



LE MUSIKFÄSSLI DEI PRIMI DISEGNI a matita realizzati da Adolf Wölfli nell'ospedale psichiatrico della Waldau nel 1904 rappresentano, secondo la descrizione stessa dell'autore, delle "botticelle piene di musica", cornici scultoree e reiterative che imprigionano dei pentagrammi sorprendentemente vuoti, con una morbida curva sui due lati e due linee dritte per delineare il sopra e il sotto. Il pentagramma vuoto esposto come un pieno, densità incorniciata e assenza metonimica, teatralità del negativo: un potenziale avvenimento sonoro che non ha potuto essere trascritto, sfuggendo alla stasi visiva. Nel 2004-2005 Georges Aperghis raccoglie la sfida e realizza un monumento musicale di un'ora per sei voci soliste e coro, la *Wölfli-Kantata*, che tenta di fissare in partitura l'indicibile, l'enumerabile, l'ineseguibile, ricercando la finitezza della densità grafica wölfliana e la sua labirintica linearità, sfidando le leggi temporali esecutive e percettive nel nome e nella poetica di Adolf Wölfli. I titoli delle cinque parti che formano la *Kantata* sono tratti da lavori grafici o letterari di Wölfli e delineano la personale lettura di Aperghis, il suo passaggio nella marea delle ventimila pagine e tremila illustrazioni lasciate da Wölfli alla Waldau negli ultimi trent'anni della sua vita.

Da *Petrohl*, un disegno a matita del 1904 nel quale i personaggi wölfliani si presentano in pose statiche e campiture di attesa, inquadrati nell'evento non ancora accaduto, il percorso ideato da Aperghis segue l'intensificarsi inarrestabile degli eventi descritti da Wölfli nell'autobiografia fantastica raccolta in *Von der Wiege bis zum Graab* e nei *Geographischen und allgebrähischen Heften*, realizzati dal 1908 al 1916. Il compositore analizza l'alfabeto poetico e la topografia spaziale di un linguaggio pittorico che non conosce la pausa, il respiro, caleidoscopicamente ordinato nell'apparente caos dell'ornamentazione simbolica e si sofferma sulle uniche forme di stasi wölfliana: fittissime enumerazioni di città, fiumi, animali, numeri, castelli, ponti, cantine segrete e ripostigli sotterranei. Aperghis realizza nella sua partitura un reticolo contrappuntistico di linee monocromatiche che si intersecano senza respiro, sulla base di un *tactus* velocissimo, realizzando una possibile surreale coincidenza tra effetto sonoro e globalità segnica. L'unità temporale è suddivisa al limite della realizzabilità vocale, figure minime che la voce può appena articolare, e restituisce all'ascoltatore l'immagine acustica di una pagina quasi nera per densità di eventi concomitanti. Le sei voci soliste di *Petrohl* disegnano melodie monocromatiche che si muovono sinuose intorno agli stessi cardini frequenziali, frammentate come una successione di brevi esplosioni vocali che generano nell'insieme una successione di *cluster* sonori brevi e pulsanti, così come pulsante è il reticolo denso e sovraesposto dei grafici wölfliani. Lo speciale *melange* testuale wölfliano, che liberamente mescola espressioni tedesche e dialettali, creando reiterazioni e variazioni incessanti di agglomerati sonori basati su particolari fonemati del dialetto bernese, sono traslitterati da Aperghis con la perizia strabiliante del chirurgo acustico in un contrappunto organizzato, a livello ritmico e melodico, per sottolineare ed enfatizzare le fantastiche conglomerazioni sillabiche coniate dall'originalissimo affabulatore. Come nell'ordito pittorico, così nella densa trama musicale si aprono improvvisi e inattesi eventi, definiti per assenza, sottrazioni "disegnate" di materiale, figure scolpite per differenza che delineano campiture differenziate e virtualmente rallentate. Si ha l'impressione di non poter scendere dal treno velocissimo del *tactus* ritmico, ma nello stesso tempo il paesaggio ammirato dal finestrino si dilata al punto da creare un virtuale *rallentando* dell'articolazione che diviene melodia spiegata.

