

Gli anni Sessanta e le origini dell'intermedialità in Italia

Quest'articolo ricostruisce la nascita, in Italia, di quel fenomeno che oggi comunemente definiamo intermedialità: l'idea che l'intersecarsi delle arti e dei media generi nuove forme di creatività artistica.¹ Nelle pagine che seguono propongo di collocare l'origine storica di questa idea all'inizio degli anni Sessanta, un decennio che è spesso ricordato per le radicali innovazioni che apportò alla musica, al cinema, alla letteratura e alle arti visive, nonché per la sua fascinazione per i media ibridi – sound art, video art, performance, poesia visiva. In quest'arco temporale, oggetto d'analisi in questo articolo, troviamo movimenti e artisti che tanto nella teoria quanto nella pratica celebrano la creatività intermediale, in un clima carnevalesco e un allegro attraversamento dei confini. In Italia, in una società sempre più caratterizzata dalla crescita del sistema capitalista, queste collaborazioni artistiche spontanee furono esaltate come uno spazio politicamente sovversivo. La performance, in particolare, rappresentò un'avvincente alternativa alla creazione di prodotti artistici 'definitivi' e tangibili, che cominciavano ad essere associati, nella percezione comune, alla mercificazione e alle pressioni del consumismo di massa. Ciò non significa tuttavia che gli artisti smisero semplicemente di prestare attenzione alle differenze tra i mezzi espressivi. Piuttosto, ogni mezzo fu oggetto di scrutinio e di attenzione critico-creativa. Nel mio contributo, esploro quest'idea in relazione a tre *case studies*: i poeti *novissimi*, la collaborazione tra Luciano Berio e Edoardo Sanguineti e, nell'ultima parte dell'articolo, la critica di Umberto Eco del modello crociano.

1. LE LINGUE DELLA REALTÀ

Nel contesto della neoavanguardia italiana, l'interesse per l'intermedialità può essere ricondotto all'esperienza dei *novissimi*. Generalmente considerati come la prima neoavanguardia letteraria italiana degli anni Sessanta, i *novissimi* – Nanni Balestrini, Elio Pagliarani, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, e il curatore Alfredo Giuliani – praticano una sovversione sistematica delle convenzioni di genere e delle norme sintattiche e semantiche, per spingere i lettori ad assumere un atteggiamento più dinamico, critico e vitale.² La raccolta dei cinque giovani poeti doveva rappresentare, nelle intenzioni del curatore, un grido di

¹ Questo studio è stata finanziato dall'Arts and Humanities Research Council (AHRC) del Regno Unito, nell'ambito del progetto di ricerca "Interdisciplinary Italy 1900-2020: Interart/Intermedia", che ho co-diretto con Clodagh Brook e Giuliana Pieri.

² Si veda Fausto Curi, *La modernità letteraria e la poesia italiana d'avanguardia: cultura, poetiche, tecniche* (Milano: Mimesis, 2019).

battaglia contro il tradizionalismo e la mercificazione.³ Nell'introduzione alla seconda edizione della raccolta, Giuliani descrive così questo obiettivo:

Senza dubbio in ogni epoca la poesia non può essere 'vera' se non è '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 con i suoi segni inconciliabili.⁴

In cerca di un "senso della realtà" nuovo e appropriato, i poeti *novissimi* abbracciano tutti i registri del linguaggio quotidiano. Sanguineti, ad esempio, mescola le convenzioni retoriche, ritmiche e sintattiche della poesia lirica con inserti di italiano accademico, burocratico o colloquiale e frammenti di altre lingue europee, dando vita così a una scintillante cacofonia di voci. Pagliarani ribadisce l'importanza politica di una letteratura "demistificata" e concentra la sua attenzione sulle abitudini linguistiche alienanti e degradanti di molti ambienti di lavoro. Porta adotta uno stile falsamente lirico, artificioso e consapevole, mentre Balestrini, lo sperimentista più radicale del gruppo, offre ai suoi lettori collage verbali dadaisti di testi preesistenti: quotidiani, manuali tecnici, romanzi di ogni genere. Questo allargamento improvviso del lessico e della sintassi della letteratura provoca a sua volta nuove forme di creatività, al di là delle convenzioni della poesia lirica: "codice letterario, che conserva l'inerzia delle cose".⁵ Ciò tuttavia non significa che i *novissimi* siano disposti a soddisfare i bisogni del consumismo di massa. Come ammonisce Giuliani, la poesia deve superare le convenzioni obsolete della cultura letteraria alta, ma, cosa più importante, deve resistere "l'odierno avvolgente consumo e sfruttamento commerciale cui la lingua è sottoposta".⁶ Questo difficile esercizio di equilibrio spinge i *novissimi* a prestare un'attenzione nuova ai diversi mezzi di espressione artistica, e ispira nuovi modi di intendere le analogie tra letteratura, musica e pittura. Gli artisti pop britannici e nordamericani, ad esempio, vengono acclamati per l'uso ironico che fanno degli oggetti culturali prodotti in serie. Come spiega Renato Barilli, i *novissimi* praticano la scrittura come una forma di collage testuale e trattano la lingua come una serie di oggetti che possono essere continuamente rimescolati e ri-arrangiati, nella tradizione dell'*objet trouvé* dei Surrealisti, o alla maniera dei giocosi *ready made* di Robert Rauschenberg:

I Novissimi [...] prendono atto che c'è una presenza straripante di oggetti prefabbricati (usciti dalla produzione industriale), nei cui confronti non pretendono certo di avanzare un drammatico e perentorio rifiuto. Gli oggetti, le merci, sia a livello cosale

³ Le citazioni sono tratte dall'edizione bilingue, italiana e inglese, a cura di David Jacobson, Luigi Ballerini, Paul Vangelisti, Michael Moore, Bradley Dick and Stephen Sartarelli: *I Novissimi: Poems for the Sixties* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1995), 18-19.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

che linguistico, 'ci sono', si tratta di prenderli in carico, magari dando prova, in questo caso, di vitalismo, di appropriazione avida, vorace, accelerata.⁷

La pop art e l'espressionismo astratto non sono le uniche fonti di ispirazione della rivoluzione poetica dei *novissimi*. Anche la musica sperimentale costituisce un modello importante. In una lunga intervista con il musicologo Luigi Pestalozza, Sanguineti descrive la sua passione per il serialismo come "una sorta di vocazione infantile".⁸ Per il giovane Sanguineti, le conquiste artistiche di compositori come Arnold Schönberg, Henri Pousseur e Karlheinz Stockhausen sono ben più che forme di emancipazione da convenzioni artistiche obsolete. Il loro interesse per l'automatismo, la composizione casuale e la "forma pura" fornisce un entusiasmo precedente per la ricerca, condotta dai nuovi poeti, di un linguaggio poetico non referenziale e di un'arte verbale "autenticamente critica, e autenticamente realistica", che può "energicamente uscire dai limiti della normalità borghese, cioè dalle sue norme ideologiche e linguistiche".⁹

Dal periodo d'oro del serialismo, nei primi anni Cinquanta, in poi, la musica sperimentale è stata descritta dai suoi creatori come un processo di variazione formale. Secondo il compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez, la musica dà sistematicamente priorità alla forma sul referente e sul contenuto. In una delle sue pubblicazioni più interessanti, *Relevés d'apprenti* (1966), Boulez attribuisce tale idea al pittore Paul Klee, che descrive come un'importante fonte di ispirazione sulla propria pratica creativa.¹⁰ I quaderni di Klee – che Boulez legge in un'edizione postuma e ridotta a cura di Jürg Spiller, *Das bildnerische Denken* (1956) – vengono elogiati dal compositore francese come una conquista straordinaria, che mette in rilievo i limiti dello 'specialismo' artistico:

Et qu'ai-je trouvé dans *Das bildnerische Denken* qui puisse à ce point séduire un musicien et m'amener plus tard à comprendre d'une autre façon le phénomène de la composition? Cela touche au problème même du langage. Quand on est soi-même impliqué dans une technique et dans son langage, on se comporte en spécialiste [...]. Un musicien qui cherche à fournir une explication va la donner en termes musicaux et elle échappera à son interlocuteur si celui-ci n'a aucune familiarité avec ce langage. Tous les vocabulaires techniques peuvent produire ce même décrochement, cette même incompréhension, on en fait chaque jour l'expérience. Rien de tel avec Klee. Il n'utilise aucun vocabulaire spécialisé, le sien est tellement courant, il prend des

⁷ Reanto Barilli, *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"* (Bologna: Mulino, 1995), 82.

⁸ Edoardo Sanguineti, "Critica spettacolare della spettacolarità. Conversazione con Edoardo Sanguineti di Luigi Pestalozza", in Edoardo Sanguineti, *Per musica*, a cura di Luigi Pestalozza (Modena: Mucchi, 1993), 12.

⁹ Edoardo Sanguineti, in Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63: la nuova letteratura* (Milano: Feltrinelli, 1964), 383.

¹⁰ Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966). Si veda Etty Martha Mulder, *Het vruchtbare land: Pierre Boulez Paul Klee, zielsverwantschap* (Maarn: Stichting Pierre Boulez, 2015).

exemples d'une telle généralité, d'une telle simplicité de base qu'il est possible d'en déduire une leçon s'applicando à n'importe quelle autre technique.¹¹

All'inizio degli anni Sessanta le teorie di Boulez sulla composizione e la sua critica dell'iperspecializzazione hanno un'influenza diretta nel dibattito sul futuro della letteratura italiana. Come ha dimostrato Giovanna Lo Monaco, molti autori sperimentali del secondo dopo-guerra in Italia si avvicinano al teatro non da drammaturghi, ma da librettisti.¹² Tra questi ci sono anche tre *novissimi*, che, come Boulez, sono profondamente affascinati dalle possibilità creative che le altre arti offrono. Nel 1959 Elio Pagliarani collabora con il compositore seriale Angelo Paccagnini all'opera sperimentale *Le sue ragioni*. Nanni Balestrini e il matematico e compositore Vittorio Fellegara firmano insieme il balletto *Mutazioni*, che debutta nel 1965. Sanguineti, che condivide con Boulez l'ammirazione per Klee, è particolarmente interessato a sperimentare nuove pratiche di scrittura che dialoghino con la musica o la pittura, e sovvertono le idee convenzionali di leggibilità.¹³

