli esecutori: se i saxofoni vengono collocati immediatamente dietro alla voci, e come queste ultime disposti per altezza crescente da destra a sinistra, i clarinetti devono posizionarsi a una distanza di almeno 6 metri dai saxofoni:

[14] Il titolo stesso di *Opera*, d'altronde, si inserisce nell'ambito nel rapporto complesso tra Berio e l'opera teatrale: egli afferma di non voler suggerire necessariamente una parodia dell'opera ma, piuttosto, il plurale di *opus.* (L. Berio, *Opera (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/opera-nota-dellautore, consultato in data 05-05-2021) Si veda, a tal proposito, l'intervista di Umberto Eco *Eco in ascolto*, inserita in E. Restagno, *Berio*, op. cit., pp. 53-61

[15] Di per sé piuttosto generico, il termine ballata si riferisce a una composizione a carattere strofico con ritornello: pur non potendo, in questo caso, parlare propriamente di "ritornello", vedremo come certi elementi ricorrenti contribuiscano a conferire a *Canticum novissimi testamenti* una struttura di tal genere.

[16] Berio parla di «quattro clarinetti», e non di «quartetto» come nel caso nei saxofoni, in virtù del fatto che il quartetto di clarinetti tradizionalmente inteso è costituito da 2 clarinetti in sib, corno di bassetto e clarinetto basso; quella utilizzato in *Canticum*, invece, è una formazione decisamente più sbilanciata verso la regione acuta, con 3 strumenti collocati su un'estensione paragonabile o superiore a quella del violino (clarinetto piccolo in mib e 2 clarinetti in sib)



[L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, Universal Edition, Vienna, 1991, p. XLI. Tutti gli esempi successivi si riferiscono a questa edizione]

Tale dislocazione evidenzia i differenti ruoli giocati dai singoli gruppi strumentali: a livello generale, si potrebbe affermare che se i saxofoni sono impegnati in un diretto confronto con le voci e presentano una scrittura decisamente più densa (assai diffuso è l'impiego di multifonici, illustrati in dettaglio dallo stesso compositore),[17] i clarinetti assumono spesso una funzione di eco e commento – non a caso, probabilmente, Berio affermava di voler «sviluppare quella camera d'eco della memoria combinando assieme piani sonori distinti e paralleli»,[18] sviluppo che in questo caso prescinde completamente dal mezzo elettronico per affidarsi ai soli strumenti acustici e alla loro organizzazione spaziale.

Del testo originale sanguinetiano viene utilizzata soltanto una parte, per quanto piuttosto consistente (un centinaio di versi): ma più che di una estrapolazione, in questo caso si dovrebbe parlare di una vera e propria selezione/riscrittura, in quanto l'inizio viene mantenuto intatto, mentre nel corpo centrale vengono effettuati numerosi tagli e alcuni spostamenti (in due casi, l'ordine originale non viene rispettato) e la fine viene anticipata di pochi versi. Scandito, a intervalli più o

[17] cfr. L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, cit., pp. XXXIV-XXXIX
[18] L. Berio, *Canticum novissimi testamenti (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio, cit.

meno regolari, dal ripetersi della parola chiave *Canticum* (curiosamente assente nel testo originale, dunque «elemento verbale inserito *ex novo* da Berio e impiegato nella sua valenza semantica multipla e fortemente evocativa»),[19] Berio assembla e modella il proprio *Novissimum Testamentum*, «lavoro in progress […] che si costruisce con criteri modulari ed è quindi tendenzialmente aperto a nuovi sviluppi», provvisoriamente ma efficacemente concluso sui versi «così la taglio, la mia tiritera, / che, in ogni caso, già si è fatta sera:».

Per ciò che riguarda la tematica testamentaria, Berio ne mette in risalto il lato farsesco e autoironico, senza dunque tradire l'atmosfera del testo originale: il continuo botta e risposta tra le voci, spesso deformate o comunque spinte al limite del "canto" tradizionale, richiama certi passaggi pucciniani del *Gianni Schicchi*, la cui vicenda e la cui carica ironica si fondano non a caso su un testamento-farsa.[20] Come sottolineato da Mila De Santis, la scelta di Berio tende poi a orientarsi maggiormente verso le sezioni testuali che «insistono su esperienze e competenze condivisibili» («il motto, il proverbio, la citazione letteraria o una sua eco»), e a smorzare la dimensione più esplicitamente autobiografica.

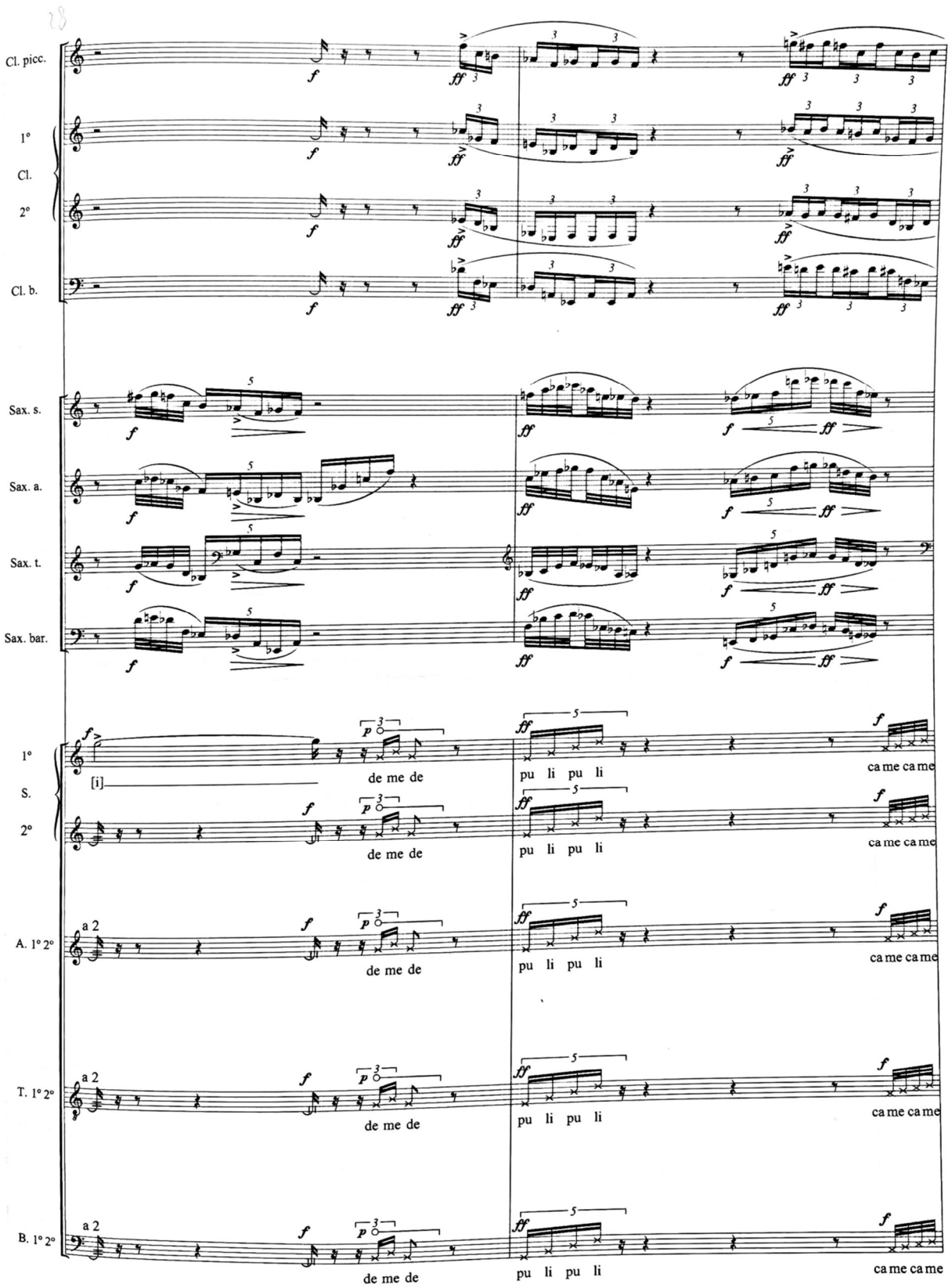
L'opera acquista una certa ciclicità grazie al periodico ritorno della parola *Canticum*, che tuttavia non giunge mai immutata, ma sempre variata secondo parametri differenti; rispetto al procedere inesausto e accumulatorio di *Novissimum Testamentum*, la nuova composizione offre all'ascolto dei chiari punti di riferimento, costituito da un mantra che emerge sempre in maniera comprensibile e che, molto spesso, si colloca in posizione isolata e dominante rispetto al contesto sonoro (per dinamica, per contrasto con la tipologia di emissione vocale precedente, o più semplicemente perché collocato dopo un respiro o un momento di silenzio). Per quanto rappresenti la prima "parola" in senso stretto della composizione, il *Canticum* iniziale giunge dopo una preparazione di circa 40 battute,[21] durante la quale le voci sembrano assemblare gradualmente la parola a partire dalle sue unità minime – prima i singoli suoni, poi le sillabe, a volte mescolati e ricomposti in bizzarri neologismi.

---

[19] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, op. cit., p. 247

[20] De Santis parla, a proposito dell'intervento del Basso a partire dal numero ⑤, di «stile paranotarile», ivi, p. 248. Non vi sono affermazioni esplicite, da parte di Berio, capaci di fondare questo legame; la conoscenza approfondita del teatro di Puccini, e del *Gianni Schicchi* in particolare, non possono non aver lasciato il segno in questo confronto con il topos del testamento - «ancora adesso, penso che nella squallida provincia musicale italiana di quegli anni la musica di Puccini (per esempio *Bohème* e *Gianni Schicchi*) sia stato l'unico evento dignitoso, importante e di una certa complessità» L. Berio, *[Su Giacomo Puccini] (1974)*, in *Scritti sulla musica*, op. cit., p. 416

[21] Tale indicazione vale più nel senso di durata che in quello di specifico riferimento notazionale: in *Canticum novissimi testamenti* Berio non utilizza infatti i numeri di battuta, essendo le unità metriche spesso chiaramente definite, ma in certi casi "fluide" e quindi inadatte a un conteggio tradizionale.



[L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, p. 7. La partitura di *Canticum*, in questo esempio come in tutti quelli successivi, è scritta in note reali]

Proprio in quanto costituisce il punto di riferimento più evidente della composizione, il periodico ritorno della parola "Canticum" può essere assunto come criterio per suddividere idealmente il brano in una serie di momenti, ciascuno capace di individuare un determinato riferimento testuale e di mettere in luce particolari tecniche vocali e strumentali:[22]

Occorrenza e caratteri del *Canticum*	**Caratteri della sezione**	**Riferimenti testuali della sezione**	**Minutaggio indicativo**	**Partitura**
	Introduzione: procedimenti imitativi tra voci e strumenti, differenti tecniche vocali	Metamorfosi vocalica e sillabica a partire dalla parola "Canticum"	0.00	
ff all'unisono delle voci femminili, voci maschili si aggiungono; melisma sulla sillaba "can"			2.00	dopo il numero 3 (pag. 11)
	funzione melodica con numerose acciaccature al 1° basso e agli strumenti gravi, basso enfatico e nasale; breve sezione *ppp* omoritmica con tutte le voci, infine due trilli sulla R	Esordio: «nell'anno novecento e ottanta due […] io qui presente sottoscritto» «pubblicamente dichiaro e certifico […] e per un'ora, con me, vigilate»	2.15	numero 4
strumenti e voci all'unisono con variazioni dinamiche incrociate, poi a			3.25	una battuta dopo numero 7 (pag. 20)

[22] Per ciò che riguarda i riferimenti in partitura e il minutaggio, la seguente tabella si riferisce alla già citata edizione Universal Edition UE 34819 e all'incisione contenuta nel CD *Berio: Sinfonia; Canticum novissimi testamenti II*, Philips, 1996 (esecuzione diretta da Semyon Bychkov con Orchestre de Paris, Electric Phoenix, Raschèr Saxophone Quartet e London Sinfonietta Voices). Si segnala anche l'esecuzione da parte di Neue Vocalsolisten Stuttgart, newears 4 clarinets, XASAX e Peter Rundel, inclusa nell'incisione *Luciano Berio: Canticum novissimi testamenti/A-Ronne*, Wergo, 2006.

intervalli cromatici: corrispondenza tra le singole voci di ogni quartetto				
	voci omoritmiche; poi torna la melodia al 1° basso con fitto contrappunto di strumenti (slap ed effetti vari), battiti di mani e sospiri; richiamo e breve sezione strumentale	«considerate che siamo in autunno» «sono qui a farmi il testamento, apposta» «se oggi chiudo e sbaracco e mollo e stacco»	3.35	-
ripetuto due volte, prima dilatato, sfasato e con dinamiche incrociate, poi omoritmico e *mf*; unisoni tra voci e strumenti corrispondenti			5.15	numero 13 (pag. 32)
	dialogo tra 2° basso e 2° contralto; multifonici agli strumenti e fischi alle voci; eco delle altre voci; breve e intricata sezione strumentale; 1° contralto in evidenza con 2° basso parlato	«a sentirmi nessuno ci guadagna» «poco ha da perdere» «non ci ho rimpianti, recriminazioni»	5.35	-
voci in esacordo omoritmico, *pp* in crescendo			7.15	numero 19 (pag. 45)
	imitazione reciproca di 1° contralto e sax alto, sillabazione	«poi ricordate che arriva Martino […] anzi ci salta, sopra la cantina»	7.25	pag. 46

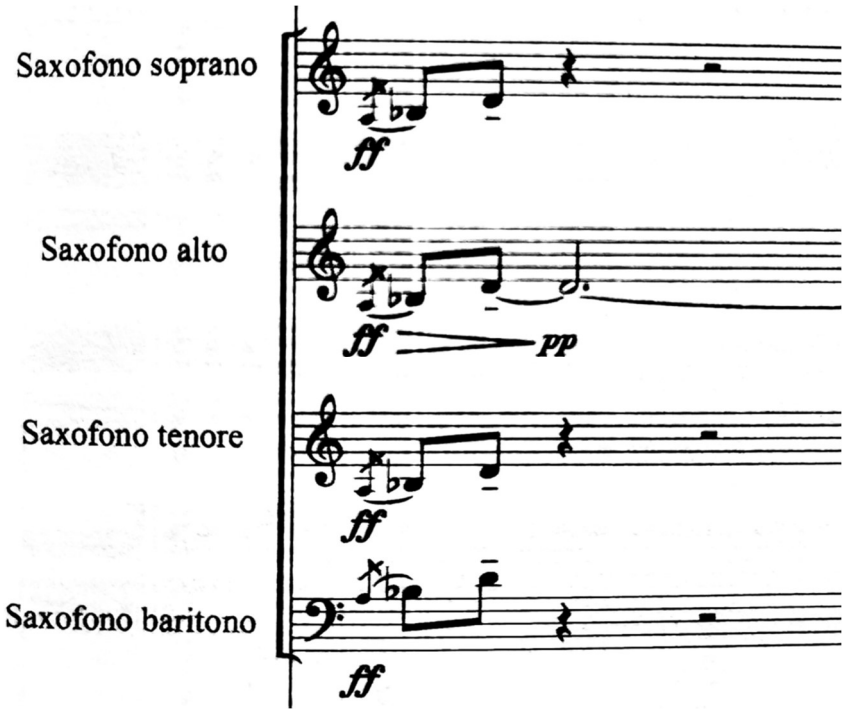
	rapidissima e molto staccata			
voci omoritmiche in metro ternario, imitate dagli strumenti; ripetizione e progressiva frammentazione			8.15	numero 22 (pag. 52)
	richiamo strumentale; 1° tenore in evidenza, scandito con ampi intervalli; poi si aggiunge il 1° basso, a scandire con le vocali un tempo di valzer; sezione più concitata, imitazione tra voci e strumenti	«sono qui a farmi il testamento, apposta» «se il mio privato me lo tratto in piazza» «se sopra i tetti grido le mie voglie»	8.30	numero 23 (pag. 54)
ff all'unisono con i rispettivi sax			9.50	4 battute dopo numero 28 (pag. 66)
	richiamo strumentale, poi voci omoritmiche *mormorando*; 1° basso in evidenza, poi 1° tenore, eco lontana dei clarinetti; voci non intonate, più concitate; i due contralti omoritmici a un tono di distanza, *sempre nasale*, poi anche soprani, tenori in risposta; solo le prime voci, *pp espressivo*;	«dico che lascio parole d'amore» «uno è in ginocchio, che l'altro comanda» «così con uomo, e anche così con donna» «e si chiude in canzone e in cantilena»	10.05	numero 29 (pag. 67)

	sezione strumentale; soprani e contralti *nasale*, 2° basso parlato, contrappunto melodico del 1° clarinetto	«amore muore in strambotto e in rispetto» « così con uomo, e anche così con donna»		
pp, dilatato e frammentato tra le voci, quasi nascosto dal fitto contrappunto dei sax			15.10	numero 42 (pag. 96)
	unisono iniziale, poi voci omoritmiche, risposte tra voci maschili e femminili, note lunghe dei sax	«guardate agli occhi miei, che un velo vela» «la sua firmetta nera maledetta:»	15.40	pag. 101
ff di voci e strumenti non omoritmici, poi ripetuto *p* e frammentato nelle voci omoritmiche			16.30	numero 46 (pag. 108)
voci e strumenti a dinamiche incrociate e unisoni tra registri corrispondenti, prima acuti poi gravi			17.00	numero 47 (pag.110)
	richiamo strumentale; in evidenza le voci femminili, vocalizzi delle voci maschili; contrappunto tra le voci, volate omoritmiche dei clarinetti e dei sax	«chi ha dato ha dato, ma chi ha avuto ha avuto» «e solo, e a mani vuote, e lentamente»	17.10	pag. 111
ff solo voci, *urlato* e omoritmico			18.15	numero 50 (pag. 116)
	contrappunto vocale molto intricato, gli strumenti si imitano in staccati rapidi;	«ma se ci sta ragazza illetterata»	18.20	pag. 117

	trillo sulla R, poi lunga sezione *ff*, *spasmodico* per le voci, quasi omoritmiche; richiamo strumentale, poi sezione più calma con testo scandito	«da un tramonto a un'aurora, e più non chiedo […] la vita diedi, dentro un corpo, intiera» «e per gli amici, è inutile che dico»		
tetracordo *ff* con sole vocali, poi ripetute *pp*, infine "canticum" *ppp*, sempre omoritmico e non intonato			20.40	numero 58 (pag. 135)
	1° basso e sax baritono a introdurre ogni frase con un Fa#1, le altre voci omoritmiche in crescendo	«ma alla rovescia rovesciato è il mondo»	21.05	numero 59 (pag. 136)
decacordo *pp,* sillabazione frammentata			22.00	numero 61 (pag. 140
	voci omoritmiche *pp*, strumenti a eco; in evidenza il trillo sulla R di "sera"	«così la taglio, la mia tiritera […] che, in ogni caso, già si è fatta sera»	22.20	pag. 141

Altro evidente punto di riferimento è il "richiamo" pronunciato dai sax in apertura: un "classico" intervallo di terza maggiore ascendente con acciaccatura, suonato *ff* all'unisono dai quattro strumenti (vedi esempio 1). Il termine "richiamo" risulta in questo caso quanto mai appropriato, visto che il frammento compare altre 10 volte nel corso della composizione: per quanto le altezze e gli intervalli siano ogni volta differenti (ad esclusione del battere del numero 56, p. 131 dove ritorna identico il sib-re dell'inizio), resta costante l'intervallo ascendente con acciaccatura, eseguito sempre *f* o *ff* da almeno due saxofoni all'unisono – e talvolta anche dai clarinetti, come prima del numero 23 pag. 54. Uniche eccezioni: il caso a pag. 84, tra i numeri 37 e 38, dove al primo suono *ff* con acciaccatura dei sax risponde, *pp* e con un suggestivo effetto di lontananza (effettiva, vista la disposizione degli strumenti), il clarinetto piccolo; e le due occorrenze in corrispondenza del numero 2 p. 5 e poco prima del numero 59 p. 135, dove i quattro sax eseguono il richiamo a partire da altezze

diverse e intonando diversi intervalli. Malgrado le variazioni, tale frammento va a determinare, insieme alla parola chiave *Canticum*, una serie di punti di riferimento nel corso dell'opera: punti capaci di delineare all'orecchio dell'ascoltatore i tratti di un'identità strutturale, scongiurando il rischio rappresentato dal restituire un testo, il *Novissimum Testamentum* sanguinetiano, perfettamente comprensibile ma di fatto sprovvisto di qualunque appiglio.



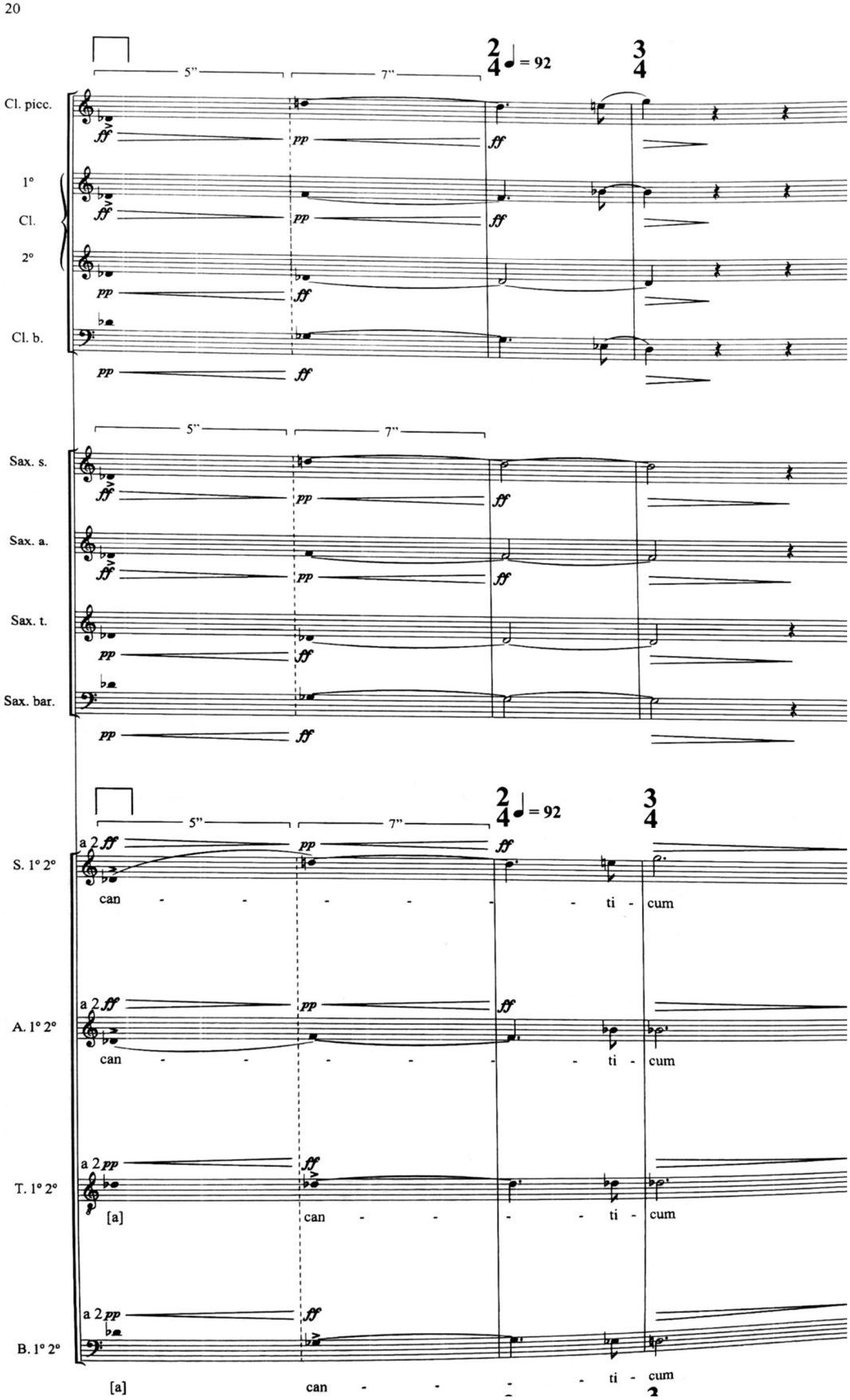
[Esempio 1: L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, p. 1]

L'impiego di tali richiami conferisce invece alla composizione di Berio, malgrado l'arditezza delle soluzioni ritmiche e armoniche e una durata non indifferente (23 minuti), una relativa semplicità – si potrebbe azzardare, una piacevolezza – di ascolto.

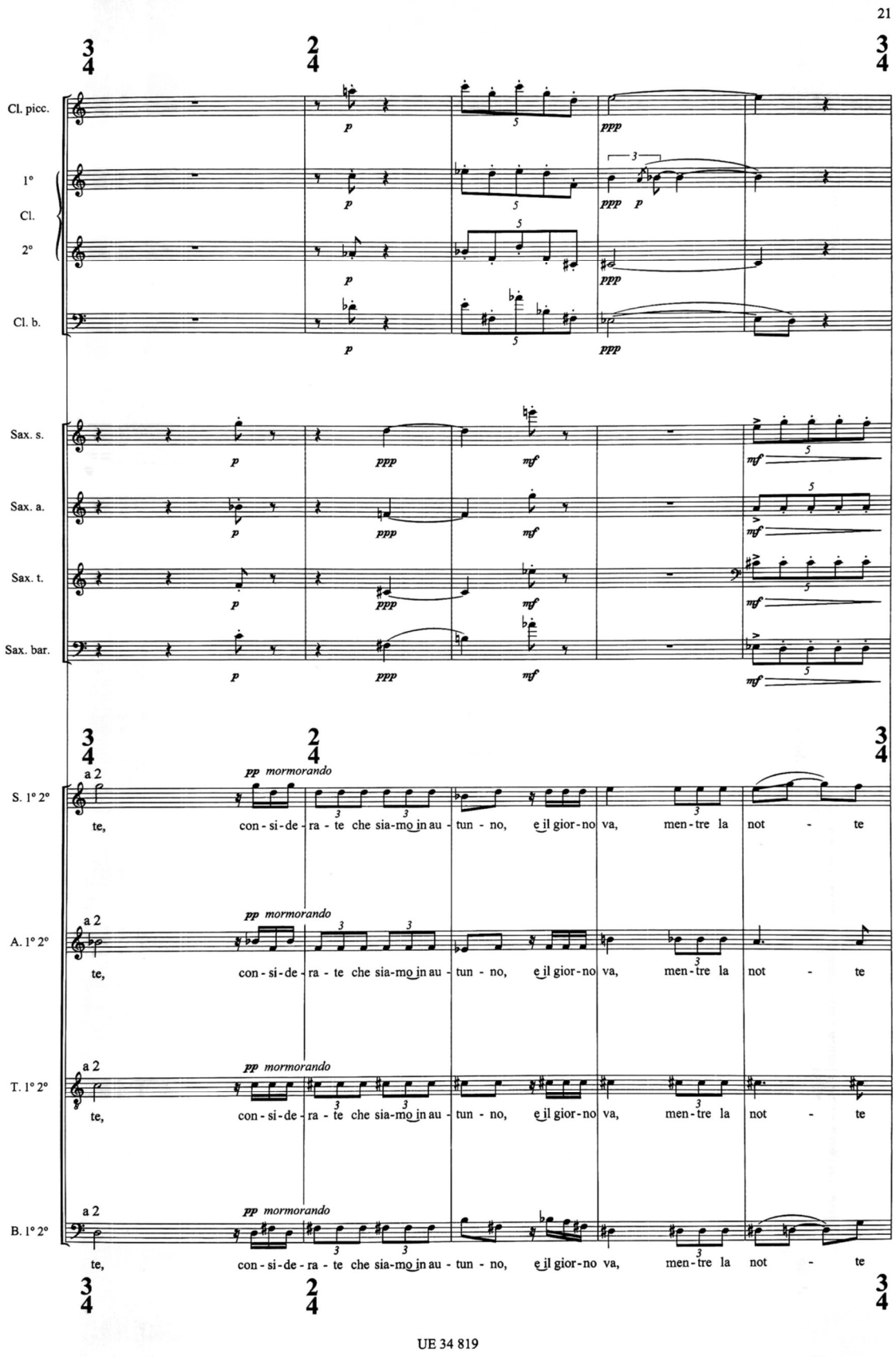
Questo non significa che il resto della composizione si presenti come un magma sonoro indecifrabile. Per quanto riguarda l'impiego delle voci, resta la tipica tendenza di Berio a sfruttare tutte le possibilità timbriche e fisiche dello strumento vocale: agli 8 cantanti è infatti chiesto di fischiare, schioccare le dita e la lingua, battere le mani, utilizzare queste ultime per coprire la bocca o «percuotere rapidamente le labbra (come un trillo)», eseguire un «trillo della lingua» o un «tremolo dentale»[23] – oltre a contemplare, cosa niente affatto sorprendente visto il percorso di ricerca di Berio, tutte le sfumature del canto, dall'*enfatico* al *comico*, dal *mormorando* allo *spasmodico* – particolarmente diffuso è l'utilizzo, in chiave parodica e grottesca, del *falsetto* e del *nasale*.

[23] L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, cit., p. XXXV

Di particolare interesse è la modalità con la quale Berio utilizza l'organico: momenti in cui singole voci o strumenti giocano un ruolo di solista (a volte accoppiati) si alternano a sezioni in cui i tre quartetti si confrontano secondo rapporti differenti – corrispondenze tra registri equivalenti di ogni quartetto (soprano con sax soprano e clarinetto in mib ecc., esempio 2), oppure confronto/opposizione fra tre gruppi indipendenti (esempio 3).

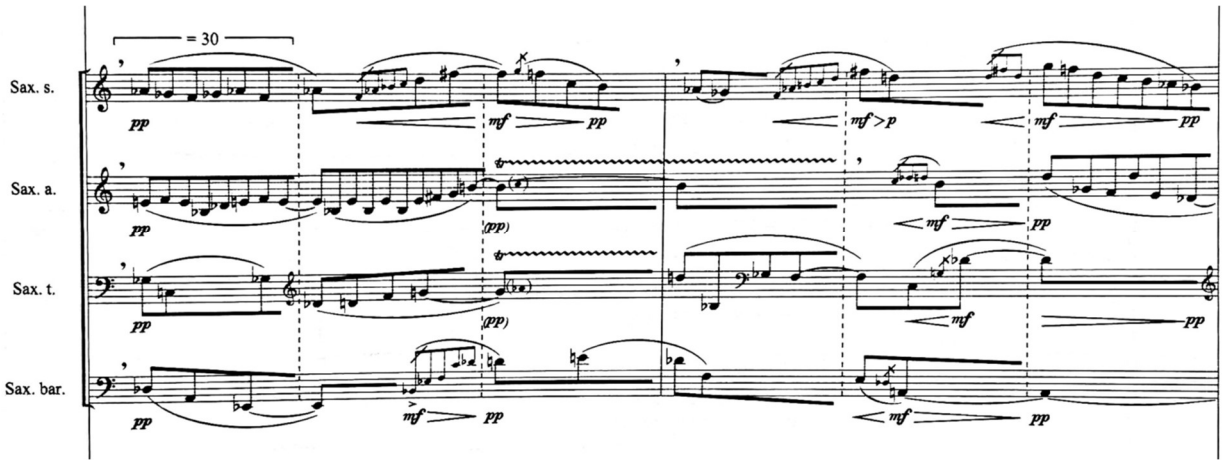


[Esempio 2: L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, cit., p. 20]



[Esempio 3: L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, cit., p. 21]

La scelta di affiancare alle voci due quartetti di strumenti a fiato non costituisce una sorpresa, considerato il peso rivestito da questi ultimi nella produzione di Luciano Berio.[24] Particolarmente densa e impegnativa è la parte riservata ai quattro saxofoni, non solo per i numerosi effetti timbrici e percussivi richiesti e il frequente impiego di multifonici, ma anche per la presenza di intricati momenti di autonomia (esempio 4). Occorre d'altra parte sottolineare come *Canticum novissimi testamenti* sia nato in risposta alla commissione, da parte del Raschèr Saxophone Quartet, di un brano per quartetto di saxofoni – commissione che Berio ha svolto in maniera decisamente inusuale, inserendo il quartetto in un brano vocale insieme a quattro clarinetti:[25] tale circostanza, tuttavia, costituisce una buona spiegazione del perché il ruolo giocato dal quartetto di sax in *Canticum* sia decisamente più corposo e protagonista rispetto a quello ricoperto dai clarinetti. Inoltre, secondo la testimonianza dell'illustre saxofonista francese Claude Delangle (più volte esecutore del brano in questione, nonché dedicatario delle due *Sequenze* per saxofono), «cette oeuvre était pour lui [Berio] la meilleure manifestation de sa perception de l'acoustique du saxophone», e il compositore insisteva specialmente sulla necessità di una fusione (timbrica, ma anche visuale e spaziale), tra i saxofoni e le voci.[26]



[Esempio 4: L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, p. 9. Quartetto di saxofoni solo: da segnalare il passaggio alla notazione proporzionale, impiegata fino al ritorno del Canticum a pag. 11]

[24] « Comme tout mélomane peut le constater, il y a chez Berio un *poids* particulier des instruments à vent: il a su valoriser la flûte, la clarinette, la clarinette basse, le saxophone, le trombone, etc. Son amitié et ses collaborations avec Bruno Maderna ont sans doute joué aussi dans cette orientation : rappelons le goût prononcé de celui-ci pour le hautbois et la flûte, et l'intérêt de Bruno Bartolozzi pour une théorie des nouvelles techniques instrumentales des bois en général à travers son traité *New sounds for woodwind*, publié en 1967. » P. Michel, *Le saxophone chez Berio et les compositeurs italiens*, «Les cahiers du saxophone», Juillet 2011, pp. 24-30

[25] ivi, p. 30

[26] La testimonianza di Claude Delangle è riportata nel già citato articolo di Pierre Michel *Le saxophone chez Berio et les compositeurs italiens,* pp. 26 e 30.

