

Alberto Gianquinto

Alessandro Sbordonì. Musica come “fare”. Oltre la tradizione aprioristica delle regole compositive.

In un precedente scritto¹, riferendomi alla semantica e alla sintassi della musica, mi richiamao alla svolta conclusiva di un’epoca, prodottasi con la radicalizzazione di Schönberg e della scuola viennese. L’attacco alle ormai secolari regole dell’armonia e della composizione veniva però condotto, anche da tutti gli epigoni, con la costituzione di altrettante nuove e ancora più rigide norme. Questa consapevolezza ha portato alla contestazione degli esiti, delle soluzioni e dell’impostazione stessa di tutto il fenomeno viennese, già nelle ipotesi di lavoro di Franco Evangelisti e nel gruppo di Nuova Consonanza. Alessandro Sbordonì è da considerare un punto di riferimento di questa alternativa, proprio per la sua radicalità: non si trattava di azzerare quanto era stato fatto nella musica, ma di superare ed eliminare il relativo sistema rigido delle regole; si trattava di ripartire dall’idea di musica come puro e semplice “fare”, un *fare insieme* sonoro, nel quale la regola nasce contestualmente, quale ineliminabile prodotto gestaltico.

Un riferimento teoretico evidente è rintracciabile nella lunga riflessione filosofica di Johann Gottlieb Fichte sulla *Dottrina della scienza*, condotta e sviluppata dal 1801 agli anni 1811-13 sul tema della autoriflessione attorno alla relazione conoscitiva io-oggetto (conosciuto) e sul fatto che questa operazione autoriflessiva è un “fare” (*eine Tathandlung*): così in musica la relazione del suono significante al suo significato (il conosciuto) è autoreferenziale, perché il suono non *significa* altro che l’emozione con esso significata. Dunque, questa autoriflessione sulla “conoscenza” (sonora, musicale) del significato è un atto pratico: sapere è saper fare², musicare è “fare” musica. Chiaro è anche il rapporto di questa impostazione filosofica con l’*operazionismo*³. Non si può parlare allora di musica di “ricerca”, come è il caso invece per tutto l’approdo neo-regolativo che fa seguito alla teoria dodecafonica: la musica vuole essere ora assolutamente vicina all’improvvisazione (e dunque anche a gran parte del modo di fare della musica jazz): coglie se stessa nel suo farsi e, per la

¹ *Sulla struttura del linguaggio sonoro*, Testo&Senso, 13, 2012.

² È chiaro, tuttavia che la relazione gnoseologica io-oggetto è diversa dalla riflessione epistemologica su quella relazione.

³ P.W. BRIDGMAN, *La logica della fisica moderna*, Trad. V. Somenzi, Einaudi, Torino 1952: in specie, *Prefazione del traduttore e Prefazione* (dell’autore).

tendenza naturale alla forma (*Gestalt*), le regole che usa sono provvisorie, locali e non-universali. Come dice Sbordoni, la differenza fra la composizione musicale tradizionale, compresa anche quella dodecafonica, fino alle manipolazioni elettroniche, e, viceversa, quella che si vuole proporre è tutta fra visione “utopica” della musica (dei primi) e visione “profetica” (dei secondi); e Sbordoni, già dagli anni 1977 e seguenti, assieme a Guaccero e a Mario Schiano, genera su questa traccia: si tratta di non cedere alla “sindrome viennese”, di non di cercare nuovi suoni nella direzione di arricchimenti delle serie tonali verso quella che sarà la cosiddetta “serialità integrale” di Boulez, a cominciare (partendo dall’ottava dei 12 semitoni) dai 24 microtoni di Busoni, per giungere alle esasperazioni microtoniche della *Studie II* di Karlheinz Stockhausen e della musica elettronica; si tratta invece di integrare *lo spessore delle sonorità* nello stesso contesto autoriflessivo, di generare le complessità “impure” dell’area *timbrica* dei suoni (cercata e altrimenti raggiunta, nel *materiale* piuttosto che nel tipo di scrittura, da György Ligeti): generarla, nel percorso del ‘fare’ creativo, prima di ogni cristallizzazione formale, regolativa e a priori, delle serie sonore e timbriche.