Ma è certo che un punto di vista di riferimento, nella mia formazione giovanile, proprio dal punto di vista letterario, era la ricerca dodecafonica come modello di rigore compositivo, che aspiravo a trasportare appunto sul terreno della letteratura [...] un'aspirazione a costruire nuove possibilità tecniche, di ordine diverso, al di là di una certa paralisi del linguaggio convenzionato e pattuito, e della sua cristallizzazione inerte.¹⁴

La prima raccolta poetica di Sanguineti, *Laborintus* (1956), e i suoi romanzi sperimentali *Capriccio italiano* (1963) e *Il giuoco dell'oca* (1967) mescolano registri linguistici e figure retoriche – prolessi, metalessi, metonimia, ripetizione – con precisione e sistematicità musicali. Il poeta lavora inoltre con il compositore Luciano Berio al balletto *Esposizione* e all'opera sperimentale e minimalista *Passaggio*, che vanno in scena nella primavera del 1963.¹⁵ Come vedremo, queste opere segnano un punto di svolta nel processo di rinnovamento dell'espressione artistica attraverso i media. Come scrivono Rossana Dalmonte e Niva Lorenzini, la scrittura letteraria, per i *novissimi*, non ha più senso come pratica artistica autonoma: “Il materiale verbale sviluppa la propria specificità non più nel senso

¹¹ Pierre Boule, “Paul Klee: le pays fertile”, in *Points de repère*, vol. 2, (Parigi: Christian Bourgois, 1981), 725-726.

¹² Si veda Giovanna Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro* (Milano: Prospero Editore, 2019), 231.

¹³ Alcune poesie della prima raccolta di Sanguineti *Laborintus* (1956) erano apparse nel 1951 nella rivista fiorentina *Numero*, accompagnate da riproduzioni di quadri di Klee e Kandinsky.

¹⁴ Sanguineti, *Per musica*, 12-13.

¹⁵ Si veda Cecilia Bello Miniciacchi, “‘Vociferazione’ e ‘discorso ininterrotto’: aspetti testuali nelle prime collaborazioni di Berio e Sanguineti (1961-1965)” in Id., *La distruzione da vicino. Forme e figure delle avanguardie del secondo Novecento* (Nocera Inferiore: Oèdipus, 2012).

dell'autonomia, ma in quello dell'interferenza, si fa strumento duttile di una sensibilità rinnovata".¹⁶

Sanguineti non è l'unico dei *novissimi* a trarre ispirazione dal serialismo e dalla musica atonale. In modo simile, Alfredo Giuliani trova "vitalità" nella *tape music* di John Cage dei primi anni Cinquanta, che egli considera un esempio positivo di "disorganizzazione strutturale".¹⁷ La libertà creativa delle composizioni casuali di Cage segna per Giuliani un orizzonte utopico per gli scrittori, che ancora lottano con l'eredità romantica nella poesia lirica. In un breve saggio teorico scritto per l'antologia *I novissimi*, Sanguineti si allinea a Giuliani, quando osserva che la sua prima raccolta poetica, *Laborintus* (1956), è stata ispirata da Arnold Schönberg:

Il mio modello era una poesia che fosse dicibile come lo *Sprechgesang* del *Pierrot lunaire* di Schönberg. Ciò significava tornare indietro nel tempo, ma quella era l'unica strada per adeguarmi a quelle che sentivo come le necessità della contemporaneità.¹⁸

Il successo della musica atonale di Schönberg, frammentaria e lucidamente drammatica, offre secondo Sanguineti un messaggio di speranza allo scrittore sperimentale: al pari della musica, la letteratura ha il potere di rifiutare la banalità neo-romantica. Come la musica, la scrittura può essere praticata come un gioco astratto di variazioni formali, in cui i conflitti e le contraddizioni possono essere espressi a un livello puramente figurativo. In breve, la rottura dei confini consueti tra poesia, pittura e musica rappresenta un incentivo formidabile per la letteratura: crea nuove opportunità stilistiche e stimola una riflessione nuova sull'espressione verbale. Rifiutando l'idea che la poesia sia un campo creativo autonomo, alcuni *novissimi* chiedono la completa abolizione dei confini tra i generi. Pagliarani, ad esempio, scrive un contributo teorico a *I Novissimi*, dal titolo "La sintassi e i generi", in cui auspica una maggiore libertà per la parola sperimentale al di là delle convenzioni dei generi: "Non ha senso negare l'identificazione lirica = poesia senza una reinvenzione dei generi letterari".¹⁹ La forza provocatoria di tali dichiarazioni viene sentita ben al di là della sfera della poesia. Nei primi anni Sessanta, Giuliani e i suoi compagni diventano un punto di riferimento importante per gli artisti che lavorano negli altri media. Come i *novissimi* hanno tratto ispirazione dalla pop art, dall'espressionismo astratto e dalla musica seriale, la loro poesia diviene a sua volta fonte di ispirazione per romanzieri, drammaturghi, *performance artist*, innovatori teatrali.

