

INTERAZIONI SEMANTICHE E SINTATTICHE

INTERMEDIALITÀ E PARAGONE DELLE ARTI

Sintassi

Sintassi è l'insieme delle regole della formazione e della trasformazione degli enunciati d'un linguaggio. Dunque, la sintassi regola ogni linguaggio — dei segni, dei suoni o delle immagini — nel tempo. Nel tempo, perché la formazione e la trasformazione hanno applicazione diacronica. Una struttura sintattica, nella logica, è di tipo dimostrativo e derivativo; ma, nella musica, può definire il sistema temperato di A. Werckmeister e di J. S. Bach, o quello dodecafonico di Schönberg; nella pittura, per esempio, l'organizzazione 'divisionista' di Seurat, e così via.

Semantica

La semantica, invece, ha per oggetto un ambito spaziale e sincronico, perché si definisce in una relazione — istantanea — di significazione, cioè nel rapporto a-temporale di un significante ad un significato. Nella logica, questa è una relazione di validità (ma anche di conseguenze — e allora nel tempo — a partire dalla validità), cioè: è una relazione di verità, o meglio: di 'pertinenza' dell'enunciato alla verità di ciò che enuncia. Ma, anche qui, la 'relazione' è ben diversa nell'arte e riguarda il campo-'significato' di un termine — che è, in modo primario, un dato dell'immaginazione o della memoria — e il valore-'significante' di un suono, di un intervallo sonoro, di un accordo, di un colore, di una parola in un contesto.

Immagini semantiche

Qui parleremo, dunque, di immagini semantiche — figurative (anche astratte), eidetiche (o concettuali), sonore (ed il termine è di Mc Adams e Doati);¹ ne parleremo, come di oggetti, contenuti, dati, o meglio: modi d'essere, stati

¹ In proposito: A. Cipriani, *Le due versioni di 'Kontakte' di Karlheinz Stockhausen* (ms.).

dell'immaginazione. Neghiamo, dunque, per l'immagine un uso soltanto visivo e difendiamo, con Panofsky, il valore semantico delle arti visive:² il fatto che siano icone non esclude che siano segni di qualcos'altro, che richiedono atti interpretativi di carattere iconografico e iconologico. L'immagine visiva è designante e l'arte figurativa senz'altro semantica.

Le due linee

La logica matematica, con i teoremi di Gödel e di Tarski, ha dimostrato che un linguaggio verbale, dall'angolo visuale della sua 'validità' (cioè della verità), non è equivalente e sostituibile con quello stesso linguaggio, dal punto di vista della sua struttura dimostrativa. Semantica e sintassi, unite nel breve tratto della logica dei predicati ordinari, da quel punto sono definitivamente 'separate'.

Debbo rinunciare ad analisi e risposte esaurienti, non solo dal lato della logica matematica, perché troppo tecnica per essere affrontata in questa sede,³ ma anche dal lato della storia dei linguaggi delle forme d'arte, perché è pura questione di fatto che ci si trovi oggi ad un punto di effettiva separazione, ad un divorzio:⁴ e non c'è spazio, in questa sede, per un *excursus* di 'conferma' dei fatti. Solo per dare un'idea: nel campo della musica, è ben individuabile, per un verso, la linea di ricerca di sonorità pure (da Wagner a Debussy, per intenderci) e, per un altro, quell'attenzione preponderante alle strutture compositive, che da Brahms conduce a Schönberg e Stockhausen.

Origine della separazione, la crisi di valore delle grandi strutture formali

Si può avanzare un'ipotesi suggestiva ed avventurarsi su un terreno più utile, più profondo e più ricco di prospettive. L'ipotesi è che quel divorzio e la rottura si preparano dal momento in cui i linguaggi dell'arte non hanno più trovato sufficiente protezione nei valori prima assegnati alla macro-struttura formale, esterna al linguaggio, come, per esempio, i valori metrici del verso, le successioni strofiche, le qualità timbriche delle rime nella strofa; quanto alla musica, la forma sonata o le forme concertistiche e sinfoniche, ecc.; nel linguaggio della pittura, i vincoli strutturali generali della mimesi, nella rappresentazione della natura (vincoli della luce, delle forme dello spazio, dei rapporti storicamente fissati tra

² E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 31-44.

³ Per questo punto, rinvio al mio *Musica e verità*, in *Atti del Convegno Musica e scrittura*, Associazione Nuova Consonanza, Roma, Goethe Institut, 1996, di prossima pubblicazione.