Ecco allora il *Sirius* per bayan e orchestra (2009)⁴, che, confermando l’ottava nel suo arco di semitoni, genera la sua composizione in un gioco di *unisoni* in lotta fra loro, che si alterna a *cicli* di dodici battute con sei accordi (due ciascuna), fino alla successiva sovrapposizione del gioco degli unisoni e dei cicli, dove allora entra in gioco il *ritmo* (terzo “attributo” fondamentale del linguaggio, assieme al *suono* e al *timbro*. Come già ebbi a dire, nasce in tal modo una forma, ma affatto preconstituita in struttura prima della sua creazione operativa e destinata invece ad estinguersi come tale subito dopo la sua creazione: tutto è concentrato e concluso nella *prassi* operativa dell’*insonorazione*, a partire dal gioco dell’unisono del bayan, della sua espansione ad altri suoni, del suo ritornare e del suo movimento, fino all’apertura al ciclo orchestrale, che sblocca la sensazione di chiusura del movimento, lascia affiorare il *ritmo* entro il gioco dei suoni e dei timbri sonori, si richiude generando la dominante atmosfera di implosione delle forme musicali *storiche*.

Questo attuale punto d’approdo è un percorso che si sviluppa e si prepara nel tempo, appunto dagli anni’70, ed i cui punti più significanti si possono indicare in questa sequenza:

Angelus novus – Riflessi per orchestra – Fantasia della lontananza (sei canti da Emily Dickinson, per soprano e pianoforte) – *Il fiume e il mare – Durch die Liebe allein* (1990?) – *De lumine* (quartetto d’archi Bernini, da Terre dell’utopia, testo di Alberto Gianquinto) – *Virgo* (2003, per clarinetto basso e bayan) – *ADCE* (2004, per bayan) – *Meine Freude* (2008, per bayan) – *Janus* (per 2 pianoforti e orchestra) – *Jekyll* (dramma musicale con fisarmonica concertante, testo di Lidia Ravera) – *Sirius* (2009, per bayan e orchestra) – *Improvvisazioni* (con il flauto di Fabbriani).

⁴ Prima esecuzione assoluta su commissione OSN Rai (Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai), Germano Scurti bayan, Guido Arbonelli clarinetto, Groppo Progetto AleaNova, Arturo Tamayo direzione.

Volendo seguire un po' a ritroso questo percorso, possiamo ricordare che, nella prima delle *Duineser Elegien*, Rilke si chiede: «Ma chi, se gridassi, mi udrebbe, dalle schiere / degli Angeli? [...] Voci, voci. Ascolta, mio cuore. come soltanto i Santi / ascoltarono un giorno [...] il soffio ascolta, / l'ininterrotto messaggio che dal silenzio si crea»⁵. Non ci sono, forse, migliori parole per capire la provenienza, il senso ed il valore anche teorico della musica di Sbordoni: *Agnus I. Im Absprung*, lavoro che risale al 1995, riprende, ancora più consapevolmente ed esplicitamente che nei precedenti, il tema del silenzio e del messaggio speciale che dal silenzio scaturisce, dove gridare non ha ascolto e prima di tutto occorre imparare ad ascoltare. È una lettura di Rilke, ma del tutto innovativa, dove non si sottolineano i significati espliciti e noti, fra Kierkegaard e Nietzsche, della tematica esistenziale, della critica al tempo presente e al mondo tecnico-industriale, bensì quelli, più profondi, del valore che la parola (il suono) deve assumere, in un mondo dove tutto è rumore e dove si è perduta la capacità d'ascolto. Né è casuale che la poesia di Rilke sia “innovativa” proprio nella ricerca di valori semantici nuovi della parola; rinnovatrice, anche, per la consapevolezza del peso che quella ricerca viene ad avere sulle strutture sintattiche, *in cui si perde la cristallizzazione aprioristica delle regole*. Semantica e sintassi, come nuovo più profondo approccio al tema, classico ormai, ma anche superato, del rapporto contenuto-forma. Un rapporto, che gioca anche a ritroso, nella forza della sintassi ad imporre a sua volta, appena creata, una nuova più pertinente ricerca sonora-semantica, che rende impossibile una regolazione cristallizzata della configurazione sonora appena generata. Per riaffrontare il problema della comunicazione, per dare un *oggetto* che possa essere anche davvero *ascoltato*, rigenerando dal rumore la condizione teoricamente preliminare del silenzio, occorre «uno “sguardo” tanto intenso da animare la marionetta»⁶. Questo è il vero problema: lessicale, di scelta di vocabolo (o di suoi aggregati), che strettamente s'appoggi alle condizioni e alle innovazioni grammaticali e sintattiche, prima di ogni aprioristica cristallizzazione formale: unità, dunque, che garantisce e tiene lontano dallo slittamento nello strutturalismo di radicali scelte espressionistiche o, sul versante lessicale-sonoro, in una sterile ricerca di sonorità pure e definitive. E questo è il punto teorico su cui Franco Evangelisti insisteva; con questa previsione: «procedendo per la via impostata sulla dimensione emozionale weberniana, che valorizzava sempre più la brevità là dove la pausa allargava con sempre maggior preoccupazione il vuoto, si sarebbe giunti in maniera inesorabile al silenzio»⁷.

