

*Il rivelarsi dell'originario*¹

Che la produzione artistica sia per se stessa eccedenza di senso è una tesi che si configura quasi come una costante nella riflessione estetica. Ad esempio, se in una prospettiva romantica l'arte è rivelazione o liberazione della verità², nell'ermeneutica contemporanea, con una sensibilità forse più vicina a noi, essa si presenta con Heidegger come "allegoria" in quel senso ermeneutico per cui «l'opera d'arte è sì una res prodotta, approntata, ma indica anche qualcosa che va oltre l'essere della mera res [...] fa conoscere Altro»³. La possibilità di dire siffatta eccedenza di senso costituisce, come si sa, il paradosso dell'esperienza artistica che per definizione è comunicazione, ma proprio in quanto eccedente, forse necessariamente sottratta a un codice o a una formula schematica che garantisca i significati di tale comunicazione.

L'opera di Sciarrino può costituire un'occasione utile per articolare ancora una volta il problema nelle sue conclusioni, in termini metodologici e spesso efficaci o comunque suggestivi. A tale scopo giova il fatto che Sciarrino, oltre a essere compositore militante, è anche uno dei rarissimi casi di artista disposto a parlare della propria poetica. Testimoniano tale attenzione alla parola innumerevoli scritti, oltre a un libro, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, nel quale egli propone un approccio globale alla musica che non sconnetta fra loro i vari aspetti percettivi e concettuali.

Il ruolo della tradizione

La produzione di Sciarrino potrebbe essere interpretata come una delle soluzioni alla crisi del linguaggio musicale contemporaneo attraverso la ricerca di novità tecnico-espressive. Ma la ricerca di siffatte novità non può essere fine a se stessa; essa ha un senso, per l'artista come per il "fruitore" della sua opera, come via che a sua volta appare fin dall'inizio orientata. Questo ri-orientamento coincide, a mio parere, con la ricerca dell'inizio e delle origini dell'esperienza artistica. Ciò è testimoniato dalla multiforme produzione musicale del maestro che, pur non volendo tagliare i ponti con l'eredità classica, sembra in realtà procedere a ritroso fino alle origini appunto, alle fonti più remote di ogni sapere. «Scegliere la memoria e non l'oblio», scrive Sciarrino, «è la strada obbligata per la sopravvivenza della cultura e della nostra vita»⁴; in questo contesto si inscriverebbe il frammento orfico cantato in *La perfezione di uno spirito sottile*: «Ardo di sete e muoio. / Ma bevi alla fonte perenne, lì a destra del cipresso. / Chi sei? E donde vieni? / Della terra sono figlio e del cielo stellante».

Scegliere la memoria piuttosto che l'oblio significa orientarsi al passato per ascoltarlo, senza rinunciare a vivere pienamente il proprio tempo disposti dunque a una relazione attiva e creatrice al pre-esistente. È da considerare tradizione esclusivamente quell'atteggiamento che non "imbalsama" il passato ma che è *parádoxis*, trasmissione e crescita⁵ attraverso la coscienza e il tempo.

A tale concezione della tradizione rimanda Sciarrino, che ritiene necessario

sostituire a una cultura paternalista, il cui prodotto è un figlio incapace a sua volta di generare, una “cultura della figliolanza”, dove il figlio divenuto cosciente dell’eredità depositata nella tradizione acquisisce una rinnovata capacità creativa⁶.

Tradizione e linguaggio

Considerando la tradizione in riferimento alla questione del linguaggio artistico, Sciarrino ritiene che essa sia il presupposto di ogni nuovo parlare. Egli scrive infatti: «Non ritengo possa darsi un linguaggio che non abbia rapporti con il preesistente. Se questi rapporti sono vivi, il loro insieme lo chiamiamo tradizione»⁷.

L’evoluzione linguistica sarebbe dunque la *trasformazione* di regole preesistenti delle quali non si prende soltanto coscienza, ma dalle quali nasce, come vedremo, una nuova coscienza. In questo senso e coerentemente, il compositore critica ogni forma di atteggiamento che si definisce “tradizionalista”: la tradizione non è il santuario nel quale noi adoriamo immagini “immobilizzate” del passato. La critica a una simile forma di tradizionalismo è analoga a quella fatta da Gadamer all’istituzione museale che, preoccupata di mostrare una serie di monumenti del passato, sradica la cultura dal suo luogo originario⁸.

