

Produttività potenziata : Edoardo Sanguineti e Luciano Berio, da Esposizione a Laborintus II

Autor(en): **Hufnagel, Henning**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **70 (2023)**

Heft 2: **Fascicolo italiano. Co-creare : forme della collaborazione letteraria e interartistica**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1046661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Produttività potenziata. Edoardo Sanguineti e Luciano Berio, da *Esposizione a Laborintus II*

Henning HUFNAGEL
 Universität Zürich
 Orcid: 0000-0002-4850-2523

Riassunto: Nel presente saggio analizzo le dinamiche di collaborazione e di co-creazione tra Edoardo Sanguineti e Luciano Berio. Esamino come da una precedente collaborazione ritenuta da Berio esteticamente fallita, il balletto-*performance* *Esposizione*, nasca, in una configurazione collaborativa cambiata, *Laborintus II*. Sostengo l'ipotesi che uno dei presupposti che ha favorito la riuscita estetica di *Laborintus II*, rifocalizzando le menti creative su aspetti assenti in *Esposizione*, sia stato il ruolo dei committenti dell'opera alla ORTF, che in occasione del settimo centenario della nascita di Dante hanno richiesto a Berio e Sanguineti un'opera-omaggio del poeta della *Commedia*. Riutilizzando i materiali di *Esposizione*, ma attivando un dialogo con Dante, Berio e Sanguineti riuscirono a convertire il fallimento in successo.

Parole chiave: co-creazione, intermedialità, intertestualità, Dante, Ann Halprin.

Abstract: In this essay, I consider the dynamics of collaboration and co-creation between Edoardo Sanguineti and Luciano Berio. I examine how the ballet-performance *Esposizione*, considered by Berio as an aesthetic failure, was transformed, within a changed collaborative configuration, into *Laborintus II*. In fact, I claim that one of the prerequisites that fostered the aesthetic success of *Laborintus II*, refocusing the creative minds on an element absent from *Esposizione*, was precisely the intervention of the commissioners of the work at the ORTF, the French radio station, who on the occasion of Dante's 700th birthday had asked Berio and Sanguineti for a work in homage to the poet of the *Divina Commedia*. By reusing the materials from *Esposizione*, but adding a dialogue with Dante to it, Berio and Sanguineti managed to convert failure into success.

Keywords: co-creation, intermediality, intertextuality, Dante, Ann Halprin.

Quando si dovette scegliere un degno oratore per l'atto di apertura a Firenze delle celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante, gli organizzatori scelsero un premio Nobel recente, un *poeta* tra i premi Nobel, Saint-John Perse. E a differenza di Victor Hugo, che era stato invitato a Firenze un secolo prima, nel 1865, ma era rimasto a Guernsey, Perse non mandò solo una lettera. Venne e soddisfece tutte le aspettative in lui riposte. Il suo discorso è impregnato di un alto pathos, di una retorica sublime e di una retorica del sublime, come solo un poeta francese che era stato anche *haut fonctionnaire d'état* poteva sviluppare:

Honneur à Dante Alighieri, maître d'œuvre et d'action ! Honneur à l'homme de grande cause et de grande tractation ; et pleine gratitude à l'homme, dans



son temps, qui le plus loin porta l'action libératrice du langage – le poète, par qui s'éclaire et s'agrandit l'espace des vivants. [...] Et l'homme de langage s'avance encore parmi nous. Il couvre du regard le temps des morts et des vivants. A l'empire du passé il joint l'empire du futur, où court son ombre prophétique... Nous t'invoquons, Poète, à l'ouverture d'un nouvel âge. Il n'est rien de futur qui ne s'ouvre au poète. [...] Sois avec nous, grand être en marche, poète ! [...] Poésie, heure des grands, route d'exil et d'alliance, levain des peuples forts et lever d'astres chez les humbles ; poésie, grandeur vraie, puissance secrète chez les hommes [...] (Saint-John Perse 1972: 465-459).

Dopo aver evocato tante volte la presenza di Dante in questa sorta di ode pindarica in prosa e averla evocata quasi magicamente nell'apostrofe, egli termina il suo discorso con un'acclamazione che cerca di mettere in azione la potenza orfico-performativa della poesia:

En l'honneur de Dante, poète, puissance d'âme et d'esprit dans l'histoire d'un grand peuple et dans l'histoire humaine, que tous se lèvent avec nous ! (Saint-John Perse 1972: 459)

Anche la radio francese trasmise un omaggio a Dante nei suoi programmi di quell'anno. Mentre Saint-John Perse apriva le celebrazioni dell'anno dantesco e un congresso scientifico internazionale che ebbe inizio il 20 aprile nel cuore di Firenze, la «Journée Dante» dell'*Office de Radiodiffusion-Télévision Française (ORTF)* cadeva solo il 26 settembre, in prossimità dell'anniversario della morte di Dante. Il premio Nobel tenne il suo discorso, all'apparenza tutto impregnato dello *spiritus loci*, in Palazzo Vecchio¹. Il mezzo tecnico della radio, invece, presentava un Dante disincarnato, via etere, per ventiquattro ore, in un dantesco e totalizzante *rock around the clock*.

I contrasti più forti tra queste due celebrazioni dantesche devono però essere ancora messi in luce. Se gli italiani avevano invitato (ancora una volta, dopo il 1865) un grande francese, i francesi, al contrario, avevano ingaggiato – tra i tanti inviti – anche due italiani: due italiani molto diversi dal poeta Saint-John Perse, che aveva già più di 70 anni e la cui retorica poetica rimandava, ben oltre Dante, a una tradizione di lunga durata che risale fino all'antichità pelagica. I due italiani erano due cosiddetti *junge Wilde*: da una parte Edoardo Sanguineti, trentacinquenne, non biograficamente, ma dantescamente «nel mezzo del cammin di sua vita», che fin dal suo primo volume di poesia *Laborintus* (1956) era stato considerato un poeta dell'illeggibilità distopica; dall'altra parte, Luciano Berio, di cinque anni più anziano. Berio era stato consacrato co-direttore del laboratorio sperimentale

¹ Di fatto, però, gli organizzatori commisero un anacronismo: la costruzione del Palazzo della Signoria iniziò nel 1299, ma non fu completato fino al 1314. Com'è noto, Dante dovette lasciare Firenze nel 1302.

elettroacustico *Studio di fonologia musicale* a Milano, però nel 1957 aveva prodotto un contributo fortemente controverso per il programma radiofonico *Onomatopea nel linguaggio poetico* di Umberto Eco, allora collaboratore della RAI: si trattava di un montaggio di frammenti, «mixed and electronically transformed» (Mussnug 2008: 85), di una lettura trilingue dell'ouverture di un capitolo di Joyce (*Ulysses*, XI) chiamato, tra studiosi, comunemente il capitolo delle Sirene. Il contributo era sembrato così incomprensibile e inadeguato per un ampio pubblico che la RAI decise di non mandarlo in onda.

