

DANIELA BOMBARA

*Compositori mancati, contraffatti, posseduti.
Inganni e trappole dell'arte musicale fra Ottocento e Novecento*

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

DANIELA BOMBARA

*Compositori mancati, contraffatti, posseduti.
Inganni e trappole dell'arte musicale fra Ottocento e Novecento*

Il personaggio del musicista/autore acquista uno spazio nella letteratura fra Ottocento e Novecento, quando il contrasto fra artista e società mercificata si declina in tre forme: il 'compositore mancato', che non riesce a perseguire i suoi obiettivi ('Allucinazione' 1868, 'Gualdo'; 'Le corde d'un cembalo' 1876, 'Fontana'); 'contraffatto', poiché finge un estro musicale che non possiede ('Daniel Nabaâm De-Schudmoeken' 1874, di Ghislanzoni; 'L'Anello' 1908, 'Fleres'); infine posseduto da potenze soprannaturali, come nei racconti di Capuana 'Un melodramma inedito' (1889) e 'Il sogno di un musicista' (1901).

«Ah, in questo momento vorrei volarmene fuori da quella finestra sulla mia vestaglia cinese, come se fosse il mantello di Mefistofele». Con queste parole il maestro di cappella Kreisler abbandona la scena in *Kreisleriana* (1813) di E. T. Hoffmann, sancendo il definitivo distacco da un mondo che non può comprendere la forza, sublime ma oscura e potenzialmente satanica, della musica.¹

Una diabolicità dal duplice segno: estranea e superiore alla società mercificata fra Ottocento e Novecento, la musica trova nuove forme espressive: deviate, marginali, atipiche.² Anche per influsso dell'opera hoffmaniana il personaggio del compositore conquista un suo spazio nella letteratura italiana del periodo, quantomeno in ambito scapigliato; il contrasto drammatico fra artista e società appiattita su valori economici risulta particolarmente sensibile nell'esperienza di chi deve creare un prodotto musicale, frutto di vaste conoscenze ed abilissima tecnica.³ In questo

¹ E. T. A. HOFFMANN, *Kreisleriana*, a cura di M. FUMAGALLI, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1992, 85. Poco prima, rivolgendosi all'Amico Fedele, Kreisler aveva infatti affermato: «Ahimè, amico mio! [...] Un'ombra tetra passa sulla mia vita! Non credi che debba essere concesso a una povera, innocente melodia, che non pretende alcun posto sulla terra, di attraversare libera e inoffensiva gli spazi celesti?» Alla sorridente ironia dell'interlocutore sull'«innocente melodia» dell'irruente Kapellmeister, il protagonista ribatte: «Oppure come un *basso ostinato*, se preferisci» (*ibidem*). Per Kreisler ogni elemento della realtà è interpretabile in chiave musicale; ne deriva una sensibilità esasperata e creazioni musicali convulse, ossessive, nelle quali l'antitesi innocente melodia/ basso ostinato mostra il carattere duplice del discorso musicale, fra naturalità e perturbante iterazione. Il *Doppelgänger* musicale conduce alla follia poiché «proprio attraverso la reiterazione continua di un ritmo o di una figurazione mira ad obnubilare le facoltà mentali e ad annullare l'autocoscienza» (F. GRASSO, *Kreisleriana, fra Hoffmann e Schumann*, http://www.fabiograsso.eu/pdf/pdf_kreisl.pdf; cfr. anche S. FREUD, *Il perturbante*, or. *Das Unheimliche*, 1919, a cura di C. MUSATTI, Roma- Napoli, Theoria, 1984); questa musica eccelsa ma distruttiva può appartenere solo ad un oltremondo, insieme divino e diabolico.

² Non è un caso che proprio a cavallo dei due secoli si infittiscano le rappresentazioni del diavolo, come personaggio ed entità – il Male –, sia nelle forme musicali che teatrali. Il satanico si incarna soprattutto in una notissima figura di esecutore/ compositore, Niccolò Paganini, il cui virtuosismo appare «simbolo della tensione verso il superamento dei propri limiti, che solo la collaborazione con le forze occulte rende possibile». C. TOSCANI, *Odore di zolfo: il diavolo e il solista*, in *Il diavolo all'opera. Aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*, a cura di M. CAPRA, Venezia, Marsilio, 2008, 9-26: 9. Le sue *performance* diventano quindi emblema dell'anelito romantico all'Assoluto «a trascendere la materia, a nobilitarla e trasfigurarla in una dimensione poetica» (TOSCANI, *Odore di zolfo...*, 14), proprio quando questa 'materia' è diventata piatta, asservita ad una logica economica in virtù di una rapida industrializzazione che ha modificato profondamente l'Arte e gli spazi ad essa riservata. La volontà di 'andare oltre' può però essere sanzionata come *hybris*; allora il compositore e/o esecutore non è più soltanto l'ultimo dei Romantici ma anche chi ha indebitamente superato i limiti – della morale, della religione, del senso comune - ; e la componente innovativa della sua arte assume un aspetto bizzarro e mostruoso, rientrando ancora una volta nella sfera del diabolico, in accordo con l'idea tradizionale «di associare il diavolo e la sua influenza a concetti e pratiche quali 'ingegno', 'artificio', 'scienza', 'tecnica', 'progresso'». M. CAPRA *Le rappresentazioni del diavolo*, in ID., *Il diavolo all'opera...*, 123-161: 124).

