

Una ouverture per Sciarrino

Presentando un suo lavoro recente che porta il titolo singolare di Studi per l'intonazione del mare concepito per l'organico un po' bizzarro di più di cento flauti e un centinaio di saxofoni, Sciarrino scrive: «La mia musica fa ascoltare la realtà in un modo nuovo. L'universo dei suoni è concepito come se fosse vivente e non come un insieme precostituito di dati». Idee del genere un compositore non le trova per la strada, nemmeno su quella di un lungo e meditato procedere. Idee del genere uno se le porta dentro fin dall'inizio, sapendo che sarà difficilissimo tradurle in atto. Così è stato per Salvatore Sciarrino, nato a Palermo nel 1947 e destinato quindi dal luogo della sua nascita a sentirsi in bocca il sapore di quel mare sul quale hanno aleggiato i pensieri dei filosofi greci della natura.

Tornando nella sua Russia da vecchio, Stravinsky disse che tutto sommato il posto dove uno nasce resta una delle cose più importanti della vita e di quell'affermazione il caso di Sciarrino costituisce una ulteriore conferma. È lui stesso a dichiarare di amare la cultura classica, la civiltà mediterranea e la mitologia greca. C'è però un'altra frase di Sciarrino che vale la pena di citare; si trova in uno schizzo autobiografico scritto nel 1992 e la possiamo considerare il preambolo che introduce alla sua carriera di compositore: «Ho contrapposto la mia musica alla banalità della mia storia». L'opera per riscattare la banalità della vita; per riuscirci è necessario un impegno totale e Sciarrino osserva che tanti artisti «si sono messi in disparte per dedicarsi esclusivamente al loro lavoro. Io ho desiderato essere uno di quelli e così a un certo momento della mia vita ho fatto la scelta dell'isolamento abbandonando la città». L'isolamento laborioso risponde però anche a un'altra esigenza fondamentale di Sciarrino, quella del silenzio.

Per quanto possa sembrare singolare, per comprendere la musica di questo compositore bisogna partire dal silenzio. A differenza di John Cage, Sciarrino non ha avuto bisogno di farsi rinchiudere in una camera anecoica per rendersi conto che il silenzio assoluto non esiste. Il soffio impercettibile del respiro, il battito silenzioso delle pulsazioni cardiache e, fuori di noi, i bisbigli inafferrabili e innumerevoli che animano ciò che impropriamente definiamo silenzio, costituiscono la dimensione più congeniale per la sua sensibilità. Bisogna credere come Debussy che «il vento passa e ci racconta la storia del mondo» per avvicinarsi alla condizione in cui si pone Sciarrino di fronte al mondo dei suoni. Solo addentrandoci in quella condizione possiamo comprendere cosa vuol dire concepire l'universo dei suoni «come vivente e non come un insieme precostituito di dati».

In fondo tutta la nostra musica sente scorrere nelle sue vene più segrete questa aspirazione verso la creaturalità del suono ma, salvo rarissime eccezioni, essa si è realizzata solo in forma indiretta, attraverso allusioni o meditazioni che costituiscono nell'insieme un sistema di pensiero divergente dalla realtà del fare musica. E non voglio alludere con questo al ben noto décalage che si frappone fra il progetto e la sua realizzazione. Quello che vorrei dire è che nella storia della musica dell'Occidente si manifesta in forma rapsodica l'aspirazione alla condizione creaturale del suono ma che questa aspirazione entra in conflitto coi codici di un linguaggio capace di costruire, questo non si può negarlo, delle superbe architetture. In Debussy, del quale ho ricordato quella frase che, a ben intenderla, schiude abissi di significato, è proprio il sistema architettonico a entrare in crisi, e la predilezione del musicista francese per temi come l'aria e l'acqua la dice lunga sulla sua aspira-

zione verso un universo sonoro in cui la voce del vento possa acquistare la misteriosa profondità degli antichi oracoli. La storia della concezione creaturale del suono è dunque nella nostra musica simile a una rapsodia di apparizioni intermittenti: Debussy, Ravel, Bartók sono alcune di quelle intermittenze ma esse coincidono anche con il pantheon musicale di Sciarrino.