Quest'analisi vale come punto d'arrivo della controtendenza musicale contemporanea e di partenza verso un nuovo modo sonoro, che, per non cadere nella "sindrome viennese" – che

⁵ «Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen? [...] Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz, wie sonst nur/ Heilige hörten [...] das Wehende höre,/ die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet» (vv. 1-2, 54-55, 59-60).

⁶ A. DESTRO, *Introduzione a R.M. Rilke, Elegie duinesi*, Einaudi, Torino 1978, p. VII.

⁷ F. EVANGELISTI, *Dal silenzio a un nuovo mondo sonoro*, Semar, Roma 1991, p. 40.

Sbordoni individua in quella musica⁸ – ha bisogno di un *Absprung*, di quel “balzo” rilkeano⁹, in cui si raccoglie la freccia che la corda regge per superarsi, per essere oltre se stessi. Per comprendere il senso di questo balzo, possiamo parlare di *un'altra direzione del “significato” della musica*, al di là di ogni *precostruzione di regole* d'armonia e composizione, nel momento in cui la riflessione giunge a separare ricerca costruttiva, strutturale, da sonorità espressiva. Massimo Mila, per esempio, occupandosi del tempo e della memoria, in rapporto alla musica, e quindi del linguaggio musicale, perde l'occasione di una lettura di Goethe, che va in tutt'altra direzione, offrendo al contrario un'interpretazione attualistico-idealistica e cita: «non esiste un passato che si debba richiamare col desiderio, esiste solo un perpetuo presente, che si foggia con gli elementi potenziali del passato»¹⁰. Goethe non dà alcun senso "attualistico" a questa frase; intende piuttosto il fatto che il ricordo e l'immaginazione *generano* il passato e il vissuto secondo procedimenti che, diremmo oggi, non sono "reviviscenze di sensazioni" (nel senso della critica sartriana alla psicologia empiristica di derivazione humiana di Broca, Charcot e altri), ma secondo procedimenti che sono invece possibili perché mettono in movimento un bisogno di adeguamento ad uno stato della mente, attraverso un'opportuna parallela ricerca semantica, il più possibile adeguata all'*idea* o, meglio, all'oggetto (operazione mentale) dell'immaginazione e del ricordo: *immagine* sonora, visiva, eidetica che sia. Da questo punto di vista è assai poco comprensibile la critica di Mila al *segno*, in nome della sintassi: poco comprensibile, se non alla luce, appunto, d'una sindrome viennese. Quando si rivolge a Strawinsky, a sostegno della tesi, trova che nella sua *Poétique musicale*, «ogni musica, cioè ogni nota, a seconda della sua posizione armonica, non è che un seguito di slanci convergenti verso un punto definito di riposo»¹¹. Ma questa tensione, occorre dire, *non è meramente sintattica*, semplicemente perché è già la "posizione relativa" quella che assegna valore *semantico* alla nota, così come alla parola e all'immagine. Il punto non è quello di cercare la coerenza interna (la logica sintattica) della musica nell'esperienza vissuta (che è un problema diverso, di *Gestaltung*), 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; è così che una *struttura* può essere più adeguata d'un'altra a cogliere il valore e lo spazio *semantico* voluto dalla memoria o dall'immaginazione. La sintassi, dispiegandosi nel tempo

⁸ A. SBORDONI, *L'invenzione dell'armonia e l'armonia dell'invenzione: Brahms, Schönberg e il '900*, Colloquio "Brahms il progressivo", Pesaro 15 settembre 1995 (MS), p. 3 sgg.

⁹ R.M. RILKE, *cit.*, Prima elegia, v. 52.

¹⁰ M. MILA, *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino 1950, in particolare, pp. 70-93; la citaz. del poeta è presa da *Goethe a colloquio. Conversazioni scelte e tradotte da Barbara Allason*, Torino 1947, p. 223.