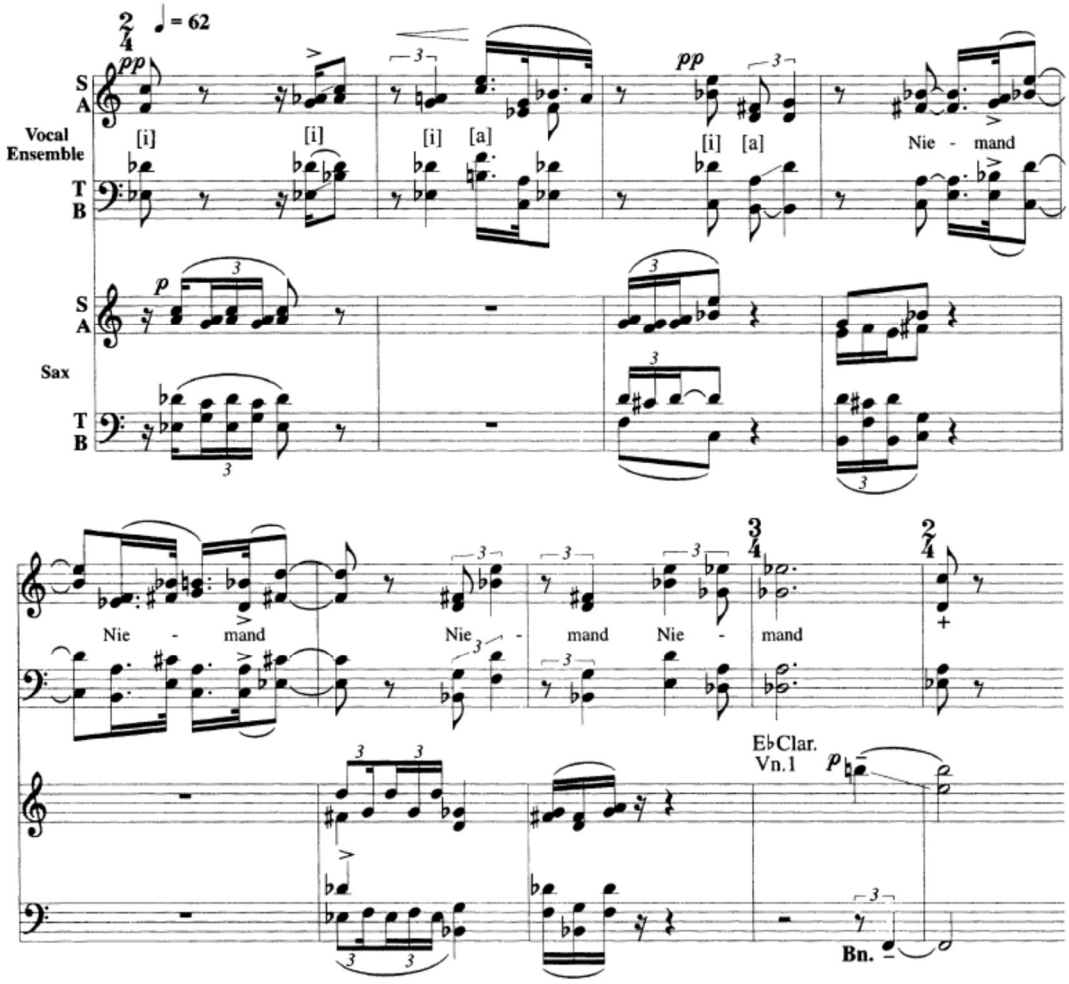
La presenza dei quattro clarinetti e del quartetto di saxofoni in *Canticum* va a delineare un ponte con l'ultima produzione di Berio, in quanto in *Outis* (1995-96) ritroviamo i suddetti gruppi strumentali inseriti in un contesto vocale e teatrale, con l'aggiunta di un quartetto di flauti – oltre che di un'orchestra completa. Anche in questo frangente la scrittura insiste in maniera particolare, come sottolineato da David Osmond-Smith, sulle affinità e sui contrasti tra gruppi strumentali e vocali:

> Berio's assured harmonic thought of course has implications for the instrumental and vocal resources that he employs. Within his orchestra, he has a clarinet and a saxophone quartet (sometimes echoed or complemented by a flute quartet and an accordion 'continuo'). On stage or off, he has a vocal ensemble, plus the traditional operatic chorus, and a group of secondary characters that may also be called upon to form a quartet of soloists. Responses between quartets may thus echo and proliferate.[27]

I diversi quartetti di *Outis* si relazionano tramite un gioco di chiaroscuro, un intersecarsi di parola e suono e di timbri vocali e strumentali: spesso l'interazione tra voci e saxofoni si colloca in primo piano (esempio 5), mentre il quartetto di clarinetti riecheggia la linea vocale; in più di un'occasione, dunque, «voices, saxophone quartet and clarinet quartet echo and respond – underlining an affinity between the two instrumental groups that operates throughout.»[28]

[27] D. Osmond-Smith, *Here Comes Nobody: A Dramaturgical Exploration of Luciano Berio's "Outis"*, «Cambridge Opera Journal», Cambridge University Press, July 2000, Vol. 12 No. 2, p. 175-76

[28] ivi, p. 176



[Esempio 5: L. Berio, *Outis*, III, bb. 1-9, Ricordi, Milano, 1996]

Senza entrare in dettaglio nel caso di *Outis*, che meriterebbe un discorso a parte anche per il trattamento delle fonti testuali e per la peculiare dimensione narrativa,[29] numerose scelte musicali adottate in questo caso da Berio confermano l'importanza di *Canticum novissimi testamenti* nell'ambito del suo percorso compositivo: non solo per quanto riguarda il rinnovato rapporto con la poesia (o «antipoesia») di Sanguineti, ma anche per una particolare declinazione del rapporto tra vocalità e strumentalità, che troverà impiego anche nel suo repertorio successivo.

[29] Per un approfondimento di *Outis* si rimanda, oltre che all'articolo già citato di David Osmond-Smith, agli scritti di Álvaro Oviedo, Susanna Pasticci, Jonathan Cross e Damien Colas raccolti nel volume a cura di Giordano Ferrari *Le théâtre musical de Luciano Berio, Tome 2: De Un re in ascolto à Cronaca del Luogo* (Actes des six journées d'études qui ont eu lieu à Paris et à Venise entre 2010 et 2013), L'Harmattan, Parigi, 2016.

2.6 – *Epiphanies* e *Stanze*

Terminato da Berio poche settimane prima della scomparsa, *Stanze* per baritono, tre cori maschili e orchestra (2003) costituisce l'ultimo lascito artistico del compositore ligure; se l'autore non ha dunque avuto il tempo per tornare criticamente e analiticamente sul proprio lavoro, restano nondimeno testimonianze contemporanee alla stesura che ci permettono di far luce sull'idea poetica alla base dell'opera.

Prima di soffermarsi su quest'ultima, può tuttavia essere utile fare un passo indietro per considerare brevemente un'altra composizione di Berio, *Epifanie* per voce femminile e orchestra, legata a *Stanze* da notevoli affinità strutturali e compositive; allo stesso tempo, la vicenda di *Epifanie* costituisce anche un'interessante testimonianza del rapporto di Luciano Berio con la propria opera di compositore e con gli sviluppi della sua poetica.

Il brano presenta infatti una storia decisamente avventurosa, anche per gli standard del compositore ligure: composto tra il 1959 e il 1961, rivisto nel 1965, verrà ritirato da Berio per trovare una nuova e definitiva forma nel 1991, con il titolo di *Epiphanies*. [30] La sua articolata struttura prevede l'alternarsi di sette pezzi strumentali e di cinque brani vocali, i cui testi (montati con il contributo di Umberto Eco) sono tratti da Proust (*À l'ombre des jeunes filles en fleur*), Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man* e *Ulysses*), Antonio de Machado (*Nuevas Canciones*), Claude Simon (*La route des Flandres*) e Brecht (*An die Nachgeborenen*), più un breve testo di Sanguineti (da *Purgatorio de l'Inferno*).[31]

Nella versione definitiva del 1991, *Epiphanies*, il frammento sanguinetiano troverà posto all'interno dell'ultimo brano orchestrale; prima di allora, sarebbe risultato improprio parlare di "ultimo brano", in quanto *Epifanie* costituiva un chiaro esempio di *opera aperta*, concepito prima che il lavoro di Eco ne teorizzasse e diffondesse la nozione. Anzi, volendo seguire la classificazione proposta da quest'ultimo, la composizione andrebbe a collocarsi nella sottocategoria delle *opere in movimento*, caratterizzate dalla «capacità di assumere diverse impreviste strutture fisicamente inattuate»:[32] secondo le indicazioni di Berio, infatti, i diversi frammenti di *Epifanie* possono essere combinati a piacimento (persino includendo solo brani orchestrali in ordine diverso e generando in

[30] https://www.universaledition.com/luciano-berio-54/works/epiphanies-2319, consultato in data 25-05-2021

[31] L. Berio, *Epifanie (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/epifanie-nota-dellautore, consultato in data 25-05-2021

[32] U. Eco, *La poetica dell'opera aperta*, in *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2016, p. 46

tal modo nuove composizioni indipendenti, i *Quaderni*),[33] mentre per quanto riguarda i brani cantati, le "epifanie" vere e proprie, «i nessi e i contenuti dei testi potranno quindi apparire in una luce diversa a seconda della loro posizione nel ciclo strumentale».[34]

A titolo puramente esemplificativo, Berio confessa la propria preferenza:

> Io preferisco una distribuzione dei pezzi orchestrali che metta in rilievo le divergenze, e una distribuzione dei brani vocali che suggerisca invece un passaggio graduale da una situazione poetica orientata verso la trasfigurazione della realtà (Proust, Joyce, Machado) a una registrazione pressante dei ricordi (Sanguineti) e alla descrizione disincantata delle cose (Simon: la voce che parla viene inesorabilmente annullata dall'orchestra). Ultimi, i versi di Brecht, che non hanno nulla dell'epifania: sono il grido di rimpianto e di angoscia con cui Brecht avverte che talvolta bisogna rinunciare al fascino della parola poetica: quando essa, con la contemplazione, comporti il rischio del silenzio e quando suoni come un invito a isolare l'evento nella visione, dimenticando i nessi che quell'evento legano - e noi con lui - al mondo che i nostri atti costruiscono.

Ancor più della presenza di un testo sanguinetiano e del confronto con numerosi poeti del Novecento, nel caso di *Epifanie* risulta interessante la "revoca", operata da Berio, dello status di opera in movimento: nel 1991, infatti, il compositore ritirò il lavoro originale a favore del nuovo *Epiphanies*, scritto per Riccardo Muti e la Philadelphia Orchestra, nel quale l'ordine dei testi cantati venne fissato definitivamente secondo il percorso sopra citato – Proust, Machado, Joyce, Sanguineti, Simon, Brecht.[35] Non serve sottolineare come, malgrado neppure una nota sia stata aggiunta o sottratta alla composizione, l'idea poetica alla base di quest'ultima risulti profondamente modificata: Berio ha evidentemente avvertito la necessità di ridurre il margine di *apertura* concesso agli interpreti, per motivi che non è possibile ricostruire con certezza a partire dai documenti in nostro possesso. Non si tratta, tuttavia, di un caso isolato; anche per quanto riguarda la celebre *Sequenza I* per flauto (1958), inizialmente pubblicata da Suvini Zerboni con una notazione di tipo proporzionale che concedeva una certa libertà interpretativa, negli anni Novanta Berio produsse una nuova versione in

[33] cfr. I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., p. 167. Nella stessa sede vengono riportate le parole di Sanguineti, secondo il quale «dans le cas d'Epifanie, ce qui interéssait Berio c'était une sorte d'horizontalité, de fluidité du discours, de narration infinie, comme si sans limites dans le temps» (Genova, 3.7.1978)

[34] L. Berio, *Epifanie (nota dell'autore)*, cit.

[35] Se di *Epifanie* esistono al momento tre incisioni discografiche (del 1972, del 1989 e del 2004), *Epiphanies* non risulta essere mai stato inciso, e assai meno numerose sono anche le esecuzioni reperibili: tra queste, si segnala quella proposta nell'ambito della Biennale Musica 2013 di Bologna, diretta da Roberto Abbado (https://www.youtube.com/watch?v=5ez7OGPvBdw).

notazione tradizionale, «meno aperta e più autoritaria, ma certamente più attendibile», anche a seguito di esecuzioni eccessivamente arbitrarie.[36]

Due revisioni a un anno di distanza, entrambe nella stessa direzione di *chiusura* (o meglio di *non apertura*, intesa *à la Eco*), sembrerebbero testimoniare un esaurirsi della poetica dell'opera aperta, perlomeno nei tratti più estremi dell'opera in movimento; queste ultime, indipendentemente dal giudizio estetico sulle singole composizioni, appaiono dunque come il prodotto di una stagione culturale irripetibile, di un convergere di istanze artistiche, linguistiche e sociali sul terreno della neoavanguardia.

Assai significative sono anche le considerazioni sopra citate che, in riferimento a *Epifanie* e al testo di Brecht, Berio dedica alla parola poetica, al suo essere intimamente legata a quel sottile confine che separa il mondo dal fascino della pura contemplazione – lo stesso pericolo insito, come visto a proposito di *Thema (Omaggio a Joyce)*, nel mitologico canto delle Sirene. Il percorso poetico di *Epifanie* (e, successivamente, quello di *Epiphanies*), più che una semplice messa in musica di testi differenti, si configura dunque come un'indagine sulla possibilità stessa della parola poetica e sul suo rapporto con il mondo sonoro che inesorabilmente le si oppone.

Da questo punto di vista, il fatto che anche *Stanze* presenti una decisiva componente riflessiva, una dimensione che potremmo definire filosofica, non costituisce una sorpresa – indipendentemente dalla tentazione, tanto ingenua quanto suggestiva, di eleggere retrospettivamente l'ultima opera del compositore a suo testamento artistico e spirituale. Tentazione resa ancor più forte dal fatto che *Stanze* si misura con quella che è forse l'idea filosofica e metafisica per eccellenza, ovvero l'idea di Dio:

> Ho appena finito di scrivere un' opera che ho chiamato *Stanze*, nella quale l'idea di Dio è presente in diverse situazioni, stanze mentali […] lui [Brendel] ha scritto un notevole libro di poesie e una di queste è dedicata a un dio ironico. In Caproni dio è quasi un'entità blasfema, in Sanguineti è sfuggente e labirintico, in Celan è una sorta di perentoria lettera maiuscola, in Dan Pagis è colpevole. Insomma si tratta di "stanze" con porte e finestre sempre aperte.[37]

Stanze si compone infatti di cinque sezioni, corrispondenti alla messa in musica di altrettanti testi di autori diversi – per un confronto esaustivo tra le versioni originali e i testi utilizzati da Berio, nonché per la traduzione dei testi in inglese e in tedesco, si rimanda all'Appendice al presente lavoro:

[36] Per un'analisi della *Sequenza* per flauto come *opera aperta* e per un confronto dettagliato tra le due versioni, si veda M. Notaristefano, *Luciano Berio – Sequenza I*, «De Musica», 2013: XVII, pp. 1-38

[37] A. Gnoli e L. Berio, *La mia vita fra vecchi insulti e musica nuova*, «La Repubblica», 20 dicembre 2002, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/12/20/la-mia-vita-fra-vecchi-insulti-musica.html

Sezione	Poeta	Testo	Lingua	Minutaggio[38]	Partitura
I	Paul Celan	*Tenebrae*, da *Sprachgitter* (1959)	tedesco	0.00	
II	Giorgio Caproni	*Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960)	italiano	8.00	b. 108, p. 17
III	Edoardo Sanguineti	*Job, una stanza – per Luciano Berio* [testo inedito][39]	italiano	12.30	b. 181, p. 34
IV	Alfred Brendel	*Tritsch-Tratsch*, da *One Finger Too Many* (1998)	inglese (traduzione dal tedesco)[40]	17.30	b. 274, p. 47
V	Dan Pagis	*Die Schlacht*, da *Collected Poems* (1991)	tedesco (traduzione dall'ebraico)	21.50	b. 604, p. 82

Il termine "stanza" non è dunque da intendere nella sua accezione poetica, come equivalente di strofa, bensì in quella spaziale e architettonica – non a caso il brano è dedicato all'architetto Renzo Piano. Abbiamo già avuto modo di vedere come la componente spaziale occupi un posto di rilievo nella musica di Berio, e non solo per quanto riguarda le opere sceniche: basti pensare alla "camera d'eco della memoria" di *Canticum novissimi testamenti*, con l'ampio spazio tra i clarinetti e il resto dell'organico, o ai movimenti della voce protagonista in *Circles* e *Passaggio*. La musica, in Berio e secondo Berio, si sviluppa tanto nello spazio quanto nel tempo: non solo quella delle singole composizioni, ma anche la musica come fenomeno storico e culturale costitutivamente plurale, all'interno del quale è possibile muoversi come in un edificio dalle molteplici stanze.

[38] Il minutaggio si riferisce alla registrazione della prima esecuzione (22 gennaio 2004, Parigi, Théâtre Mogador, diretta da Cristoph Eschenbach, baritono Dietrich Henschel, Orchestre de Paris e Coro dell'Esercito Francese), inclusa in *Luciano Berio. In Memoriam, Rendering/Stanze*, Ondine, Helsinki, 2005.

[39] Inedito al momento della stesura di *Stanze*, il contributo di Sanguineti troverà posto in *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano, 2010.

[40] Pianista tra i più noti del panorama internazionale, Alfred Brendel conduce anche un'intensa attività di saggista, critico e poeta. Per quanto riguarda il suo contributo a *Stanze*, più che di una traduzione sarebbe corretto parlare di una versione inglese curata dallo stesso autore, in collaborazione con Richard Stokes; *One Finger Too Many* (Faber and Faber, Londra, 1998) contiene poesie in gran parte già pubblicate in *Fingerzeig* e in *Störendes Lachen während des Jaworts* (Carl Hanser Verlag, 1996 e 1997).

Stanze che, nel caso dell'opera in oggetto, risultano «abitate» da poesie diverse, ciascuna capace di declinare secondo una prospettiva peculiare l'idea di Dio – o meglio, per usare le parole di Berio, «di un altro e di un altrove innominabili».[41] Più che come entità metafisica positivamente data, al compositore interessa il concetto di Dio in quanto «verità da conquistare», come nella religione ebraica («Nella religione ebraica conta più il percorso che la meta. "Come nella grande musica, dove conta più il processo formale che la forma. Conta il viaggio, insomma. L'esodo ne è lo straordinario emblema"»),[42] e in quanto espressione di un'alterità assoluta, che tuttavia incide profondamente nella Storia e con essa dialoga sin dagli albori della cultura.

Restando nell'ambito della questione spaziale, come nel caso di *Canticum novissimi testamenti,* Berio delinea per *Stanze* una precisa disposizione dell'organico. Ai tre cori maschili si unisce una notevole massa strumentale (oltre 50 archi e 3 percussionisti, 30 parti di fiati, glockenspiel, pianoforte e celesta) che viene a sua volta suddivisa in tre gruppi, ciascuno in grado di coprire tutta l'estensione dell'orchestra:[43]

Tale disposizione va a sconvolgere non solo l'abituale assetto dell'orchestra, ma anche il principio consolidato secondo il quale si tende a raggruppare strumenti simili: in questo caso, invece, Berio divide le famiglie strumentali nei tre gruppi, e a ciascun gruppo accompagna un coro – scelta che costituì una vera e propria sfida per direttore e strumentisti.[44]

[41] L. Berio, *Stanze (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/stanze-nota-dellautore, consultato in data 10-06-2021

[42] A. Gnoli e L. Berio, *La mia vita fra vecchi insulti e musica nuova,* cit.

[43] L. Berio, *Stanze* per baritono, tre cori maschili e orchestra (2003), UE 32653, Universal Edition, Vienna, 2003. Tutti i successivi riferimenti alla partitura si riferiscono a questa edizione.

[44] A proposito della prima esecuzione britannica di *Stanze* (21 aprile 2004 alla Royal Festival Hall di Londra, pochi mesi dopo la prima assoluta a Parigi), Malcolm Miller imputa proprio alla particolare disposizione alcuni problemi di equilibrio sonoro: «[…] the performance was not of the dramatic power and acoustic clarity one might have wished for. The problems of balance were possibly due to the unfamiliar distribution of the orchestra, to enhance the cluster effect of chords and blending of timbres – brass separated on either side,

Centrale è in *Stanze* anche la questione della lingua poetica, questione che in un autore come Paul Celan si lega strettamente alla spiritualità ebraica: Berio sceglie di utilizzare due traduzioni (dal tedesco all'inglese nel caso di Brendel, dall'ebraico al tedesco per Pagis) con l'obiettivo di creare una rete di rimandi interna alla composizione. Ciascuna lingua presuppone un diverso articolarsi del rapporto tra suono e significato, e ogni scelta risponde quindi a determinate esigenze: la più evidente è forse quella di collocare all'inizio e alla fine della composizione un brano in lingua tedesca, per di più caratterizzati entrambi da un tempo lento e sospeso e da un'orchestrazione densa e cupa. Il fatto che la poesia di Dan Pagis sia tradotta dall'ebraico al tedesco determina poi un collegamento immediato con Paul Celan, poeta che forse più di ogni altro ha meditato sull'incancellabile "macchia" che la storia del Novecento ha impresso sulla lingua tedesca, e che a lungo si è interrogato sulla possibilità e sulla legittimità di un suo utilizzo come lingua della poesia. A unire Celan e Pagis vi è anche una decisiva componente storica e biografica: entrambi ebrei originari della Bucovina e scampati in giovane età all'Olocausto, la ferita della guerra e della barbarie nazista lasciò una traccia indelebile anche sulla loro produzione poetica. Il rivolgersi a Dio nella lingua dei carnefici (scelta originale in Celan, voluta da Berio nel caso di Pagis) assume quindi un valore che trascende la dimensione meramente musicale, per farsi interrogazione sul legame tra lingua, storia e spiritualità.[45] Al tempo stesso, e in maniera apparentemente paradossale, Berio sembra prendere le distanze dall'opera di Celan (*Tenebrae*, poesia tra le più note e tra le più fortunate anche dal punto di vista musicale)[46]: laddove il testo potrebbe prestarsi a una lettura musicale estremamente drammatica («Bete, Herr, / bete zu uns, wir sind nah […] Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr […] Wir haben getrunken, Herr. / Das Blut und das Bild das in Blut war, Herr»[47]), Berio opta invece per una scrittura distaccata, in cui il carattere strumentale della linea vocale resta decisamente estraneo al testo enunciato[48] e l'orchestrazione rinuncia a ogni polifonia complessa. Questo non significa che il ruolo dell'orchestra si limiti a quello di mero sottofondo; l'estraneità della musica rispetto al testo è frutto di una scelta ponderata, un collocarsi agli antipodi rispetto all'idea più tradizionale di messa in musica

woodwind and horns mixed up, and cellos and violins reversed.» M. Miller, *London, South Bank and RAM: 'Omaggio: A Celebration of Luciano Berio'*, «Tempo», Cambridge University Press, Jan. 2005, Vol. 59, No. 231, p. 41

[45] cfr. A. Bonnet, F. Marteau (a cura di), *Paul Celan, la poésie, la musique. Avec une clé changeante*, LabEx GREAM, Hermann Éditeurs, Parigi, 2015. Sulla questione del rapporto di Celan con la lingua tedesca, si veda in particolare il capitolo *Bénédiction et contre-parole*, di Daniel Franco (pp. 181-186).

[46] Dimitri Kerdiles propone un confronto fra tre letture musicali della stessa poesia: oltre a *Stanze* di Berio, le due composizioni di Harrison Birtwistle e Nicolaus Huber (entrambe intitolate *Tenebrae*). Cfr. D. Kerdiles, *Sur trois lectures musicales de Tenebrae: Huber, Birtwistle, Berio*, in *Paul Celan, la poésie, la musique*, op. cit., pp. 499-512

[47] «Prega, Signore, / prega per noi, siamo vicini […] Era sangue, era / quello che tu hai versato, Signore […] Abbiamo bevuto, Signore. / Il sangue e l'immagine che era nel sangue». Traduzione dell'Autore.

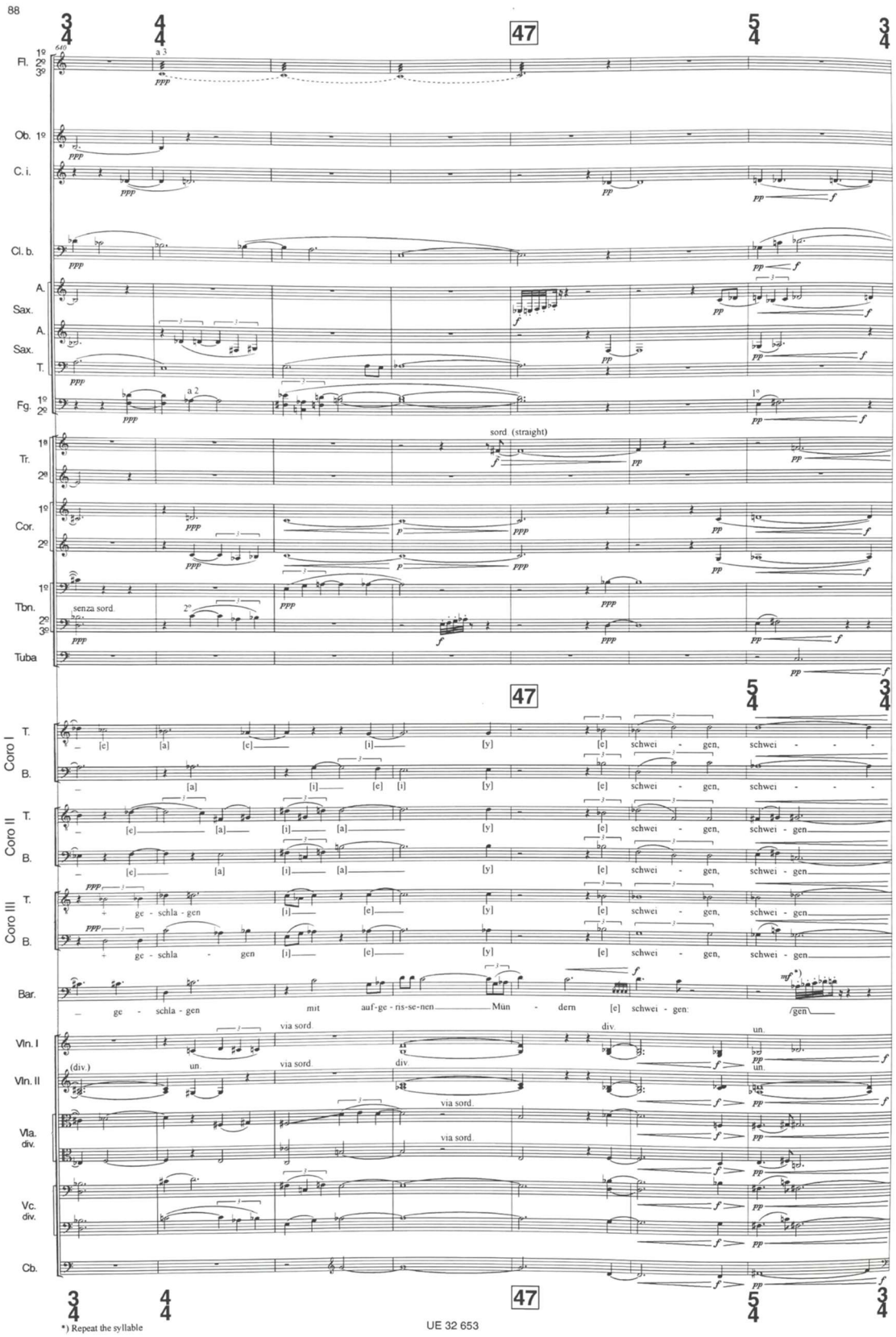
[48] D. Kerdiles, *Sur trois lectures musicales de Tenebrae,* op. cit., p. 508

come restituzione diretta e positiva del contenuto di un testo. Meglio ancora, nel caso di *Tenebrae* proprio questa apparente estraneità è capace di farsi veicolo del contenuto profondo della poesia, ovvero la denuncia di una divinità lontana e indifferente.[49]

All'altro capo dell'edificio di *Stanze*, il testo di Dan Pagis (*Die Schlacht*, "La battaglia") va a creare assieme a quello di Celan una cornice significativa, all'interno della quale e con la quale i testi di Caproni, Sanguineti e Brendel non possono che confrontarsi.

Così come nel caso di *Tenebrae*, l'orchestrazione di *Die Schlacht* è funerea e quasi priva di forti riferimenti metrici, fatta eccezione per i brevi momenti concitati che spezzano entrambe le sezioni (numero 4 pag. 6-7, numero 48 pag. 90). La voce solista si muove in maniera simile a quanto riscontrato nella prima sezione, con la peculiare aggiunta di una microfigura ricorrente, uno staccato rapidissimo ascendente di suoni vocalici o muti: tale figura, quasi un residuo di balbuzie che inceppa la comunicazione, si estende poi agli strumenti e ai cori, il cui ingresso graduale va a formare una camera d'eco sempre più ampia e riverberante. La sezione V di Pagis, così come la II di Caproni e al contrario della III di Sanguineti, prevede una presenza importante dei cori e una loro suddivisione interna (linee diverse per tenori e bassi di ogni gruppo, per un totale di sei parti vocali differenti, vedi esempio 6): oltre ad amplificare certi suoni vocalici del baritono, essi ripetono sezioni di testo o addirittura anticipano l'enunciazione da parte del solista («Wer weiß» di b. 652), mentre nelle ultime battute solista e cori si incastrano e si sovrappongono («im verbrannten Staub», bb. 668-72).

[49] ivi, p. 510-11. «Seule la fonction informative du texte est relevée ; la musique se fait alors à l'image de ce qui s'y trouve dénoncé : l'indifférence du ciel à l'égard de toute réalité […] Sa lecture [di Berio] passive et distanciée de *Tenebrae* peut être alors perçue comme une opération de dé-liaison : une grand-messe à la mort de Dieu.»



[Esempio 6: L. Berio, *Stanze*, V, p. 88]

Il testo di Pagis si confronta con la morte in maniera molto più cruda e meno simbolica rispetto a quello di Celan: in un arido scenario post-bellico in cui i morti si radunano silenziosamente, fila dopo fila, Dio è significativamente e colpevolmente assente, non c'è neppure la vana speranza dell'invocazione celaniana. Eppure, l'operazione di Berio sembra sfidare il silenzio impotente di fronte all'orrore: secondo Malcolm Miller, «the climax of Berio's final work embodies a struggle against the concept of silence and against the resistance to the articulation of suffering. The poignant fortissimo seems to defy Adorno's dictum that after Auschwitz there can be no poetry».[50] Una musica che, nelle parole di David Osmond Smith, si rifiuta di dimenticare,[51] e che riflette il pensiero adorniano laddove questi, commentando la propria stessa posizione, afferma che «la poesia deve tener testa a questo verdetto […] in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso facto».[52]

La simmetria interna di *Stanze* è confermata, oltre che dalle affinità e dai richiami tra Celan e Pagis (sezioni I e V), dalla fisionomia delle sezioni II e IV, entrambe caratterizzate da un ritmo più concitato e da testi meno cupi.

Dopo che *Tenebrae* si spegne in un lungo accordo *pianissimo*, si inserisce senza soluzione di continuità e sulla stessa dinamica il *Congedo del viaggiatore cerimonioso* di Giorgio Caproni. Se il testo di Celan era stato messo in musica nella sua interezza e senza modifiche rilevanti, quello (ben più corposo) di Caproni subisce tagli sostanziali, pur conservando la propria fisionomia e il proprio svolgimento narrativo.[53]

È difficile, tuttavia, parlare di uno svolgimento narrativo propriamente inteso: l'intera poesia non rappresenta altro che l'attesa dell'arrivo a una stazione ignota, attesa che viene ingannata dal cerimonioso congedo. Malgrado l'apparente semplicità della vicenda, il senso di inquietante sospensione e i minacciosi versi finali («Di questo, sono certo: io / sono giunto alla disperazione / calma, senza sgomento») non lasciano dubbi sul fatto che non si tratti di un viaggio qualunque, e che l'arrivo del treno coincida con l'approssimarsi di un evento ben più tragico. Berio sceglie significativamente di escludere i versi più drammatici e capaci di gettare un'ombra sull'apparente quotidianità del contesto – De Santis parla di un «preliminare, radicale prosciugamento»[54] («sicuri segni mi dicono, / da quanto m'è giunto all'orecchio / di questi luoghi, ch'io / vi dovrò presto lasciare», «Ma pur la debbo portare, / non fosse che per seguire l'uso», oltre ai versi finali già citati).

[50] M. Miller, *'Omaggio: A Celebration of Luciano Berio'*, op. cit., p. 42
[51] ibidem
[52] T. W. Adorno, *Impegno*, in *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012, p. 153
[53] cfr. infra, Appendice
[54] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, op. cit., p. 240

Tuttavia, la stessa immagine del viaggio in treno con destinazione sconosciuta, incorniciata dalle testimonianze poetiche di Paul Celan e Dan Pagis, non può non richiamare alla mente l'Olocausto e i trasferimenti verso i campi di sterminio;[55] e proprio il treno rappresenta l'unico contenuto testuale restituito musicalmente da Berio in senso quasi letterale, o meglio onomatopeico – percussioni, strumenti a fiato e voci propongono, in maniera discreta ma quasi onnipresente, un pattern ritmico ostinato che richiama l'incedere del treno (esempio 7).