La sensibilità estetica e culturale di Sciarrino sembra peraltro comprendere il recupero della tradizione secondo una prospettiva in qualche modo nietzschiana. Il passato, la storia, hanno infatti valore per Sciarrino se visti in relazione alla vita⁹ e al presente come orizzonte di ogni vivere attuale. Il compositore ritiene intatti che soltanto se i rapporti tra passato e presente “sono vivi” è possibile parlare propriamente di tradizione.

Il rapporto che il compositore instaura con il passato è così inevitabilmente problematico. Il “nuovo” verso cui è orientata la sua produzione ha origine infatti non tanto nel ritornare umanisticamente all’“antico” quanto nel riferimento ad un passato fonte di verità profondamente e intimamente umane che rimandano a una dimensione previa di ogni dire e di ogni fare: la vita appunto. Tale dimensione non è soltanto il campo delle nostre azioni, ma non è riconducibile neppure al *Lebenswelt*, al mondo della vita come pre-supposto escludente la dimensione biologica: piuttosto essa è il tutto organico che comprende non soltanto gli esseri umani, l’umanità, ma anche ogni altra forma vivente. Nel tentativo di esprimere una realtà similmente onnicomprensiva, la ricerca linguistica diventa indagine sulle origini del linguaggio stesso.

Sebbene l’uomo non possa acquisire con il proprio sforzo un punto di vista universale che gli consenta di attingere a tale dimensione originaria in maniera definitiva e certa, egli può tuttavia riferirsi ai “fatti della tradizione” e instaurare un dialogo attraverso essi con il passato, al fine di pervenire a usare elementi comuni agli uomini così come agli animali e addirittura agli esseri inanimati.

La posizione di Sciarrino peraltro non può essere esclusivamente ricondotta a quella tendenza ormai diffusa che, come scrive Pieretti, giunge a «ritenere che esista anche una comunicazione animale e chiamarla linguaggio [così come] nella vita quotidiana, d’altro canto, la parola “linguaggio” è usata anche in riferimento agli esseri inanimati, alle piante, alle case»¹⁰.

Il linguaggio comune agli esseri animati e non ricercato da Sciarrino non ha niente a che fare con quello designato nel nostro uso quotidiano. Il linguaggio musicale del compositore si muove tra forte emotività e capacità costruttiva e sembra rifarsi a una matrice pensata o ricercata come schema, o forse soltanto

fonte di intenzionalità¹¹. È in questa prospettiva che egli individua degli elementi e delle strutture che, organizzate in un linguaggio, permettono di tornare al dire e al fare poetico. Tali strutture sono precisamente le “figure della musica”, tra le quali sono facilmente riconoscibili, come risulta dal libro di Sciarrino, i processi di accumulazione, moltiplicazione, trasformazione e la “forma a finestre” di cui diremo in seguito.

Sciarrino ritiene che esse valgono per ogni altra forma artistica perché ogni attività del pensiero umano, in quanto si sviluppa nel tempo, sperimenta la necessità di *accumulare* le esperienze vissute, di riviverle con processi di moltiplicazione, di incontrare il problema della morte come premonizione di una nuova nascita e di accertare le trasformazioni che l'umanità ha prodotto e subito. In questo senso il compositore, dopo avere posto il problema del legame tra parole e cose¹², parla delle figure come di «quei concetti che stanno alla base della musica e determinano le scelte dei compositori»¹³; tali concetti, nei quali dimensione linguistica e gnoseologica si intrecciano, possono essere interpretati come criteri universali che consentono di leggere le sollecitazioni cui l'uomo è soggetto e per mezzo dei quali egli conosce e può quindi acquisire una rinnovata capacità creativa, che si riferisce in maniera attiva e consapevole alla tradizione.

Da questo ritorno consapevole al passato si perviene a un nuovo inizio nel quale trova risposta il problema delle origini del linguaggio: si tratta di una deviazione improvvisa, di un inspiegabile “tornare a dire”.

Il riferimento al passato ha in questo contesto una valenza ermeneutica, e consiste nel tentativo di vincere la distanza che separa passato e presente tornando a “dire” in modo nuovo. Per questo, quanto più remote e sconosciute saranno le “regioni” del passato indagate, tanto più ci approssimeremo all'origine, pur consapevoli di non poter possedere definitivamente il “punto zero”¹⁴. Il passato cui si riferisce Sciarrino non è necessario sia storicamente documentabile. È anzi una dimensione di cui non possiamo conoscere in maniera definita i caratteri: nemmeno un'indagine archeologica potrebbe riportare alla luce momenti di civiltà dei quali abbiamo perduto ogni traccia.

