

DANIELA BOMBARA, **Crisi dell'arte e magia della musica** **in racconti di Fontana, Faldella, Capuana**

Il suono è la materia della musica [...]. L'effetto naturale e generico della musica in noi, non deriva dall'armonia, ma dal suono, il quale ci elettrizza e scuote al primo tocco quando anche sia monotono. Questo è quello che la musica ha di speciale sopra le altre arti [...]. Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto dell'odorato etc. [...]. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tastabili etc. [...]. È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo ... che l'orecchio e l'idea quasi lo perda nella vastità degli spazi [...]. A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà (quando non sia vinto dalla paura) il fragore del tuono, massime quand'è più sordo, quando è udito in aperta campagna¹.

Nella cultura italiana dell'Ottocento il nesso musica/fantastico appare evidente, non solo nell'ambito del melodramma che spesso attinge al favolistico², ma anche nelle opere narrative la presenza del discorso musicale sembra richiamare un'Alterità inquietante e insieme fonte di piacere, poiché consente di superare la limitata percezione dei sensi nel quotidiano. L'età del Romanticismo

¹ Leopardi (2015), pp. 185 (6 luglio 1820), 188 (7 luglio 1820), 1307 (16 ottobre 1821).

² La bibliografia al riguardo è nutrita. Si menzionano Portinari (1981), il quale, interrogandosi sulla fortuna del melodramma, la individua nell'aver sfruttato «la garante esperienza della favolistica, il suo impianto funzionale» (125); secondo Guarnieri Corazzol, è «[a] partire dagli anni sessanta dell'Ottocento [che] l'opera italiana mostra una propensione al fantastico o al fiabesco (intesi nell'accezione antitetica praticata abitualmente) molto più accentuata che in passato» (2002), p. 21. Sulla *vexata quaestio* del fantastico e favolistico/fiabesco come categorie distanti, per alcuni studiosi oppositive – ad esempio Caillois (1966), ma anche in Todorov (1970) il mondo delle favole appartiene al 'meraviglioso', non al fantastico – appare risolutiva la proposta di Remo Ceserani (1996, p. 11) di considerare il fantastico come 'modo letterario', trasversale ai generi più diversi, in un'ampia gamma di forme della comunicazione che vanno dal realismo più accentuato ad un ventaglio di soluzioni surreali, irreali, straordinarie.

consegna alla musica una funzione ermeneutica; se ne possono rintracciare le prime formulazioni nel discorso leopardiano dello *Zibaldone*, a cui appartiene la citazione di apertura: astratta, per quanto collegata ai sensi, indipendente da giudizi estetici e dalla logica, per Leopardi la musica attiva la fantasia ed esprime l'infinito, in ogni caso ciò che è 'oltre il reale'.

Il discorso leopardiano si colloca negli anni '20, agli albori dell'esperienza romantica italiana; quest'ultima, anche per influsso della letteratura nordeuropea, individua la musica come suprema manifestazione della creatività umana per forza espressiva, potere evocativo, capacità di rappresentare il sentire individuale fino alle pulsioni inconsce, con un linguaggio che prescinde dalla sfera della comunicazione verbale e razionale. La sua duplice natura, fra ragione e istinto, ne fonda quindi gli «straordinari poteri, al limite del soprannaturale»³.

Dopo Leopardi, il binomio musica/piacere si sposta sull'asse musica/terrore-inquietudine quando diventa evidente la crisi dell'arte – e della musica regina delle arti – nel sistema sociale. Nel corso dell'Ottocento il fenomeno musicale è destinato ad individuare, proprio perché incentrato su tematiche dell'inspiegabile e dell'oscuro, «l'inadeguatezza e lo sconcerto del soggetto di fronte ai nuovi sviluppi del reale»⁴.

Sono i tre racconti di *Amore nell'arte* di Iginio Tarchetti⁵ ad inaugurare, in ambito scapigliato, la fisionomia 'musicale' dell'artista 'delirante e folle', pericolosamente vicino al soprannaturale e in conflitto con la società borghese. L'organista Lorenzo Alviati, il pianista Riccardo Waitzen e il violinista Bouvard

³ Crotti e Ricorda (1992), p. 82.

⁴ Desideri (1989), p. 969. Secondo Russi la musica giunge ad esprimere, fra i due secoli, le pulsioni e le esigenze profonde e nascoste del discorso letterario, diventando «una sorta di *istinto* e di *inconscio* della letteratura, o più precisamente uno dei suoi istinti e inconsci possibili» (2005), p. 58.

