

**"LA TUA MORTE È UNA COMETA".
ANAMNESI DELL'ELEGIA PER
CARLO MICHELSTAEDTER**

Alberto Caprioli

Abstract

"LA TUA MORTE È UNA COMETA". ANAMNESIS OF THE *ELEGIA PER CARLO MICHELSTAEDTER*

The *Elegia per Carlo Michelstaedter* by Alberto Caprioli, composed between 1997 and 1998 on commission of the Teatro Comunale di Bologna, focuses on a poem written by the young poet and philosopher from Gorizia – now considered as the most influential Italian thinker after Leopardi – who committed suicide in fall 1910 after having completed his dissertation *La persuasione e la rettorica*. In the same years of James Joyce's journeys to the Trieste of Italo Svevo, the visionary and pure Michelstaedter dreamed to hear Beethoven's *Kreutzer Sonata* played in every square of the town by law. The *Elegia* by Alberto Caprioli creates its own musical form starting from the rhetorical and linguistic structures of a poem written by Carlo Michelstaedter in June 1907. The score makes use of irregular meters, imaginary atmospheres and sounds, as a result of an extensive research on the new potentialities of the instruments, particularly the oboe, pushed to the limits of a maximum virtuosity – not only from the technical, but mainly from the expressive point of view. The oboe d'amore of Bach's times fleetingly appears in a brief central episode. The intent of Alberto Caprioli's music is to engage the audience in a different participation, nearly 'on the stage', in which - with Luigi Nono - the perception of dynamics brought to the threshold of silence becomes a metaphor of listening. The essay starts from some considerations of various kinds (philological, linguistic, aesthetic), in order to join a synthesis of the concept of tragic as a musical experience that goes far beyond the conventional patterns of the concert: to search for other spaces, other sounds, other audiences, in order to seek a deeper ethical awareness of the value of music as a message.

Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme
Giacomo Leopardi, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*

Viele versuchen umsonst, das
Freudigste freudig zu sagen,
Hier spricht endlich es sich, hier in
der Trauer sich aus.
Friedrich Hölderlin, *Sophokles*¹

e senza fine, senza mutamento
sta in ogni tempo intero e mai finito
l'indifferente trasmutare delle cose
Carlo Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*

Tempo e spazio – “quasi una metafora” (Bachtin)

Nonostante la maggior parte dei lettori delle riviste scientifiche sia forse più incline ad annoverare i compositori di musica fra i sognatori discepoli della *Tragödie aus dem Geiste der Musik* (ai quali, in parte, volentieri mi ascrivo) piuttosto che tra gli eredi delle pacate e puntuali osservazioni dell'autore della *Zukunftphilologie*, il motivo primo che mi ha spinto ad accettare di trattare in questo contesto della mia *Elegia per Carlo Michelstaedter* è di natura filologica, prima ancora che estetica – quasi una conciliazione postuma tra Nietzsche e Wilamowitz: l'affinità di tragedia e mu-

¹ «Molti tentarono – invano – di dire con gioia ciò che più è gioia: qui, finalmente, nel lutto, si esprime». Cit. come «Hölderlins Distichon über den König Ödipus» in P. Engelmann, *Ludwig Wittgenstein, Briefe, Begegnungen, Erinnerungen*, Haymon Verlag, Innsbruck 2006, p. 107. (P. Engelmann, *Lettere di Ludwig Wittgenstein con Ricordi*, tr. it. di I. Roncaglia Cherubini, prefaz. di J. Schächter, appendice di B.F. McGuinness, La Nuova Italia, Firenze 1970, tratta dall'originale in lingua inglese P. Engelmann, *Letters from Ludwig Wittgenstein. With a Memoir*, Basil Blackwell, Oxford 1967). La traduzione italiana dei versi holderliniani qui riportata è quella di Enzo Mandruzzato (F. Hölderlin, *Le liriche*, Tomo I, Adelphi, Milano 1977, pp. 410-411).

sica, τραγωδία e μουσική (nell'accezione più oggettiva di una τέχνη di suoni organizzati in una serie di rapporti spazio-temporali), risiede nella concezione di *tempo*. Simulacro della divinità primigenia della teogonia orfica, Χρόνος costituisce di fatto per entrambe tragedia e musica un *presente assoluto*, al di fuori del *tempo relativo* nel quale avviene la rappresentazione. E tale rappresentazione si svolge in uno 'spaziotempo' epistemologicamente assimilabile al cronotopo romanzesco coniato da Bachtin (il tempo come «quarta dimensione dello spazio»), che lo aveva mutuato sul finire degli anni Trenta dalla fisica relativistica einsteiniana².

La musica, fino alla silenziosa esplosione provocata dall'esperienza-limite di Luigi Nono, vive di questa trasposizione del θέατρον (letteralmente *spettacolo*, da θέα, lo sguardo e δράν, fare)³ in cui la realtà che si rappresenta è una realtà 'altra' rispetto a quella storica e sociale dell'individuo: alterità con la quale l'ascoltatore entra in contatto in una dimensione solo apparentemente solipsistica⁴, mentre il concerto ha di fatto molti aspetti in comune con la celebrazione di un rito⁵.

² Cfr. Il saggio del 1937-38, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, tr. it. di C.S. Janovi, Einaudi, Torino 1979, p. 231: «Questo termine è usato nelle scienze matematiche ed è stato introdotto e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che ha nella teoria della relatività, e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto); a noi interessa che in questo termine sia espressa l'imprescindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)». Interessante sarebbe osservare in quale misura si possa assimilare alla musica l'intuizione che compare nelle Osservazioni conclusive aggiunte nel 1973, la 'cronotopia' della lingua come «tesoro di immagini»: «Cronotopica è la forma interna della parola, cioè il tratto mediatore grazie al quale gli originari significati spaziali sono trasferiti ai rapporti temporali (nel senso più ampio)» (Ivi, p. 398).

³ «Die Griechen haben denn auch, zumal seit Platons Zeit, das Erkennen als eine Art Sehen und Schauen begriffen, was sich in dem heute noch üblichen Ausdruck des »Theoretischen« anzeigt, worin θέα, der Blick, und δράν, sehen [N.d.R.: *recte* "machen"] (Theater -Schauspiel) sprechen». M. Heidegger, *Das Sein als ιδέα, als ἀγαθόν, als Bedingung*, in *Nietzsche. II. Band, Gesamtausgabe*, I. Abt., Bd. 6.2, hrsg. B. Schillbach, Klostermann, Frankfurt am Main 1997, p. 223.

⁴ «Solitude» invece dichiaratamente propria, secondo Roland Barthes, della «réception radiophonique» (v. oltre nel testo). Chiedo perdono al lettore per i tre successivi incroci

A questo proposito l'*explicit* del saggio di Giovanni Morelli, *Una prova di ritratto di Luigi Nono*⁶, suona come una sorta di reazionaria palinodia, quasi a voler restituire alla «musica da concerto» un ruolo che essa non può comunque perdere, in quanto sociologicamente erede del teatro pubblico settecentesco⁷; di questa eredità è complice la stessa architettura

spazio-temporali tra le note e il testo, al quale – per rendere ragione della polifonia di rimandi tra i testi-personaggi di questo dialogo immaginario – meglio sarebbe convenuto l'uso delle figure geometriche care ai semiologi.