Per quanto riguarda le celebrazioni dantesche, la radio francese impose a Berio e Sanguineti un'unica *contrainte* per il loro contributo – a parte il riferimento a Dante, naturalmente –, cioè quella di utilizzare la tecnica del montaggio. Incoraggiati da questo – ed essendo artisti pratici e pragmatici – i due tornarono allora a un lavoro intitolato *Esposizione*, che avevano messo in scena al Teatro La Fenice durante la primavera del 1963, nell'ambito del festival di musica contemporanea della Biennale di Venezia. Nel programma di sala, *Esposizione* era attribuita *pari passu* a tre autori (De Benedictis 2016: 181-182): oltre a Sanguineti e a Berio, alla coreografa e ballerina sperimentale americana Ann Halprin. Berio, in particolare, non era risultato però soddisfatto dell'esito dello spettacolo e aveva ritirato la sua opera. Ritornò dunque a questi materiali tanto più volentieri, quando l'anno dopo se ne presentò l'occasione.

Nel mio saggio esaminerò anzitutto perché *Esposizione* dovette fallire esteticamente: i suoi impeti principali sembrano infatti troppo discrepan- ti. Passerò in seguito a dimostrare come sia stata proprio la configurazione collaborativa diversa – segnata dall'*input* dei funzionari dell'*ORTF* che determinarono i principi costitutivi dell'opera, ovvero il riferimento a Dante e la tecnica del montaggio – a favorire la nascita di *Laborintus II* dai materiali di *Esposizione*. Di seguito, analizzerò come la scelta delle citazioni del libretto risenta dell'attività esegetica dantesca di Sanguineti stesso. Sotto l'apparente caos delle voci, il collage testuale sembra sviluppare un preciso programma teorico, tripartito. Infine, delinearò quanto questa struttura profonda sia opera di Berio che omise parti del libretto sanguinetiano, non senza rischiare conflitti con l'amico poeta.

I. Da *Esposizione* a *Laborintus II*

Esposizione era stata una sorta di balletto verticale, la cui parte di danza era stata affidata ai membri del *Dancer Workshop San Francisco* di Anna “Ann” Halprin. Berio aveva incontrato la carismatica Halprin (morta recentemente, nel 2021, all'età di 100 anni) in California, dove insegnava al Mills College, un'importante istituzione di studi universitari *co-ed*, specialmente

nella musica e nelle arti; vi insegnava, per esempio, Darius Milhaud e fu proprio lui a chiamare Berio al college.

Berio era rimasto particolarmente colpito dalla *performance* di Halprin, *Five Legged Stool* (1962), ideata come una «sensory experience without deliberate meaning or continuity, the purpose of the content was to be whatever the audience saw»². Corpi, dunque, in azione, in una situazione di completa apertura semantica: non è difficile associarvi i concetti dell'*opera aperta* e in *movimento* teorizzati da Umberto Eco in un saggio del 1959, poi riproposto, con modificazioni, come capitolo iniziale di *Opera aperta* (1962), partendo proprio da opere di musica contemporanea, da Stockhausen, da Pousseur e dalla *Sequenza per flauto solo* dello stesso Berio, la prima della sua serie di *signature works*, con “sequenze” numerate da I a XIV e con varie versioni che circoscrivono tutto il suo lavoro compositivo: dalla sequenza per flauto del 1958 a quella per violoncello, pubblicata nel 2002, un anno prima di morire.

È ben comprensibile che Berio fosse rimasto impressionato dalla *performance*, volendo subito mettere in musica tali corpi, aggiungendo, dopo la sua collaborazione radiofonica con Eco, alla dimensione acustica anche una dimensione visiva, anzi materiale ovvero corporale, per non dire viscerale. Dopo la *performance*, Berio inviò a Sanguineti (a Via Vespucci 25, Torino) una cartolina entusiasta (datata 7 giugno 1962): «Grande artista: lavorerò con lei, nel 1963, per il Festival di Venezia. Ci stai a scrivere una trama per loro [i.e. i ballerini della sua compagnia]? (E per me?)» (citato da De Benedictis 2016: 186).

Sanguineti accettò e ovviamente aveva idee proprie sull'opera da farsi: *Esposizione* doveva ricordare, con spirito benjaminiano, le esposizioni mondiali dell'Ottocento e la loro idolatria della merce. Stando a questo spirito, da tutti gli angoli del teatro e dell'auditorium, dalla buca del suggeritore, per esempio, già a partire da Campiello Marinoni, la piazzetta davanti al teatro, i ballerini dovevano trascinare degli oggetti sul palco – sacchi di juta riempiti di non si sa cosa, pneumatici auto, giornali arrotolati, paracaduti nascosti ripiegati in scatole, un cesto riempito di duecento palline da tennis. In breve: tutti i detriti della civilizzazione, secondo l'unica didascalia «be burdened with things» (Rainer 1965: 151).

Mormorando o gridando testi in inglese, italiano e latino – lingue che per lo più non sapevano – i ballerini si arrampicavano su una rete da carico, tesa in alto, obliquamente, sopra il palcoscenico fino a un'altezza di dodici metri, mentre in un palco superiore la figlia novenne di Halprin, Rana, prima, appesa a un cavo, oscillava in un ampio arco sopra la rete, tra il pal-

2 Citato dal sito web *Anna Halprin Digital Archive*, dove si trovano anche foto della *performance*: <https://annahalprindigitalarchive.omeka.net/exhibits/show/san-francisco-dancers-workshop/five-legged-stool> (consultato il 18.02.2023).

coscenico, la buca dell'orchestra e le prime file del pubblico³, poi recitava citazioni latine dall'enciclopedia tardo-antica *Originum sive etymologiarum libri XX* di Isidoro di Siviglia, facendo scendere sul pubblico delle bolle di sapone, come un piccolo angioletto della *vanitas vanitatum* (Sanguineti 2012: 54-55). Una volta che i ballerini avevano raggiunto la cima, si liberavano del loro fardello, lasciando cadere la merce sul palcoscenico con un botto. Non da ultimo le duecento palline da tennis dovevano fare un grande effetto, balzando e rimbalzando in ogni direzione, quasi un'esplosione in giallo.

