

Marco Mazzolini

Case del vento

Appunti sullo stile di Salvatore Sciarrino

Silenzio

Il silenzio non esiste, esiste la sordità. Infatti, ogni creatura temporale ha una voce. Per questo, la sordità può dare l'illusione di assenza di tempo, e suggerire un nulla d'artificio, incarnato dal silenzio. Così l'assottigliarsi del suono può dare la suggestione di un allontanamento dal tempo, in direzione di un modo privato dell'esistere.

Al di qua dell'udibile, l'interruzione del silenzio consegna qualcosa alla memoria. All'apparenza, dunque, il silenzio contiene ogni memoria possibile, e in essa l'intero Io. Riguardato da questo punto di vista, il silenzio non è assenza di suono, bensì piuttosto il risultato di una paradossale saturazione dell'iride acustica: un nero che è l'inascoltabile totalità dell'udibile. La frazione dell'iride, la breccia di colore che lampeggia attraverso un suono, è la sola possibilità di gettare lo sguardo su tale silenzio. Il prezzo di tale possibilità è la consunzione di ogni altra possibilità. La luce di un suono vive, nel momento in cui esso è udito, della combustione di ogni altro suono: così si definisce la sua forma. E la forma del suono, il modo in cui crea un confine al silenzio, è finzione retorica che incarna una figura di tempo.

L'essere depositario dell'estremo possibile, somma delle possibilità dell'udibile, conferisce al silenzio una coloratura utopistica. Nel silenzio sembra abitare un non-tempo, perché la pienezza del possibile può esplicarsi solo fuori dal tempo, in una "ucronia" corrispondente al non-luogo dell'utopia. Dunque il silenzio è anche figura di una utopica atemporalità; non uno stato precedente o successivo al suono, bensì uno stato differente, rappresentato per allegoria.

La relazione di suono e silenzio configura pertanto una topologia, più che una vicenda: la retorica, in particolare quella imbastita dall'arte, è una geografia di stati dell'essere, nella quale si dispiega il mito raccontato. Da qui ha origine la necessità di "guardare". Questo paesaggio va guardato. Può essere solo guardato, neppure pensato: il pensiero deve incominciare dagli occhi. E si può guardare soltanto attraverso una finestra.

Ciascun suono è una finestra spalancata; di fronte al silenzio, riveste una natura inaugurale, si costituisce come luogo originario a partire dal quale il silenzio può essere percorso dall'udito. In tal senso, ciascun suono è altrettanto originario che un'intera opera.

Il suono così inteso, come principio ermeneutico, schiude all'ascolto uno sguardo: una precomprensione interpretante che informa il silenzio. L'intero silenzio tende ad assomigliare al suono che si affaccia su di esso, e che ne è, in un certo modo, l'origine. Dunque, l'ascolto genera autosomiglianze. Ciascun suono si specchia nel nero, e ogni intonazione precipita in una tautologia essenziale. Il tentativo di strappare suoni e parole a questi inferi, portandole alla luce, è destinato a fallire: nel momento in cui lo si ode, il suono è già tornato indietro, nuovamente inghiottito dal bitume. In ogni intonazione si ripete il mito di Orfeo.

Come è noto, lo stile di Salvatore Sciarrino si distingue per l'attenzione assidua rivolta al rapporto fra suono e silenzio. Il nero del silenzio, spesso figurato nei titoli dei suoi brani dalla metafora della notte, avvolge ogni stato dell'immaginazione sonora, a qualunque scala lo si consideri. Sempre, il silenzio appare plasmato dai suoni che lo circondano, che lo assediano a cavarne l'inascoltabile eloquenza. Ma, anche, esso si propaga ai suoni, per informarli a sua volta. I termini stessi dei suoni sono celati, posati da ogni lato sotto i margini del silenzio: attacco "dal nulla" ed estinzione "al nulla". Ogni suono, lampeggiando da questo fondo buio, ne reca le ombre: la sua pienezza è sbalzata dal silenzio, la sua dicibilità modellata dalla ineffabilità che testimonia. Da qui, da questa attitudine che mescola istinto e intransigenza, discende il senso continuo di novità e di scandalo, di rivelazione e menzogna, indissolubilmente legato al manifestarsi del suono.