⁵ Già chiaramente espresso nel quartultimo capoverso della lezione ginevrina di Luigi Nono citata più oltre nel testo («Après, il y a la ritualité du concert»), il tema del concerto come rituale è stato affrontato di recente da Renaud Tarlet, che prende le mosse dall'approccio funzionalistico di Malinowski per giungere ad una conclusione che pare legittimare (ma in senso, come si vedrà, negativo) la provocazione di Giovanni Morelli di cui si parlerà poco più oltre (cfr. nota 5): «Mais, dans un monde de sens où l'appréhension scientifique a, pour l'essentiel, fait le deuil de la plénitude du monde, compris plus que jamais que «tout ce qu'elle sait c'est qu'elle ne sait rien», la pratique artistique et, partant, musicale, est peut-être l'un des derniers havres modernes de réconciliation avec cette idée de plénitude». *Le rituel du concert et la question du sacré*, rivista online «Appareil», 3, 2009 (<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=841>).

⁶ «L'immagine di Nono avvolto nel mantello là nel momento in cui ode il flebile suono quasi-un-silenzio della esperienza del sacrificio si sta dunque cancellando. Lascia il posto ad un altro ritratto di figura in piedi non più nel lontano libro dei *partages*, delle sovversioni, delle prove, dei margini, delle interrogazioni, ma nel gran libro della grande Storia della Musica. Della grande bella e comunicativa «musica da concerto» (p. 138). Dapprima apparso su «Belfagor», anno I, 1, pp. 35-68, poi in G. Morelli, *Scenari della lontananza. La musica del Novecento fuori di sé*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 95-138.

⁷ Dal punto di vista storico e antropologico – oltre ai vari saggi di William Weber, a partire dall'articolo apparso sulle «Annales» (W. Weber, *Mentalité, tradition et origine du canon musical en France et en Angleterre au XVIII^e siècle*, «Annales. Économies, sociétés, civilisation», 4, 1989, pp. 849-873) –, dopo l'antesignano *Musique et communication: les formes du concert* di Élisabeth Bernard (in *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Flammarion, Paris 1991, pp. 59-99), il tema è stato oggetto di studi di area francese e tedesca solo in anni recenti, rilanciati dall'intelligente Françoise Escal con il suo *Le concert. Approche esthétique* (in F. Escal, F. Nicolas (éds.), *Le Concert. Enjeux, fonctions et modalités*, L'Harmattan, Paris 2000, pp. 217-253), cui hanno fatto seguito, tra gli altri: C. Charle, *Les théâtres et leurs publics: Paris, Berlin, Vienne, 1860-1914*, in C. Charle, D. Roche (éds.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes, XVIII^e-XX^e siècles*, Publications de la Sorbonne, Paris 2002, pp. 403-420; H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éds.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musi-*

dei luoghi deputati alle esecuzioni musicali, che diviene corresponsabile di tale persistenza. Ruolo – quello della musica da concerto – che Luigi Nono aveva invece auspicato continuamente rivisto e aggiornato: basta rileggere alcune battute della felice e programmatica utopia proposta dal compositore nell'ormai celebre lezione ginevrina tenuta alla Salle Simon I. Patiño del Centre d'art contemporain il 17 marzo 1983, in occasione di un concerto Contrechamps. Non potendo riprodurre il testo integrale, ho ripristinato tra parentesi quadre alcuni passaggi a mio vedere importanti, che erano stati espunti dall'edizione francese del 1993⁸:

Le silence.

Il est très difficile à écouter.

[...]

Au lieu d'écouter le silence, au lieu d'écouter les autres, on espère écouter encore une fois soi-même.

[...]

Écouter la musique.

C'est très difficile.

Je crois, aujourd'hui, que c'est un phénomène rare.

On écoute des choses littéraires, on écoute ce qui a été écrit, on écoute soi-même dans une projection [qui est une violence sur la sensibilité, sur

cale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre), Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris 2002; Hans Erich Bödeker, Patrice Veit (éds.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2007; H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éds.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920. Architecture, musique, société*, Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008; H.E. Bödeker, P. Veit, M. Werner (éds.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920. Institutionnalisation et pratiques*, Berliner Wissenschafts-Verlag, Berlin 2008.

⁸ Completamente riplasmata, correggendo gli errori linguistici e riadattando lo stile improvvisativo in una serie di aforismi, intitolata *L'erreur comme nécessité*, in L. Nono, *Écrits. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou [...]*, Christian Bourgois, s.l. [Paris] 1993, pp. 256-257; dopo le frammentarie pubblicazioni in «Révolution», CLXIX (27 mai-2 juin 1983), pp. 50-51 e sulla «Schweizerische Musikzeitung. Revue Musicale Suisse», CXXIII, pp. 269-271; la lezione è ora disponibile in formato audio nel CD allegato alla riedizione francese *Écrits. Nouvelle édition française de Laurent Feneyrou basée sur l'édition italienne d'Angela Ida De Benedictis et de Veniero Rizzardi*, Contrechamps, Genève 2007, condotta su quella italiana più accreditata L. Nono, *Scritti e colloqui*, a cura di A.I. De Benedictis e V. Rizzardi, Ricordi-LIM, Milano 2001.

l'intelligence, sur l'ouverture, sur la créativité des autres. Dans ce cas il y a une peur, il y a peut-être une nostalgie des sons du passé, peut-être une nostalgie du passé (Hölderlin); il y a une nostalgie du futur, il y a une nostalgie pour des sons, ou des projections, ou d'espaces, ou de vies, ou des rites, ou de panoramas nouveaux dans le futur, mais on vit aujourd'hui].

[...]

[On a été obligé à un rite unique dans la musique].

L'espace. [Il y a la musique composée avec l'espace].

La salle classique de concerts est un espace horrible.

Car elle ne donne pas *des* possibilités mais *une* possibilité.

Il y a pour chaque salle un travail spécifique à faire, comme autrefois on écrivait pour tel ou tel lieu, telle ou telle circonstance. La musique que je suis en train de chercher est écrite avec l'espace : elle n'est jamais semblable dans n'importe quel espace, mais travaille avec lui.

[...]

Souvent, dans le travail de recherche, ou durant les répétitions, éclatent des conflits. Mais ce sont des moments très émouvants. Après, il y a la ritualité du concert.

Peut-être est-il possible de changer cette ritualité, peut-être est-il possible d'essayer de réveiller l'oreille.

Réveiller l'oreille, les yeux, la pensée humaine, l'intelligence, le maximum d'intériorisation extériorisée.

Voilà l'essentiel aujourd'hui.

Crisi dei luoghi tradizionalmente destinati ai concerti che era già stata messa in luce nel 1970 da Roland Barthes:

«A quoi sert de composer, si c'est pour confiner le produit dans l'enceinte du concert ou la solitude de la réception radiophonique? Composer, c'est, du moins tendencieusement, donner à faire, non pas donner à entendre, mais donner à écrire: le lieu moderne de la musique n'est pas la salle, mais la scène où les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d'une source sonore à une autre: c'est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration ... »⁹.