Al punto culminante della musica rotolarono e scivolarono persino i ballerini, strappandosi i costumi nel movimento, cercando di districarsi dalla rete, visto che il loro scopo ultimo, dopo essersi liberati dai loro pesi, era, secondo Halprin, di «exiting off the stage» (Kostelanetz 1968: 70), ponendo fine alla *performance* in maniera performativa. Berio aveva elaborato, insieme a Halprin, un «time score», una 'partitura temporale' minutissima, integrando la partitura musicale e i percorsi dei ballerini per sincronizzare rigorosamente, al secondo – «Everything was done according to seconds», ricorda Halprin (Rainer 1965: 152) – i diversi livelli mediali dell'opera. I ballerini avrebbero tra l'altro sentito la musica per la prima volta durante la prima esecuzione stessa, dovendo inoltre adattarsi ai segnali di «five people stationed all over the place» (154), con funzione di conduttori. Racconta inoltre Halprin:

Luciano Berio created a time score which determined the speed and thus also the quality of the event. For example, if five minutes were allotted to traveling up and over the steep cargo net lagging the litter with you, the event would be frantic and hysterical. If twenty minutes were allotted in that area, the task would slow down and become laborious. In this way Berio's decision controlled many aspects of the piece, just as the selection of pathways shape the use of environment (Kostelanetz 1968: 70).

Nonostante questa minuziosa pianificazione, nonostante la definizione precisissima delle regole – della “cornice” nella quale si apre l’“apertura”, il campo di indeterminatezza che doveva essere riempito dalla creatività degli esecutori –, la *performance* dava, stando alla testimonianza di Halprin, l'impressione di «a series of false beginnings». Così la coreografa rivela a Yvonne Rainer:

3 Così racconta Halprin stessa nella conversazione con Richard Kostelanetz, critico e *media artist*, nel suo classico *The theatre of mixed means* (Kostelanetz 1968: 70) in cui figurano anche conversazioni, tra gli altri, con il compositore John Cage, il pittore Robert Rauschenberg e lo scultore Claes Oldenburg. Insieme all'intervista già citata con Yvonne Rainer, questa conversazione è la fonte più importante dell'opera che non fu mai ripresa, né da Berio, né da Halprin.

The music started at a different time; dancers started at different times. You just didn't have any idea when anything started. The cargo net started going up during intermission, and people couldn't tell if things were starting or if this was preparation. The whole dance – it took forty minutes – was a series of false beginnings. Nothing ever got anywhere. As soon as something got started, something else would be introduced (Rainer 1965: 151).

Berio non fu soddisfatto del risultato di *Esposizione*, e forse neanche tanto per questa sembianza di confusione e di inconseguenza. La ragione più importante non è difficile da intuire. I due elementi che dovevano essere amalgamati erano troppo diversi: non la danza sperimentale da un canto e la musica sperimentale dall'altro, ma piuttosto l'intenzione musicale-performativa da una parte e l'intenzione poetica-concettuale dall'altra – totale apertura semantica nella presenza fisica da un lato e una *Kulturkritik* di tipo *agitprop* dall'altro, ivi compresa la liberazione dall'imperativo categorico del tardo capitalismo: «Tu consumerai».

Berio non ha mai pubblicato la partitura di *Esposizione* e Sanguineti mai il suo testo. Neppure Ann Halprin ha poi riproposto la *pièce*: «It was a very complicated thing» (Halprin in Rainer 1965: 155). Sanguineti quasi cinquant'anni più tardi avrebbe commentato in maniera analoga: «La cosa era molto complessa e molto acrobatica» (Sanguineti 2012: 54). Quanto le intenzioni dei collaboratori erano discrepanti, tanto i componenti dell'opera erano fusi. L'opera sembra presentarsi come *un cul de sac* senza via d'uscita, un guazzabuglio da far perdere ogni speranza. È qui che entra in gioco Dante.

II. *Laborintus II* come sublimazione ed estensione di *Esposizione* nel segno di Dante

La mia tesi è che la nuova attenzione per Dante – determinata da un fattore del tutto contingente, la commissione a Berio e Sanguineti da parte di funzionari della radio francese di un'opera che rendesse omaggio al poeta della *Commedia* – permise ai due co-autori di portare il balletto *Esposizione* al successo estetico in una nuova forma, quella di *Laborintus II*.

Questo sembra spiegare anche l'enigmatica aggiunta dell'indicatore numerico *II*, sulla quale, nonostante i dubbi di Sanguineti, Berio insistette. Secondo Sanguineti, generazioni di musicologi si sarebbero scervellati su quale fosse il *Laborintus I* preceduto al nuovo lavoro di Berio. Berio, dal canto suo, rispose che voleva il titolo indicasse che il fruitore ideale doveva leggere il libro di poesie di Sanguineti prima, e mettersi ad ascoltare il brano musicale in un secondo momento. Sanguineti rimase sempre scettico sull'effettiva esistenza di un fruitore con queste caratteristiche al di fuori di un livello ideale (Sanguineti 2012: 55). Se *II*, in ogni caso, indica il carattere

derivato, “secondario” della composizione, allora la decisione di Berio evidenzia la co-autorialità con Sanguineti. Tra le due opere *Laborintus* e *Laborintus II* Berio stabilisce così una continuità intermediale.

Esposizione è stata assorbita in *Laborintus II* e “sublimata” nel senso hegeliano della parola: né l’elemento di apertura semantica né quello di critica culturale anticapitalista sono stati cancellati. Solo l’aggiunta di un terzo elemento, ovvero il cosmo di Dante, riesce però a operare una mediazione, in una maniera che rende i diversi elementi reciprocamente produttivi. In *Laborintus II*, tuttavia, non sono solo i contrastanti substrati concettuali di *Esposizione* a essere sublimati: nel nuovo pezzo sono assorbiti anche numerosi passaggi musicali (De Benedictis 2016: 212), e in particolare i testi del libretto che Sanguineti aveva scritto o assemblato per *Esposizione* (Gronda 2002: 811).