¹¹ M. MILA, *ivi*.

oggettivo, genera una sua temporalità, che è *tempo proprio della sintassi, nel tempo oggettivo* ed è funzione della diversa disposizione degli elementi linguistici. Criticare la musica quale linguaggio, per il fatto che il linguaggio sarebbe segno semantico e dunque avrebbe valore pratico-strumentale (in quanto simbolo di un simbolizzato che dovrebbe essere *fuori* della musica), significa dimezzare, azzoppare la musica della sua spazialità, per voler restarvi dentro: ma ciò che, per così dire, sta *fuori* (e che il segno sonoro intende trasmettere) è proprio *ciò che si vuole dire, la propria immagine musicale, la memoria autoreferenziale*, che non può star fuori. Il linguaggio musicale è semantico e sintattico insieme o non è: non si può asserire che la musica sia *temporale per essenza*: essa può anche esaurirsi in un solo accordo e lì spegnersi senza alcun seguito; conta capire che dietro di essa c'è il compositore e la sua personalità, 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. Quando Rudolf Carnap¹², una volta date le regole di formazione d'un linguaggio, assegna le sue regole di trasformazione (cioè di sviluppo), ha costruito una sintassi, anzi un calcolo sintattico, quindi anche, se fosse il caso, una logica musicale, in cui ogni enunciato è *dimostrabile* perché *conforme alle regole* di formazione già date, o *derivabile* da quell'enunciato, perché da esso consegue, *in base alle regole già assegnate di trasformazione* (le regole dell'armonia, del contrappunto, dei timbri ammissibili, dei ritmi accettabili e riconoscibili, di una melodia, che le regole d'una cultura considerano ancora valida e non obsoleta): in astratto, insomma, una sintassi, cioè un calcolo, affidabile anche ad una macchina, una volta che le siano state insegnate quelle regole. Ma, senza una dimensione spaziale-semantica del linguaggio, quel calcolo è ancora vuoto. Non c'è nessuna legge che lo agganci al nostro ricordo, alle nostre immagini, ed esso non potrà mai riprodurle, cioè generarle, crearle, portandole dall'oscuro piano psichico a quello chiaro dell'espressione linguistica. E' a questo scopo che occorre generare, per processo autoreferenziale, il linguaggio semantico. E Carnap se ne rese conto e così Tarski¹³ ed i teorici della lingua e del pensiero logico. Se e quando tale linguaggio semantico sarà interamente affidabile ad una macchina, avremo anche prodotto una macchina pensante (per la quale però, probabilmente, occorreranno più livelli semantico-sintattici, ciascuno capace di gestire quello inferiore). *Come è fatto questo linguaggio?* Possiamo dire, per quel che riguarda l'arte e la musica (piuttosto che la logica matematica o la riflessione neuroscientifica, campo in cui nasce), che tale linguaggio, per ogni enunciato che sia già stato costruito, trova un'interpretazione e che ogni interpretazione assegna all'enunciato un valore che soddisfa o meno un nostro modello prefabbricato: avremo così enunciati

¹² R. CARNAP, *The Logical Syntax of Language*, The Humanities Press Inc, New York, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1951, passim.

¹³ A. TARSKY, *Logic, Semantics and Metamathematics*, Clarendon Press, Oxford, 1956, passim.

validi o soddisfacenti (o, nel loro sviluppo temporale, conseguenze, valide o meno, di enunciati validi); ma, oltre a sapere, dalla logica matematica, che non c'è, in generale, riducibilità del calcolo sintattico al linguaggio semantico (lo ha dimostrato Gödel), sappiamo ormai che è la semantica a generare o riconoscere operativamente (nel fare) un'interpretazione per un enunciato, a seconda che esso sia adeguato al contenuto attuale (immaginazione o ricordo) che si intende cogliere (un "simbolizzato", *che è di altro ordine del simbolo*: in musica, da un lato si tratta di psichismi, dall'altro di immagini sonore; due piani che non sono confrontabili: l'unico confronto sensato è che l'interpretazione possa assegnare valori che consideriamo validi e soddisfacenti, o meno). Come si vede, non si può concludere, con Mila, che il segno semantico immiserisce la musica al suo valore lessicale.¹⁴ Anzi, il punto è fondamentale: *quale lessico? quale insonorazione?* quale nuovo valore di significazione assegnare ad un suono, ad una parola, già impiegati in mille altri contesti? Solo in un ben determinato contesto spaziale, e solo in un certo nesso temporale possiamo sperare di trovare valori lessicali-semantici pregnanti, innovativi, sviluppabili in una grammatica-sintassi, che può a sua volta essere innovativa solo in quanto concorrente a quell'espressività che la ricerca lessicale tenta di promuovere. Non c'è nulla sopra il suono e la successione di suoni, se non ciò che essi possono 'rappresentare' nel momento operativo in questione, dirlo-suonarlo nel modo migliore. Appellarsi alla *creazione*, al *genio*, alla *musica in sé*, queste sono opzioni che non aggiungono nulla e non servono a chiarire. Tutto il "mistero" dell'arte sta nell'adeguatezza sintattico-semantica al proprio mondo catettico, nel suo circuito autoreferenziale: nella potenza del passaggio dall'immaginazione all'immagine sonora. Non ci sono *regole* a priori per assegnare interpretazioni agli enunciati, non *modelli di validità*. D'altra parte, anche nel campo della logica, l'interpretazione ideale è quella che assegna il valore di 'verità' all'enunciato (ed è un'interpretazione 'modello'): ma questo vale *in astratto*, perché, nell'ambito dell'*applicazione* alla scienza, ciò non esiste, non è raggiungibile, essendo ogni enunciato sempre probabile, sempre ipotesi, prima o poi falsificabile, a vantaggio di una migliore, più comprensiva.

