

## *Silenzio dell'oracolo*

Salvatore Sciarrino evoca nella sua arte le affascinanti confluenze della civiltà siciliana. Ricordi lontani, sulla terra di Empedocle, della cultura greca, di quella romana, bizantina, araba, normanna, spagnola... Con le sue bocche di fuoco ove brillano incastonate nevi e lava violenta, bruciante sotto la scorza della terra, il vulcano si offre al sacrificio del sognatore penseroso<sup>1</sup>.

La sua musica segreta, tesa, eminentemente drammatica, dissimula il suono – splendidamente senza dubbio – nell'illusione, nel miraggio nella chimera. L'opera illumina così l'assenza, la creazione di un universo che si presenta in forma di rarefazione, d'indebolimento e di declino: ridurre il pieno, cancellarlo, creare il nulla, la lacuna, sono le sue esigenze. Il suono, melodia del vuoto, si riduce a traccia essenziale, eco, memoria, avvenimento liberato dalla semplice presenza, e ogni opera definisce uno spazio di corpi sottili, se non improntati alla magia: *La perfezione di uno spirito sottile* (1985), per flauto, voce e percussioni. Quest'incarnato, astrale, spirituale, immortale secondo il *Corpus hermeticum*, si ricollega alle terre celesti del neoplatonismo. Luminoso e aurorale, immateriale, esso fonda l'immortalità dell'anima, che trasporta e da cui talvolta si stacca, come sua entelechia; perfezione del corpo, carne disincarnata, ma inseparabile dal vento e dal respiro.

Le mie opere più recenti sono pressoché nude. Questa nudità è essenziale al l'ascolto. Solo a questa condizione la musica può impadronirsi di noi. Alla base del mio lavoro vi è un processo di riduzione o di ascesi in relazione al soggetto. Ora, l'ascesi altro non è se non silenzio. Ogni forma di linguaggio e di esperienza si altera, perde la propria normalità, quando si trova ristretta, ed è sufficiente un solo suono per comprendere che cos'è suono e che cos'è silenzio.<sup>2</sup>

La finalità di questo silenzio non si lascia cogliere se non quando i suoni sono stati eliminati, in modo che si possa dire: non resta più nulla. Musicista della vanità barocca, secondo quel genere potentemente allegorico che nel XVII secolo suggeriva lo scorrere del tempo e la caducità delle cose, Salvatore Sciarrino ritorna all'etimologia della *vanitas* latina, questo stato di vuoto e di non-realtà, la vana apparenza e la menzogna: vanità certo, ma anche futilità e leggerezza. La parola designa lo spazio vuoto nel quale gravita un'opera in cui l'elemento musicale, attenuato, si rivela nella scrittura infima dei dettagli, e dove già è presente il senso della natura morta.

Anche nelle sue numerose trascrizioni, da Carlo Gesualdo, Domenico Scarlatti, dal Medioevo, dal Rinascimento, da Bach, Machaut, Mozart e Rossini, da canzoni o standard jazzistici, l'originale, smembrato, è costretto a un peregrinare, a un'esistenza fantomatica, spettrale, fatta non di citazioni, ma di allusioni e di tradizioni appena sfiorate. Un tale vuoto e una tale ascesi materializzano la respirazione dell'ascolto nell'attesa dell'avvenimento tragico.

Nel prologo e nei tre ammirevoli intermezzi che definiscono la struttura dell'opera in due atti *Luci mie traditrici* (1996-1998), Salvatore Sciarrino cita *Qu'est devenu ce bel œil?*, sui versi elegiaci del *Tombeau d'une belle et vertueuse* di Gilles Duran. Questa canzone a tre voci del 1594, il cui cromatismo e metrica sorprendono per audacia, figurava nel secondo libro di *Airs* (1608) di Claude Le

Jeune. Lentamente, a poco a poco, nell'incisività dei timbri strumentali, che qui la scarnificano fino all'ossatura del suo ritmo dattilico, essa acquisisce il senso quasi di una cerimonia funebre.

Non considero la mitologia come un semplice spazio intermedio tra la tipologia della favola e la psicanalisi, ma come una struttura logica molto vasta. Nelle sue diverse sfumature essa offre numerose corrispondenze, molto frequenti, con le azioni della nostra vita quotidiana, di cui riflette lo stato più profondo, il significato essenziale.<sup>3</sup>

Salvatore Sciarrino ha colto il crollo della ragione nel mito, la necessità moderna del mitologico e dei suoi paesaggi pietrificati, e ne ha dedotto inoltre un'inerzia coerente con la nostra atona coscienza storica. Una recessione temporale trasforma i suoni del mondo industriale in un tessuto di trascrizioni musicali mozzesche e in una tematica "astorica" contrassegnata dal frammento, dalla dislocazione. Secondo Walter Benjamin, la barbarie positiva ha operato la scelta del mitologico in quanto linguaggio della reificazione totale, ricreando una forma di unità e sviluppando un'estetica teologico-politica.

Insomma, la modernità, a dirlo in termini teologici, rivendica a sé le rovine del materialismo storico, organizzando in modo incantatorio, persuasivo, il movimento dei suoni, e assumendo una dimensione immediatamente mitico-religiosa. Con la mitologia, l'artista modella un'allegoria, ne trasforma i simboli, e affronta il concetto di un'origine radicale. Ma nessun mito potrebbe dirsi assolutamente originario. Ogni sua manifestazione traduce il prodotto di un'incessante riscrittura, di cui è impossibile raggiungere a un tempo l'origine e il termine, poiché i soggetti si sdoppiano all'infinito. Questo pensiero mitico, non anteriore alla logica o alla ragione, non recluso nell'infanzia, lotta contro l'Uno e il suo potere coercitivo minacciando d'implosione l'istituzione simbolica in cui questo pensiero si genera e si ricodifica senza sosta, e a cui l'opera attinge da sempre.

In altre parole, il mito non è il ritorno a una forma arcaica di pensiero, ma la conseguenza di una riflessione trascendentale sulle premesse sperimentali. A partire dall'esperienza fondamentale della temporalità del destino. *Cailles en sarcophage* (1979-1980), «atti per un museo delle ossessioni», terza opera scenica, assiste alla nascita e alla morte di miti culturali, negli interstizi di una mitologia restituita al quotidiano, incerto e banale: Marlene Dietrich, Lacan o Genet.

La scelta di un discorso mitologico a ritroso è scelta di racconti che fondano l'ordine dell'universo. Il nome dell'eroe è qui inscindibile dalla sua fama, dal suo dilagare attraverso la storia e dalla sua rappresentazione nella memoria collettiva; creare l'essere, nominarlo e conoscerlo sono un unico e identico movimento, in cui il distacco è un dato di base e non un effetto da conseguire. *Amore e Psiche* (1971-1972), opera in un atto, *Lohengrin* (1982-1984), «azione invisibile» per solista, strumenti e voce tratta da Jules Laforgue, *Perseo e Andromeda* (1990), opera in un atto, sempre tratta da Laforgue, o più di recente *Macbeth*, ma anche Carlo Gesualdo e la popolarità della sua tragedia in *Luci mie traditrici* esprimono questo valore mitologico. Salvatore Sciarrino ci racconta così la storia del sanguinario musicista, modello della *Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria* (1999), azione drammatica per voce recitante, quartetto di sassofoni, percussioni, e i pupi siciliani di Mimmo Cuticchio.