⁴ Per quest'altro punto, rinvio ad A. Sbordoni, *L'invenzione dell'armonia e l'armonia dell'invenzione: Brahms, Schönberg e il '900*, "Colloquio 'Brahms il progressivo'", Pesaro, 15 settembre 1995", nonché al mio *Strutturalismo e lessicalismo. L'estensione del linguaggio*, in "Il cannocchiale. Rivista di studi filosofici", 1, 1997, pp. 157-183.

prospettiva ed ottica — cioè tra i processi astrattivi della costruzione geometrica e quelli fisici della visione reale — e poi, i vincoli iconografici e del movimento, nonché le regole di disposizione degli oggetti sulla tela, cioè del rapporto composizione-cornice).

Qualche esempio storico

La *Divina Commedia* è l'esempio più illuminante d'una forma poetica che spazia dall'epica all'invettiva, dall'oratoria alla didascalica, dalla teologia alla filosofia, alla scienza, alla storia, alla politica, alla vita quotidiana e privata. Ma questo spazio d'espressione a tutto campo, senza la protezione del sirventese, della terzina e della rima ABA-BCB, non avrebbe potuto sostenersi: è tutt'uno con la sua struttura. Dante è l'espressione più alta d'una reciproca funzione esistente tra vincolo della grande struttura formale e libertà lessicale. In generale, una domanda più che lecita: è sostenibile l'ipotesi che, dove alto è il valore socialmente condiviso assegnato ai vincoli strutturali (la metrica, per esempio), lì sono possibili usi lessicali anche di basso profilo semantico ed il linguaggio è un 'semplice dato di fatto', nel quale 'non avviene nulla di nuovo'?⁵ Molti esempi potremmo trovare a sostegno dell'ipotesi, anche nella *Divina Commedia*. Poi, con il venir meno delle grandi strutture, si è lentamente cominciato a vedere e a sentire come l'ambito e la gamma del linguaggio possibile non fossero e non potessero essere d'un genere qualsiasi: o questo linguaggio si raffina e si riduce nel materiale lessicale, in una direzione che punta a sottolineare i suoi più forti valori semantici, oppure esso cerca il supporto di nuove strutturazioni, tutte interne ora, strettamente sintattiche. Il romanticismo è il momento più radicale di quella rottura: su un versante si approfondisce la ricerca verso nuovi valori di tensione, sostitutivi della rimozione delle grandi strutture esterne (sonorità, simbolismo, ermetismo, Baudelaire, le *Fêtes galantes* di Verlaine, Ungaretti, ma anche il lessico poetico rilkeiano delle *Duineser Elegien*, con la sua esclusione dell'intero lessico tecnico-scientifico, sostituito da circonlocuzioni criptiche e cifrate «entro le vaghezze di una lingua letterariamente allusiva»);⁶ sull'altro versante, la ricerca di nuove sintassi (dal Mallarmé di *Un coup de dés*, a Tzara, al dadaismo, ecc.). In ogni caso, un linguaggio come semplice dato di fatto, in cui nulla avvenga di nuovo, non è più possibile; la caduta dei legami smantella gli artifici annidatisi nelle sintassi, ma ha insieme bisogno di valori semantici più raffinati, sostitutivi delle strutture mancanti: e questo richiede nuovi ambiti lessicali, dove, complessivamente, lo spettro linguistico è più teso, più ricco di significato, ma meno esteso.

⁵ T.W. Adorno, *Wagner, Mahler. Due studi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 199.

⁶ A. Destro, in R.M. Rilke, *Elegie duinesi*, Torino, Einaudi, 1978, p. XII.