Tra i numi tutelari del compositore siciliano ho lasciato fin qui in disparte Mozart perché la sua appartenenza a quella nobile categoria non si impone con evidenza immediata; non bisogna dimenticare però che la decifrazione dei significati profondi dell'opera di Mozart è sempre un enigma. La creaturalità del suono abita ogni frase di Mozart con una perfetta simbiosi con le regole del linguaggio armonico-timbrico, una simbiosi così intima che è difficile accorgersene. Bisogna che vengano in primo piano le voci del trombone o dei corni di bassetto perché si ingeneri nell'ascoltatore il sospetto che si tratta di segnali che puntano verso un orizzonte sconosciuto. C'è però un altro aspetto del mistero mozartiano che sfugge ai più ma la cui inquietante presenza viene denunciata dai frequenti fallimenti interpretativi. Dobbiamo riconoscere al talento analitico di Messiaen il merito di aver attirato l'attenzione su questo mistero nascosto del linguaggio di Mozart, ovvero sul mistero del ritmo. È con inevitabile sorpresa dell'ascoltatore comune che Messiaen colloca Mozart tra i musicisti ritmicamente più complessi, individuando nella sua scrittura una duplicità di caratteri, maschile e femminile, nell'articolazione dei ritmi. Dopo aver descritto la complessità dei «gruppi ritmici femminili», Messiaen osserva che essi hanno «un'importanza tale che se l'interprete non osserva l'esatta collocazione di quegli accenti e di quelle inflessioni, si distrugge completamente la musica di Mozart. Ed è per questa ragione che si ascoltano tante cattive interpretazioni di Mozart: la maggior parte dei musicisti non posseggono un'educazione ritmica sufficiente per discernere la giusta collocazione degli accenti». Complessità ritmica e creaturalità del suono sono parte essenziale dello spirito che anima quelle musiche: ecco perché a Mozart tocca nel pantheon di Sciarrino una posizione di speciale rilievo.

Nella sua ormai lunga carriera di compositore Sciarrino quasi mai si è servito dei suoni che normalmente ascoltiamo nei concerti; lui si serve di strumenti abituali come il violino, il flauto, l'oboe o il clarinetto facendoli suonare però in una maniera che mi piacerebbe definire "aurorale", ovvero con sonorità che stanno un po' prima dell'apparizione completa del suono. C'è un momento tra l'oscurità e la luce in cui i profili delle cose cominciano ad apparire: è un momento carico di tensioni magiche e misteriose. In quel momento Sciarrino colloca i suoi suoni o si potrebbe anche dire che va a cercarli in quella zona d'ombra appena un po' rischiarata nella quale i profili delle cose tremolano incerti e la realtà, non ancora completamente disvelata, potrebbe assumere qualsiasi sembianza. Di fronte alle infinite possibilità che affollano quella penombra noi sperimentiamo il carattere illusorio delle nostre certezze; ma fin qui ho parlato di immagini, di oggetti, di realtà, perché quando si parla di musica quasi sempre ci si serve di metafore che appartengono al mondo delle visioni. Bisogna ricordare a questo punto quanto più sottile e penetrante sia, proprio a causa della sua impalpabilità, la dimensione acustica.

Scegliendo di operare nella zona aurorale della dimensione acustica, Sciarrino è perfettamente consapevole della rara potenza che acquistano i messaggi proferiti in quella zona. Il grande problema posto a suo tempo da Joyce, trova qui la sua risposta più radicale. Joyce era disposto a sacrificare gran parte del sistema precostituito in cui vengono calate le parole per liberare l'energia sonora che delle parole costituisce il nucleo più vero e più profondo, quel nucleo a partire dal quale la

vicenda del significato acquista la vertiginosa ampiezza di un mare sul quale possono aprirsi infinite scie.

I suoni che si muovono nella dimensione aurorale non sono ancora totalmente realizzati; sono presagi che alludono a molteplici possibilità. Si tratta dunque di seguire e indagare il percorso che essi compiono prima di schiudersi. Lungo questo cammino essi sollecitano sia la nostra memoria, sia la nostra fantasia. Quei profili incerti possono flettersi all'indietro fino a ricongiungersi con le immagini sonore che custodiamo nella nostra memoria. L'incerto gemito di un flauto può rimettere in vibrazione una melodia sepolta nell'oblio; quel gesto iniziale e quel timbro ci portano d'incanto un'intera costruzione musicale con tutte le minuzie dello stile con cui ci apparì la prima volta ma, per quanto fornita di un'evidenza travolgente, quell'immagine può in un istante dileguarsi e diventare altro.