[55] Tra le liriche più celebri di Dan Pagis, a tal proposito, occorre ricordare *Scritto a matita su un vagone piombato* (1970): «Qui in questo convoglio / ci sono io Eva / con mio figlio Abele / Se vedete l'altro mio figlio / Caino figlio di Adamo / ditegli che io». La testimonianza poetica di Dan Pagis è indagata da Masha Itzaki in *In un vagone piombato: la poesia di Dan Pagis* (trad. it. di P. Amodio), in P. Amodio, G. Giannini, G. Lissa, *Auschwitz: l'eccesso del male*, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004, pp. 119-125

Ott.
Fl.
Ob.
C. i.
Cl. picc.
Cl. b.
A. Sax.
A. Sax.
T. Sax.
Fg.
Tr.
Cor.
Tbn.
Tuba
Glock.
Perc.
Perc.
Coro I
Coro II
Coro III
Bar.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

sord. (straight)
Prendere Flauto à coulisse
senza sord.
(Bg.)
(Sn. dr.)
f declamando un poco ma con voce naturale
l'o - ra d'ar - ri - vo.
dola do la dola da vo da vo da vo da vo da da vo ri vo ri
donado do dona dona
l'o - ra d'ar - ri - vo
Vo - glia - - - te - mi, vo - glia - te -
solo
tutti
pont.
un.
div.
tutti un.
legno

*) Repeat the last two syllables

UE 32 653

[Esempio 7: L. Berio, *Stanze*, II, p. 19]

Si è parlato in questo caso di "voci" perché proprio in questa seconda sezione si aggiungono al baritono solista i tre cori maschili. Come giustamente rilevato da Mila De Santis, la loro funzione è assai poco rilevante per quanto riguarda la restituzione del testo poetico, e tuttavia è ad essi che «spetta il compito di rendere polidimensionale la valenza lineare del testo»:

> Se per la parte solistica è indubbio un ritorno all'illuminazione musicale del testo d'autore che era stato proprio di *Epifanie*, nelle parti corali confluisce un articolato processo di ricerca, che sviluppa da una parte gli ormai imprescindibili interessi per la fonematica e per le componenti onomatopeiche del linguaggio, da un'altra gli interessi per la spazialità del suono e – in particolare per la redistribuzione nello spazio di frammenti 'catturati' da una determinata fonte sonora e rielaborati – anche le più recenti esperienze di live electronics.[56]

Vediamo come già in questa seconda sezione emerga un rapporto complesso tra vocalità solistica e corale, tra «illuminazione musicale del testo d'autore» e declinazione della parola poetica in tutte le sue possibilità fonetiche e acustiche; vale la pena sottolineare, a questo proposito, la presenza di un vero e proprio "marchio di fabbrica" della scrittura vocale di Berio, ovvero quell'insistere sulla R vibrante, particolarmente diffusa in questa sezione di *Stanze*,[57] che abbiamo già avuto modo di riscontrare in *A-Ronne* e in *Canticum novissimi testamenti*. Anche qui, come nella sezione V, le parti corali sono internamente suddivise e piuttosto mobili: in due momenti iniziali esse anticipano o sostituiscono l'enunciazione del baritono (tenore del coro III a b. 113 «tirar giù la valigia», tenore del coro II a b. 119 «l'ora d'arrivo»), altrimenti emettono suoni sillabici ripetuti e molto staccati, ben inserendosi nella frenetica scrittura complessiva. Non si può parlare propriamente di eco, in questo caso, in quanto spesso non vi è correlazione immediata con quanto enunciato dal baritono: in maniera simile a quanto già avvenuto in *Canticum novissimi testamenti*, le voci non soliste mettono in atto una sorta di elaborazione sillabica spesso giocata su ripetizioni e staccati rapidi, quasi una eco di balbuzie infantile. Al tempo stesso, ciò contribuisce a un effetto di dispersione e frantumazione del soggetto poetico (elemento presente in misura più ridotta nella sezione su Pagis e pressoché assente in quella dedicata a Sanguineti), una vera e propria «moltiplicazione dell'Io»,[58] erede dell'antisoggettivismo dei *Novissimi*.

---

[56] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, op. cit., p. 244

[57] I tre cori enunciano una R particolarmente riconoscibile alle battute 117, 128, 132, 140, 142, 144, 146, 149, 155, 160, 162, 167: essa viene pronunciata sempre come suono isolato, tranne a b. 128 dove è inserita nella parola «disturbo».

[58] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, op. cit., p. 241

Per quanto riguarda il filo conduttore di *Stanze*, ovvero l'indagine del concetto di Dio, è singolare la scelta di Berio di escludere dalla sua selezione i soli pochi versi di Caproni esplicitamente in sintonia con il tema («Ed anche a lei, sacerdote, / congedo, che m'ha chiesto se io / (scherzava!) ho avuto in dote / di credere al *vero* Dio», vv. 78-81); da parte sua, in una contemporanea intervista il compositore affermava enigmaticamente che «in Caproni Dio è quasi un'entità blasfema».[59] Nel caso del *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (l'originale, ma anche l'adattamento di Berio) non è tanto l'idea di Dio a essere chiamata in causa, quanto quella di un confronto con l'idea della fine e con il suo avvicinarsi lento, indistinto ma inesorabile, la «visione di una 'resa dei conti'»[60] - tematica che, pur da una prospettiva decisamente diversa, era stata indagata anche in *Canticum novissimi testamenti*.

Se la sezione IV presenta certe affinità con la sezione II dal punto di vista della scrittura musicale, assai diverso è il tono della componente testuale: *Tritsch-Tratsch* di Alfred Brendel è infatti un componimento scanzonato e provocatorio, dove il congedo dalla vita terrena si presenta come una bizzarra ascesa a tempo di polka attraverso le sfere celesti.

L'idea ha una curiosa origine autobiografica, come rivelato da Brendel in coda alla raccolta *One Finger Too Many*:

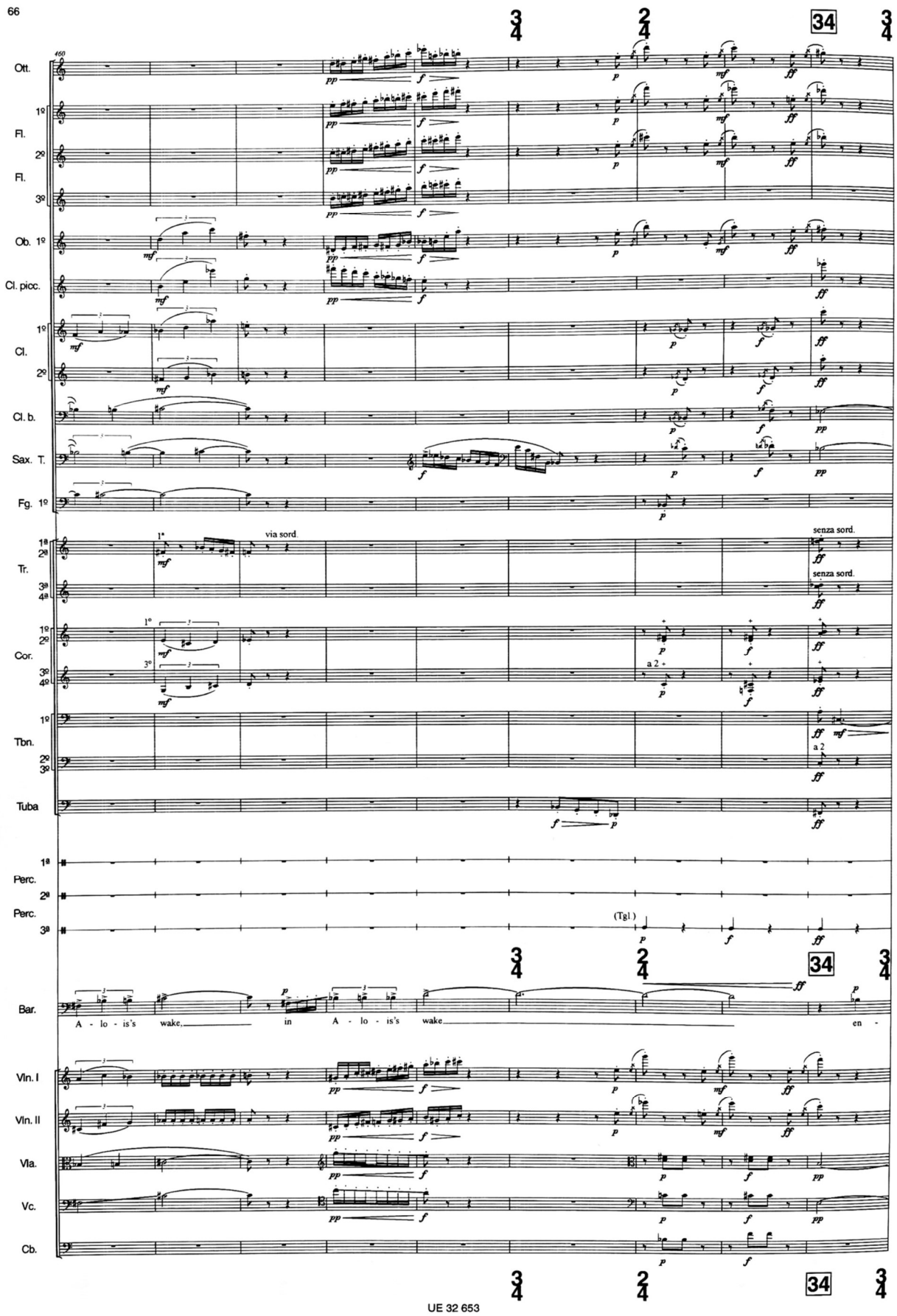
> There are, among my muses, a number of old ladies […] Another one belonged to a group which regularly listens to Johann Strauss's Tritsch-Tratsch-Polka in order to get in touch with the Holy Ghost. As she explained on television, her aim was to enter the 'eighteen, no pardon me, the thirty-three' circles of Heaven. Everything else in the poem, including Alois, sprang from my depraved imagination.[61]

Quella presentataci da Alfred Brendel e da Luciano Berio (che ne altera il testo in minima parte, aggiungendo unicamente alcune ripetizioni) è dunque una divinità ironica, capace di manifestarsi per mezzo di un genere musicale leggero per antonomasia; rispetto alla sezione su Caproni, resta l'immagine del viaggio, stavolta ascendente e ritmicamente scandito, ma dal finale aperto e dominato dalla grottesca immagine del fantomatico Alois che frusta a tempo di polka gli sventurati eletti.

L'opera di Strauss (unica aperta citazione presente nel ciclo di *Stanze*) si mostra in controluce lungo tutto il corso della breve ma concitata sezione: il richiamo è particolarmente evidente nel finale

[59] A. Gnoli e L. Berio, *La mia vita fra vecchi insulti e musica nuova,* cit.
[60] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, op. cit., p. 240
[61] A. Brendel, *Postscript* in *One Finger Too Many*. English versions by the author with Richard Stokes, Faber and Faber, London, 1998, p.71

e intorno ai numeri 34 e 37 della partitura (esempio 8), ma l'unità ritmica minima che caratterizza il brano originale (il levare di croma su croma puntata, con acciaccatura o meno) è ampiamente utilizzata da Berio, sia per gli strumenti che per la voce solistica, spesso con la ripetizione di singole parole o brevi espressioni. A smorzare lo spirito irriverente e festaiolo della polka si inseriscono tuttavia frequenti momenti di sospensione, in corrispondenza di parole chiave (per due volte sul nome «Alois», in corrispondenza dei numeri 26 e 30) o in preparazione di un tempo di polka dallo slancio rinnovato (come tra i numeri 32 e 34). La voce solista è dunque costretta a destreggiarsi in questa continua altalena, cantando spesso in falsetto e con ampie escursioni dinamiche e di estensione; se nel caso della sezione su Celan si poteva parlare di una reciproca indifferenza tra solista e orchestra, qui siamo di fronte a un gioco di botta e risposta, uno spettacolo ironico nei confronti di un genere musicale e di una spiritualità enfatica e grottesca.



[Esempio 8: L. Berio, *Stanze*, IV, p. 66]

Racchiusa nella duplice cornice Celan-Pagis e Caproni-Brendel, la messa in musica del testo di Sanguineti costituisce il nucleo di *Stanze*.

Il testo del poeta genovese, composto per l'occasione, è quello in cui la presenza del divino si fa più intensamente e minacciosamente tangibile:

> [Berio] mi chiese se io avevo scritto mai qualcosa dove si parlasse di Dio […] non avevo niente da dargli già pronto. Allora quello che feci, invece, è di prendere alcuni passi del libro di Giobbe – che considero un testo assolutamente straordinario […] E quando Dio si vanta dell'assoluta indegnità dell'uomo: lui le sa già tutte queste cose, ma questo trionfo… «Io che ho fatto il Leviatano», «Io che…»… è una cosa talmente, talmente disumana, ecco, che mi ha sempre straordinariamente affascinato […] Io presi queste parole spaventevoli di Giobbe…nemmeno nell'ordine. Parla Dio, in questo testo, in figura di baritono.[62]

Fedele alla sua ormai consueta tecnica di montaggio, Sanguineti utilizza frammenti del libro di Giobbe nei quali il riferimento alla divinità resta «sfuggente e labirintico»[63]: per la prima volta è Dio stesso a parlare, e lo fa con la potenza e la grandiosità di un'alterità assoluta, di una soggettività originaria e creatrice – « io l'ho fatto; / e ho fatto te, io, insieme: ». Della vicenda di Giobbe, ad affascinare Sanguineti è proprio questa tensione verso il disumano, verso un concetto di Dio totalmente vetero-testamentario e in gran parte scomparso con l'avvento del Vangelo e del divino fatto uomo – non a caso, a deluderlo è invece il lieto fine, il «finalino hollywoodiano» che ricompone la vicenda. Ma la scelta del libro di Giobbe, il cui tema cardine è la riflessione sul perché sia possibile la sofferenza del giusto o dell'innocente, si lega profondamente ai dubbi proposti dalle poesie di Celan e Pagis: a sua volta, il dilemma dell'esistenza del male si ripercuote inevitabilmente sul dilemma della sua espressione, sulla possibilità stessa di comunicare ciò che appare smisurato rispetto all'umana comprensione – si tratti della semplice sofferenza o del concetto di Dio.

Del breve testo composto da Sanguineti (*Job, una stanza – per Luciano Berio*) vengono solamente tagliati alcuni versi, inserite delle ripetizioni e invertito l'ordine di due proposizioni; l'unico cambiamento di rilievo (probabilmente effettuato per ragioni fonetiche e timbriche), una singola parola che tuttavia va a modificare il significato della frase, è riscontrabile nell'ultimo verso, dove «non aggiungere niente, se parli:» diventa «non aggiungere altro, se parli:».

La scrittura orchestrale sembra in parte riflettere il principio del montaggio adottato da Sanguineti: il suono globale risulta generato da una successione di note lunghe sforzate con glissando,

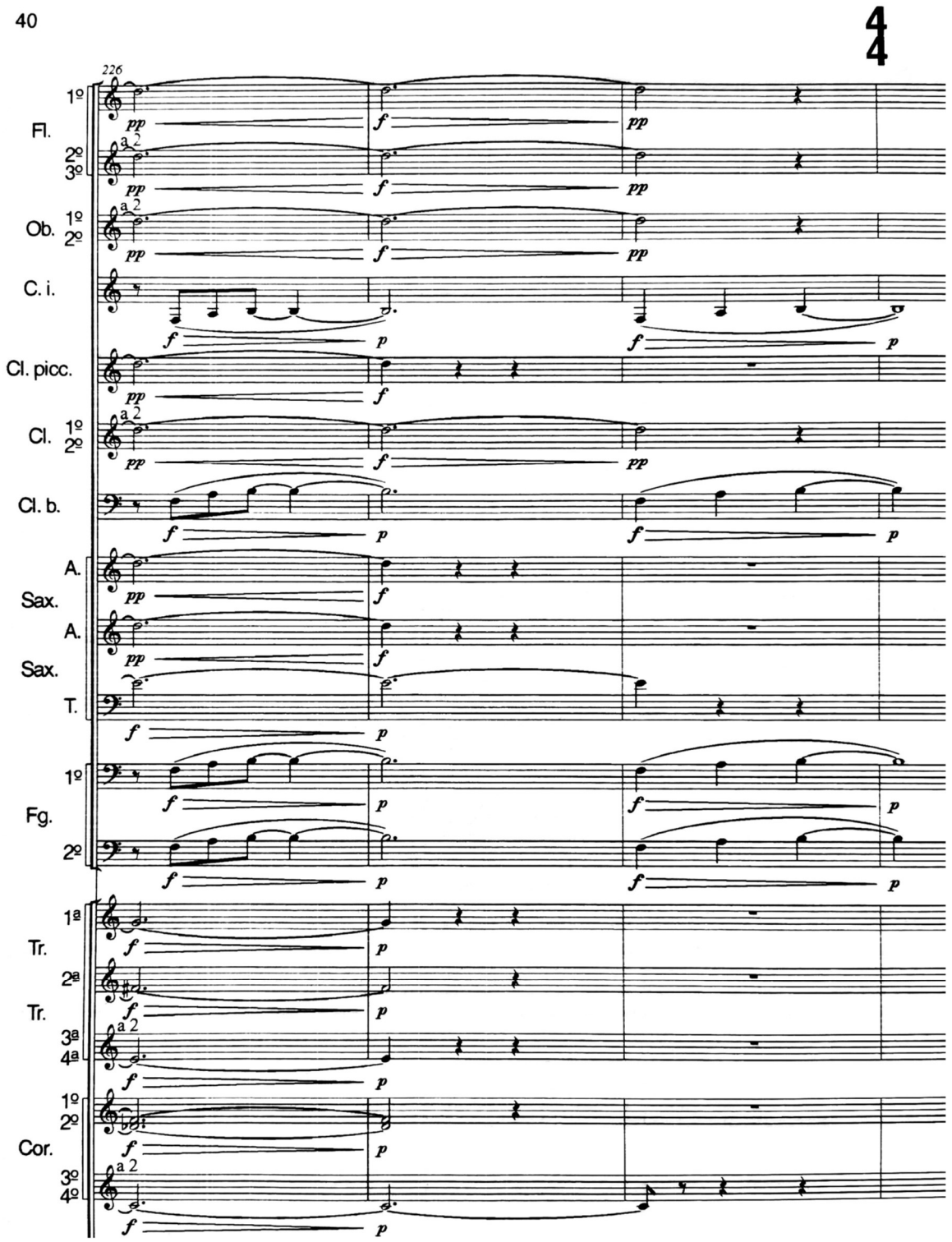
[62] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., p. 59
[63] A. Gnoli e L. Berio, *La mia vita fra vecchi insulti e musica nuova,* cit.

in cui gruppi di strumenti simili si muovono in maniera omoritmica (dall'unisono a cluster di toni o semitoni e viceversa). Tuttavia, quello che in partitura appare come spazialmente vicino, risulta invece (a causa della peculiare disposizione già accennata) disperso nella massa orchestrale. Detto questo, le parti strumentali sono piuttosto uniformi nella parte iniziale e finale della sezione, con la prevalenza di note lunghe, ampie e rapide escursioni dinamiche e glissandi; più breve e animata è la parte centrale, con le semicrome *ff* del pianoforte che danno il via ad un graduale infittirsi della scrittura tra i numeri 17 e 18. Da evidenziare come la parte del controfagotto, a partire dalla battuta 239 fino quasi alla fine della sezione, sia l'unica (oltre a quella del baritono solista) a differenziarsi dalle note lunghe degli archi e da quelle puntate dei fiati.

In modo analogo a quanto visto per le sezioni I e V, e forse in misura ancora maggiore, la voce solista gode di una notevole esposizione: la linea vocale, di gran lunga più mobile rispetto a quella degli altri strumenti, risalta poi massimamente nei rari momenti di silenzio orchestrale o in quelli, assai più diffusi, di sonorità trasparente e limitata a pochissimi strumenti. Il baritono inizia con un *p inquieto*, ma subito passa al *f* in risposta allo sforzato strumentale (b. 188): tutta la sezione è caratterizzata da continue escursioni dinamiche e da ampi intervalli (frequenti quelli di settima discendente), capaci di coprire tutta l'estensione tradizionale della voce di baritono (dal Lab1 al Fa3, in questo caso). La linea vocale segue un andamento prevalentemente sillabico, con l'eccezione di un melisma in corrispondenza delle parole «nuvola» (bb. 223-25), «tu» (bb. 245-47) e «porte» (bb. 256-58); chiaramente onomatopeico è invece il rapido staccato discendente su «nitrito» (b. 229), che richiama quello sillabico di due battute prima su «intelligenza».

La funzione dei cori in questa sezione sanguinetiana porta alle estreme conseguenze quanto già affermato a proposito del *Congedo* di Caproni: se al baritono solista è affidato il compito di restituire in maniera filtrata, ma comunque intelligibile, il testo d'autore, i cori disposti su tre lati del palco ne riverberano certi suoni vocalici. Nella sezione III, contrariamente a quella di Caproni, essi si limitano effettivamente a questo ruolo minimale: sono sempre presenti in contemporanea, sia tenori che bassi (fatta eccezione per il Si finale, tenuto lungo solo dai tenori), ed effettuano solamente sette brevi interventi, in tre dei quali sostengono la vocale appena intonata dal baritono, mentre a b. 216 commentano con una leggera risata (*light and rapid laughter*). Per quanto riguarda la dimensione che potremmo definire armonica, ad eccezione dell'ultimo intervento e di quello a b. 211 (in cui tenori e bassi si collocano a distanza di ottava), siamo nuovamente di fronte a dei cluster, in cui gli intervalli dominanti sono quelli di tono e semitono. A loro volta, le parti corali si trovano spesso a un semitono dalle note lunghe degli strumenti (b. 197 con i violini I, b. 206 con l'ottavino e il sax alto, b. 236 con gli archi). Il risultato è un impasto sonoro teso e cangiante: frequenti in questa come nelle altre sezioni

sono i movimenti dinamici contrastanti, ovvero i momenti in cui il crescendo di un gruppo strumentale si sovrappone al diminuendo di un altro, creando un effetto di generale instabilità e fusione timbrica (esempio 9).



[Esempio 9: L. Berio, *Stanze*, III, p. 40]

In una scrittura cromatica e in una sonorità strutturalmente dissonante, ogni consonanza diventa un momento particolarmente significativo: è questo il caso di b. 258, dove voci e strumenti si ritrovano su un lungo unisono (Si2) *ff* in crescendo, momento culminante della declamazione del solista («della sua faccia chi aprirà le porte?») prima del diminuendo conclusivo.

Pareri discordanti sono stati espressi sul valore della sezione dedicata a Sanguineti, nell'ambito del ciclo di *Stanze*: nel già citato articolo di Malcolm Miller, il musicologo britannico afferma a proposito della sezione III che « according to Marco Uvietta, this is the most intense of the movements, but on this occasion, it seemed the weakest and most disparate ».[64] Al di là delle possibili problematiche relative alla singola esecuzione (sono già state evidenziate le difficoltà dovute alla peculiare disposizione dell'orchestra), la sezione dedicata a Sanguineti risente forse di una messa in musica maggiormente convenzionale, almeno per quanto riguarda la voce solista; essa non trova poi nei cori un contrappeso significativo – al contrario di quanto avviene nelle sezioni II e V, dove proprio la loro presenza forte e la peculiarità degli interventi costituisce uno degli elementi di maggior fascino dell'opera. Il testo di Sanguineti, nel suo affidare al baritono solista la voce di Dio stesso, costituiva certamente una sfida impegnativa per Berio, che ha deciso di restituirlo in maniera estremamente chiara e comunicativa: se questa scelta rende merito al montaggio di Sanguineti e costituisce un esplicito omaggio al lavoro dell'amico e storico collaboratore, al tempo stesso a risentirne sono l'impatto e l'efficacia di questa terza sezione, specie nel confronto con le altre – rispetto alle quali sembra costituire, più che il cuore del percorso musicale, un momento interlocutorio.

Si è scelto di analizzare le sezioni di *Stanze* in quest'ordine (I - Celan, V- Pagis, II – Caproni, IV – Brendel, III – Sanguineti) al fine di far risaltare la simmetria interna del ciclo; simmetria che, in un brano di lunghezza considerevole ma non eccessiva (circa 28 minuti), risulta comunque facilmente apprezzabile anche all'ascolto, grazie alla peculiarità e alla riconoscibilità dei singoli momenti.

Considerando il brano nella sua interezza, in quanto svolgersi di una precisa idea poetica e drammaturgica – la stessa partitura invita a un'esecuzione organica, indicando con precisione come passare da una sezione all'altra[65] –, il percorso si svolge tra un esordio e un finale estremamente drammatici: all'iniziale, disperata invocazione a Dio seguono episodi in cui la divinità si rivela in modalità e con tratti assai differenti, dall'ambiguità all'onnipotenza all'ironia, fino alla significativa assenza nell'epilogo. Nei versi di Pagis restano infatti solo i morti, ammutoliti e confusi in una folla che non distingue tra dannati e redenti: torna più volte, ossessiva, la domanda «Wer weiß…?» (Chi

[64] M. Miller, *'Omaggio: A Celebration of Luciano Berio'*, op. cit., p. 42

[65] Il passaggio dalla sezione I alla II e dalla III alla IV avviene senza soluzione di continuità, mentre tra la II e la III è richiesto un silenzio di 7''.

sa…?, Chi può dire…?), prima lanciata dai cori in un crescendo drammatico e poi ripresa, con mesta rassegnazione, dalla voce solista.

Da questa prospettiva, l'invocazione formulata da Celan («Prega per noi, Signore») non solo non sembra ottenere risposta, ma apre ulteriori interrogativi – sulla bontà, ma anche sull'esistenza stessa della divinità: l'indagine sul concetto di Dio si risolve nella constatazione di un irriducibile pluralismo di prospettive e di declinazioni del sacro e della spiritualità, nonché del rapporto drammatico e complesso tra umanità e trascendenza, tra fede e sofferenza.

Le stanze di Berio sono dunque abitate da differenti forme di spiritualità, ciascuna indagata musicalmente secondo un linguaggio che rielabora mezzo secolo di ricerche e sperimentazioni: la notazione è quella tradizionale, così come tradizionale è l'utilizzo della voce solista; nel ruolo dei cori si riflettono le sperimentazioni vocali degli anni Sessanta e Settanta, mentre la grande orchestra viene sapientemente utilizzata in tutte le sue possibilità timbriche. *Stanze* non è certo un'opera aperta, o perlomeno non lo è nel senso con cui il termine veniva impiegato da Eco e dalle avanguardie; la sua apertura risiede tuttavia nel peculiare rapporto che vi si instaura tra musica e poesia d'autore (come già sottolineato, dietro ogni testo scelto c'è un poeta con un vissuto e una poetica ben precisi), rapporto complesso e condizionato dal porsi, in questo caso, in relazione con un'idea incredibilmente aperta e feconda come l'idea di Dio.

In riferimento a quanto affermato all'inizio del presente capitolo riguardo al caso di *Epifanie*, *Stanze* possiede dunque una sua struttura prestabilita e ragionata: un cambiamento dell'ordine delle sezioni si rifletterebbe in maniera notevole sulla fisionomia dell'opera, specie in virtù del fatto che qui è presente un *fil rouge* tematico forte – basti pensare a come si modificherebbe l'impressione generale, se la funerea sezione di Pagis venisse collocata in apertura e quella brillante e ironica di Brendel in chiusura.

La composizione di *Stanze* venne portata a termine da Berio pochi giorni prima della morte, avvenuta a Roma il 27 maggio 2003, mentre la prima esecuzione si tenne a Parigi il 22 gennaio dell'anno successivo: è significativo come l'amico e collaboratore Edoardo Sanguineti abbia dedicato al compositore un commosso omaggio, facendo esplicito riferimento proprio alla sua ultima opera.[66]

> le stanze che tu ci abiti, adesso (adesso, voglio dire, che ci abiti tu, lì tutto,
> tanto solo, ormai), sono piene di musica: (di musica tua voglio dire): (di te,
> che sei stato la musica, per me, per tutti, per anni e anni, qui):

[66] E. Sanguineti, *piccolo threnos*, ora in *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 319

(immagino una specie
di *musique d'ameublement*, come si usava dire, de tapisserie): (e ti sarà arrivato,
ma questa volta per te, quel tuo vecchio telegramma che diceva mi pare «GRAZIE»,
e niente altro): (e fiori, crescono fiori e fiori, mi ha detto Talia, ieri):
(e
lo avrai verificato subito, certo, che non c'è un dio, non una dea da nessuna parte):
(nemmeno una microcamena della musica, voglio dire, niente): (e ti suppongo più tranquillo,
un po', così, non so):
(ma lo sapevi, poi, che i mortali, agli immortali, ci sta scritto
da sempre, non è lecito (non lo sarebbe, voglio dire, comunque) piangerli, neanche, mai):
(ma se è per questo, poi, però, ci pensiamo qui noi, adesso, per fortuna, per forza):

Conclusioni. Berio e Sanguineti oltre l'avanguardia

> Nella musica, il sibilo della storia che sfiora continuamente la coscienza degli individui consapevoli, viene modulato e trascritto su tempi e dimensioni diversi. La musica permette ai giovani di cambiare stanza – che non è necessariamente uno spazio rassicurante e ottimistico perché sarà sempre in contatto con un di fuori e con un'interiorità che in parte lo determinano. Ma si tratta comunque di uno spazio che ne rappresenta un altro su scala diversa e in maniera parziale (la musica è pur fatta anche di immagini e di associazioni) e chi c'entra, in quella stanza, può anche adattarla un poco a se stesso, può usarla un poco secondo i suoi bisogni e può anche abitarla creativamente – immaginandola il mondo e consolandosi… [67]

Una traiettoria artistica che nasce nel fervore culturale del secondo dopoguerra, nutrendosi di tutte le sperimentazioni e le messe in discussione riassumibili sotto il termine di neoavanguardia; traiettoria che nei confronti di tale avanguardia propone però una forma di elaborazione e superamento in vista di nuovi codici comunicativi, per un operare curioso e aperto all'arte di ogni spazio e di ogni tempo, e tuttavia non dimentico del proprio essere storicamente e culturalmente situato, prospettiva tra le mille prospettive possibili.

Tutto questo ha accomunato, secondo l'idea di chi scrive, l'opera di Luciano Berio e quella di Edoardo Sanguineti; e questo si è cercato di mostrare nel presente lavoro, partendo dal fenomeno cruciale della nuova avanguardia italiana per giungere, con l'esperienza significativamente conclusiva di *Stanze*, agli inizi degli anni Duemila.

Risulterebbe infatti difficile comprendere non solo gli inizi, ma anche i successivi sviluppi dei due percorsi artistici delineati, senza rendere conto delle coordinate storico-culturali che li hanno originati; ovvero senza comprendere le radici (non solo storiche, ma anche filosofiche) di un momento cruciale per la cultura italiana del Novecento.

Nella galassia di personalità ed esperienze che hanno forgiato la cultura italiana del secondo dopoguerra e che hanno contribuito a delineare un approccio alternativo all'idealismo di eredità crociana, spiccano i nomi di Luciano Anceschi e di Luigi Pareyson.

Il primo, allievo di Antonio Banfi, rappresentò un autentico centro propulsore e un punto di riferimento per tutta una serie di esperienze di primaria importanza (dalle antologie poetiche a *il Verri*, dai Novissimi al Gruppo 63), senza contare il suo stretto legame con il giovane Edoardo Sanguineti;

[67] L. Berio in R. Dalmonte (a cura di), *Berio. Intervista sulla musica*, Laterza, Roma, 1981, p. 21

il secondo, autore della *Teoria della formatività* e destinatario della prima cattedra italiana di Estetica, contribuì ad aprire orizzonti di pensiero che gli intellettuali delle generazioni successive, tra cui Umberto Eco, avrebbero esplorato e ampliato. Allargandosi al campo musicale, decisiva è la figura di Luigi Dallapiccola, il primo a portare in Italia la musica della scuola viennese e ad assimilare la proposta dodecafonica senza cedere al feticismo della tecnica.

Ma il panorama culturale italiano del secondo dopoguerra si presenta come una realtà estremamente complessa, irriducibile a una semplice opposizione tra crociani e anti-crociani o, in una prospettiva più ampia, tra conservatori e innovatori. Tutto questo risulta evidente in ambito letterario e poetico, tanto che un'esperienza come quella dei Novissimi incontrò l'opposizione non solo del campo tradizionalista, ma anche di tutta una cultura progressista di sinistra (si pensi a Pasolini): la ricostruzione di Fausto Curi, tra i più giovani membri del Gruppo 63, contribuisce a restituire la complessità di quel momento, portando alla luce il rapporto problematico di molti intellettuali con l'idea di avanguardia – e con la prospettiva del suo superamento.

In ambito musicale, poi, il confronto inevitabile per le nuove generazioni di strumentisti, critici e compositori è quello con i *Ferienkurse* di Darmstadt e con gli artisti che lì contribuiscono a dar vita a una nuova idea di musica – da Pierre Boulez a Karlheinz Stockhausen, fino alla decisiva esperienza di John Cage. Compositori come Luciano Berio, Luigi Nono e Bruno Maderna, cresciuti nel clima asfittico della censura fascista, colgono a piene mani da queste proposte, senza tuttavia mettere del tutto da parte la tradizione e il senso della Storia.

Proprio un confronto diretto e curioso con la Storia e le sue forme costituisce un tratto distintivo della ricerca di Berio e Sanguineti: una ricerca che, non a caso, sin dalle prime fasi indugia su generi misti (il teatro, l'azione scenica nel caso di Berio) e ricerca il dialogo con la tradizione (i riferimenti danteschi nelle prime opere di Sanguineti). La collaborazione tra i due artisti risponde a una particolare esigenza, da parte di entrambi, di sperimentare nuovi codici comunicativi, sempre nell'idea di un fare artistico radicato nel proprio tempo (e magari capace, perché no, di agire su di esso), ma al tempo stesso aperto alla ricchezza di stimoli e prospettive che il Novecento poteva offrire.

Detto questo, si potrebbe tentare di rintracciare una traiettoria comune nel percorso dei due artisti. Una fase iniziale caratterizzata da una vorace apertura alla dimensione europea e cosmopolita, da una sperimentazione radicale con il linguaggio e con le implicazioni sociali e culturali dell'opera d'arte – fase che potrebbe essere ben rappresentata da *Laborintus* (1956) e da *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), dai rapporti con Darmstadt, il Gruppo 63 e i Novissimi; il momento, decisivo,

dell'incontro e di *Passaggio* (1961-62); e lo svilupparsi di una fase più comunicativa, a partire da *Purgatorio de l'Inferno* (1963), dalle *Folk Songs* (1963) e dallo stesso *Laborintus II* (1965)[68].