È quanto accade nella storia del linguaggio musicale. Un esempio è la rinuncia all'unità sintetica beethoveniana — la perdita d'uno spirito organizzativo e di unità a priori, che si era esplicitata attraverso la variazione — quella rinuncia che, già in Schubert, porta ad una dissoluzione della consequenzialità logico-sintattica, verso un procedere errabondo ed estatico, verso una digressione (sostitutiva della variazione), verso quelle 'lunghezze divine', in cui la durata, il 'prender tempo' è nuovo sinonimo di senso. Ed un esempio è Wagner, con le sue armonie impressionistiche e il colorismo della strumentazione, dove è il suono l'elemento generatore dello sviluppo musicale e dove il tempo viene 'raggelato' nello spazio semantico e si raggruma — sotto l'effetto del colorismo — nello 'spazio' del colore sonoro, per dispiegarsi, come nella *Recherche* proustiana, in una infinità senza tempo di reiterazioni (che non sono più né variazione né digressione). È Brahms che cerca d'arginare la dissoluzione in atto delle forme generando organizzazioni in corso d'opera, attraverso l'espansione delle modulazioni dentro una tonalità, fino alle regioni più lontane dalla tonica,⁷ cioè verso una nuova prosa musicale; una progressività — sottolineata da Schönberg⁸ — che è poi dello stesso Schönberg, il quale, proprio per uscire dall'*impasse* del cromatismo delle soluzioni coloristico-impressionistiche di derivazione wagneriana, ma anche dalla crisi formale post-beethoveniana, porta alle ultime conseguenze le ricerche sintattiche di Brahms; un discorso ricostruito, quello di Schönberg, atonale nei *Sei piccoli pezzi* (brevevissimi aforismi per pianoforte), vincolato da rigide regole meccaniche quello della *Suite op. 25 per pianoforte*, dove, comunque, lo spettro linguistico, anziché allargarsi, si esaurisce quasi subito e la meccanicità mostra tutto l'automatismo di una musica programmabile e computerizzabile, automatica e casuale, come lo sono i disegni automatici di André Masson, i *cadavres exquis* di Tanguy, l'oggettistica aleatoria di Duchamp. La riflessione sui vincoli e la ricerca di nuove forme apre dunque la via in due direzioni sempre più divergenti: da un lato, emblematici, Wagner e Debussy, dall'altro Brahms e Schönberg, anche se la separazione è certamente artificiale. Qui possiamo solo esprimere questa ipotesi: che, su un versante, è la parola musicale (il suono) a rinnovarsi, ma insieme a rarefare il suo spettro, a restringere il 'dispiegamento' espressivo, sempre più prezioso e raro, a ridurre la possibilità discorsiva, narrativa, prosastica, a tendere ad un silenzio teorico, col rapido esaurirsi delle possibilità innovative del valore sonoro (in quanto colore) e a richiedere una rifondazione con l'esaurirsi delle possibilità del suono (in quanto armonia). Sull'altro versante, l'organizzazione brahmsiana 'in corso d'opera' e la nuova sintassi schönberghiana hanno come punto d'arrivo Webern e l'aforisma musicale, dove la sperimentazione sintattica si auto-nega, si auto-distrukge. Due direzioni, entrambe generatrici di tensioni linguistiche e di conseguenti riduzioni dello spettro lessicale, l'una per effetto di esasperati preziosismi sonori, l'altra di ardue complessità costruttive.

⁷ M. Mila, *Brahms e Wagner*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

⁸ *Ibid.*

Il problema centrale dell'arte, oggi

Dalle ceneri di queste esperienze sembra rinascere una necessità di ricomposizione, che mette in chiaro l'esistenza di interazioni dinamiche fra quei due aspetti, semantico-lessicale e sintattico-strutturale. L'esaurirsi dei due orientamenti, nella loro unilateralità, sembra generare un nuovo punto d'incontro, dove si approfondisce la consapevolezza che l' 'oggettivo' dispiegarsi temporale della sintassi ha la capacità di riflettersi sugli 'spazi' linguistici, e che lo spazio della parola e del suono ha la potenza di generare il tempo del suo necessario sviluppo, incidendo così sulla forma sintattica; e sembra affacciarsi la comprensione che fonti della spazialità e della temporalità del linguaggio non possono che essere i fondamentali modi in cui si dà la mente, in quanto 'spazio di significazione' — l'immaginazione e la memoria — ai cui 'significati', ai cui 'oggetti', ai cui 'termini di significazione', se vogliamo, parole e figure e suoni 'oggettivi' tendono ad adeguarsi. Ricomposizione, dunque, sotto il segno prioritario della significazione.

Prima questione: interazione e intermedialità

Ma nell'ambito dei linguaggi dell'arte una teoria generale delle relazioni intercorrenti tra semantiche e sintassi non poteva essere neppure cercata; la direzione di ricerca era infatti opposta, dettata sotto la spinta di interessi decisamente alternativi e unilaterali. Se la crisi era vista dal lato del bisogno di nuovi valori 'formali' — nel senso che il limite da superare veniva (e viene ancora) individuato nelle sintassi esistenti (vincoli di tonalità del linguaggio musicale o della mimesi della rappresentazione della natura o della sintassi della narrazione, della *consecutio temporum* e degli incastri delle *relative*, inadeguata ormai al ritmo, non più narrativo, ma piuttosto descrittivo, delle nuove realtà oggettive e soggettive) — la ricerca si muoveva (e si muove) allora radicalizzando la direzione e puntando all'invenzione e alla definizione di nuove sintassi, per vedere poi le possibilità espressive consentite al loro interno (esempi: la dodecafonìa, l'informale in pittura, il dadaismo letterario, ecc.). Se la crisi era invece vista dal lato dei bisogni di nuovi valori 'espressivi', e il limite da superare veniva (e viene) individuato nelle semantiche esistenti (sonorità, timbro, colore, ecc.), la ricerca allora si muoveva (e si muove) radicalizzando l'invenzione, in astratto, di nuovi valori timbrici, di nuovi cromatismi coloristici o di sperimentazioni lessicali, per vedere se poi esistano, dopo questa svolta, possibilità di esplicazione d'un tema, di un discorso. Ecco perché diventa ora centrale la riflessione sul modo dell'interazione e sulle possibili concrete interazioni tra la dimensione semantica-spaziale e quella sintattica-temporale dei diversi linguaggi. E il problema non è assolutamente vincolato a soluzioni da trovare solo dentro i comparti linguistici tradizionali. Le relazioni sono anche trasversali, per cui il problema passa immediatamente attraverso i singoli 'media', è immediatamente intermediale e coinvolge obbligatoriamente problemi di paragone delle arti.