⁵ La raccolta, che comprende i racconti *Lorenzo Alviati*, *Bouvard* e *Riccardo Waitzen*, è pubblicata postuma da Treves nel 1869, ma *Bouvard* e *Riccardo Waitzen* erano già stati pubblicati ne «Il Presagio. Strenna italiana per l'anno 1867».

sono tutti artisti del suono, geniali ma incapaci di assoggettarsi alle regole del vivere comune; solo nel secondo caso, comunque, la professione ha un ruolo scenico importante e la vicenda assume una fisionomia fantastica: Riccardo infatti muore per il terrore quando, suonando la melodia che ricordava il primo incontro con la moglie defunta, gli appare lo spettro di questa. Il motivo della commistione fra vita e morte in ambienti dominati da creazioni sonore sarà ricorrente nelle narrative successive, indicando la potenza del prodotto artistico/musicale, che permette di varcare la soglia fra mondo terreno e oltretomba.⁶ La musica si ripositiona quindi nel discorso letterario accedendo alla dimensione del magico e del fantastico, poiché a questi livelli essa consente di superare i limiti dell'umano, sia pure in forme stravaganti e irrazionali; spie di un disagio dell'artista in un mondo che si avvia ad una rapida industrializzazione, lasciando spazi apparentemente residuali all'elaborazione creativa. Ma sono proprio queste zone liminari del reale e della psiche umana ad acquisire un'importante valenza ermeneutica, consentendo allo scrittore, e di riflesso al lettore, una comprensione non superficiale del mondo, anche nella dimensione di un'embrionale critica sociale.

⁶ Negli stessi anni della trilogia tarchettiana, il tema della musica evocatrice di presenze fantasmatiche è centrale in *La canzone di Weber* (1868) di Luigi Gualdo, in cui un cembalo suona magicamente la canzone preferita della defunta Ida - morta di dolore perché costretta a sposare un uomo che non ama - accompagnato dalla voce soprannaturale della ragazza che annichilisce, fra terrore e rimorso, il padre in ascolto; *La tromba di Rubly* (1868) di Antonio Ghislanzoni, che mostra il tentativo 'orfico', compiuto da un trombettista di eccelso valore, di richiamare dall'oltretomba la moglie amatissima. Si ricordano poi *Un'idea di Ermes Torranza* (1887) di Antonio Fogazzaro, in cui il compositore Ermes invita l'amica Bianca a suonare una sua romanza consegnatale in punto di morte, e la "misteriosa presenza spirituale di Ermes richiamata dalla musica" (Russi 2019, p. 56) spinge la ragazza a riconciliarsi con il marito. Musica magica, non perché richiami dal mondo dei defunti, ma invece trascina all'oltretomba, è quella de *Il violino di zio Bruno* (1906) del misconosciuto Maso Bisi, dove l'esecuzione soprannaturale annuncia la morte del padre del protagonista; sempre un 'incantesimo nero' anima, sul finire dello scorso secolo, ne *Il gigante* (1990) di Paola Capriolo, il duetto sonoro di piano e violino fra Adele e un misterioso prigioniero, dando luogo infine alla morte dei due protagonisti. Tutti i racconti citati, ad esclusione del testo di Bisi, sono esaminati da Rossi (2019), pp. 54-57.

Il presente lavoro si propone dunque di esaminare quattro novelle in cui le forme musicali assumono una valenza magica, soprannaturale, opera di autori che appartengono alla Scapigliatura, come Fontana e Faldella, e di Capuana, esponente di un naturalismo *sui generis*, che va oltre la superficie dell'esistente per accedere alle componenti oscure della psiche umana.⁷ Soprattutto l'esperienza scapigliata, ma anche parte della produzione di Capuana, intendono ripensare il conflitto romantico fra soggetto e oggetto, intellettuale e contesto sociale, spostando l'interesse dall'interiorità dell'artista alle trasformazioni in atto nella società italiana, ormai avviata ad una trasformazione dei processi produttivi che comporta anche la mercificazione dei prodotti culturali. In questo quadro si intende verificare se l'oggetto musicale, collocato nelle loro narrative ai margini estremi del reale ma al tempo stesso carico di un occulto e misterioso potere, diventi simbolo di un fare artistico marginalizzato ma potente, in grado di consentire una lettura consapevole e anche critica della realtà.