È la storia di uno dei più illustri principi napoletani della fine del XVI secolo, che ha sposato una delle sue cugine, celebre per la sua rara bellezza, e da cui ha avuto un figlio. Le nozze, a lungo contrastate dal papa, che rifiutava di darvi il consenso, sono coronate per qualche anno da un'esistenza splendida e felice. Ma un giorno. Si un

giorno la sposa lo inganna, la relazione corre presto sulla bocca di tutti, e i due amanti passano con insolenza ogni limite, ogni decenza. Anche se volesse, Gesualdo non potrebbe fingere l'ignoranza! Non gli resta che una soluzione, il codice cavalleresco. Le più alte autorità fanno segretamente pressione su di lui perché vi si conformi. Secondo l'uso, il marito dovrà sorprendere i due amanti e ucciderli per ristabilire l'equilibrio e dare riparazione al proprio onore. Allora Gesualdo uccide, suo malgrado, uccide la sposa. Quest'assalto omicida è documentato nei processi verbali del giudizio. Gesualdo dice di partire per la caccia. In realtà, attende che cada la notte e che la sposa accolga il proprio amante in camera. Giunto il momento, egli esce dal suo nascondiglio e manda avanti i suoi domestici che aprono follemente il fuoco: è un caso o un gesto di supremo disprezzo? Poi, quasi folle, ritorna sui suoi passi e pugnala con furore i corpi. Ritorna, e ritorna ancora, per aprire infine il corpo della propria sposa dal ventre alla gola.<sup>4</sup>

*Luci mie traditrici* si basa su un dramma barocco del 1664, *Il tradimento per l'honore* di Giacinto Andrea Cicognini, testimone vivente, cinquant'anni dopo gli avvenimenti, del destino del principe napoletano, divenuto mito popolare. L'opera figura nell'*Index librorum prohibitorum* del 1911 – l'inventario ufficiale dei libri proibiti dal Vaticano ove Benedetto Croce la scoprì nel corso degli anni Trenta – perché evoca la coercizione della legge e dell'adulterio, l'astuzia e la perfidia, l'amore nel quale ogni cosa sprofonda. La sua novità si riveste dei colori della commedia dell'arte e richiama un quadro di vita domestica, sorta di critica o commentario alla storia, che crea così un'azione parallela.

Della tragedia di Cicognini rimane ben poco, sia dal punto di vista della struttura che dell'intrigo. Salvatore Sciarrino sopprime nel proprio libretto gli elementi caratteristici del dramma barocco e introduce intermezzi, simmetrie e asimmetrie intenzionali:

In *Luci mie traditrici* vi sono pochissimi personaggi, e i primi piani sono definiti da un angolo visuale molto stretto. Si tratta insomma dell'esplosione di una tragedia amorosa, contrassegnata dalla violenza e dalla fatalità, che tanto meglio consente l'identificazione in quanto non contiene alcun riferimento storico. È questo a renderla moderna, perché anche se sappiamo fin al principio quel che accadrà, l'avvenimento atteso è sottoposto a un'invenzione drammaturgica che crea un certo effetto di sorpresa. Così, di fronte alla vittima che finisce per identificarsi, e per affidarsi totalmente al suo boia, lo spettatore ignora se si tratti di un ultimo slancio vitale o di un vero e proprio abbandono amoroso.<sup>5</sup>

Questo gioco funebre, *Trauerspiel*, rinuncia alla ricchezza dell'avvenimento, rifiuta di abbandonarsi al corso degli intrighi. Contrariamente alla Passione barocca, che simbolizza le ultime sofferenze di Cristo, si tratta di una "vanità" secolarizzata. Le sue danze di morte si sostituiscono alla redenzione della croce, il suo imperativo etico paradossale è quello dell'assoluto silenzio dell'eroe, della glaciale solitudine dell'io. La vanità rinuncia alla trasfigurazione, alla luce del Salvatore. Le sue allegorie annunciano una morte, che sarà una figura, e non la fine messianica del tempo. E tutti i segni, le scritture e le allegorie si legano strettamente a questo tempo fluttuante.

Nei riflessi della propria arte, Salvatore Sciarrino sonda l'interiorità dell'anima, e accoglie quelle furtive percezioni attraverso le quali il mondo si offre a noi. «Riflettere, dunque, non è costruire il mondo ma restituirgli la sua offerta», scrive Umberto Galimberti<sup>6</sup>. Salvatore Sciarrino: «La mia concezione del suono ha origine in una sorta d'introspezione fenomenologica e antropologica. Io sono

qui e ora: che cosa sento? Tutte le mie composizioni nascono da questa domanda»<sup>7</sup>. L'usignolo di *Vanitas* (1981), le quaglie di *Lobengrin*, così come la voliera del *Trio n. 2* (1987) annunciano il merlo di *Luci mie traditrici*, il cui canto affiora in tutta la scena V del primo atto, anticipazione del diagramma crescente dell'atto secondo.

La natura è un habitat sonoro, e la musica un'ecologia, una zoologia inventata. Con un significato non realistico, ma di stilizzazione, un naturalismo di tal genere nasce nel Rinascimento. Un canto di uccello e la sua imitazione strumentale sussistono ormai nello stesso momento in cui vengono uditi. La musica in effetti è l'unico linguaggio, con la scultura, in grado di imitare, se non di riprodurre, la realtà: «Realismo e illusionismo: sono due concetti fondamentali per capire questa direzione caratteristica della mia musica»<sup>8</sup>.

*Perseo e Andromeda* si propone dunque come una musica di pietra, di onde e di vento, in cui il suono bianco è già ciottolo frantumato, risacca marina, soffio d'Eolo; in cui l'onda disegna la forma stessa dell'opera, e in cui i frangenti offrono l'astrazione di una geometria musicale. Ora, quest'habitat sonoro ascolta anche il corpo vivente. In una camera vuota, il nostro respiro e i battiti del nostro cuore ci rifiutano ancora il silenzio. Tra gli innumerevoli esempi, citiamo l'inizio di *Infinito nero* (1997-1998), o la stessa V scena di *Luci mie traditrici* che lascia intendere l'affanno del Servo.

La musica è rappresentata dai rumori uditi dai personaggi. Rifiutando distrazione e futilità, l'arte musicale di Salvatore Sciarrino scopre l'artificio dell'imitazione, misurando senza sosta la distanza che separa dal modello naturale, e distinguendo l'intelligibile dal sensibile, l'essenza dall'apparenza, l'idea dall'immagine. *Vanitas*, natura morta in un atto per voce, violoncello e pianoforte, è la gigantesca anamorfosi di una vecchia canzone, il cui profumo misteriosamente si conserva per noi. *Anamorfosi* (1980), è il titolo di un'opera per pianoforte. O ancora *Tutti i miraggi delle acque* (1987), per coro misto... Queste «prospettive depravate»<sup>9</sup>, curiose, rallentate – oppure, secondo Nicéron, questo *thaumaturgus opticus* dallo sguardo fondamentalmente malinconico – contrassegnano, nella loro modernità, l'emergere del simulacro e l'affermazione dei suoi diritti, tra la copia, possesso di seconda mano, e l'icona che rende visibile il *deus absconditus*, lo scarto in essa tra il divino e il suo volto.

La distanza dal falso pretendente e dalle sue devianze introduce il sovvertimento, nasconde una potenza che nega sia l'originale che la copia, il modello e la riproduzione. Sofista o centauro, quest'immagine s'intromette e s'insinua ovunque, nella scrittura – simulacro in sé – e nella ricezione, che include un ascolto libero da ogni solidificazione. «Il concetto borghese di *descrittismo* rifugge da una realtà impossibile da imitare, temendo che il falso sia confuso col vero, che l'idea dell'angelo si sdoppi in quella del demonio. Le incarnazioni del dubbio, le apparizioni nello specchio, la follia, Proteo, sono gl'indizi della nostra paura», scrive Salvatore Sciarrino<sup>10</sup>. Nell'*Odissea*, Proteo era un dio marino, un profeta col potere di assumere ogni forma: animale, vegetale, oppure uno degli elementi, acqua, fuoco.