Quali sono questi testi? Da un lato, si tratta dei frammenti latini dell’enciclopedia di Isidoro già menzionati – genealogie bibliche – e dall’altro, di due passaggi di lunghe enumerazioni, ognuno dei quali Sanguineti introduce con la multipla anafora di «tutto» e che costituiscono il corrispettivo verbale dei detriti della civilizzazione che i ballerini avevano trascinato sul palco in *Esposizione*:

tutto tutto tutto / dalla biblioteca / al babbuino / dal 1265 / al 1321 / dal cianuro di potassio / alla cronaca cittadina / dalla cresima / alla corte dei conti / dalla oscurità in cui è sempre immersa la nostra vita / alla rendita del 4 % / dalla carotide / alla tibia / dall’elefante di mare, grande foca del Pacifico fornita di due lunghe zanne / al 1965 / dal fegato / al frigorifero / dal francobollo / al formaggio / dalla prova del nove / al cavallo di Troia / dal lapsus linguae / alla rivoluzione russa / dal piedistallo, che sa sostenere tutte le colonne / alla folgorazione, atto e feto del folgorare (Sanguineti 1993: 58; Berio 1976: 18-21).

In mezzo a queste parole spiccano gli anni, i segni numerici tra i segni linguistici, e non solo per i dantisti. Essi indicano, da un lato, gli estremi temporali della vita di Dante, e dall’altro, l’anno della prima di *Laborintus II*, il 1965. Insieme, i numeri formano quello che è probabilmente il più sintetico di tutti i riassunti pensabili dell’opera, che si tematizza in maniera autoriflessiva in questa *mise en abyme*: «dal 1265 al 1321 nel 1965».

Nella seconda lista, tali indicizzazioni che collegano testo e mondo sono ancora più numerose. Vi sono nomi di luoghi e persino indirizzi precisi, come il Mills College (ad Oakland, per Berio) e Via Vespucci 25 (a Torino, per Sanguineti) e altri ancora. Rispetto al libretto di Sanguineti, nella partitura sono inseriti altri due nomi di luogo, entrambi con un significato speciale che distingue in modo complesso l’insieme intermediale creato dai co-autori dall’originale libretto, puramente verbale di Sanguineti: in primo luogo, «rue Jacob 27», all’epoca la sede editoriale delle Éditions du Seuil,

come simbolo della *vie littéraire* parigina, un omaggio dei due italiani ai loro committenti francesi e, in particolare, al gruppo (neo)avanguardistico *Tel Quel* che pubblicava con Seuil e che aveva invitato Sanguineti al suo colloquio *Décade de Cerisy* del 1963 sul tema *Une littérature nouvelle?*⁴ Ma vi è un altro riferimento, ancora più significativo: a un certo punto Berio (e Sanguineti) decretarono infatti che il luogo della *performance* dovesse essere nominato nella *performance* stessa, indicando il passo preciso con un asterisco: «(*) Enunciare il nome della sala (del parco, del teatro, dello studio, della scuola etc.) dove ha luogo l'esecuzione» (Berio 1976: 37, poco prima della lettera X nella partitura). Un passo dove l'*hic et nunc* dell'*énonciation* diventa autoriflessivamente parte dell'*énoncé* e dove, durante la *performance*, si dichiara che la *performance* sta avendo luogo qui.

Visto che i principali elementi tratti da *Esposizione* sono le liste prima citate, nonché i frammenti tratti da Isidoro, viene da chiedersi quale sia la loro relazione. Io penso che sia quella tra ordine e caos: Ernst Robert Curtius ha definito l'enciclopedia di Isidoro il libro fondamentale di tutto il Medioevo (1948: 33). Per mille anni è stato il libro più importante del mondo latino dopo la Bibbia (Fear-Wood 2020: 3). Esso si contrappone alle liste arbitrarie di Sanguineti, che a loro volta sono composte da arbitrarie dicotomie, al massimo motivate da somiglianze fonetiche, soprattutto allitterazioni. Seguono il modello che Leo Spitzer aveva designato con il termine di *enumeración caótica* e interpretato come un segno della modernità. *La enumeración caótica en la poesía moderna* (Buenos Aires, 1945) è, in effetti, un vero e proprio testo-totem di Sanguineti che, per tutta la sua vita, l'ha evocato numerosissime volte (Lummus 2013: 54).

L'enciclopedia di Isidoro, tuttavia, non è semplicemente composta da una serie di elementi simili; in quanto enciclopedia segue un modello epistemologico più raffinato. In conformità al suo titolo *Originum sive etymologiarum libri XX* ordina i lemmi come parole e li spiega risalendo alle loro *origines*. I venti libri riassumono i lemmi di diversi campi del sapere, ma non si può stabilire un ordine coerente nella loro sequenza. Le prime tre riuniscono ancora le *artes liberales*, divise in *trivium* e *quadrivium*, poi seguono le discipline universitarie delle altre facoltà: medicina, giurisprudenza e teologia, la quale risulta separata però dalle precedenti da un libro sul calendario ecclesiastico. Il seguente libro sulla Chiesa e le sette si adatta alla teologia, ma quale è il motivo che induce Isidoro a dedicare i libri successivi alle lingue e ai popoli? I libri 16, 17 e 18 trattano rispettivamente dei minerali, dell'agricoltura nonché della guerra e dei giochi, così che si è tentati di pensare,

4 Il colloquio è documentato in *Tel Quel* 17 (1964); il *Débat sur le roman* curato da Michel Foucault vede Sanguineti scambiare argomenti e posizioni, tra gli altri, con Philippe Sollers, il "capo" del gruppo; Jean Thibaudeau, traduttore di Cortázar, Calvino e dello stesso Sanguineti; il *nouveau romancier* Claude Ollier; nonché, infine, lo stesso curatore, Foucault.

infine, alla famosa enciclopedia cinese fittizia di Borges, citata da Foucault nelle prime righe della prefazione al suo *Les mots et les choses* (1966).

L'enciclopedia di Isidoro, nella sua compilazione di tutto il sapere antico disponibile, ha una chiara pretesa di totalità. Certamente aspira anche all'ordine, ma questo ordine è orientato in senso orizzontale, non in senso gerarchico-verticale. Altrettanto orizzontale, negando ogni gerarchia, è la disposizione, peraltro senza ordine, dei termini nei passaggi «Tutto, tutto, tutto» di Sanguineti, che suggeriscono una totalità entropica.

Ora, l'aggiunta di Dante in *Laborintus II* dinamizza questa dicotomia. La pretesa dantesca alla totalità nella *Commedia* non necessita di molte giustificazioni; essa è ancora presente nella sua parodia, nel racconto *El Aleph* di Borges e lì in primo luogo nella caricatura di Dan/te Alighi/eri nella figura di Carlo Argentino Dan/eri (Kuon 2021: 72), il cattivo poeta dell'ancor peggiore epopea *La Terra*, che dovrebbe rappresentare descrittivamente l'intero pianeta Terra.