³ Un'altra possibile fonte del discorso narrativo italiano sull'argomento è la novella *Gambara* di Honoré de Balzac, pubblicata nel 1837 nella *Revue et gazette musicale de Paris*; Paolo Gambara, singolare figura di musicista

contesto viene elaborata la trilogia tarchettiana *Amore nell'arte* (1869), che vede protagonisti tre musicisti: Lorenzo Alviati, organista; Riccardo Waitzen, pianista, e Bouvard, violinista. In tutti e tre i casi la focalizzazione sul processo creativo determina esistenze anomale, ed in particolare passioni amorose esasperate e morbide, ma solo il secondo racconto presenta il personaggio del compositore. Non si tratta in effetti del protagonista, Riccardo, ma della moglie Anna che, destinata a morire, canta

le modulazioni più arcane [...]; ciò che v'era di incomprensibile, direi quasi di pauroso nel suo canto, era che esso non ridestava idee, od affetti, o memorie di questa terra: colui che l'udiva si sentiva rivivere con sensazioni nuove, incomprensibili, inusitate, in un mondo del pari inusitato... Era forse l'approssimarsi per lei di questo mondo che le permetteva di udirne, e di rivelarne le armonie come l'eco di un eco!⁴

Sotto la sua guida, Waitzen diventa capace di creare e riprodurre «quel ritmo celeste della musica»⁵ trasmesso dalla donna, che rivive ossessivamente in lui. Il giovane morirà, ucciso dal terrore, quando suona la sinfonia che gli ricorda il primo incontro con la moglie morta, e crede di trovarsi di fronte lo spettro.

Nel personaggio di Riccardo convivono simulazione e ossessione: il protagonista avverte con angoscia e disgusto di non possedere reali capacità artistiche, trasfuse in realtà in lui da Anna moribonda attraverso un processo di assimilazione, quasi di 'contagio magico'; ma la finzione è insostenibile, e si spezza – insieme alla vita del giovane - di fronte all'immagine spettrale. La novella presenta *in nuce* i personaggi, differenti ma a volte interagenti nelle narrative successive, del compositore *posseduto* da forze superiori e del compositore *contraffatto*, che finge e inscena una genialità che non gli appartiene. In entrambe le figure opera il senso della crisi dell'arte romantica, quindi dell'unicità e absolutezza del processo creativo. Meno legato a motivi fantastici e invece alla piattezza del reale, con cui si confrontano tanti artisti velleitari dell'epoca, è il personaggio del compositore *mancato*, di colui che per vari motivi non riesce a produrre opere nuove e significative.

La configurazione ternaria della figura del compositore è certamente inadeguata, come tutte le classificazioni, a rendere la complessità dell'oggetto, e sicuramente comporta esclusioni, ma anche interazioni fra categorie; in ogni caso può costituire un utile approccio per analizzare in ambito letterario/ musicale le trasformazioni ed il necessario adeguamento del concetto di Arte di fronte alla modernità, all'industrializzazione, ai processi di riproducibilità tecnica con l'inevitabile perdita di 'aura' del prodotto artistico.

'virtuale' le cui splendide creazioni si concretizzano in opere inaudibili, condivide con Kreisler una pratica musicale dal carattere sovraumano, che consente l'accesso alla realtà oltremondana ma determina anche l'esclusione dal mondo di superficie: «Gambara è il romanzo musicale in cui Balzac intreccia il destino della musica terrena con quello del canto degli angeli». C. BIGLIOSI, *Baudelaire- Dufaj's o l'Angelo della critica*, in C. BAUDELAIRE, *Saggi critici*, a cura di C. BIGLIOSI, Pendragon, 2004, 7-22: 21. Musicista di genio, che intende riprodurre la melodia soave e la perfetta armonia delle voci della natura, Paolo Gambara finisce per comporre un'«informe création» (H. DE BALZAC, *Gambara*, Meline, Cans et Comp., 1839 74), un *Maometto* che appare agli allibiti ascoltatori come orribile accozzaglia di suoni dissonanti. In realtà Gambara è andato oltre la sensibilità degli esseri umani, le sue composizioni «parlano la lingua delle parole nuove, la lingua degli angeli, lasciando sulla terra degli uomini una musica ormai impossibile per le loro orecchie». BIGLIOSI, *Baudelaire...*, 22.

⁴ I. TARCHETTI, *L'amore nell'arte: tre racconti*, Milano, Treves, 1869, 92.

⁵ Ivi, 96.

1. *La lucida follia del compositore mancato*

La tensione fra sublime dell'arte e aspetti prosaici dell'esistenza dà luogo, nei personaggi di Hoffmann e Tarchetti, allo scacco creativo; ma nelle narrative italiane successive il problema si sposta all'interno del soggetto, tormentato dall'impossibilità di credere fermamente in qualcosa; il mondo mentale dell'artista ha perso i valori di riferimento tradizionali e non riesce a 'costruire' un'opera di genio in una situazione valoriale fortemente modificata.⁶

Non è quindi soltanto il contrasto insanabile fra ideale e reale a provocare in Giacomo, protagonista di *Allucinazione* (1868) di Luigi Gualdo, la perdita della ragione, ma proprio la sua inanità, che gli impedisce di trovare un'alternativa positiva.⁷ Il giovane si mantiene facendo il copista di musica, poiché le sue creazioni, non eccezionali ma attraversate da momenti di genialità, non incontrano i favori del pubblico; lo apprezza solo Maria, ragazza brutta ed ignorante, per quanto istintivamente attratta dal discorso musicale. Giacomo rinuncia alla volontà di comunicare e si isola in un mondo virtuale, poiché «giudicava l'arte talmente bella per se stessa e fonte di gioie intime tanto intense, da parergli vano il manifestare le proprie idee, puerile persino il cercare la gloria e l'applauso»;⁸ la sua mente deraglia, non più imbrigliata da una realtà negativa, e allora lo squallore dell'esistenza si ribalta, ai suoi occhi, in lusso e ricchezza, e al tempo stesso la sua musica diventa insignificante:

Il suo occhio, turbato dalla scossa che forse aveva ricevuto il cervello, non vedeva più gli oggetti esterni quali erano, ma bensì come la fantasia li dipingeva e come li avrebbe voluti. La realtà diventava falsa dinanzi al suo sguardo e invece vere le visioni da cui la sua mente era allucinata. Nella sua musica egli non riscontrava più quello squilibrio tra la volontà creatrice e la forza d'esecuzione, che sempre e tanto affligge l'artista, o piuttosto non se ne accorgeva più, poiché non sapeva distinguere la parte che si era estrinsecata da quella che era restata dentro e udiva nelle sue note anche quella eco divina che sentiva, ma che non vi aveva saputo esprimere. Gli pareva che tutti i suoi sentimenti fossero stati tradotti, mentre invece manifestava meno di prima, allorché la sua composizione lo addolorava sembrandogli sempre a mille miglia al di sotto del suo ideale.⁹

Lo scacco creativo di Guglielmo costituisce semplicemente una variazione sul tema della musica 'degli angeli' di Paolo Gambara, o delle composizioni convulse di Kreisler? In realtà la conclusione della vicenda ribalta l'assunto iniziale: Maria ascolta rapita le composizioni del giovane, che la vede come perfetta musa ispiratrice inglobandola nella visione allucinata con la quale deforma e ribalta di segno ogni elemento del reale, e le dichiara il suo amore. I due si sposano e Guglielmo finisce per

⁶ Vedi al riguardo, in specifico riferimento alla trattazione del soprannaturale, G. DESIDERI, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. 12, *L'età contemporanea. Letteratura di massa*, Torino, Einaudi, 2007, 5-46; in particolare il capitolo *L'Ottocento fantastico*, 5-23.

⁷ Luigi Gualdo è stato quasi ignorato dalla critica sino alla riscoperta di Carlo Bo, che firma un articolo al riguardo sulla rivista «Humanitas» nel 1947 e qualche anno dopo pubblica l'opera omnia dell'autore (L. GUALDO, *Romanzi e novelle*, a cura di C. BO, Firenze, Sansoni, 1959); il successivo posizionamento fra gli autori della Scapigliatura, di cui viene considerato uno dei più rappresentativi, è opera soprattutto di Madrignani, che si interessa al romanzo *Decadenza* (C. MADRIGNANI, *Introduzione*, in L. GUALDO, *Decadenza*. Milano, Mondadori, 1981). Si rimanda, per una bibliografia esaustiva della critica gualdiana, al lavoro completo e accurato di Daniela Sannino (D. SANNINO, *Portrait de l'artiste en passeur: Luigi Gualdo recensore e critico letterario tra Italia e Francia*. Tesi di dottorato, Università di Napoli Federico II, 2009) sulla figura di Gualdo mediatore culturale fra Italia e Francia. Il racconto *Allucinazione*, pubblicato nel 1868 in una raccolta di *Novelle*, è poi inclusa dall'autore nel volume *La gran rivale*, Milano, Treves, 1877, 253-274.

⁸ L. GUALDO, *Allucinazione*, in ID., *La gran rivale...*, 262.

⁹ Ivi, 269.

condurre una tranquilla esistenza borghese, alla quale si accordano senza scosse le sue musiche ormai assolutamente prive di genialità. Secondo Giovanna Rosa il racconto è parodico, poiché ridicolizza l'immagine romantica dell'artista in dissidio con il mondo e alla ricerca di un pubblico scelto che possa comprendere il valore altissimo della sua opera.¹⁰ In effetti Gualdo riprende, rovesciandola, la storia di Kreisler, che si rifiuta di comporre per il pubblico, ma lascia che i suoi accordi risuonino solo per lui, in totale disaccordo con una realtà esterna che non ne comprende la genialità; ¹¹ il primo rifiuta e abbandona il mondo, il secondo invece, di origine confusamente tedesca («n'è sfuggito di memoria il nome della città dove visse il giovane di cui vogliamo narrare la storia, ma ci sembra che fosse in Germania»),¹² con allusione scoperta al musicista incompreso di Hoffmann, sceglie la via dell'integrazione. Si consideri poi che Kreisler rifiuta il ruolo svilente del Kapellmeister, del musicista allineato al sistema, mentre Guglielmo si mantiene adattandosi al mestiere infimo di copista di musica; se Kreisler distrugge tutto ciò che ha creato, insoddisfatto, dando alle fiamme le sue creazioni, Guglielmo al contrario copia incessantemente, 'raddoppia' la musica di altri. Ancora il personaggio hoffmaniano non riesce ad estrinsecare la sua potenza creatrice poiché in lui l'esaltazione sormonta i momenti di tranquillità necessari a consolidare l'ispirazione; Guglielmo al contrario è affetto da un'eccessiva pigrizia, che gli impedisce di concretizzare in modo efficace la sua capacità immaginativa in campo musicale.

Il racconto di Gualdo è quindi tramato di riferimenti *e contrario* al personaggio dell'artista/compositore delirante, nel quale la distonia con il reale determina l'esplosione delle contraddizioni interne all'io, e dunque la perdita della ragione, e della stessa logica del prodotto artistico; ma non si tratta di parodia, a mio parere, poiché il ribaltamento dell' insostenibile situazione iniziale ha una sua concreta e 'seria' fattibilità. Non potendo diffondere la sua musica nel mondo Guglielmo ha 'artisticizzato' il quotidiano, ritagliandosi così uno spazio, puramente immaginario, in cui estrinsecare le proprie capacità; è quello che faranno qualche anno dopo tanti personaggi pirandelliani, che pongono una ragionata e limitata follia come via di fuga all'esistente. Si consideri poi che in ogni caso il racconto conserva una componente non indifferente di denuncia contro la società postunitaria, che costringe l'artista alla povertà, all'emarginazione, al rifugio nel fantastico; è proprio la componente surreale del racconto a costituire un elemento di individuazione delle fratture e della negatività del reale, e questa volontà critica accomuna il timido Guglielmo agli impetuosi Lorenzo, Bouvard, e Riccardo della trilogia tarchettiana.¹³

¹⁰ Cfr. G. ROSA, *La narrativa degli scapigliati*, Bari, Laterza, 1997, 48: « la conclusione suona parodia dei tanti geni scapigliati che cercano l'amore nell'arte ».