Quest'arte del simulacro, di un'«immagine senza somiglianza»<sup>11</sup>, della difformità e della devianza interiorizzata, che affonda nella dissimiglianza, implica una distanza, il desiderio di un suono lontano e mai udito, di una musica della lontananza: *All'aure in una lontananza* (1977), per flauto. Scettico e irraggiungibile, Salvatore Sciarrino è un musicista dell'allontanamento; la sua intensa ironia è a un tempo uno sfiorare e un allontanarsi: il solo allontanarsi restituirebbe

un'improbabile freddezza. Così l'orizzonte, quest'indicatore della distanza, o dell'attesa, e il suo bruciante nitore, figurano in diversi titoli: *Muro d'orizzonte* (1977), per flauto in sol, corno inglese e clarinetto basso, o *L'Orizzonte luminoso di Aton* (1989), per flauto. La stessa ossessione domina i personaggi di *Perseo e Andromeda*. Questa linea, sospesa in lontananza, si sposta poco a poco, trema e talvolta scintilla, sotto il nostro sguardo scrutatore. «Dall'orizzonte, sul filo delle onde remissive, nell'incanto della luna piena sgranata, in tutto il suo splendore, si avanza un grande cigno scintillante di luce, il lungo collo atteggiato a prua. È cavalcato da un efebo che tende il braccio, sublime d'inconsapevole orgoglio», troviamo nelle didascalie della scena IV di *Lohengrin*. Salvatore Sciarrino sviluppa una filosofia sonora della distanza, non del *fortissimo*, con le sue minacce e la sua temerarietà, ma del *pianissimo*, dove la prossimità e la separazione, la partenza e il ritorno, si confondono in una stessa fedeltà: offrendo il modello nel disconoscimento del simulacro, l'uno si unisce all'altro tanto da fondersi indistinguibilmente e definitivamente in lui.

Se il fulgore dell'orizzonte consuma l'ascolto, i bagliori del riflesso lo distruggono. Nella seconda scena di *Lohengrin*, i nomi e le date sono incisi sugli specchi, oggetti che attraversano l'opera di Salvatore Sciarrino fin dalla settima e ottava scena di *Aspern* (1978), singspiel in due atti, e di nuovo in *Canto degli specchi* (1981), per voce e pianoforte, *Ancora il duplice* (1971), estratto da *Amore e Psiche*, per mezzosoprano e orchestra, o *Lo specchio infranto (pulvis stellaris)*, quarta scena di *Vanitas*. In *Perseo e Andromeda*, la figlia di Cassiopea contempla le proprie labbra e occhi in una pozzanghera presto intorbidata da nubi gonfie di pioggia, e nell'ultima scena di *Le luci mie traditrici*, l'istante dell'uccisione di La Malaspina è quello del riflesso dell'anima: «Volete ch'io mora? / Specchiatevi nel letto. Vi è uno specchio? Più vero d'ogni vetro». Lo specchio è prova di ripiegamento in sé, simbolo di contemplazione. In esso, l'unione di un essere con la propria immagine attua l'intrusione del sovrasensibile.

Così si fa luce l'opposizione interna allo specchio, la distinzione secolare tra uno specchio umano, ingannevole e fallace, quello dell'apparenza e del fantasma, quello dell'acqua stagnante che snatura l'immagine delle cose mostrandole diversamente da ciò che sono, incatenando gli abitanti della Caverna alla loro prigionia, e lo specchio *sine macula*, in cui si riflette l'immagine nella purezza originaria della propria luce, quello enigmatico della speculazione, della filosofia e dell'anamnesi, quello nel quale ci ricordiamo dell'anima, della virtù, della saggezza e della perfezione, alla ricerca di noi stessi: «Lacerate dunque l'altra immagine», canta allora la duchessa prima di morire.

Questi specchi, effimeri, traducono la natura fenomenica della realtà *phainomena*, in quanto negazione, assenza, e non "ente" (*ta onta*) senza la consistenza della cosa che veramente è. Brillante, lucente, chiarificante e ricondotto al proprio etimo luminoso, il fenomeno è il luogo dello svelamento della cosa, non la cosa vera, in sé, non la verità della cosa nella propria presenza, ma l'asserzione della sua necessaria latenza, come se si affermasse qui che non ci è dato di vedere come enti altro che riflessi, nell'enigma dello specchio di Dioniso. *Lohengrin*, *Perseo e Andromeda* e *Luci mie traditrici*: il mondo diviene un un gioco di specchi, una scena, un mondo come rappresentazione. Con la realtà che brucia sulla loro superficie levigata, questi specchi e le loro immagini affermano così la vanità e la miseria della creatura, la *vanitas vanitatum*, ma vogliono essere veri, riflettere il vero e manifestare la caducità delle cose. Indirettamente, le loro illusioni

ingannano un corpo votato al caos, alla necrosi e alla putrefazione, al fetore di fossa comune della villa nuziale in *Lohengrin*. E se l'occhio è specchio, la nostra condizione è inesorabilmente quella di Narciso, la figura platonica, più plotiniana della "bella immagine" trasportata sulle acque, in caccia di riflessi e simulacri vani, il simbolo di colui che confonde inganno e realtà (*Enneadi*, V, VIII, 2 o I, VI, 8), dimentico delle cose reali: *Raffigurar Narciso al fonte* (1984), per due flauti, due clarinetti e pianoforte.

Chi può dire di *essere* in verità? Chi non è immagine? Nell'evanescenza dello specchio, ogni percezione si fa irreale, si trasforma in apparenza, e cessa di essere afferrabile, ogni presenza si manifesta come intangibile assenza. Le manifestazioni riflesse non svelano né rivelano quest'assenza, ma ne danno testimonianza in sé. Sull'assenza di ogni immagine, sull'apparente presenza del fenomeno, si costruisce l'edificio critico della ragione. La volontà degli specchi è la crudele cupidigia che trascina senza sosta da un'immagine all'altra, senza che sia possibile uscire dal cerchio e guardare in faccia l'idea. Questo è ciò che le *Wunderkammern* dell'immaginario manierista e barocco rispecchiano fino alla nausea. «Il Barocco inventa l'opera o l'operare infinito. Il problema non è come teminare una voluta ma come continuarla, farle attraversare il soffitto, portarla all'infinito», scrive Deleuze in un saggio su Leibniz<sup>12</sup>.

Queste opere, su cui si misura evidentemente *Cailles en sarcophages*, mostrano la negazione di ogni presenza, l'apparenza di ogni manifestazione, l'essere fenomeno di ogni realtà. Ma i loro specchi sanno anche immaginare, potenza della mania che non riproduce servilmente né ripete nulla. Lungi dall'imitazione platonica dell'idea, lo specchio, forza demiurgica, crea ciò che in verità non esiste, a immagine dell'interprete di un suono venuto dal nulla. Le sue incrinature determinano la forma. Il sole, la luna, gli astri e gli altri enti sono le creazioni della sua immaginazione sovrana: *L'immaginazione a se stessa* (1996), per coro e orchestra. Attraversato, lo specchio riflette l'invisibile e l'inaudito, inventa le immagini del proprio ascolto. Se non ci è dato di creare altro che immagini, ci viene ancora precluso il contatto con la verità in sé.

Le maglie del tempo si dipanano. «La dilatazione del tempo spazializza l'ascolto: noi siamo in un luogo-non luogo in cui i suoni fluttuano e passano come soffi in un'atmosfera immobile», scrive Salvatore Sciarrino su *Un'immagine d'Arpo-crate* (1974-1979), per pianoforte, coro e orchestra<sup>13</sup>. In *Perseo e Andromeda* il tempo si fa più lento, si dilata, si allunga e attribuisce così un immenso potere di coagulazione alla frase di Laforge, che solennizza la parola al di là di ogni limite. *Luci mie traditrici* sospende, nel vocalizzo e nella ripetizione, le brevi battute di Cicognini. Un frammento di scena è presentato come duetto, ripreso come trio, modificando sostanzialmente la situazione e il verbo, rendendo impersonale il melisma.

L'opera di Salvatore Sciarrino segue una tradizione metafisica della durata, scissione dell'eternità. Ora, l'eternità comincia con l'oblio o meglio, secondo la terminologia di Gabriel Bounoure, le forme si dissipano nella fatica dalla memoria. Taluni ricordi affiorano con nostalgia sulla superficie illusoria dei suoni: una stazione radiofonica, la cui frequenza è alterata da quella contigua, i grilli di sera, il tic-tac di un pendolo, un vetro rotto... altrettante sonorità fragili e fuggitive che il tempo annulla. *Efebo con radio* (1981), per voce e orchestra, scopre così l'atemporale, questo "aldiquà" del tempo a proposito del quale Freud scriveva: «I processi del sistema inconscio sono atemporali, cioè non sono ordinati tem-



poralmente, non sono modificati dal tempo che passa, non hanno insomma alcun rapporto col tempo. La relazione col tempo è legata al lavoro del sistema conscio»<sup>14</sup>. In *Lobengrin* si riflette il disordine, la confusione se non l'incoerenza di quest'inconscio non-lineare.