Quattordici anni prima del *Prometeo, tragedia dell'ascolto*¹⁰ di Luigi Nono, Barthes prefigura l'annullamento della distanza e dell'opposizione

⁹ R. Barthes, *Musica Practica*, «L'Arc», 1970; poi in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, pp. 234-235, tr. it. *L'ovvio e l'ottuso*, Einaudi, Torino 1985.

¹⁰ L. Nono, *Prometeo, tragedia dell'ascolto, per solisti vocali e strumentali, coro, orchestra e live electronics (testi raccolti ed elaborati da Massimo Cacciari, dispositivi luminosi di Emilio*

tra esecutori e pubblico a favore di una *scène* in cui si opera un totale coinvolgimento nell'esperienza sonora («c'est nous qui jouons»).

Nella *tragedia dell'ascolto* di Nono, la nostalgia verso l'*Urklang* genera la tensione verso un nuovo modo di ascolto-partecipazione che richiede un atteggiamento di tipo mistico (nel senso dell'abbandono, dell'allontanamento)¹¹, in grado di «ascoltare l'invisibile e l'inaudibile. Arrivare al minimo grado di audibilità, di visibilità», in opposizione alla musica che «non si ascolta», ma «si vede», dove il centro dell'attenzione è «il divo, la grande folla», mentre «la musica *in sé*, dal frammento più piccolo alla frase più larga, va perduta», perché «alterata da un'esecuzione di tipo industriale»¹².

Chronos I

Führt ein Weg von der
ursprünglichen *Zeit* zum
Sinn des *Seins*?
Offenbart sich die *Zeit*
selbst als Horizont des
Seins?¹³
Martin Heidegger, *Sein
und Zeit*

A partire dal *Prometeo* di Nono, che coincide grosso modo con l'inizio della mia attività pubblica di compositore, mi sono continuamente inter-

Vedova), Milano, Ricordi, N° 133786. Prima esecuzione: Venezia, Chiesa di San Lorenzo, 25 settembre 1984. Cfr. M. Cacciari, Per il *Prometeo*, in Schoenberg & Nono: a birthday offering to Nuria on May, 2002, a cura di A.M. Morazzoni, premessa di N. Schönberg Nono, L.S. Olschki, Firenze 2002.

¹¹ G. Cantarano, *Immagini del nulla. La filosofia italiana contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 276-278.

¹² L. Nono, *Ascoltare le pietre bianche*, intervista di F. Miracco, «Il Manifesto», 23 ottobre 1983, *passim*.

¹³ «C'è una via che conduca dal *tempo* originario al senso dell'essere? Il *tempo* si rivela forse come l'orizzonte dell'essere?» (M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1967¹¹, § 83, p. 437. La tr. it. è quella di P. Chiodi (M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano 1976), condotta sulla stessa undicesima edizione di Tubinga, con il ripristino del penultimo corsivo originale sfuggito al proto (§ 83, p. 520).

rogato sull'opportunità di reinventare continuamente gli spazi della musica¹⁴, richiamandomi provocatoriamente ad una concezione platonica in cui lo spazio in movimento e "in armonia" gioca un ruolo fondamentale¹⁵: una musica¹⁶ la cui esperienza conoscitiva passi per i concetti jaussiani di αἴσθησις (aísthesis, funzione creativa e di critica del linguaggio proprie dell'esperienza estetica) e κάθαρσις (kátharsis, che attiene alla funzione comunicativa dell'arte, di derivazione aristotelica).

In questo contesto mi pare utile accennare brevemente ad alcuni problemi che vengono sollevati dalle varie accezioni di *tempo* in musica, in relazione ai diversi concetti di spazio ad esse inerenti.

¹⁴ A. Caprioli, *Eværnesto, duo concertante per flauto basso e clarinetto contrabbasso, accompagnati da quattro archi in sala, un percussionista itinerante e tre ottoni in eco* (Vienna, Festival Wien Modern, Konzerthaus, 28.10.1995); in occasione della prima esecuzione è stato necessario smontare due file di sedie nel Mozart-Saal del Konzerthaus viennese, per trovare lo spazio sufficiente a sistemare in sala i quattro strumentisti ad arco intorno al pubblico. Cfr. lo schema architettonico della composizione in *Wien Modern 95. Musik aus Italien*, Verein Wien Modern, Vienna 1995, pp. 69-71.

¹⁵ Mi riferisco al passo del *Cratilo* in cui si fa riferimento all'etimologia Μοῦσαι < μῶσθαι: «Alle Muse poi e in generale alla musica il legislatore pose questo nome, come è verisimile, dal verbo μῶσθαι ('investigare') e dalla ricerca e dalla filosofia» («τὰς δὲ Μούσας τε καὶ ὄλως τὴν μουσικὴν ἀπὸ τοῦ μῶσθαι, ὡς ἔοικεν, καὶ τῆς ζητήσεώς τε καὶ φιλοσοφίας τὸ ὄνομα τοῦτο ἐπώνομασεν». *Cratylus*, 406a). Nello stesso dialogo, poche righe prima, l'armonia musicale è posta in relazione con quella celeste: «Quanto all'arte musicale, occorre tenere presente, come in ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν ('seguace e coniuge'), che la alpha spesso significa τὸ ὁμοῦ ('insieme'), e anche qui τὴν ὁμοῦ πόλῃσιν ('il movimento insieme') sia per quel che riguarda il cielo, che chiamano poli, sia per quel che riguarda l'armonia nel canto che viene chiamata sinfonia, poiché tutte queste cose, come dicono gli intenditori in fatto di musica e di astronomia, si muovono tutte insieme a una certa armonia. Questo dio infatti sovrintende all'armonia muovendo tutte queste cose così presso gli dèi, come presso gli uomini» («κατὰ δὲ τὴν μουσικὴν δεῖ ὑπολαβεῖν [ὥσπερ τὸν ἀκόλουθόν τε καὶ τὴν ἄκοιτιν] ὅτι τὸ ἄλφα σημαίνει πολλαχθὺ τὸ ὁμοῦ, καὶ ἐνταῦθα τὴν ὁμοῦ πόλῃσιν καὶ περὶ τὸν οὐρανόν, οὓς δὴ πόλους καλοῦσιν, καὶ [τὴν] περὶ τὴν ἐν τῇ ᾠδῇ ἄρμονίαν, ἣ δὴ συμφωνία καλεῖται, ὅτι ταῦτα πάντα, ὡς φασιν οἱ κομψοὶ περὶ μουσικὴν καὶ ἀστρονομίαν, ἄρμονία τινὶ πολεῖ ἅμα πάντα: ἐπιστατεῖ δὲ οὗτος ὁ θεὸς τῇ ἄρμονίᾳ ὁμοπολῶν αὐτὰ πάντα καὶ κατὰ θεοὺς καὶ κατ' ἀνθρώπους». *Cratylus*, 405c-d. Le cit. sono tratte dalla traduzione che si trova nel sito del Liceo Ginnasio Luigi Galvani di Bologna, che ringrazio, e da *Platonis Opera*, ed. J. Burnet, vol. III, Clarendon Press, Oxford 1903).