¹¹ «Tra il suo mondo artistico e quello terreno e concreto della realtà non vi è alcuna possibilità di scambio, di comunicazione. Questa perdita dell'armonia tra l'io e il tutto è la connotazione specifica dell'universo kreisleriano, un mondo tragicamente e grottescamente incapace di ricomporsi. Tra le pieghe di questo tessuto lacerato nasce la follia, una follia che si esprime 'musicalmente' attraverso una successione, sempre più incalzante e travolgente, di accordi». M FUMAGALLI, *Johannes Kreisler: i 'cerchi' dell'arte e dell'essere*, in HOFFMANN, *Kreisleriana...*, IX-XXII: XII.

¹² GUALDO, *Allucinazione...*, 255.

¹³ Afferma infatti Billiani: «The merging of drained artistic creativity [...] illustrates art's profound inability to occupy a central place within the social environment [which] was undergoing a traumatic and frightening process of redefinition. [...] Social impediments constrain artistic creativity and drive the artist mad». F. Billiani, *Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Iginio Ugo Tarchetti's Trilogy Amore nell'arte and Luigi Gualdo's Short Stories, 'Allucinazione', 'La canzone di Weber', and 'Narcisa'*, «Forum for Modern Language Studies», 44, (2008), 4, 480 – 499: 489, 490, 491. La povertà di Guglielmo è un dato significativo, secondo Billiani, al pari del suo insuccesso; le capacità artistiche, nel contesto sociale italiano della seconda metà dell'Ottocento, non comportano automaticamente il benessere economico, a meno di non scendere a compromessi, di degradarsi fino quasi ad annullare la propria personalità: ne derivano isolamento e follia.

Un altro artista ossessionato dal desiderio di creare una musica pari a quella dei grandi maestri, e altrettanto in grado di lasciare il segno nella società, è l'innominato protagonista de *Le corde d'un cembalo*, di Ferdinando Fontana.¹⁴ Il segreto dei compositori del passato sembra consistere, per lui, nella sinergia fra voce umana e strumento: i versi ben declamati, ed i sentimenti che da essi si sprigionano, costituiscono di per se stessi materia sonora.

Infatti cos'è la musica? E' quell'arte che deve esprimere il suono del pensiero enunciato dalla parola. Per meglio dire è la traduzione dei pensieri in percossioni aeree. E la parola [...] non produce forse anch'essa le onde sonore al pari delle note? [...] La gamma vocale è lo scheletro della gamma musicale.¹⁵

Il musicista cerca allora dei testi poetici ispirati, che possano dar luogo a suoni sublimi e innovativi, ma non vi riesce; coinvolto però in prima persona in una violenta storia d'amore declama una poesia altamente patetica, e avviene l'incredibile sinergia.

Il suono della mia voce era cessato, allorchè un'eco dolcissima, una melodia divina, sublimemente nuova, percosse il mio orecchio. Le corde del cembalo, nelle quali andavano a frangersi le onde sonore prodotte dalle mie labbra traducevano, oscillando, in *gamme musicali* l'espressione delle *gamme vocali* delle mie parole.¹⁶

Il fenomeno risulta però incontrollabile: si è creata una melodia eccessiva per i sensi e la comprensione umana, e per le stesse capacità del cembalo, le cui corde s'infrangono, mentre la stessa mente dell'artista si disgrega per sempre.

Ma quando l'eco cessò, quando la melodia divina tacque, mi parve di venir meno. [...] Sentivo che i nervi del mio cervello si erano spezzati. Un rumore vibrato e violento rimbombò nella stanza. Mi alzai; corsi al cembalo ... Tutte le corde si erano infrante ... come i nervi del mio cervello. [...] Alla mattina, svegliandomi, mi trovai nell'ospizio dei pazzi.¹⁷

Come Gambara l'appassionato cembalista cerca di costruire strumenti inediti per catturare l'essenza del divino, di una realtà *altra* che è negata all'uomo comune; come Kreisler rivela una personalità interamente devota al fatto musicale, che diventa l'unica chiave interpretativa della realtà.

Tutto era musica per me; uno stormire di foglia, il rumoreggiare d'un carro, il ronzio d'un insetto, il mormorio d'una folla giungevano appena al mio udito che il mio cervello li traduceva tosto in una coordinazione onomatopeica di note.¹⁸

Si trattasse comunque solo di «scacco creativo per *ybris*»,¹⁹ nel senso che la follia è evidente punizione per aver osato la fatale commistione fra animato e inanimato, pensiero/ sentimento

¹⁴ La novella è inclusa in una raccolta incentrata su tematiche musicali, *In chiave di violino* (I ed., Milano, Casa Editrice Sociale, 1876), Milano, Lampi di stampa, 2003. Ferdinando Fontana (1850-1919) è maggiormente noto come librettista pucciniano (*Le Villi*, *Edgar*), e commediografo dialettale; come autore di prosa viene stigmatizzato da Benedetto Croce, che lo considera scrittore dalla vena facile e superficiale, di «frettolosi articoli di giornale» (B. CROCE, *Tra i giovani poeti, 'veristi' e 'ribelli'*, in ID., *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1938, 1- 48: 8). Per notizie essenziali su vita e opere si rimanda alla voce *Ferdinando Fontana*, di R. PISANO, per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, 646-649.

¹⁵ FONTANA, *Le corde d'un cembalo...*, 35-36.

¹⁶ Ivi, 37.

¹⁷ Ivi, 38.