Già compiutasi, sospesa all'infinito, alla lenta erosione degli scogli e all'eterno frangersi dei flutti configurati nell'omogeneità sonora e figurativa dell'elettronica, l'attesa di Andromeda scopre una dimensione che i greci chiamavano *aìon*, quest'"altro" dal tempo, il suo contrario o il suo aldilà, l'eternità perfetta, senza fine, che nella propria essenza è una distensione, un diàstema, un prolungamento della vita dell'anima. Così l'intervallo non è più conosciuto come uno scarto tra due suoni, ma come una trasformazione in sé, alla ricerca di formule non indebolite dalla banalità, lontane dalla codificazione storica. «Aeternitas non est temporis sine fine successio, sed nunc stans»; comprensione simultanea, per opera della gnosi, dell'infinità dei tempi, l'eterno presente caratterizza la pienezza dell'esistenza eternamente stabile, come appannaggio dell'essere. Nell'attenuazione drammatica o sonora dell'inizio o della fine, tutto nelle opere di Salvatore Sciarino è in relazione con la stasi. Il gesto decisivo dell'ascolto determina un presente autentico. La densità raggiunge in quest'istante una concentrazione tale che il presente è sospensione dello stesso scorrere del tempo. Ogni suono focalizza in sé, senza limite, il tempo nella sua totalità. Non *era*, non *sarà*: è.

La dimensione tragica dell'opera deriva da un principio di variante, secondo l'espressione di Adorno, opposta alla variazione continua, in cui si svelano altre nozioni collegate: l'eternità, durata di vita infinita, moto perpetuo del cielo, degli astri e dell'universo, senza inizio né fine, racchiudente una successione; l'*aevum*, tra tempo ed eternità, l'"eviternità" degli scolastici, illimitata, che rinuncia a questa successione e definisce i movimenti atemporalmente attribuiti ad esseri particolari, angeli o corpi celesti, ritenuti essere a un tempo indivisibili e perfettamente regolari. La singolarità del tempo nell'opera di Salvatore Sciarino nasce dalla sua origine grafica, dagli schizzi in forma di diagramma. Letteralmente, lo spazio genera il tempo, e rovescia la celebre risposta di Gurnemanz nel *Parsifal* wagneriano: «Zum Raum wird hier die Zeit [Qui il tempo si fa spazio]». Allora il suono, vivente, organico, colto nelle proprie pulsazioni, fissato in uno schizzo, si fa simile a un'epifania, a un'apparizione, più che a un semplice e interno elemento costruttivo. Apparizione dell'ente, chiarimento dell'occulto, manifestazione del noumeno, esso "viene alla presenza".

Oggi il tempo non scorre più come in precedenza: è divenuto discontinuo, relativo, variabile. Variabile: spostandoci da un capo all'altro del mondo, comprimiamo e dilatiamo il tempo. Relativo: possiamo comunicare con i paesi più distanti, dove, in un medesimo istante, gli orologi indicano ore diverse. Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. È sufficiente scattare una fotografia. Poi, guardandola, inseriamo un rettangolo di passato nel presente che viviamo.<sup>15</sup>

Nella brusca frattura della continuità, nasce l'"altro". Creare il vuoto vuol dire lasciare a quest'"altro" che ignoriamo lo spazio per dispiegarsi. Il rettangolo rappresenta una finestra, una fessura insidiosa. In *Morte di Borromini* (1988), per orchestra con lettore, l'architetto raggiunge attraverso l'agonia la luce di cui la notte l'aveva privato, ottenebrando il suo spirito. Entrare, uscire, esprimere la cesura del tempo e dello spazio sono anche la scommessa di *Efebo con radio* e di *Infinito nero* (1988): «Porte, finestre, fori, celle, spiragli di cielo, caverne».

Su *Il clima dopo Harry Partch* (1999), per pianoforte e orchestra:

Con la forma a finestra, è possibile sottrarre alla percezione dell'ascoltatore una percentuale variabile dell'immagine sonora. Ho realizzato qui una suddivisione in finestre più grandi del solito. Grumi sonori scendono dall'alto, ma la loro origine è altrove, fuori dei limiti di campo. Essi scendono e scompaiono al disotto di un limite inferiore.

Abbiamo l'intuizione di un ribollire di questa musica; ricaviamo quest'intuizione dalle zone a margine dell'immagine sonora, senza esserne spettatori diretti. Le perturbazioni intervengono forse al di là dei margini. In una sorta di feritoia rettangolare, l'immagine sonora non ha sviluppo, ma è tanto più esaltata in quanto è mutilata. Queste feritoie si giustappongono, creando legami fugaci che ci fanno dubitare dell'identità delle immagini, come sotto l'effetto di spostamenti leggeri e successivi dell'inquadratura.<sup>16</sup>

Nel frammento, al di sotto del tempo alienato, rettilineo, della storia, dietro di lui, la forma a finestra, quest'altro limite, apre l'interferenza delle dimensioni parallele – «cortocircuiti della memoria», secondo la formula di Salvatore Sciarrino – quanto l'abisso del «fuori quadro». Volverne infrangere i limiti ci fa cadere nella confusione del doppio. Perché il luogo della melanconia, più ancora del vuoto, si riferisce ai bordi della voragine scavata dal vortice interno del pensiero formale.

Soltanto il tracciato dei bordi riesce a mantenere una parola che affermi l'identificazione con il nulla in relazione a un effetto di gioia mortifera, escluso dal gioco del riferimento simbolico. Il soggetto melanconico s'inscrive di conseguenza nella perdita irrimediabile di qualcosa che non ha rappresentazione. Esso non chiede nulla, e, occupando il luogo della mancanza, non prova neppure l'angoscia che sottolinea la naturale inadeguatezza della risposta necessariamente falsa alla domanda necessariamente ingannevole.<sup>17</sup>

Nel 1986, Salvatore Sciarrino scrive tre opere intitolate *Esplorazione del bianco*, che rappresentano «l'immersione nella cecità; sottile variazione accecante»<sup>18</sup>.

Questa bianchezza insostenibile, abbagliamento dove il visuale e il sonoro si confondono, si trova sulla soglia del nulla. A un certo momento, il bianco, assenza di ogni colore, è così intenso, e il silenzio, assenza di ogni suono, così assoluto, che l'uno e l'altro esprimono soltanto la loro invisibile e muta negazione. Il silenzio si fa maestro della durata, poiché la durata è bianca. Ossessione del bianco, ombra della morte, trasmutazione di acqua in latte, il bianco raggiunge una trasparenza assoluta, in cui il colore non esiste se non mascherato: *L'invenzione della trasparenza* (1993), per orchestra con solisti. Esso trasforma le origini di ogni colore in uno squarcio sul vuoto. Scrivere sul bianco vuol dire infatti insudiciarlo con il segno stesso, ma anche accettare il contagio canceroso e mortifero di un altro bianco che potrebbe ricoprirlo di nuovo. Questa passione per il bianco è allo stesso modo passione per il nero e l'oscuro. Come il nero, il bianco non è il colore del riposo, di un'origine o di una conclusione pacata, di una calma lentezza o di una profonda quiete, ma promessa di una macchia e di un sangue vergine che esso desidera e che ormai lo ferisce.

Fin dal principio, il tema centrale di *Infinito nero* era il dialogo, l'idea di polarità, il nero e il bianco. Inizialmente, avevo previsto due solisti. Lo spazio della scena deve essere diviso, non da costruzioni, ma dalla luce, nera e bianca. Non si tratta di una divisione stabile, ma di cambiamenti di luce rapidi, inconsapevoli, vicini al battito di ciglia. Questi cambiamenti si rifanno all'opera ed ai suoi discorsi paralleli. Il più importante è l'idea che la convergenza delle contraddizioni sia visibile. *Infinito nero* avrebbe



potuto intitolarsi *Infinito bianco*. Non si tratta di un paradosso: quando guardo a lungo il bianco o il nero, vedo la stessa cosa.<sup>19</sup>

L'insegnamento dei *Neri* del pittore e amico Alberto Burri è evidente: *Omaggio a Burri* (1995), per violino, flauto in sol e clarinetto basso.