Il paragone delle arti

Se dunque dobbiamo riprendere in considerazione il 'paragone' leonardesco delle arti, lo faremo non per evincerne una qualche priorità dell'una rispetto alle altre.

Leonardo sappiamo che individua una quindicina di elementi d'opposizione che assegnano alla pittura — primi 28 capitoli e il 46 — una priorità sulla poesia, soprattutto quella dell'istantaneità della percezione; un'opposizione, questa, che anticipa la distinzione del *Laokoon* lessinghiano,⁹ dove però il primato viene assegnato alla poesia, proprio perché raffigurazione articolata nel tempo. Anche la musica, come ben sappiamo, è per Leonardo sorella minore della pittura (ne tratta fino al capitolo 32, per passare poi alla scultura). Ed anche qui la posizione si rovescia con i romantici, che fanno della musica la massima espressione di spiritualità (da Tieck a Wackenroder, ai fratelli Schlegel, a Schopenhauer, a Hegel). Solo Kant la colloca al gradino più basso, in quanto fondata sul semplice piacere dei sensi.¹⁰ Bisogna arrivare a Kandinsky e Schönberg per trovare musica e pittura sullo stesso piano e indicazioni sul valore pittorico del suono e sulla sonorità del colore.¹¹

L'aspetto che maggiormente colpisce in questi tentativi di classificazione è sempre la banalità dell'argomento che dà priorità ad un organo piuttosto che ad un altro: occhio, orecchio o occhio interiore dell'anima. Ma, al di là di questo tipo di approccio al paragone delle arti, ben più profondo è oggi quello dell'intermedialità, a cui esso apre. Nessun'arte è votata allo spazio più che al tempo: ognuna li contiene entrambi, in un'interazione di semantica e sintassi.

L'intermedialità e il teatro

Secondo elemento: ma perché un approccio intermediale? Premettiamo che conviene distinguere l'intermedialità in quanto interazione di linguaggi, dalla presupposta 'multimedialità', in quanto compresenza di linguaggi (dove il 'medium', con McLuhan, è sì il messaggio, in quanto qualificato dal tipo di mezzo che usa, ma, appunto per questo, linguaggio qualificante il messaggio, nel quale il messaggio è

⁹ G.E. Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, ed. it. a cura di T. Zamella, Milano, Rizzoli, 1994.

¹⁰ Si veda ad esempio, *Robert Schumann. La musica romantica*, a cura di L. Ronga, Torino, Einaudi, 1982; *E. Th. A. Hoffmann poeta e compositore. Scritti scelti sulla musica*, a cura di M. Donà, Fiesole, Discanto ed., 1985; *W. H. Wackenroder. Fantasie sulla musica*, a cura di E. Fubini, Fiesole, Discanto ed., 1981.

¹¹ A Schönberg, W. Kandinsky, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Torino, Einaudi, 1988.

incorporato). L'ipotesi qui avanzata è che il significato primordiale, il senso originario dell'arte, altro non sia che un senso che il 'teatro' già aveva nell'antica Grecia. È questo suo senso che dà consistenza 'teorica' e assegna origine 'storica' all'intermedialità?¹² Qual è allora il senso di quel teatro?

Teatro come spazio di significazione. Il rito del teatro

Se diciamo che l'arte stessa è teatro in quel senso originario e arcaico, allora sarebbe teatro in quanto luogo — effettivo o ideale, poco importa — che compete ad un dio particolare, quindi luogo di celebrazione d'un rito 'speciale', che fa 'essere teatro' quello spazio di significazione: quello spazio, nell'antica Grecia pre-aristotelica è appartenuto a Dionysos; oggi possiamo sostenere che sia costituito da un altro rapporto privilegiato, segnato da quanto abbiamo qui già chiamato lo spazio della tensione semantica. Vi è implicito un elemento 'para-religioso', emergente in quella tensione e che traspare da essa, caratterizzante il rapporto con ciò che non è mai pienamente raggiungibile ed anzi (possiamo dire con Kierkegaard), è votato allo scacco. L'incommensurabilità del segno all'immagine è l'alterità ed è vissuta come tale. Noi possiamo chiamare 'Dionysos' questa alterità, ma il nome è davvero di comodo, sebbene suggestivo. Abbiamo sollevato un problema e fatto un'ipotesi: che l'arte stessa è teatro, nel senso originario del termine.