¹⁸ Ivi, 32.

dell'uomo e meccanica dello strumento, rimarremmo ancorati alle coordinate romantiche del genio incompreso. Ma il testo di Fontana pone invece un problema 'tecnico' di grande attualità: il ruolo defilato della parola nella musica moderna, in un'epoca che vede l'affermarsi del *Wort Ton Drama* wagneriano e della musica sinfonica rispetto all'operistica. Qualche anno dopo l'autore torna ad affrontare la questione con un approccio non più narrativo/fantastico, ma saggistico: nel 1884 egli pubblica, presso l'editore Sommaruga, un libretto dal titolo *In teatro*, che propone una nuova forma di teatro musicale, lo *spettacolo sinfonico scenico*.

Il libretto scomparirà; allo spettatore non verrà dato nelle mani che un vero poema perchè questo gli possa servire di guida attraverso l'azione. In questo poema lo spettatore potrà leggere talora, è vero, qualche verso cantato sulla scena, ma saranno quei versi soltanto che garberà al poeta di fargli leggere; il poema cantato dagli attori ne sarà ben diverso, poichè, obbligato a servire esclusivamente alla musica, alla padrona del luogo, esso non verrà a mostrarsi forzatamente difforme agli occhi del pubblico, come fu costume finora.²⁰

Sul palco si svolgerà allora un'azione scenica che integri parole e musica; la fonte d'ispirazione sarà il poema che lo spettatore sta leggendo. In tal modo si ricrea la situazione 'fantastica' del racconto: linguaggio musicale e verbale non si elidono a vicenda, come nel vecchio teatro in musica, ma interagiscono, mantenendo la propria autonomia e specificità.²¹

Tutto ciò rimane comunque allo stadio progettuale: né l'autore Fontana, né il narratore del racconto arrivano alla fase produttiva dell'elaborazione creativa; uno stesso destino fallimentare li accomuna, inoltre, alle musiche 'virtuali' del personaggio di Giacomo nella novella di Luigi Gualdo.

In tutti i casi la musica eccelsa, o comunque innovativa, è un limite a cui tendere, nei fatti irraggiungibile. Si tratta di un obiettivo così ambizioso che gli sforzi per conseguirlo, spesso perseguiti con mezzi eterodossi, per vie trasverse, ottengono il risultato opposto: la creazione si converte in afasia, incomunicabilità, demenza.

2. Un abile escamotage: la mistificazione dei compositori contraffatti

Si pone allora la necessità di aggirare l'ostacolo, simulando l'atto creativo. Daniel Nabaäm De-Schudmoëken, protagonista dell'omonimo racconto di Antonio Ghislanzoni, è in realtà italianissimo, ed ha un nome del tutto plebeo: si tratta di Bartolomeo Scannagatta, organista di Biella, che ha assunto uno pseudonimo nordico per aver successo.²² Si fa passare per pianista personale del re del Belgio, ma non è tanto il titolo usurpato ad avere effetto sul suo pubblico e ad aprirgli le porte di conservatori e sale di musica dove esibirsi, quanto il nome in sé, ironicamente

¹⁹ DESIDERI, *Il fantastico...*, 8.

²⁰ F. FONTANA, *In teatro*, Roma, Sommaruga, 1884, 110-111.

²¹ Il saggio di Fontana è noto agli studiosi, che lo interpretano come segno di una crisi del melodramma, e al tempo stesso delle possibili direzioni della sua evoluzione. Cfr. almeno F. PORTINARI, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Edt, 1981, 180: «E' l'ombra del Wagner che attraversa le Alpi?»

²² La novella è pubblicata da Sonzogno in un volume di *Racconti e novelle*, nel 1874, alle pp. 65-77. Antonio Ghislanzoni (1824-1893) è stato riscoperto in tempi recenti grazie ad un saggio di Ernesto Travi del 1980 il cui titolo, *L'operosa dimensione scapigliata di Antonio Ghislanzoni* («Otto/Novecento», A. IV, n. 5-6, 69-93) sarà quello di un convegno del 1993 (Milano, Lecco, Caprino Bergamasco, a cura di Aroldo Benini, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Comitato di Milano, 1995) che ha il merito di analizzare l'autore 'a tutto tondo', nella sua dimensione di librettista, novellista, giornalista. Si rimanda alla voce *Antonio Ghislanzoni*, redatta da G. ZACCARIA per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. LIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, 46-50) per un panorama più completo della letteratura critica.

caratterizzato da una così potente ed indiscutibile forza rappresentativa – di talento inarrivabile, di capacità creative – da assumere una valenza magica:

Dev'essere un pianista insuperabile nei pezzi di difficoltà – disse uno degli astanti - ciò si comprende dalle molte consonanti del nome...Ed anche, soggiunse un altro, dalla k aspirata preceduta dal dittongo. - Non c'è dubbio – rispose la contessa. [...] Non sentite forse, nella posa solenne e direi quasi patriarcale di questo nome, il pianista pacato, maestoso, che procede sicuro sulle onde melodiche, come un poderoso vascello già provato dalle tempeste e dai venti?... Liszt! ... Non vedete, a questo nome, il lampo e la folgore guizzare sulla tastiera?²³

Un direttore di conservatorio a cui Scannagatta si rivolge, sottolinea l'eccesso a cui è ormai giunta la «straniomania [...]: ha destato fanatismo un pianista compositore piovuto dal nord, a lei incomparabilmente inferiore sotto ogni aspetto. Ma egli aveva la fortuna di chiamarsi Sfrirt...». ²⁴ Scannagatta emigra a Stoccolma dove diventa maestro concertatore, dunque apprende un'effettiva pratica musicale che è probabilmente superiore alle conoscenze provinciali e limitate dell'ambiente biellese; ma al ritorno è diventato un compositore superficialmente wagneriano: «Due o tre membri della *Società del quartetto*, nell'udire un mio esecrabile waltzer tutto pieno di dissonanze, parvero assaliti da catalessi». ²⁵ La maschera ha assorbito il volto e la finzione, quindi l'etichetta del nome 'nordico', assume il valore di essenza dell'arte: il giovane finisce per comporre melodie disarmoniche e inautentiche come il suo pseudonimo. La conclusione ribalta l'assunto iniziale, stigmatizzando la contraffazione: padre e figlio decidono, dopo i falsi e facili successi del giovane, di tornare a Biella «a far della buona e bella musica, in mezzo a gente che se ne intende davvero, perché ha cuore e buon gusto». ²⁶