Ugualmente, in principio era il silenzio – dominato dall'angoscia o ricco di potenzialità – prima dell'intimo fremito che non lo prolunga se non per sostituirsi a esso. Bilancia del sogno, questo “suono zero” contiene tutti gli altri suoni, custodi del silenzio da cui provengono e al quale ritornano, a seconda dei segni  $o < e > o$ ; suoni che si collegano ciascuno alla parte più intima dell'altro, in ascolto dei fenomeni e della morte, stabilendo una comprensione istantanea ed effimera. Perché, nella sua ricerca di una parte muta e universale, il silenzio precede il linguaggio. Dopo di lui, il suono si distacca con violenza, e s'impone come il grido di quello che Ludwig Wittgenstein chiamava un *Unklangbar*. Wittgenstein, di cui *Un'immagine d'Arpocrate* canta, amputata del suo primo membro, questa frase: «Ciò di cui non si può parlare, va taciuto...», «...darüber muss man schweigen...» Questo silenzio si fa immagine sonora di una luce interiore che decresce. E Arpocrate era il dio egizio murato in un ermetico silenzio.

Il silenzio non obnubila la parola interrotta, ma la rigenera. «Dà a vedere, senza dare più nulla», scriveva Edmond Jabès<sup>20</sup>. Taciturni, i suoni dalle dinamiche estreme e minimali ritolgono ai timbri le loro caratteristiche individuali, e autorizzano la necessità di trasformarli; ogni suono allora vive come un organismo o una presenza reale. L'opera di Salvatore Sciarrino accusa in questo modo le tensioni dell'ascolto. I suoni, tormentati, sfiniti, abbandonati, non chiedono null'altro, non sono collegati se non per la loro pura appartenenza al mondo del silenzio, investiti della responsabilità di introdurre al nulla, meravigliati della propria esistenza, sorpresi che altri suoni siano stati scartati, e che la prova del suono emesso si compia in quel silenzio che lo rende impossibile, insostenibile. L'opera rappresenta lo spazio non di silenzi sonori, ma di suoni silenziosi e trasparenti. Pertanto, ciò che costituisce la qualità di questa musica, è la mancanza, l'abisso, l'inaudito, cioè l'incertezza contro i quali si travaglia.

Il silenzio è decisivo in ogni *Trauerspiel*. Ciò che l'ente vi annuncia è l'inizio dell'umano. Là dove si assentano la parola e la nota, rinascono il cadavere dell'animale e la figura del lupo. L'uomo è dunque in cammino verso il linguaggio, smaterializzando senza sosta il mondo nel suo “detto”, indissociabile dal silenzio. Lo spazio del *Trauerspiel* è lo spazio della nostra lotta con il linguaggio, e della lotta del linguaggio con se stesso, il quale, angelico, può ancora ritrarsi nell'indicibile e nell'inudibile. L'uomo canta, ma dalle sue labbra non esce alcun suono. Critico, il suo “detto” si rivela intrinsecamente allegorico. Contrariamente al simbolo, paradosso dell'unità del sensibile e del sovrasensibile, l'allegoria non è una tecnica ludica di figurazione immaginata, ma un'espressione dei dolori del mondo. Essa si manifesta nel verbo e nel suono, nei personaggi, nella scena. Il *Trauerspiel* si proibisce di praticare l'allegoria con discrezione, quest'allegoria che, a differenza del simbolo – cristiano – comprende il mito. In *Vanitas*, le rose multiple del tempo barocco lo testimoniano.

La dimensione ontologica fondamentale di questa drammaturgia, negativa, è la voce. Volentieri lirica, l'opera di Salvatore Sciarrino riposa sull'emissione umana di un testo intelligibile. Così la forza di *Luci mie traditrici* si riferisce «all'espressione nel canto»<sup>21</sup>, dove la voce è il centro attorno al quale gravitano gli

altri suoni. Ma dov'è quest'ultima? Quando dunque si alza? Colui che ascolta non scruta mai la voce, la quale non è tangibile né si concede allo sguardo. Essa è là. Filone ritorna, nel *De vita Mosis*, su questo paradosso: la voce è la sola cosa in noi che non si offra alla vista. E l'essere del dramma è prima di tutto una voce. Questo avviene anche, in modo fiabesco, in *Lohengrin*.

Una luna piena implacabile e divina davanti al mare eterno. Il Gran Sacerdote invita le vestali a offrire alla luna i loro vellutati seni di rango perché ne sgorgi il latte necessario. Elsa soltanto non si scopre. Nascono subito i sospetti: «Mani profane hanno sciolto la tua cintura e spezzato il sigillo delle tue piccole solitudini». Se, alle tre intimazioni d'uso, il suo fidanzato non si presenterà per reclamarla, ella sarà condannata ad avere bruciati gli occhi (scena 3). Elsa, bella come l'incarnazione di uno sguardo, invoca colui che la salverà. Dall'orizzonte, un grande cigno scintillante di luce arriva, il collo atteggiato a prua (scena 4). Nella villa nuziale, che il Ministero dei Culti mette a disposizione dei giovani sposi, si svolgono in un magico chiar di luna, in un'atmosfera sognante, vicende di freddezza, echi e capricci. Lohengrin brucia d'inquietudine, guarda nel vuoto (scena 1). Entrata nella villa invasa dalle erbacce, con le stanze vuote e gli specchi muti, Elsa inizia Lohengrin ai fasti della voluttà. Ma il cavaliere motteggia i suoi fianchi stretti, chiede di riposare solo nel silenzio della notte, e stringe disperatamente un cuscino che si trasforma in cigno, spiega le ali, e vola via con lui attraverso la finestra (scena 2).

*Lohengrin* affida a una voce solista le funzioni della rappresentazione: «Attraverso la musica, attraverso il testo, in essa troviamo tutti i personaggi; la scena stessa è compendiata in un solo personaggio»<sup>22</sup>. L'opera è una «cosmogonia sonora, interamente vocale»<sup>23</sup>, attraverso sfumature con le quali Elsa esprime la propria voce, ma anche quella di Lohengrin e del Gran Sacerdote, e rivela un intimo legame con la morte. Nulla è rintracciabile in effetti nella sua voce, se non l'idealità di qualcosa di esistente, o la non-esistenza di questa cosa. Se Elsa tace, tutto scompare, e la scena si vuota.

La condizione di una composizione del genere è di concepire la voce, il corpo come universo. Il movimento d'introspezione che ne risulta riflette l'ambiente esterno che deve praticamente creare attraverso l'illusione quel mostruoso paesaggio dell'anima e divenire spettacolo in sé.<sup>24</sup>

La voce, negativa, si mantiene nei confini di un ritratto. Elsa ridesta la morte con una voce i cui silenzi annunciano un'altra voce, quella della coscienza e dell'essere che i suoi respiri e i suoi murmuri fruscianti ci lasciano subito indovinare. Questo "dire" dell'anima, prima della nascita, questo rumore del silenzio iniziale rappresentano, nel prologo, il vento della riva, la promessa del canto, poi il suo avvento dove le parole s'irrealizzano.

*Lohengrin* è soliloquio. La folle vestale rimanda al silenzio, all'immaginazione, prima del suono stesso. La sua anima riecheggia e s'impadronisce del nostro ascolto, se facciamo silenzio in noi stessi. Martin Heidegger scrive in *Essere e Tempo*: «La coscienza morale parla unicamente e costantemente nella modalità del silenzio». La voce silenziosa di Elsa ci chiama a compiere, nel nulla, l'esperienza dell'essere. L'esperienza dell'essere è, in altre parole, l'esperienza di una voce nel richiamo del silenzio dove «l'uomo prova, chiamato dalla voce dell'Essere, la meraviglia delle meraviglie: *Che cosa l'ente è*». «Quest'eco è la risposta umana alla parola della voce silenziosa dell'Essere», scriveva ancora Heidegger<sup>25</sup>; la mitologia di una voce silenziosa, fondamento ontologico del linguaggio, era apparsa nella mistica della tarda antichità.