Preghiera come tensione di comunicazione

L'arte, più che comunicazione, è tensione di comunicazione con l'alterità — l'irraggiungibile alterità dell'oscuro mondo delle immagini e dei ricordi, di cui si nutre l'arte —: in questo senso, di tensione comunicativa, una 'preghiera'. Questo luogo dell'alterità è proprio un non-luogo, è l'utopia, come mondo effettivo dell'origine' del significato, dell'oggetto' semantico.

La coscienza della finzione. Il mito nel teatro

La modernità di questo spazio, di questo 'teatro', è tutta nella coscienza della finzione, che è insieme 'connivenza con' e 'allusione a' quel dio. E dove c'è tensione di significazione, dove si manifesta l'alterità, lì si cela anche il mito (nel senso dato al termine da Brelich e Vernant):¹³ ora, il mito dell'arte (o, se vogliamo, di questo teatro 'generale'), il suo 'contenuto immanente', è il percorso

¹² M. Massenzio, *Dioniso e il teatro di Atene. Interpretazioni e prospettive critiche*, Roma, NIS, 1995.

¹³ *Id.*, pp. 10 sgg. e p. 13.

dal disordine, dal caos originario, all'ordine: l'ordine di un 'significato' circuito e allettato, sebbene irraggiungibile e non-disvelato: ordine semantico e sintattico, ordine di forme e strutture e, insieme, creazione dal nulla del lessico, in nuovi valori di significazione.

Far essere l'altrove

Allora, continuando nell'analogia, dobbiamo asserire anche un valore sacro del mito, sacro nel senso della sua assoluta eccezionalità, che è di essere luogo dedicato, dove vive (si conserva) l'immagine, dove si tenta di far essere l'altrove. L'arte, come 'percorso dal caos all'ordine estetico', ha dimensione sacra; non per nulla, nella dinamica 'caos-cosmo', Brelich coglie l'elemento distintivo per eccellenza del culto dionisiaco.¹⁴

Mimesi: rovesciamento dell'imitazione. Arte dell'assenza e della lontananza

Come sappiamo, Antonin Artaud e Carmelo Bene negano al teatro la funzione di rappresentazione. Assolutamente giusto, se per rappresentazione s'intende *mimesis*, imitazione, rispecchiamento, duplicazione di un'azione qualsiasi; non quando la mimesi coinvolge l'azione fondamentale e universale del teatro, che è sì imitazione, ma che ha il senso del 'rovesciamento dell'imitazione e del doppio', dal momento che questo teatro è tensione del significato, all'alterità e all'utopia. Non descrizione, non narrazione imitativa d'una presenza, dell'oggetto presente, ma immaginazione, in quanto assenza di esso, e memoria, in quanto sua estrema lontananza. Arte in quanto arte dell'assenza e della lontananza. Lontananza o assenza, che devono essere difese, affinché la visitazione turistica delle cose e dei luoghi non distrugga per sempre la loro mimesi immaginativa e non spenga il ricordo in una piatta presenza.

La duplicazione mimetica della maschera

L'arte e il teatro sono 'rappresentazione', ogni volta originaria, della nascita di uno spazio di significazione in un tempo, non certo cronologico, ma di sviluppo attorno al significato.

Questa duplicazione mimetica universale è fornita dalla maschera, perché solo dietro la maschera c'è l'alterità assoluta e nella maschera 'si cela' il significato e la maschera soltanto consente il rito del teatro. Naturalmente ciò che conta non è la maschera reale, d'un teatro delle maschere, ma conta che aleggi nel teatro 'il senso' della maschera, che è il senso di un'assenza e di una lontananza

¹⁴ *Id.*, pp. 14 e 15.

assolute, incolmabili, di un non esserci più — alludibile e assicurabile in qualche modo solo con l'immaginazione e i ricordi —: una maschera, che offre, dunque, la possibilità di un esserci ancora (sia pure nella lontananza e attraverso l'assenza).¹⁵ Se, come è stato detto,¹⁶ gli dei e le loro maschere sono sempre di profilo, Dioniso e la sua maschera sono invece sempre posti di fronte; perché? Ciò che conta qui è l'occhio, lo sguardo, a cui non è possibile sottrarsi, né come artista, né come spettatore-coinvolto, né come attore-portatore-di-maschera, che è se stesso e altro da sé.

