

Semantica e sintassi nelle pratiche artistiche e filosofiche di Alberto Gianquinto

Alessandro Sbordoni

Il frammento di *Terre dell'Utopia* che è stato ascoltato¹ mi fa ricordare lo scambio epistolare con Alberto Gianquinto (di qui in avanti Alberto), che ebbi con lui ormai parecchi anni or sono (parlo del 1997-1998), poi pubblicato nei primi due numeri di *Testo e Senso*. Questo scambio scritto è stato preceduto da un'assidua frequentazione fatta di tanti bellissimi incontri e discussioni, i quali sono stati per me estremamente fruttuosi sul piano filosofico ed estetico, oltre che su quello dell'amicizia, ed hanno anche trovato un esito significativo nel lavoro comune sul suo importante e bellissimo testo *Terre dell'Utopia*, eseguito all'Acquario Romano nel 1997, nell'ambito di Progetto Musica di quell'anno.

In questo scambio Alberto voleva avviare una riflessione critica sulla musica contemporanea. Con una sorprendente ma solo apparente adesione al paradigma della musicologia classica, Alberto prendeva le mosse dalla contrapposizione tra un atteggiamento *beethoveniano* e un atteggiamento definito come *rossiniano*: ravvisando nel primo il prevalere dell'aspetto costruttivo e quindi della sintassi, nel secondo invece, con l'afflato melodico e il conseguente sbilanciamento sull'empito affettivo dell'istante, una prevalenza della semanticità.

Sottolineava perciò come qui la semantica e la sintassi sembrano davvero trovarsi su due fronti contrapposti, forse al limite inconciliabili, in conseguenza della netta e inesorabile distinzione tra il *testo* scritto, la partitura, e le sue varie esecuzioni. Secondo la visione classica, diventa infatti possibile fruire dell'opera musicale soltanto tramite le sue numerose e varie esecuzioni, che però possono solo ambire all'irraggiungibile perfezione dell'originale scritto in partitura, il quale, quasi un intelligibile platonico, è ovviamente inesistente sotto il profilo del suono, quindi lontano da ogni 'pratica' musicale.

Da qui per Alberto nasceva la crisi della musica contemporanea, che, introducendo la tematica dell'aleatorio e dell'improvvisazione, rimetteva in discussione

l'apporto di un'idea' compositiva, strutturale, **d'una esplicitazione 'sintattica' in quanto contenuto espressivo**, indipendentemente o prima ancora di ogni intuizione melodica, lessicale, 'semantica'².

Insomma la nuova musica aveva rigettato, eliminando ogni liricità, anche la ricerca di una forma, di *un'idea sintattica intoccabile*, condannandosi così ad una *pericolosa caduta*, e lasciando intravedere, appunto con il ricorso all'aleatorio e all'improvvisazione,

la rinuncia ad una forte funzione strutturale, da un lato, ed un ripiegamento nell'ideologia del momentaneo, dell'occasione, dell'istante da cogliere, del far musica

¹ Questo intervento ha fatto parte di un video-incontro per ricordare la figura di Alberto Gianquinto, avvenuto il 12.2.2021, che si può trovare sul sito www.filosofiaimovimento.it. Qui è ovviamente in forma più sviluppata.

² *Carteggio Gianquinto-Sbordoni* (maggio 1997), *Testo e Senso* 1-1998, p. 156, grassetto mio.

attraverso con-posizione [semplice giustapposizione casuale di frammenti disparati, interpreto io] aggregazione e sommazione ³.