¹⁶ In opposizione alle bandite «θρηνώδεις ἄρμονίαι» ("armonie lamentose", Ivi, *Repubblica*, 398e).

La distinzione ontologica tra i diversi tempi della musica, se riguardata dal punto di vista fenomenologico, può apparire un paradosso: perché da un lato vi sono quattro omofoni di significato differente¹⁷, dall'altro la musica, in tutti i suoi parametri e le sue manifestazioni, si basa sullo scorrere del *tempo fisico* (intendo il tempo nell'accezione della fisica) e non può fare a meno di esso. In omaggio all'autore dei *Types of Ambiguity*, esiste una connotazione spaziale del tempo, in certo modo topologica se riguardata nell'ottica del fatto musicale compiuto: in particolare, il *tempo esterno* della musica (in contrapposizione a quello *interno*, che riguarda i rapporti temporali interni ad ogni opera musicale)¹⁸ può essere suddiviso

¹⁷ Se persino in una delle più note opere di consultazione quale il *Grove's Dictionary of Music and Musicians* – dove peraltro il tempo (*Time*) è definito, a dispetto di Bachtin, «a non-spatial continuum of past, present and future in which music exists and is understood» – vi è una sorta di *impasse* metodologico nell'interpolazione tra i concetti di *tempo* e *ritmo*, per cui la bibliografia della brevissima voce *Time* rimanda a quella di *Rhythm* (ove sono messi insieme indiscriminatamente lavori dedicati all'uno e all'altro), vale la pena di accennare brevemente alla complessità insita nei concetti di *tempo fisico* che fanno riferimento ad una durata musicale e in quelli che sono posti in relazione al *tempo storico*; dove, in virtù del taglio antropocentrico, l'importanza viene data ai rapporti di vario genere che intercorrono tra gli eventi e alla loro successione cronologica prima ancora che alla loro durata.

¹⁸ A proposito dei concetti sopra esposti, si può definire *tempo esterno* della musica quello che riguarda i rapporti con la storia e la dimensione macroscopica dell'evento musicale, mentre il *tempo interno* all'opera musicale, la cui dimensione è al contrario microscopica, si articola in quattro differenti accezioni, il cui uso in musica è piuttosto frequente: la prima, quella che corrisponde in fisica alla *velocità* (in musica *indicazione metronomica*), si riferisce ad una decisione dettata da esigenze estetiche oltreché tecnico-musicali, fisiche e psicoacustiche, e corrisponde al numero di *unità di tempo* musicali contenute in un minuto; la seconda, sinonimo di *indicazione agogica* o *indicazione di tempo*, ha la possibilità di indicare il carattere del brano, lasciando all'interprete – anche in mancanza dell'indicazione metronomica, che costituisce di per se stessa un dato relativo, suscettibile di interpretazione – ulteriore libertà entro limiti piuttosto indeterminati (*Adagio*, *Andante*, *Allarghetto*, *Allegro*, *Presto*, ecc.) attraverso l'aggiunta di aggettivi: *Andante mesto*, *Allegro vivace*, ecc.; estensione metonimica della seconda è la terza accezione, che sta invece per *movimento* (parte di una composizione in più movimenti, quali la sonata, la sinfonia, il concerto, contraddistinte per l'appunto dalla rispettiva indicazione agogica: «ultimo *tempo* della sinfonia», sinonimo di «*Allegro* finale della sinfonia»); a sua volta da non confondere

in fasi successive e relative sottosezioni, a seconda della funzione cui assolve¹⁹. *Ambiguity*, perché vi sono aspetti compositivi e performativi della musica nei quali sembra che le prime due fasi (se non addirittura le prime tre) coincidano o si intreccino e sovrappongano continuamente.

con questa è la quarta, l'*agogica tout court* – assimilabile al concetto fisico di *accelerazione* (si segno positivo o negativo, in musica *accelerando* e *rallentando*) – che descrive, dandone mere definizioni empiriche, le micro-variazioni temporali che interessano i singoli valori ritmici della frase musicale, quali il *rubato*: la meno determinabile e allo stesso tempo la più importante ai fini dell'interpretazione musicale.

¹⁹ Come aveva puntualizzato Jauss, compito dell'estetica non è solo quello di occuparsi dell'*essenza dell'arte* in quanto oggetto della *scienza del bello*, ma anche quello di indagare il nesso a lungo trascurato dell'*esperienza dell'arte*, della prassi estetica come attività di produzione, di ricezione e di comunicazione. Cfr. H.R. Jauss, *Rezeptionsästhetik und literarische Kommunikation in Auf den Weg gebracht. Idee und Wirklichkeit der Gründung der Universität Konstanz. Kurt Georg Kiesinger zum 75. Geburtstag gewidmet*, H. Sund, M. Timmermann (hrsg.), Universitätsverlag, Konstanz 1979, pp. 387-397 (tr. it. in *Estetica della ricezione*, tr. it. di A. Giugliano e introd. di A. Mattei, Guida, Napoli 1988). A proposito della composizione musicale, se la prima fase è quella di ideazione e di redazione, la seconda è costituita dal tempo di lettura del – o degli – interpreti, che può coincidere o meno con il cosiddetto 'tempo di prova' - *prova* intesa musicalmente come *répétition*; è evidente come entrambe queste fasi possano essere messe in relazione con la storia (la storia *tout court* e la storia delle idee, prima ancora che la storia della musica); la successiva terza fase diviene sempre più ambigua e ambivalente, in quanto consiste nel tempo di esecuzione e insieme nel tempo storico nel quale essa avviene, cui corrispondono altrettanti tempi e condizioni degli ascoltatori; allo stesso modo, quella che potrebbe definirsi la quarta fase si ramifica ulteriormente, rappresentando i tempi di esecuzione successivi e gli altrettanto differenti tempi storici che separano le successive esecuzioni, cui di nuovo corrispondono altrettanti tempi e condizioni degli ascoltatori. A partire dai lavori di Jauss, materia imprescindibile per un'*estetica della ricezione musicale* è questa, che potrebbe definirsi *filologia della ricezione musicale*. Cfr. la raccolta di saggi *Perspectives de l'esthétique musicale: Entre théorie et histoire*, A. Arbo (éd.), Paris, L'Harmattan 2007; *Esthétique de la réception. Actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2005*, édités par A.-M. Gouiffès et E. Reibel, Observatoire Musical Français, Paris 2007; il capitolo "De «temps» en «temps» (quelques remarques pour l'esthétique musicale)" (pp. 291-300) in A. Arbo, *Archéologie de l'écoute. Essais d'esthétique musicale*, L'Harmattan, Paris 2010; e il § 3.5 *Exécution et interprétation* (pp. 224-230) in A. Arbo, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Hermann, Paris 2013.