E allora torniamo a Sbordoni. In *Agnus I*, più che il suono stesso nella sua unità, l'elemento fortemente influente sull'organizzazione sonora, cioè sulla struttura, è lo spettro del suono, la sua decomposizione in elementi costitutivi, ma non in sé e per sé, non nel suo stretto valore fenomenologico 'spettrale', ma in quanto segno correlato al prodotto di un atto della mente. Contro quello che il compositore ha chiamato un *procedimento per accumulazione* di singoli elementi sonori, egli suggerisce un altro procedimento: l'elemento sonoro è il significante di un significato, *riposto* nell'immaginazione e nella memoria: *non è la memoria ad essere elemento e strumento di unità e di unificazione strutturale*; non è la presunta temporalità e serialità della memoria a generare l'unità sintattica; è

¹⁴ M. MILA, *Ibid.*, p. 86.

l'immaginato, il contenuto mnestico della struttura mentale che diventa il referente 'significato', che una parallela attività *operativa* della mente (quella creativo-artistica) intende raggiungere attraverso il suono significante e le sue connessioni spaziali e temporali con altri suoni. La qualità e l'origine del suono, ma non in sé, bensì solo in quanto segno significante, operando sul versante *timbrico*, opera anche su quello (armonico e) costruttivo. Insomma: *la tecnica formale-costruttiva si origina dall'interno*, dal fare e dal bisogno e dallo sforzo di adeguare segni significanti al significato mnestico-immaginato; non da regole di scuola.

Ecco allora il suono di un Om tibetano, l'allusione all'*Ur-klang* dei romantici (quel suono originario, che avrebbe generato il mondo e portato poi a Wagner, a Mahler e anche a Schönberg): qui, un mi bemolle lentamente aperto alla voce del soprano, che attraversa tutto il pezzo con un canto sulla prima elegia rilkiana in dialogo con un più sommesso procedere sul nastro fra coro e sviluppo sonoro, che si spegne in un suono fra il mi e il fa e che, dopo una lunga pausa, riprende, ora sul sol: "*O Lamm Gottes, unschuldig*" (candido agnello di Dio) cita un corale, ripreso anche da Bach nei corali di Lipsia, che si presenta ora come un graffito, un'esclamazione che proviene da lontano e sgorgata dal profondo, fortemente drammatica nella sua pura allusione (mi-sol e poi fa diesis-sol): due grida subito soffocate, due lampi tragici, sette volte ripetuti con intervalli di tono diversi, che nessuna schiera di angeli potrà udire se non si muove dal silenzio e da un diverso modo d'ascoltare, quando dal silenzio soffia un messaggio ininterrotto; e un insistere sul re, su cui anche si chiude questo suggestivo pezzo. E il mi bemolle, con tutto il suo significato espressivo, ritorna in "... *durch die Lieb' allein*", su cui è costruito tutto il brano, rievocazione del mi bemolle del Flauto magico¹⁵. Qui tutto il pezzo è una trasformazione di questo suono dal basso verso l'alto, secondo una struttura di trasformazione adottata anche in *Alba. Cantata sulla perdita del sacro* (1992).

In *Alba* c'è una ricerca formale in cui deve tradursi la relazione Diana (Afrodite) e pianeta Venere (stella del mattino), sulla base delle proporzioni del "pentalfa", riconducendo la spazialità alla temporalità come rapporto fra la durata del tutto e quella delle parti e poi di quella delle parti tra loro *ed infine riducendo una forma geometrica a forma sonora*, decodificabile come disegno di tratti ascendenti, discendenti e orizzontali, riconducendo la fissità spaziale dei ritmi siderei al contenuto musicale e dando valori ai movimenti (ascendenza, come presagio nefasto; orizzontalità, come legge, esercito, ecc.; discendenza, come dichiarazione d'amore, crollo del tempio, morte di Alba, ecc.). *Ecco un nuovo, diverso, approccio alla forma*, pensato al di là delle convenzioni compositive, nel processo del *fare*: lasciare emergere il "senso" del segno geometrico astratto ed il suo rimando a quel che avverrà.

¹⁵ Il tema richiama un pezzo per orchestra, precedente, credo del 1990, dallo stesso titolo.