2. CIRCOSTANZE: EDOARDO SANGUINETI E LUCIANO BERIO

¹⁶ Rossana Dalmonte, Niva Lorenzini, Loris Azzaroni e Fabrizio Frasnèdi, *Il gesto della forma. Musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio* (Milano: Arcadia, 1981), 9.

¹⁷ John Picchione, *The New Avant-Garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices* (Toronto: University of Toronto Press, 2004), 20.

¹⁸ Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti*, 26-27.

¹⁹ *I Novissimi*, 384-385. Su questo argomento, rimando a Florian Mussgnug, "Between *Novissimi* and Nuovo Romanzo. Literary Genre Categories in the works of the Gruppo 63" in John Butcher e Mario Moroni (a cura di), *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian Poetry in the Sixties and Seventies* (Leicester: Troubador, 2004), 21-40.

La duratura e proficua collaborazione tra Edoardo Sanguineti e Luciano Berio offre un ottimo esempio di creatività interartistica. Come osserva Edoardo Sanguineti in un ricordo affettuoso della sua amicizia con Berio, le collaborazioni creative e i network fra artisti erano spesso il prodotto di *circostanze*.²⁰ Questo era senz'altro vero per la collaborazione tra Sanguineti e Berio. Nel suo importante studio sul romanzo sperimentale italiano, Giovanna Lo Monaco osserva che "l'incontro artistico tra Sanguineti e Berio avviene quasi naturalmente per una profonda affinità poetica".²¹ Berio legge *Laborintus* nel 1961, e decide subito di scrivere al suo autore, chiedendogli di farne un libretto. Meno di due anni dopo, Sanguineti e Berio hanno già dato vita a due collaborazioni artistiche ambiziose, quasi contemporanee. *Passaggio: Messa in scena di Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti* va in scena alla Piccola Scala di Milano il 7 maggio 1963, sotto la direzione di Virginio Puecher. Un paio di settimane prima, il 18 aprile 1963, *Esposizione*, un balletto sperimentale, ha debuttato alla Fenice di Venezia. Entrambe le opere sono il risultato di un'intensa collaborazione tra Berio e Sanguineti, con l'appoggio di altri artisti interessati al progetto. Sanguineti, che ha una certa familiarità con la composizione, scrive i libretti direttamente in notazione musicale e si appassiona alla pratica creativa di Berio. Il compositore a sua volta rende omaggio al multilinguismo raffinato di Sanguineti attraverso un pastiche di citazioni tratte dalla musica classica e popolare: "feticci musicali", nelle parole di Berio.²² Il teatro musicale per i due artisti è più che una semplice giustapposizione di media diversi. Al pari della poesia *novissima* di Sanguineti e delle composizioni elettroacustiche di Berio, rappresenta un'occasione per ampliare e trasformare il repertorio delle forme culturali tradizionali. La musica di Berio, scrive Sanguineti, "convalida in maniera straordinaria la possibilità di un impiego della voce al di là di tutte le dimensioni tradizionali della recitazione, attraverso il grido, il canto, il mugolamento, tutto il rumore vocale".²³

Altri artisti contribuiscono a realizzare il lavoro di questo dinamico duo. Quando giunge il momento di scegliere i cantanti per *Esposizione*, il mezzosoprano Cathy Berberian è una scelta ovvia per Berio, che chiede che la cantante sia accompagnata da un coro di voci bianche. Nel frattempo, la coreografia viene realizzata da Anna Halprin, *performance artist* americana e pioniera di un teatro nuovo, co-fondatrice del San Francisco Dancer's Workshop. Sei artisti, compresa Halprin stessa, si arrampicano su un gigantesca rete da carico, e recitano frammenti di testo, che Sanguineti ha fornito loro senza alcuna spiegazione. Per accrescere la tensione drammatica dell'opera, Berio ha insistito che i ballerini provino senza musica e che odano la voce di Berberian per la prima volta la sera del debutto. Ciò provoca un caos gioioso ed emozionante, come ricorda Halprin:

²⁰ Edoardo Sanguineti, "Quattro passaggi per Luciano", in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive* (Firenze: Olschki, 2012), 51.

²¹ Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto*, 260.

²² Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, a cura di Rosanna Dalmonte (Roma: Laterza, 2007), 118.

²³ Sanguineti, *Per musica*, 189-190.