È noto come la composizione del *Violinkonzert* di Brahms sia avvenuta con e durante una continua rilettura dell'amico e celebre virtuoso József Joachim; così come la redazione della partitura de *La lontananza nostalgica utopica futura. Madrigale per più "caminantes" con Gidon Kremer, per violino solo e 8 nastri magnetici* di Luigi Nono ponga problemi fino ad oggi apparentemente non sperimentati dalla filologia musicale²⁰. La concezione soggettivistica del compositore quale unico e sommo autore, situato su un piano privilegiato rispetto all'interprete, lascia il posto ad una vera e propria rivoluzione, nella quale l'autorialità del compositore si esplica nel condurre l'interprete alla ποιήσις musicale: dalla σύνθεσις ("composizione") dello pseudo Longino alla risposta alla domanda di *Monsieur Teste* – ποιεῖν ("poièin") – alla 'persuasione' michelstaedteriana; come è il caso di Gidon Kremer, che compone egli stesso insieme 'con' il compositore. Il passo successivo è l'inclusione dello spettatore nell'atto costitutivo dell'oggetto estetico²¹: il *Prometeo* di Nono viene concepito negli stessi anni della *Ästhetische Erfahrung* di Jauss.

Riprendendo il discorso a proposito della sovrapposizione delle prime tre fasi temporali, un ulteriore caso in cui questo fenomeno si manifesta in maniera eclatante è l'*improvvisazione*, che assume diverse sembianze anche nella musica contemporanea: nelle sue continue variazioni, fondate antinomicamente sulla cristallizzazione di paradigmi e insieme su parti apparentemente libere da ogni vincolo, l'improvvisazione (composizione e performance allo stesso tempo) parrebbe voler instaurare un diverso rapporto con il tempo e con la storia. Da questo deriva un'ulteriore considerazione, che riguarda la stessa musica codificata ("scritta in partitura"): l'atto performativo dell'interprete di qualsiasi musica – che ricrea ad ogni esecuzione una nuova interpretazione di un pezzo che non esisterebbe altrimenti se non 'sulla carta' – è, almeno in parte, assimilabile a un'improvvisazione. Dal punto di vista ontologico, se non estetico, l'in-

²⁰ Come rilevava di recente Philip Gossett nel corso di un'intervista radiofonica, non è universalmente noto il fatto che in opere dello stesso Gioachino Rossini la paternità di recitativi, addirittura di intere arie, fosse condivisa o da ascrivere completamente ad altri compositori suoi contemporanei.

²¹ H.R. Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp, Frankfurt 1982, p. 117.

terprete gode quindi di prerogative assai simili a quelle del compositore. Ciò appare evidente quando si abbiano sufficienti cognizioni di *storia dell'interpretazione* – disciplina empirica e ancor oggi assai poco praticata e codificata – che rischia di lasciare il posto alla semplice giustapposizione di documenti di valore storico differente nel contesto globale della rete, dove interpretazioni del genere più svariato vengono continuamente riproposte in modo anonimo, senza metterle in rapporto con la storia o con la storia della cultura. Atteggiamenti che sembrano dettati dai capricci di *Madama Moda* di leopardiana memoria, nel migliore dei casi; nel peggiore, figli del caso o di malcelate sudditanze nei confronti dell'*advertising*: *Χρόνος* pare rivivere nell'abisso primigenio del *Χάος* esiodico.

Chronos II

L'occasione che mi viene concessa di parlare di una mia composizione tenta di sfuggire a questo *décalage* segnalando una coincidenza, cui corrisponde di fatto una svolta nel mio percorso compositivo: l'*Elegia per Carlo Michelstaedter*, per oboe (anche oboe d'amore) concertante e strumenti²², scritta tra il 1997 e il 1998 su commissione dal Teatro Comunale di Bologna²³, si situa, nel tempo relativo che passa tra l'inizio della mia appa-

²² Una registrazione della prima esecuzione assoluta (Bologna, Teatro Comunale, 25 febbraio 1998, interpreti Carlo Tenan, *oboe e oboe d'amore* e Strumentisti del Teatro Comunale di Bologna diretti da Roberto Polastri) si trova nel terzo CD accluso all'*Enciclopedia Italiana dei Compositori Contemporanei*, Flavio Pagano, Napoli 1999.

²³ L'opera è stata rieseguita nello stesso anno al Rossini Opera Festival di Pesaro e alle Feste Musicali di Bologna nell'ambito del "Labirinto Leopardi" ideato da Tito Gotti, solista Carlo Tenan e l'Orchestra Città di Ferrara diretti dal compositore (cfr. A. Caprioli, *La metafisica del labirinto: Leopardi retrouvé*, in *Labirinto Leopardi*, Rossini Opera Festival, Pesaro 1998, pp. 34-46, rivisto e ampliato in *Labirinto Leopardi*, Teatro Comunale di Bologna, Feste Musicali, Bologna 1998, pp. 41-54); negli anni successivi alla Radio di Salisburgo nel 2000 (*Nacht der Komponisten*, solista Peter Tavernaro e Österreichisches Ensemble für Neue Musik diretti dal compositore) e al Bologna Festival nel 2002. Di quest'ultima interpretazione (solista Chiara Telleri e Ensemble FontanaMix diretti da Francesco La Licata) è disponibile una registrazione in rete (<http://www.youtube.com/watch?v=WtMlrkw2Yuw>).

rizzazione pubblica come compositore e questo articolo, in una sorta di *Hälfte des Lebens*.

A parte alcuni pezzi giovanili eseguiti durante gli anni di studio (tra cui un *Abendlied* per soprano e orchestra su testo di Hölderlin, che in tempi lontani destò l'interesse di un critico raffinato quale Gian Paolo Minardi), risale al 1983 alla Radio di Salisburgo l'inizio della mia attività di compositore con i *Sonetti di Shakespeare* per voce di fanciullo e dieci strumenti. Tra questo brano e il mio ultimo *Andante adagio* per violino solo, composto nell'autunno 2013, sono trascorsi trent'anni. *L'Elegia per Carlo Michelstaedter* si situa esattamente a metà percorso, nel 1998, e rappresenta l'opera che ha segnato l'apparizione ufficiale della mia musica sulla scena italiana²⁴.

A partire da *Vor dem singenden Odem*, eseguito nel 1990 a Perugia sotto gli auspici di Heinz Klaus Metzger e riproposto due anni più tardi in una nuova strumentazione²⁵, *L'Elegia* riprende alcuni aspetti compositivi

²⁴ M. Bortolotto, *Il nuovo, l'antico: indicazioni sulla musica che oggi si scrive*, «Amadeus», Gennaio 2003, p. 12: «[...] *L'Elegia per Carlo Michelstaedter*, del '98, è lavoro fra i più poetici di Alberto Caprioli [...] È un pezzo per oboe concertante (mutando in oboe d'amore in la) e dodici strumenti: di fascinosissima invenzione sonora, fondata su un'eccezionale gamma di intensità, spaziante da un pianissimo con sette *p* a un *ffff*; ritmicamente costruito su cellule brevi, salvo riservare allo strumento principale qualche insorgenza melodica che può richiamare persino le aulodie di Maderna: metricamente anelante, il tutto, attraverso rubati, echi (anche ironici!), movimenti liberi o irregolari [...]».