Certo, quella appena delineata è una lettura che copre poco più di un decennio di attività: molto è accaduto nei quarant'anni successivi, e sarebbe ingeneroso pensare che Berio e Sanguineti avessero già prodotto, finiti gli anni Sessanta, tutti i frutti più significativi della loro opera.

Tuttavia, in questo snodo cruciale che collega gli anni Cinquanta al decennio successivo (cruciale per i due artisti, come per la storia italiana e internazionale *tout court*) è possibile rinvenire, concentrate e dunque ancor più flagranti e palesi, le contraddizioni e i conflitti della cultura del Novecento. Il dualismo tra espressione e comunicazione, già analizzato da Adorno,[69] emerge nella tensione tra sperimentazione e comprensibilità: una ferita che marchia indelebilmente tutta l'arte sperimentale, e che raggiunge la propria massima visibilità in quella che, non a caso, viene definita avanguardia.

Entra qui in gioco la dimensione sociale e politica di un agire artistico e comunicativo che non vuole rassegnarsi allo scacco dell'ammutolire, né di fronte alle tragedie della storia contemporanea, né dinanzi all'abisso che allontana sempre più artista e pubblico. Quando Sanguineti afferma di voler andare oltre l'avanguardia, addirittura «fare dell'avanguardia un'arte da museo», è perché anche quella stessa idea di avanguardia, ereditata dai movimenti di inizio secolo, appartiene ormai alla tradizione: questo non significa il decadere di ogni connotazione socio-politica, ma semplicemente che l'arte deve trovare nuove vie per esercitare il suo impegno sulla realtà.

La storia e la politica non scompaiono dalla poesia di Sanguineti, anzi; raccolte come *Purgatorio de l'Inferno* o *Postkarten* mostrano inequivocabilmente il contrario. Ma il linguaggio si evolve in una direzione meno ostica e ostile, rispetto agli esordi di *Laborintus*, non cerca tanto lo choc quanto il dubbio sottile, pur senza cessare di sperimentare e di riflettere su se stesso.

In Berio questa evoluzione appare meno evidente; ma è indubbio che, dopo una fase di sperimentazione seriale sull'onda di Darmstadt (*Nones*, *Serenata I*), il suo rapporto con la tradizione sia divenuto progressivamente, per usare le parole di Giorgio Pestelli, da competitivo a riflessivo e analitico.[70] Invece di chiudere la sua musica in uno splendido isolamento, in una pretesa di purezza, Berio si è appropriato di tutto («il musicista più onnivoro che io abbia conosciuto», per Sanguineti[71]), con incontenibile curiosità e divertimento, ma sempre con sommo rispetto per la Storia. Storia che,

[68] cfr. infra, seconda parte cap. 4

[69] cfr. infra, pp. 194-195

[70] G. Pestelli, *Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa*, in A.I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Atti del Convegno, Accademia Chigiana, Siena, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze, 2012, p. 20

[71] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., p. 51

nella sua opera, entra in maniera più discreta rispetto a quanto non faccia in Sanguineti; questo sia per un'evidente disparità a livello di mezzo comunicativo,[72] sia per una certa ritrosia di Berio all'impegno esibito – ricordiamo il caso di *Passaggio*, in cui Sanguineti voleva che la figura femminile rappresentasse Rosa Luxembourg, collocando dunque l'elemento politico in primo piano.[73]

Resta una considerazione, necessaria dopo aver parlato a lungo di avanguardia e di arte sperimentale: le opere di Luciano Berio e di Edoardo Sanguineti restano fondamentalmente al di qua di un confine, che è quello dell'opera-oggetto di stampo occidentale. Il rischio, altrimenti, sarebbe quello di guardare a entrambi come a dei rivoluzionari, dei sabotatori della tradizione artistica alla quale appartengono; quando invece ciò che essi hanno fatto è stato sperimentare, con audacia, coraggio e intelligenza, entro i limiti di una concezione tradizionale di opera d'arte.

Già nel rapporto con l'idea di *caso*, centrale per la cultura musicale del secondo Novecento, Stoianova individua essenzialmente due attitudini differenti:

> Contrairement aux esthétiques européennes de l'œuvre ouverte cherchant à intégrer le hasard dirigé, tout en maintenant le statut et le fonctionnement social de l'œuvre musicale, l'esthétique et la pratique musicale de l'indétermination, représentées au cours des années 50 par les musiciens américains John Cage, Earle Brown, Morton Feldmann, Christian Wolff, David Tudor, etc., élargissent le hasard libre à toutes les dimensions de la composition et de l'interprétation musicale et, de ce fait, remettent en cause le statut de la musique occidentale en tant que phénomène social.[74]

Tutto questo non significa certo sminuire l'opera di Berio: questi non intendeva certo «rimettere in discussione lo statuto della musica occidentale». Allo stesso modo, l'avanguardia dei Novissimi ha rappresentato un formidabile movimento di apertura per la poesia italiana: ma la sua carica eversiva si colloca in una dimensione non solo formale, ma anche sociale e politica, intimamente legata al clima culturale dell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta.

Soprattutto, ad accomunare Berio e Sanguineti c'era una tenace volontà comunicativa, il rifiuto di uno sperimentalismo ascetico e chiuso nei confronti del mondo; anche in questo senso, quindi,

---

[72] Senza addentrarsi in considerazioni che meriterebbero una trattazione esclusiva, confidiamo che non serva dimostrare come il mezzo musicale sia per sua natura meno diretto, a livello di comunicazione di contenuti linguistici.

[73] cfr. infra, p. 216

[74] I. Stoianova, *Entre détermination et aventure*, op. cit., p. 35. A questo proposito, Stoianova dedica alcune considerazioni anche a *Laborintus II*, «oeuvre musicalement narrative, directionnelle, téléologique. Et ceci en conformité avec le statut conventionnel de l'œuvre-objet et avec la position idéologique commune de Berio et Sanguineti à l'époque», ivi, p. 45

potrebbe essere intesa la nozione di apertura, come tensione verso l'altro, desiderio di contatto e condivisione.

Lo sviluppo della produzione artistica di Berio e Sanguineti evidenzia d'altronde un progressivo allontanamento dalle istanze più radicali della stagione sperimentale; tornando a utilizzare il lessico di Umberto Eco, restiamo sì in presenza di opere aperte (e non sarebbe possibile il contrario), ma l'opera in movimento, che realizza la forma più estrema di apertura, sembra restare legata a un'epoca e a un contesto specifici[75]. L'evoluzione da *Epifanie* a *Epiphanies*, nonché la struttura stessa di *Stanze*, sembrano confermare questa ipotesi.

Il presente lavoro ha cercato di collocare due figure cruciali per la cultura italiana del Novecento in un contesto che permettesse di cogliere al tempo stesso continuità e discontinuità con il loro tempo e con le loro radici.

La natura stessa della ricerca, tesa tra approccio filosofico, storico e musicologico, ha investito ambiti e tematiche assai numerosi, aprendo prospettive di indagine di cui sarebbe stato difficile, oltre che dispersivo, rendere conto in maniera esaustiva nei limiti di questo lavoro. Ricerche ulteriori, capaci di investire la presenza delle istanze neoavanguardistiche in altri compositori o in momenti storici differenti (non escluso quello contemporaneo), contribuirebbero senza dubbio a restituire un'immagine ancora più complessa, ma più profonda, della cultura italiana del Novecento e dei suoi legami con quella degli anni Duemila.

[75] «Ecco il punto, Berio era interessato a una poetica dell'opera aperta che andava al di là delle caratteristiche (storicamente alquanto provvisorie) dell'opera in movimento». U. Eco, *Ai tempi dello studio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, op. cit., p. 16

Appendice: Testi di *Stanze*

Per una ulteriore illuminazione della componente poetica di *Stanze*, si è deciso di fornire una traduzione delle poesie in lingua straniera, precisando le eventuali modifiche operate da Berio. Nel caso dei testi italiani, si è semplicemente giustapposto all'originale la versione utilizzata in *Stanze*. Tutte le traduzioni sono a cura dell'autore del presente lavoro.

Paul Celan – *Tenebrae* da *Sprachgitter* (1959)	
Nah sind wir, Herr, nahe und greifbar. Gegriffen schon, Herr, ineinander verkrallt, als wär der Leib eines jeden von uns dein Leib, Herr. Bete, Herr, bete zu uns, wir sind nah. Windschief gingen wir hin, gingen wir hin, uns zu bücken nach Mulde und Maar. Zur Tränke gingen wir, Herr. Es war Blut, es war, was du vergossen, Herr. Es glänzte. Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr. Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr. Wir haben getrunken, Herr. Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.	Noi siamo vicini, Signore, vicini e afferrabili. Già afferrati, Signore, intrecciati gli uni agli altri, come se la carne di ciascuno fosse la tua carne, Signore. Prega, Signore, prega per noi, noi siamo vicini. Siamo andati piegati dal vento, siamo andati a chinarci su conche e crateri. Siamo andati ad abbeverarci, Signore. Era sangue, era, quello che hai versato, Signore. Brillava. Ci proiettava negli occhi la tua immagine, Signore. Occhi e bocca così aperti e vuoti, Signore. Abbiamo bevuto, Signore. Il sangue e l'immagine che era nel sangue, Signore.

Bete, Herr. Wir sind nah.	Prega, Signore. Noi siamo vicini.

[Berio restituisce il testo di Celan in maniera integrale e pressoché identica: unico intervento, la ripetizione dei versi « Es glänzte. Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.»]

Giorgio Caproni – *Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960)	Berio – *Stanze* II
Amici, credo che sia meglio per me cominciare a tirar giù la valigia. Anche se non so bene l'ora d'arrivo, e neppure conosca quali stazioni precedano la mia, sicuri segni mi dicono, da quanto m'è giunto all'orecchio di questi luoghi, ch'io 10 vi dovrò presto lasciare.	Amici, credo che sia meglio per me tirar giù la valigia. Anche se non so l'ora d'arrivo.
Vogliatemi perdonare quel po' di disturbo che reco. Con voi sono stato lieto della partenza, e molto vi sono grato, credetemi, per l'ottima compagnia.	Vogliatemi perdonare del disturbo che reco
Ancora vorrei conversare a lungo con voi. Ma sia. Il luogo del trasferimento 20 lo ignoro. Sento però che vi dovrò ricordare spesso, nella nuova sede, mentre il mio occhio già vede dal finestrino, oltre il fumo	Vorrei conversare ancora con voi. Ma ignoro il luogo del trasferimento.

umido del nebbione che ci avvolge, rosso il disco della mia stazione. Chiedo congedo a voi senza potervi nascondere, 30 lieve, una costernazione. Era così bello parlare insieme, seduti di fronte: così bello confondere i volti (fumare scambiandoci le sigarette), e tutto quel raccontare di noi (quell'inventare facile, nel dire agli altri), fino a poter confessare 40 quanto, anche messi alle strette, mai avremmo osato un istante (per sbaglio) confidare. (Scusate. È una valigia pesante anche se non contiene gran che: tanto ch'io mi domando perché l'ho recata, e quale aiuto mi potrà dare poi, quando l'avrò con me. Ma pur la debbo portare, non fosse che per seguire l'uso. 50 Lasciatemi, vi prego, passare. Ecco. Ora ch'essa è nel corridoio, mi sento più sciolto. Vogliate scusare.) Dicevo, ch'era bello stare insieme. Chiacchierare. Abbiamo avuto qualche diverbio, è naturale. Ci siamo – ed è normale anche questo – odiati 60 su più d'un punto, e frenati	Scusate Lasciatemi, vi prego, passare.

soltanto per cortesia. Ma, cos'importa. Sia come sia, torno a dirvi, e di cuore, grazie per l'ottima compagnia. Congedo a lei, dottore, e alla sua faconda dottrina. Congedo a te, ragazzina smilza, e al tuo lieve afrore 70 di ricreatorio e di prato sul volto, la cui tinta mite è sì lieve spinta. Congedo, o militare (o marinaio! In terra come in cielo ed in mare) alla pace e alla guerra. Ed anche a lei, sacerdote, congedo, che m'ha chiesto se io (scherzava!) ho avuto in dote 80 di credere al *vero* Dio.	
Congedo alla sapienza e congedo all'amore. Congedo anche alla religione. Ormai sono a destinazione.	Congedo alla sapienza all'amore e alla religione.
Ora che più forte sento stridere il freno, vi lascio davvero, amici. Addio. Di questo, sono certo: io sono giunto alla disperazione 90 calma, senza sgomento. Scendo. Buon proseguimento.	Ora che più forte sento stridere il freno, vi lascio, amici. Son giunto. Addio

[Tabella comparativa ispirata a quella presente in Appendice a M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo»*, in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New Perspectives*, Atti del Convegno (Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Firenze, 2012, p. 261]

Edoardo Sanguineti – *Job, una stanza* [76]	Berio – *Stanze III*
per Luciano Berio e rispondendo ho parlato da un turbine: sono entrato nel profondo del mare: hai camminato nell'abisso dell'abisso? guarda, c'è il terrore, in giro, intorno ai suoi denti: ecco, assorbirà un fiume, tranquillamente: ma chi racconterà quello che dico? ho dato un abito alla nuvola: tu non sapevi che dovevi nascere: ho deposto sapienza nelle viscere dell'uomo: al gallo, ho dato intelligenza: ho immesso il nitrito nel collo del cavallo: rispondi, tu, che ti interrogherò: consolida la sua coda come un cedro, i nervi dei sui testicoli stanno intrecciati: io l'ho fatto; e ho fatto te, io, insieme: chi può resistere alla mia faccia? della sua faccia chi aprirà le porte? la sua virtù è nell'ombelico del suo ventre: non aggiungere niente, se parli	Ho parlato da un turbine: sono entrato nel profondo del mare guarda, guarda, c'è il terrore intorno, intorno ai suoi denti: ecco, ecco, assorbirà un fiume, tranquillamente, tranquillamente: ma, ma chi, chi racconterà quello che dico? quello che dico? quello che dico? ho dato, ho dato un abito alla nuvola: al gallo ho dato intelligenza: ho messo il nitrito nel collo del cavallo: io, io l'ho fatto e ho fatto te, io, te, io, insieme rispondi, tu, che ti interrogherò, rispondi, tu, tu, tu, chi può resistere alla mia faccia? della sua faccia chi aprirà le porte? non aggiungere altro, se parli, se parli.

[76] E. Sanguineti, *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milano, 2010, p. 23

Alfred Brendel – *Tritsch-Tratsch* (1998)	
The news that	La notizia che
in the Tritsch-Tratsch-Polka	nella Tritsch-Tratsch-Polka
a truly cheerful piece of music	brano davvero gioioso
the Holy Ghost lay lurking	fosse nascosto lo Spirito Santo
was not	non giunse
for some of us	per alcuni di noi
entirely unexpected	del tutto inaspettata
Confirmation of our suspicions	Conferma dei nostri sospetti
was supplied by a certain Alois	fu fornita da un certo Alois
whose razor-sharp ear	il cui orecchio finissimo
detected in the Waltz-King's Opur 214	individuò nell'opera 214 del Re dei Valzer
the unmistakable voice of God	l'inconfondibile voce di Dio
Spurred on by Alois	Spronati da Alois
we have since found ourselves	ci siamo trovati da allora
in brisk two-four polka tempo	in un vivace due-quarti di polka
heading straight for the Almighty	diretti verso l'Altissimo
blissfully traversing his eighteen	beatamente attraversando le sue diciotto
or is it thirty-three	o forse trentatre
celestial spheres	sfere celesti
which now	che ora
one after the other	una dopo l'altra
open up before us	si dischiudono dinanzi a noi
granting entry to all those	consentendo il passaggio a tutti coloro
dancing in Alois's wake	che danzavano sulla scia di Alois
encouraged now and again by a clip on the ear	incoraggiati di tanto in tanto da uno scappellotto
a source of spiritual inspiration to be sure	fonte di ispirazione spirituale per essere sicuri
while still keeping strictly	mentre ancora tenevamo precisamente
or stritschtly in step	o pretschisamente il passo
left right	sinistro destro
Nothing must disturb the sense of harmony	Nulla deve turbare il senso di armonia
Since both proffered cheeks	Poiché entrambe le guance offerte
glow so radiantly	brillano così radiosamente
why not present one's back as well	perché non presentare anche la propria schiena
on which Alois	su cui Alois
tritsch tratsch	tritsch tratsch
might crack his wip	possa schioccare la sua frusta

[Anche nel caso di Brendel, l'intervento di Berio si limita alla ripetizione di numerose parole singole o brevi espressioni (corrispondenti all'unita ritmica fondamentale dell'originale di Strauss) e a cambiamenti minimi, come «very» al posto di «truly» (v. 3)]

Dan Pagis – *Die Schlacht*	
Mit großen und fremden Augen und gebrochener Stirn werden die Toten sich versammeln, sich versammeln am Rand der Gräben. Langsam, langsam von jenseits der Linie des Schreckens her werden sie kommen, Reihe für Reihe und von Entsetzen geschlagen mit aufgerissenen Mündern schweigen: Wer weiß, wer verflucht und wer gesegnet im verbrannten Staub, verbrannten Staub.	Con occhi grandi e stranieri e fronte rotta i morti si raduneranno, si raduneranno sull'orlo dei fossati. Lentamente, lentamente da oltre la linea del terrore arriveranno, fila dopo fila e distrutti dall'orrore con bocche lacerate tacciono: chi può dire chi era maledetto e chi benedetto nella polvere bruciata, polvere bruciata.

[Nel caso di Pagis, la versione tedesca utilizzata da Berio è la traduzione effettuata da Anne Birkenhauer]

Bibliografia

Fonti primarie

Partiture

- Berio L., *Canticum novissimi testamenti*, Ballata per quattro clarinetti, quartetto di saxofoni e otto voci (1989-1991), UE 34819, Universal Edition, Vienna, 1991
- Berio L., *Laborintus II*, per voci, strumenti e registrazioni (1965), UE 13792, Universal Edition, Vienna, 1976
- Berio L., *Stanze*, per baritono, tre cori maschili e orchestra (2003), UE 32653, Universal Edition, Vienna, 2003

Raccolte poetiche e scritti degli artisti

- Berio L., *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari, 1981
- Berio L., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013
- Gambaro F., *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano, 1993
- Giuliani A., *Il cuore zoppo. Con sette versioni da D. Thomas*, Magenta, Varese, 1955
- Giuliani A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1961
- Petrella A. (a cura di), *Gruppo 93. L'Antologia poetica*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, 2010
- Sanguineti E., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965
- Sanguineti E., *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi/Mucchi, Modena/Milano, 1993
- Sanguineti E., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2010
- Sanguineti E., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 2010
- Sanguineti E., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano, 2002
- Sanguineti E., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milano, 2004

Letteratura critica

Articoli

- Arbo A., *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980),* «Nuova rivista musicale italiana», 22/2, 1988, pp. 181-210
- Arbo A., *Ermeneutica della musica?,* in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, NeoClassica, Roma, 2016, pp. 109-124
- Arbo A., *Ricordare la musica al futuro: Mahler nella "rilettura" di Luciano Berio*, in *Umanità mitteleuropea. Letteratura, arti, musica, cinema*, ICM, Gorizia, 2021, pp. 277-291
- Bertoni A., *Pasolini e l'avanguardia*, «Lettere Italiane», luglio-settembre 1997, Vol. 49, No. 3, pp. 470-480
- Borio G., *Il Nuovo nella Nuova Musica*, «Musica / Realtà», n. 3, 1986, pp. 53-70
- Bosma H.M., *Thema (Omaggio a Joyce): a listening experience as homage to Cathy Berberian*, in *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music*, University of Amsterdam, 2013, pp. 121-143
- Brown S., *The "musilanguage" Model of Music Evolution*, in Wallin N.L., Merker B. e Brown S., *The Origins of Music*, MIT Press, 2000, pp. 273-300
- Bussotti S., *Theodor W. Adorno, l'extra e la linea della vita*, «Marcatrè», Dicembre 1967, pp. 118-122
- Chumber S., *The Voices of the Bhagavad Gita and Upanishad in T.S. Eliot's the Waste Land*, «International Journal of Language and Literature», September 2014, Vol 2, No. 3, pp. 83-97
- De Benedictis, *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, «Acta Musicologica», 2013, Vol. 85, Fasc. 2 (2013), pp. 227-243
- De Camilli D., *"Linea lombarda" trent'anni dopo*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Accademia Editoriale, maggio/agosto 1985, Vol. 14, No. 2, pp. 289-296
- Desideri F., *I poli della poesia e il respiro del verso. Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto*, «Bollettino Filosofico» XXXII, "Poesia e filosofia a confronto" (2017), pp. 283-296
- Di Gesù M., *Una avanguardia postmoderna?*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Gennaio/Aprile 2001, Vol.30, No.1, pp. 117-133

- Di Scipio A., *Da un'esperienza in ascolto di phoné e logos: Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Beri*o, «Il Saggiatore musicale», vol. 7 n. 2, 2000, pp. 325-359
- Felici C., *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*, in Arfini M.T. e Rizzuti A.(a cura di), *AnDante. Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Università degli Studi di Torino, 2018, pp. 88-113
- French M., *The Voices of the Sirens in Joyce's "Ulysses"*, «The Journal of Narrative Technique», Winter, vol. 8 n. 1, 1978, pp. 1-10
- Frey J. R., *Gruppe 47*, «Board of Regents of the University of Oklahoma», Books Abroad, Summer 1952, vol. 26, No. 3, pp. 237-239
- Gazzola E., *Luciano Anceschi e l'arte visiva*, «il Verri», n.47 *"ancora novissimi?",* ottobre 2011, pp. 122-130
- Givone S., *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, «Studi Kantiani», 1993, Vol. 6 (1993), pp. 67-70
- Harmon J. L., *Adventures of Form: Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson,* «Annali d'Italianistica», Arizona State University, 2011, Vol. 29, Italian Critical Theory (2011), pp. 363-379
- Jackendoff R., *Music and Language*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, 2011, pp. 101-112
- Leprino F., "*A-Ronne" di Sanguineti/Berio. Un incontro fra poesia e musica oggi*, «La Musica. Trimestrale di musica contemporanea», n.14, anno II, dicembre 1986, pp. 21-23
- Lerdahl F., *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, in I. Peretz, R. J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, Oxford University Press, 2003, pp. 413-429
- Licciardello N., *Musica e società*, «Angelus Novus», n. 7, 1966, pp. 39-80
- Manzoni G., *Adorno e la musica degli anni '50 e '60 in Italia*, «Musica/Realtà», n. 2, 1980, pp. 71-89
- Marcucci S., *Ricordo di Luciano Anceschi. Alcune "note" sul suo "kantismo"*, «Studi kantiani», Accademia Editoriale, 1995, Vol. 8, pp. 141-146
- Michel P., *Le saxophone chez Berio et les compositeurs italiens*, «Les cahiers du saxophone», Juillet 2011, pp. 24-30
- Milone F., *Le note ai Novissimi*, «il Verri», n. 47 "ancora novissimi?", ottobre 2011, pp. 102-121

- Muller T. e Berio L., '*Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio*, «Tempo», New Series, n. 199, Cambridge University Press, 1997, pp. 16-20
- Musci A., *Il filosofo Croce*, «Rivista di Storia della Filosofia» (1984-), Franco Angeli srl, 2007, Vol. 62, No. 3, pp. 599-604
- Nisticò R., *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi*, «Belfagor», Casa Editrice Leo S. Olschki, 31 maggio 1997, Vol. 52, No. 3, pp. 287-301
- Notaristefano M., *Luciano Berio – Sequenza I*, «De Musica», 2013: XVII, pp. 1-38
- Oliva S., *Risonanze della Teoria della Formatività di Luigi Pareyson nell'Estetica Musicale Contemporanea*, «Revista Portuguesa de Filosofia» , T. 74, Fasc. 4, Filosofia da Música/ Philosophy of Music (2018), pp. 1077-1092
- Osmond-Smith D., *Here Comes Nobody: A Dramaturgical Exploration of Luciano Berio's "Outis"*, «Cambridge Opera Journal», Cambridge University Press, July 2000, Vol. 12 No. 2, pp. 163-178
- Petrella A., *Ritratti critici di contemporanei. Edoardo Sanguineti*, «Belfagor», Vol. 60, No. 5 (30 settembre 2005), Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 543-556
- Pineri R., *Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson*, « Les Études philosophiques », Octobre-Décembre 1994, No. 4, Philosophie italienne (Octobre-Décembre 1994), pp. 543-553
- Porta A., *Correlativo oggettivo*, «Malebolge», I, 2, 1964, p. 69
- Ravera M*., Luigi Pareyson et son école*, «Archives de Philosophie», Janvier-Mars 1994, Vol. 57, No.1, Philosophes en Italie (II) (Janvier-Mars 1994), pp. 45-54
- Schiavulli A., *Della modernità e del metodo. Note sul concetto di poetica in Luciano Anceschi,* in «Poetiche. Rivista di letteratura. Nuova serie», Vol. 10, n. 3/2008, p. 488
- Stratford C., *"Stinging" in Circles : A Creative Exchange Between E.E. Cummings and Luciano Berio*, «Spring», New Series, No. 20 (October 2013), pp. 46-70
- Suitner F., *Una polemica sull'estetica di Croce*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Gennaio/Dicembre 1993, Vol.22, No. 1/3, pp. 325-330
- Van der Schott A., *Kivy and Langer on Expressiveness in Music*, «Muzikologija», January 2013, pp. 191-199
- Vecchi G., *L'estetica della formatività di Luigi Pareyson*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Luglio-Dicembre 1956, Vol. 48, No. 4/6 (Luglio-Dicembre 1956), pp. 352-363

- Vinco R., *Estetica e ontologia nella filosofia di Benedetto Croce*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Luglio-Settembre 2005, Vol. 97, No. 3, pp. 497-512
- Zanzotto A., *I «Novissimi»,* «Comunità», XVI, 99, 1962, pp. 89-91
- Zavagna P., *Thema (Omaggio a Joyce) di Berio: un'analisi*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 21-22, 1992, pp. 58-64
- Zimmerman N., *Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's Ulysses*, «Journal of Modern Literature», Autumn, 2002, Vol. 26, n.1 "Joycean Possibilities", pp. 108-118

Monografie

- Adorno T.W., *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002 (ed. orig. *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tubinga, 1949)
- Adorno T.W., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2005 (ed. orig. *Mahler*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1960)
- Adorno T.W. e Celan P., *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, RCS Libri, Milano, 2011
- Alicicco O, L. Mastroddi L. e Romanò F., *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Oblique Studio, 2010
- Anceschi L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, Sansoni, Firenze, 1936
- Anceschi L., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962
- Anceschi L., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1989
- Antoni L., *Antonio Banfi e la sua "scuola" tra filosofia e musica*, Trauben, Torino, 2010
- Barilli R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici*", il Mulino, Bologna, 1995
- Bazzocchi M.A., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna, 2017
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003
- Curi F., *Corrado Govon*i, Ugo Mursia Editore, Milano, 1964
- Curi F., *Piccolo (e molto didascalico) viatico per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, Mucchi Editore, Modena, 2011

- Curi F., *Piccola storia delle avanguardie. Da Baudelaire al Gruppo 63*, Mucchi Editore, Modena, 2013
- Curi F., *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesis, Milano, 2013
- Curi F., *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano, 2014
- Curi F., *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019
- Croce B., *Breviario di estetica* / *Aesthetica in nuce*, Adelphi Milano, 2014orig???)
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma, 2007
- Desideri F., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano, 2013
- Garroni E., *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964
- Giombini L., *Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*, Mimesis International, 2017
- Goehr L., *The Imaginary Museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford University Press, New York, 1992
- Guglielmi A., *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964
- Hanslick E., *Il bello musicale*, Giunti Martello, Firenze, 1978 (ed. orig. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 1854)
- Iddon M., *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, 2013
- Kivy P., *Introduction to a philosophy of music*, Oxford University Press, 2001
- Marino S., *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia*, Tesi Filosofiche Online, TFO-SWIF, Bologna, a. a. 2000-2001
- Meyer L., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1959
- Osmond-Smith D., *Berio*, Oxford University Press, 1991
- Palazzetti N., *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making*, The Boydell Press, Woodbridge, 2021
- Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino, 1954
- Risso E., *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni Editore, San Cesario di Lecce, 2006,
- Rognoni L., *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966

- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Parigi, 1972
- Stoianova I., *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Révue Musicale», triple numéro 375-376-377, Editions Richard-Masse, Parigi, 1985
- Stoianova I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*, L'Harmattan, Parigi, 2005
- Winn J. A., *Unsupected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven/Londra, 1981
- Wolff F., *Pourquoi la musique?*, Libraire Arthème Fayard, Parigi, 2015

Atti di convegni

- De Benedictis A. I. (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives* (Atti del convegno 28-31 ottobre, Accademia Chigiana, Siena), Leo S. Olschki, Firenze, 2012
- Barilli R., Curi F. e Lorenzini N. (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* (Atti del Convegno, Bologna, 8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna, 2005
- Dethurens P. (a cura di), *Musique et littérature au XXe siècle*, Atti del Convegno (Strasburgo, 28-29 maggio 1997), Presses Universitaires de Strasbourg, 1998
- Ferrari G. (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio. (I. De "Passaggio" à "La Vera Storia"; II. De un re in ascolto à Cronaca del Luogo),* Atti delle giornate di studio di Parigi e Venezia (2010/2013), L'Harmattan, Parigi, 2016
- Giordano L. (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), Metafora Edizioni, Salerno, 1991
- Martini V., *L'Esthétique italienne dans la perspective néo-phénoménologique : la leçon de Banfi et Anceschi*, in *Philosophie et littérature en Italie au XXe siècle*, Atti del convegno internazionale di Strasburgo (ottobre 1999), a cura di L. Badini Confalonieri, Honoré Champion Editeur, Parigi, 2002
- Osmond Smith D., *Articuler le labyrinthe : collaborations entre Edoardo Sanguineti et Luciano Berio*, in Michel P. e Borio G. (a cura di), *Musiques vocales en Italie depuis 1945* (Atti del convegno 29-30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg), Millénaire III Editions, Notre Dame de Bliquetuit, 2005, pp. 109-133

- Weber L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* (Atti del convegno internazionale di Bologna, 23 giugno 2015), Mimesis, Milano, 2016

Raccolte

- Adorno T.W., *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002, (Ed. originale *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962)
- Adorno T.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di Carlo Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972 (ed. orig. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1955)
- Adorno T.W., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012 (ed. orig. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1974)
- Adorno T.W., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino, 2004 (ed. orig. *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1959, 1963, 1978)
- Albèra P., *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2007
- Anceschi L., *Poetica americana e altri studi di poetica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1953
- Arbo A. e Ruta M. (a cura di), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Collection du GREAM/Esthétique, Hermann Editeurs, Parigi, 2015
- Banfi A., *Vita dell'arte. Saggi di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Istituto A. Banfi, 1988
- Barilli R. e Guglielmi A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003 (ed. orig. *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Parigi, 1953)
- A. Bonnet A. e Marteau F. (a cura di), *Le choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015
- Bonnet A. e Marteau F. (a cura di), *Paul Celan, la poésie, la musique. Avec un clé changeante*, LabEx GREAM, Hermann Éditeurs, Parigi, 2015

- Bonnet A. e Frangne P-H. (a cura di), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Presses universitaires de Rennes, 2016
- Bosseur J-Y. e Michel P. (a cura di), *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques 1950-1985*, Minerve, Parigi, 2007
- Cohen-Levinas D. (a cura di), *Omaggio a Luciano Berio*, L'Harmattan, Parigi, 2006
- Eco U., *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2016 (I edizione Bompiani 1962)
- Eco U., *Diario Minimo,* Mondadori, Milano, 1963
- Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti Editore, Firenze, 2019 (I ed. Bompiani 1964)
- Eco U., *Kant e l'ornitorinco*, La Nave di Teseo, Milano, 2016
- Eliot T. S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & co. Ltd., London, 1920
- Eliot T.S., *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano, 1960 (ed. orig. *On Poetry and Poets*, Straus and Cudahy, 1957)
- Kivy P., *Music, Language and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2007
- Manganelli G., *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, L'Orma Editore, Roma, 2014
- Restagno E. (a cura di), *Nono*, EDT, Torino, 1987,
- Restagno E. (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995
- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1972

Discografia

Si segnalano le principali incisioni discografiche relative alle composizioni prese in esame:

- Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009

- Cathy Berberian, Nelly Frijda, Hans Karsenbarg, Ileana Melitta, Henk Rejin, Hans Veerman, *Luciano Berio / Many more voices (A-ronne, Thema. Omaggio a Joyce, Visage)*, BMG Entertainment, 1998
- Elise Ross, Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, Orchestra da Camera Nuova Consonanza, Cathy Berberian*, Luciano Berio. Passaggio / Visage*, Ricordi, 1991
- Cathy Berberian, Ensemble Contrechamps, Heinz Holliger, Federico Sanguineti*, Luciano Berio / Points on the curve to find ; Folk Songs ; Sequenza VII ; Laborintus II*, Ermitage, Bologna, 1993
- Swingle II, *A-ronne / Cries of London*, Decca, Londra, 1976
- Semyon Bychkov, Orchestre de Paris, Electric Phoenix, Raschèr Saxophone Quartet, London Sinfonietta Voices, *Berio: Sinfonia; Canticum novissimi testamenti II*, Philips, 1996
- Neue Vocalsolisten Stuttgart, newears 4 clarinets, XASAX, Peter Rundel, *Luciano Berio: Canticum novissimi testamenti / A-Ronne*, Wergo, Mainz, 2006
- Cristoph Eschenbach, Dietrich Henschel, Orchestre de Paris, Coro dell'Esercito Francese, *Luciano Berio. In Memoriam, Rendering / Stanze*, Ondine, Helsinki, 2005

DOTTORATO DI RICERCA IN

FILOSOFIA

CICLO XXXIV

COORDINATORE Prof. Adriano Fabris

Résumé de la thèse doctorale

Dal suono al senso, dal senso al suono

Berio, Sanguineti e la neoavanguardia italiana

Du son au sens, du sens au son

Berio, Sanguineti et la nouvelle avant-garde italienne

Settore Scientifico Disciplinare M-FIL/04

Dottorando

Dott. Ruben Marzà

Tutori

Prof. Fabrizio Desideri

Prof. Alessandro Arbo

Coordinatore

Prof. Adriano Fabris

Anni 2018/2021

Table des matières

Introduction 6

1. Première partie – Racines et caractères de la nouvelle avant-garde

1.1 – Nouvelle avant-garde et Gruppo 63 9

1.2 – L'esthétique de Croce 24

1.3 – Luciano Anceschi : pour une esthétique phénoménologique 27

1.4 – De la forme à la formativité : Luigi Pareyson 43

1.5 – Eco et l'œuvre ouverte 57

1.6 – Poésie d'avant-garde : les *Novissimi* 93

1.6.1 – Elio Pagliarani 99

1.6.2 – Alfredo Giuliani 102

1.6.3 – Nanni Balestrini 106

1.6.4 – Antonio Porta 109

1.6.5 – Edoardo Sanguineti 113

1.7 – Fausto Curi : la modernité entre le rêve et l'éveil 127

1.7.1 – Montale, Zanzotto, Pasolini 143

1.8 – Musique et musicologie italiennes de l'après-guerre 153

1.8.1 – Luciano Berio 167

2. Seconde partie – Berio et Sanguineti : musique et poésie

2.1 – Son, sens et langage : une perspective théorique 177

2.2 – Musique et poésie : l'affaire Mallarmé/Ravel/Debussy 190

2.3 – Expériences joyciennes : Helms et Berio 197

2.4 – Berio et Sanguineti : *Passaggio*, *Laborintus II, A-Ronne* 216

2.4.1 – *Passaggio* 217

2.4.2 – *Laborintus II* 225

2.4.3 – *A-Ronne* 236

2.5 – *Canticum novissimi testamenti* 243

2.6 – *Epiphanies* et *Stanze* 264

Conclusions– Berio et Sanguineti au-delà de l'avant-garde 286

Annexe – Textes de *Stanze* 292

Bibliographie 300

Résumé du travail de thèse (volume : 10% du manuscrit), rédigé en français dans le cadre de la convention de cotutelle entre l'Università degli Studi di Firenze (institution d'origine) et l'Université de Strasbourg (institution d'accueil).