La tensione alla totalità in Dante, diversamente da quanto accade in Isidoro e in Sanguineti, è articolata in termini eminentemente gerarchici: Dante, con il suo *iter mentis in Deum*, si lancia in un'ascesa verticale, dall'Inferno, alla montagna del Purgatorio e verso Dio, e i tre regni ascendenti dell'aldilà sono a loro volta divisi in cerchi, cornici e cieli, a loro volta quindi disposti in una gerarchia. In un ulteriore contrasto, la totalità articolata da Dante appare infine come una *costruzione* dell'ordine: un ordine che si rivela, letteralmente, strada facendo. In *Laborintus II*, progredendo da Isidoro a Sanguineti, si assiste invece a un disfacimento di un ordine, già più debole sin dall'inizio.

Alcuni elementi di *Esposizione* sono rifunzionalizzati in *Laborintus II* con inserimento in una struttura più ampia e complessa. Infatti, ai testi di Isidoro e Sanguineti si aggiungono testi di Dante – dalla *Vita nuova*, dalla *Commedia* e dal *Convivio* –, ai quali si aggiungono, sebbene in misura minore, ulteriori testi di Sanguineti, da *Laborintus* e dalla sua raccolta poetica *Purgatorio dell'Inferno*, pubblicata nel 1964, cioè contemporaneamente alla collaborazione con Berio. In una concentrazione quasi omeopatica, minima ma tanto più efficace, si aggiungono finalmente frammenti da *East Coker* di Eliot, il secondo dei suoi *Four Quartets*, e il famigerato *Canto XLV* di Ezra Pound, sottotitolato *With Usura*. Questa espansione del testo rende produttiva la tensione tra apertura semantica e critica culturale anticapitalista che aveva lacerato *Esposizione*: come potenziamento di complessità, come potenziamento delle possibilità di riferimento e come potenziamento della stratificazione temporale del testo. Introducendo i frammenti di Pound ed Eliot nella *pièce*, Sanguineti fa di *Laborintus II* una vera e propria sala degli specchi: se nei due poeti americani, esiliati per propria scelta in Europa, si trovano riflessi di Dante – e, come Sanguineti dichiara nella sua tesi di lau-

rea, i loro scritti sarebbero più pregnanti di tutta la critica dantesca italiana contemporanea (Sanguineti 1961: 264-265; Lummus 2013: 53) –, Sanguineti a sua volta rispecchia le loro riflessioni nei testi originali di Dante. Pound ed Eliot rafforzano anche il multilinguismo del testo: al latino e all'italiano (medievale e moderno) entrambi aggiungono, rispettivamente, l'inglese e il francese, ulteriormente potenziando la camera d'eco associativa. Infine, con Dante e Pound, la critica anticapitalista alquanto pesante di *Esposizione* viene dotata di una profondità storica multipla intorno al concetto di "usura".

Occorre a questo punto osservare però che quella profondità storica che cagiona la riuscita estetica di *Laborintus II* non è altro che l'effetto delle richieste dei committenti, ovvero i funzionari dell'ORTF, e ciò in più di una maniera. La prima, naturalmente, è quella di cui si è già detto: l'esigenza di onorare Dante, legata al suo anniversario. La seconda è quella menzionata all'inizio, ma della quale bisogna mettere in luce ora le implicazioni: l'utilizzo della tecnica del montaggio. Sanguineti non l'avrà neanche sentita come esigenza, visto che fin dalle sue prime poesie i suoi testi sono caratterizzati da un ricorso massiccio alle tecniche della citazione e del *collage*⁵. Nonostante questo, non va dimenticato che questa fu la preliminare condizione formale della commissione, la seconda regola alla base dell'opera "aperta" commissionata a Berio e Sanguineti.

Si può persino andare oltre, sebbene possa sembrare un po' audace: la co-presenza di più voci di autori in un unico testo attraverso la citazione si può interpretare, in fin dei conti, come una forma di co-creazione che rende gli autori menzionati sul frontespizio (o nel programma di sala) tendenzialmente dei mediatori, piuttosto che degli autori originali, soggetti creativi indipendenti e sovrani. Questa tesi apparirà più condivisibile se letta all'interno dell'orizzonte teorico dell'epoca, principalmente in quello della teoria dell'intertestualità elaborata da Julia Kristeva («tout texte se construit comme mosaïque de citations», 1969: 146), che si inserisce nella decostruzione post-strutturalista del soggetto cartesiano, da Foucault a Derrida e – inutile insistervi – agli antipodi dell'immagine di sé proiettata da un autore come Saint-John Perse. La teoria dell'intertestualità culmina, per certi versi, nel detto famoso di Roland Barthes della «mort de l'auteur» (1968). Nell'eterno presente del *texte général* mettono la mano al libretto di *Laborintus II*, accanto a Sanguineti, anche Isidoro e Dante, Pound e Eliot.

5 Tra i molti lavori che trattano della relazione tra *Sanguineti e il già scritto* rinvio almeno a Curi 2004 (di cui si riporta in corsivo l'ultima parte del titolo) e a Pilone 2007, per quanto riguarda il caso particolare delle intertestualità dantesche.

III. *Laborintus II* e la critica dantesca di Sanguineti

Sanguineti si è occupato di Dante non solo come poeta ma anche come docente universitario. Contro l'interpretazione influentissima di Benedetto Croce, che nel suo libro del 1921, come si sa, distingue notoriamente la «poesia» dal «romanzo teologico», Sanguineti dichiara di aver sempre sostenuto, fin dalla sua tesi di laurea discussa nel 1956 (lo stesso anno di uscita del volume poetico *Laborintus*) e pubblicata nel 1961 sotto il titolo *Interpretazione di Malebolge*, un Dante «narratore». Anche per il suo Dante 'epico', Sanguineti si ispira ancora una volta a Spitzer, richiamandosi in particolare alla concettualizzazione spitzeriana della narrazione medievale come *peregrinatio*, come un procedere per stazioni⁶.

Vista la lunga serie di incontri ultraterreni di Dante, in tutte e tre le cantiche, l'interpretazione come *peregrinatio* suona immediatamente plausibile. Tuttavia, *Laborintus II* include solo citazioni dall'*Inferno* accanto a passaggi della *Vita nuova* e del *Convivio*, come si è già detto; nella corrispondenza con Berio, Sanguineti parla persino della necessità di «dantinfernalizzare l'*E-sposizione*» (lettera del 26 settembre 1964, citata da De Benedictis 2016: 212).