The performers emerged from both outside and within the theatre, burdened by all kinds of luggage, from tires to rolled-up newspapers to a basket of tennis balls. They embarked on a journey through the space, at times making direct contact with the audience. A huge cargo net was stretched up some 40 feet into the opera house from the orchestra pit, and they began climbing it up, carrying all their belongings. Objects and performers would drop and come tumbling down the net. At one point [Anna Halprin's nine-year old daughter] Rana swung out on a rope from the top, soaring over the audience to screams of "bambino". [...] The only trouble with the vocal material was that we never heard it in performance because the audience shouted so much and responded so excitedly.²⁴

Mentre *Esposizione* gioca con la sorpresa e col caso, *Passaggio* prende avvio come una rappresentazione teatrale più tradizionale. In effetti, la seconda collaborazione tra Berio e Sanguineti può essere descritta come una decostruzione progressiva delle convenzioni dell'opera e del pubblico. Eseguita su un palcoscenico nero, *Passaggio* evoca esplicitamente il Dadaismo e l'estetica del teatro espressionista tedesco. Enrico Baj e il pittore siciliano astratto Felice Canonico hanno creato una serie di minacciosi container neri, decorati da luminose lettere al neon che compongono la parola "MERZ".²⁵ Camminando tra questi oggetti di scena, il soprano Giuliana Tavolaccini si esibisce come "Lei": personaggio archetipico femminile senza nome, che, nelle intenzioni dei due autori, dovrebbe incarnare "uno storico femminile". Per Berio, "Lei" dovrebbe assomigliare alla scrittrice ceca Milena Jesenská, mentre Sanguineti la immagina come la versione teatrale di Rosa Luxemburg.²⁶ Nella prima parte dell'opera "Lei" viene oltraggiata, imprigionata e persino torturata da un coro spettrale e sinistro (*coro B*), che si mescola liberamente al pubblico e proclama il valore assoluto delle gerarchie sociali e delle norme:

CORO B: - in noi l'ordine! [...] che qui, ordinati, adesso, / assistiamo qui, / noi, presenti! Presenti nel / silenzio [...] in questa ordinata gerarchia; in his scaenis atque spectaculis; / noi, immagine, dio! Adesso! / [...] di una ordinata società!²⁷

Un secondo coro invisibile (*coro A*), dal golfo mistico, inveisce contro tali principi e esorta la donna a resistere. Dopo numerosi scambi melodrammatici tra i due cori, *Passaggio* prende una piega inaspettata nel quarto e ultimo atto, in cui "Lei" all'improvviso smette di recitare, si sfilava il costume di scena e si prepara ad andare via, mentre il coro B, in un crescendo concitato, le ordina di rientrare nel personaggio: "buio tutto! / anche qui! / Silenzio! Effetto!

²⁴ Anna Halprin, "Yvonne Rainer interviews Anna Halprin", in Mariellen Sandford, *Happenings and other acts* (Londra e New York: Routledge, 1995), 145-149, citato in Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto*, 286-7.

²⁵ La parola "MERZ" rimanda al dadaista tedesco Kurt Schwitters.

²⁶ Si veda Edoardo Sanguineti, "Parole e musica" in Bruno Gallo, *Forme del melodrammatico* (Milano: Guerini, 1988), 341; citato in Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto*, 273.

²⁷ Sanguineti, *Per musica*, 30-31.

[...] al centro! / a destra! / prevalentibus / più gesti! muoversi, / accidenti! / Siamo a teatro!".²⁸ "Lei", ovviamente, non se ne cura.

In un breve saggio incluso nel programma di sala, Umberto Eco elogia l'energia politica della provocazione metateatrale di Berio e Sanguineti, che lui interpreta alla maniera del teatro epico di Berthold Brecht:

[Il coro B] cerca di ridurre a puro spettacolo la vicenda. Non è questa la tentazione del melodramma? [...] Ma in *Passaggio* gli autori vogliono evitare questa suprema ipocrisia: e con un improvviso effetto di straniamento, la donna caccia via il coro e noi che assistiamo.²⁹

La lettura di Eco, piuttosto seriosa per i suoi standard, pone l'accento sulla provocazione politica dei due autori, ma presta forse poca attenzione all'ostentata giocosità del loro *coup de théâtre*. Come sottolinea Eco, il finale a sorpresa di *Passaggio* sfida le convenzioni del pubblico borghese in puro stile brechtiano. Ma mette altresì in discussione il principio modernista dell'autorialità della coreografia che era stato fondamentale nel teatro politico di Brecht. Mentre l'*Episches Theater* genera la defamiliarizzazione attraverso provocazioni accuratamente orchestrate, il teatro musicale di Berio e Sanguineti gioisce dell'allentamento del controllo estetico e del potenziale creativo del gesto imprevedibile e spontaneo. Da questo punto di vista *Passaggio* ricorda non tanto Brecht, quanto lo spirito anarchico dello spettacolo televisivo *Chi l'ha visto?* (1962) di Dario Fo o le improvvisazioni teatrali e musicali di Anna Halprin e John Cage.³⁰ Il teatro musicale di Sanguineti e Berio non cerca di camuffare le sue origini spontanee, ma celebra con gioia l'incontro casuale tra forme artistiche differenti.

3. OPERE APERTE E FESTE DI PAESE

L'idea dell'incontro creativo di media diversi è al centro anche dell'esperienza del Gruppo 63, che nasce ufficialmente a Palermo, nell'ottobre del 1963. Più di trenta tra scrittori, artisti, musicisti e critici prendono parte al primo incontro del gruppo. Due *novissimi* – Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani – si occupano dell'organizzazione pratica e cureranno in seguito la prima antologia del gruppo: *Gruppo 63: la nuova letteratura* (1964). L'eterogeneità è considerata fondamentale. Benché tutti i partecipanti al convegno di Palermo abbiano in comune il credo politico, grosso modo di sinistra, e una decisa avversione per il realismo mimetico e il lirismo intimistico, tali posizioni non vengono mai riassunte in dichiarazioni programmatiche o manifesti ufficiali. Secondo Edoardo Sanguineti, "l'esistenza di posizioni

²⁸ Sanguineti, *Per musica*, 47-48.