Introduction 5

Racines et caractères de la nouvelle avant-garde 7

Eco et l'œuvre ouverte 10

Poésie d'avant-garde : les Novissimi et Sanguineti 12

Fausto Curi : la modernité entre le rêve et l'éveil 15

Musique et musicologie italiennes de l'après-guerre 17

Luciano Berio 19

Musique et poésie 21

Mallarmé-Ravel-Debussy 22

Expériences joyciennes : Helms et Berio 23

Berio et Sanguineti 25

Passaggio, *Laborintus II* et *A-Ronne* 25

Canticum novissimi testamenti 29

Stanze 34

Conclusions– Berio et Sanguineti au-delà de l'avant-garde 39

Bibliographie 44

Introduction

> […] voglio rivolgermi subito, piuttosto, ai luoghi estremi, e più tipici, di un esperimento come *A-Ronne*, dove il doppio processo, di innalzamento dal suono al senso, e di abbassamento dal senso al suono, attraverso un perpetuo giuoco di analisi e di sintesi, di composizione e scomposizione, di strutturazione e di destrutturazione della parola, modellizza il corso generale dell'opera, tra esercizio fonetico e esercizio fonologico.[1]

Dans les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale, la culture italienne connait une phase de forte expansion et de renouvellement, dans sa dynamique interne et dans sa dimension européenne et internationale ; il ne peut en être autrement, après des décennies de clôture et d'isolement. Certes, la culture de l'Italie fasciste n'était guère endormie, du point de vue musical et littéraire, mais ce qui manquait était un horizon de dialogue et de confrontation, capable de vivifier une société opprimée dans les limites exiguës de la culture du régime.

En même temps, la fin de la guerre ne constitue pas une *tabula rasa* : le contexte politique, social, économique de l'après-guerre en Italie représente un sujet très complexe, exposé au risque d'une interprétation partiale et idéologique.

La nouvelle avant-garde italienne des années 1950 et 1960 constitue le noyau thématique de ce travail de recherche : elle ne peut pas être entièrement comprise sans une réflexion adéquate sur ses racines artistiques, culturelles et philosophiques. La première partie de la thèse est consacrée à ces dernières : après des considérations sur les notions d'avant-garde et nouvelle avant-garde, des figures cruciales pour la culture italienne du XXe siècle seront examinées, à la lumière de leur contribution et de leur influence sur les instances d'avant-garde de la seconde moitié du siècle. Benedetto Croce, Antonio Banfi, Luciano Anceschi, Luigi Pareyon : chacun de ces noms ouvre un monde théorique qui a contribué à façonner le contexte de l'après-guerre.

Ensuite, les protagonistes de la nouvelle avant-garde seront considérés, à partir d'Umberto Eco et de son *Opera aperta* (*L'œuvre ouverte*), véritable manifeste de tout un contexte culturel ; les poètes réunis autour de l'anthologie *I Novissimi*, représentants d'une nouvelle manière de faire de la poésie ; Fausto Curi, membre du Gruppo 63 et spécialiste de la littérature d'avant-garde du XXe siècle ; la nouvelle école des compositeurs italiens, en équilibre entre l'expérience de Darmstadt et

[1] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, dans E. Restagno (dir. par), *Berio*, EDT, Turin, 1995, p. 75. «[…] je veux immédiatement m'adresser, plutôt, aux lieux extrêmes, et plus typiques, d'une expérience comme *A-Ronne*, où le double procès, d'élévation du son au sens, et d'abaissement du sens au son, par un jeu perpétuel d'analyse et synthèse, de composition et décomposition, de structuration et déstructuration de la parole, façonne le cours général de l'œuvre, entre exercice phonétique et exercice phonologique». Ma traduction.

le lien avec la tradition ; finalement, Edoardo Sanguineti et Luciano Berio, leur rapport complexe avec l'idée de nouvelle avant-garde et leurs parcours artistiques.

Deux parcours différents, mais liés par une amitié fructueuse : la musique de Berio et la poésie de Sanguineti se sont rencontrées et confrontées pendant quatre décennies, à partir de *Passaggio* (1962) jusqu'à *Stanze* (2003).

Le rapport entre musique et poésie constitue le cœur de la seconde partie de la thèse, dont le titre fait référence à la citation d'Edoardo Sanguineti qui figure au début de cette introduction. Après une reconstruction historique des théories concernant la dimension linguistique du phénomène musical et son lien avec la poésie, deux cas emblématiques du XXe siècle seront étudiés : la mise en musique de la poésie de Mallarmé par Ravel et Debussy, et les expériences dans un esprit joycien de Hals G Helms (*Fa:m' Ahniesgwow*) et Luciano Berio (*Thema. Omaggio a Joyce*). Finalement, la thèse abordera les œuvres qui sont le résultat de la collaboration entre Berio et Sanguineti, avec une attention particulière pour celle qui n'ont pas encore reçu une attention critique exhaustive (*Canticum novissimi testamenti* et *Stanze*).

Le but de la recherche consiste à montrer une lecture complexe du phénomène de la nouvelle avant-garde italienne à partir de l'évolution de l'œuvre de Berio et Sanguineti : une saison de renouvellement linguistique et formel qui a fortement influencé les développements successifs de la culture italienne, plutôt qu'un mouvement de contestation qui aurait sa fin en lui-même. À côté du caractère expérimental, la tension communicative constitue un des nœuds cruciaux de la poétique de Berio et Sanguineti (partagé avec la plupart des auteurs de la nouvelle avant-garde) : une attention constante pour la fracture entre communication et expression. Bien au-delà des expérimentations radicales, cette nouvelle conception de la dimension communicative de l'œuvre constitue l'héritage le plus durable de la saison de la nouvelle avant-garde et de la collaboration entre Berio et Sanguineti.

La recherche a bénéficié d'un vaste catalogue de sources primaires (partitions, recueils poétiques et écrits des artistes) et de littérature critique (articles, monographies, actes de colloques). Le projet de thèse, qui touche également la dimension historico-philosophique et musicale, a été conduit sur des sources littéraires et musicologiques : la recherche a bénéficié notamment des bibliothèques de l'Université de Strasbourg et de l'archive du centre de recherche Tempo Reale à Florence.

<u>Racines et caractères de la nouvelle avant-garde</u>

Le phénomène connu sous le nom de *nouvelle avant-garde italienne* constitue une réalité complexe et multiforme : le terme lui-même a été l'objet d'un fort débat qui a vu les artistes et les théoriciens (Berio et Sanguineti entre eux) proposer des points de vue très différents.

Selon Luciano Berio, parler d'*avanguardia* signifie cacher sous un semblant d'homogénéité un phénomène bien plus complexe ; plusieurs artistes des années 1950 et 1960 avaient des traits communs, mais il s'agissait de traits « très profonds, mais aussi très généraux »[2]. Edoardo Sanguineti, qui a mené une vie intellectuelle bien plus engagée au niveau social et politique, partage cette vision multiforme de la nouvelle avant-garde italienne ; mais, contrairement à Berio, il voit dans l'expérimentation artistique et linguistique un moyen alternatif de critique et de lutte sociale. Les artistes étaient conscients que la révolution directe et violente ne représentait plus une voie possible : pour utiliser une expression ironique d'Umberto Eco, il s'agissait d'une « avant-garde en wagon-lit »[3], c'est-à-dire d'un groupe d'intellectuels déjà intégrés dans la culture de l'époque et bien conscients des changements sociaux et politiques en cours. L'objectif des nouveaux avant-gardistes n'était plus le renversement de la société, mais la configuration d'un milieu culturel alternatif, avec des traits de collectivité et d'interdisciplinarité : une culture qui n'est pas simplement l'expression de la société à laquelle elle appartient, mais qui joue un rôle critique dans cette même société.

Il est sans doute difficile de délimiter concrètement les artistes et les pratiques appartenant à la nouvelle avant-garde italienne. Mais deux phénomènes, situés au début des années 1960, représentent probablement la réalisation la plus directe de cette nouvelle perspective : l'anthologie des poètes *Novissimi* et le Gruppo 63.

L'anthologie *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (parue en 1961) constitue l'expression poétique la plus célèbre et emblématique de la nouvelle avant-garde : les cinq poètes (Elio Pagliarani, Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Antonio Porta) proposent des œuvres et des styles très différents, mais liés par une forte volonté anti-lyrique, le rejet du subjectivisme, l'attention au corps et l'adoption d'une syntaxe fragmentée et polyphonique.

Les cinq poètes étaient déjà collaborateurs d'une revue, *il Verri*, fondée à Milan en 1956 par Luciano Anceschi. Cette revue peut être considérée comme le laboratoire de la nouvelle avant-garde littéraire ; à partir des expériences de *il Verri* et de *I Novissimi*, en 1963 un groupe d'artistes et d'intellectuels se réunit à Palerme à l'occasion du Festival de Musique Contemporaine pour des journées de lectures partagées et de tables-rondes. Le *Gruppo 63* (Groupe 63), qui s'inspirait partiellement du *Gruppe 47* allemand et réunissait poètes, romanciers, metteurs en scène, musiciens et critiques, représente la concrétisation (bien qu'informelle) des démarches de renouvellement linguistique et culturel déjà actives à partir des années 1950, démarches qui appartiennent au milieu artistique connu comme Nouvelle avant-garde italienne.

---

[2] R. Dalmonte, *Berio. Intervista sulla musica*, Laterza, Roma-Bari, 1981, p.64

[3] U. Eco, *Prolusione*, in AA.VV., *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Actes du colloque (Bologne, 8-11 mai 2003), Edizioni Pendragon, Bologne, 2005, p. 34

L'activité de *il Verri*, des poètes *Novissimi* et du Groupe 63 se situait dans un contexte culturel encore très influencé par la pensée de Benedetto Croce (1866-1952) : la vision de l'art suggérée par le grand philosophe italien (point de référence pour le nouvel idéalisme européen du début du XXe siècle) était totalement opposée à la perspective artistique ouverte et collective que la nouvelle avant-garde proposait.

Pour Croce, et pour la forte composante nouvelle idéaliste qui résistait dans la culture italienne à la moitié du siècle, l'œuvre d'art est quelque chose d'immatériel qui réside dans l'esprit de l'artiste : comparée à cet objet idéal, la réalisation physique de l'œuvre ne représente qu'un moment accessoire ; en même temps, le domaine artistique doit rester bien séparé du domaine intellectuel ou philosophique. Dans le système de Croce, qui se situe dans une perspective similaire à celle des grands systèmes de l'Idéalisme classique, chacune des activités humaines a sa propre place dans la vie de l'Esprit : en tant qu' « intuition lyrique ou intuition pure »[4], l'art se distingue de toutes autres formes d'activité spirituelle et constitue « le premier moment théorétique de l'esprit, celui de la connaissance intuitive ou connaissance de l'individuel »[5].

Il faut préciser que, pour la nouvelle avant-garde, la philosophie inspirée par Croce n'était pas le seul « ennemi » dans le domaine culturel italien : la composante conservatrice était également liée à la tradition de la poésie hermétique et crépusculaire, alors que la culture officielle « de gauche » proposait un engagement direct de l'art du point de vue du contenu, sans mettre effectivement en discussion le plan formel et linguistique. Les artistes et les intellectuels qui cherchaient à dépasser cette perspective, même si orientés à gauche, étaient considérés comme des « mouches de coche du capitalisme. »[6]

Luciano Anceschi (1911-1995) représente, en ce sens, un exemple emblématique : élève d'Antonio Banfi, le philosophe qui a introduit la phénoménologie en Italie, Anceschi est l'une des figures décisives pour le renouvellement de la culture italienne au XXe siècle, malgré l'absence d'un engagement politique explicite.

Avant la fondation de *il Verri* et l'expérience de la Nouvelle avant-garde, Anceschi avait proposé en tant que critique un attention renouvelé vers plusieurs générations de poètes italiens, notamment avec les anthologies *Lirici nuovi* (1943) et *Linea lombarda. Sei poeti* (1952). Les essais de *Poetica americana* (Poétique américaine, 1953) sont encore plus importants pour l'ouverture internationale de la poésie italienne : on y trouve surtout des études sur les poètes anglo-américains T. S. Eliot et Ezra Pound, encore relativement peu connus en Italie (pour des raisons politiques aussi) mais dont l'œuvre sera très influente sur les avant-gardistes.

---

[4] B. Croce, *Aesthetica in nuce*, Adephi, Milan, 2014, p. 193
[5] G. Vattimo, *Introduzione all'estetica*, ETS, Pisa, 2010, p. 72
[6] U. Eco, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, cit., p.8

La plus célèbre des anthologies dirigées par Anceschi, c'est-à-dire *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (1961), a connu plusieurs éditions avec un succès remarquable, malgré un contenu pas du tout commercial : les cinq poètes déjà mentionnés faisaient tous partie du contexte littéraire et culturel organisé par Anceschi autour de *il Verri*, revue qui constituait un point de rencontre entre différentes générations, mais toujours dans un esprit d'ouverture et de dialogue entre passé et présent, Italie et étranger, tradition et innovation.

Presque contemporain d'Anceschi, Luigi Pareyson (1918-1991) est l'un des philosophes italiens du XXe siècle qui ont su proposer un système esthétique alternatif à celui de Croce et du Nouvelle idéalisme : son ouvrage *Estetica. Teoria della formatività* (1954) est peut-être le livre de philosophie « classique » le plus influent pour les développements artistiques de la seconde moitié du siècle ; et c'est pour lui que la première chaire universitaire d'Esthétique en Italie est constituée à Turin en 1952.

La théorie de la formativité représente une nette tentative de rapprocher la philosophie aux aspects physique et performatif de l'œuvre d'art : Pareyson est conscient que, si l'esthétique doit rester un moment purement spéculatif, elle entretien néanmoins une relation étroite avec la poétique (ou mieux, *les* poétiques) et la dimension concrète de l'art.

À propos de l'héritage de Croce, selon Pareyson « il ne s'agit pas de dépasser, ce qui serait formule irrespectueuse et pas intelligente, mais de pénétrer, dans sa signification et dans ses suggestions, la théorie de celui qui a donné une impulsion si grande aux études esthétiques et dont l'école idéale nous a tous formés »[7].

L'esthétique de Pareyson constitue un pont entre la philosophie du début du XXe siècle et la nouvelle perspective de la nouvelle avant-garde. Son influence sur les intellectuels des générations successives est due à plusieurs facteurs : l'attention dédiée à la dimension concrète et matérielle de l'œuvre d'art ; le dépassement du dualisme forme/contenu vers l'idée d'une forme « pour laquelle il est essentiel d'être le résultat, ou mieux la réussite d'un processus de formation », une *forme* qui devient *formativité* ; l'importance du moment performatif et interprétatif où activité et réceptivité se rencontrent.[8]

Eco et l'œuvre ouverte

L'école turinoise de Pareyson compte plusieurs représentants illustres : Gianni Vattimo (1936), Mario Perniola (1941-2018), Sergio Givone (1944) – pour ne citer qu'eux – ont tous donné une

[7] L. Pareyson, *Arte e persona*, «Rivista di Filosofia», 1946, fasc. 1-2. p. 22
[8] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Turin, 1954, p. 103

contribution importante au renouvellement de la pensée philosophique italienne, notamment dans le domaine esthétique et de la réflexion sur l'art.

Mais c'est surtout Umberto Eco (1932 - 2016) qui a lié l'héritage de Pareyson au contexte de la nouvelle avant-garde. Célèbre au niveau international en tant que romancier (surtout pour *Il nome della rosa*, paru en 1980), spécialiste du Moyen Âge et de sémiologie, il est néanmoins l'un des plus importants théoriciens de la nouvelle avant-garde italienne : son ouvrage *Opera aperta* (1962) peut être considérée comme l'œuvre de référence pour toute une génération d'artistes et d'intellectuels – Berio et Sanguineti entre autres.

Avec ces derniers, Eco avait un rapport direct et fructueux : il était en contact avec le cercle des artistes associés au Studio di Fonologia RAI de Milan (fondé en 1955 par Berio avec Bruno Maderna et fréquenté par John Cage, Henri Pousseur, Luigi Nono et Franco Donatoni) et prenait part aux expérimentations linguistiques menées par Berio avec Cathy Berberian – dont la pièce *Thema. Omaggio a Joyce* (1958) est le résultat le plus significatif.

Eco était également en relation étroite avec le monde littéraire : Luciano Anceschi l'avait appelé pour participer aux premières rencontres liées à la revue *il Verri*, à laquelle Eco a contribué avec plusieurs articles. Ces premières contributions montrent déjà un intérêt multiforme et une pensée critique qui n'hésitait pas à appliquer les outils philosophiques aux phénomènes apparemment « bas » de la culture médiatique contemporaine : parmi ses essais les plus célèbres on peut citer *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, qui propose une lecture philosophique d'un des plus connus présentateurs de télévision italiens.[9]

Les racines d'*Opera aperta* remontent à ce contexte unique, à ce dialogue continu entre disciplines : la distance qui sépare la génération de Pareyson de celle d'Eco peut être mesurée sur l'ouverture de la méthode philosophique à toute une série de phénomènes que la pensée classique aurait rejeté ou dénigré. Surtout avec *Apocalittici e integrati* (1964) Eco développera ce thème d'une façon très originale et détaillée, avec des analyses qui concernent la musique pop, les bandes dessinées, la science-fiction, les super-héros et la télévision.[10]

Opera aperta, au contraire, comprend des essais qui se confrontent aux différentes expressions artistiques des avant-gardes avec un thème de recherche commun : « la réaction de l'art et des artistes […] à la provocation du Hasard, de l'Indéterminé, du Probable, de l'Ambigu, du Plurivalent ; la réaction, donc, de la sensibilité contemporaine aux suggestions […] du nouvel horizon épistémologique que les sciences ont ouvert ». [11] À la base du projet de *Opera aperta* il y a la conviction que la catégorie d'*ouverture* ne soit pas réservée aux poétiques contemporaines : au contraire, ces dernières ne font que radicaliser et mettre au jour des instances bien plus anciennes.

---

[9] U. Eco, *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, dans *Diario Minimo*, Mondadori, Milano, 1963

[10] U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti Editore, Florence, 2019 (I ed. Bompiani 1964)

[11] U. Eco, Introduction à la I édition de *Opera aperta*. *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milan, 2016 (I ed. Bompiani 1962), p. 2

En même temps, cette perspective développe une thématique qui n'est pas confinée au domaine artistique, mais qui se nourri des progrès scientifiques.

Une œuvre ouverte (la *Sequenza I* pour flute de Berio, par exemple) ne représente plus un message conclu et défini, mais plutôt un champ de possibilités qui est construit et façonné par la performance et/ou l'interprétation. L'ouverture, « conçue comme ambigüité fondamentale du message artistique, est une constante de toutes les œuvres de tous les temps » ; mais elle indique néanmoins « une direction de l'art contemporain »[12]. Pour expliquer la différence entre l'ouverture classique et celle des œuvres contemporaines, Eco utilise deux exemples opposés, une partie de la *Comédie* de Dante et un passage de *Finnegans Wake* de James Joyce : l'ambigüité indéniable du message dantesque, qui constitue l'un des facteurs de sa beauté, reste dans les limites de la communication, alors que pour Joyce c'est exactement la communication traditionnelle qui est mise en cause.

Eco conçoit donc l'œuvre d'art comme un message ; si le langage « n'est pas un moyen de communication entre autres, mais ce qui fonde toute communication »[13], dans la pensée du philosophe italien les perspectives esthétiques, linguistiques et de la théorie de l'information se croisent. Il utilise donc la notion d'*entropie* pour souligner un trait constitutif de l'art contemporain : ce dernier « pose constamment un ordre très 'improbable' par rapport à celui duquel il bouge », alors que l'art classique transgresse les conventions « dans des limites bien définies » et toujours au-dedans de son système linguistique.[14] L'art contemporain agit toujours dans un dialectique constitutif entre communication et non-communication, entre originalité et conservation.

Eco développe également ce thème du point de vue social et politique : dans l'essai *Sul modo di formare come impegno sulla realtà* (Sur la manière de former comme engagement sur la réalité), inclus dans *Opera aperta*, il affirme que c'est exactement pour son refus de la communication traditionnelle que l'avant-garde entretien un rapport significatif avec le monde. « Le premier discours sur la réalité que l'art fait, il le fait à travers sa manière de former »[15] : c'est grâce à sa forme que l'art peut véhiculer un message engagé, plutôt que par un contenu immédiatement social ou politique vêtu d'une forme canonique et pacifique.

Opera aperta représente un moment décisif pour l'auto-conscience critique de la nouvelle avant-garde et pour un élargissement des moyens philosophiques et scientifiques nécessaires au discours sur l'art. Une analyse des poétiques contemporaines ne peut pas faire abstraction d'un climat culturel qui comprend de façon égale les arts et les sciences : tous deux contribuent à véhiculer une image ouverte, plurielle et probabiliste de la réalité. Pour cette raison, l'ouverture des œuvres

---

[12] Idem, pp. 18, 19

[13] R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, p. 28. Cité dans U. Eco, *Analisi del linguaggio poetico*, in *Opera aperta*, op. cit., p. 71

[14] U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 117

[15] Idem, p. 266

contemporaines devient une composante structurelle et intentionnelle, presque une métaphore épistémologique d'une nouvelle vision du monde.

Poésie d'avant-garde : les Novissimi et Sanguineti

L'anthologie *I Novissimi. 12oésie per gli anni '60* (Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961) représente probablement le fruit le plus célèbre de la poésie nouvelle avant-gardiste italienne. Il s'agit d'un recueil qui possède en même temps une valeur rétrospective, en tant que moment de rencontre et d'échange pour des artistes qui participaient déjà à la vie culturelle avec un lien étroit avec Anceschi et *il Verri* ; et une valeur proactive, avec l'idée d'inaugurer une nouvelle saison pour la poésie italienne – le sous-titre *12oésie per gli anni '60*, pour un livre paru en 1961, est bien représentatif d'un esprit d'avant-garde qui chercher à modifier le *status quo* culturel.

Née à partir d'une idée de Nanni Balestrini, même si « la nécessité de quelque chose comme ça était un peu dans l'air »[16], l'anthologie présente une coexistence originale entre poésie et critique : il ne s'agit pas seulement de faire paraître de nouvelles œuvres d'arts, mais d'expliquer la raison et la finalité des expérimentations, de lier poésie et poétique. Cette idée se réalise grâce à une double solution structurelle : la présence d'une significative *Introduction* d'Alfredo Giuliani (directeur du projet) en ouverture de l'ouvrage et d'une contribution critique par chacun des cinq poètes à la fin ; et la présence d'un système de notes en bas de page pour toutes les poésies, visant à expliquer les raisons poétiques et les procédés linguistique en cause. L'idée d'un groupe de poètes qui réalise une sorte de *manifesto* avec ses propres textes, ne manquait pas de provoquer des réactions critiques : Zanzotto, par exemple, voyait une sorte de complaisance et de vanité injustifiée dans ce « goût pour l'auto-anthologisation » [17].

Les œuvres proposées par les cinq poètes diffèrent beaucoup sur le plan thématique et linguistique, mais possèdent néanmoins des points communs significatifs : la primauté de la méthode sur le contenu, qui « n'est pas suffisant en soi pour renouveler la poésie »[18], et du montage sur la syntaxe, outre qu'une « réduction du Je » en faveur d'une conception pluraliste de la voix poétique.

---

[16] F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, Anabasi, Milan, 1993, p. 47

[17] A. Zanzotto, *I «Novissimi»*, «Comunità», XVI, 99, 1962, pp.89-91

[18] A. Giuliani, *Introduction* a *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Turin, 1965, p. 16 (I éd. Rusconi e Paolazzi, Milano, 1961)

Ceci dit, la réalisation de cette nouvelle perspective est conçue d'une façon bien différente par les cinq poètes.

Les œuvres d'Elio Pagliarani (1927-2012) présentent apparemment un caractère subversif mineur par rapport à celles de ses collègues : selon Sanguineti, il peut être compté parmi les poètes de l' « expérimentalisme réaliste » (comme Pasolini ou Pavese),[19] plutôt que parmi les avant-gardistes. Mais son long poème *La ragazza Carla* révèle néanmoins une dimension narrative brisée et dispersée parmi plusieurs voix et perspectives, une multiplication des plans temporels, une « disparition de l'auteur »[20] qui distinguent nettement Pagliarani de toute poésie réaliste traditionnelle.

Alfredo Giuliani (1924-2007), directeur de l'anthologie, représente avec Sanguineti le membre le plus engagé du point de vue théorique et critique. Surtout grâce à ses Introductions à la première et deuxième édition de *I Novissimi*, il a su donner une identité et une structure à la nouvelle perspective inaugurée par l'opération anthologique : la notion de « réduction du Je », l'idée de poésie comme « *mimesis* critique de la schizophrénie universelle », du chaos comme « problème structurel » ont leur racines dans l'activité théorique de Giuliani.[21] Cette poétique se reflète dans ses œuvres : elles sont caractérisées, par rapport à celles de Pagliarani, par une réalité sombre et par un rétrécissement du vocabulaire (le lexique poétique traditionnel étant utilisé de façon sarcastique et grotesque), par une dimension méta poétique qui remet en cause la figure du poète et de son œuvre dans la réalité contemporaine.

Pour Nanni Balestrini (1935-2019) la réduction du « Je » et le refus du naturalisme s'expriment grâce à la technique du montage : ses poésies sont constituées par des vers qui ne semblent avoir ni début ni fin (« il rompt avec une tradition millénaire fondée sur la délimitation des textes ») [22], et qui réfutent complètement l'idée d'originalité. Balestrini assemble ses œuvres avec des fragments verbaux tirés des citations littéraires, des journaux, de la publicité : en opposition à la tradition de l'originalité et de l'unicité du poète-créateur, le « déjà-dit » devient le seul matériel de la poésie.

La dimension narrative, presque absente dans l'œuvre de Balestrini, retourne avec Antonio Porta (1935-1989) : il utilise la technique du montage d'une façon plus cinématographique, avec laquelle il propose des successions d'images sombres et souvent dominées par le thème de la violence corporelle et de la métamorphose entre homme et animal. Sa poésie représente, selon Curi, « un cas intéressant de persistance dans la condition onirique, une persistance pas du tout bête, au contraire consciente et délibérée » [23]. La violence qui constitue le thème dominant de la poésie de Porta

[19] F. Curi, *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milan, 2014, p. 107
[20] Ibidem, p. 75
[21] A. Giuliani, *Introduction* a *I Novissimi*, cit.
[22] F. Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche,* Mimesis, Milan, 2019, p. 183
[23] F. Curi, *Struttura del risveglio*, cit., p. 36

représente le refus de toute distance et consolation rhétorique, un voyage cruel jusqu'aux racines brutales que la vie humaine partage avec la vie animale.

La contribution d'Edoardo Sanguineti (1930-2010) à l'anthologie *I Novissimi* comprend des extraits des deux longs poèmes *Laborintus* et *Erotopaegnia* : ces deux œuvres représentent probablement la phase la plus avant-gardiste d'un parcours poétique long et très varié. L'impact de *Laborintus*, paru en 1956 avec le soutien de Luciano Anceschi, a été selon Curi celui d'« une météorite, composée d'une substance mystérieuse et provenant d'une distance sidérale », tombée sur la planète de la poésie italienne comme « une discontinuité nette et totale »[24]. Le succès considérable de l'œuvre peut être mesuré par le fait qu'elle reste probablement le produit le plus célèbre de la production de Sanguineti, même si elle présente une difficulté communicative bien plus radicale par rapport aux œuvres successives ; par ailleurs, son utilisation pour la pièce *Laborintus II* de Luciano Berio (1965) témoigne un impact effectif sur la culture italienne, au-delà du contexte strictement littéraire.

Laborintus, défini par Zanzotto « le témoignage d'une crise de nerfs », peut être présenté comme la narration par image de la descente dans la *palus putredinis*, le marais du Je et du monde contemporain : un itinéraire labyrinthique dans lequel Ellie, ou λ, est guide et incarnation de la métamorphose continue. Le labyrinthe est la structure archétypale du temps et de l'espace qui se reflète également sur la matière verbale, sur la fragmentation de la syntaxe et sur le plurilinguisme : selon Sanguineti, la thèse de départ est que « tout est citation […] une prétention d'ordre presque anthropologique » [25]. L'idée d'un itinéraire guidé dans un monde inférieur évoque la *Comédie* dantesque : mais il s'agit d'un Dante relu à la lumière de Pound et Eliot, une Comédie vue dans sa dimension épique et narrative – en opposition à la perspective d'une Comédie lyrique proposée par Croce.

Laborintus se situe au point de départ d'un long chemin poétique : mais il en constitue également le produit le plus difficile et expérimental, le plus proche à l'idée d'*œuvre ouverte* et de poésie comme « mimesis critique de la schizophrénie universelle ». Les ouvrages successifs de Sanguineti, à partir de *Erotopaegnia* en passant par *Purgatorio de l'Inferno*, *Postkarten*, *Alfabeto apocalittico*, *Novissimum Testamentum* jusqu'à *Cose*, ont connu une typologie différente de difficulté, de sophistication et de capacité critique ; mais ce chemin témoigne néanmoins une graduelle récupération de la communication.

---

[24] Idem, p. 178

[25] E. Sanguineti, *Per una teoria della citazione*, cit. dans E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Piero Manni, San Cesario di Lecce, 2006 , p. 26

Déjà dans la perspective poétique proposée par l'anthologie *I Novissimi*, et malgré des formes d'*ouverture* très différentes, les cinq artistes avaient souligné la nécessité de maintenir toujours la communication dans l'expérimentation, l'importance de ne pas perdre la dimension vive et sociale de l'acte poétique.

Fausto Curi : la modernité entre le rêve et l'éveil

Fausto Curi (1930) est un autre protagoniste direct du renouvellement culturel italien des années 1960 : élève de Luciano Anceschi et membre du Groupe 63, il a dédié ses études à une relecture de la littérature moderne et contemporaine, ou mieux à une lecture alternative capable de mettre au jour les conflits et le potentiel critique de la lutte culturelle.

Les deux notions opposées de *rêve* et *éveil*, inspirées à un passage de Walter Benjamin (qui essayait de se détacher du surréalisme d'Aragon, « qui persévère dans la sphère du rêve », pour rechercher une « constellation de l'éveil »),[26] deviennent pour Curi deux paradigmes littéraires, deux manières de régler le rapport entre art et réalité : si le rêve correspond à une condition mythique, à une littérature dont les désirs sont satisfaits dans un état onirique dont elle n'est pas consciente, l'éveil se réalise avec le passage « de la stupéfaction du rêve à la nudité de l'histoire ».[27]

Curi utilise cette double métaphore épistémologique pour tracer un chemin oppositif dans l'histoire de la culture occidentale. Déjà à partir de la littérature classique italienne, deux modèles s'imposent : un courant *dantesque* et un courant *pétrarquesque*, qui ne se réfèrent pas strictement aux deux poètes mais plutôt à deux façons de concevoir la notion de poésie et la figure du poète. Parmi les traits caractéristiques de la poésie pétrarquesque, qui peut s'identifier avec la tradition *lyrique*, il y a l'idée de poésie comme expression spontanée d'une subjectivité privilégiée, réalisée grâce à un langage distinct de celui du quotidien, et avec un manque d'attention à la dimension matérielle et corporelle ; la poésie dantesque propose, au contraire, un langage poétique polyphonique et fragmenté, élargi à la dimension « basse » du corps et du sexe, et le dépassement du poète devin comme figure exceptionnelle.