Il racconto non solo critica il wagnerismo incolto e modaiolo degli ambienti musicali o musicofili italiani fra '800 e '900, bersaglio della satira, fra gli altri, di un Pirandello;²⁷ dietro l'andamento scherzoso della vicenda si intravede il dramma autentico di chi non può creare liberamente e deve adeguarsi ad etichette, sino a direzionare le proprie capacità ed attitudini nella ridottissima sequenza di suoni di un nome fittizio. Non siamo tanto lontani dagli *-ismi*, dalle deleterie mode culturali quali Romanticismo, Simbolismo, Wagnerismo, che sarà ancora Pirandello a stigmatizzare nel saggio *Arte e coscienza oggi*, considerandoli esempi di «malessere intellettuale». ²⁸

L'uso strumentale della cultura come forma di distinzione rispetto alla massa amorfa, l'ossessione del genio che solo può elevarsi dalla banalità del quotidiano, sfuggendo alla mercificazione di ogni elemento del reale, quindi anche dell'arte: queste sono le molle che spingono Ottavio Gandolfi, protagonista dell'*Anello* (1898) di Ugo Fleres, ad attribuirsi la paternità intellettuale

²³ A. GHISLANZONI, *Daniel Nabaïm De-Schudmoëken*, in ID., *Racconti e novelle*, Milano, Sonzogno, 1874, 65-77: 68.

²⁴ Ivi, 74.

²⁵ Ivi, 76.

²⁶ Ivi, 77.

²⁷ In *Suo marito* (1911) Dora Barmis aggiorna sulle mode recenti Giustino Boccio, che vuole inserirsi in società per sponsorizzare la moglie: «Viene il violoncellista Begler, il Milani, il Cordova, il Furlini, e s'improvvisa il quartetto... Eh già, sospirò Giustino. Un po' di conoscenza della musica... di quella difficile... oggi è proprio necessaria... Wagner. No, Wagner, col quartetto! Esclamò Dora. Tchaikowsky, Dvorak... e poi, si sa, Glazounov, Mahler, Raff. Eh già, sospirò di nuovo Giustino. Tante cose si dovrebbero sapere... Ma no! Basta saperli pronunziare, caro Boggio! Disse Dora ridendo». L. PIRANDELLO, *I romanzi, le novelle, il teatro*, a cura di S. CAMPAILLA, Roma, Newton Compton, 2013, 541-759: 595.

²⁸ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, «La Nazione letteraria di Firenze», I, 1893, 6, poi in L. PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1993 (I ed. 1960), 891- 911: 901.

di un melodramma che non è suo.²⁹ Ottavio, ricco, colto e sensibile, decide di mettere in scena un'opera musicale modellata su *La Venere d'Ille* di Merimée, scritta da Silvestro Cosmalis, un caro amico musicista di talento, il quale si è ucciso in estrema povertà e incompreso dal pubblico. La costosa messinscena sarebbe una forma di riscatto per Cosmalis, e per l'arte libera che questi aveva rappresentato in vita. Ma Ottavio, sedotto dal successo dell'*Anello*, la cui carica innovativa è dichiaratamente di matrice wagneriana, lascia credere di esserne l'autore; non riesce però ad elaborare una seconda opera che possa bissare il trionfo della prima. La tensione fra desiderio ed impossibilità di creare, insieme al rimorso per il furto, conducono gradatamente il giovane alla follia; nella surreale scena finale Ottavio si trasforma in Cosmalis, ne assume i ricordi, le aspirazioni, l'intera personalità.

Il romanzo piace a Pirandello, che in un articolo apparso sulla «Rassegna Settimanale Universale» del 1898 sottolinea in primo luogo il tema dello 'scacco creativo', dal quale scaturisce interamente la situazione altamente drammatica che è il maggior pregio dell'opera.³⁰ Ancora più significativa appare però l'interazione fra l'artista e il suo doppio, al punto che il simulatore arriva a coincidere con l'originale proprio perché ne assume le prerogative. Non solo Ottavio è prigioniero di un ruolo che finisce per assorbirne la personalità, ma riesce in qualche modo a dare compostità alla propria *maschera* di musicista; più che una sovrapposizione avviene una sinergia, un interscambio di conoscenze ed abilità – e Pirandello sottolinea puntualmente nella recensione la novità di una tematica che lui stesso ha affrontato -, per cui lo stesso protagonista da mediocre musicista si trasforma in moderno compositore.

Fin dal principio infatti Ottavio tratta con autentica competenza di filologo musicale il manoscritto dell'amico: il libretto sarà trascritto «sfilandolo i versi dalla complicata orditura dei rigli, fissandoli e inquadrando con l'aiuto della prosodia e delle rime»³¹; l'opera è organizzata e compattata, strutturata con gli opportuni segni di agogica a partire da una situazione caotica di «squarci assolutamente disparati, contraddittori, profani. [Ma alla fine] la perspicua melodia si svolge senz'alcuna esitazione; niente la intralcia: è un limpido ruscello»³². In seguito Ottavio, per tacitare il rimorso, «aveva cominciato ad esagerare il valore del proprio lavoro di trascrizione, di riordinamento e anche di sviluppo formale»³³, sentendosi coautore dell'opera; ma il narratore/autore, nella parte conclusiva, sembra dargli ragione, per bocca di un personaggio minore, Enrico Delfino, rivale in amore del protagonista: «Qualunque sia il merito dell'opera di Silvestro Cosmalis, e certo è grandissimo, non dobbiamo scordarci che senza l'intervento del Gandolfi essa sarebbe

²⁹ Scrittore, critico d'arte, letterario e musicale, librettista, disegnatore, direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Ugo Fleres ha suscitato sino ad ora un interesse minimo ed episodico, forse proprio per la sua personalità di *tuttologo* che non emerge in alcun campo specifico. Per quanto riguarda il romanzo *L'Anello*, mi permetto di rimandare, anche per gli opportuni riferimenti bibliografici, al mio saggio *Compositori, impresari e pubblico nell'Anello di Ugo Fleres: un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento*, «California Italian Studies», 4, 1, 2013.