²⁵ Come *L'Elegia per Carlo Michelstaedter* e la gran parte dei miei lavori, lo stesso *Vor dem singenden Odem*, alla memoria di Luigi Nono, per flauto (anche ottavino), clarinetto (anche clarinetto basso), violino, viola, violoncello e pianoforte (1990), è ispirato all'ambiente poetico e più profondamente alla struttura fonemica del poema di Georg Trakl *In Venedig (Stille in nächtigem Zimmer. / Silberflackert der Leuchter / Vor dem singenden Odem / Des Einsamen; / Zaubrisches Rosengewölk. / Schwärzlicher Fliegenschwarm / Verdunkelt den steinernen Raum / Und es starrt von der Qual / Des goldenen Tags das Haupt / Des Heimatlosen. / Reglos nachtet das Meer. / Stern und schwärzliche Fahrt / Entschwand am Kanal. / Kind, dein kränkliches Lächeln / Folgte mir leise im Schlaf)*. A Venezia (*Quiete nella notturna stanza. / Argenteo vacilla il lume / dinnanzi al respiro di canto / del solitario; / magiche nuvole di rosa. / Sciame di moscerini nerastru / oscura lo spazio di pietra / e si erge per l'agonia / del giorno dorato il capo / del senzapatru. / Immobile / annotta il mare. / Stelle e il cammino nerastru / è scomparso nel canale. / Fanciullo, il tuo sorriso malato / mi ha seguito piano nel sonno*) e costruito utilizzando metri inusuali e durate irregolari calcola-

che possono costituire ulteriore materia di discussione in questa sede: segnatamente, la percezione del *tragico* trasposta in una composizione musicale alla cui base è il rapporto con un testo letterario.

Di quegli anni di appassionante lettura mi pare utile rammentare una pagina della già citata Françoise Escal, che riprende e approfondisce le fulminanti intuizioni musicali di Roland Barthes più sopra citate:

Si la littérature demande parfois à la musique des modèles formels qu'elle essaie non sans mal d'adapter et de transposer, mais aussi avec des réussites ponctuelles, partielles ou localisées, de son côté la musique veut signifier, dénoter à l'instar du langage verbal. Certains esprits ont même rêvé de faire de la musique une langue de communication capable de rivaliser avec ou de se substituer aux langues naturelles. [...] le sens - non la signification - est coextensif au langage musical²⁶: toute forme est porteuse, inductrice de sens, même si celui-ci, dans le cas de la musique, reste difficile à expliciter. Dans ses schèmes, ses courbes, ses lignes, la musique parle. Sinon, pourquoi serait-elle ce langage intersubjectif que nous savons, instaurant la réciprocité, l'échange par quoi est scellé le lien social lui-même? Reprocher, comme on l'entend ici ou là, à la musique contemporaine de n'être pas expressive, d'être vide de sens, pure construction sonore, est irrelevant. Tout ce qui apparaît dans une œuvre musicale est virtuellement contenu aussi bien que forme. Cela dit, tout se passe comme si, à certaines époques plus qu'à d'autres, la musique voulait dénoter, référer, recourant d'abord à une langue commune (le système tonal devient à partir du XVII^e siècle la langue musicale de l'Europe occidentale), puis, dans le cadre de poétiques et de rhétoriques spécifiées, à toutes sortes de moyens, figures et procédures²⁷.

te secondo il rapporto di sezione aurea, che necessitano di un apposito rigo-guida per il direttore d'orchestra.

²⁶ Di Barthes (che la deriva da A.J. Greimas, *La structure élémentaire de la signification en linguistique*, «L'Homme», 1964, t. 4 n. 3, p.8: «La langue n'est pas un système designé, mais un assemblage — dont l'économie reste à préciser — de structures de signification») è la tesi che la musica sia «champ de signification» e non «système de signes»: R. Barthes, *Rasch*, in: aa.vv., *Langues, discours, société. Pour Émile Benveniste*, Paris, 1975, poi ne *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, 1982, p. 273.

²⁷ F. Escal, *Contrepoints. Musique et littérature*, Méridiens Klincksieck, Paris 1990.

Musica e testo

Il testo letterario alla base dell'*Elegia per Carlo Michelstaedter* è apparentemente 'assente': non cantato né recitato, né presente in partitura, come era la lirica di Trakl *In Venedig per Vor dem singenden Odem*, viene reso noto qui per la prima volta²⁸. Si tratta di una poesia di Carlo Michelstaedter dedicata alla giovane Jolanda de Blasi, compagna di studi di cui era innamorato e alla quale aveva inviato il mese prima il proprio autoritratto²⁹, che sarebbe divenuta trent'anni più tardi l'editrice del postumo *Solus ad solam* dannunziano:

*Senti Iolanda come è triste il sole
e come stride l'alito del vento –
passa radendo i vertici fioriti
un nembo irresistibile.*

*Senti, è sinistro il grido degli uccelli
vedi che oscura è l'aria*

²⁸ «[...] debutta l' *Elegia per Carlo Michelstaedter* per oboe (oboe d'amore) concertante e strumenti, fin dal titolo legata ad una predilezione per la cultura mitteleuropea, specie a cavallo tra Ottocento e Novecento, di cui Caprioli non fa mistero. Carlo Michelstaedter (1887-1910), ci ricorda lo stesso Caprioli, fu "poeta filosofo", diviso tra studi di matematica e umanistici, con una vocazione alla pittura di cui restano scarse testimonianze e con una singolare predilezione beethoveniana, visto «sogna di far eseguire 'per legge' in tutte le piazze la *Sonata a Kreutzer*». Alla base di questa *Elegia* c'è dunque un testo di Michelstaedter, che Caprioli però non dichiara esplicitamente. Anzi, nasconde, facendo proprio un assunto di Luigi Nono. "La dedica intende servire – scrive Caprioli – quando serve, da viatico per una rilettura", con Nono appunto opponendosi ad una certa moda favorevole alla 'musica letteraria'. Poi aggiunge: «Lo strumentario, eredità di Bruno Maderna, è anche presa di posizione contro la moda che ha visto trascurare l'oboe nella musica contemporanea degli ultimi anni, nonostante le molteplici risorse timbriche dello strumento, che i virtuosi sanno condurre fino al pianissimo alle soglie dell'inudibile». L'oboe d'amore, strumento dalle sonorità tradizionalmente 'pastorali', compare fugacemente in un episodio centrale. Infine, accanto alla dedica del titolo, ve ne è un'altra, di natura esplicitamente solidale: a Marco Antonio Bazzocchi, "compagno di viaggi letterari"» (F. Festa, *Tra Mitteleuropa e Volkslied*, in *Concerti Break [...] Secondo Ciclo*, programma di sala, Teatro Comunale di Bologna, ad loc. 25 febbraio e 1° marzo 1998, pp. n.n.).

²⁹ A. Arbo, *Carlo Michelstaedter*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1996, p. 56.

ed è fuliggine
nel raggio d'ogni luce e dal profondo
sembra levarsi tutto quanto è triste
e doloroso nel passato e tutte
le forze brute in fremito ribelle
contaminarsi irreparabilmente.