Proprio per questo la ricerca del compositore, pur soffermandosi e ritornando continuamente sulla tradizione classica, è orientata con maggiore interesse verso dimensioni delle quali non sono rimaste che tracce sparse, frammenti (come nel caso della tradizione orfica). Cercare di ridare luce a dimensioni remote significa precisamente scegliere la memoria piuttosto che l'oblio, e ciò avrà un valore del tutto speciale proprio per quei “luoghi” del passato dei quali non possediamo che frammenti.

Avvicinarsi a tali regioni significa accostarsi a una dimensione a-temporale che assume dunque una valenza tipicamente simbolica: in essa è possibile pervenire ad una rinnovata capacità immaginativa.

Il passato così inteso e l'“originario”, che il compositore considera la «postulazione della nostra nascita»¹⁵ o di una “nuova nascita”, dal quale è possibile che sorga un nuovo modo di essere e quindi di vivere e rappresentare le cose. Ma l'“originario” così inteso rimandando a una dimensione atemporale risulta inevitabilmente incontrollabile dall'uomo.

In tale maniera la produzione artistica diventa essenzialmente “atto creativo” e la musica cui il compositore perviene è espressione di una nuova coscienza che cercando di superare la dimensione temporale si imbatte nel limite. Per questo, tornare a dire, proprio perché essenzialmente legato alla tradizione come al presupposto di ogni evoluzione linguistica, sarà necessariamente un ri-iniziare nel

tempo e proprio a partire dalla coscienza del tempo come limite. A questo proposito ritengo utile proporre una deviazione, prendendo in considerazione l'interpretazione che Sciarrino dà della *Nona Sinfonia* di Beethoven al fine di mettere in luce l'ultima e forse la più complessa tra le "figure della musica", e precisamente la "forma a finestre". Il finale di tale sinfonia è di importanza capitale e, scrive Sciarrino, «più che anticipare vagamente l'attuale sensibilità spalanca d'un colpo il tempio del nostro tempo e ne viene a far parte»¹⁶.

Ma quello che ci interessa specificamente è il fatto che Beethoven nella *Nona* avrebbe voluto, scrive Sciarrino, «renderci partecipi dell'atto della creazione. Il lavoro dell'artista è travagliato; fatto di scelte e dubbi febbrili, di perfezionamento graduale. Il risultato, l'opera d'arte, è dunque frutto del dolore e del bisogno di superare i propri limiti. [...] Per Beethoven l'opera non è un ordine naturale, bensì un ordine raggiunto»¹⁷.

Beethoven, nella *Nona Sinfonia* presenta la creazione di un'opera d'arte proprio come esperienza del limite, della finitezza quale ineluttabile condizione dell'essere uomo. Noi assistiamo ad uno straordinario dialogo interno alla musica stessa, nel quale si genera, in un atto caratterizzabile come una cosmogonia, un'idea. Di questa nascita possiamo individuare i vari momenti come parti di un percorso¹⁸ che conduce l'artista, dopo una ricerca di senso che non riesce ad approdare ad una compiuta soluzione compositiva, alla improvvisa esclamazione: «Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!».

Ritengo che il tortuoso inizio del finale della *Nona*, così come viene interpretato da Sciarrino, esprima efficacemente l'impossibilità di pervenire a quello che possiamo indicare come il punto zero, l'"originario". Si avverte proprio l'impossibilità di trovare un inizio e quando poi si prende coscienza di tale impossibilità, quando si è accettato tale limite allora può avere luogo un nuovo inizio: la "gioia" è la gioia di una nuova nascita.

Sulla scia dell'interpretazione sciarriniana della *Nona Sinfonia* come rappresentazione dell'inizio del processo creativo artistico, ritengo sia possibile considerare ogni creazione artistica come una ricerca senza fine, il cui esito è l'accettazione del limite come unica ed ineluttabile condizione dell'uomo. Soltanto a seguito di tale accettazione, e con inspiegabile gioia, è possibile "tornare a dire", e ogni volta in modo diverso, acquistando un sempre nuovo rapporto con l'originario e ogni volta un punto di vista diverso sull'Universo.