In questo stile, le figure sonore, per come sono conformate e per la natura delle relazioni in cui vengono disposte, danno la forte suggestione di fronteggiare in modo continuo ed estremo il silenzio e il buio.

In primo luogo, la loro fisionomia è strettamente connessa a un uso non tradizionale degli strumenti. Non che la tradizione sia assente dall'immaginario sonoro: piuttosto vi partecipa in modo silenzioso e, proprio per questo, più originario. All'invenzione non basta il linguaggio tradizionale: le è più necessario il silenzio che circonda la pronuncia delle sue parole. Proprio per questo, gli oggetti di questa invenzione hanno sembianze inconfondibili. E l'essere intagliati in parole non pronunciate conferisce loro una specie indefinibile e peculiare di precisione linguistica. Tali figure, inoltre, sono organizzate in costellazioni, in un vocabolario ben riconoscibile e ricorrente che dà loro, per così dire, un supplemento di evidenza e di solidità.

La politezza e la trasparenza linguistica proprie del singolo oggetto si proiettano con puntuale omologia sul piano formale. Tali oggetti sono infatti organizzati in forme che poggiano sul principio di contiguità e separatezza. Su questa scala, possiamo scorgere principi di abissi silenziosi negli intervalli che il pensiero compositivo continuamente sembra indicare: i varchi che si aprono, nel costituirsi della forma, fra un oggetto e l'altro, fra un processo e l'altro.

Ma vi sono più specie di silenzio, ovvero di sordità, a configurare un mutismo non soltanto acustico. Esiste ad esempio un ammutolimento del ritmo. Figure statiche (ad esempio fasce o pulsazioni regolari) o ipersature (ad esempio nuvole di impulsi caotici) generano una sospensione del ritmo che provoca un silenzio di specie non acustica. Questo silenzio può dunque anche scaturire da un frastuono, e giacere immoto oltre l'orlo del baccano più assordante.

Insomma, l'immediatezza e l'assiduità del rapporto che si pone fra suono e silenzio configura, nello stile di questa musica, forme di mutismo connesse a un tipo particolare di inudibilità: una inudibilità – acustica o anacustica – che è irraggiungibilità linguistica. Ciò che si può udire è ciò che si può dire.

E talora, dunque, ci sembra quasi di intuire che la ragione profonda del canto è nel tenere la bocca aperta, più ancora che nell'intonazione: senza poter pronunciare alcuna parola.

In certo modo, dunque, soltanto col silenzio è possibile cantare. Questo assunto dall'apparenza paradossale viene tematizzato in una composizione del 1999, che si intitola, appunto, *Cantare con silenzio*. Consta di cinque brani per flauto, sei voci, percussioni e live electronics, su testi dello stesso Salvatore Sciarrino, e di

Michel Serres, Edgar Gunzig, Isabelle Stengers adattati da Sciarrino. Alcuni strumenti a percussione – lastra d'acciaio, campana a lastra e tam tam grande – non vengono neppure sfiorati, non subiscono un'azione diretta degli strumentisti. Stanno semplicemente appesi su un telaio, a costituire le pareti di una sorta di camera acustica. Grazie a microfoni a contatto, tali strumenti risuonano reagendo alla sollecitazione del suono del flauto; l'apparecchiatura elettronica coglie questa reazione tenue e profonda, e in tempo reale la rielabora e la diffonde nella sala. La perdita della quiete che schiude un'ombra di suono costituisce, qui, l'allegoria del canto del silenzio. Esso, in virtù del trattamento elettroacustico, invade lo spazio modificandolo, creando un ambiente che circonda ogni altra immagine sonora.

Aria

Nella musica ogni cosa accede all'essere attraverso l'orecchio, incarnandosi in differenze dell'aria istituite dalla memoria. La memoria produce una falsa aumentazione dell'udito, perché somma ai suoni uditi i suoni ricordati. La retorica specifica della musica è fatta di pose dell'aria, di immagini suscitate da respiro incarnato in voci. Qui soprattutto l'equivoco che la musica intrattiene con lo spirito.