Accantonando come pienamente superata la forte ed anzi eccessiva attenzione concessa dalla musica del secondo dopoguerra ad un formalismo soltanto costruttivo e quindi aridamente razionalistico, io sottolineavo invece l'importanza dell'apporto creativo dell'improvvisazione al pensiero e alla prassi musicale contemporanei. L'improvvisazione dà modo infatti di introdurre tre concetti per me fondamentali: ascoltare (dimensione dell'*altro*), consuonare (dimensione del *gruppo*), risuonare (dimensione dell'*ambiente*). Comunque convenivo sostanzialmente con Alberto che l'improvvisazione fino a quel momento (come in gran parte avviene ancora oggi) si era sostanzialmente limitata ad una generica e caotica rivolta nei confronti della *routine* musicale preesistente. Si era perciò confinata in un generico *épater le bourgeois*, in cui il *bourgeois* era poi il normale pubblico dei concerti. Con tutte le difficoltà conseguenti alle sporadiche apparizioni di quest'ultimo in quelle sale e cantine dove l'improvvisazione veniva per lo più esercitata, assai poco frequentate dagli stessi 'addetti ai lavori'. Soprattutto però la pratica improvvisativa non era riuscita ad individuare una sua propria prassi autentica, a parte il jazz, il quale però si ispirava a radici non europee. Del resto qualcosa di molto simile era avvenuto anche al grande impulso 'libertario' che era esploso nel '68, il quale non solo non era stato capace di tradursi in un serio cambiamento delle strutture politiche ed economiche, sociali e statali, ma non era nemmeno riuscito ad interpretare la grande portata dell'esigenza psicologico-psichica, etica e spirituale da cui in fondo era scaturito. Parallelamente a ciò anche la 'nuova musica' si era dunque inaridita e ripiegata su se stessa, anzi la 'forbice' tra *rossiniano* e *beethoveniano* si era ulteriormente aperta, radicalizzandosi ed estremizzandosi tra i due poli contrapposti del rock dionisiaco da un lato, pienamente 'integrato' nel sistema commerciale, e dell'algido e rumoristico contemporaneo dall'altro, 'apocalitticamente' e quasi aristocraticamente isolatosi nelle cantine e nell'*underground*. Con gli anni Ottanta sarebbe poi arrivata la tremenda controriforma del minimalismo e del *post-modern*, con una regressione evidente di cui forse solo ora si può cominciare a parlare.

Il secondo round dell'epistolario slittava però subito su tutt'altro piano, in quanto Alberto affrontava finalmente ciò che gli stava più a cuore:

Come sai, l'argomento delle possibili interazioni di semantica e sintassi è **quanto mi assilla in via teorica e mi orienta nella 'prassi poetica'**; ed il fatto di riuscire a puntualizzarlo lo considero già risultato d'un certo rilievo.⁴

Sono parole importanti, come testimonia quel «*riuscire a puntualizzarlo*». Ci univa intanto il comune interesse per la problematica della *voce*, in base al quale avevamo deciso di affrontare il lavoro su *Terre dell'Utopia*. Questo lavoro confermava come la nostra collaborazione si ispirasse all'idea di un *fare* artistico (poesia in un caso, musica/suono nell'altro) connotato dal far convergere semantica e sintassi, individuando in esse un livello più profondo, una loro scaturigine comune, da cui nascesse il *fare*. Alberto si riferiva ad un livello *pre-linguistico*, come meglio vedremo a breve, io

³ Carteggio Gianquinto-Sbordoni cit., p. 157)

⁴ Carteggio Gianquinto-Sbordoni (ottobre 1998), in Testo e Senso 2-1999, p. 145, grassetto mio).

ad un livello psico-fisiologico, dal quale si originava la vocalità. Sia a lui che a me risultava infatti ben chiaro come la voce possa trovarsi all'*origine* di due tipi di problematiche: quella del suo rapporto col *suono* in quanto tale da un lato, e dall'altro con la *parola*, com'è avvenuto da sempre, e in tutte le civiltà.

Per quanto mi riguarda, la *voce* per la musica costituisce qualcosa di primario se non appunto di originario, scaturente dalla sensazione di rilassamento o di restringimento prodotti sull'organo fonatorio dall'intonazione di un intervallo rispettivamente discendente o ascendente. Questa 'sensazione' propriocettiva sembra poter produrre stati psicofisici di distensione o di tensione, che facilmente poi possono «slittare» e svilupparsi verso una semantica/sintassi musicale, come appare evidente se si guarda ai segni di alcune primordiali notazioni neumatiche.⁵

Qui si apre una questione importante, sulla quale, pur non avendone mai discusso esplicitamente insieme, credo che con Alberto concordassimo pienamente: partire dalla *originarietà* di simili «sensazioni propriocettive» non comportava in nessun modo la necessità di far ricorso ad esigenze 'materialistiche', come ad esempio la pur dibattuta discussione tra linguisti e semiologi a proposito di presunte «basi materiali della significazione».