Scompose il nembo irreparabilmente
il tuo sorriso,
Iolanda, e mi percorse
con ignoto terrore il core altero. –
Che è questo che s'attarda insidioso
nel nostro sguardo allor che senza fine
immoto intenso dalle nere ciglia
arde di vicendevole calore ?
Perché di fosca fiamma la pupilla
s'accende nel languore disperato ?
Perché non ride amore
come rideva amico nelle tenui
sere di maggio ?
È più forte, più forte
questa torbida fiamma di desio
e mentre tutto intorno a me precipita
mentre crolla nel vortice funesto
ogni affetto, ogni fede, ogni speranza
sbatte le rosse lingue e s'attorciglia
inestinguibile.

E più, e più, e più nel cielo fumido
arde l'ansia selvaggia e dolorosa
purché io sugga dai tuoi occhi il fascino
purché io senta le tue mani fremere
purché io colga alla tua bocca fervida
la voluttà infinita del tuo bacio
Iolanda, e l'ebbrezza infinita. –
Giugno 1907³⁰

Nell'ottica dell'opera filosofica di Michelstaedter, il cui valore è stato definitivamente riaffermato più volte in tempi recenti da Massimo Cac-

³⁰ C. Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1987, pp. 48-49.

ciari³¹, l'idea di partire da un testo poetico può apparire come una provocazione: ma la provocazione è anche nostalgia (in senso letterale < νόστος, ritorno e άλγος, dolore), 'dolore del ritorno' verso il più grande pensatore italiano Giacomo Leopardi da parte del suo più geniale "discepolo" Carlo Michelstaedter³²: affinità che, di pari passo con le opere filosofiche, investe continuamente la ricerca linguistica operata nelle "Ruinen, einzelne Adlerfittiche"³³ rappresentate dai frammenti poetici del giovane filosofo goriziano.

Mentre la lirica è senza titolo, quello della composizione fa volutamente riferimento a un genere (quello elegiaco del mondo classico) che da Properzio a Ovidio ha inteso esaltare lo stato pacifico in opposizione all'epica, luogo di un'aperta celebrazione dell'eroe legata ai temi della

³¹ M. Cacciari, *ΔΡΑΝ. Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine*, a cura di M. Valensi, Editions de l'Eclat, Combas 1992, in particolare la *Deuxième partie: Le Platon impossible* (I. *Interprétation de Michelstaedter* II. *La lutte "sur" Platon. Michelstaedter et Nietzsche*). In un passo della lunga lettera a Odorico Caramelli (Cento, 14 novembre 1925), lo stesso Giannotto Bastianelli, sodale e compagno di studi di Carlo Michelstaedter assiduo frequentatore delle sue accademie musicali, rivede la propria posizione; cfr. G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. De Angelis, Libreria Musiacle Italiana, Lucca 1991, p. 294 e *passim*.

³² Sul valore dell'opera filosofica di Michelstaedter è una chiara presa di posizione di Sergio Campailla nella prefazione alla nuova pubblicazione de *La persuasione e la rettorica* del 1982: «Non so quanti libri siano stati scritti in Italia nel primo decennio del secolo, che formulino un'analisi così esplicita, battente e demolitrice delle strutture della società contemporanea. In questo senso [...] *La persuasione* potrebbe piuttosto apparire, a chi la avvicinasse ai nostri giorni per la prima volta, un testo dell'ultima o della penultima ora, a cui per un espediente editoriale si fosse posta la data del 1910. Il che dimostra per altra via – e l'unico precedente nella nostra cultura che conti non a caso è il Leopardi – il livello europeo in cui questo testo si colloca, per le matrici culturali come per la qualità» (C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, pp. 23-24); di Massimo Cacciari sono le espressioni «le plus grand penseur italien» e «son plus génial "disciple"» attribuite rispettivamente a Giacomo Leopardi e a Carlo Michelstaedter in *ΔΡΑΝ. Méridiens de la décision dans la pensée contemporaine*, cit., p. 14.

³³ «Rovine, singole penne d'aquila»: è l'espressione utilizzata a proposito dei *Préludes op. 28* di Chopin da parte di R. Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1914⁵, p. 418.

guerra e del militarismo: con l'elegia il conflitto esteriore dell'eroe si sposta verso il conflitto interiore dell'eros.

Il senso del tragico che affiora nel testo di Michelstaedter è di chiara derivazione hölderliniana e, attraverso Nietzsche (la «psicologia dell'orgia» della *Götzendämmerung*, che considera il dolore come stimolo e interpreta il pessimismo della Grecia classica in senso schopenhaueriano), si definisce come termine che accoglie in sé le contraddizioni e le problematicità, in cui la verità comprende in sé la sua stessa negazione. Heidegger, rileggendo Nietzsche, sintetizza che «Tragödie ist dort, wo das Furchtbare als der zum Schönen gehörige innere Gegensatz bejaht wird»³⁴.

Nei versi di Michelstaedter, oltre all'evidente riferimento ai modelli del mondo classico, da Apollonio Rodio a Catullo (distici elegiaci sono quelli del celebre *Odi et amo*)³⁵, si può ravvisare una chiara influenza leopardiana (l'*enjambement* dei vv.10-11, il primo emistichio del v.17 e il secondo del successivo, l'uso di termini quali *altero*, *desio*, *funesto*, le immagini della "pupilla" e delle "nere ciglia", per citare solo i più evidenti)³⁶, ma

³⁴ «V'è tragedia là dove il terribile viene affermato come l'intima antitesi del bello, che del bello fa parte». M. Heidegger, *Nietzsche, 1. Band*, G. Neske, Pfullingen 1961, p. 280, tr. it. *Nietzsche*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994⁵, pp. 237-238.

³⁵ «Σχέτλι' Ἔρωσ, μέγα πῆμα, μέγα στόγος ἀνθρώποισιν, / ἕκ σέθεν οὐλόμεναί τ' ἔριδες στοναχαί τε γόοι τε, / ἄλγεά τ' ἄλλ' ἐπὶ τοῖσιν ἀπίρονα τετρήχασιν». Apoll. Rh., IV, 445-449 («Funesto amore, grande sventura, abominio degli uomini: da te nascono le contese mortali, i gemiti e i travagli, e ancora si agitano infiniti dolori») Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, tr. di G. Paduano, introduz. e commento di G. Paduano e M. Fusillo, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1986. Sul rapporto tra Catullo e Apollonio Rodio, cfr. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos*, Bd. 2, *Interpretationen*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1924, pp. 298-304, che tratta delle fonti del *carme* LXIV del poeta latino, un epillio in cui si celebra tra gli altri il conflitto tra ἔρωσ (qui Arianna) e l'eroe (καλὸς κάγαθός) Teseo.