Perché chiamare *voce* l'immateriale di questa voce silenziosa dell'Essere, più profonda di quella sorta dalla gola e dalle labbra? Il paradosso di Elsa consiste nel preservare questo silenzio e resistere alle fratture del suono, alla rivelazione dell'ente come altro, alla disposizione (*Stimmung*) dell'angoscia o all'angoscia come disposizione fondamentale, a ciò che fonda il *Dasein* di fronte al nulla, al vuoto, e ve lo trattiene. Questo *Dasein* tocca il fondo dell'abisso, in cui la voce scompare, quando la *Stimmung* si fonda su un silenzio della *Stimme* (voce). Ma la coscienza morale si fa comprendere nella modalità del richiamo. La *Stimmung*, come umore, stato d'animo, disposizione dell'anima o tonalità affettiva, escludente ogni dimensione psicologica, si distingue dalla *Stimme*, ma deve essere restituita al proprio legame etimologico con la voce, e soprattutto alla propria dimensione musicale<sup>26</sup>: secondo Novalis, la *Stimmung* è un'«acustica dell'anima».

L'occhio vede ascoltando, ascolta dallo sguardo. La voce visibile è lo splendore stesso. Nell'*Esodo* (20,18), a proposito della rivelazione sul Sinai, è scritto: «Tutto il popolo vedeva le voci». Filone interpreta letteralmente questo versetto. Se una voce è visibile e «se la voce dei mortali si rivolge all'udito, gli oracoli ci rivelano che le parole di Dio sono, come la luce, cose viste. È scritto: "Tutto il popolo vedeva la voce" invece che "sentiva" la voce» (*De migratione Abrahami*, 47). Allora la voce si offre all'ascolto, e soprattutto agisce. Nell'*Apocalisse di Abramo*: «venne una voce di tuono che bruciò mio padre e la sua casa e tutto ciò che vi era nella sua casa, per una profondità di quaranta cubiti (8,5). La voce, visibile, schianta e avvampa. Salvatore Sciarrino ha colto l'immenso dolore di Elsa: là dove il visibile supera se stesso, esso s'incarna nella voce. Ciò che l'occhio ascolta ci mette alla prova col suo verbo.

«Azione invisibile» è il sottotitolo di *Lohengrin*: «Troppe spesso, l'invenzione musicale ricerca la sua ragion d'essere sulla scena. Ci si dimentica che possiede la forza di un linguaggio che le dà il potere di rappresentare, di suscitare pure illusioni. La magia del teatro non affiora soltanto quando la musica si unisce al visibile»<sup>27</sup>. Perché la musica di Salvatore Sciarrino è intrinsecamente drammatica: i suoni stessi *rappresentano*. Un intervallo diventa un paesaggio dell'anima, l'evocazione di un'interiorità, vale a dire un'altra ipotesi di universo. In *Lohengrin*, dramma dell'ascolto, Salvatore Sciarrino suggerisce una soluzione: un sipario tra la scena e la sala. «C'è qualcuno davanti a noi, che non è più se stesso»<sup>28</sup>. Così definita, la rappresentazione si distanzia nella visualizzazione di metafore acustiche. In tal modo l'opera non suppone un'azione, ma l'interiorizzazione del teatro nella musica. Con *Lohengrin*, la musica, ormai teatrale, si trasforma in ciò che l'eroina vede. «Ella è malata d'irrealtà. Elsa s'identifica con le cose, con la notte, con i suoni della notte, e noi non possiamo più distinguere se sono veri o no»<sup>29</sup>. O ancora: «Questi suoni sono già teatro. Non hanno bisogno di essere illustrati, né di essere rivestiti con un'immagine: posseggono una loro propria immagine»<sup>30</sup>. Dalla moralità leggendaria di Jules Laforgue, quest'ardente lettore di Schopenhauer e di Hartmann, intriso di disperazione metafisica e intento a ricamare figure deliziose sulla trama dell'illusione universale, Salvatore Sciarrino rovescia la successione degli avvenimenti e delle scene. Egli introduce un prologo, «Il cuscino, il cuscino!», e un epilogo, nel corso del quale le quinte lasciano crudamente scorgere una camera d'ospedale, dove Elsa, fragile vittima resa sorda da un gioioso carillon, intona un'ultima cantilena sulle «campane delle belle domeniche».

Con quest'inversione, Salvatore Sciarrino suggerisce lo spazio interiore del sogno, nel quale noi siamo resi sensibili ai movimenti sottili del mondo, e la cui

logica dissocia le strutture della coscienza, mentre il soggetto del suono si manifesta come divenire e totalità dell'esistenza stessa. Perché il sogno, chiarezza estrema dell'intuizione, annuncia all'uomo la sua arida solitudine e ostacola il suo sonno; vigile, lo sveglia con la luce della morte, senso assoluto di se stesso: *Let me die before I wake* (1982), per clarinetto (quest'invocazione di origine biblica è d'altronde il titolo di un libro clandestino sull'eutanasia).

Il suono si unisce al canto materno della notte, dove ogni voce isolata trova rifugio, notte dell'immutabile, resa insonnolita dall'oscurità: *De la nuit* (1971) per pianoforte, *Tre notturni brillanti* (1975), per viola, *Ai limiti della notte* (1979), per viola, *Autoritratto nella notte* (1982), per orchestra, *Allegoria della notte* (1985), concerto per violino e orchestra, *La navigazione notturna* (1988), per quattro pianoforti... In *Luci mie traditrici*, oltre la divisione tra interno ed esterno – carattere estetico della voluta e dell'architettura barocca –, tra i canti della natura e la manifestazione del corpo, l'uditore ascolta lo scorrere del tempo verso la notte dell'omicidio, e la lenta metamorfosi del canto iniziale nel parlato delle ultime frasi: opera dell'attesa nei limiti di una struttura chiusa, che conduce a un esito sacrificale. Le scene notturne si svolgono in interni, e noi sentiamo i rumori, lo sgocciolio interminabile dei giorni, come attraverso una finestra chiusa. Terra di silenzi e di suoni dall'intensità ingigantita dall'insonnia, la notte indica l'allontanamento, il sonno ostacolato e il sogno, scoppio di luce.

La musica di Salvatore Sciarrino si sviluppa in una zona di frontiera, sorpresa da un senso di timore per i vasti spazi inabitati tra il mondo della terra e il mondo della psiche, nell'articolazione tra immaginario e sensibile. Come Carlo Gesualdo e sua moglie, le cui marionette si rifiutano alla visceralità, al soffio e al sangue della vita in *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, affidata alla stilizzazione di un recitante (*cuntu*). Come *Fauno che fischia a un merlo* (1980), per flauto e arpa, dove la musica evoca la divinità campestre per farla emergere «dall'oscurità profonda della casa, dai recessi più scuri del nostro giardino mentale»<sup>31</sup>.

Come l'uomo-salamandra o l'uomo-toro, due tra le strane creature di *Amore e Psiche*, Pan e le sue tardive imitazioni romane, Fauno o Silvano, abitano i valloni, le grotte oscure, l'acqua, i boschi e le foreste, ma soprattutto i luoghi selvaggi. Nella leggenda di Amore e Psiche, raccontata da Apuleio, Pan, accompagnato da Eco, salva Psiche dall'uccidersi in un fiume. Mostro, satiro, fallo o caprone, egli esprime una natura brutale, terrificante e fantasmatica, che egli incarna per la nostra coscienza: la paura panica, non della morte, ma del nulla su cui poggia ogni cosa, «come se l'esistenza umana, anche al suo livello fondamentale, fosse una metafora»<sup>32</sup>.