Anche se da epistemologo qual era infatti egli non si nascondesse, anzi conoscesse bene il ruolo sicuramente importante delle strutture ed aree del cervello, della «rete neuronale», scrive che

il valore semantico del suono non è dato da un rapporto diretto suono-oggetto di provenienza del suono (...). **Il pensiero sonoro è un fare sonoro**, che usa il sistema operativo **mentale** di rappresentazione del cervello sonoro, con **potenzialità di struttura**: pura "rappresentazione simbolica interna" di combinazioni producenti forme intelligibili di linguaggio sonoro⁶,

escludendo intanto con ciò qualsiasi possibilità di *referenzialismo*. Ma poi, a partire da tale 'potenzialità' strutturante,

le *aree di specializzazione funzionale* sonora (dislocate nel cervello), pur distinte, possono combinarsi per sovrapposizione, secondo un sistema di *moduli in parallelo*, generando una realtà *semantica*, o comporsi in successioni temporali, creando realtà di procedura *sintattica*.⁷

Questa possibilità appunto strutturante, che produce poi l'esito compositivo e quindi sonoro del pensiero musicale, ciò che lui chiama con un termine nuovo e molto interessante «*insonorazione*», non è però il frutto di un 'meccanismo', cioè di una interazione meccanica o 'necessaria' o sia pur algoritmica tra aree funzionali e 'moduli' del cervello, in quanto resta aperto

il problema dell'integrazione dei risultati delle operazioni attuate dalle differenti aree della specializzazione funzionale: aree, che debbono interagire quindi tra loro.

⁵ Per maggiori approfondimenti, ad evitare ogni possibilità di 'meccanicismo', si veda A. Sbordoni, *La voce, l'origine*, in *Sonus* n. 17, 1997, ora anche in www.alessandrosbordoni.it

⁶ A. Gianquinto, *Sulla struttura del linguaggio sonoro*, in *Testo e Senso* 13-2012, p. 2, grassetti miei.

⁷ *Ivi*, p. 3.

E precisa infatti subito dopo che l'assemblaggio dei vari parametri ed elementi del suono, suoni, ritmi, timbri, tempo, risposte emotive, anticipazioni aspettative ed «*altri aspetti sintattici di più alto livello*» e perfino

la capacità di ripartizione fra strumenti e melodie, della frequenza delle altezze, delle armoniche, delle durate e del volume delle note, il confronto con i dati della memoria (per i rapporti armonici, le cadenze, i generi, gli stili): questo assemblaggio ci assicura, non ancora quali siano le aree specifiche del cervello dedicate alla musica, ma che l'insieme debba essere e sia coordinato,⁸

per giungere infine ad importanti conclusioni, cioè che

La mente tende ad una organizzazione olistica del suono. (...)

La possibilità semantica musicale va intesa nel senso di un riferimento del suono al suo valore espressivo, consistente nel veicolamento delle emozioni; questa è la sua potenzialità. La musica 'suona' qualcosa. (...)

La musica non può comunicare altro che il significato semantico *suo proprio*.⁹

Insomma Alberto era ben consapevole che la relazione semantica-sintassi andava ben oltre un semplice passaggio obbligato di corrente tra neuroni, e che non c'è nessuna relazione 'diretta' o 'necessaria' tra sensazione e suono esterno. È del resto un compito primario dell'essere umano, quello di tradurre in esiti 'alti' e pieni di senso la materialità di cui è comunque profondamente costituito, traducendola in pratiche consapevoli. Ma soprattutto ciò sembra escludere una separazione di principio tra semantica e sintassi, come se si potesse imporre una qualunque organizzazione sintattica preordinata ad una semantica ad essa del tutto estranea.