L'"originario" è in questa prospettiva l'inizio ultimamente inqualificabile e inattingibile cui ogni artista tende attraverso il suo lavoro, ma del quale contemporaneamente attende una ri-velazione, una intuizione che faccia sussultare di gioia, come insegna Beethoven nella *Nona*.

Il silenzio e l'originario

Un significativo simbolo di tale inappagabile tensione all'"originario" è un segno che Sciarrino usa costantemente nella sua produzione: o<>o¹⁹.

È questo un segno che altri compositori hanno poi adottato ma che acquista un valore simbolico del tutto speciale per il "maestro del silenzio". Esso significa che se ogni suono comincia dal silenzio, e necessariamente vi torna, non c'è più confine tra l'uno e l'altro (tra il silenzio e il suono). Il segno o<>o ha evidentemente implicazioni esistenziali e filosofiche al tempo stesso; potremmo dire che è il tutto e il niente. Infatti, perché sia possibile pervenire a tale dimensione

e a percepirne la presenza, occorre che il silenzio stesso si manifesti: il suo manifestarsi si presenta allora come l'unico suono udibile, percepibile, e dunque è la totalità dei suoni che in un determinato istante si rivelano. Ma nello stesso tempo in cui è possibile percepirne la presenza il silenzio non è più tale, perché diventa suono; suono che però a sua volta è disposizione all'attesa, luogo in cui, attraverso il lavoro, è possibile pervenire a una nuova "rivelazione dell'originario", del silenzio²⁰.

Per cercare di comprendere appieno la portata del "circolo ermeneutico" che viene a crearsi tra silenzio e suono, è utile riflettere sulla nozione di "ecologia del suono" proposta dal compositore. Sciarrino, cercando di spiegare il significato dell'espressione, precisa che se tale «grumo di intuizioni» indicasse soltanto lo studio di problematiche ambientali non interesserebbe direttamente l'artista; invece «essa rappresenta il sorgere di una sensibilità, di un modo differente di rapportarsi al mondo [che permette di andare oltre alla] distrazione generale della nostra società disgregata»²¹.

E se tale processo di ecologia del suono, modifica il nostro rapporto al mondo, evidentemente ri-determina anche il nostro rapporto al passato. È allora chiaro che l'"originario", che in prima approssimazione abbiamo detto essere riconducibile al movimento di ri-appropriazione (o di emersione) del passato, sarà propriamente il silenzio. Facendo "ecologia del suono" infatti, giungiamo a un passato che non parla più attraverso altri (altre voci), ma che diventa esso stesso l'unico "altro" con il quale l'artista stabilisce una comunicazione, un *dire* diretto: è il "silenzio originario", la fonte di ogni produzione simbolica.

Precisando meglio il concetto, Sciarrino distingue poi «un'ecologia acustica e un'ecologia dell'ascolto; la prima riguarda, è chiaro, qualsiasi ambiente naturale dal punto di vista acustico. La seconda è piuttosto un'angolazione maieutica, segna il cammino individuale che ciascuno di noi può fare nel pulire la mente; investendo il fenomeno musicale alle sue origini»²².

Fare ecologia del suono significa dunque depurare il linguaggio, nella fattispecie quello musicale, da tutto ciò che è di ostacolo al raggiungimento del "linguaggio dei linguaggi", detto diversamente, al raggiungimento delle origini²³.

L'approssimazione al silenzio è l'approssimazione all'originario nella poetica di Sciarrino ed esige un lavoro di liberazione, tendente alla perdita di ogni punto di vista pre-determinato. Ma tale lavoro, se è condizione necessaria al sorgere di un'opera d'arte, non è al tempo stesso condizione sufficiente; potremmo dire che si tratta di uno sforzo preliminare, volto a svincolarsi da criteri già stabiliti, ma che evidentemente non garantisce l'approdo a un risultato predeterminato.

La disposizione all'attesa

Il percorso che conduce il compositore alla propria abnegazione, all'annullamento di tutte le categorie prestabilite, giunge a un punto limite dal quale non può ripartire una nuova creazione senza l'intervento di qualcosa che disponga alla gioia.