La reciprocità dello sguardo, nella maschera

C'è un reciproco sguardo nell'arte, che, volto su di essa, fa svegliare la marionetta che dorme nel regno delle immagini e che, dalla marionetta risvegliata, si volge, prodigioso, a volte mortale, verso i nostri occhi per rivelarci qualcosa sul valore, sul senso dell'utopia, per insegnarci a vedere in altro modo, per introdurci nel percorso proprio di quel mito, che sconvolge le tradizionali coordinate spaziali e temporali e crea nuovi spazi di semanticità e una nuova temporalità di forme sintattiche.

L'arte è sempre maieutica

Nella tensione della significazione viene dunque coinvolto — come già ebbe a dire Aristotele nella *Poetica* — lo spettatore,¹⁷ l'uditore, portato e costretto a partecipare al rito, a ripetere l'operazione irripetibile dell'impossibile dialogo con quel mondo dell'alterità che ha impegnato e mosso l'artista, spinto inesorabilmente allo scacco.

Dal caos all'ordine linguistico. La barriera della realtà

C'è una radicale diversità nei confronti della razionalità del sapere scientifico: un rapporto simbolico di significazione, il mito che lo muove ed il rito, che si dispiega in un luogo di celebrazione, e contrassegnato dalla sua funzione specifica di controllo della 'transizione all'ordine' della forma artistica.¹⁸

Ecco la funzione dell'arte (del teatro, secondo Vernant): far sì che il rapporto all'alterità, all'utopia, «divenga una delle dimensioni della vita collettiva e dell'esistenza quotidiana di ognuno»: lo spettatore-uditore deve diventare parte attiva del rito, dev'essere coinvolto, rompendo la barriera tra scena e realtà,¹⁹ tra

¹⁵ Sulla maschera, *Id.*, pp. 43-59.

¹⁶ W. Otto, *Dioniso*, Genova, Il Melangolo, 1990; cit. in M. Massenzio, *op. cit.*, p. 56.

¹⁷ M. Massenzio, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ *Id.*, p. 22.

¹⁹ *Id.*, pp. 39 e 41.

questa messa in scena e il quotidiano, non negando la scena, ma riassegnando a tutto ciò che il teatro contiene il suo senso originario, la sua antica, arcaica valenza e ricostruendo il senso della realtà e del quotidiano.

L'intermedialità precede la suddivisione delle arti

In questo senso dell'arte e del teatro sta l'origine naturale dell'intermedialità, che precede, teoricamente, se non storicamente, ogni sua possibile e convenzionale suddivisione in compartimenti: pittura, musica, poesia. Se grande rilievo ha la considerazione di Artaud, che il teatro non può essere dominato dalla parola, ciò significa che forme musicali e pittoriche, gesto e movimento assumono un ruolo autonomo nell'intermedialità, e non quello di mere illustrazioni al 'testo', quindi alla parola. La struttura di fondo dell'intermedialità può certo venire ristretta (ad uno dei comparti), ma solo con una scelta concreta, giustificata di fatto.

La tensione semantica come momento centrale dell'interazione

Riprendiamo il tema dello 'spazio della significazione' e della tensione interna come punto di ricongiungimento e d'interazione semantico-sintattica. Correlazione di operazioni della mente con oggetti linguistici (parole, suoni, colori, ecc.) e, viceversa, tentativo d'adeguamento di questi oggetti significanti a quei significati che sono i modi d'essere delle aree della significazione dell'arte (immaginazione e memoria). In quella iniziale scelta semantica, il momento dell'interazione.

Tempo della sintassi, funzione delle disposizioni linguistiche

Quale struttura sintattica occorre per articolare nel tempo un rapporto di significazione e come influisce essa sulle ulteriori scelte semantiche, nella sequenza temporale? La sintassi, dispiegandosi, genera un tempo proprio (tempo della sintassi), nel tempo oggettivo: un tempo, che è funzione delle diverse disposizioni degli elementi linguistici (generatrici di spazi semantici). Esempi:

a) Come ha detto Schönberg, anche «un piccolo cambiamento nella successione delle note, un diverso modo di collegarle — diciamo noi, nel tempo della sintassi —, ed ecco che suoni prima scialbi risplendono di una luce sfolgorante, o addirittura minacciano di mandare all'aria una forma che appena qualche momento prima era ancora così solida»: ²⁰ si generano nuovi spazi semantici che,

²⁰ A. Schönberg, W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 104.

a loro volta, rimettono in discussione sintassi appena costruite.