L'assottigliarsi del suono può dare la suggestione di un allontanamento dal tempo, in direzione di un modo privativo dell'esistere, o della pienezza dei possibili acustici.

Nella musica di Sciarrino il suono viene reso più tenue per insufflazione d'aria. L'aria aggiunge trasparenza alle pareti del suono, aprendolo più ancora verso il vuoto e il silenzio; nel testo intonato dall'ultimo brano di *Cantare con silenzio* si dice che «con un fruscio perenne / il vuoto manifesta la sua esistenza / sono le apparizioni folgoranti / di tutti i possibili». Fruscii e soffi pervadono i suoni e avvolgono le figure, il suono si assottiglia e si accende per la presenza di molto vento: archi sovracuti, che soffiano trasparenza e vertigine (vedi la ricorrente prescrizione «soffio di vetro»), legni e ottoni in iridi di pura aria.

Aboliti quasi completamente i suoni cosiddetti tradizionali, attraverso l'impiego continuo di suoni armonici e del rumore di soffio viene sottratto peso agli oggetti musicali. Il peso sgombrato è quello dell'inerzia linguistica, la carne delle parole morte e ormai inservibili che impacciano la lingua. Della materia si esalta la parte aerea, che è insieme figura del silenzio e possibile principio di pronuncia nuova. Con essa appare di nuovo, per altra via, una suggestione mitica che si connette al mito di Orfeo, e che ritroviamo nella credenza orfica riportata da Aristotele, secondo la quale «l'anima, portata dai venti, entra dall'universo negli esseri quando respirano» (*De anima*, 410 b 27).

Talvolta quest'aria scandisce un battito consueto, una periodicità familiare, e allora – in un flauto, ad esempio – appare all'orecchio l'ansimo ordinato di un respiro. Nell'opera di Sciarrino si possono trovare numerosi esempi di questa accezione primaria, biologica, di respiro, collocati nei contesti formali più diversi. Nell'ascolto, è soprattutto da qui, da questo angolo acustico, che ci sembra all'improvviso di intendere come sia forse il nostro stesso respiro a circolare ovunque, dentro la musica, nella forma di un corpo sottile con apparenza di spirito.

La pulsazione binaria del respiro, inspirazione ed espirazione, rappresenta, nella concezione della forma, un costante riferimento antropologico sotteso ai fenomeni acustici. È sussunta da Sciarrino quale più o meno evidente principio generativo di matrice biologica, e dà alle forme una impronta organica. In tale

pulsazione, il nucleo contraddittorio del pensiero: la speculazione si coniuga alla tautologia, la complementarità all'opposizione. E la condizione di apertura a un'esistenza vitale è insieme anche principio di disfaccimento e di sempre nuova consunzione: la svolta del respiro, il suo centro, il luogo che sta fra l'inspirazione e l'espiazione, è il punto in cui Orfeo volge lo sguardo all'indietro.

Ma la ritmicità biologica si trasfigura in polifonie di smisurati respiri periodici: l'artificio la spinge ben presto ad allontanarsi dalla matrice organica. Nella musica di Sciarrino, ogni brano può in certo modo essere udito come l'allegoria del nascere di una forma; dall'aria che, per così dire, abbandona il suo significato letterale e si solidifica in forme. A illustrare i differenti gradi in cui si può cogliere tale allegoria, prendiamo in considerazione alcuni esempi.

Il primo è un brano per flauto solo del 1993, dal titolo quasi programmatico: *Addio case del vento*. Lo si potrebbe definire un congedo dell'aria da se stessa, nell'abbandono che è il presupposto della forma. Una separazione primigenia, tragica per essenza, ma svolta nei modi lievi e un po' trasognati di un brano d'occasione. La descrizione dell'abbandono si vale di una filigrana mahleriana: elementi tratti da *Der Abschied*, dal *Lied von der Erde* (gruppetti, bicordi di terze discendenti, risonanze). Figure della memoria appena accennate, che sporgono da un vento incostante, o ne vengono nascoste. Attraversando queste sillabe dell'addio, l'aria le sospende e le spalanca; si apre una lontananza, mostrata ma non percorsa. Al brano basta questo, qui è la sua ragion d'essere.