Questo è infatti uno degli aspetti più interessanti delle sue riflessioni, che permette di rendersi conto della vastità di visione di Alberto. Mi sia permesso qui di riportare un lungo passo da lui scritto in un suo saggio dedicato alla mia musica, perché è assolutamente indispensabile per capire, insieme con la nostra consonanza di intenti, l'importanza e la portata delle sue riflessioni sulla musica:

Il punto non è quello di cercare la coerenza interna (la logica sintattica) della musica nell'esperienza vissuta, ma quello di riuscire ad esprimere ricordi e immagini mentali, secondo valori semantici adeguati, **nell'immediato fare**, che riflette l'epistemologica considerazione del rapporto autoreferenziale di *significante* e *significato* sonoro. E questo richiede insiemi sonori e sequenze non qualsiasi. **La scelta semantica (nello spazio sonoro) si valorizza nel contesto sintattico della creazione immediata (del 'fare', cioè nel tempo della musica), ma più in un contesto che in un altro; e così una struttura può essere più adeguata d'un'altra a cogliere il valore e lo spazio semantico voluto dalla memoria o dall'immaginazione.** (...) [Ciò] che il segno sonoro intende trasmettere è proprio ciò che si vuole dire, la propria immagine musicale, la memoria. Il linguaggio musicale è

⁸ *Ivi*, p. 4.

⁹ *Ivi*, p. 5, 7, 9.

semantico e sintattico insieme o non è. (...) Quel che conta è capire come si costruiscano ricordi o immagini: quale sia l'innovazione necessaria a coglierli e come si sviluppi nel "tempo" lo "spazio" che si è generato. Che ad un suono segua un altro suono e nient'affatto un terzo, questo fatto non è meramente sintattico, ma già semantico perché legato al senso dell'enunciato sonoro.¹⁰

Vorrei osservare di passaggio che soltanto l'improvvisazione, in quanto prassi musicale che interpreta il momento con la sua viva estemporaneità creativa e ovviamente se esercitata nei modi e contesti adatti, è in grado di evitare al pensiero musicale attuale quel *ripiegamento sull'ideologia del momentaneo* e dell'occasionale se non del casuale, che Alberto lamentava in tanta musica di oggi. Nulla se non un pensiero improvvisante è in grado di *valorizzare*, in un *immediato fare*, la *scelta semantica* identificandone all'istante il *contesto sonoro* più appropriato, cioè *voluto dalla memoria o dall'immaginazione*, calandolo inoltre nello *spazio* situazionale in cui nasce.

Tornando a Alberto, si capisce così il continuo ritornare, nei suoi testi poetici e teorici, della tematica della memoria e del ricordo – in senso assolutamente non sentimentale o psicologico – come fondamento di una *Weltanschauung teoretica*, e quindi appunto di una poetica e di una prassi. Se io pensavo alla voce in quanto origine del suono, da cui si determinava poi una sintattico-semanticità della musica nei modi in cui accennavo, in modo assai più agguerrito sul piano teoretico Alberto fa partire il suo ragionamento da quello che definisce un *terreno pre-linguistico*, da una esigenza immaginativa del tutto 'interna', che si trasforma passando (sono parole sue) «*dall'immediato empatico dell'identificazione pre-linguistica alla relazione simbolica*», determinando così un *contesto oggettivo* e articolando di conseguenza una poetica, fino ad individuare «*non necessarie cristallizzazioni nelle 'regole' di un'estetica (...)*».¹¹

In questi suoi studi fondamentali egli ha mostrato come la voce-parola possa trovarsi alla base di quella che definisce come *generazione simbolica*, come «*atto creativo di una semantica e di una sintassi del linguaggio*».¹² Ecco perché ho intitolato questo mio intervento alla *Semantica e Sintassi*, che considero uno dei più significativi apporti di Alberto in senso sia teorico che pratico, cioè non solo nell'elaborazione di una poetica ed estetica al limite dell'ontologia, ma anche nella sua pratica concreta della critica d'arte e della poesia.