Se non procede al Paradiso e neanche al Purgatorio, quale strada prende il Dante di Sanguineti in *Laborintus II*? Procede in un triplice passo, non dissimile a quello estetico che Joyce fa teorizzare al suo Stephen Daedalus in *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916): dalla poesia, all'epica, al dramma. Il percorso in *Laborintus II* dalla *Vita nuova*, all'*Inferno*, al *Convivio* – questa è infatti la sequenza delle citazioni nell'opera – è un percorso dalla poesia, all'epica, alla teoria. Anzi, è un passo *teorico* triplice.

Nel 1965, Sanguineti pubblicò un'introduzione alla *Vita nuova* per un'edizione Garzanti. Qua propone di leggere il *prosimetron* come «una vera e propria teoria della poesia lirica» (Dante 1977: XV), o più precisamente una teoria dell'insufficienza della poesia lirica (XLIII), perché la *Vita nuova* finisce con il rifiuto di Dante della poesia finché non ha trovato un modo migliore per parlare di Beatrice, ed è proprio questo passaggio dall'ultimo capitolo della *Vita nuova*, XLII, «io vidi cose che mi fecero proporre di non dire [più di Beatrice]» (74), che viene citato, in modo frammentato e mescolato, in *Laborintus II* (Berio 1976: 11).

La *Commedia*, cioè l'*Inferno*, appare in *Laborintus II* come una teoria critica del primo capitalismo sotto il segno dell'"usura", come si è accennato. E il passo del *Convivio* che attacca con la frase «la Musica è tutta relativa» (Berio 1976: 48, cioè fondata su relazioni), sviluppa in modo esplicito una teoria della musica. Questo triplice passo teorico è dunque allo stesso tempo un

6 Lorenzini (2005: 116-117). Sanguineti si riferisce al saggio di Spitzer (1949) su «The Epic Style of the Pilgrim Aetheria» in tali termini, conversando con Niva Lorenzini a proposito del suo «travestimento dantesco» del 1989, *La Commedia dell'Inferno*.

percorso oltre i confini della letteratura: dall'autoriflessione della letteratura, alla riflessione del mondo (sotto forma della società), alla riflessione sui media (la musica). In questa maniera Sanguineti presenta Dante non solo come poeta ma anche come critico, riprendendo, per altro, un *topos* della modernità, da Baudelaire a Valéry, passando per Poe. Il Dante critico-teorico di *Laborintus II* è in particolare una figura tutelare e speculare della *neoavanguardia*, la quale ha sempre voluto che ogni scrittura e azione fosse accompagnata dalla sua riflessione critica.

Ma, chiaramente, la teoria non porta alla redenzione, porta, tutt'al più, alla coscienza della crisi. Le citazioni dalla *Commedia*, come si è detto, non arrivano mai neanche al *Purgatorio*. Il procedere, la *peregrinatio* viene bloccata all'Inferno caotico-entropico. Persino la speranza è messa in dubbio: le citazioni della *Vita nuova* non menzionano Beatrice che è presente solo sotto forma di allusione – in qualche frammento di sillaba mal ordinato («a», «be», «i», «ce»), cantato da tre voci femminili all'inizio di *Laborintus II* (Berio 1976: 1). L'unica donna menzionata per nome è la biblica Susanna accanto ai due vecchi lussuriosi, nella seconda delle enumerazioni caotiche (Berio 1976: 37). Così Sanguineti rimane fedele all'immagine di sé, rimane il poeta della distopia, del *Laborintus* senza via d'uscita.

IV. Le differenze ignorate tra libretto e partitura: Luciano Berio, poeta dell'omissione

Sembra però che Berio in questo abbia aiutato il suo collaboratore. Il compositore, infatti, non ha messo in musica l'intero testo che Sanguineti aveva proposto come libretto, e non ha neanche rispettato sempre l'ordine previsto dal poeta, operando invece vari spostamenti e ripetizioni.

Spiccano, tra le omissioni, tre brani tralasciati per intero, omissioni tanto più vistose, quanto i brani si susseguono direttamente, comprendendo così non meno di una pagina e mezzo quasi (su dodici in tutto nell'edizione del 1993) ed estendendosi sulle ultime tre pagine del libretto. Le parti omesse nella partitura danno particolarmente nell'occhio, inoltre, perché provengono da opere ancora diverse e nuove: dal trattato politico dantesco *De Monarchia*, nonché da un'altra tipologia testuale assente dalle altre parti del libretto di *Laborintus II* ovvero i passaggi dei due commenti alla *Divina Commedia* di Benvenuto da Imola e di Pietro Alighieri, figlio del poeta. Questi ultimi due in particolare avrebbero costituito un ulteriore livello sia temporale che riflessivo, stando tra la *Commedia*, da un lato, e i testi novecenteschi di Sanguineti, Eliot e Pound dall'altro; essi avrebbero stabilito un parallelismo con le citazioni da Isidoro, visto che trattano la *Commedia* in un modo simile a quello in cui le *Etymologiae* trattano la Bibbia.

L'omissione operata da Berio comporta dunque una semplificazione della struttura testuale sempre molto complessa. Ma cambia soprattutto il senso del libretto: minimizza ogni speranza di cambiamento, blocca quasi completamente le vie d'uscita dell'utopia.

Berio taglia tutto il testo tra la fine della seconda enumerazione caotica e la riflessione sulla musica tratta dal *Convivio*. In questo modo, all'accelerando sempre più vertiginoso dell'enumerazione egli fa seguire improvvisamente il calmo andamento del testo prosastico (da Sanguineti diviso con degli accapo in undici versi, omessi poi nella partitura restituendo tipograficamente la prosa; Berio 1976: 48). Se l'enumerazione culmina nel grido, cinque volte ripetuto, di «silenzio» – eco assordante del suo inizio, segnato da un triplice «tutto» (Sanguineti 1993: 61-62) – seguito da un vero pandemonio orchestrale, il passo del *Convivio* si compie senza interruzione né cambiamento, accompagnato invece dal “silenzio” totale di tutti gli strumenti e voci, tranne dello strumento elettroacustico – nucleo dello sperimentalismo musicale di Berio fin dallo *Studio di fonologia* – del nastro magnetico preregistrato.