²⁹ Umberto Eco, "Programma di sala di *Passaggio*", citato in Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto*, 276.

³⁰ Sulle origini del teatro di Dario Fo, si veda Beatrice Tavecchio Blake, *Dario Fo: Teatro di attivazione e comunicazione 1950-1973* (Milano: Mimesis, 2016).

diverse era in sintonia con la struttura del gruppo che poi era quella adeguata alla situazione: non c'era un manifesto di poetica e non lo si voleva fare".³¹ In modo simile, Umberto Eco scrive che il gruppo "non era una massoneria [...]. Era piuttosto come una festa di paese, in cui fa parte chi è presente e partecipa dello spirito generale e del genius loci."³² In una rara retrospettiva sulla neoavanguardia, anche Giorgio Manganelli conferma tale impressione:

Il Gruppo 63 non ha mai elaborato dei suoi precetti estetici. In realtà, mi si passi l'espressione, era un gran casino. C'era dentro tutto e il contrario di tutto: gente che barava e gente che non barava e perfino gente che contava i numeri da uno a cinquemila. Ma contare da uno a cinquemila non era mica obbligatorio per tutti.³³

L'importanza della diversità, dell'inclusione e della libertà individuale è anche alla base dell'atteggiamento del gruppo verso l'intermedialità. Lo scambio tra le arti è di vitale importanza per la neovanguardia, ma non c'è l'aspettativa che mezzi diversi di espressione debbano fondersi o contribuire allo sviluppo di un'unica forma culturale, teleologicamente orientata, alla maniera del *gesamtkunstwerk* wagneriano. Piuttosto, a ogni forma artistica vengono riconosciute le sue qualità distintive e la sua storia. I mezzi espressivi possono essere mescolati senza regole, come si sono mescolati gli artisti della conferenza di Palermo. All'interno di tale contesto dinamico e mutevole, ogni incontro artistico viene celebrato come un'occasione speciale di creatività collettiva, che ha il potere di mostrare e dislocare le convenzioni artistiche prestabilite.

Questa logica culturale è visibile già nel primo incontro del gruppo. Dal 3 al 7 ottobre 1963, i membri del *Gruppo 63* dividono il loro tempo tra l'Hotel Zagarella a Solunto e la Sala Scarlatti del Conservatorio di Palermo, dove offrono una serie di seminari aperti al pubblico. Ogni seminario è dedicato a un mezzo o a un genere artistico. Gillo Dorfles, Achille Perilli e Nello Ponente parlano di pittura; Giuseppe Bartolucci, Umberto Eco e Luigi Gozzi dirigono un incontro sul teatro; Luciano Anceschi, Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti curano la sessione sulla poesia; Renato Barilli, Angelo Guglielmi e Francesco Leonetti organizzano un seminario sul romanzo, e Mario Bortolotto e Fedele D'Amico contribuiscono con alcune riflessioni sulla musica sperimentale.³⁴ L'attenzione sistematica ai diversi media e generi letterari emerge anche dalla prima antologia del gruppo: *Gruppo 63. La nuova letteratura*, che raccoglie testi di trentaquattro *scrittori nuovi*, in rigoroso ordine alfabetico.³⁵ L'antologia

³¹ Gambaro, *Colloquio*, 70-71. Sul manifesto negli anni Sessanta, si veda Florian Mussgnug "Futurism and the manifesto in the 1960s" in Geert Buelens, Harald Hendrix and Monica Jansen (a cura di), *The History of Futurism: Precursors, Protagonists, Legacies* (Lanham: Lexington, 2012), 337-352.

³² Umberto Eco, *Sugli specchi e altri saggi* (Milano: Bompiani, 1985), 94.

³³ Giorgio Manganelli, "Scrittori d'Italia", *L'Espresso*, 12 gennaio 1986, 80-86; ristampato in Giorgio Manganelli, *La penombra mentale. Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di Roberto Deidier (Roma: Editori Riuniti, 2001), 164-174: 169.

³⁴ Si veda Floriana Tessitore, *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo: le Settimane internazionali nuova musica: 1960-1968* (Roma: ERI-RAI, 2002), 288.

³⁵ Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani (a cura di), *Gruppo 63: la nuova letteratura* (Milano: Feltrinelli, 1964).

si apre con sei saggi teorici. Di questi, solo i primi due, rispettivamente di Luciano Anceschi e Angelo Guglielmi, definiscono lo sperimentalismo in termini generici e comprensivi, mentre i successivi tre sono dedicati, rispettivamente, al romanzo, alla poesia e al teatro. Gillo Dorfles, infine, riflette sul rapporto tra mezzi artistici diversi, ma si concentra soprattutto sulla loro storia comparata, senza mettere veramente in discussione l'autonomia di ciascuno di essi.