Il secondo esempio è *Infinito nero*, un brano del 1998 per mezzosoprano e strumenti. Qui si manifesta uno stadio successivo del prendere forma: dopo l'addio dell'aria da se stessa, ecco ora un principio di incarnazione. La musica indaga, attraverso le parole della mistica Maria Maddalena de' Pazzi, la trasfigurazione dell'anima e del respiro, elementi incorporei e spirituali, in sangue e immagini.

Come il suono, percorso dall'aria, perde la sua corporeità, anche qui un corpo perde la sua consistenza, attraversato da cieli. Maria Maddalena immagina in sé e su di sé «buchi, finestre, forami di cielo, caverne senza fondo stillanti»; «Sono le piaghe dentro cui mi perdo», dice. E queste voragini e lontananze che aprono il suo corpo possono spalancarsi fin nel mezzo del respiro, e insinuarsi nel punto in cui il respiro svolta. Così accade all'inizio del brano, dove trentacinque battute di silenzio, una caverna stillante descritta da minutissime pulsazioni (colpi di lingua) dei tre fiati, si interpongono tra una inspirazione e una espiazione della voce, dilatando il luogo in cui il respiro svolta, e sospendendolo nella dismisura.

Se dunque in *Addio case del vento* si mostrava un principio di lontananza, in questo brano se ne può scorgere il termine. L'altro capo della sorte. Attraverso questi varchi di cui parla Maddalena, infatti, entra la fine di tutto: «mors intravit per fenestras», dice la mistica citando Geremia. Queste finestre mortali, e piaghe che incominciano lo smarrimento, interrompono i respiri e le parole; incutenti del senso, in una sospensione estatica, che scopriamo, attraverso la musica, essere segregata al fondo di ogni atto e di ogni voce.

In questo brano, la voce di Maddalena si muove nei registri di un mormorio sommerso, in una ritmica prossima al parlato, ma con una pronunciata frenesia, solcata da messe di voce. Inflessioni sensibilissime, che si distendono talora e si piegano in accenti sensuali o, verso la fine, si semplificano in ritornelli di santa ebetudine (ad esempio a battuta 183, sopra «Sono le piaghe dentro cui mi perdo»).

Le stille di silenzio che allagano e feriscono il respiro di Maddalena non si estinguono mai completamente, anzi, sembrano via via sempre meno distinguibili

bili dal suo corpo. Tanto che a un certo punto ci sembra di accorgerci che la periodicità dei colpi di lingua dei legni, che descriveva il battito del silenzio, è in qualche modo apparentata alla ritmica “biologica” della gran cassa, che imita le pulsazioni del cuore. Se ne deriva la suggestione che a questa specie di corporeità sia necessaria una fecondazione da parte del silenzio, per una speciale incarnazione che ha a che fare col vuoto.

L’incarnazione cui aspira la forma ha qualcosa di assoluto, e così l’intonazione ha una misura non diversa da quella del mondo intero. Lo si vede bene in *Loben-grin*, dove respiro, voce e memoria edificano l’intero cosmo di Elsa. Qui, l’intero spazio e ogni corpo sono plasmatis dalla voce della protagonista: versi animali, azioni, rappresentazioni psichiche ecc. Il mondo che si va componendo è la forma udibile di ciò che vede Elsa e, insieme, del suo modo di guardare. Il corpo di Elsa è il mondo, visto dalla parte della sua voce: la distinzione fra ciò che è interno e ciò che è esterno alla mente di Elsa è venuta meno. Ogni cosa è rappresentata come in un madrigalismo, ma portato alle sue estreme conseguenze, esteso sino a inghiottire la voce stessa che lo intona. Così, si perde il verso dell’imitazione, e non possiamo più capire se sia il suono a inseguire le cose o viceversa.

In questo pensiero della forma, a causa dell’unione fra l’aspirazione cosmogonica e un principio biologico, ogni traiettoria formale sembra avere qualcosa di estremo. Per quanto le occasioni e le architetture della forma possano essere lievi, ben poco spazio resta all’aneddotica.