Occorre pervenire all'accettazione di tale limite e attendere un nuovo inizio, una nuova nascita. In questo senso il lavoro (ecologia del suono), cui è dedito il musicista, è leggibile in chiave ermeneutica come il tentativo di vincere la distanza e la poetica del compositore può essere letta come un ritorno alle origini che è l'*epoché* di ogni forma musicale pre-stabilita, legata alla tradizione. Ma l'esito di

tale movimento di ritorno (operato attraverso un continuo lavoro di ecologia del suono) è l'apertura all'“altro”, come qualcosa o qualcuno di cui si ha una rivelazione. «Pulire la mente dunque vuol dire imparare a fare il vuoto dentro, lasciare spazio all'altro che non si conosce»²⁴ e ciò è possibile soltanto rimanendo immobili, disposti all'attesa²⁵.

Il silenzio si pone così come apertura ontologica: soltanto dopo un necessario e ineliminabile momento di annientamento e di approssimazione a esso, ha infatti inizio un nuovo dire che è un dire *diverso*. L'artista infatti, fattosi niente, si apre all'ignoto disponendosi a compiere un salto nel vuoto.

Sciarrino intende il lavoro del musicista come un iniziale e continuo togliere per costruire e ricostruire, attendendo il rivelarsi istantaneo di uno spiraglio dell'“universale”.

La soggettività che è all'azione è una soggettività carnale e plurale, in quanto disposta alle molteplici deviazioni e sollecitazioni della società contemporanea, ma è al tempo stesso autonoma e creatrice in quanto disposta all'attesa di “altro”, proprio conseguentemente alla eliminazione di ogni forma di distrazione cui è sottoposta.

La dimensione dell'attesa può essere in questa prospettiva interpretata come lo spazio mentale nel quale si stabilisce una comunicazione. Ma tale comunicazione non è altrimenti raggiungibile che attraverso l'esercizio del “fare vuoto”, del disporsi al silenzio. «È nel linguaggio stesso», scrive Sciarrino, «il rapporto tra prevedibile ed imprevedibile. Un linguaggio interamente prevedibile sarebbe senza significazione, la sua forza risiede nell'ignoto, nella deviazione»²⁶. Il prevedibile, o detto diversamente il “controllabile”, è il lavoro del compositore che non può giungere all'imprevedibile, al sussulto di gioia beethoveniana, senza disporsi all'attesa.

E l'artista, fatto il vuoto di ogni determinazione, non solo si apre ad “altro”, ma si trasfigura egli stesso in una nuova coscienza. Tale coscienza è l'altro che ri-determinandosi porta nel proprio tempo uno sguardo sull'universale e acquisisce un'attitudine creativa.

L'attesa è lo spazio e la disposizione mentale cui siamo pervenuti passando per una ri-definizione della tradizione che ci ha condotto verso le dimensioni più remote del nostro passato, e infine verso l'originario, che nella poetica di Sciarrino è rintracciabile nel movimento di approssimazione al silenzio, luogo rivelativo dell'“altro”.

Su tale disposizione all'attesa, ultimamente in-indagata, in-indagabile, ma oggetto di contemplazione, non voglio concludere ma piuttosto lasciare aperto a nuovi sviluppi il nostro discorso, soffermando l'attenzione su alcune considerazioni proposte da Sciarrino che danno il senso della sua produzione musicale. Egli dice: «Il mio progetto musicale vorrebbe trasfigurare se stesso, i suoni, il mondo»²⁷. Per potersi “trasfigurare” occorre dire qualcosa che superi la limitatezza costitutiva dell'uomo. In questo contesto il fare vuoto di ogni precomprensione del mondo ed il disporsi all'attesa rappresentano le condizioni necessarie all'apertura all'altro del quale si attende una rivelazione.

¹ Questo saggio di Massimiliano Marianelli costituisce parte di un progetto di ricerca finanziato con una borsa di studio dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello.

² Schelling ritiene che l'arte sia la stessa attività creativa dell'Assoluto: «ogni creazione artistica è nel suo principio assolutamente libera, in quanto l'artista può essere spinto ad essa solo da una contraddizione che si trovi nella parte più alta della sua natura, mentre ogni altra creazione è occasionata da una contraddizione che è esterna a chi crea e ha perciò il suo scopo fuori di sé» (*Le arti figurative e la natura*, in *Sämmtliche Werke*, a cura di K.F.A. Schelling, VII, pp. 289 ss.).

³ Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, Christian Marinotti, Milano 2000, p. 9.

⁴ Salvatore Sciarino, introduzione a *La perfezione di uno spirito sottile*, Ricordi, Milano 1994.