È il caso del *Die Stellung der Zahlen* (l'indice dei numeri) da *Einer*, *Zehner*, *Hundert* a *Zorn* (collera) il numero dell'incommensurabile, della distruzione stessa del mezzo matematico, l'*Allgebräh* wölfliana, che Aperghis trascrive in 461 battute per coro a 36 parti reali, sfidando le leggi del reciproco controllo dell'intonazione e della

possibile indipendenza di ogni voce all'interno di una compagine sonora coesa e trattenuta dall'organizzazione ritmica e dinamica. La tensione spettacolare della rottura della gabbia omoritmica secondo un gioco continuo di anticipazioni e ritardi e la suddivisione degli interventi dei diversi gruppi vocali in sovrapposizioni tra *parlato* e *cantato*, è espressione del crescendo di tensione che sembra necessario al Wölflì enumeratore.

La campitura musicale rimane a spettro complesso, in continua oscillazione attraverso microvarianti ritmiche e armoniche, secondo un'idea di teatralizzazione della temporalità basata sul virtuosismo estremo della scrittura, sulla tensione del limite dell'eseguibilità, sulla evidenza dello sforzo esecutivo che lascia i cantanti senza respiro, pietrificati e coinvolti in un happening inedito ed inaudito: una sfida raccolta con passione dagli straordinari dedicatari del lavoro, l'ensemble vocale Neue Vokalisten, e dal coro della SWR di Stuttgart alla prima esecuzione assoluta del 22 luglio 2006 a Stuttgart.

La basilare sincronia agogica dell'intera *Kantata* è riaffermata in *Vittriol*, per sei voci soliste, dove la sovrapposizione di ambito e coincidenza di elaborazione tra le varie voci evidenzia lo iato timbrico e il dialogo episodico. L'interrelazione delle sei voci è l'oggetto di una serie di traiettorie di coincidenza e diffrazione connesse alla drammaturgia wölfliana. Un ricamo sul tempo, sul *tactus* invariato, che porta l'ascoltatore a un *continuum* di frammenti esperiti e riproposti, microvariazioni percepite nell'ambito di un *veloce possibile* che si cancella e si ripropone in permanenza offrendo l'esperienza concreta e diretta dell'ascolto musicale quale *ars moriendi* (secondo il dettato di Adam de Fulda), musica destinata al silenzio, precipitata nel silenzio, ma in continua e ribelle ri-presenza. Un silenzio che si colora dell'improvvisa presenza della voce sola del controttenore solista, nel delicatissimo *incipit* del finale, *Von der Wiege bis zum Graab*, per sei voci soliste e orchestra. La melodia è realizzata per tratti minimi, contingenti, frammentazione di una virtuale *diminuzione*, elaborazione contrappuntistica per aggiunta di particolari, lentamente diretta verso l'escursione dell'ambito acuto della voce. Un lamento estremo e purissimo del Wölflì bambino, *Doufi*, nell'autobiografia immaginaria, che diviene infine *St-Adolf*, re del Dominio Signorile di Saint-Emmeramm.

In questo finale è disegnata una spettacolare esplorazione delle sorgenti sonore a disposizione del compositore, secondo la quale tutte le realtà emittenti vengono captate e diffuse in una ricollocazione centrale e univoca, sottolineata dalla subitanea apparizione della voce purissima del controttenore, Daniel Gloger nella prima esecuzione, trattata quale voce bianca. La teatralità del gesto musicale di Aperghis è nella smaterializzazione timbrica inattesa di stanze apparenti, la frantumazione improvvisa del gigantesco corpo sonoro vocale a favore della nascita di questo breve e caduco fiore melodico, precipuamente wölfliano, che rende l'assolo un occultamento delle altre sorgenti, una sottrazione per localizzazione, una silenziosa uscita dal roboante e prezioso labirinto fonico.