A titolo esemplificativo consideriamo brevemente lo svolgimento formale di *Soffio e forma*, un brano per orchestra del 1999. La musica incomincia con un respiro: inspirazione ed espirazione si alternano in due flauti. Sullo sfondo, altri due flauti e due clarinetti aprono uno spazio semplice e liscio, tenendo un accordo “bianco”, una velatura d’aria, molto soffusa e appena colorata di timbro. Il respiro ha dei margini: al grave, la pulsazione profonda di una grancassa; all’acuto, segmenti sottilissimi e interrotti di un violino.

Tale configurazione fondamentale subisce dei mutamenti di stato che ne alterano variamente la fisionomia, costituendo in questo modo la *fabula* che genera il brano. L’occasione del mutamento è data da un impatto violento e irrazionale. Sette colpi di pistola appaiono per la prima volta poco dopo l’inizio, a circa un decimo della durata complessiva del brano. Sono isocroni al ritmo del respiro e lo interrompono, ma la parentela ritmica induce la suggestione di essere di colpo precipitati, nell’ascolto, dall’altro capo del respiro. Quasi che il suono flebile e vitale avesse un rovescio cieco e distruttivo, all’improvviso diventato evidente. A partire da questo punto, lo spazio e ogni oggetto al suo interno restano contagiati da tale rovesciamento di segno. Nulla può restare indifferente, per così dire: l’accordo tenuto si lacera, si dilata e si piega (nella lastra d’acciaio, negli archi, nei legni), i contorni del respiro si spezzano e si smarriscono, il respiro stesso si fa troncato e discontinuo, strozzato e poi (a due terzi circa del brano) spasmodico. Verso la fine, un nuovo sparo rimbomba nei singhiozzi dei contrabbassi in pizzicato.

Finestre

Ciascun suono è una finestra spalancata sul silenzio. Gli stipiti della finestra sono i luoghi della contiguità e dell’interferenza: tra oggetti sonori, o tra un oggetto sonoro e il silenzio.

Sono dunque i luoghi dell'inizio e della fine, proprio come la soglia degli occhi: il "guardare" del compositore moderno porta al suo estremo il retaggio dei madrigalisti, per i quali gli occhi sono causa di piaghe mortali, e insieme aggiungono luce al cielo.

Sostare in prossimità di tali soglie è il movente essenziale della musica di Sciarino. Come il Prologo di *Lohengrin*, essa si svolge costantemente «attraverso una finestra aperta».

Prossimità alla soglia del non udibile, anzitutto, inteso in una duplice accezione. Non udibile in quanto nascosto dalla cosa udita, parata dinnanzi all'orecchio. E non udibile in quanto non giunge alla soglia dell'udibile. La forma udita presume dunque una forma nascosta oppure non raggiungibile, e le traiettorie della forma implicano un accadere non evidente. Lo stile di questa musica induce la persuasione che gli eventi cruciali abbiano luogo fuori dall'udibile, nel nascondimento; di essi ci giungono, in forma di suoni, solo i contraccolpi o le premonizioni, le risonanze o l'eco. Da qui il forte carattere allusivo insito in ogni gesto sonoro.

Inoltre, prossimità alla soglia che individua e distingue gli oggetti sonori. A causa dell'immediatezza con cui, nello stile di questa musica, ciascun suono si trova di fronte al silenzio, non si pongono tra i suoni relazioni che non siano di contiguità: nulla di derivativo, di deduttivo. Tutto è immediatamente di fronte al silenzio, e dunque copresente e, per così dire, paratattico in un senso lirico. Per questo il pensiero compositivo non tematizza questioni e criteri di tipo "logico" (ad esempio in relazione all'intervallistica) ed è invece concentrato su categorie di natura topologica, sentite come direttamente linguistiche. Per questo, anche, il principio che governa le successioni di oggetti sonori è l'alternanza intermittente, e la tecnica costruttiva fondamentale è il montaggio. La *fabula* nasce da una somma di sguardi, gettati da più finestre, per così dire, e l'illusionismo dell'arte ci impedisce di comprendere se a mutare sia l'oggetto guardato, oppure il punto da cui lo si guarda. La descrizione dell'oggetto è tutt'uno con la descrizione dello sguardo.