⁵ Anche se poste in un contesto diverso sono suggestive le parole che Hegel usa per descrivere la tradizione: «non è una statua immobile ma vive e rampolla come un fiume impetuoso che tanto più si ingrossa quanto più si allontana dall'origine» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Geschichte der philosophie*, Glockner, p. 29).

⁶ L'affermazione è tratta da una conversazione personale avuta con il compositore Salvatore Sciarino nel novembre 2001: «L'Occidente sta vivendo forse l'epoca del tramonto proprio perché non crea più e diventa un conservatore, un imbalsamatore della tradizione».

⁷ Intervista a Sciarino in AA.VV., *La voce nella nuova musica*, a cura di Diego Dall'Osto, Amici della musica di Vicenza, 1986. Sembra chiara l'intenzione polemica nei confronti delle precedenti generazioni di musicisti (le avanguardie seriali per esempio).

⁸ Rileva A. Arbo: «Come il museo tende a occultare l'origine delle sue raccolte, per disporle in un ordine astratto, distaccato dalla realtà e in grado di apparire esemplare di per sé, così il concerto organizzato dal circolo culturale o dalla sala pubblica concentra il suo rituale su una serie di monumenti del passato», allontanandosi così dalla produzione contemporanea per corrispondere, ritiene Arbo citando Gadamer, «al bisogno di legittimazione culturale che caratterizza la società che costituisce queste istituzioni» (H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1993, p. 116).

⁹ Cfr. Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità ed il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1992.

¹⁰ A. Pieretti, *Il linguaggio*, La scuola, Brescia 1993, p. 14.

¹¹ In questa prospettiva potremmo trovare delle affinità con l'indirizzo razionalistico che, come rileva ancora Pieretti riferendosi specificamente a Chomsky, «affronta il problema delle origini del linguaggio alla luce del rapporto che unisce il linguaggio allo schema innato che caratterizza il pensiero. Ne individua la soluzione pertanto nella natura stessa del pensiero, cioè nella sua intenzionalità. Il linguaggio in tal modo è ricondotto alla sua matrice ontologica ed è identificato come espressione, manifestazione del pensiero» (*ibid.*, pp. 12-3).

¹² Egli considera le parole come il frutto del lavoro che l'uomo e l'umanità compiono e hanno compiuto, mentre le cose sono il limite creaturale con il quale occorre necessariamente scontrarsi-incontrarsi.

¹³ S. Sciarino, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, Milano 1998, p. 19; qui il compositore si riferisce evidentemente alla forma di organizzazione macroformale della musica.

¹⁴ Tale tensione al punto zero, come orientamento ultimamente inappagabile può essere letto in analogia all'*epoché* proposta da Husserl e che Rovatti interpreta non tanto come «un atto rassicurante, uno strumento metodologico, un mezzo che porti senza sconvolgimenti la conoscenza da un punto *a* a un punto *b*. Il punto zero o il polo cui invece l'*epoché* rimanda non è la scoperta di un appoggio, di un fondamento stabile su cui costruire: è semmai l'erosione di ogni fondamento. Leggiamo Husserl: "Già in partenza il fenomenologo vive nel paradosso di considerare l'ovvio come enigmatico" [E. Husserl, *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961, p. 206]. Perché paradosso? Perché la *doxa*, il senso comune, è ciò che abitualmente viviamo come il più vicino a noi, mentre il fenomenologo lo allontana, lo pone a distanza. E inoltre perché noi non possiamo uscire dal senso comune se al tempo stesso non usciamo da noi stessi» (P.A. Rovatti, *L'enigma dell'epoché*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1992, p. 76). Ed è questo il senso del ritorno al silenzio che proclama Sciarino e che significa una presa di distanza appunto da tutto ciò che è stabi-

lito e anche dalla tradizione, verso la quale non nutre il rispetto di chi la vorrebbe “imbalsamare” (questo è il senso di *Le voci sottovetro*, Kairos, 1999), ma che reputa come qualcosa da cui è necessario, anche se doloroso, allontanarsi (dopo averne percorso fino in fondo e a ritroso le tappe) per pervenire a una nuova coscienza.

¹⁵ Cfr. nota 5.