Selon Curi, il s'agit d'une opposition qui se répand dans toute l'histoire littéraire, mais qui se radicalise au XXe siècle dans une dimension plus fortement politique (au sens large) : c'est surtout la nouvelle avant-garde qui sait proposer un art éveillé, capable d'interrompre une longue tradition lyrique italienne, conscient de l'histoire mais enraciné dans son présent historique. Edoardo Sanguineti, en particulier, représente pour Curi un exemple efficace d'une nouvelle figure d'intellectuel, engagé mais indépendant des politiques culturelles officielles, doué d'un sens

[26] W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, dans *Gesammelte Schriften*, V, 1, dirigé par R. TIedemann, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1982, p. 503; cité dans F. Curi, *Struttura del risveglio*, *Sade*, *Benjamin*, *Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesi, Milan, 2013, p. 33

[27] F. Curi, *Struttura del risveglio*, cit., p. 46

critique impitoyable mais néanmoins d'un sens profond de l'histoire et du rapport dialectique entre tradition et expérimentation. [28]

La perspective dualiste proposée par Curi pourrait évoquer la célèbre distinction tracée par Theodor W. Adorno entre Schönberg e Stravinskij : [29] dans les deux cas, le choix des extrêmes ne veut pas véhiculer une vision manichéenne de la réalité, mais plutôt identifier des pôles entre lesquels les instances linguistiques, formelles et sociales se croisent de manière complexe. En Italie, par exemple, un poète comme Eugenio Montale (1896-1981), qui « a persisté dans une condition onirique très intense », a connu un changement de poétique radical avec le recueil *Satura* (1971), « tout sous le signe du réveil » [30] ; alors que deux célèbres intellectuels liés à la culture de gauche comme Andrea Zanzotto (1921-2011) et Pier Paolo Pasolini (1922-1975), souvent opposés aux poètes *Novissimi* et à la nouvelle avant-garde, ont proposé une expérimentation et une critique sociale encore enracinées dans la tradition lyrique.

Musique et musicologie italiennes après la guerre

Si le côté poétique et littéraire de la nouvelle avant-garde italienne est plus ou moins facilement identifiable dans des produits ou des situations précis – *il Verri*, *I Novissimi*, le Groupe 63 –, il est difficile de dire la même chose pour le côté musical.

La musique avait joué un rôle minoritaire dans l'esthétique de Croce et de ses adeptes : [31] mais ça n'avait pas empêché les compositeurs italiens des années 1920 et 1930 de profiter des échanges internationaux et des derniers développements techniques et esthétiques. Alfredo Casella (1883-1947), très actif en Italie, était l'un des artistes les plus ouverts et renommés de l'Italie fasciste, alors que le « travail solitaire » de Luigi Dallapiccola (1904-1975) fut le seul moyen de pénétration en Italie de la dodécaphonie et de la Seconde école de Vienne jusqu'à l'après-guerre. [32]

À partir de 1945, la « nouvelle école italienne » [33] cherchait à récupérer le temps perdu après vingt ans de régime fasciste : la participation italienne aux *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* de Darmstadt était très intense, surtout à partir des années 1950. Parmi les plus assidus il y avait des

[28] F. Curi, *Struttura del risveglio*, cit., p. 11
[29] voir T. W. Adorno, *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Turin, 2002
[30] F. Curi, *Struttura del risveglio*, cit., p. 37
[31] P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Rome, 2007, p. 280.
[32] P. Albèra, *La nouvelle musique italienne*, in *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2007, p. 123
[33] Idem, p. 132

compositeurs comme Bruno Maderna, Luciano Berio, Camillo Togni et Luigi Nono, des instrumentistes comme Severino Gazzelloni et Bruno Canino, des critiques comme Luigi Rognoni e Massimo Mila.

Selon Philippe Albèra, cette nouvelle génération italienne partageait une vision plutôt différente par rapport à la perspective « orthodoxe » de Darmstadt : en opposition à l'idée d'un « degré zéro » de la musique et d'un rejet de l'histoire au nom d'un langage nouveau, pour la plupart des compositeurs italiens « la modernité ne se développe pas contre l'histoire, mais elle s'y adosse, elle en réinterprète la signification et l'intègre à son travail »[34]. Il n'est donc pas étonnant que des musiciens comme Nono et Berio se soient consacrés à la dimension théâtrale et scénique de la musique – en opposition à Pierre Boulez, qui considérait le théâtre d'opéra comme le symbole de la tradition à dépasser.

Parmi les principaux interlocuteurs internationaux il y avait aussi Theodor W. Adorno (1903-1969), dont la *Philosophie de la nouvelle musique* (1949) a eu un impact considérable sur la culture musicale italienne [35] : l'idée d'une opposition entre Schönberg et Stravinski a beaucoup influencé la réception de ces deux artistes, en déterminant une position plutôt hostile de la culture de gauche envers le compositeur russe. En opposition à ce dualisme (à propos duquel Adorno lui-même a dû intervenir),[36] Luciano Berio a toujours souligné l'importance de Stravinski, le « père Igor » auquel il a dédié un épitaphe touchant ;[37] alors que, d'un point de vue esthétique plus général, Luigi Nono a pris position contre la célèbre affirmation d'Adorno sur l'impossibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz.[38]

Mais Adorno a été également à l'origine de la redécouverte de Gustav Mahler, dont l'œuvre constitue une source d'inspiration explicite pour Berio [39] : l'ouvrage *Mahler. Une physionomie musicale* (1960) a contribué d'une façon considérable à la « vague mahlérienne » italienne des années 1960. [40]

À côté de Schönberg et Stravinski, il faut citer la « troisième voie » représentée par l'œuvre de Béla Bartók : très connu en Italie déjà pendant le régime fasciste, après sa mort en exil aux États-Unis

---

[34] Idem, p. 126

[35] A. Arbo *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980),* «Nuova rivista musicale italiana», 22/2, 1988, pp. 181-210

[36] T.W. Adorno, *Stravinsky. Un'immagine dialettica*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, Einaudi, Turin, 2004, p. 151

[37] L. Berio, *Adieu* (1971), in A. I. De Benedictis, *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Einaudi, Turin, 2013, p. 311

[38] T.W. Adorno, *Critica della cultura e società*, dans *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Turin, 2018, p. 21

[39] A. Arbo, *Ricordare la musica al futuro: Mahler nella "rilettura" di Luciano Berio*, dans *Umanità mitteleuropea. Letteratura, arti, musica, cinema*, ICM, Gorizia, 2021, p. 290

[40] La «vague mahlérienne » des années '60 comprend la traduction de Laura Dallapiccola du recueil *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe* (1949), la monographie de Ugo Duse *Gustav Mahler. Introduzione allo studio della vita e delle opere* (1962) et l'essai de Luigi Rognoni *Riscatto e attualità di Gustav Mahler* (1963); en 1968-69, Luciano Berio compose *Sinfonia,* dont le deuxième mouvement est un hommage à la *Deuxième Symphonie* de Mahler.

en 1945, le compositeur hongrois était devenu un symbole de liberté, exemple d'un art politiquement engagé. Dans le contexte de la nouvelle génération italienne, son influence est évidente surtout sur l'œuvre de Bruno Maderna (1920-1973) et de Franco Donatoni (1927-2000).[41]

En même temps, la perspective musicale et philosophique inaugurée par John Cage avait également attiré l'attention des italiens : l'influence de l'*aléa* est remarquable pour la première phase de l'œuvre de Sylvano Bussotti (1931), qui était d'ailleurs un bon ami d'Adorno.[42]

Mais dans le contexte culturel italien il ne faut pas oublier l'activité des critiques musicaux, souvent liée à des perspectives philosophiques et/ou politiques : Guido Pannain (1891-1977) représentait l'héritage de Croce et la méfiance à l'égard de l' « intellectualisme » de Schönberg et d'Adorno,[43] alors que pour Renato Solmi (1927-2015) et Luigi Pestalozza (1928-2017) on peut parler d'une orientation marxiste de la critique musicale, pour laquelle le lien avec une dimension de praxis collective est fondamentale pour un art vraiment engagé ; Massimo Mila (1910-1988) était également lié à la culture de gauche, en tant que critique musical du quotidien communiste *l'Unità* ; finalement, l'œuvre de Luigi Rognoni (1913-1986), élève de l'école phénoménologique milanaise d'Antonio Banfi, a été cruciale pour la réception italienne de la Seconde école de Vienne et de la dodécaphonie. [44]

Luciano Berio

Dans un tel contexte où plusieurs partis politiques et orientations philosophiques se disputaient la scène culturelle italienne d'après-guerre, Luciano Berio (1925-2003) est un exemple d'intellectuel indépendant : ce qui ne veut pas dire que son œuvre était détachée de ce milieu historique, mais qu'il a toujours refusé la séduction des étiquettes et des groupes constitués. Au début de son rapport avec le critique Massimo Mila, Berio contestait avec vigueur une affirmation de Mila, selon laquelle Berio « militait dans une tendance » - des mots capables de susciter une réaction vivement contrariée ;[45] mais pendant tout son parcours artistique, il a toujours rejeté un engagement immédiat du point de vue social et politique.

Même dans les œuvres les plus avant-gardistes des années 1960, comme *Passaggio* ou *Laborintus II* (sur lesquelles la deuxième partie de cet ouvrage sera concentrée), l'engagement se situe plus significativement au niveau de la forme que du contenu ; par rapport à son collaborateur

[41] N. Palazzetti, *Béla Bartók in Italy : The Politics of Myth-Making*, The Boydell Press, Woodbridge, 2021
[42] G. Manzoni, *Adorno e la musica degli anni '50 e '60 in Italia*, «Musica/Realtà», n. 2 1980, pp. 71-89
[43] A. Arbo, *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana, 1950-1980),* «Nuova rivista musicale italiana», 22/2, 1988, p. 185
[44] L. Rognoni, *Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi, Turin, 1954
[45] G. Pestelli, *Il carteggio Berio-D'Amico*, dans E. Restagno, *Berio*, EDT, Turin, 1995, pp. 240-260

Sanguineti, qui cherchait une dimension politique plus explicite, Berio soutenait jusqu'au bout la poétique de l'œuvre ouverte, inspiré par la pensée de son ami Umberto Eco, en laissant toujours une large marge d'ambigüité. Une ouverture qui mettait en cause le public dans un rôle actif, en essayant de dépasser la séparation traditionnelle entre la scène et le parterre (comme dans *Passaggio,* avec un chœur caché parmi les auditeurs).

La production théâtrale de Berio est riche et très variée, avec 15 pièces à partir de *Allez-hop* (1952) jusqu'à *Cronaca del Luogo* (1998-99). Cette richesse révèle un intérêt constant et un rapport complexe avec le théâtre musical et le monde de l'opéra traditionnel : l'expérimentation sur les nouvelles possibilités des « actions musicales » – il évitait délibérément le terme *opéra,* le titre de sa pièce *Opera* (1969-70) devant indiquer le pluriel d'*opus* – fut l'une des directions principales de sa recherche et de ses collaborations avec, entre autres, Italo Calvino et Edoardo Sanguineti.

Dans le domaine strictement compositionnel, Berio s'est nourri des expériences à Darmstadt et avec Dallapiccola pour arriver à une utilisation personnelle du sérialisme. Le sens de l'histoire et de la tradition l'emmenait à jouer avec l'histoire et les possibilités des instruments : les quatorze *Sequenze* pour instruments seuls (1958-2002) constituent un défi à la tradition dans le domaine du timbre, du geste, de la dimension scénique. Les *Sequenze* « traduisent un souci permanent de collaboration avec des interprètes de haut niveau tout en privilégiant souvent l'expression, voire l'humour. »[46]

À côté du théâtre musical et de la musique électronique, la musique vocale représente probablement le domaine de recherche le plus cher à Berio : il est peut-être le plus lié à son histoire personnelle, à sa relation avec la chanteuse Cathy Berberian et à la longue amitié avec Umberto Eco, qui l'avait introduit à Joyce et aux expérimentations entre musique et parole. Trois domaines de recherche qui ne sont pas isolés entre eux : vocalité et musique électronique se rencontrent dans l'ouverture de nouvelles possibilités pour la voix humaine (*Visage, Thema. Omaggio a Joyce*), la voix découvre sa dimension scénique et corporelle (*Sequenza III, A-Ronne*), et tous ces outils se retrouvent sur scène dans l'idée d'action musicale.

Les résultats de la longue collaboration entre Berio et Sanguineti représentent des cas emblématiques pour ce type d'expérimentation multiple, et pour le lien qui se crée entre ces pièces et le contexte de la nouvelle avant-garde et ses développements : la deuxième partie de ce travail de recherche se centrera sur ces pièces, avec une attention particulière à l'interaction entre poésie et musique. Si *Passaggio, Laborintus II* et *A-Ronne* sont des « classiques » du répertoire de Berio, et ont déjà fait l'objet de plusieurs études, ce travail analysera plus en détail les deux œuvres les plus récentes,

[46] J.-Y. Bosseur, P. Michel, *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques (1950-1985),* Minerve, Paris, 2007, p. 254

Canticum novissimi testamenti (1989) et *Stanze* (2003), qui ne présentent pas encore autant de littérature critique.

Musique et poésie

Avant de considérer les œuvres, résultat de la collaboration entre Berio et Sanguineti, qui montrent un rapport complexe avec la nouvelle avant-garde et ses instances, il faut sortir momentanément de ce contexte historique et considérer rapidement le débat qui concerne la relation entre poésie et musique.

Les avant-gardes du XXe siècle ont proposé une coopération constante et structurelle entre les différents langages artistiques : mais, de ce point de vue, elles n'ont fait que radicaliser une instance qui a toujours accompagné l'histoire millénaire de la culture occidentale – une histoire de mouvement dialectique entre autonomie et hétéronomie, pour emprunter l'expression de Luciano Anceschi.

À la base de chaque discussion théorique sur les possibilités d'interaction entre musique et parole, il y a une question fondamentale qui s'impose : est-ce que la musique est un langage, dans le vrai sens du mot ? Ou est-ce que, quand la musique est décrite comme un discours, comme ayant des phrases, il s'agit d'une expression métaphorique pour cacher une irréductibilité substantielle ?

Sur ce thème plusieurs artistes et intellectuels se sont prononcés, et avec des perspectives très variées. Dans son ouvrage récent *Pourquoi la musique ?* (2015), Francis Wolff examine la frontière entre parole et musique, en constatant la présence d'un continuum qui va de la parole pure à la musique pure : la plupart des formes d'expression artistique et culturelle se situent entre ces deux pôles. Une lecture chronologique de ce continuum pourrait suggérer une histoire d'émancipation graduelle (la musique qui gagne enfin son autonomie) ; mais une autre hypothèse pourrait considérer l'existence d'une forme originaire unique, d'un *musilangage* à partir duquel musique et langage se sont spécialisés et différenciés.[47] La perspective suggérée par Wolff est celle d'une musique « qui n'est pas une essence pure, ne se réfère pas à une entité déterminée, mais plutôt une propriété variable. »[48]

Plusieurs voix, bien que lointaines dans le temps, se sont élevées contre une identification immédiate entre musique et langage : dans son ouvrage classique *Du beau dans la musique* (1854), Eduard Hanslick est très sceptique sur la possibilité et sur l'utilité d'une comparaison entre les deux phénomènes (« Une esthétique musicale devrait compter parmi ses devoirs la représentation inexorable de la différence fondamentale entre l'essence de la musique et celle du langage ») [49] ; un siècle plus tard, Luciano Berio affirmait que « la musique n'est pas un langage […] tout ce qui est pertinent à la communication est langage dans le sens plus général, si général que lorsqu'on parle du 'langage musical' il s'agit en fait d'une métaphore » [50] ; du point de vue analytique, au début des années 2010, Ray Jackendoff a également invité à la prudence (« the conclusion, then, is to urge caution in drawing strong connections between language and music, both in the contemporary human brain and in their evolutionary roots »).[51]

Mettre en cause l'idée de musique comme langage signifie mettre en cause son rôle dans la société : la conception d'un art engagé et critique repose directement sur une identification plus ou moins nette entre langage artistique et langage tout court dans leur dimension communicative et signifiante.

À propos de la « question éternelle de la signification musicale », en 2007 Peter Kivy a néanmoins souligné la confusion qui domine (dans le discours quotidien, mais au niveau académique aussi) lorsqu'on considère la notion de *signification* en musique : cette dernière est souvent confondue avec celle d'*expressivité* ou de *sens* – une autre démonstration de la prudence nécessaire quand il s'agit de parler de musique avec de termes tirés du domaine linguistique.[52]

---

[47] S. Brown, *The "musilanguage" Model of Music Evolution*, in N. L. Wallin, B. Merker e S. Brown, *The Origins of Music*, MIT Press, 2000, pp. 273-300 ; F. Lerdahl, *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, dans I. Peretz, R. J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, Oxford University Press, 2003, p. 428

[48] F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 2015, p. 30

[49] E. Hanslick, *Il bello musicale*, Giunti, Firenze, 1978, pp. 72,73. Ma traduction.

[50] T. Muller e L. Berio, *'Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio*, «Tempo», New Series, n. 199, Cambridge University Press, 1997, pp. 16-20

[51] R. Jackendoff, *Music and Language*, dans *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, 2011, p. 111. «Prudence est recommandée en cas de connexion entre musique et langage, dans leurs racines évolutives et dans l'esprit humain» (ma traduction).

[52] P. Kivy, *Music, Language and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2007

Un cas emblématique : Mallarmé, Ravel et Debussy

La réflexion sur le rapport entre musique et poésie présente une histoire aussi longue et complexe que celle sur la question musique/langage.

Selon une anecdote célèbre, Stéphane Mallarmé, apprenant que Debussy avait mis en musique *L'Après-midi d'un faune*, aurait dit : « Je croyais l'avoir mis en musique moi-même ! »[53]. Pour le grand poète français, la poésie ne possède pas simplement des qualités sonores et musicales (ce qui est plutôt évident), mais elle est Musique elle-même dans le sens le plus ancien et profond du terme : par conséquent, une « mise en musique » de la poésie est une opération presque dépourvue de sens, ou mieux c'est une façon d'alourdir ce qui est déjà complet. [54]

Ironiquement, c'est la poésie de Mallarmé qui est à la base de l'un des *matchs* les plus connus de la musique du XXe siècle : la composition d'une pièce intitulée *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, dans la même année et avec presque les mêmes poèmes, par Maurice Ravel et Claude Debussy.[55] Mis à part le côté anecdotique de l'histoire, cette confrontation résume efficacement deux façons différentes de « mettre en musique » : si l'opération de Ravel, plus réussie peut-être du point de vue strictement musical, représente la manière traditionnelle avec laquelle un musicien s'approche d'un poème, Debussy est capable de mieux rendre musicalement la poétique de Mallarmé, avec un langage bien plus novateur. [56]

La mise en musique d'un poème, de ce point de vue contemporain, ne signifie pas simplement habiller musicalement une œuvre d'une façon acoustiquement agréable, en suivant ses lignes et en valorisant ses aspects phonétiques ; dans un sens plus profond et complexe, ce qui est mis en musique est une poétique, plutôt qu'un poème singulier et abouti. Avec le passage du XIXe au XXe siècle (notamment à partir des *Goethe-Lieder* de Wolf e du *Pelléas et Mélisande* de Debussy, selon Antoine Bonnet), les compositeurs passent du choix d'un poème au choix d'un poète, c'est-à-dire en considérant les poèmes « dans le cadre plus général de l'entreprise poétique qui les avait fait naître »[57].

Dans les années 1960, et dans un contexte bien différent caractérisé par l' « explosion » des procédés linguistiques, Nicolas Ruwet écrit les essais qui composent le recueil *Langage, musique et poésie* (1972) : en renouvelant la question éternelle de la dimension linguistique de la musique,

---

[53] F. Marteau, *Dans le secret de la rencontre. Réflexions profanes sur la mise en musique d'un poème*, dans A. Bonnet, F. Marteau, *Le choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 32

[54] S. Mallarmé, lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893, cit. dans F. Marteau, *Dans le secret de la rencontre*, op. cit., p. 32

[55] A. Bonnet, P.H. Frangne (dir. par), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé : l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Presses Universitaires de Rennes, 2016

[56] F. Marteau, *Dans le secret de la rencontre*, cit.

[57] A. Bonnet, *Le choix d'un poèm(t)e. De la mise en musique à l'essai musical*., dans A. Bonnet, F. Marteau, *Le choix d'un poème*, cit., p. 25

Ruwet propose « l'application de démarches inspirées de la linguistique à des domaines sémiotiques qui ne relèvent pas de la linguistique au sens strict (musique) ou négligés par les linguistes professionnels (poétique) ».[58] Ses positions critiques envers le sérialisme sont à l'origine du débat avec le compositeur belge Henri Pousseur :[59] débat qui a trouvé une place dans les pages de la revue *Incontri Musicali* de Luciano Berio.

Deux expérimentations joyciennes : Helms et Berio

Après la confrontation entre Ravel et Debussy sur la mise en musique de Mallarmé, une autre comparaison, plus moderne, pourrait être proposée, rétrospectivement. Cette fois, le terrain commun est l'œuvre de James Joyce, l'un des écrivains les plus novateurs et influents du XXe siècle ; et les deux artistes impliqués sont Hans G. Helms et Luciano Berio, avec deux œuvres presque contemporaines.

Pour Helms, l'œuvre *Fa:m' Ahniesgwow* (1960) veut « refléter vingt ans de l'histoire brutale du monde » ; son expérimentation linguistique vient de la nécessité de trouver un moyen communicatif adéquat aux conditions sociales, politiques et économiques d'un contexte historique particulier.[60] Adorno a dédié un essai à cette œuvre quelque mois après sa parution : mais cette analyse représente pour Adorno l'occasion pour traiter d'un thème plus vaste, c'est-à-dire le rapport entre art et compréhensibilité. Pour le philosophe allemand, l'art contemporain insiste sur la « blessure » qui est le conflit entre expression et communication ; cette blessure révèle un trait double de l'art que plusieurs artistes et courants ont cherché à éliminer, mais sans succès. Le mérite de *Fa:m' Ahniesgwow*, selon Adorno, est celui d'avoir su mettre au jour l'ancienne blessure, sans prétendre la soigner ou choisir une des parties adverses. [61]

De ce point de vue, l'œuvre de James Joyce représente un point de repère incontournable pour toute expérimentation linguistique du XXe siècle. Helms a explicitement reconnu l'importance de sa rencontre avec l'écrivain irlandais : *Finnegans Wake* était l'objet d'une série de lectures collectives et polyglottes, à Cologne, avec un groupe d'amis (Gottfried Michael Koenig, Franco Evangelisti, György Ligeti e Heinz-Klaus Metzger entre autres) ; presque dans les mêmes années, la maison milanaise de Luciano Berio hébergeait des lectures de l'*Ulysses* avec Cathy Berberian et Umberto Eco. Mais si l'expérimentation linguistique de Joyce a été fondamentale pour la naissance d'une œuvre comme *Fa:m' Ahniesgwow*, Helms souligne néanmoins sa distance par rapport à Joyce :

---

[58] N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 9

[59] H. Pousseur, *Forme et pratique musicales (1959)*, dans *Ecrits Théoriques 1954-1967*, Pierre Mardaga éditeur, Sprimont, 2004, pp. 261-278

[60] S. Fricke, *Reconstruction of Our Collective Memory. On the (Art) Work of Hans G Helms*, p. 45, joint au double CD de Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009

[61] T. W. Adorno, *Presupposti. A proposito di una lettura pubblica di Hans G. Helms*, dans *Note per la letteratura*, Einaudi, Turin, 2012, pp. 161-175

dans son œuvre, le plurilinguisme est utilisé comme un dispositif expressif ou stylistique, alors que pour Helms la dimension politique et la finalité de critique sociale et historique restent cruciales.

De ce point de vue, l'œuvre de Berio est sans doute moins immédiatement engagée, et donc plus proches de l'expérimentation de l'artiste irlandais : le résultat des soirées joyciennes milanaises est *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), une étape importante de la recherche électroacoustique de Berio, de son expérimentation sur le lien entre musique et parole et de son exploration de la vocalité féminine. Il s'agit d'une des premières œuvres sur bande magnétique pour voix féminine, entièrement constituée par des sons manipulés électroniquement et provenant de la lecture de l'*Ulysses* par Cathy Berberian. [62]

L'idée à la base du projet, selon Berio, est celle d'une interprétation musicale du onzième chapitre du livre, intitulé *Sirènes*, en développant son « intention polyphonique ». [63] Cette partie de l'Ulysses est déjà liée à la musique pour deux raisons : le chapitre entier se focalise sur la dimension sonore et musicale, et sa structure s'inspire de la technique compositionnelle de la *fuga per canonem*. [64]

Mais l'opération de Berio se situe à un niveau plus subtil et se concentre uniquement sur les premières lignes du chapitre : l'objectif de *Thema* est celui d'« obtenir une nouvelle forme d'union entre langage parlé et musique, en développant les possibilités d'une métamorphose continue de l'un à l'autre […] il n'est plus possible de distinguer entre parole et son, entre son et bruit, entre poésie et musique, mais nous devenons conscients de la nature relative de ces distinctions ».[65]

Avant les collaborations avec Sanguineti et Calvino et les grandes œuvres théâtrales de sa maturité, *Thema. Omaggio a Joyce* représente une étape fondamentale du chemin de Berio, où l'expérimentation avec l'électronique se lie à l'attention vers la vocalité et vers la frontière subtile entre musique et parole.

Berio et Sanguineti

Passaggio, Laborintus II et A-Ronne

---

[62] H. M. Bosma, *Thema (Omaggio a Joyce): a listening experience as homage to Cathy Berberian*, dans *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music*, University of Amsterdam, 2013, p. 122

[63] *Thema. Omaggio a Joyce. Nota dell'autore*, dans Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/thema-omaggio-a-joyce-%E2%80%93-nota-dellautore

[64] G. V. Dowd, *Disconcerting the Fugue: Dissonance in the Sirens Episode of Joyce's Ulysses*, «Angelaki», III, 1998, pp. 147-166,

[65] *Thema. Omaggio a Joyce. Nota dell'autore*, cit.

Au moment de leur collaboration pour *Passaggio* (1961-62), Luciano Berio et Edoardo Sanguineti ont déjà un rôle bien actif dans le contexte culturel de leur temps : Berio avait composé plusieurs œuvres expérimentales, s'était confronté avec la Neue Musik à Darmstadt et avait étudié aux États-Unis avec Dallapiccola ; Sanguineti avait publié son *Laborintus* et collaborait avec *il Verri*, l'anthologie *I Novissimi* venait de paraître et le Groupe 63 était en train de se former.

Parmi les fruits de la collaboration Berio-Sanguineti, *Passaggio* est sans doute le plus directement engagé, le plus inséré dans l'esprit de contestation social et culturel des années 1960 : l'œuvre veut exploiter d'une façon critique le lieu de la tradition musicale par excellence, c'est-à-dire le théâtre d'opéra. La cible critique est un lieu et un public singulier, le public milanais de La Scala, et *Passaggio* est la mise en scène d'une *via crucis* moderne, avec une figure féminine innommée persécutée par un chœur qui est mélangé au public du parterre.[66] Selon Sanguineti, « le point de départ est une dramatisation du lieu théâtral […] le premier sujet développé scéniquement est précisément la structure du théâtre dans sa signification sociale. »[67]

En ce qui concerne le texte de Sanguineti, il est facile d'y retrouver des procédés typiques de sa poésie : l'accumulation et le catalogue (qui seront à la base de *Laborintus II*), la juxtaposition de langues différentes, la syntaxe fragmentée par l'utilisation fréquente des parenthèses, les références à la culture haute et au langage bas, le montage comme principe dominant. Les repères principaux sont la Bible et *De rerum natura* de Lucrèce : pour Stoianova « c'est en s'appuyant sur la philosophie de *De rerum natura* de Lucrèce que Sanguineti développe sa conception marxiste de la religion et des rapports sociaux dans la composition textuelle de *Passaggio* ».[68]

En même temps, les deux artistes n'étaient pas complètement d'accord à propos du degré d' « ouverture » de l'œuvre : Berio cherchait à maintenir une ambigüité substantielle, du point de vue politique aussi, alors que Sanguineti aurait voulu une œuvre plus directement engagé, une critique sociale et culturelle plus compréhensible. [69]

Outre que pour ses qualités intrinsèques, *Passaggio* est une œuvre représentative de la nouvelle avant-garde italienne en tant que lieu de rencontre pour les différents chemins du renouvellement culturel : à côté de la musique de Berio et du texte de Sanguineti, la scénographie était réalisée par les peintres Enrico Baj et Felice Canonico, alors que le metteur en scène était Virginio Puecher.

---

[66] U. Eco, *Introduzione a "Passaggio"*, in E. Restagno, *Berio*, EDT, Torino, 1995

[67] E. Sanguineti dans F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, dans E. Sanguineti, Per musica, Mucchi Editore, Modena, 1993, p. 196

[68] I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, « La Revue Musicale », Triple numéro 375-376-377, Editions Richard Masse, Paris, 1985, p. 240

[69] Idem, p. 256

Commandé par la Radiotélévision publique française pour le 700e anniversaire de la naissance de Dante, *Laborintus II* (1965) avait connu une première version, intitulée *Esposizione*, plutôt proche à *Passaggio* quant à l'instrumentation et à la thématique. [70]

Cette réutilisation de matériaux préexistants ne constitue pas un cas isolé dans la production de Berio : tout le cycle des *Chemins* n'est qu'un commentaire aux *Sequenze*, alors que la pièce *Opera* (1969-70) réutilise plusieurs éléments d'une œuvre composée en collaboration avec Sanguineti et puis retirée, *Tracce*.

Laborintus II est l'une des œuvres les plus étudiées du catalogue de Berio.[71] Pour Sanguineti, il s'agissait de « dantinfernaliser *Esposizione* »[72], alors que c'est à Berio que remonte l'idée d'une référence au premier *Laborintus* de Sanguineti : le thème central du labyrinthe se reflète également sur le choix des textes, qui couvrent presque deux mille ans d'histoire, et sur le traitement de ces textes.

Sanguineti réalise un travail de collage et de montage avec des fragments tirés de ses œuvres (*Laborintus*, *Purgatorio de l'Inferno* et textes originaux), de l'œuvre dantesque (*Vita nuova*, *Inferno* et *Convivio*), des *Etymologiae* d'Isidore de Séville, de *East Coker* de T.S. Eliot (les vers célèbres « In my beginning is my end » et « In my end is my beginning », qui seront également utilisés pour *A-Ronne*) et des *Cantos* d'Ezra Pound. Comme souligné par Berio, « la principale référence formelle de *Laborintus II* est le *catalogue* […] qui met en relation les thèmes dantesques de la mémoire, de la mort et de l'usure – c'est-à-dire la réduction de toutes les choses à un seul critère de valeur ». Les principes du catalogue et du labyrinthe concernent également la structure musicale : de ce point de vue, l'œuvre est « un catalogue de références, d'attitudes et de simples techniques instrumentales […] les parties instrumentales sont développées surtout comme extension de l'action vocale, alors que la brève séquence de musique électronique est conçue comme prolongement de l'action instrumentale. »[73] Avec *Laborintus II* Berio essaie de dépasser les distinctions traditionnelles pour se mettre au service d'une idée musicale cohérente ; les trois dimensions sonores engagées – vocale, instrumentale et électronique – se reflètent et s'enchaînent avec un jeu de timbre continu.

La partie finale de l'œuvre, qui utilise les derniers vers de *Purgatorio de l'Inferno*, représente un écart significatif par rapport à la dimension communicative du premier *Laborintus* : en opposition à l'ambiance sombre et infernale, à la discontinuité syntactique et du discours musical, la pièce se

---

[70] E. Sanguineti, *Quattro passaggi con Luciano*, dans *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives*, dirigé par A. I. De Benedictis, Actes du Colloque (Accademia Chigiana, Siena, 28-31 octobre 2008), Leo S. Olschki, Florence, 2012, p. 54

[71] Les monographies classiques sur Berio consacrent plusieurs pages à *Laborintus II* (I. Stoianova, *Luciano Berio. Chemins en musique*, op. cit., pp. 21-55; D. Osmond-Smith, *Berio*, Oxford University Press, 1991); parmi les nombreux essais et interventions, on peut rappeler la thèse récente de S. Marsan, *Aspect structurel des éléments phonétiques et phonologiques dans le Laborintus II de Luciano Berio* (Université Lumière Lyon 2, 2014-15), celle de P. F. Stacey, *Contemporary Tendencies in the Relatioship of Music and Text with Special Reference to "Pli selon pli" (Boulez) and "Laborintus II" (Berio)* (University of East Anglia, 1984) et l'ouvrage de U. Brüdermann, *Das Musiktheater von Luciano Berio* (Peter Lang, Frankfurt am Main, 2007).

[72] C. Bello Minciacchi, *«Vociferazione» e «discorso interrotto»: aspetti testuali delle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)*, dans G. Ferrari, *Le théâtre musical de Luciano Berio. I. De "Passaggio" à "La Vera Storia"*, L'Harmattan, Paris, pp. 111-112

[73] L. Berio, *Laborintus II (nota dell'autore)*, dans *Centro Studi Luciano Berio*, http://www.lucianoberio.org/laborintus-ii-nota-dellautore

termine avec l'image des enfants qui dorment et qui rêvent, avec une instrumentation transparente et des voix superposées mais intelligibles qui insistent sur le son S – il s'agit, peut-être, d'un exemple des « moments lumineux que Berio cultive régulièrement dans sa musique » et qui s'opposent aux moments plus expérimentaux et moins intelligibles.[74] Cette récupération de la dimension communicative et cette réduction du plurilinguisme et de la discontinuité semblent témoigner une confiance récupérée, une volonté proactive de dépassement du « labyrinthe de l'anarchie et de l'aliénation » : pourtant, Sanguineti et Berio décident de terminer cet itinéraire dantesque avec un *Purgatorio de l'Inferno*, parce-que finalement « il n'y a aucun paradis ».[75]

Presque dix ans après *Laborintus II*, la Radio hollandaise de Hilversum commande à Luciano Berio une pièce pour célébrer le 50e anniversaire du Manifeste du Surréalisme : le compositeur demande un texte à Sanguineti, et le résultat est *A-Ronne. Documentario su una poesia di Edoardo Sanguineti* (1974) pour cinq acteurs ou voix récitantes.