Salvatore Sciarrino ha consacrato inoltre a questi demoni dell'incubo, ermetici e dionisiaci, figure della compulsione istintuale, *D'un faune* (1980), per flauto in sol e pianoforte, e *Di Zefiro e Pan* (1976), *poemetto* per dieci strumenti a fiato. È sempre un mostro a farsi latore di un simbolo d'immortalità, come l'albero della vita, al quale ha accesso soltanto colui che supera le prove. «Il mostro di volta in volta come *animale* e come *demone*, essere difforme o demone umanizzante. In generale, si tratta semplicemente di uno degli elementi che avanza con andatura maestosa verso la categoria ampia ed eterogenea del meraviglioso»<sup>33</sup>. L'uomo-cigno di *Lohengrin* o il drago di *Perseo e Andromeda* erano stati superati dalla mostruosità genetica di Camille, l'ermafrodita Herculine Barbin<sup>34</sup> di *Cailles en sarcophage*. Vago riflesso di questi corpi ambivalenti, le «trasformazioni della materia sonora», sottotitolo di *Flos florum* (1981), per coro e orche-

stra, implicano una natura postorganica, comune a certi fenomeni moderni come la body art o il piercing.

Fin da allora, alle soglie della notte, amara, la pura solitudine del sognatore costituisce la condizione dell'artista. Solitudine di Carlo Gesualdo nelle proprie audacie e nella decisione del proprio crimine; solitudine atlantica di Elsa, o noia di Andromeda, abbandonata su di un triste scoglio nella rinuncia a seguire Perseo, giovane cavaliere dalla erre moscia incredibilmente affettata. Rivelatore di una trascendenza e della nostra parte meno riconducibile alla Storia, il sogno è la genesi, la condizione, la fonte dell'esistenza in cui trova compimento la costituzione del mondo. Si svela una poetica dell'acqua, del mare, del latte; una poetica del sangue dove l'anima, affrancata dal corpo, sprofonda nel cosmo, si lascia sommergere da lui e si unisce ai suoi movimenti in una sorta di congiungimento dell'oceano e delle sue acque. Musicista del *nigredo* – secondo la terminologia alchemica, della mortificazione – Salvatore Sciarrino è animato da una malinconia marina, quasi insulare, dove la pietra ascolta il vento e la risacca, assapora la schiuma salata, essudazione del mare, essa stessa «sudore della terra», secondo la formula ancestrale di Empedocle (fr. 55), distesa senza fine, desertica, le cui onde vivono come un essere unico.

La topica di Salvatore Sciarrino non ha nulla di tellurico. Le nozze con il mare, sposalizio del mare, l'ubiquità ossessiva dell'elemento fluido definiscono una nuova dimensione mobile e sonora, dove frastuono e silenzio sono strettamente, reciprocamente, implicati, dove uno si specchia nell'altro. Utopia di una sospensione di ogni spirito di gravità, di ogni radice terrestre, di ogni *nomos*, il mare è una forza che sradica, una cessazione dello stato sovrano. Due concezioni di diritto vi trovano una forte opposizione: l'affrontarsi terrestre è un affrontarsi di stato contro stato; l'affrontarsi marittimo è un affrontarsi di nave contro nave. Esso include sia coloro che lottano sia coloro che non lottano, imponendo una democrazia con l'esigenza di dominare i mari. «In mezzo al mare, ogni tensione tra uomo e uomo, tra uomo e cose, si esaspera»<sup>35</sup>. Sul mare, nessun centro, nessuna città, nessuna via di ritorno ma un'apertura verso gli infiniti tracciati possibili. Una pianura marina intorno alla terra e un oceano terrestre per l'aldilà della spiaggia o del litorale. L'isola di Andromeda diviene la prua di una nave, un lembo di mare, una risposta alla sua violenza e ai suoi rischi. Senza tregua, il mare le rifiuta ogni tranquillità e ogni requie.

*La Malinconia* (1980), per violino e viola, *Melencolia I* (1980-1982), per violoncello e pianoforte, o ancora il libretto *Quattro malinconie* (1984). O i personaggi, particolarmente Macbeth, e i suoi accessi di temperamento melanconico.

Nell'opera di Salvatore Sciarrino si esprime la malinconia del poeta, dell'inventore, dell'uomo di genio, alato e impotente, del tempo barocco, la desolazione di non poter percepire e comprendere il libero slancio dell'invenzione. È a questo punto che la potenza immaginativa si concede la trasformazione in uno spirito impetuoso per rompere lo specchio, spezzettare i suoi riflessi, essi stessi frammentati. La moltiplicazione delle crepe e delle fessure corrisponde alla limitazione dello spazio. Lo specchio si è spezzato in antinomie inverosimili, dove i riflessi hanno ormai una natura anamorfica, e le immagini tendono a superare la vera e propria costruzione. Vi si realizzano il rallentamento, se non l'immobilità, lo sconforto morale, l'eccessiva ideazione, l'abbandono dell'emozione e dell'intenzione, il distacco dalle condizioni costitutive dell'esperienza

naturale, il disordine e il groviglio dei movimenti d'inclinazione di ritenzione della struttura temporale. La nostra cultura, e specialmente le vanità del manierismo, traducono questa comprensione disperata e profonda, dove la perdita è già realizzata. Inaccessibile alla consolazione e al conforto, il poeta si isola nel suo dolore di essere al mondo, interamente rivolto verso se stesso e il suo *eidos* di colpevolezza. Questa colpevolezza, l'angoscia di un rapporto impossibile, di un'inaccessibile purezza, e la coercizione incarnata nell'eros sono anche quelle di Elsa nel *Lohengrin*<sup>36</sup>.

*La morte di Borromini*, gli assassini de *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, la crudeltà di *Luci mie traditrici* e l'estasi di *Infinito nero* testimoniano dell'ossessione dell'acqua e del sangue, dello specchio e del lattiginoso biancore. In queste nozze mostruose della scrittura e dell'irragionevolezza, il linguaggio si sviluppa nel martirio del corpo, nella materialità violenta della carne e del grido, nell'estasi di un dolore sordo e continuo che trasuda da ogni cosa fino ad annientarsi esso stesso. L'uomo, in effetti, ha sete di carneficina. I duetti nascondono spesso un terzo personaggio, talvolta moribondo. Nessuno sa se l'assente rappresenti l'essere vivente o la carogna. La sua ombra, dando la morte, non ha né la trascendenza del primo, né l'"in sé" cadaverico del secondo, ma la visibilità elusiva dell'invisibile, l'intangibilità di un corpo scarnificato. Gli omicidi, in *Luci mie traditrici* come ne *La terribile e spaventosa storia del principe di Venosa e della bella Maria*, risultano da un desiderio quadrangolare: sono necessari il duca, la duchessa, il visitatore e il respinto, delatore e, al di sotto di ogni cosa, il codice cavalleresco. Ma questo desiderio, che legittima la scrittura in duetto durante tutto il secondo atto di *Luci mie traditrici*, si divide. Di volta in volta, uno dei personaggi viene annullato: il Servo o Don Giulio, congedati; il Malaspina o Carlo Gesualdo, ingannati; la Malaspina e l'Ospite, o Maria e Fabrizio Carafa, assassinati. Ugualmente, il Servo è invisibile, fuori scena, implicato nei duetti delle scene II e IV, come l'Ospite, che giace dietro le cortine del letto nell'ultima scena. Essenzialmente triangolare, questo desiderio è il desiderio dell'"altro", ove l'altro è sempre doppio, immagine speculare, e dunque sottratto nella cupidigia come nella morte, lasciando ciascuno alla propria solitudine.

Nella rosa, anche la spina più delicata ci affascina, perché promette la ferita che incancrenisce. Essa entra ed esce dalla carne, come la spada sulla quale si china Borromini, prima di giacere sul pavimento. Tale sarebbe il senso della prima scena di *Luci mie traditrici*: celebrare la rosa e morire per una puntura di spina. Figura poetica sovversiva, secolarmente associata alla morte, da Ronsard a Edmond Jabès, la rosa sanguina. Essa fa appello al sangue mistico. «L'anima si trasformava nel sangue, tanto da non intendere poi altro che sangue, non vedere altro che sangue, non gustare altro che sangue, non sentire altro che sangue, non pensare altro che di sangue, non potere pensare se non di sangue», canta *Infinito nero*, su testi di santa Maria Maddalena de' Pazzi, oscillando tra l'enunciazione più serrata e il mutismo più completo. Questa forma estrema di oralità trova la sua origine negli stati d'estasi della fiorentina beatificata da Urbano VIII, prima di essere canonizzata nel 1669 da Clemente IX: essa parlava velocemente, otto novizie stavano intorno a lei, quattro ripetevano le sue frasi, e le altre quattro scrivevano quello che era stato loro ripetuto.