Al livello filosofico, il Gruppo 63, nel suo rapporto con i vari generi e media, appare debitore della svolta post-crociana, che Eco ha celebrato nella sua seminale *Opera aperta* (1962). Spaziando dalla letteratura sperimentale all'*action painting*, da Edmund Husserl a Werner Karl Heisenberg, e dalla geometria non euclidea alla musica seriale, questo libro è un omaggio appassionato agli onnivori appetiti culturali dei circoli artistici di Milano. Ma propugna anche un nuovo approccio teorico alle arti. Il concetto di apertura e i suoi attributi correlati – ambiguità, indeterminatezza, discontinuità, polivalenza – vengono spiegati da Eco come *analogie di struttura*: pratiche retoriche e materiali che possono essere rintracciate in ogni periodo storico e in ogni forma di espressione artistica. Tutte le opere d'arte, sostiene Eco, sono aperte all'interpretazione. Ma non tutte le forme di apertura sono egualmente interessanti o innovative. Come scrive David Seed, Eco tratta l'apertura come un'importante conquista culturale che deve essere difesa e consolidata da ogni nuova generazione di artisti: “the term ‘open’ is never used neutrally by Eco. It always carries connotations of heuristic freshness, freedom from prescription, and so on”.³⁶

Per Eco, le forme più sofisticate di apertura possono essere rintracciate in un gruppo relativamente piccolo di lavori sperimentali del tardo modernismo, che il critico chiama *opere in movimento*. Tali opere, secondo Eco, non solo invitano all'interpretazione, ma conferiscono agli esecutori e al pubblico un ruolo attivo nel processo creativo stesso. Non possono esistere senza il lettore o lo spettatore, che sono letteralmente chiamati “a fare l'opera con l'autore”.³⁷ In uno dei capitoli centrali di *Opera aperta*, Eco illustra questa idea attraverso una discussione del polivalente *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen. Eseguita per la prima volta a New York, il 22 April 1957, questa composizione consiste di diciannove frammenti, distribuiti su un'unica grande pagina. Il pianista può cominciare da uno qualsiasi dei frammenti e continuare con un altro a sua scelta, procedendo a suo piacimento attraverso il labirinto, finché un frammento non sia stato eseguito tre volte: a questo punto l'esecuzione termina. I segni dinamici e il tempo alla fine di ogni frammento valgono anche per il frammento successivo. Ogni esecuzione di *Klavierstück XI* è dunque unica e irripetibile.

Nella sua veste di curatore dei programmi culturali della RAI, tra il 1956 e il 1958, il giovane filosofo piemontese è stato felice di potere esplorare a suo piacimento i contenuti più diversi.

³⁶ David Seed, “The Open Work in Theory and Practice” in Rocco Capozzi (a cura di), *Reading Eco: An Anthology* (Bloomington: Indiana University Press, 1997), 73-81: 78.

³⁷ Umberto Eco, *Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Milano: Bompiani, 1976), 60.

La “cultura”, secondo i datori di lavoro di Eco, alla RAI, include le arti visive, la letteratura e la storia politica, ma anche la religione, i programmi per bambini, l’architettura, la moda e i programmi di cucina.³⁸ Questa è una scoperta eccitante per un intellettuale cresciuto nella severa tradizione delle competenze disciplinari, che ancora oggi continua a forgiare i curricula dell’università italiana. All’università di Torino ad Eco è stato insegnato il sospetto verso qualsiasi discorso estetico che cerchi di trarre conclusioni generali attraverso le arti. Il suo mentore, il filosofo ermeneutico cattolico Luigi Pareyson, è tra i critici più veementi della corrente specificamente italiana dell’idealismo filosofico, sviluppata e propugnata sin dall’inizio del secolo dal filosofo Benedetto Croce. Secondo Pareyson, l’insistenza di Croce sul primato ontologico dell’intuizione immaginativa, piuttosto che promuovere l’importanza dell’estetica, isola lo studio delle arti dal contesto sociale e politico. Luciano Anceschi, l’influente direttore del *Verri*, condivide tale opinione e respinge l’idealismo crociano, nella forma che ha assunto a metà del secolo, come una linea di pensiero sempre più sterile e dogmatica. Come scrive Michael Caesar, i due filosofi ritengono che Croce

had displayed sovereign indifference to the materiality of the work of art, to the historical conditions of its production, to the processes of conceptualization through which the work of art came into being, to the positive role played by convention and rhetoric (dismissed by Croce as ‘precepts’, in a rear-guard polemic with a long-dead classicism), and to the reception and consumption of the work.³⁹

Sulla scia di Pareyson e Anceschi, una nuova generazione di filosofi e critici d’arte italiani intraprendono nuove pratiche di indagine interdisciplinare. Se il rapporto tra le tradizioni disciplinari non può essere espresso all’interno di un’unica griglia teorica, come ritiene Croce, allora è necessario indagarlo al livello delle differenze storiche, della metodologia e delle pratiche materiali.