Suono dunque, come lessico. Adorno, a proposito di Wagner dice che elemento produttivo della sua musica è il suono (sia come armonia, sia come colore) e che esso ha il potere di confinare il tempo, cioè la struttura sintattica, nel suo spazio semantico. Per il suono «il tempo appare confinato per incantesimo nello spazio, e come esso [suono] quale armonia ‘riempie’ lo spazio, così lo stesso nome di colore, per cui la teoria musicale non conosce altro equivalente, è desunto dalla sfera ottico-spaziale»¹⁶. Ecco l'analisi d'un modo in cui la forza d'un lessico sonoro può operare sulla struttura temporale: la musica qui regredisce al medium atemporale del suono ed è la sua atemporalità che le consente di svilupparlo, dice ancora Adorno¹⁷. Impressionismo dell'armonia, ma soprattutto scoperta della dimensione coloristica e della strumentazione come «partecipazione creativa del colore»¹⁸.

L'altro esempio è Mahler; anche qui la novità sta nel rapporto con il suono: «Esso impone alla tonalità un'espressione di cui essa non è più di per sé capace [...] è la forzatura stessa che diviene espressione. La tonalità [...] Mahler la infiamma dall'interno, partendo dall'esigenza espressiva»¹⁹. E più oltre: «il linguaggio di Mahler è pseudomorfo in quanto si distanzia a un tempo dal medium oggettivo del suo vocabolario [corsivo nostro], facendogli violenza per costringerlo, esorcizzarlo, ad acquistare una forza vincolante ormai problematica in lui: è come uno straniero che parli correntemente la musica ma con l'accento del suo paese»²⁰.

Due esempi di costruzione semantica: suono come lessico coloristico e armonico, che raggela lo strutturalismo temporale nella spazialità dell'ambiguità e della reiterazione; e suono, invece, come forzatura espressiva sulla tonalità, violenza catettica sul medium neutrale del lessico.

Sbordoni segue invece un'altra soluzione; non accetta queste, che sono sul versante dell'espressione e dell'*emozione* (la strada dei romantici), così come non accetta quella *strutturalista* della seconda scuola viennese, e poi dello sperimentalismo di Stoccarda. *È il suono e il suo spettro, con le sue componenti fisiche, che genera se stesso, si articola in un lessico, crea uno spazio sonoro che si dispone nel tempo a partire dall'oggetto che si vuole cogliere: “O Lamm Gottes, unschuldig”*, una serie di esclamativi, che emerge dal suono di fondo, rigeneratore-ricostruttore, vi si sovrappone: un graffito nella grotta del suono originario. Enunciazione, dunque, del problema della parola e dell'ascolto; questa è una riflessione musicale sulla musica, sulla sua stessa problematica semantica: un manifesto, ma non teorico universale a priori, bensì "autoreferenziale" e di alta poesia, perché non intende arrivare a sostituirsi intenzionalmente alla critica musicale, ad esprimere in musica una *teoria* musicale (e, con questo, Sbordoni si pone fuori dalla problematica e dall'obiettivo dichiarato delle avanguardie storiche: si

¹⁶ Th.W. ADORNO, *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 67.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

²⁰ *Ibid.*, p. 166.

veda, per esempio, quel che dice Argan su Rothko, Malevic, Ad Reinhard).²¹ *Suono come lessico, abbiamo detto: e questo, oltre l'alternativa fra espressionismo e sperimentalismo o, se vogliamo, fra lessicalisti e strutturalisti.* E teniamo anche conto del fatto che, sorprendentemente, Schönberg, certamente strutturalista, assieme a Kandinsky pone invece la musica sullo stesso piano della pittura, fino a teorizzare che del colore si ha una sonorità ed una musicalità, così come c'è una corporeità nella grana e nella tessitura del suono; appare con ciò scarsamente valutata la posizione di Schönberg sul ruolo semantico della musica: «anche nella musica [...] un piccolo cambiamento nella successione delle note, un diverso modo di collegarle, 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»²²: come dire più chiaramente del *potere del lessico sonoro sulla struttura sintattica, nel farsi di essa?*

Parole che avrebbero potuto essere di Proust o di Debussy. Non possiamo accettare quindi la tesi di Adorno d'uno Schönberg progressivo *tout court* (e progressivo per gli stessi motivi per cui Schönberg stesso aveva consegnato Brahms alla progressività) e d'uno Strawinsky invece restauratore (per regresso nell'arcaico, per ritualità ed estraneazione, per feticismo dei mezzi, musica sulla musica e pseudomorfo alla pittura: un'abdicazione della musica, questa, secondo Adorno, che oltre a smentire la formula del passaggio da un Debussy-impressionista ad uno Strawinsky-cubista, getterebbe questo pseudo-cubista indietro, all'impressionismo di Debussy: in realtà, dice Adorno, «Strawinsky ha ripreso direttamente la concezione a macchie spaziali di Debussy e la tecnica dei complessi [...] è debussiana. La novità sta solo in questo che si tagliano i legami di connessione fra i complessi [...]. Le parti dei complessi spaziali restano duramente in contrapposizione tra loro»²³.