Dans la perspective de Berio, l'œuvre reprend « un vieux problème, ancien et vaste comme le langage […] : l'articulation vocale *est* signification »[76] ; pour Sanguineti *A-Ronne* « fait de la vocalité humaine son objet […] dans un double processus d'élévation du son au sens et d'abaissement du sens au son. »[77]

Le texte de Sanguineti est composé de fragments tirés de la Bible, de Dante, d'Eliot, de Bataille, du Manifeste du Communisme et par les trois signes *ette*, *conne* et *ronne*, les dernières lettres de l'ancien alphabet italien ; le texte est triparti, et les fragments se réfèrent de façon différente à une tripartition spatiale, temporelle ou corporelle (« où commence le corps humain? […] car la bouche est le commencement »). Pourtant, les trois champs sémantiques du Début, du Milieu et la Fin ne correspondent pas directement aux trois sections, car les fragments se superposent jusqu'à être tous présents à la fin.

Cette structure textuelle semble posséder un lien spécial avec la dimension musicale : cette idée d'une perception temporelle rétrospective, capable de conserver jusqu'à la fin la conscience de son début, rappelle une idée de musique comme causalité imaginaire – « la causalité imaginaire n'existe, dans notre compréhension, que rétrospectivement, de l'effet vers ses causes : on entend presque toujours l'événement comme ayant été causé par ceux qui précèdent, on l'entend rarement […] comme causant ceux qui les suivent ».[78] Cette perspective est restituée, avec une synthèse poétique et conceptuelle extraordinaire, par le collage inspiré à Eliot « in my end is my

---

[74] P. Michel, *Luciano Berio. Sequenza III pour voix de femme (1965-1966)*, dans J.-Y. Bosseur, P. Michel, *Musiques contemporaines.* cit., p.103

[75] P. Zacometti, *Il paradiso mancato*, dans L. Giordano, *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Actes du Colloque 16-18 février 1989, Metafora Edizioni, Salerno, 1991, pp. 257-59

[76] L. Berio, *A-Ronne (nota dell'autore)*, Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/a-ronne-nota-dellautore

[77] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, dans E. Restagno, *Berio*, op. cit., p. 75

[78] F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, cit., p.100

music »: il n'y a musique qu'à la fin, comme conscience d'un processus dans lequel début, milieu et fin se trouvent dans une relation complexe.

L'opération de Berio se présente comme un « documentaire » qui met au jour un impressionnant répertoire de modalités expressives, du chœur liturgique aux bruits les plus scatologique de l'appareil vocal. Comme souligné par Berio, le germe d'*A-Ronne* était présent déjà dans l'expérimentation vocale de *Sequenza III* :[79] tous les deux révèlent des dimensions vocales inouïes ou oubliées, toujours avec une attitude fortement humoristique. Pour Sanguineti, *A-Ronne* est « le lieu central où la vocalité de Berio se révèle et se confesse dans tous ses traits spécifiques. »[80]

Dans le cadre de l'expérimentation vocale des années 1960 et 1970, *Stimmung* (1968) de Karlheinz Stockhausen présente un effectif similaire (« six voix et six microphones ») et un rapport aussi complexe entre parole et musique ; une brève comparaison entre les deux pièces pourrait mettre en lumière les enjeux de la question dans un contexte international.

Canticum novissimi testamenti

Quinze ans après *A-Ronne*, la collaboration entre Berio et Sanguineti continue avec *Canticum Novissimi Testamenti* (1989-91) ; dans ce cas, il ne s'agit pas d'une collaboration proprement dite, parce que le poème de Sanguineti (*Novissimum Testamentum*) remonte à 1982 et donc l'opération de Berio peut être considérée comme l'interprétation d'un texte préexistant. Pourtant, parler d'une mise en musique traditionnelle serait tout à fait incorrect, et la réflexion de Berio à propos d'*A-Ronne* vaut également pour *Canticum* – et pour son approche de la poésie en général : « La poésie de Sanguineti, soumise à lectures différentes, n'est pas traitée comme un texte à mettre en musique, mais plutôt comme un texte à analyser et comme un générateur de situations vocales et d'expressions diverses. »[81]

À propos de *Novissimum Testamentum*, selon Berio « il est de plus en plus difficile, et donc gratifiant, de s'approcher musicalement de la dernière anti-poésie de Sanguineti. Un des aspects les plus complexes de sa production récente est sa simplicité »[82] ; si le compositeur parle d'« anti poésie », pour le chercheur hongrois Tibor Wlassics il s'agit d'une « para poésie. »[83] Derrière une simplicité apparente et une récupération de formes traditionnelles (l'octave en hendécasyllabes, dans ce cas), le langage de Sanguineti est toujours sophistiqué et choisi attentivement : à côté des citations classiques modifiées (« tanto è gentile, e tanto pare onesta », « errando, a passi tardi, in

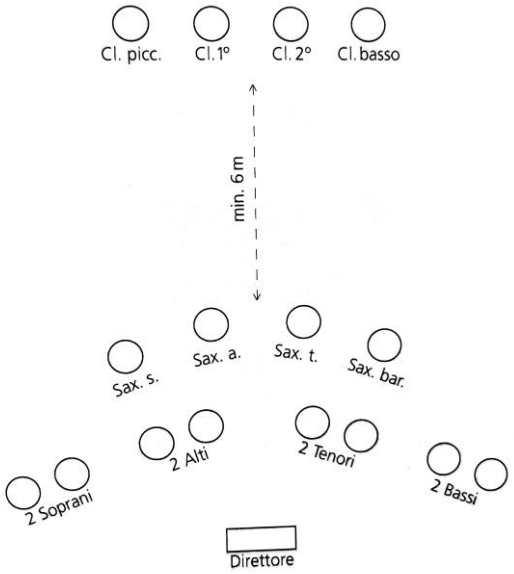
[79] R. Dalmonte, *Berio. Intervista sulla musica*, cit., p. 106
[80] E. Sanguineti, *La messa in scena della parola*, cit., p. 75
[81] L. Berio, *A-Ronne (nota dell'autore)*
[82] L. Berio, *Canticum Novissimi Testamenti (nota dell'autore)*, in Centro Studi Luciano Berio, http://www.lucianoberio.org/canticum-novissimi-testamenti-nota-dellautore

[83] T. Wlassics, *Lectura di «Novissimum Testamentum»*, dans L. Giordano, *Sanguineti: Ideologia e linguaggio*, cit., p. 96

ogni senso »)[84] et du lexique de la poésie lyrique, il emploie souvent le catalogue, les nouvellelogismes ou les erreurs grammaticales ; le thème de l'amour est développé en même temps de façon lyrique et avec une liste d'images obscènes et de mots inventés.

Pour son approche musicale, Berio sélectionne une partie du texte de Sanguineti, en composant un testament centré sur les éléments les plus généraux et partageables, plutôt que sur la dimension plus strictement autobiographique de l'original.[85] Le compositeur met l'accent sur le côté burlesque et auto ironique de la thématique du testament, en respectant la perspective de *Novissimum Testamentum* : cette approche grotesque et démystifiante de la mort pourrait rappeler certains passages du *Gianni Schicchi* de Puccini, que Berio connaissait et appréciait.[86]

En s'approchant de cette « anti-poésie », Berio cherche à « développer une chambre d'écho de la mémoire, en combinant ensemble des plans sonores distincts et parallèles. »[87] L'effectif est plus réduit et singulier : huit voix, un quatuor de saxophones (SATB) et quatre clarinettes, situées « au moins 6 mètres derrière les saxophones » (voir image 1) : l'idée d'une « chambre d'écho de la mémoire » trouve une réalisation spatiale concrète. Berio utilise souvent, dans ses pièces, un type d'écriture pour laquelle certaines lignes instrumentales constituent le prolongement d'autres lignes, et des timbres prolongent ou se substituent de façon imperceptible à d'autres timbres ; dans ce cas, par rapport aux voix et aux saxophones, le rôle des clarinettes est souvent celui de restituer cette dimension spatiale d'écho, en prolongeant les sons des autres instruments.



[84] E. Sanguineti, *Novissimum Testamentum*, dans *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milan, 2002, pp. 129-132

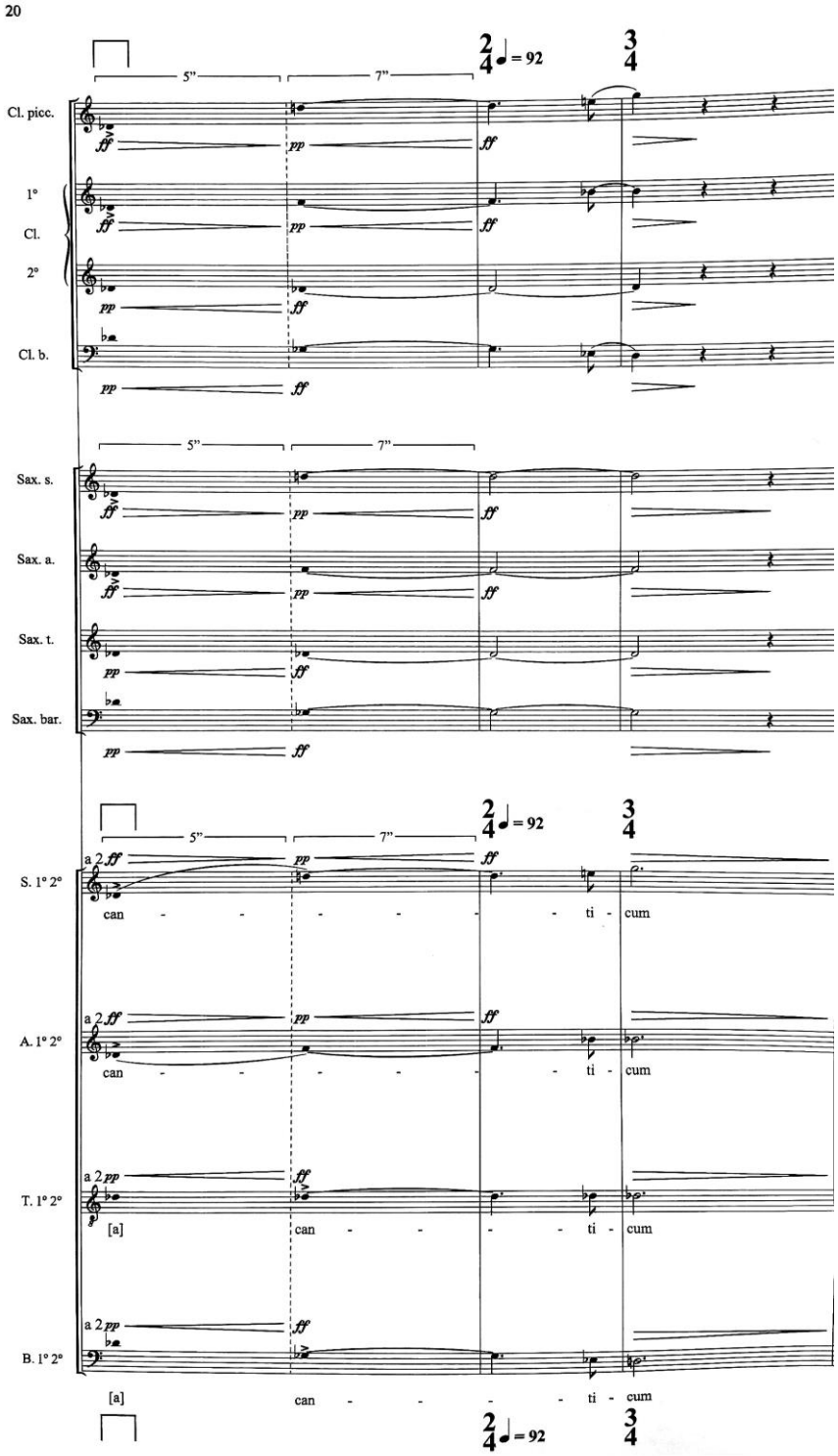
[85] M. De Santis, *«Organizzare il significato di un testo». Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, dans A. I. De Benedictis, *Luciano Berio. Nuove prospettive/New Perspectives*, cit., pp. 237-66

[86] L. Berio, *[Su Giacomo Puccini] (1974)*, dans *Scritti sulla musica*, cit., p. 416

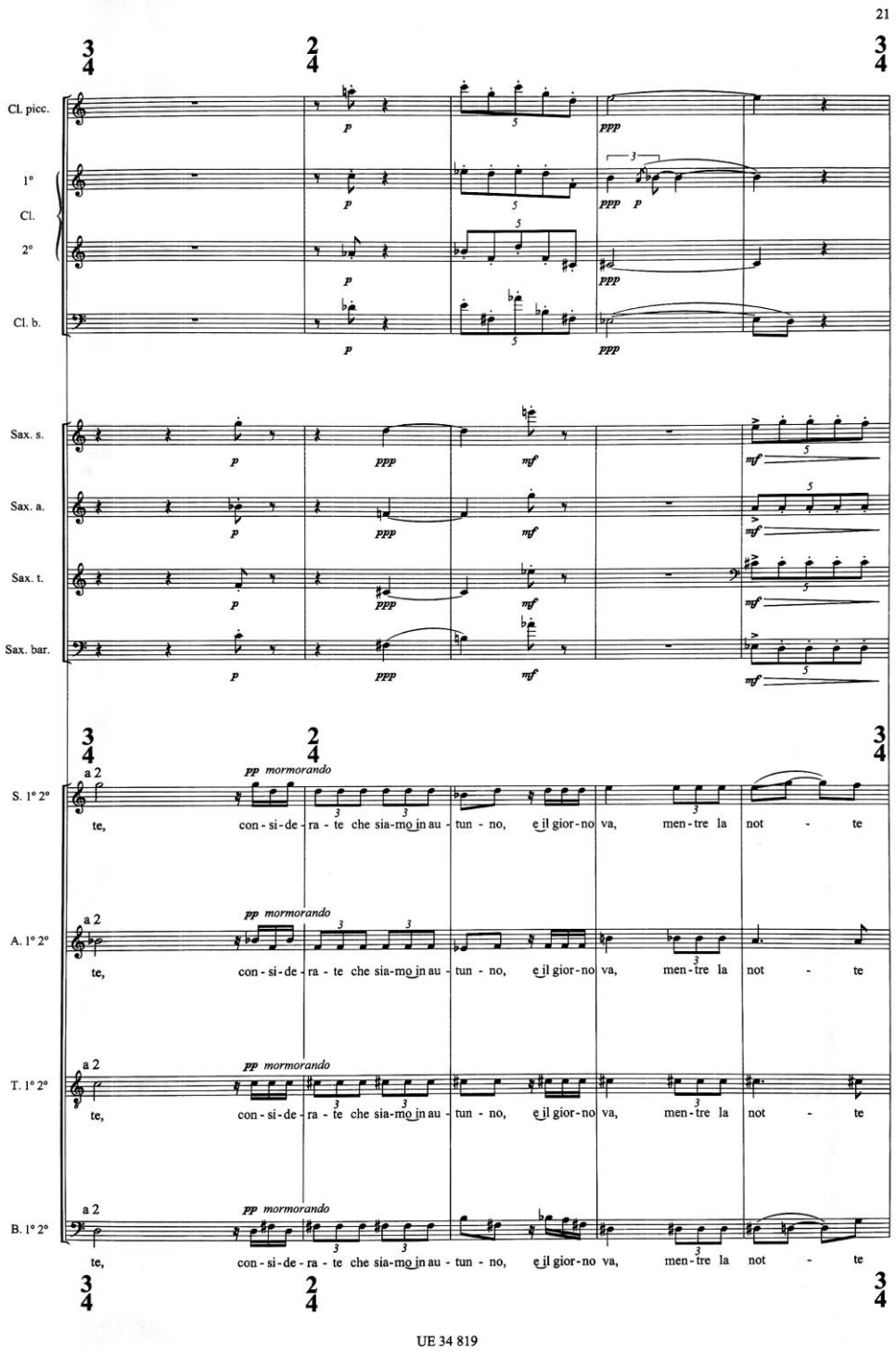
[87] L. Berio, *Canticum Novissimi Testamenti (nota dell'autore)*

[image 1 – Disposition spatiale pour Canticum Novissimi Testamenti, L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, Universal Edition UE 34819, Vienna, 1991, p. XLI]

L'effectif choisi permet à Berio d'utiliser plusieurs voix ou instruments individuels en tant que soliste (souvent couplés, voix + instruments) ou d'avoir trois quatuors qui se confrontent en diverses manières : parfois il y a une correspondance entre les registres similaires de chaque quatuor (soprano avec saxophone soprano et clarinette en mib, etc., voir exemple 1), souvent les trois groupes sont traités comme trois plans sonores différents qui s'opposent ou se répondent (exemple 2).



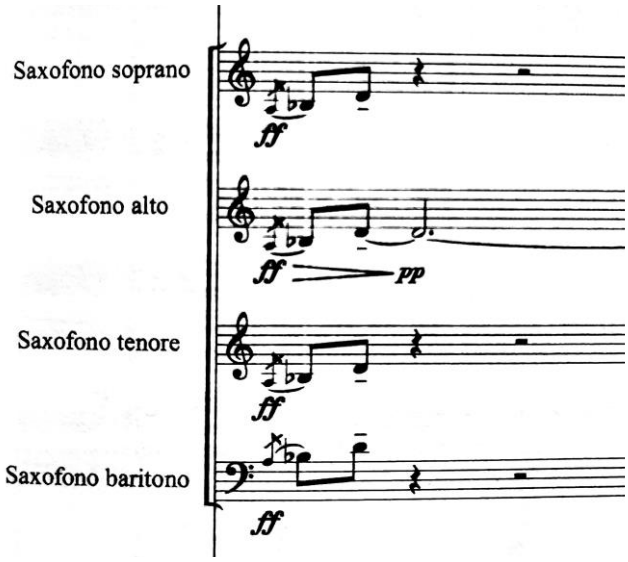
[exemple 1 – L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, p. 20. Partition notée en sons réels]



[exemple 2 – L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, p. 21]

Canticum novissimi testamenti est présenté par Berio comme une « ballata », un terme plutôt générique qui indique une composition divisée en strophes et avec un refrain toujours égal.[88] Effectivement, au niveau structurel *Canticum* est caractérisé par le retour périodique (12 fois) du mot-clé « Canticum », qui est chanté chaque fois de façon différente et avec une différente combinaison voix/instruments ; en prenant ce mot-clé comme point de repère, il est possible de diviser la pièce en 12 sections, chacune étant caractérisée par une écriture différente et une autre distribution des rôles parmi les musiciens.[89]

Un autre point de référence possible est constitué par une sorte d' « appel » instrumental, une brève cellule qui ouvre la pièce et qui retourne dix fois pendant toute la durée de la composition. La première fois, le rappel se présente comme un intervalle « classique » de tierce majeure ascendante avec acciacatura, joué *ff* par les quatre saxophones à l'unisson (voir ex. 3) ; successivement, la cellule se représente avec diverses modifications (instrumentation, hauteurs, intervalle), mais toujours avec l'acciacatura et les mêmes valeurs rythmiques – ce qui rend chaque retour très intelligible et marquant.



[exemple 3 – Le « rappel » instrumental au début de la pièce, L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, p. 1]

Ces deux éléments récurrents, le « Canticum » et le rappel instrumental, permettent à l'auditeur de suivre une sorte de chemin, une structure formelle (une interprétation contemporaine de la *ballata*) capable de le guider dans la fruition d'une pièce plutôt complexe et variée.

Par rapport aux œuvres précédentes de Berio, *Canticum* est caractérisé par une notation classique du point de vue métrique, avec une utilisation extrêmement variée mais traditionnelle de la

[88] voir A. Basso, *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*, UTET, Turin, 1983, p. 234
[89] Un tableau détaillé est repérable dans la version complète de la thèse.

mesure ; pourtant, certaines sections montrent une sorte de notation proportionnelle (proche de celle employée dans la première version de *Sequenza I*) (voir la section autour du numéro 3).

En ce qui concerne le traitement vocal, Berio montre sa volonté typique d'exploiter toutes les possibilités physiques et du timbre de la voix : il demande aux chanteurs de siffler, de claquer les doigts et la langue, battre les mains ou les utiliser pour couvrir la bouche et « frapper rapidement les lèvres (comme un trillo) » [90]; sans oublier toutes les nuances du chant , de l'*enfatico* au *comico*, du *mormorando* au *spasmodico* – avec une prédilection pour le *falsetto* et le *nasale*, utilisés de façon grotesque et parodique. Certains sons sont particulièrement mis en évidence, comme la *R* avec trillo, qui trouvait place également dans *A-Ronne*.

De ce point de vue, *Canticum* pourrait se situer dans le chemin expérimental qui avait conduit de *Sequenza III* à *A-Ronne* ; sans rien proposer de strictement nouveau du côté vocal, les chanteurs utilisent un répertoire expressif très vaste qui descend directement de *Sequenza III*, mais qui comporte sans doute un engagement scénique et corporel réduit (en considération de l'effectif assez plus nombreux) et qui n'arrive pas au « bruitisme » vocal extrême d'*A-Ronne*.

Stanze

Stanze pour baritone, trois chœurs d'hommes et orchestre (2003) représente le dernier legs artistique de Luciano Berio, qui meurt quelques semaines après la fin du travail de composition. L'auteur n'a pas eu le temps d'analyser l'œuvre a posteriori, mais il a néanmoins laissé plusieurs témoignages contemporains à la rédaction qui nous permettent de faire la lumière sur l'idée poétique à la base du projet.

Le choix d'une succession de pièces orchestrales avec une voix soliste sur des textes de poètes différents rapproche *Stanze* d'une autre composition, *Epifanie* ; mais si sa première version (1959-1965, retirée) montre les traits typiques de l'œuvre en mouvement (ordre pas fixé, laissé au choix de l'interprète), pour l'œuvre révisée (*Epiphanies*, 1991) Berio décidé de façon définitive l'ordre des fragments. La révision de la *Sequenza I* pour flute, qui abandonne la notation proportionnelle pour une notation traditionnelle, remonte à la même période, et témoigne le dépassement de la conception la plus radicale de l'œuvre ouverte.

Par rapport à *Epifanie*, *Stanze* montre un fil rouge bien plus évident, un sujet d'ordre philosophique qui semble renforcer son statut de testament artistique. Chacun des cinq poèmes représente une interprétation du concept de Dieu : la dimension divine est vue d'une perspective tragique (Paul Celan et Dan Pagis), ironique (Alfred Brendel), énigmatique (Giorgio Caproni) ou surhumaine

[90] L. Berio, *Canticum novissimi testamenti*, UE 34819, cit., p. XXXV

(Edoardo Sanguineti).[91] Plutôt qu'une entité métaphysique donnée, le concept de Dieu est considéré comme une vérité à conquérir et l'expression d'une altérité absolue.

Section	Poète	Texte	Langue	Minutage[92]	Partition
I	Paul Celan	*Tenebrae*, de *Sprachgitter* (1959)	allemand	0.00	
II	Giorgio Caproni	*Congedo del viaggiatore cerimonioso* (1960)	italien	8.00	b. 108, p. 17
III	Edoardo Sanguineti	*Job, una stanza – per Luciano Berio* [texte inédit][93]	italien	12.30	b. 181, p. 34
IV	Alfred Brendel	*Tritsch-Tratsch*, de *One Finger Too Many* (1998)	anglais (traduction de l'allemand)[94]	17.30	b. 274, p. 47
V	Dan Pagis	*Die Schlacht*, de *Collected Poems* (1991)	allemand (traduction du hébreu)	21.50	b. 604, p. 82

Chaque *stanza*, dans le double sens de « strophe » et « salle », est habité par un poème différent : l'importance de la dimension spatiale dans la musique de Berio est témoignée aussi par la dédicace de *Stanze* à l'architecte italien Renzo Piano. Comme dans le cas de *Canticum novissimi testamenti*, Berio indique une disposition précise du personnel : trois chœurs d'hommes s'unissent à un large orchestre (plus que 50 instruments à cordes, 30 instruments à vents, 3 percussionnistes, glockenspiel, piano et célesta) qui est divisée en trois groupes :[95]

[91] Dans la version complète de la thèse, un Annexe comprend tous les textes employés, les poèmes originaux et les traductions.

[92] Le minutage se réfère à l'enregistrement de la première création (22 janvier 2004, Paris, Théâtre Mogador, dirigée par Cristoph Eschenbach, baryton Dietrich Henschel, Orchestre de Paris et Chœur de l'Armée Française), insérée dans *Luciano Berio. In Memoriam, Rendering/Stanze*, Ondine, Helsinki, 2005.

[93] Non publiée lors de l'élaboration de *Stanze*, la contribution de Sanguineti est repérable dans *Varie ed eventuali. Poesie 1995-2010*, Feltrinelli, Milan, 2010.

[94] Alfred Brendel, pianiste renommé sur la scène internationale, est aussi essayiste, critique et poète. Plutôt qu'une traduction, le poème utilisé par Berio est une version anglaise réalisée sous la direction de Brendel lui-même, en collaboration avec Richard Stokes ; la plupart des poèmes de *One Finger Too Many* (Faber and Faber, Londres, 1998) était déjà publiés dans *Fingerzeig* et *Störendes Lachen während des Jaworts* (Carl Hanser Verlag, 1996 et 1997).

[95] L. Berio, *Stanze* per baritono, tre cori maschili e orchestra (2003), UE 32653, Universal Edition, Vienna, 2003. Tous les notes successives se réfèrent à cette édition.

L'ordre des poèmes est choisi selon un critère de symétrie interne : Celan et Pagis présentent une perspective tragique et funèbre de la divinité (tous les deux étaient des Juifs de la Bucovine survivants de l'holocauste), mais la musique qui les accompagne renonce à renforcer le texte, préférant une attitude discrète et détachée. Les sections II et IV, avec Giorgio Caproni et Alfred Brendel, sont caractérisées par une écriture musicale plus dense et pressée : si les poèmes de Celan et Pagis restituaient une idée d'immobilité, *Congedo del viaggiatore cerimonioso* et *Tritsch-Tratsch* utilisent des images de mouvement (un train avec destination inconnue pour Caproni, une ascension grotesque vers le Paradis au rythme de polka pour Brendel) et de développement dynamique.

La contribution de Sanguineti se situe au cœur de *Stanze*, centre de la structure symétrique : Berio utilise presque entièrement le texte composé pour l'occasion par le poète génois, qui voulait restituer une présence divine intense et menaçante. Sanguineti assemble son poème à partir du livre de Job et, pour la première fois dans *Stanze*, c'est Dieu même qui parle, avec voix de baryton, et avec la grandeur et la puissance d'une altérité absolue. L'histoire de Job, avec sa réflexion sur la possibilité de la souffrance du juste, renvoie directement aux doutes proposés par Celan et Pagis : le dilemme de l'existence du mal se répercute inévitablement sur le dilemme de son expression, sur la possibilité de communiquer ce qui est démesuré par rapport à la compréhension humaine.

L'écriture orchestrale semble refléter le principe de montage utilisé par Sanguineti : la texture globale est générée par une succession de longues notes *sforzato* avec *glissando*, et des groupes d'instruments similaires se meuvent de façon homorythmique. Dans la partie centrale, brève et animée, l'écriture se fait plus dense, entre les numéros 17 et 18 ; dans la section conclusive, le contrebasson dialogue avec la voix, soutenu par les longues notes des cordes.

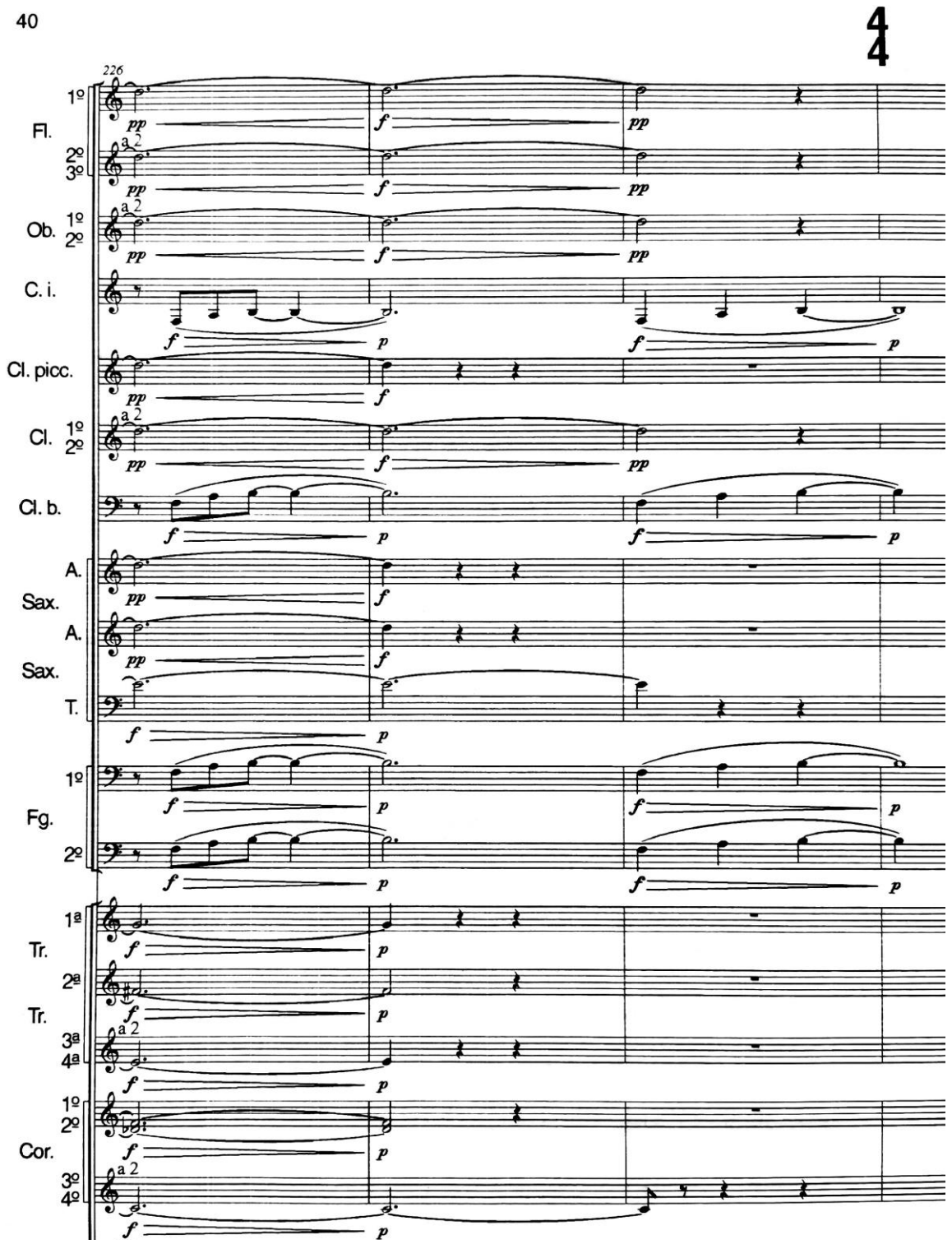
La partie du baryton soliste est très exposée, avec une ligne beaucoup plus mobile par rapport aux autres instruments, et ressort dans les moments de silence de l'orchestre ou quand la texture est transparente ; Berio utilise des excursions dynamiques fréquentes et des intervalles larges (les

septièmes descendantes, notamment) qui couvrent presque l’extension entière du baryton (du *lab*1 au *fa*3, dans ce cas).

Alors que la voix soliste restitue de façon modifiée, mais intelligible, le poème, les trois chœurs autour d’elle deviennent une sorte de chambre d’écho qui reflète certains sons. Dans cette section, leur présence est beaucoup plus limitée, par rapport à la section de Caproni ; ils n'ont que sept brèves interventions, pour soutenir les voyelles du baryton ou pour commenter (comme pour le *light and rapid laughter* de mesure 216). Ils se présentent souvent en cluster de ton ou demi-ton, ce qui contribue à façonner une texture changeante : les mouvements dynamiques contrastants sont

fréquents, lorsque le *crescendo* d'un groupe instrumental se superpose au *diminuendo* d'un autre groupe, avec un effet d'instabilité et de fusion sonore (exemple ci-dessous).

[L. Berio, *Stanze*, III, p. 40]



Par rapport à la première version d'*Epifanie*, et à toutes les œuvres en mouvement typiques de l'avant-garde des années 1950 et 1960, la structure de *Stanze* est donc prédéterminée et raisonnée : un

changement de l'ordre des sections aurait des conséquences remarquables sur la physionomie de l'œuvre, à plus forte raison vue le fil rouge thématique. Il suffit de penser à comment l'impression globale changerait, si la section funèbre de Pagis était colloqué en ouverture et la section brillante et ironique de Brendel en clôture.

La composition de *Stanze* fut achevée par Berio quelque jour avant sa mort, arrivée à Rome le 27 Mai 2003 ; la première création eu lieu à Paris le 22 Janvier 2004, au Théâtre Mogador. Edoardo Sanguineti, collaborateur et ami de toujours, a dédié à Berio un hommage touchant, en faisant une référence explicite à sa dernière œuvre.[96]

[96] Le poème, intitulé *piccolo threnos*, est maintenant inséré dans *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milan, 2004, p. 319

Conclusions. Berio et Sanguineti au-delà de l'avant-garde

Une trajectoire artistique qui nait dans la ferveur culturelle après la Seconde Guerre mondiale, et se nourri de toutes les expérimentations et les remises en cause qui sont résumable sous le terme de nouvelle avant-garde ; trajectoire qui propose, pourtant, une forme d'élaboration et dépassement de cette même avant-garde, en visant des nouveaux codes communicatifs. Une action curieuse et ouverte à l'art de tous temps et de toute provenance, mais bien consciente de sa collocation historique et culturelle, de sa singularité irréductible.