Non è un caso che Sciarrino sia così fortemente attratto dal procedimento dell'anamorfoosi, ovvero dalla possibilità che i medesimi tratti hanno di risolversi in immagini diverse a seconda del punto di vista assunto dallo spettatore. L'anamorfoosi celebrava nell'arte rinascimentale e in quella barocca il trionfo dell'illusione rammentandoci la finitezza e il carattere ingannevole di ogni conoscenza e va riconosciuto a Sciarrino il merito di aver dimostrato che la musica è l'arte anamorfotica per eccellenza. Nei suoi componimenti infatti dalle ombre dei suoni non si librano soltanto i fantasmi della memoria ma, con altrettanta potenza, dei presagi sconosciuti che mettono in contatto il passato col futuro, il noto con l'ignoto. Può dunque capitare in queste musiche che la voce umana torni a intonare antiche litanie barocche per poi smarrirsi in un oceano di singhiozzi, di bisbigli e di vorticanti sequele di sillabe proferite in un soffio. Ogni certezza della percezione e dell'intelletto si dilegua incalzata dalle onde dell'anamorfoosi; ciò che sembrava assolutamente stabile si decompone come un'immagine riflessa in uno specchio d'acqua che si increspi all'improvviso.

Non diversamente da tutte le forme di sapere iniziatico, i miti mediterranei, essendo pieni di mistero, chiedevano di essere decifrati, e solo attraverso uno sforzo interpretativo continuamente rinnovato, gli uomini potevano accedere alla conoscenza. Con il tempo però i miti si sono irrigiditi in interpretazioni univoche, svuotate di ogni dynamis e questa loro condizione si rispecchia nella sontuosa immobilità delle statue. Soggiogati da quella specie di funebre magnificenza abbiamo finito con lo scordare il carattere esoterico dei miti, abbiamo smesso di interrogarli tradendo così la loro più autentica vocazione. Gli esempi di John Keats, di Martha Graham e di Harry Partch che consideravano i reperti greci del British Museum un'inesauribile fonte di ispirazione, bisogna riconoscere che non hanno avuto grande seguito. Nell'insieme i marmi di Lord Elgin se ne stanno nella luce lattiginosa delle loro sale immobili e silenziosi, consumandosi nella vana attesa di qualche intelletto capace di rimettere in movimento il ciclo mitopoietico. Quello della problematicità è infatti il connotato di gran lunga più importante di ogni opera d'arte; dimenticarsene vuol dire precipitare nella condizione fin troppo diffusa della retorica e dell'insignificanza. Eppure, da Winkelmann a Goethe, l'idea tanto celebrata della classicità come possibilità di una palingenesi avrebbe avuto tutto il tempo di affermarsi: ma non è stato così. Sembra infatti che i più recalcitrino di fronte alla prospettiva di un proprio impegno nel problematizzare quegli illustri reperti archeologici; si preferisce inchinarsi rispettosamente e pigramente, magari rassicurati dai consigli di una divulgazione sempre più cattivante.

Fortunatamente Sciarrino è uno di coloro che ritengono necessario tornare a interrogare i miti poiché più che inesplorati, li ritiene indefinitamente fertili. Per

riattivare il ciclo mitopoietico non ha esitato a rivolgersi a una delle figure più inquietanti della letteratura ottocentesca, al francese Jules Laforgue, dal cui catalogo ha estratto i libretti per i suoi Lohengrin e Perseo e Andromeda. I due miti vengono da Laforgue smontati con l'ironia e Sciarrino, nel rivestire di musica quei due geniali copioni, ha intrecciato una specie di azione parallela servendosi delle sue anamorfosi musicali.

Posto che la più prodigiosa delle anamorfosi sia quella capace di far coincidere natura e cultura, vi sono alcuni componimenti strumentali degli anni Ottanta come Lo spazio inverso, Esplorazione del bianco o Let me die before I wake che si incaricano di illustrare questo prodigio. La fisicità dei suoni aurorali si manifesta in questi componimenti in maniera addirittura violenta ma, come nelle "Musiche della notte" di Bartók, i suoni procedono oltre la fisicità, non verso ipotetici significati ma verso un'apertura del pensiero sull'infinito. Di qui la predilezione di Sciarrino per il mondo classico in cui le voci degli oracoli con le loro metafore un po' oscure alludono a quell'orizzonte sconfinato dell'essere in cui fisica e metafisica, natura e cultura coesistono fino a coincidere. Questa predilezione è stata colta e illustrata in maniera generosa e appassionata dagli studiosi, e questo volume è una testimonianza del fervore musical-filosofico che la musica di Sciarrino ha saputo accendere nei suoi esegeti.

Un'ennesima riproposizione del binomio Musica e Filosofia? Le suggestioni culturali dalle quali la musica di Sciarrino trae alimento sono infinitamente varie ma in ultima analisi si tratta del più creaturale dei fenomeni, ovvero della realtà sonora, e questa serie di studi, allestita dal festival Settembre Musica in occasione di un significativo ritratto dedicato al compositore siciliano, si propone di riportare l'esperienza musicale alla sua ragion d'essere più autentica, ovvero a un processo capace di tramutare il dato sensoriale in fertile travaglio del pensiero.

Torino, giugno 2002.

Enzo Restagno