Ma questa dicotomia di contenuto semantico e di forma sintattica viene per lo più risolta in termini ancora vaghi e oscuri, come si può osservare in Luigi Rognoni: «La decadenza della forma è la decadenza dell'anima, cioè del contenuto; e il crescere della forma è il crescere del contenuto, cioè dell'anima»²⁴, un'identificazione di anima e contenuto poco significativa, in cui il problema musicale è di non collocare le cose una vicino all'altra, ma di poter anticipare la conclusione, risalendo alle cause, nel fare compositivo. Quando Sbordoni sviluppa linguaggi musicali in cui suono e struttura sono aperti all'immaginazione, intende con questo, a mio giudizio, non solo e non tanto il fatto che l'immaginazione sia la fonte "creativa", ma soprattutto che essa è anche *l'oggetto 'significato'* di quelle operazioni che, sul piano linguistico-musicale, hanno l'intenzione di significare: operazioni di

²¹ G.C. ARGAN, *Occasioni di critica*, Editori Riuniti, Roma 1981, pp. 13-14.

²² A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Einaudi, Torino 1988; cfr. di Schönberg, *La mano felice*, p. 87 sgg., e di Kandinsky, *Il suono giallo*, p. 119 sgg.; cfr. inoltre pp. 103-104 e 145 in particolare.

²³ Th.W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, J.C.B.Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1949, pp. 125-126.

²⁴ L. ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonìa*, Einaudi, Torino 1954, p. 310 per la citaz. e, inoltre, pp. 255-256.

agenzie della mente, per dirla con Marvin Minsky²⁵, diverse dall'operazione che ha generato quella immagine o quel ricordo: una inconfontabilità fra i due livelli operativi, che sta all'origine della tensione insolubile e della perenne insoddisfazione che l'artista prova nella ricerca di adeguatezza del simbolo al simbolizzato. La sintassi, il linguaggio musicale dal punto di vista strutturale, si libera delle forme, *non in modo programmatico*, ma solo dove e quando ciò sia necessario e venga richiesto dall'esigenza semantica: quello che Schönberg dice di Brahms: «asimmetria, combinazioni di frasi di diversa lunghezza, numero di battute indivisibile per otto, per quattro o anche per due, cioè numero dispari di battute e altre irregolarità [...], [questa] *liberazione* del pensiero musicale *dai vincoli formali* [corsivo nostro], [...] altre strutture asimmetriche, [fino] alle particolarità ritmiche della poesia» (tanto che la melodia deve rendere in qualche modo il numero dei piedi nella poesia), tutto questo vale per Sbordoni non come semplice «espansione dei rapporti di parentela dentro una tonalità», non come semplice costruzione di frasi lunghe, con deviazioni nelle regolarità e nelle simmetrie, verso una prosa musicale – ma quando Schönberg parla di “prosa musicale” in realtà sembra più giustamente che intenda piuttosto “verso libero” – ma vale come *flessione della sintassi sulla semantica: non ricerca di bellezza strutturale in sé, ma ricerca di strutture adeguate all'oggetto da simbolizzare* (cioè: *Gestaltung*). La progressività, insomma, non basta che si ponga nella direzione d'una lingua musicale non limitata, in sé e per sé, dalla forma: occorre che si dia progressività nella direzione di forme da non limitare, perché debbono e solo così possono cogliere immagini e ricordi dell'immaginazione e della memoria²⁶. E' solo a questo livello di complessità che può valere quel che Massimo Mila dice sull'estensione delle modulazioni a regioni molto lontane dalla tonica e sulla forma come argine²⁷. E lo stesso vale per Stefan Schädler, nel suo saggio su Brahms, tutto orientato sull'analisi strutturale: forma, in quanto principio d'organizzazione che si dà “*nel corso d'opera*”; organizzazione come variazione; e variazione, non come mutamento d'un tema, ma come formazione di strutture (rinuncia alle quattro voci concepite armonicamente: elementi che si legano ad altre costellazioni dinamiche). Questa riflessione critica rende possibile un diverso modo per tornare – nell'idea d'una terza fase dello sviluppo del pensiero musicale contemporaneo – verso una tonalità contemporanea, attraverso la riconsiderazione di quella tradizionale, attraverso l'individuazione dei limiti da imporre alla complicazione della musica: una riconsiderazione importante, se non è (come sembra in quel saggio) ancora vedere le cose senza l'incomodo del problema d'adeguare simbolo e simbolizzato,

²⁵ M. MINSKY, *La società della mente*, Adelphi Ed., Milano 1989.