La scelta di Berio di tralasciare una parte sostanziale del testo previsto da Sanguineti sembra motivata in primo luogo da ragioni di strutturazione musicale. Essa implica però cambiamenti semantici fondamentali. Sia la citazione di Benvenuto che quella di Pietro sono tratti dai commenti al primo canto del *Purgatorio*. Benvenuto guarda indietro alla «tam amaram materiam [...] qualis est infernalis: / tam crudelia tormenta poenarum amariora omni mare». Pietro invece guarda avanti al *Purgatorio*, parafrasando i versi di *Purg.* I,1-3: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno / che lascia dietro a sé mar sì crudele», con il suo «currunt meliores aquas amodo / completa investigatione vitiorum» (Sanguineti 1993: 62). Il commentatore, anzi, guarda avanti persino al *Paradiso*, proseguendo ulteriormente, nella citazione di Sanguineti, il quale aggiunge una ripetizione del «currunt» per rendere chiarissima, sotto la frammentazione metrica, la struttura sintattica: «currunt veluti ad mare quietum» (63). In questa maniera, Pietro allude alla ricorrenza della metafora nautica all'inizio del *Paradiso*, alla «picciolina barca» che rima con il «mio legno che cantando varca» di *Par.* II 1 e 3, la quale attua il *topos* antico dell'opera poetica come *navigatio*, analizzato brevemente da Curtius nel suo classico *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) e che Sanguineti stesso utilizzerà nell'ultimo capitolo de *Il Giuoco dell'Oca* (1967).

La formula nautica, evocando l'eventuale salvezza, attraverso il concetto della «quiete», ricollega persino i commenti danteschi e la citazione del *De Monarchia*. Se Pietro accenna al “mare quieto” del *Paradiso* come meta ultima sia del viaggio di Dante che della *navigatio vitae* umana (per citare un secondo *topos* nautico, vicino al primo), il passo del trattato – I, iv, 1-3 – è

centrato sulle condizioni in cui l'umanità attua più pienamente se stessa, diventa massimamente umana: cioè, secondo Dante, attuando sempre e pienamente il suo potenziale intellettuale («*proprium opus humani generis totaliter accepti / est actuare semper totam potentiam intellectus possibilis*»), il che, però, non è possibile se non «in quiete sive tranquillitate pacis» (Sanguineti 1993: 63). Dante distingue con particolare cura questa «*pax universalis*» divina dai beni terrestri: «*non divitiae non voluptates non honores [...] non robur non pulchritudo / sed pax*». La pace, più umanamente divina, è quindi contrapposta a tutto quello che *Laborintus II* aveva evocato fino a questo punto: l'Inferno, sia primo- che tardo-capitalista, che aspira a niente meno che al «divinum» e a niente più che alle «divitiae», cioè le ricchezze, generiche e astratte, sotto il segno dell'«usura».

Nel libretto, Sanguineti fa seguire alla citazione dal *De Monarchia* il passaggio sulla musica del *Convivio*, per poi tornare, apparentemente rinforzandola, all'accennata via d'uscita dall'Inferno terrestre. Infatti, *Laborintus II* si conclude con una scena (pure musicata) di quiete e di pace, di bambini dormienti, con il «fango [...] alle spalle» e il «sole in mezzo agli alberi» (Sanguineti 1993: 64). Nel paesaggio desolato di *Laborintus II*, pare quasi un'evocazione della quarta ecloga virgiliana, anche se si tratta piuttosto di un richiamo al saggio sanguinetiano del 1961, *Poesia informale*, su come superare le avanguardie storiche, gettandosi «nel labirinto del formalismo e dell'irrazionalismo, nella Palus Putredinis [come succede nella raccolta *Laborintus*] [per] poi uscirne [...], con le mani sporche, ma con il fango, anche, lasciato davvero alle spalle» (Sanguineti 2013: 545).

Infatti, Sanguineti qui sta citando sé stesso; cita i versi finali della poesia finale del suo volume *Purgatorio dell'Inferno*, benché i versi appaiano sotto forma diversa per quanto riguarda tipografia, metrica e interpunzione. Nel volume, la poesia è datata «novembre 1963» (Sanguineti 1982: 434): è dunque recentissima, quando Sanguineti si mette a elaborare il libretto per *Laborintus II*.

Da un lato, quei versi rafforzano, come si è detto, l'utopica uscita dal «dantinfernale» presente del 1965. Dall'altro, rimangono sospesi nell'ambivalenza, visto che nelle ultime parole Sanguineti capovolge la «quiete» delle citazioni precedenti: i bambini appaiono «così [*sic*] inquieti». Inoltre, l'autocitazione è introdotta da un'ultima citazione dantesca, apparentemente innocente, ma, a uno sguardo più indagatore, carica di significato: «ma seguimi, oramai» (Sanguineti 1993: 64). Sanguineti qui riprende *Inf.* XI, 112, e ripropone la clausola di Virgilio al suo lungo discorso che spiega i tre infimi cerchi dell'Inferno, fino alla palude ghiacciata del Cocito – vera antica «*palus putredinis*» –, intimando poi a Dante a seguirlo lì.

È un'ambivalenza notevolmente accresciuta rispetto alla poesia in volume, di cui i versi ripresi nel libretto non costituiscono più che l'ultimo quinto.

Le parti precedenti riflettono piuttosto affermativamente sulla disposizione utopica della (propria) letteratura, collegando (neo)avanguardia ed *engagement* tra i poli francese e italiano, evocati attraverso i nomi di «Cerisy» e di «Palermo», con riferimento, naturalmente, agli eventi dei mesi precedenti alla stesura del poema: alla *Décade* telqueliana di settembre 1963, ricordata sopra, e all'incontro costitutivo della neoavanguardia italiana all'Hotel Zagarella di Palermo nell'ottobre 1963, da cui nasce, com'è noto, il Gruppo 63. Infatti, la poesia sviluppa un arco ascendente che va da «la posizione cinese (dissi) giustifica ogni speranza», attraverso «e volevo dire: [...] giustifica il momento dell'utopia» e «questo momento (giustifica); / e volevo dire: per sempre», fino al presente immediato finale, non più riflessione monologica, ma comunicativa, rivolta a un *tu* e costituendo un *noi* comunitario nel passo «ma adesso vedi: [...] ma vedi il fango che ci sta alle spalle» (Sanguineti 1982: 90): una comunità rivolta al futuro attraverso i bambini dormienti.

Con quell'arco, la poesia finale del volume chiude veramente il *Purgatorio dell'Inferno* e apre le porte dell'utopia (ovvero *all'utopia*). Già molto meno affermativo nel libretto, sostenuto soprattutto dal collegamento con i commenti danteschi, attraverso la profondità storica – che era già il mezzo per integrare e valorizzare esteticamente delle prese di posizioni attuali nel passaggio da *Esposizione* a *Laborintus II* –, questo carattere viene quasi completamente sospeso se non espunto dall'opera finale, a causa delle omissioni di Berio: purgando il libretto dei riferimenti al *Purgatorio*, Berio “infernalizza” dunque l'utopia.