La forma dunque, nella musica di Sciarino, è assimilabile a un montaggio di sguardi. La creazione di differenti scale di udibile, in figure di figure, e la loro combinazione dà luogo a un contrappunto di distanze dall'oggetto dell'ascolto. Finestre sul silenzio, giustapposte o sovrapposte nella memoria. La memoria divora le immagini dell'aria, per estendere attraverso l'orecchio il proprio dominio sopra ogni cosa, e aumentare incessantemente il proprio essere; come dice Sant'Agostino, infatti, essa è il ventre dello spirito. E così l'ascolto, che nello stile di questa musica viene sollecitato fino allo spasimo, somiglia sempre più a un elementare conato a essere. Per il solo udire – così ci sembra – gli stati dell'animo si incantano in oggetti sonori, e si dispongono in un ordine.

La memoria, attraverso l'orecchio, dà e toglie la figura alle immagini sonore. Apre e chiude finestre per lo sguardo dell'ascolto. Un suono infatti può seguire a effondersi, a risuonare e a trasformarsi nella memoria, anche quando siano cessate le sue vibrazioni nell'aria. Nello spazio edificato dalla memoria esso può dunque coprire un intero brano, sovrastare gli eventi sonori successivi e anche quelli precedenti; si aggiunge, per così dire, a ogni altro suono, ne altera in qualche modo l'apparenza perfezionandola in relazione a sé. Sprigiona così una energia formante che in parte si sottrae all'ordine del tempo, un'energia la cui portata ed efficacia dipendono dal modo in cui tale suono si manifesta alla perce-

zione e si stabilisce nella memoria. Qui appunto è possibile individuare alcuni dei contrassegni stilistici propri della musica di Sciarrino.

Nel brano *Come vengono prodotti gli incantesimi?* per flauto solo, ad esempio, l'irruzione subitanea di un soffio violento si abbatte di taglio sulla pulsazione percussiva e ovattata con cui la musica ha avuto inizio: squarciandola. Una nuova finestra di suono viene spalancata all'improvviso. E tale è la forza del nuovo oggetto, così violento il suo impatto e così contrastante la sua immagine rispetto all'oggetto che urta, che la memoria lo irradia di colpo in tutte le direzioni, come per una esplosione, sino ai termini estremi del brano. In un'altra opera, *I fuochi oltre la ragione*, per orchestra, è uno sparo a spaccare la musica e a essere disseminato in echi per ogni dove. Nell'uno e nell'altro caso l'intrusione sorprendente apre una nuova finestra, oltre la quale si staglia un nuovo orizzonte, e costringe le cose attorno a sé, prima e dopo nel tempo, a mutare orientamento, mostrando un lato che la loro singolarità avrebbe tenuto nascosto. In queste intermittenze, proprio nel punto d'incidenza fra gli oggetti, si spalanca una nuova visuale: come di scorcio ci affacciamo a una sorta di anteriorità, sia pure diversa dal *prima* cronologico. Un'anteriorità ontologica, che ha l'apparenza di una impossibile sospensione del tempo, o di un inconcepibile cluster di tempi; l'anteriorità all'accadere, il *prima* assoluto del mondo in quanto precedente le cose nella loro singolarità. In certo modo, dunque, stiamo arretrando, come per tornare.

Le dimensioni della musica si sottraggono a ogni strumento di misurazione. Specie in questa musica, la scelta della forma, che è la forma della scelta, è misura a se stessa e, nel tempo in cui viene udita, di ogni cosa. La memoria, telaio delle forme, è l'oggetto e insieme lo strumento della misurazione.

Nelle opere, specie nell'arte, la memoria, spinta dal molto artificio, altera la percezione del tempo, e sembra sostituirsi a esso. Essa anzi sembra disporre in sé, per così dire, gli oggetti sonori in una varietà interminata di tempi, diversi per numero e qualità. E nel rappresentare tali oggetti, nel trasformarli e moltiplicarli, vi si rispecchia, rappresentando in tal modo anche se stessa. Per questo, la composizione, nell'invenzione degli oggetti e delle loro metamorfosi, è insieme un modo e un sentimento della speculazione.