³⁰ «La posizione del Gandolfi diviene veramente tragica: egli patteggia con la propria coscienza: come il Cosmalis ha avuto bisogno di lui per trionfare, così ora egli ha bisogno del Cosmalis fintanto che comporrà un'opera veramente sua, tutta sua; e allora cederà al Cosmalis quel che gli spetta. Questa situazione tragica cresce tanto più, man mano, in potenza, quanto più l'impotenza propria appare manifesta al Gandolfi, privo assolutamente di facoltà creativa. Egli odia ora *L'Anello*, che gli sta dinanzi e lo sfida» L. PIRANDELLO, *L'Anello, romanzo di Ugo Fleres*, «Rassegna Settimanale Universale», 31 luglio 1898, articolo firmato *Giulian Dorpelli*, ora in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani e con una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, 424-25

³¹ U. FLERES, *L'Anello*, Milano, Treves, 1898, 9.

³² Ivi, 6, 8.

³³ Ivi., 139.

rimasta sepolta ... Ora che il Gandolfi ha pagato con la demenza e la morte la sua colpa, dobbiamo rendergli giustizia, se non per le intenzioni, almeno per l'esito del suo operato»³⁴.

Non si tratterebbe dunque di plagio quanto di una forma estrema di autorialità condivisa; si affaccia in ogni caso una nuova concezione del processo creativo, nella quale è parte integrante il riuso, il prestito, la rielaborazione dell'esistente, prassi esecutiva che è anche di Pirandello.³⁵ Si consideri inoltre che lo stesso Ottavio si conferma compositore all'avanguardia quando, alla ricerca dell'estro creativo, giunge a creare musica, o almeno ritmo, traendolo dal denso volume rumoristico dell'ambiente che lo circonda.

Così egli credè di poter trovare da per tutto il suggerimento d'un ritmo. La prima idea gli en'era balenata in ferrovia . Il rotolante strepito dei vagoni aveva insinuato nella torpida noja del viaggio certi movimenti di marcia, di galoppo, di ridda: ed egli , appena giunto nella modesta villa, aveva tentato di svolgere sul pianoforte gli appunti tracciati fra le scosse perpetue. Poi l'idea s'era impadronita di lui come un invasamento, e i sonagli d'una vettura in lontananza, lo stridio d'una porta che s'apriva, il singhiozzo d'una cascatella, il frinire delle cicale, gli zirli, i ronzii della notte agreste, tutto veniva interpretato e fissato in note, tutto contribuiva a lusingarlo d'aver scoperto una novella fonte d'ispirazioni.³⁶

Qualche tempo dopo il futurista Luigi Russolo si proporrà ugualmente di superare la diade suono/rumore: «godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire per esempio l'Eroica o la Pastorale».³⁷

Ma il percorso esistenziale e creativo del personaggio di Fleres non comporta invenzioni strabilianti, come l'innovativo *Intonarumori* di Russolo, quanto invece un progressivo ed inesorabile fallimento: Ottavio muore in manicomio ormai annullato in Cosmalis, del quale ha assunto perfino l'aspetto fisico. Eppure il giovane è riuscito ad essere anche lui artista, per quanto in un modo distorto e atipico; anzi ha percorso la modernità trasformandosi alla fine, sia pure magicamente e nel segno della follia, nell'icona dell'artista novecentesco, ai margini della società borghese ma in grado di *creare* al di fuori degli schemi. *L'Anello*, audacemente wagneriano, resta in cartellone suscitando l'ammirazione del pubblico, testimonianza postuma di un'esistenza condotta in nome dell'Arte, fino all'estremo sacrificio.

3. La figura perturbante del compositore posseduto

In due novelle di Luigi Capuana, *Un melodramma inedito* (1889) e *Il sogno di un musicista* (1901),³⁸ la creazione musicale conferma il suo *status* di oggetto inarrivabile, non perché distante dai progetti ed aspirazioni del musicista fallito, o simulatore; in questi racconti il discorso musicale appartiene invece ad un mondo ontologicamente superiore che si impone al protagonista, invadendone la personalità fino ad azzerarla.

In *Un melodramma inedito* Ludovico elabora mentalmente una musica meravigliosa, che ricorda ma non riesce a trascrivere. La vicenda assume da subito toni wagneriani, poiché inizia con la

³⁴ Ivi, 337.

³⁵ Vedi al riguardo il saggio di C. O' RAWE, incentrato comunque soprattutto sull'autoplagio come tecnica compositiva pirandelliana: *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, London, MHRA, 2005.

³⁶ FLERES, *L'anello...*, 185-186.