Ignoro come Sanguineti abbia reagito alle omissioni del suo amico musicista. Posso interpretare solo due indizi. Primo: De Benedictis (2012: 211) ha messo in luce che la commissione dell'ORTF arrivò proprio nel momento in cui la collaborazione artistica tra Berio e Sanguineti stava per rompersi, a metà del 1964, a causa di controversie intorno al libretto che Sanguineti aveva scritto per un altro progetto, intitolato *Traces*, e che Berio, insieme alla sua seconda moglie, Susan Oyama, aveva modificato radicalmente. Sanguineti, non vedendosi più rispettato come co-creatore ma degradato a fornitore di materiali, esplose, scrivendo due lettere a Berio:

[...] crederai mica che mi faccia tanto piacere che tu mi dica, fresco fresco, anzi fresconcino fresconcino, che il mio testo “ormai non ha quasi più nulla di mio”: che modi son questi? e che storia è quella della “collezione di frasi e parole”? [lettera del 30 maggio 1964]

Non d'accordo, invece, per TRACES. [...] Se credi spedirlo a Vienna, spediscilo tu: in ogni caso, TOGLI IL MIO NOME. Che vuoi che ti dica, io sono un nostalgico, e preferisco che la nostra collaborazione rimanga legata ai bei tempi di *Passaggio* e di *Esposizione* [...]. Ma così non va [lettera del 26 ottobre 1964] (entrambe citate da De Benedictis 2016: 211-212).

Secondo indizio: in tutti i programmi di sala in cui viene stampato il testo di *Laborintus II*, esso viene riprodotto nella versione originale di Sanguineti, senza seguire le omissioni di Berio e senza metterle in evidenza. È il caso anche in un volume critico collettivo su musica, poesia e teatro nell'opera di Luciano Berio (Dalmonte 1981: 171-179) ed è persino il caso nell'edizione curata dei testi che Sanguineti ha scritto, lungo tutta la sua carriera, per Berio e tanti altri musicisti, da Vinko Globocar a Sergio Liberovici. Persino in quest'ultimo volume, che ha ambizioni filologiche, *Laborintus II* viene stampato senza alcuna nota esplicativa rispetto alla differenza con il testo musicato (Sanguineti 1993: 53-66)⁷.

Mi sembra plausibile una sola spiegazione: nel caso di *Laborintus II*, invece di rompere la collaborazione omettendo uno dei nomi, Berio e Sanguineti avranno concluso che, diversamente dal caso di *Esposizione*, una forma produttiva di collaborazione potesse essere anche la giustapposizione parziale, non l'amalgamazione totale delle diverse componenti medialità.

Bibliografia

- Berio, Luciano, *Laborintus II*, Wien, Universal Edition, 1976.
- Curi, Fausto, «Manipolazioni, mescolazioni, travestimenti, montaggi... Sanguineti e il già scritto», *Moderna*, 6, 1, 2004, pp. 77-133.
- Curtius, Ernst Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Basel, Francke, 1948.
- Dalmonte, Rossana et al. (a cura di), *Il gesto della forma. Musica, poesia, teatro nell'opera di Luciano Berio*, Milano, Arcadia 1981.
- Dante, *Vita Nuova*, introduzione di E. Sanguineti, note di A. Berardinelli, Milano, Garzanti, 1977.
- De Benedictis, Angela Ida, «From “Esposizione” to “Laborintus II”: transitions and mutations of ‘a desire for theatre’», in G. Ferrari (éd.), *Le théâtre musical de Luciano Berio*, t. 1, De Passaggio à La Vera Storia, Paris, L'Harmattan, 2016, pp. 177-246.
- Fear, Andrew - Wood, Jamie (eds.), *A Companion to Isidore of Seville*, Leiden, Brill, 2020.

⁷ Anche se Giovanna Gronda nota la differenza (2002: 808), vede la scelta di Berio solo motivata dalla necessità di una riduzione, funzionale al «passaggio da testo verbale a testo operistico» (816), dettata dalla volontà di seguire una scansione di temi – la memoria, la morte, il labirinto esistenziale, l'usura (816) –, come enunciato dal compositore nella nota scritta in occasione della prima rappresentazione di *Laborintus II* in forma scenica (ristampata in Sanguineti 1993: 65). Non stupisce dunque che per Gronda «il testo integrale del libretto riveli una struttura concettuale più elaborata e una problematica più complessa» rispetto a quella musicata (2002: 817).

- Gronda Giovanna, «Sanguineti, *Laborintus II*. Un libretto per musica dantesco. Dal prelievo alla composizione», in G.-L. Beccaria - C. Marellò (a cura di), *La parola al testo. Scritti per Bice Mortara Garavelli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, vol. II, pp. 807-820.
- Kostelanetz, Richard, *The Theater of Mixed Means. An Introduction to Happenings, Kinetic Environments, and other Mixed-Means Performances*, New York, The Dial Press, 1968.
- Kristeva, Julia, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Kuon, Peter, *Sulle spalle di Gerione. Riscritture novecentesche della Commedia*, Roma, Carocci, 2021.
- Lorenzini, Niva, «Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore», in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di N. Lorenzini, Roma, Carocci, 2005, pp. 101-129.
- Lumms, David, «Edoardo Sanguineti's New Dante», in P. Chirumbolo - J. Picchione (eds.), *Edoardo Sanguineti. Literature, Ideology and the Avant-Garde*, Leeds, legenda, 2013, pp. 40-55.
- Mussnug, Florian, «Writing Like Music: Luciano Berio, Umberto Eco and the New Avant-Garde», *Comparative Critical Studies*, 5, 1, 2008, pp. 81-97.
- Pilone, Valeria, «Il postmoderno ha un cuore antico. Intertestualità dantesche in Edoardo Sanguineti», *Alighieri*, 30, 2007, pp. 135-152.
- Rainer, Yvonne, «Yvonne Rainer Interviews Ann Halprin», *Tulane Drama Review*, 10, 2, 1965, pp. 142-167.
- Saint-John Perse, «Pour Dante» [1965], in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 449-459.
- Sanguineti, Edoardo, *Per musica*, a cura di L. Pestalozza, Modena, Mucchi, 1993.
- . «Poesia informale», in N. Balestrini et al. (a cura di), *Gruppo 63. L'antologia - Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 541-546.
- . «Quattro passaggi con Luciano», in A. I. De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Nuove prospettive / New Perspectives, Atti del Convegno (Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008)*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 49-60.
- . *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Spitzer, Leo, «The Epic Style of the Pilgrim Aetheria», *Comparative Literature*, 1, 3, 1949, pp. 225-258.