³⁶ Per *altero*: *Aspasia*, 91; *La ginestra*, 30; per *funesto*, il celebre v. finale del *Canto notturno*; diciassette le occorrenze di *desio*: *A un vincitore nel pallone*, 8; *Bruto minore*, 68; *Alla primavera*, 7; *Ultimo canto di Saffo*, 60; *Il primo amore*, 9; *La vita solitaria*, 54; *Consalvo*, 21; *Al conte Carlo Pepoli*, 36, 40, 100, 156; *Il risorgimento*, 71; *Le ricordanze*, 59, 83, 105; *Sopra il ritratto di una bella donna*, 12; *Il tramonto della luna*, 48; cfr. G. Leopardi, *Canti*, edizione critica e autografi, a cura di D. De Robertis, Il Polifilo, Milano 1984.

anche l'uso di una lingua vicina a quella, allora agli albori, dei *Canti Orfici* di Dino Campana: in alcune immagini (il cielo *triste*, il colore rosso, il fumo), assonanze (vertice *colorito* / vertice *fiorito*) e iperboli (*irresistibile*, *inestinguibile*, *irreparabilmente*)³⁷.

La presenza *sub specie absentiae* del testo letterario nella composizione (quasi una trasfigurazione del *Lied ohne Worte*) è data dalla forma musicale, che nasce ed è interamente costruita a partire dalle strutture linguistiche della lirica, analizzata dal punto di vista dell'occorrenza fonematica e del rapporto di interdipendenza che si instaura tra i fonemi, costituendo quella che si può definire la "musica della poesia". Intraducibile di per se stesso in musica, a tale rapporto è assimilata una corrispondenza con i vari parametri musicali: ordinati in base al materiale letterario, essi vengono reinterpretati e reinventati in maniera musicale durante la stesura della partitura, e innestati come gesti di danza sul palcoscenico del disegno architettonico formale.

Questo mettersi in rapporto con l'essenza musicale del testo letterario è un passo ulteriore, al di là della visione schönberghiana del testo "come generatore di ordine", dove la musica "ricomponne e riorganizza il senso, la tendenza del testo"³⁸; qui la 'ricomposizione' si trasforma in pura composizione, perché il testo è assente, ed esiste in quella che Giovanni Morelli definisce «relazione compositiva memoria / oblio»³⁹; prima di giungere

³⁷ La prima stesura dei *Canti orfici* è del 1913. Oltre al nesso $\xi\rho\omega\varsigma\text{-}\theta\acute{\alpha}\nu\alpha\tau\omicron\varsigma$, sottolineato da A. Pinchera (*Appunti sulla prosa dei «Canti Orfici»* in *Dino Campana nel Novecento. Il progetto e l'opera*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Officina, Roma 1992, pp. 96 e 129n), la lettura dei *Canti* rivela alcune intertestualità con la lirica di Michelstaedter: «Senti Iolanda come è triste il sole»: (v.1): «Non attristarti o Sole!» (*La notte*, II. *Il viaggio e il ritorno*, p. 39); «e come stride l'alito del vento -» (v.2): «[...] era un alito?» (*Scirocco (Bologna)*, p. 263); «i vertici fioriti» (v.3): «Un vertice colorito» (*Piazza Sarzano*, p. 281); «oscura è l'aria / ed è fuliggine» (vv.6-7): «nell'aria acre di fumo» (*Firenze*, p. 162). Le citaz. sono tratte da D. Campana, *Canti orfici*, ediz. critica a cura di G. Grillo, Vallecchi, Firenze 1990.

³⁸ M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milano 1980, p. 85.

³⁹ G. Morelli, *Terza pratica: Nono e la relazione compositiva memoria / oblio*, in *Aa. Vv., Nono*, a cura di E. Restagno, EDT, Torino 1987, pp. 227-235.

alla “perdita della memoria” di Heidegger – quella che Massimo Cacciari definisce «memoria dell’oblio»⁴⁰ –, passa attraverso le straordinarie intuizioni di Proust, influenzate dal simbolismo bergsoniano del tempo⁴¹.

A causa della vivezza e della mobilità delle strutture linguistiche che soggiacciono all'organizzazione fonematica della lingua, cui non potrebbe corrispondere certa meccanicità delle durate musicali tradizionali, durante la stesura musicale mi sono avvalso di metri e durate irregolari e di un'escursione dinamica molto ampia, che parte dall'inudibile per giungere al massimo possibile del fortissimo. La stessa strumentazione è stata determinata dalla struttura del poema. Come ha rilevato Mario Bortolotto⁴², già a partire dalle battute iniziali immerse in un pianissimo impalpabile, l'intento è quello di coinvolgere l'uditorio in una sorta di palingenesi, ciascuno facendo rinascere la propria percezione delle dinamiche dalle soglie del silenzio. L'attore principale non è soltanto il suono, ma il "suono espressivo", di una liricità patente, con le sue continue mutazioni e contrappunti di timbri. Immerso nella trama degli strumenti dell'orchestra, i cui colori si intrecciano continuamente e si confondono, l'oboe solista appare dapprima lontano, quasi timidamente, come in uno sfumato, per manifestarsi di lì a poco come protagonista di un vero e proprio mo-

⁴⁰ L'oblio diviene «forza creatrice» in quanto «permette alla memoria di avere un'intenzione» (M. Cacciari, *Conservazione e memoria*, in «ANAKH» n. 1, Firenze, Alinea, marzo 1993).

⁴¹ Come ho anticipato in altra sede (A. Caprioli, *L'oubli de la mémoire. Marcel Proust et Luciano Berio*, in *Proust 9. Lecteurs de Proust au XX^e siècle et au début du XXI^e*, vol. 2, éd. J. Brami, Caen, Lettres Modernes Minard, 2012, p. 38) in Proust l'oblio, inteso come negazione della memoria, è quasi sinonimo di morte: al contrario, il tempo, nel suo trascorrere, ha il potere di trasformare i propri istanti in archetipi, opponendo alla percezione della vita (“vie” sotto forma di “idées” / “traduction littéraire, c’est-à-dire intellectuelle”) la musica, «où les sons semblent prendre l’inflexion de l’être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations [...] que nous retrouvons de temps en temps» (M. Proust, *La prisonnière*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. J.-Y. Tadié, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1987-1989, II, p. 233). Cfr. F. Vial, *Le symbolisme bergsonien du temps dans l'œuvre de Proust*, in «P.M.L.A.», 55, 4, déc. 1940, pp. 1191-1212.

⁴² V. *infra*, nota 24.

nologo interiore, intercalato con il proprio *Doppelgänger* (l'oboe d'amore) in un breve episodio centrale.

Nel finale *fortissimo* dell'orchestra il solista rimane improvvisamente solo, allo scoperto, come riemerso dalla caverna: una lunga nota nella regione sovracuta, collocata due ottave sopra la tessitura normale e ottenuta con una preziosa tecnica strumentale⁴³ resta, come luce abbagliante, per un attimo sospesa; prima di scomparire definitivamente nel buio dell'estremo silenzio, quasi grido soffocato sulla soglia del nulla: «La tua morte è una cometa»⁴⁴.

⁴³ Carlo Tenan, allora Primo Oboe dell'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, primo interprete e co-dedicatario dell'*Elegia*, ha compiuto un fondamentale lavoro di ricerca. Le nostre comuni indagini sul suono sono state rese possibili dalle sue non comuni conoscenze strumentali, sempre accompagnate da un autentico afflato musicale.

⁴⁴ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1995, p. 32.