All’università di Perugia il filosofo cattolico Pietro Prini lancia un programma ambizioso di conferenze annuali transdisciplinari: “Il mondo di domani”. Tra il 1963 e il 1969, questi incontri annuali mettono insieme molti dei pensatori più influenti del tempo, provenienti da Italia, Germania, Francia, Polonia, Spagna. Scienziati sociali, filosofi, studiosi di scienze naturali, critici della cultura sono invitati da Prini a riflettere, ciascuno dalla propria prospettiva disciplinare, su “gli aspetti salienti della civiltà odierna, dei modi e dei tempi del suo trapasso in quella di domani”.⁴⁰ Secondo Prini, nessuna disciplina accademica, da sola, è in grado di descrivere e analizzare il mondo moderno. L’età contemporanea richiede un approccio transdisciplinare: una rivoluzione intellettuale, “con non minore impegno e radicalità di quanto ha fatto al suo sorgere il pensiero rinascimentale anticipando profeticamente le conquiste e il destino della umanità moderna”.⁴¹

³⁸ Thomas Stauder, *Gespräche mit Umberto Eco* (Münster: LIT Verlag, 2004), 134.

³⁹ Michael Caesar, *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction* (Cambridge: Polity, 1999), 6.

⁴⁰ Pietro Prini (a cura di), *Il mondo di domani* (Rome: Edizioni Abete, 1964), prefazione.

⁴¹ *Ibid.*

Per la prima conferenza, nel 1963, Prini invita Umberto Eco a parlare di interdisciplinarietà.⁴² Prevedibilmente, il giovane studioso sferra il suo attacco contro l'estetica crociana e contro la figura del filosofo tradizionale, che, con le parole del fisico teorico Eduardo Caianiello, Eco definisce ironicamente come "colui che sa tutto, ma niente altro".⁴³ L'idealismo, secondo Eco, non è riuscito a prestare attenzione al progresso tecnologico e sociale e alle sue ripercussioni sulle arti. Se la filosofia estetica intende rimanere rilevante dal punto di vista sociale e politico, deve affrontare il tema delle similarità strutturali tra le arti, la scienza e la tecnologia:

Nel corso [dell'analisi interdisciplinare] il filosofo prende atto delle ricerche compiute dalle varie discipline, e tenta di ridurre i vari metodi e i vari risultati a *modelli descrittivi*, capaci di riflettere la struttura dei vari fenomeni indagati e dei vari procedimenti indagati. È proprio del filosofo condurre questa riduzione interdisciplinare, ed è suo compito rilevare, tra i modelli elaborati, *similarità di struttura*.⁴⁴

La società moderna non ha bisogno, secondo Eco, di filosofi tradizionali, bensì di studiosi versatili e curiosi: "tecnici della totalità".⁴⁵ Nel campo della linguistica, gli studiosi stanno già indagando le analogie tra le lingue naturali, per sviluppare un unico modello teorico. Eco ritiene che un approccio simile sarebbe utile anche per le arti e le scienze umane, e soprattutto per lo studio della letteratura, la pittura e la musica contemporanea. Ciascuna di queste arti, spiega Eco ai suoi ascoltatori, ha rinnovato e ampliato il suo raggio d'espressione, traendo ispirazione da fonti diverse e mescolando pratica artistica e riflessione teorica: "un'arte che non si propone più come fatto creativo originale, ma come riutilizzazione di un prodotto che era già artistico".⁴⁶ Se i critici non vogliono rimanere indietro, dichiara Eco, devono farsi interdisciplinari e versatili come gli artisti che studiano: "Il che tuttavia richiederebbe che il filosofo non fosse più studioso isolato, ma qualcuno che lavora in continuo contatto con altri, per verificare continuamente i modelli che elabora".⁴⁷

Alla RAI e nel suo lavoro per l'editore milanese Bompiani, Eco ha sperimentato in prima persona i piaceri di tale collaborazione e la gioia di poter lavorare liberamente attraverso media diversi. Nel 1962, il filosofo decide di raccontare queste esperienze nel libro che lo renderà famoso, e che sarà presto adottato dalla nuova avanguardia italiana, come suo

⁴² Tra i relatori troviamo i filosofi Paul Ricoeur, Jean Wahl, Guido Calogero e Bogdan Suchodolski, l'antropologo Ernesto de Martino, il compositore Pierre Schaeffer, il critico letterario Carlo Bo, il futurologo Robert Jungk e l'antropologo Arnold Gehlen.

⁴³ Umberto Eco, "La ricerca interdisciplinare", in Prini, *Il mondo di domani*, 361-366: 362. L'uso esclusivo del genere maschile appare oggi problematico, ma non ricevette particolare attenzione allora, in un consesso, del resto, dove la questione del genere era totalmente ignorata e che vide il contributo di ventisette relatori, ma non di una singola relatrice.

⁴⁴ Ibid, 363, corsivo nel testo.

⁴⁵ Ibid, 366.

⁴⁶ Ibid, 364.

⁴⁷ Ibid, 366.

manifesto non ufficiale. È l'inizio di un nuovo modello culturale, che continua a plasmare, ancora oggi, la nostra visione delle arti e dei rapporti tra mezzi artistici diversi.