¹⁶ S. Sciarrino, *Le figure della musica* cit., p. 108. L'importanza della sinfonia di Beethoven consiste nell'aver anticipato i principi del cinema e della registrazione, giovandosi di quella che Sciarrino definisce “forma a finestre” e consistente nella discontinuità spazio-temporale di cui Beethoven si serve «con stupefacente disinvoltura. Infatti la sua *forma a finestre* è costruita come un montaggio» (*ibid.*, p. 109), scrive Sciarrino, e aggiunge che essa è ancora più che un montaggio perché qui Beethoven individua il meccanismo base della mente umana.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Questa interpretazione trova conferma da quanto Beethoven stesso rivela all'amico Schindler prima dell'esecuzione della *Nona Sinfonia*. Sciarrino riportando il dialogo sottolinea la difficoltà dell'esecuzione del recitativo ed afferma: «Evidentemente non era solo difficoltà strumentale, bensì astrusità di significato: anche oggi una musica di cui sfugge il senso diviene ineseguibile. “Il recitativo rigorosamente in tempo”, scrive Beethoven. E Schindler: “Allora proprio così, come se ci stessero le parole sotto?”. E Beethoven: “In caso di necessità, ci metterò sotto le parole, affinché imparino a cantare”» (*ibid.*, p. 110).

Il senso delle parole a cui fa riferimento Beethoven, è chiarito nella stesura della *Nona* in cui è scritto: «Oggi è un giorno solenne: amici, sia festeggiato con canti e... [...] No, questo ci ricorderebbe della nostra disperata condizione. [...] qualcosa di più bello e migliore. Anche questo è troppo tenero; qualcosa di sveglia bisogna cercare [...] Ah, ci siamo, ora è trovato: Gioia!» (*ibid.*, pp. 110-1). «In tutte le sue composizioni Beethoven mostra di possedere una concezione avanzatissima del tempo, una coscienza novecentesca. C'è un punto in cui converge il pensiero di Beethoven, e questo punto siamo noi, il nostro presente, il modo con cui oggi tagliamo le forme delle nostre opere» (*ibid.*, p. 111).

¹⁹ Potremmo senz'altro considerare questo simbolo come elemento centrale della poetica di Sciarrino, il suo manifesto.

²⁰ In questo senso il silenzio è la dimensione ultima ed originaria per il musicista, così come per il pittore la ricerca delle origini può avere come esito ultimo il contrapporre pieno e vuoto per enunciare nuove forme attraverso il ritorno alla materia. Ciò è visibile in maniera esemplare nei “celloex” di Burri che diventano il ricettacolo di una nuova dimensione pittorica. Burri infatti perviene al celloex eliminando ogni residuo pittorico, ogni incrostazione che il tempo, la tradizione, ha lasciato nella materia. Ma successivamente la materia, spogliata di ogni determinazione, accoglie nuove forme e nuovi colori: si ri-determina. Il ritorno alla materia è un movimento analogo a quello che conduce il musicista dal suono al silenzio, facendo *epoché* (ecologia del suono), al fine di pervenire a una rinnovata materia sonora. La rinnovata musicalità cui il compositore perviene è la rivelazione di una delle infinite possibilità di lettura di quel testo rappresentato dal mondo, e il silenzio si manifesta dunque come l'“originario” che cercavamo, la tela in cui si inscrivono i suoni.

²¹ S. Sciarrino, *Diario parigino*, in «Avidi lumi», anno V, n. 12, 2001, p. 29.

²² *Ibid.*

²³ Soltanto dopo avere fatto pulizia, scrive Sciarrino, «liberando l'orecchio dalle incrostazioni», la nuova capacità ricettiva acquisita diventa «capacità creativa» e anzi, «percepire è già ordinare le proprie sensazioni» (*ibid.*).

²⁴ *Ibid.*

²⁵ L'attesa cui Sciarrino perviene è una dimensione analoga a quella che Simone Weil indica come «la passività del pensiero in atto». La pensatrice francese scrive: «Non c'è atteggiamento di maggiore umiltà dell'attesa muta e paziente. È l'atteggiamento dello schiavo pronto a qualsiasi ordine del padrone, o all'assenza di ordini. L'attesa è la passività del pensiero in atto. L'attesa è trasmutatrice del tempo in eternità» (S. Weil, *Quaderni IV*, Adelphi, Milano 1993, p. 122).

²⁶ *Entretien avec Salvatore Sciarrino*, in AA.VV., *Salvatore Sciarrino*, a cura di M. Kaltefleiter, «Entretiens», n. 9, Parigi 1991, p. 140.

²⁷ S. Sciarrino, *Diario parigino* cit., p. 32.