Contemporanea di Carlo Gesualdo, Maria Maddalena de' Pazzi ritrova gli accenti della devozione al sangue nata nei secoli XII e XIII con la leggenda del Graal, la coppa in cui secondo la leggenda Giuseppe d'Arimatea avrebbe raccolto il sangue del Crocifisso, e con Bernardo di Chiaravalle, Francesco d'Assisi,



Bonaventura, o Gertrude la Grande<sup>37</sup>. Prima ancora dei quaresimali, la sofferenza nuda, le violente tentazioni dell'annullamento dell'io, le sue prime estasi hanno tratto spunto dal dramma del Golgota: stimate, corona di spine, nozze mistiche con il Figlio dell'uomo, sul quale è rivolto un desiderio di femminilizzazione. «Vi scrivo nel suo prezioso sangue, col desiderio di vedervi assaporare le anime e saziarvene», scrive nel XIV secolo Caterina da Siena (Lettera LXXIV). Anche nella scrittura, il sangue mistico è quello della circoncisione, ma soprattutto quello che scorre dalle piaghe della Passione. Nei frammenti scelti di Maria Maddalena de' Pazzi, esso culmina in un sentimento oceanico che lava la santa dalle proprie sozzure. L'estremo dolore dell'isteria traccia l'amore che rapisce l'anima. «Egli scrive su di me con il sangue. Tu scrivi con il latte della Vergine. Lo Spirito con le lagrime». Il sangue è il risultato della trasformazione cristica del latte materno, e la piaga al fianco del dio dei cristiani è la via attraverso la quale Egli ci ha messi al mondo. Il crocifisso ci allatta con il sangue che ne scorre.

L'iterazione ossessiva dei melismi vocali, di questi singolari disegni a zigzag, e la fissità del dramma strumentale le cui figure, rare e sparse, determinano l'irragionevolezza e il delirio, ci svelano il valore della vita, e ritrovano i fondamenti dell'azione in comune. In un certo senso la demenza, quella di Elsa o quella di Macbeth, ha una funzione di avvertimento, e si ricollega con il senso della catarsi aristotelica. A proposito di *Macbeth*:

Che vuol dire *atti senza nome*? Si tratta di azioni scellerate, di assassini così violenti che né la lingua né il cuore osano dirli. È necessario conservarli in una silenziosa memoria: il vecchio *odore di sangue* è sempre là in agguato. Meglio prenderne coscienza, prima che si risvegli.<sup>38</sup>

Secondo Salvatore Sciarrino, l'artista è il folle, l'insensato, l'uomo del disordine. Lucido, se non disincantato, egli sperimenta il limite, coabita con la propria disgregazione. Le sue angosce colmano «la distanza infinita che separa l'idea dall'atto irreversibile», la sua profondità addita le tare di una società, e la sua follia trae origine da una sublimazione dell'intelligenza.

[traduzione di Paolo Martinaglia]

<sup>1</sup> Salvatore Sciarrino non dichiarava forse di considerare la propria musica come «l'eruzione di vulcano vista di lontano»? (intervista di Martin Kaltenecker e Gérard Pesson, in «Entre-temps», n. 9, Parigi 1990, p. 137).

<sup>2</sup> Intervista a Sciarrino di Hary Vogt, in cd Kairos 0012022KAI.

<sup>3</sup> Intervista a Sciarrino di Marco Mazzolini, in «Sonus», n. 3, 1990, pp. 47-8.

<sup>4</sup> Salvatore Sciarrino, *Tu me tues o cruelle*, in *Salvatore Sciarrino*, Festival d'Automne à Paris, 2000.

<sup>5</sup> Intervista a Sciarrino di Gianfranco Vinay, in «Dissonance», n. 65, 2000, p. 17.

<sup>6</sup> Umberto Galimberti, *Les raisons du corps*, Grasset, Parigi 1998, p. 81.

<sup>7</sup> Intervista a Sciarrino di Francesco Degrada, in *Perseo e Andromeda*, Teatro alla Scala, Milano 1992, p. 79.

<sup>8</sup> S. Sciarrino, *Efebo con radio*, Teatro alla Pergola, Firenze 1981.

<sup>9</sup> V. Jurgis Baltrusaitis, *Anamorphoses*, Flammarion, Parigi 1996. Nella scena *Camille*, terza sezione di *Cailles en sarcophage*, Sciarrino cita alcuni versi del *Fou d'Elsa* di Louis Aragon, che fungono da epigrafe a uno studio di Jacques Lacan sull'anamorfose e sul libro di Baltrusaitis. V. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Parigi 1973, p. 92.

<sup>10</sup> S. Sciarrino, *Lobengrin*, Ricordi, Milano 1984.

<sup>11</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Parigi 1969, p. 297.

<sup>12</sup> G. Deleuze, *Le Pli*, Minuit, Parigi 1988, p. 48.

<sup>13</sup> S. Sciarrino, *Un'immagine di Arpocrate*, cd Accord 202862 MU 750.

<sup>14</sup> *Métapsychologie*, Gallimard, Parigi 1968.

<sup>15</sup> S. Sciarrino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 97.

<sup>16</sup> S. Sciarrino, *Il clima dopo Harry Partch*, in *Salvatore Sciarrino* cit.

<sup>17</sup> Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Anthropos, Parigi 1993, p. 649.

<sup>18</sup> *Esplorazione del bianco*: I, per contrabbasso; II, per flauto, clarinetto basso, chitarra e violino; III, versione per batteria jazz di *Appendice alla perfezione*.

<sup>19</sup> S. Sciarrino, *Infinito nero, estasi di un atto* cit.

<sup>20</sup> Edmond Jabès, *Yaël*, Gallimard, Parigi 1967, p. 63.

<sup>21</sup> S. Sciarrino, *Luci mie traditrici*, cd Kairos 0012222 KAI.

<sup>22</sup> S. Sciarrino, *Lobengrin* cit.

<sup>23</sup> Id.

<sup>24</sup> Id.

<sup>25</sup> Martin Heidegger, *Qu'est-ce que la métaphysique?*, *Questions I*, Gallimard, Parigi 1990, pp. 103-5.

<sup>26</sup> François Fédier traduce il termine di Heidegger in *Acheminement vers la parole* come «corde».

<sup>27</sup> S. Sciarrino, *Lobengrin* cit.

<sup>28</sup> Intervista cit., «Dissonance», n. 65, 2000, p. 14.

<sup>29</sup> S. Sciarrino, *Lobengrin* cit.

<sup>30</sup> S. Sciarrino, *La notte infinita*, Teatro alla Scala, Milano 1983, p. 11.

<sup>31</sup> S. Sciarrino, *D'un faune*, in *Di nuovo*, Reggio Emilia 1991, pp. 54-5.

<sup>32</sup> James Hillman, *Pan et le cauchemar*, Imago, Parigi 1979, pp. 54-5.

<sup>33</sup> S. Sciarrino, *Perseo e Andromeda*, in *Orestidi di Gibellina*, Ricordi, Milano 1991, p. 88.

<sup>34</sup> V. Michel Foucault, *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, Parigi 1978.

<sup>35</sup> S. Sciarrino, *Perseo e Andromeda* cit., p. 89.

<sup>36</sup> «La mia musica può in effetti contenere un nucleo di eresia, legato alla funzione creatrice e contraddittoria dell'eros nella società», scrive Sciarrino (*Diario parigino*, in «Avidi lumi», anno V, n. 12, 2001, p. 111).

<sup>37</sup> V. Jacques Maitre, *Mistique et féminité*, Cerf, Parigi 1997.

<sup>38</sup> S. Sciarrino, *Macbeth*.