Sperando che Alberto non me ne voglia, introdurrei a questo proposito alcune considerazioni di Hans Georg Gadamer sul *simbolo*, che si avvicina molto a ciò che Alberto chiama la *relazione simbolica*. La teoria della *generazione simbolica* di Alberto offre un sostegno significativo a queste importanti osservazioni di Gadamer, che si integrano molto bene con la vastità delle tesi che Alberto apre in questo modo alle varie pratiche artistiche, di tutte le arti, e quindi anche ad una possibile pratica *intermediale*. Desidero anzi ricordare l'interessantissimo progetto che Alberto portava avanti insieme ad altri, tra cui il caro Giorgio Baratta, anche lui ormai scomparso, il progetto cosiddetto del *PARAGONE DELLE ARTI*. Evidentemente questo nome non era casuale, in quanto si riferiva proprio ad un'apertura delle svariate pratiche artistiche tra loro e ad una loro possibile ricomprensione entro l'area di quella che lui chiamava la *generazione simbolica*.

¹⁰ A. Gianquinto, *Alessandro Sbordoni. Musica come fare*, in *Testo e Senso* n. 13/2012, p. 6, grassetto miei.

¹¹ A. Gianquinto, *Ennio Calabria. Una riflessione a tutto campo*, in *L'arte e la Critica*, Odradek, Roma 2013, p. 54.

¹² *Ib.*

Un'opera d'arte, se è 'riuscita', dice Gadamer, è come un simbolo: essa cioè non rimanda a qualcos'altro da sé, come avviene in un'allegoria o in un segno qualunque, essa rimanda a se stessa.

Ora essa «c'è», una volta per tutte, è «là», sta salda in se stessa, reperibile per chiunque la voglia incontrare, ed esaminabile nella sua «qualità». Ed è un salto tramite cui l'opera d'arte si contraddistingue nella propria unicità ed insostituibilità.¹³

Inevitabile il richiamo a Benjamin, ma qui interessa il fatto che se l'opera d'arte ha una sua forma, cioè una «sintassi», e se questa sintassi 'rimanda' solo a se stessa, se cioè essa è il suo proprio significato, allora qui, in un'opera d'arte 'riuscita' (si noti bene questo termine, perché presuppone la collocazione all'interno di una prassi condivisa), la semanticità è una *mimesis* della sintassi o viceversa: significante e significato, semanticità e costruzione sintattica nella forma artistica coincidono, in un modo simile a quello del simbolo. Gadamer precisa infatti poco oltre: «*il simbolico non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente: esso rappresenta il significato (...) Il rappresentato è piuttosto esso stesso presente*», e ciò comporta in definitiva che «*l'opera d'arte significa un accrescimento dell'essere*».¹⁴

Non c'è nulla qui che si ispiri astrattamente alla linguistica o ad un pensare idealistico, anzi viene superata d'un colpo la dicotomia idealismo-materialismo, collocandosi perciò su un piano *trascendentale*, ma non in senso kantiano quanto piuttosto in direzione fichtiana. Tanto è vero che Gadamer osserva anche che il *simbolico* è efficace persino nelle riproduzioni dell'opera d'arte, siano esse fotografie, stampe o registrazioni musicali, in qualche modo andando oltre lo stesso Benjamin. Non si tratterebbe di *aura* infatti, ma di *simbolo* e dunque di «*accrescimento dell'essere*».

Piuttosto potrebbe forse emergere una possibile obiezione sul piano pratico, in quanto non si può forse negare che la posizione di Gadamer potrebbe anche essere suscettibile di giustificare un costruttivismo del tutto formalistico ancorché pienamente simbolico, qualora si assumesse alla lettera il fatto che una *sintassi*, cioè un astratto sistema di pure regole costruttive, si auto-elegga ad unico e solo significato possibile. Alberto rigetta questa possibilità già a priori, negando, in una prassi estetica, la possibilità indicata da Carnap, di un linguaggio logico-formalistico con le regole del quale costruire un astratto 'calcolo sintattico', effettuabile anche da una macchina. È anche vero comunque che Gadamer si oppone a ciò con quel concetto di 'riuscita' dell'opera, che non a caso più sopra sottolineavo, il quale colloca necessariamente l'opera all'interno di una *prassi* sociale condivisa. La 'riuscita' può essere tale infatti solo all'interno di un contesto spazio-temporale, di un contesto situazionale variabile quindi sicuramente dotato di più ampio significato e semanticità rispetto a qualsiasi 'calcolo' automatico, del tutto autoreferenziale.