³⁷ L. RUSSOLO, *L'arte dei rumori*, Milano, Edizioni futuriste di 'Poesia', 1916, 38

³⁸ Per le citazioni seguiamo l'edizione a cura di Andrea Cedola: L. CAPUANA, *Un melodramma inedito* (pp. 21- 26) e *Il sogno di un musicista* (pp. 27- 33) in *Novelle del mondo occulto*, Bologna, Pendragon, 2007, edizione a cui si rimanda anche per gli opportuni riferimenti bibliografici.

citazione del *Wort Ton Drama*, cioè dei capolavori di Wagner ai quali aveva assistito in solitudine Ludwig di Baviera nel teatro di Monaco; ma commentando il fatto Ludovico afferma di aver provato qualcosa di meglio. Il giovane racconta di essersi recato dalla donna che amava, in fin di vita: il dolore provato, unito allo stimolo esterno del canto triste del vetturino, determina in lui un'allucinazione musicale che si configura come completa opera lirica, con tutte le componenti di orchestra, cantanti e pubblico. L'elemento *perturbante* è dato dal fatto che Ludovico non è affatto musicista, ma ha assorbito un'abilità compositiva che avverte come esterna alla sua personalità: l'opera musicale della visione «l'ascoltavo, quasi venisse cantata da un altro [...]; riflettevo che dovrebbe accadere la stessa cosa nella mente d'un maestro quando comincia a svilupparvisi la creazione musicale». ³⁹

Ludovico realizza virtualmente una rappresentazione migliore rispetto a quelle solitarie del Re di Baviera – e non è casuale l'identità del nome di battesimo –, poiché il sovrano era semplice spettatore, mentre il protagonista assume tutti i ruoli insieme. «L'essere attore cantante, orchestra e spettatore nello stesso punto, mi produceva qualcosa di così straordinario, di così ineffabile, che non avrei voluto, a ogni costo, sentirlo cessare». ⁴⁰

La trama dell'opera, come la stessa idea di un'arte totale che integra canto, componente strumentale, e coinvolge al massimo grado gli ascoltatori, è wagneriana: una fata ama un uomo - il *leit motiv* della 'rinuncia all'amore' è presente nell'*Oro del Reno* - e chiede al padre di diventare mortale: in *Die Feen* di Wagner troviamo Ada che è disposta a lasciare il privilegio dell'immortalità per il principe Arindal. Ed è proprio sulle cruciali parole 'Rendimi mortale' che si interrompe lo straordinario sogno di Ludovico.

Il protagonista, trasfigurato magicamente in artista, cerca quindi un *ponte* fra il suo doppio *creatore* e la vita normale; il *leit motiv* 'Rendimi mortale' esprime la volontà di trasferire il genio creatore nella quotidianità. Ma il sogno si conclude, la musica non può essere trascritta, il desiderio si rivela quindi impossibile; anche il compositore posseduto è artista solo in particolari circostanze, oniriche e surreali.

Ne *Il sogno di un musicista* si verifica una situazione speculare e contraria affine alla vicenda tragica del *Riccardo Waitzen* di Tarchetti: non è la musica perfetta ad interagire con la condizione umana, ma piuttosto l'individuo ad accedere ad un oltremondo musicale. Volgango Brauchbar vede in sogno un coro angelico che canta una musica di divina bellezza; ma una voce ammonisce l'ascoltatore a ricordare solo la prima parte dell'opera, altrimenti morirà. Quando il giovane s'innamora, tradendo quindi le sue aspirazioni artistiche per obiettivi più materiali, improvvisamente ricorda e suona, contro la sua volontà e con crescente terrore, tutto il pezzo; la conclusione di esso coincide con la sua morte. Il protagonista, il cui nome parlante esprime il desiderio dell'artista – Volgango allude a Mozart, Brauchbar vuol dire abile – morirebbe quindi perché ha osato essere un 'aspirante Mozart', senza riuscire a sacrificare al proprio genio i piccoli piaceri della vita quotidiana; si tratterebbe di un peccato di *ybris*, ed in tal caso il discorso rimarrebbe entro coordinate tardoromantiche e scapigliate. Ma nella cornice il narratore esterno afferma: «Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. È più bella, più libera, più reale». ⁴¹ Volgango allora sognando non si è annullato, ma è piuttosto approdato ad una dimensione più alta, di arte divina,

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ CAPUANA, *Un melodramma...*, 23.

⁴¹ CAPUANA, *Il sogno...*, 27.

poiché la musica sognata è pura forma del pensiero, libera dalla banalità dei mortali; la musica degli angeli di Gambarà finalmente può essere suonata sulla Terra.

Il Mozart potenziale del *Il sogno di un musicista* è comunque un *unicum* in questa rapida carrellata attraverso le rappresentazioni letterarie del compositore; il nome che ricorre più frequentemente è quello di Wagner, l'autore innovativo, al centro di discussioni e polemiche fra Otto e Novecento, simbolo della modernità – di un diverso rapporto col pubblico, e tra le varie componenti del discorso musicale –, con cui gli italiani si devono inevitabilmente confrontare. L'allucinato Guglielmo di Gualdo è di origini tedesche, l'innominato cembalista di Fontana vuole creare composizioni in cui operi una sinergia perfetta fra suono e parola; Bartolomeo Scannagatta si finge 'nordico' e scrive opere ricche di dissonanze; Ottavio simula di aver creato il wagneriano *Anello*; Ludovico elabora in un sogno ad occhi aperti un'opera lirica che segue il *Wort Ton Drama*.

Se 'l'arte dell'avvenire' wagneriana – per riprendere il titolo del noto saggio di Wagner del 1863, *Das Kunstwerk der Zukunft* - costituisce l'idolo polemico di queste narrative, ciò avviene perché esse testimoniano il difficile percorso dell'arte e della musica italiana in una società in vertiginosa trasformazione: le forme tradizionali non si adeguano più ad una realtà complessa, caratterizzata fra l'altro dall'industrializzazione dei prodotti culturali, dalla creazione di mode, da un peso sempre maggiore delle aspettative del pubblico, da un'inevitabile perdita di *aura*. Tutti fenomeni che comportano la necessità di adeguarsi, di immaginare forme inedite, magari deviate, ingannevoli, solo virtualmente divini o sublimi; ma questi territori marginali dell'arte, abitati da compositori mancati, contraffatti, posseduti, appaiono vitali, ed espressione in ogni caso della persistente importanza dell'atto creativo in un contesto sociale che non è ancora sordo alla musica, anche se essa può condurre alla demenza, al delitto, all'annullamento del sé.