b) Ogni *cluster* semantico, generatore d'uno spazio linguistico (distinto dallo spazio fisico), chiede un suo tempo di articolazione, nel tempo oggettivo, e dunque la riunificazione delle immagini in una sintassi (che può essere anche di altro linguaggio). L'immagine visiva può chiedere un rallentamento per essere assimilata e per assumere valenze significative nuove: Cahen, come ha rilevato M. M. Gazzano,²¹ cerca esplicitamente un approfondimento della visione attraverso la tecnica del *ralenti* della cinematografia, che gli consente di entrare nel campo, prima bloccato, dell'immaginazione e della memoria. C'è dunque un tempo giusto dell'immagine, un tempo sintattico entro cui la semantica dell'immagine si offre; *ralenti*, come condizione di senso; è cioè il tempo oggettivo che concorre qui al valore semantico della successione delle immagini ed assegna nuovi valori temporal-sintattici.

c) Una poesia, in quanto sequenza di parole, si ritma nel suo percorso temporale, anche attraverso quelle particolarissime strutture sintattiche costruite da regole che fanno interagire la parola ed eventualmente anche la voce con i silenzi delle pause, con i blocchi semantici (quali erano un tempo le strofe), con le costruzioni interne ai blocchi stessi (esistenza di incisi, ecc.).

C'è, dunque, un tempo dell'articolazione della parola in relazione al nulla eidetico o, semplicemente, alle pause; e così, dei suoni rispetto alle pause e al silenzio, o del pieno iconico sui vuoti; e ancora un tempo della parola rispetto alla voce e al gesto e al movimento, del suono rispetto al rumore, del colore rispetto all'incolore.

d) E Jacques Derrida (a proposito del teatro di Artaud) aggiunge che la parola e la scrittura debbono anche ridiventare *gesti*: mettere a nudo le loro sonorità, l'intonazione, l'intensità, il grido e «quel tanto di gesto oppresso che resta sempre nella parola», quel movimento, «che la generalità del concetto [...] non ha mai finito di rifiutare».²² La separazione tra concetto e suono e movimento, tra parola e voce e gesto è elemento fondamentale di relazioni semantico-sintattiche interne ad un testo ed è ripresa anche da Michel Chion.²³ Se la voce è prima della parola, se il gesto è ad essa immanente, essi sono pur sempre ad essa funzionale: solo eccezionalmente può essere quell'informe — *assemblage* o accumulazione — quella decomposizione priva di scopo, che essa diventa nel teatro di Tadeusz Kantor ed anche di Artaud.

²¹ M.M. Gazzano, *L'invito di Robert Cahen*, presentazione di Cahen in occasione dell'incontro-dibattito *La video-arte e i suoi paradossi*, Festival Romaeuropa '94, Sez. Arte Video, Roma, Villa Medici, 22.07.1994, pp. 1-8.

²² J. Derrida, *Prefazione* ad A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968, p. XVIII.

²³ M. Chion, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, pp. 9-26.

e) E poi, com'è ben noto nel campo dell'elaborazione elettroacustica (ma l'analisi vale in generale), si danno 'stati' o 'direzionalità' sintattico-strutturali, che sono generati o presieduti dalla morfologia dei suoni (siano essi fasce o impulsi, caratterizzati da certi modi di attacco o di estinzione) e dai parametri microstrutturali timbrici: tipologie (come metallo-suono, metallo-rumore, legno, ecc.) e morfologie dei timbri (armonici o meno, omogenei o variabili, coerenti o meno). Si generano, insomma, immagini sonore e timbriche (in cui si distinguono 'gradi di fissione e di scissione' dei suoni e 'grane' timbriche) e c'è una microstruttura sintattico-acustica, generata da creazioni e scelte sonore e timbriche, che interagisce poi con la macro-sintassi musicale, generando, a sua volta, o presiedendo a processi di trasformazione nel tempo fisico delle 'sezioni del lavoro'.

Una norma generale, in assenza di regole specifiche

Se l' 'ambiente' semantico e gli 'oggetti' simbolizzati sono di altro ordine dei 'simboli' (psichismi della memoria e dell'immaginazione, immagini eidetiche, sonore, visive e, infine, oggetti: parole, suoni, colori) e sono dunque incommensurabili e inconfrontabili, la questione effettiva è solo la generazione di 'interpretazioni' adeguate ai termini e agli enunciati: dunque, quella d'un lessico *ad hoc*, generatore del suo percorso temporale in una sintassi. Il mistero dell'arte è tutto nell'adeguatezza dell'interazione sintattico-semantica al proprio mondo affettivo; riposa, cioè, nella potenza del passaggio da atti mnestici e d'immaginazione ad immagini e ricordi mediante opportuni oggetti semantici (parole, suoni, colori). Oltre questa norma generale, non ci sono regole. Queste vengono poi create *ad hoc* come norme d'interazione, affinché l'adeguamento al riferimento mentale abbia successo. Tutto qui: essere guidati dalla 'forza degli elementi' (suono, parola, immagine) nell'organizzazione della composizione: una 'forza', che può scaturire solo da quella terribile tensione di adeguamento al significato.