Alberto in ogni modo toglie di mezzo questo tipo di obiezione in maniera ancor più sostanziale, poiché chiarisce come un contenuto simbolico veramente efficace possa emergere solo da uno *spazio pre-simbolico*, fondando il processo di generazione del simbolo sia dalla coscienza consapevole (appercezione trascendentale) di una *proprioceattività* indotta da stati 'esterni' sia da *pulsioni desideri e attese* sgorganti dall'interno, come vedremo subito.

¹³ H. G. Gadamer, *Attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, p. 36.

¹⁴ *Ivi*, p. 37 e 38.

Per lui era infatti fondamentale il 'convergere' di semantica e sintassi, che anzi addirittura lo «assillava», come dice nella frase che ho tratto dal nostro secondo carteggio. E lo assillava perché si rendeva conto che proprio una «*esplicitazione sintattica in quanto contenuto espressivo*» ponesse la necessità di superare qualsiasi formalismo costruttivo fine a se stesso. Una totale separazione ed estraneità di semantica e sintassi si tradurrebbe infatti nell'annichilimento di un senso realmente efficace in vista di una prassi, lasciando semantica e sintassi a guardarsi da due fronti asintoticamente inconciliabili. Ed è infatti ancora nello studio su Ennio Calabria che Alberto chiarisce come il presunto *contenuto simbolico*, emergente dallo *spazio pre-simbolico*,

ha già in sé contenuta e costituita la poetica che gli viene dall'*appercezione* (nel suo senso kantiano) e dalla correlata propriocettività: ha già 'impresso' e acceso (nella rete [neuronale, nda]) quanto ha ricevuto dal contesto esterno ed è stato elaborato dal contesto interno, sia come *ancora informale* 'comprensione (critica)' del mondo, sia come insieme di pulsioni e desideri e attese.¹⁵

Un pensiero densissimo questo, quasi fichtiano, che illumina come nasca quella *triplice fenomenologia della velocità*, con la quale Alberto individua il particolarissimo *spazio semantico* di Ennio Calabria, ma anche l'importantissimo riferimento alle *pratiche*: non *arte concettuale*, dice lui, ma *viva* esperienza del coniugare insieme lo spazio della *storia*, quello dell'*atto immaginativo* della creazione artistica, e infine la *manipolazione esecutiva*:

si tratta di velocità diverse, non solo in senso cronologico, ma anche in senso funzionale (...), *esperienza vissuta* delle relazioni fra quelle velocità.¹⁶

Da un lato la dimensione individuata da Alberto come livello *pre-linguistico* della *generazione simbolica* costituisce un grande sostegno alla teoria di Gadamer, che anzi, come abbiamo visto, giustifica, integra e chiarisce. Dall'altro il sostanzarsi del *simbolico* con *l'esperienza vissuta*, con la *funzionalità* e dunque col *fare* colloca il *simbolico* all'interno della prassi artistica (ma non soltanto), concreta e condivisa.

Ciò è qualcosa di grandemente attuale, che davvero *spalanca terre d'utopia* (per usare un suo verso), su cui bisognerà riflettere approfonditamente. Qui Alberto ha individuato una tematica nuova affascinante e densa di prospettive, grazie alla quale è riuscito a fondare una nuova critica d'arte, come da lui dichiarato con chiarezza. Ma poi non ha detto altrettanto esplicitamente, data la modestia che gli era solita, che aveva così fondato anche, e magistralmente, una nuova prassi dell'arte *intermediale*, come confluenza di più pratiche artistiche, tutte tra loro correlate dal processo di *generazione simbolica* come da lui descritto. Chissà che non possa partire da qui la possibilità di un terzo *round* del nostro 'scambio epistolar

¹⁵ A. Gianquinto, in *L'Arte e la critica* cit., p. 56, corsivi suoi.

¹⁶ *Ivi*, p. 57.