SEDUTI IN UNA SALA DA CONCERTO, aspettiamo che la musica inizi. Invece giunge un flusso di frantumi: canzoni e annunci radiofonici inframmezzati a lunghi sfrigolii elettrici, come si trattasse di segnali di ricezione, d'interferenze casuali. Alcuni suoni ci sembrano vicini e chiari mentre altri sono lontani e indecifrabili. L'impressione, dopo pochi istanti, è di essere davanti a una grande e immaginaria radio a valvole la cui virtuale manopola è azionata in modo irregolare. Quest'anomala esperienza musicale si verifica puntualmente quando viene eseguito *Efebo con radio* di Salvatore Sciarrino, per voce e orchestra; il brano, composto nel 1981, intreccia in modo semplice e inequivocabile molteplici dimensioni d'ascolto. Per comodità di lettura, dobbiamo anzitutto distinguerne i livelli globali:

- una piccola orchestra sinfonica (acustica) simula un mezzo tecnologico;
- l'orchestra si sdoppia in due funzioni principali, creando però l'illusione di tante orchestre e suoni-disturbo per i più disparati frammenti di canzoni;
- l'origine di questi frammenti di musica commerciale, che hanno caratterizzato gli ascolti radiofonici precedenti l'adolescenza di Sciarrino, consiste in canzoni anteriori al 1950, perlopiù americane, trattenute oltreoceano durante la guerra;
- la voce svolge un ruolo doppio, in quanto canta con le orchestre e interviene con annunci parlati.

“Quando bambino giocavo con la radio”, ricorda il compositore, “essa costituiva un generatore di suono elettronico, rudimentale ma abbastanza ricco”. Vi è dunque, in *Efebo con radio*, un aspetto diaristico, intimo, di memoria personale, ma anche uno più documentaristico che consiste nel rendere con tocchi accennati la fisionomia della radio italiana dei primi anni cinquanta e insieme suscitare un'atmosfera d'epoca. In ciò è ovviamente implicita una ricerca sulle canzoni di quegli anni; i *flash* di musica leggera, ad esempio, suonano arrangiati con il colore che contraddistingue le orchestrazioni all'americana. Nell'insieme *Efebo* rappresenta una prova suprema d'illusionismo percettivo tale che, quando venisse trasmesso e recepito su di una vecchia radio, la differenza tra suono/contenuto e mezzo tecnologico/contenitore tenderebbe paradossalmente a scomparire. Per l'ascoltatore, infatti, l'opera riprodotta non sarebbe separabile dall'apparecchio che la trasmette; inoltre, spiega il compositore, ciò che in tutte le altre composizioni sono i suoi suoni, la materia preziosa con cui plasma il suo universo, “qui è umilmente ridotto a disturbo delle trasmissioni o, più spesso, allo sfrigolante passaggio da una all'altra, che è come il connettivo sonoro dell'intero lavoro”. Costruito come un singolare lungometraggio sonoro, *Efebo con radio* incarna la molteplicità linguistica e morfologica di un'opera musicale prossima al simulacro acustico o “ibrido genetico” (secondo una delle ricorrenti definizioni di Sciarrino), dalla caratteristica *patina* sonora e con cuciture testuali fittizie quanto ineffabili (i testi delle canzoni combaciano solo raramente con quelli originali).

Se i suoni *elettrici*, prodotti dagli archi secondo una scrittura tipicamente sciarriniana, vengono subito scambiati per segnali di una radio a onde medie (anche per l'emissione di frequenze sovracute che li connotano), il gioco delle interferenze sposta ambiguamente il piano d'ascolto e lo modula su brandelli musicali e testuali. La casualità apparente di queste interferenze, pur basate su di un potere mimetico, viene contraddetta da ritorni variati che inducono il dubbio di un continuo *déjà vu*.

Il grado di suggestione è coinvolgente in quanto fa percepire *senza vedere*; si creano associazioni, ma soltanto all'interno del linguaggio musicale. Diversamente da altri lavori che utilizzano una vera radio (Cage o Stockhausen), *Efebo* assume l'aspetto funzionale dell'apparecchio a valvole, astraendone l'uso più corrente per convertirlo in un'esperienza acustica senza precedenti. *Efebo con radio*, nell'identificarsi con un vecchio esemplare di contenitore mediatico, ingloba relitti acustici di una realtà però storicizzata (tra cui spiccano *Speak low* di Kurt Weill e un frammento del finale da