Il 'senso' intermediale si genera in unità di atmosfera e di tensione

Come si pongono possibilità d'intersezione con altri linguaggi e quindi la totalità del teatro? Non come commento, didascalia, rappresentazione di quanto già detto con altro linguaggio, non trascrizione, illustrazione, accompagnamento e abbellimento.²⁴ Ad esempio:

a) Il 'senso' della parola può intervenire su un suono, condizionandolo a quel

²⁴ J. Derrida, *Prefazione*, cit., pp. XI-XII.

senso. Ma quel suono può, a sua volta, modificare, non certo la parola, ma la voce della parola, quando il testo sia scritto prima di una notazione musicale.

b) Se, viceversa, vien prima la musica, è allora il suono che può influire su un'immagine, condizionandola ad esso; e questa può modificare, a sua volta, il tessuto sonoro, il flusso delle pause, ecc. Un esempio, in tal senso, lo prenderei da *Agnus I* di Alessandro Sbordoni, dove una ripresa sul sol del soprano cita un corale, ripreso anche da Bach, che qui ha il potere d'un graffito: due grida drammatiche, che attraversano il tessuto musicale, subito soffocate, come lampi di tragedia, e che segnano il contesto di nuovi sviluppi. Qui, il senso della musica chiede una parola, che non è più di puro commento, ma che si pone nella stessa atmosfera, nello stesso 'orizzonte di significato'.

In generale, per potersi dare intermedialità e pervenire ad un clima comune, si deve lavorare su valori semantici pre-definiti, discussi; occorre sapere quale è l'oggetto (il 'significato') di una comune tensione. Solo allora si possono generare strutture sintattiche omologhe, parallele, adeguate, anche se per 'spazi' che debbono ancora essere controllati: quanto 'dura', infatti, per quanto si sviluppa, sintatticamente, nel tempo, lo spazio dell'immagine? Tutto questo non ha regole specifiche, sebbene sia evidente la base teorica, che attraversa ogni lavoro.

Livelli di intermedialità 'intra'-linguistica

Intermedialità, s'è detto, non è soltanto 'inter'-linguistica: essa si dà anche all'interno di uno stesso linguaggio: nella poesia, per esempio, tra voce e parola, tra parola e silenzio, tra blocchi semantici, ecc. Altri esempi a livello 'intra'-linguistico:

a) Un punto di luce, dice Gombrich,²⁵ viene evocato attraverso il rapporto con altri valori luminosi: nel capitolo sul *Colore della luce*, a proposito di Constable, l'elemento da considerare ora non è tanto quello della nascita d'una pittura intesa come scienza e come indagine sulle leggi della natura (che è l'obiettivo di Constable), né quello dell'innovazione coloristica di *Wivenhoe Park* (che è la tesi delle analisi critiche), né quello della 'relativizzazione delle immagini', nel confronto con ciò che ci si aspetta (ed è la tesi di Gombrich), ma quello dell'invenzione di una nuova sintassi dei colori, mossa dall'esigenza semantica di rappresentare (di evocare) la luce, con il semplice mezzo del colore.

b) Evocare la luce attraverso un rapporto di valori luminosi, che sono meramente coloristici, non è diverso da quanto accade nella poesia. La non-corrispondenza dell'immagine-oggetto con l'immagine mentale, che abbiamo

²⁵ E.H. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 39-74.

chiamato 'tensione semantica', è un aspetto che viene ora a consolidarsi, nella generazione di una sintassi *ad hoc*: in effetti, al colore della luce, nel linguaggio della poesia, verrà a corrispondere la parola d'un'immagine della mente, nel senso che l' 'evocazione' di tale immagine, la sua 'generazione' può esser data e si dà 'nel contesto', cioè nell'insieme dei rapporti lessicali, dentro un alone di parole; solo in questo tessuto di relazioni (sintattiche, per quanto si articolano nel tempo), la 'luce' dell'immagine eidetica — altrimenti invisibile — può scaturire e diventare 'visibile'.

c) E, certo, lo stesso diremo della musica, nel rapporto dei timbri e dei suoni; passando dai bassi agli alti, per esempio, la musica sembra acquisire improvvisamente maggiore nitidezza, sebbene poi questa nitidezza si spenga e cessi lo *choc* del passaggio. Restano i gradienti sonori, così come restano gradienti di colore e gradienti di significazione in un alone di rapporti lessicali. Questa è la base di una sintassi generale, dei suoni, ancora priva, e prima ancora, di ogni regola concreta.

Ciò che si deve determinare, è un orizzonte di attesa, dove vengono registrate le deviazioni dalla norma: questa è la tensione semantica; qui, lo *choc* generato, se lo scopo è raggiunto. L'arte è tutta qui.

Alberto Gianquinto