Tout cela constitue un lien puissant entre l'œuvre musicale de Luciano Berio et l'œuvre littéraire d'Edoardo Sanguineti. Notre recherche a essayé de montrer cette relation, en partant du phénomène de la nouvelle avant-garde italienne pour arriver, avec l'expérience conclusive de *Stanze*, au début des années 2000 ; la reconstruction historique est nécessaire pour comprendre l'évolution et l'originalité de l'idée poétique à la base des œuvres de Berio et Sanguineti, une idée changeante et complexe, mais toujours ancrée à des nœuds fondamentaux qui traverse les décennies.

Il serait donc difficile de comprendre les origines et les développements des deux parcours artistiques, sans expliquer les cordonnées historiques et culturelles qui les ont générés ; c'est-à-dire, sans comprendre les racines historiques et philosophiques d'un moment crucial pour la culture italienne du XXe siècle.

Dans la galaxie des personnalités et des expériences qui ont façonné la culture italienne de l'après-guerre et qui ont contribué à proposer une approche alternative à l'idéalisme de Croce, les noms de Luciano Anceschi et Luigi Pareyson se distinguent.

Anceschi, élève d'Antonio Banfi, représente un acteur décisif pour une série d'expériences de première importance (les anthologies poétiques, la revue *il Verri*, le recueil *I Novissimi*, le Gruppo 63), sans compter son lien avec le jeune Edoardo Sanguineti ; Pareyson, auteur de la *Théorie de la formativité* et responsable de la première chaire italienne d'Esthétique, contribue à ouvrir des perspectives importantes pour les jeunes intellectuels des générations successives, comme Umberto Eco. Dans le domaine musical, la figure de Luigi Dallapiccola est décisive pour emmener en Italie la musique de l'école viennoise et recevoir la proposition dodécaphonique sans céder au fétichisme de la technique.

Mais le contexte culturel italien après la Seconde Guerre mondiale est une réalité extrêmement complexe, irréductible à une simple opposition entre défenseur et adversaires de Croce, ou entre conservateurs et novateurs. L'expérience des poètes Novissimi, par exemple, affronta non seulement l'opposition du champ traditionnaliste, mais également celle d'une large partie de la

culture progressiste de gauche (Pasolini) : l'œuvre théorique de Fausto Curi, jeune protagoniste de cette époque, contribue à en restituer la complexité, en soulignant le rapport problématique de plusieurs intellectuels avec l'idée d'avant-garde – et avec la perspective de son dépassement.

Dans le domaine musical, pour les nouvelles générations d'instrumentistes, de critiques et de compositeurs, la confrontation avec l'expérience de Darmstadt est incontournable, tout comme la rencontre avec l'œuvre et la pensée de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen, jusqu'à John Cage. Des compositeurs comme Luciano Berio, Luigi Nono et Bruno Maderna, grandis dans le contexte oppressif de la censure fasciste, puisent à pleines mains à ces opportunités, sans pourtant mettre de côté la tradition.

La confrontation directe et curieuse avec l'Histoire et ses formes constitue un trait distinctif de la recherche de Berio et Sanguineti : une recherche qui, déjà à partir de ses premières phases, se consacre aux genres mixtes (le théâtre, l'*azione scenica* pour Berio) et au dialogue avec la tradition (les références à Dante dans les œuvres du jeune Sanguineti). La collaboration entre les deux artistes est la réponse à une exigence particulière, celle d'expérimenter avec de nouveaux codes communicatifs, toujours avec l'idée d'un art enraciné dans son temps (et capable, pourquoi pas, d'agir sur lui) mais ouvert à n'importe quelle stimulation ou perspective.

Il serait donc possible de retracer une trajectoire commune dans le parcours des deux artistes. Une phase initiale caractérisée par la vorace ouverture à la dimension européenne et cosmopolite, par l'expérimentation radicale avec le langage et avec les implications sociales et culturelles de l'œuvre d'art – phase qui pourrait être représentée par *Laborintus* (1956) et par *Thema. Omaggio a Joyce* (1958), par les rapports avec Darmstadt, le Gruppo 63 et les Novissimi ; ensuite, le moment décisif de la rencontre et de *Passaggio* (1961-62) ; et le développement d'une phase plus ouverte à la communication, à partir de *Purgatorio de l'Inferno* (1963), des *Folk Songs* (1963) et de *Laborintus II* (1965).

Certes, la lecture ici proposée couvre à peu près une décennie d'activité : les quarante années suivantes ont été denses en événements et en développements, et il serait injuste de penser que Berio et Sanguineti aient déjà obtenu, à la fin des années 1960, tous leurs résultats les plus significatifs.

Pourtant, dans ce nœud crucial qui lie les années 1950 à la décennie suivante (cruciale pour les artistes, comme pour l'histoire italienne et internationale tout court) il est possible de saisir les contradictions et les conflits de la culture du XXe siècle, concentrés et donc encore plus évidents. L'opposition entre expression et communication, déjà théorisée par Adorno, ressort dans la tension entre expérimentation et compréhensibilité : une plaie qui marque tout l'art expérimental, et qui gagne sa visibilité maximale dans l'art d'avant-garde.

Il s'agit de considérer la dimension sociale et politique d'un art qui ne se resigne pas au mutisme face aux tragédies de l'histoire contemporaine, ou à l'abime qui sépare de plus en plus artiste et public. Quand Sanguineti prétend vouloir aller au-delà de l'avant-garde, « faire de l'avant-garde un

art de musée », c'est parce que cette idée d'avant-garde, héritée des mouvements du début du siècle, appartient désormais à la tradition : ça ne se traduit pas dans la fin de toute connotation socio-politique, mais dans la nécessité pour l'art de trouver des nouvelles manières d'exercer son engagement sur la réalité.

Histoire et politique ne disparaissent pas de la poésie de Sanguineti : un recueil comme *Purgatorio de l'Inferno* montre bien le contraire. Mais le langage évolue dans une direction moins hostile et difficile, par rapport aux premiers temps et à *Laborintus* : il ne cherche plus le choc, mais le doute subtil, sans cesser d'expérimenter et de réfléchir sur lui-même.

Dans la musique de Berio cette évolution est moins évidente ; pourtant, après une phase d'expérimentation sérielle inspirée par Darmstadt (*Nones*, *Serenata I*), son rapport avec la tradition change : la compétition laisse place à l'analyse et à la réflexion, pour reprendre les termes employés par Giorgio Pestelli.[97] Au lieu de fermer sa musique dans un splendide isolement, dans une prétention de pureté, Berio s'approprie tout (« le musicien le plus omnivore que j'aie connu », selon Sanguineti) avec curiosité et amusement, mais toujours avec le plus grand respect pour l'Histoire. Histoire qui, dans l'œuvre de Berio, rentre d'une façon plus discrète, par rapport à Sanguineti ; sans compter la différence au niveau des moyens communicatifs, la méfiance de Berio pour l'engagement exhibé est bien connue – dans le cas de *Passaggio*, il s'était opposé à l'idée de Sanguineti, qui voulait voir dans la figure féminine Rosa Luxembourg, avec un élément politique en premier plan.

Après avoir parlé longuement d'avant-garde et d'art expérimental, une dernière considération est nécessaire : les œuvres de Luciano Berio et Edoardo Sanguineti restent essentiellement en deçà d'une frontière, celle de l'œuvre-objet de type occidental. Le risque, sinon, est celui de regarder aux deux artistes en tant que révolutionnaires, saboteur de la tradition artistique à laquelle ils appartiennent. Alors qu'ils n'ont fait qu'expérimenter, avec courage et intelligence, dans les limites d'une conception traditionnelle de l'œuvre d'art.

À ce propos, dans le rapport avec l'idée de *hasard*, crucial pour la culture musicale de la deuxième moitié du XXe siècle, Ivanka Stoianova identifie deux approches différentes :

> Contrairement aux esthétiques européennes de l'œuvre ouverte cherchant à intégrer le hasard dirigé, tout en maintenant le statut et le fonctionnement social de l'œuvre musicale, l'esthétique et la pratique musicale de l'indétermination, représentées au cours des années 50 par les musiciens américains John Cage, Earle Brown, Morton Feldmann, Christian Wolff, David Tudor, etc., élargissent le hasard libre à toutes les dimensions de la

[97] G. Pestelli, *Luciano Berio. Archetipi cancellati e avventura creativa*, dans A. I. De Benedictis (dir. par), *Luciano Berio. Nuove Prospettive* (Actes du colloque, Accademia Chigiana, Siena, 28-31 ottobre 2008), Leo S. Olschki, Florence, 2012, p. 20

composition et de l'interprétation musicale et, de ce fait, remettent en cause le statut de la musique occidentale en tant que phénomène social.[98]

Tout ceci ne veut en aucun cas diminuer l'œuvre de Berio : il ne voulait pas « remettre en cause le statut de la musique occidentale ». De la même manière, l'avant-garde des Novissimi a constitué un formidable mouvement d'ouverture pour la poésie italienne : mais sa dimension subversive se situe dans une dimension formelle, sociale et politique qui est intimement liée au climat culturel de l'Italie des années 1950 et 1960.

Berio et Sanguineti étaient liés surtout par une tenace volonté de communication, par le refus d'un approche expérimentale ascétique et fermée au monde ; de ce point de vue, donc, la notion d'ouverture pourrait être comprise en tant que tension vers l'autre, désir de contact et de partage.

Le développement de la production artistique de Berio et Sanguineti montre un éloignement progressif des instances les plus radicales de la saison expérimentale ; en utilisant les termes d'Umberto Eco, il s'agit d'œuvres ouvertes, certes, mais l'œuvre en mouvement – qui réalisent la forme d'ouverture la plus extrême – reste liée à une époque et à un contexte spécifiques.[99] L'évolution de *Epifanie* à *Epiphanies*, tout comme la structure de *Stanze*, semblent confirmer cette hypothèse.

Notre travail a essayé de considérer deux figures cruciales pour la culture italienne contemporaine, dans la perspective d'une relation complexe avec leur temps et leurs racines : dans le cadre de l'œuvre de Berio et Sanguienti, nous avons choisi des compositions capables de souligner, en mêmes temps, l'originalité de leur idée artistique, l'importance de la dimension collaborative et inter médiale, et la relation changeante avec les cordonnées de la nouvelle avant-garde. La relation entre ce phénomène culturel et l'œuvre des artistes constitue le véritable sujet de la recherche ; relation qui s'est révélée bien plus complexe et articulée de ce qu'une interprétation politisée et superficielle pourrait suggérer.

La nature même de ce travail, en équilibre entre approche philosophique, historique et musicologique, a saisi des domaines nombreux et a ouvert des perspectives impossibles à épuiser dans les limites de ce travail. D'autres recherches, visant à aborder la présence des instances de la nouvelle avant-garde d'autres compositeurs ou d'autres moments historique (sans exclure la contemporanéité), pourront contribuer à restituer une image même plus complexe, mais plus profonde de la culture italienne du XXe siècle et de ses liens avec notre temps.

---

[98] I. Stoianova, *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XXème siècle*, L'Harmattan, Paris, 2004, p. 35. De ce point de vue, Stoianova propose aussi des considérations sur *Laborintus II*, «œuvre musicalement narrative, directionnelle, téléologique. Et ceci en conformité avec le statut conventionnel de l'œuvre-objet et avec la position idéologique commune de Berio et Sanguineti à l'époque», p. 45.

[99] «Voici la chose, Berio était intéressé à une poétique de l'œuvre ouverte qui allait au-delà des caractères (historiquement provisoires) de l'œuvre en mouvement» U. Eco, *Ai tempi dello studio*, dans *Luciano Berio. Nuove prospettive*, cit., p. 16. Ma traduction.

Bibliographie

Sources primaires

Partitions

- Berio L., *Canticum novissimi testamenti*, Ballata per quattro clarinetti, quartetto di saxofoni e otto voci (1989-1991), UE 34819, Universal Edition, Vienna, 1991
- Berio L., *Laborintus II*, per voci, strumenti e registrazioni (1965), UE 13792, Universal Edition, Vienna, 1976
- Berio L., *Stanze*, per baritono, tre cori maschili e orchestra (2003), UE 32653, Universal Edition, Vienna, 2003

Recueils de poèmes et écrits des artistes

- Berio L., *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Bari, 1981
- Berio L., *Scritti sulla musica*, a cura di A. I. De Benedictis, Einaudi, Torino, 2013
- Gambaro F., *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano, 1993
- Giuliani A., *Il cuore zoppo. Con sette versioni da D. Thomas*, Magenta, Varese, 1955
- Giuliani A. (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Einaudi, Torino, 1961
- Petrella A. (a cura di), *Gruppo 93. L'Antologia poetica*, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana, 2010
- Sanguineti E., *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano, 1965
- Sanguineti E., *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Ricordi/Mucchi, Modena/Milano, 1993
- Sanguineti E., *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano, 2010
- Sanguineti E., *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano, 2010
- Sanguineti E., *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Feltrinelli, Milano, 2002

- Sanguineti E., *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, Feltrinelli, Milano, 2004

Littérature critique

Articles

- Arbo A., *La musicologia di Adorno nella sua ricezione italiana (1950-1980),* «Nuova rivista musicale italiana», 22/2, 1988, pp. 181-210
- Arbo A., *Ermeneutica della musica?,* in *Il suono instabile. Saggi sulla filosofia della musica nel Novecento*, NeoClassica, Roma, 2016, pp. 109-124
- Arbo A., *Ricordare la musica al futuro: Mahler nella "rilettura" di Luciano Berio*, in *Umanità mitteleuropea. Letteratura, arti, musica, cinema*, ICM, Gorizia, 2021, pp. 277-291
- Bertoni A., *Pasolini e l'avanguardia*, «Lettere Italiane», luglio-settembre 1997, Vol. 49, No. 3, pp. 470-480
- Borio G., *Il Nuovo nella Nuova Musica*, «Musica / Realtà», n. 3, 1986, pp. 53-70
- Bosma H.M., *Thema (Omaggio a Joyce): a listening experience as homage to Cathy Berberian*, in *The electronic cry: Voice and gender in electroacoustic music*, University of Amsterdam, 2013, pp. 121-143
- Brown S., *The "musilanguage" Model of Music Evolution*, in Wallin N.L., Merker B. e Brown S., *The Origins of Music*, MIT Press, 2000, pp. 273-300
- Bussotti S., *Theodor W. Adorno, l'extra e la linea della vita*, «Marcatrè», Dicembre 1967, pp. 118-122
- Chumber S., *The Voices of the Bhagavad Gita and Upanishad in T.S. Eliot's the Waste Land*, «International Journal of Language and Literature», September 2014, Vol 2, No. 3, pp. 83-97
- De Benedictis, *Oltre il Primo Congresso di Dodecafonia. Da Locarno a Darmstadt*, «Acta Musicologica», 2013, Vol. 85, Fasc. 2 (2013), pp. 227-243

- De Camilli D., *“Linea lombarda” trent’anni dopo*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Accademia Editoriale, maggio/agosto 1985, Vol. 14, No. 2, pp. 289-296
- Desideri F., *I poli della poesia e il respiro del verso. Glosse a Platone, Dante, Celan, Zanzotto*, «Bollettino Filosofico» XXXII, “Poesia e filosofia a confronto” (2017), pp. 283-296
- Di Gesù M., *Una avanguardia postmoderna?*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Gennaio/Aprile 2001, Vol.30, No.1, pp. 117-133
- Di Scipio A., *Da un’esperienza in ascolto di phoné e logos: Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Beri*o, «Il Saggiatore musicale», vol. 7 n. 2, 2000, pp. 325-359
- Felici C., *Dante nel labirinto: parole e musica in Laborintus II di Berio e Sanguineti*, in Arfini M.T. e Rizzuti A.(a cura di), *AnDante. Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Università degli Studi di Torino, 2018, pp. 88-113
- French M., *The Voices of the Sirens in Joyce’s “Ulysses”*, «The Journal of Narrative Technique», Winter, vol. 8 n. 1, 1978, pp. 1-10
- Frey J. R., *Gruppe 47*, «Board of Regents of the University of Oklahoma», Books Abroad, Summer 1952, vol. 26, No. 3, pp. 237-239
- Gazzola E., *Luciano Anceschi e l’arte visiva*, «il Verri», n.47 *“ancora novissimi?”,* ottobre 2011, pp. 122-130
- Givone S., *Luigi Pareyson a un anno dalla scomparsa*, «Studi Kantiani», 1993, Vol. 6 (1993), pp. 67-70
- Harmon J. L., *Adventures of Form: Italian Aesthetics from Neo-Idealism to Pareyson*, «Annali d'Italianistica», Arizona State University, 2011, Vol. 29, Italian Critical Theory (2011), pp. 363-379
- Jackendoff R., *Music and Language*, in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, 2011, pp. 101-112
- Leprino F., “*A-Ronne” di Sanguineti/Berio. Un incontro fra poesia e musica oggi*, «La Musica. Trimestrale di musica contemporanea», n.14, anno II, dicembre 1986, pp. 21-23
- Lerdahl F., *The Sounds of Poetry Viewed as Music*, in I. Peretz, R. J. Zatorre, *The cognitive neuroscience of music*, Oxford University Press, 2003, pp. 413-429
- Licciardello N., *Musica e società*, «Angelus Novus», n. 7, 1966, pp. 39-80
- Manzoni G., *Adorno e la musica degli anni ’50 e ’60 in Italia*, «Musica/Realtà», n. 2, 1980, pp. 71-89

- Marcucci S., *Ricordo di Luciano Anceschi. Alcune "note" sul suo "kantismo"*, «Studi kantiani», Accademia Editoriale, 1995, Vol. 8, pp. 141-146
- Michel P., *Le saxophone chez Berio et les compositeurs italiens*, «Les cahiers du saxophone», Juillet 2011, pp. 24-30
- Milone F., *Le note ai Novissimi*, «il Verri», n. 47 "ancora novissimi?", ottobre 2011, pp. 102-121
- Muller T. e Berio L., '*Music Is Not a Solitary Act': Conversation with Luciano Berio*, «Tempo», New Series, n. 199, Cambridge University Press, 1997, pp. 16-20
- Musci A., *Il filosofo Croce*, «Rivista di Storia della Filosofia» (1984-), Franco Angeli srl, 2007, Vol. 62, No. 3, pp. 599-604
- Nisticò R., *Ritratti critici di contemporanei. Luciano Anceschi*, «Belfagor», Casa Editrice Leo S. Olschki, 31 maggio 1997, Vol. 52, No. 3, pp. 287-301
- Notaristefano M., *Luciano Berio – Sequenza I*, «De Musica», 2013: XVII, pp. 1-38
- Oliva S., *Risonanze della Teoria della Formatività di Luigi Pareyson nell'Estetica Musicale Contemporanea*, «Revista Portuguesa de Filosofia» , T. 74, Fasc. 4, Filosofia da Música/ Philosophy of Music (2018), pp. 1077-1092
- Osmond-Smith D., *Here Comes Nobody: A Dramaturgical Exploration of Luciano Berio's "Outis"*, «Cambridge Opera Journal», Cambridge University Press, July 2000, Vol. 12 No. 2, pp. 163-178
- Petrella A., *Ritratti critici di contemporanei. Edoardo Sanguineti*, «Belfagor», Vol. 60, No. 5 (30 settembre 2005), Casa Editrice Leo S. Olschki, pp. 543-556
- Pineri R., *Une pensée de l'ouverture. Luigi Pareyson*, « Les Études philosophiques », Octobre-Décembre 1994, No. 4, Philosophie italienne (Octobre-Décembre 1994), pp. 543-553
- Porta A., *Correlativo oggettivo*, «Malebolge», I, 2, 1964, p. 69
- Ravera M., *Luigi Pareyson et son école*, «Archives de Philosophie», Janvier-Mars 1994, Vol. 57, No.1, Philosophes en Italie (II) (Janvier-Mars 1994), pp. 45-54
- Schiavulli A., *Della modernità e del metodo. Note sul concetto di poetica in Luciano Anceschi*, in «Poetiche. Rivista di letteratura. Nuova serie», Vol. 10, n. 3/2008, p. 488
- Stratford C., *"Stinging" in Circles : A Creative Exchange Between E.E. Cummings and Luciano Berio*, «Spring», New Series, No. 20 (October 2013), pp. 46-70
- Suitner F., *Una polemica sull'estetica di Croce*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», Gennaio/Dicembre 1993, Vol.22, No. 1/3, pp. 325-330

- Van der Schott A., *Kivy and Langer on Expressiveness in Music*, «Muzikologija», January 2013, pp. 191-199
- Vecchi G., *L'estetica della formatività di Luigi Pareyson*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Luglio-Dicembre 1956, Vol. 48, No. 4/6 (Luglio-Dicembre 1956), pp. 352-363
- Vinco R., *Estetica e ontologia nella filosofia di Benedetto Croce*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», Luglio-Settembre 2005, Vol. 97, No. 3, pp. 497-512
- Zanzotto A., *I «Novissimi»*, «Comunità», XVI, 99, 1962, pp. 89-91
- Zavagna P., *Thema (Omaggio a Joyce) di Berio: un'analisi*, «I Quaderni della Civica Scuola di Musica», n. 21-22, 1992, pp. 58-64
- Zimmerman N., *Musical Form as Narrator: The Fugue of the Sirens in James Joyce's Ulysses*, «Journal of Modern Literature», Autumn, 2002, Vol. 26, n.1 "Joycean Possibilities", pp. 108-118

Monographies

- Adorno T.W., *Filosofia della musica moderna*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002 (ed. orig. *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B. Mohr, Tubinga, 1949)
- Adorno T.W., *Mahler. Una fisiognomica musicale*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2005 (ed. orig. *Mahler*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1960)
- Adorno T.W. e Celan P., *Solo, con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968*, a cura di J. Seng, RCS Libri, Milano, 2011
- Alicicco O, L. Mastroddi L. e Romanò F., *I novissimi. Ricostruzione del fenomeno editoriale*, Oblique Studio, 2010
- Anceschi L., *Autonomia ed eteronomia dell'arte: sviluppo e teoria di un problema estetico*, Sansoni, Firenze, 1936
- Anceschi L., *Progetto di una sistematica dell'arte*, Ugo Mursia Editore, Milano, 1962
- Anceschi L., *Gli specchi della poesia*, Einaudi, Torino, 1989
- Antoni L., *Antonio Banfi e la sua "scuola" tra filosofia e musica*, Trauben, Torino, 2010
- Barilli R., *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici*", il Mulino, Bologna, 1995

- Bazzocchi M.A., *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, il Mulino, Bologna, 2017
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003
- Curi F., *Corrado Govon*i, Ugo Mursia Editore, Milano, 1964
- Curi F., *Piccolo (e molto didascalico) viatico per un'introduzione alla poesia di Sanguineti*, Mucchi Editore, Modena, 2011
- Curi F., *Piccola storia delle avanguardie. Da Baudelaire al Gruppo 63*, Mucchi Editore, Modena, 2013
- Curi F., *Struttura del risveglio. Sade, Benjamin, Sanguineti. Teoria e modi della modernità letteraria*, Mimesis, Milano, 2013
- Curi F., *Il critico stratega e la nuova avanguardia. Luciano Anceschi, i Novissimi, il Gruppo 63*, Mimesis, Milano, 2014
- Curi F., *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia. Cultura, poetiche, tecniche*, Mimesis, Milano, 2019
- Croce B., *Breviario di estetica* / *Aesthetica in nuce*, Adelphi Milano, 2014orig???)
- D'Angelo P., *L'estetica italiana del Novecento. Dal neoidealismo a oggi*, Laterza, Roma, 2007
- Desideri F., *La misura del sentire. Per una riconfigurazione dell'estetica*, Mimesis, Milano, 2013
- Garroni E., *La crisi semantica delle arti*, Officina Edizioni, Roma, 1964
- Giombini L., *Musical Ontology. A Guide for the Perplexed*, Mimesis International, 2017
- Goehr L., *The Imaginary Museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford University Press, New York, 1992
- Guglielmi A., *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964
- Hanslick E., *Il bello musicale*, Giunti Martello, Firenze, 1978 (ed. orig. *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, 1854)
- Iddon M., *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage, and Boulez*, Cambridge University Press, 2013
- Kivy P., *Introduction to a philosophy of music*, Oxford University Press, 2001
- Marino S., *La ricezione dell'estetica musicale di Th. W. Adorno in Italia*, Tesi Filosofiche Online, TFO-SWIF, Bologna, a. a. 2000-2001
- Meyer L., *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1959
- Osmond-Smith D., *Berio*, Oxford University Press, 1991

- Palazzetti N., *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making*, The Boydell Press, Woodbridge, 2021
- Pareyson L., *Estetica. Teoria della formatività*, Edizioni di "Filosofia", Torino, 1954
- Risso E., *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, Manni Editore, San Cesario di Lecce, 2006,
- Rognoni L., *Fenomenologia della musica radicale*, Bari, Laterza, 1966
- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Parigi, 1972
- Stoianova I., *Luciano Berio. Chemins en musique*, «La Révue Musicale», triple numéro 375-376-377, Editions Richard-Masse, Parigi, 1985
- Stoianova I., *Entre détermination et aventure. Essais sur la musique de la deuxième moitié du XX*^{ème} *siècle*, L'Harmattan, Parigi, 2005
- Winn J. A., *Unsupected Eloquence. A History of the Relations between Poetry and Music*, Yale University Press, New Haven/Londra, 1981
- Wolff F., *Pourquoi la musique?*, Libraire Arthème Fayard, Parigi, 2015

Actes de colloques

- De Benedictis A. I. (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive/New perspectives* (Atti del convegno 28-31 ottobre, Accademia Chigiana, Siena), Leo S. Olschki, Firenze, 2012
- Barilli R., Curi F. e Lorenzini N. (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo* (Atti del Convegno, Bologna, 8-11 maggio 2003), Pendragon, Bologna, 2005
- Dethurens P. (a cura di), *Musique et littérature au XXe siècle*, Atti del Convegno (Strasburgo, 28-29 maggio 1997), Presses Universitaires de Strasbourg, 1998
- Ferrari G. (a cura di), *Le théâtre musical de Luciano Berio. (I. De "Passaggio" à "La Vera Storia"; II. De un re in ascolto à Cronaca del Luogo),* Atti delle giornate di studio di Parigi e Venezia (2010/2013), L'Harmattan, Parigi, 2016
- Giordano L. (a cura di), *Sanguineti. Ideologia e linguaggio*, Atti del Convegno Internazionale (Salerno, 16-18 febbraio 1989), Metafora Edizioni, Salerno, 1991
- Martini V., *L'Esthétique italienne dans la perspective nouvelle-phénoménologique : la leçon de Banfi et Anceschi*, in *Philosophie et littérature en Italie au XXe siècle*, Atti del

convegno internazionale di Strasburgo (ottobre 1999), a cura di L. Badini Confalonieri, Honoré Champion Editeur, Parigi, 2002

- Osmond Smith D., *Articuler le labyrinthe : collaborations entre Edoardo Sanguineti et Luciano Berio*, in Michel P. e Borio G. (a cura di), *Musiques vocales en Italie depuis 1945* (Atti del convegno 29-30 novembre 2002, Université Marc Bloch de Strasbourg), Millénaire III Editions, Notre Dame de Bliquetuit, 2005, pp. 109-133
- Weber L. (a cura di), *Edoardo Sanguineti: ritratto in pubblico* (Atti del convegno internazionale di Bologna, 23 giugno 2015), Mimesis, Milano, 2016

Récueils

- Adorno T.W., *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. di G. Manzoni, Einaudi, Torino, 2002, (Ed. originale *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1962)
- Adorno T.W., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. di Carlo Mainoldi, Einaudi, Torino, 1972 (ed. orig. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1955)
- Adorno T.W., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, 2012 (ed. orig. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1974)
- Adorno T.W., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di G. Borio, Einaudi, Torino, 2004 (ed. orig. *Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag, Francoforte sul Meno, 1959, 1963, 1978)
- Albèra P., *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps*, Éditions Contrechamps, Genève, 2007
- Anceschi L., *Poetica americana e altri studi di poetica*, Nistri-Lischi Editori, Pisa, 1953
- Arbo A. e Ruta M. (a cura di), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Collection du GREAM/Esthétique, Hermann Editeurs, Parigi, 2015
- Banfi A., *Vita dell'arte. Saggi di estetica e filosofia dell'arte*, a cura di E. Mattioli e G. Scaramuzza, Istituto A. Banfi, 1988
- Barilli R. e Guglielmi A. (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Feltrinelli, Milano, 1976
- Barthes R., *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003 (ed. orig. *Le degré zéro de l'écriture*, Editions du Seuil, Parigi, 1953)

- A. Bonnet A. e Marteau F. (a cura di), *Le choix d'un poème. La poésie saisie par la musique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015
- Bonnet A. e Marteau F. (a cura di), *Paul Celan, la poésie, la musique. Avec un clé changeante*, LabEx GREAM, Hermann Éditeurs, Parigi, 2015
- Bonnet A. e Frangne P-H. (a cura di), *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Presses universitaires de Rennes, 2016
- Bosseur J-Y. e Michel P. (a cura di), *Musiques contemporaines. Perspectives analytiques 1950-1985*, Minerve, Parigi, 2007
- Cohen-Levinas D. (a cura di), *Omaggio a Luciano Berio*, L'Harmattan, Parigi, 2006
- Eco U., *Opera aperta, Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2016 (I edizione Bompiani 1962)
- Eco U., *Diario Minimo*, Mondadori, Milano, 1963
- Eco U., *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Giunti Editore, Firenze, 2019 (I ed. Bompiani 1964)
- Eco U., *Kant e l'ornitorinco*, La Nave di Teseo, Milano, 2016
- Eliot T. S., *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, Methuen & co. Ltd., London, 1920
- Eliot T.S., *Sulla poesia e sui poeti*, Bompiani, Milano, 1960 (ed. orig. *On Poetry and Poets*, Straus and Cudahy, 1957)
- Kivy P., *Music, Language and Cognition and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford University Press, 2007
- Manganelli G., *Una profonda invidia per la musica. Invenzioni a due voci con Paolo Terni*, L'Orma Editore, Roma, 2014
- Restagno E. (a cura di), *Nono*, EDT, Torino, 1987,
- Restagno E. (a cura di), *Berio*, EDT, Torino, 1995
- Ruwet N., *Langage, musique, poésie*, Editions du Seuil, Paris, 1972

Discographie

- Sprechbohrer, *hans g helms. fa:m' ahniesgwow,* Wergo, Mainz, 2009
- Cathy Berberian, Nelly Frijda, Hans Karsenbarg, Ileana Melitta, Henk Rejin, Hans Veerman, *Luciano Berio / Many more voices (A-ronne, Thema. Omaggio a Joyce, Visage)*, BMG Entertainment, 1998
- Elise Ross, Coro dell'Accademia Filarmonica Romana, Orchestra da Camera Nuova Consonanza, Cathy Berberian, *Luciano Berio. Passaggio / Visage*, Ricordi, 1991
- Cathy Berberian, Ensemble Contrechamps, Heinz Holliger, Federico Sanguineti, *Luciano Berio / Points on the curve to find ; Folk Songs ; Sequenza VII ; Laborintus II*, Ermitage, Bologna, 1993
- Swingle II, *A-ronne / Cries of London*, Decca, Londra, 1976
- Semyon Bychkov, Orchestre de Paris, Electric Phoenix, Raschèr Saxophone Quartet, London Sinfonietta Voices, *Berio: Sinfonia; Canticum novissimi testamenti II*, Philips, 1996
- Neue Vocalsolisten Stuttgart, newears 4 clarinets, XASAX, Peter Rundel, *Luciano Berio: Canticum novissimi testamenti / A-Ronne*, Wergo, Mainz, 2006
- Cristoph Eschenbach, Dietrich Henschel, Orchestre de Paris, Coro dell'Esercito Francese, *Luciano Berio. In Memoriam, Rendering / Stanze*, Ondine, Helsinki, 2005

Université de Strasbourg

Ruben MARZA'

Du son au sens, du sens au son. Berio, Sanguineti et la nouvelle avant-garde italienne

École doctorale
Humanités | ED 520
Université de Strasbourg

Résumé

Insérer votre résumé en français suivi des mots-clés

Le phénomène complexe habituellement connu sous le nom de neoavanguardia constitue un tournant décisif pour la culture italienne : un phénomène difficile à définir pour les protagonistes mêmes de cette saison, qui discutent encore sur ses caractéristiques. La recherche vise à mettre en valeur ce moment charnière de la culture italienne, en soulignant ses racines philosophiques et son entrelacement de langages et de disciplines artistiques.

La collaboration entre Luciano Berio et Edoardo Sanguineti constitue, à cet égard, un exemple parfait de cet entrelacement : leurs parcours artistiques se sont rencontrés dans des œuvres qui ont mis en valeur une perspective originale sur l'avant-garde et une confrontation avec les thèmes les plus urgents du débat esthétique du XXe siècle.

La recherche s'appuie sur des sources littéraires et musicologiques et est divisée en deux parties : une étude philosophique et culturelle sur le contexte italien de la première moitié du XXe siècle ; et une enquête consacrée à la relation musique-poésie et à la collaboration Berio-Sanguineti.

Musique, Poésie, Italie, Avant-garde, Nouvelle avant-garde, Luciano Berio, Edoardo Sanguineti

Résumé en anglais

Insérer votre résumé en anglais suivi des mots-clés

The complex phenomenon usually known as neoavanguardia constitutes a decisive watershed for Italian culture: a phenomenon, though, that is hard to define, even for the very protagonists of that season, who still discuss about its characteristics and boundaries. The research aims at highlighting this pivotal moment of Italian culture, emphasizing its philosophical roots and its intertwining of artistic languages and disciplines.

The collaboration between Luciano Berio and Edoardo Sanguineti constitutes, in this regard, a perfect example of this interweaving: their artistic paths met in a series of works which have highlighted an original perspective throughout the avant-garde and a confrontation with the most urgent topics of XX century aesthetic debate.

The research is based on both literary and musicological sources, and is divided into two parts: a philosophical and cultural study about the Italian context in the first half of the XX century; and an investigation dedicated to the music-poetry relation and to the Berio-Sanguineti collaboration.

Music, Poetry, Italy, Avantgarde, New avantgarde, Luciano Berio, Edoardo Sanguineti