Così, un medesimo oggetto sonoro sembra dispiegarsi per più versi del tempo e, per la suggestione allestita dall'arte, ci pare di poterlo udire da più angolature acustiche. Lo scorrere del tempo dell'ascolto è allora paragonabile a uno spostamento dell'orecchio, a un accumulo di prospettive sul medesimo paesaggio. Lo spazio mentale di ascolto, rinnovandosi senza posa, sembra indurre metamorfosi continue nell'oggetto: ciò che in un punto della forma ci appare come stridio lacerante di un flauto, ci potrà apparire altrove – udito da un'altra finestra, da un altro lato del tempo – come un vasto e profondo tremolo di lastra d'acciaio, oppure ciò che è singolo parrà moltiplicarsi.

Dunque, la musica di Sciarrino si costituisce nell'interferenza fra più oggetti, o fra diversi stati spazio-temporali di un medesimo oggetto, in una autoriflessione della memoria. La forma di un brano musicale può definirsi come la rappresentazione di uno sguardo gettato dalla memoria su un oggetto sonoro: essa coglie i molteplici stati di esistenza dell'oggetto così come si cristallizzano nell'essere di quello sguardo. Come accadeva per Elsa, in *Lohengrin*, lo sguardo non è più distinguibile dall'oggetto.

Nella *Quinta Sonata* per pianoforte, tale rappresentazione viene direttamente sussunta da Sciarrino quale concezione formale fondamentale. Il tentativo di dar forma a più stati differenti di un oggetto sonoro si proietta sull'intera composizione, intesa come un unico oggetto complesso. Il brano ha cinque finali diversi, e l'interprete sceglie liberamente quale di essi adottare nell'esecuzione. Il margine estremo della forma, il finale, si piega e fiorisce nella differenza: tale moltiplicazione della sorte, che sembra eluderne la conclusività, si propaga all'intero brano. Ciascun finale, infatti, influenza retroattivamente la forma nella sua globalità, dando a essa ogni volta una pendenza peculiare, una nuova fisionomia; la natura molteplice del finale si rovescia all'indietro e moltiplica la forma. La rappresentazione dell'oggetto sfugge così l'univoca letteralità, e tende a sottrarsi al tempo: anche in assenza di ripetizioni, questa sonata è cinque brani.

L'interferenza per interruzione è dunque *tecnicamente*, in questa musica, l'artificio che inaugura uno stato del mondo, nel soprassalto della percezione. La finestra che si apre assieme allo sguardo che l'attraversa. Essa viene allargata, scandita in forma rappresentativa nelle composizioni per il teatro. Qui, i tempi della vicenda vengono continuamente disfatti, mentre la memoria ne sospende e ricompone gli spezzoni. Così in *Löbengrin* o in *Perseo e Andromeda*, in *Lucie traditrici* ogni atto e ogni voce sono frantumati e scissi, sparsi nella ripetizione e nell'incantamento.

Così anche in *Macbeth*, completato nel 2002, in cui l'orrore della vicenda provoca nella immaginazione musicale continui sbocchi in una sorta di ubiquità spaziotemporale. Le ossessioni sanguinarie del protagonista e della sua Lady rendono incerti i confini dei luoghi; grovigli di corpi formulano spazi indistinti, e nelle stanze della reggia usurpata i soffitti prendono i posti dei pavimenti, assecondando il vortice del delirio. L'orchestra è divisa in due compagini, una sul palco e l'altra in buca, e ogni voce cade in mezzo a questi due specchi, in una sospensione della differenza fra vicino e lontano. Ma i fantasmi di Macbeth, accompagnati dal sangue delle sue vittime, premono anche contro il tempo: nel mezzo della festa notturna dell'Atto II appaiono squarci di musiche del nostro passato, di Verdi, di Mozart. Il principio formale dell'interruzione assume, insomma, in quest'opera una valenza ancor più radicale. Raffigura l'accadere dell'essere, nel suo nucleo traumatico, nella sua essenza drammatica e tragica, e coglie, nel pensiero, il punto in cui esso si incontra con il mito.