²⁶ A. SCHÖNBERG. *Stil und Gedanke*, Herausgegeben von I. Vojtech, Fischer Taschenbuch Verlag, s.d. Cfr. anche S. SCHÄDLER, *Technik und Verfahren in den "Studien für Pianoforte: Variationen über ein Thema von Paganini" op. 35 von Johannes Brahms*, in *Musik-Konzepte 65 Aimez-vous Brahms "the progressive"?*, pp. 3-23. Per le citaz., nell'ordine, pp. 75-77, p. 62 e pp. 67-69.

²⁷ M. MILA, *Brahms e Wagner*, Einaudi, Torino 1994, pp. 8 e 10.

cioè se non è ancora un modo di vedere le cose o dal lato del suono o da quello della struttura²⁸. Molto indicativo è quanto dice Sbordoni sul *suono*: fra scala temperata e sperimentalismo, il problema non è esterno, ma quello di riconoscere la sua istanza espressiva, cioè il suo portato psichico-intellettuale; ciò significa che il suono *non è oggettivo*, ma elemento lessicale di un atto significante-semantic: per un verso c'è l'atto immaginativo e mnestico che cerca espressione, per un altro verso c'è un simbolo che deve esprimere quel simbolizzato psichico. Poi, individuata quella che egli chiama la "liuteria", necessaria alla produzione di quelle sonorità (e con ciò la finalità di scoprire eventualmente un suono nuovo, cioè di inventare un nuovo strumento, se mai possibile), scomporla nel suo spettro, essendo essa con-posta e quindi con-figurata in una «configurazione formale e costruttiva, adatta», adeguata proprio a quella sonorità, a quel suono. E ciò vuol dire «farsi guidare dalla forza che esso possiede nell'«organizzare» tutto il comporre»: gamma della frequenza, intensità (ricordiamoci di Mahler), timbro (legato alla fonte del suono), armonici e «contesto» semantico in cui si colloca e generatore, a sua volta, di contesti sintattici: *non bloccato da schemi* melodico-armonici e tonal-modali²⁹.

In questo contesto riflessivo e di ricerca *concreta*, punto chiave del pensiero di Sbordoni diventa anche la questione del teatro, perché in essa si ripropone il tema del significato, esteso alla riflessione sulla multimedialità. L'argomento nasce nella riflessione sul senso della musica moderna e sulla sua crisi: musica dell'angoscia. Problema è il modo della convergenza di significante e significato e dell'autonomia espressiva dei significati nel rapporto di un sistema a un altro (danza, musica, parola, immagine): un problema di intermedialità (come nella liederistica dell'800, tra musica e poesia). La progressività di Sbordoni nel senso dell'intermedialità sta nella sua *non-chiusura in uno dei sistemi espressivi*, ma nell'espansione alle espressività di altri sistemi (musica tonale e non-tonale, suono classico ed elettronico, in rapporti relazionali e non presi in sé e per sé). Qui ritorna e si ripresenta il concetto di "balzo" (*Absprung*), ora come interazione di sistemi espressivi. Quindi progresso, nuovo terreno di ricerca, non più come variazione, nel senso di Beethoven, o come apertura della forma, nel senso di Brahms, o come raggelamento della forma nella spazialità dell'ambiguità e della reiterazione, nel senso di Wagner, o come equivalenza dei toni, nel senso schönberghiano della critica del sistema tonale, ma *come correlazione di forme espressive*, come «contrappunto di differenti articolazioni formali»³⁰. Questo è il senso di altri due lavori: *Lighea* e poi *La Sirenetta* (neo-tonalità, ma in relazione di "contrappunto formale" con il testo, la danza,

²⁸ A. SBORDONI, *Complessità della musica semplice*, Convegno Elart 2.4.1990, (MS), p.8.

²⁹ A. SBORDONI, *Leggerezza del materiale (per una autenticità espressiva del "sonoro")*, Intervento al Convegno Nuova Consonanza "Cambiare musica", 1.12.1994, in particolare p. 6 e p. 4.

³⁰ A. SBORDONI, *Espressività, musica e fantasia. Il teatro musicale e il nuovo volto della musica contemporanea* (MS), in particolare, per le citaz., pp. 14, 15 e 16.