Di musica sovrumana e 'disumana' tratta Ferdinando Fontana, scrittore che gravita attorno alla Scapigliatura milanese, ne *Il romanzo di un sì di petto*⁸. Il protagonista Arturo conduce un'esistenza marginale: perde al gioco e si riduce in uno stato miserando, esiliandosi volontariamente nelle foreste canadesi. Qui incontra uno schiavo nero morente, che gli consegna una pozione dalle qualità

⁷ Al riguardo si veda almeno la recente raccolta di saggi, a cura di A. Pagliaro e B. Zuccala, *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy* (2019).

⁸ La novella è inclusa in una raccolta imperniata su tematiche musicali, *In chiave di violino* (1876), ora (2003). Ferdinando Fontana (1850-1919) è uno scrittore prolifico, noto come librettista pucciniano (*Le Villi*, *Edgar*), e commediografo dialettale; sul prosatore grava invece il giudizio negativo di Croce, che lo bolla come autore di "frettolosi articoli di giornale" (1938), p. 8. Ai fini del nostro discorso Fontana risulta invece interessante per il tentativo, di cui il racconto esaminato è un esempio, di rifondare il ruolo della musica nel sistema delle arti; al riguardo merita un accenno il saggio *In teatro*, nel quale l'autore propone di svecchiare il melodramma istituendo uno «poema sinfonico scenico», nel quale la componente scritta, data al pubblico come opera di poesia e non libretto asservito al canto, si integri alla dimensione musicale costituendo una sorta «di guida attraverso l'azione» (1884), p. 111. Per notizie essenziali su vita e opere si rimanda alla voce *Ferdinando Fontana*, di Pisano per il *Dizionario Biografico degli Italiani* (1997), pp. 646-649.

magiche: «Basta bagnare la lingua in questo liquido per acquistare una voce così estesa, così limpida, così squillante da farsi udire, in campagna rasa, a parecchie leghe di lontananza»⁹. L'esotismo e il personaggio 'nero', oltretutto schiavo, costituiscono un accesso alla dimensione fantastica perché ne condividono la caratteristica fondante: la marginalizzazione rispetto alla realtà consueta¹⁰. In questo contesto il ricorso alla magia rappresenta per Arturo una forma di riscatto, poiché la pozione ribalta fantasticamente l'emarginazione trasformandola nel suo contrario, in un 'eccesso' di presenza nel mondo: il giovane diventerà infatti anormalmente popolare e fascinoso, al punto da non riuscire a gestire adeguatamente il trionfo, e sforzerà la voce dando fondo alla pozione, sino a perdere le proprie qualità canore e il successo acquisito. Grazie al liquido magico Arturo sostituisce infatti un cantante e sorprende il pubblico emettendo l'acuto che ne costituiva il cavallo di battaglia: un *Là* presente nel primo atto del *Trovatore*. Ma la nota che ne esce è invece un *Si*, sonoro al punto da infrangere i vetri. Già il giovane aveva provato la voce prima della rappresentazione, suscitando stupore nei passanti¹¹: essi «si domandavano se quel suono, così

⁹ Fontana (2003), p. 48.

¹⁰ «L'esotismo si pone da sempre o come strategia retorica per eludere le trappole del senso comune, per gettare uno sguardo critico su ciò che non tollera critica frontale [...], o come una forma del fantastico, in quanto l'Altrove è per definizione il luogo del possibile, e addirittura dell'impossibile». Weber (2006), p. 224. Il 'nero' come figura di un'alterità irriducibile alla normalità borghese è presente ne *L'Alfieri nero* di Arrigo Boito: «Il nero è l'Altro: il non-europeo [...], proveniente da un universo di giungle e bestie feroci; la metafora ferina ritorna con particolare frequenza, declinata secondo molteplici varianti: giaguaro, scimmia, pantera» Lazzarin (2007), pp. 83- 96. Nel protagonista del racconto boitiano *Natura e Cultura* si potenziano a vicenda: il 'nero', ferino ma esperto, alla fine vince imprevedibilmente la partita, poiché la sua strategia istintiva è più efficace rispetto all'approccio razionale del bianco. Anche lo schiavo di Fontana è animalesco, silenzioso e veloce, come una pantera; come per il 'nero' di Boito, in lui l'istintualità convive con una sapienza arcaica, che ha dato luogo alla creazione del liquido incantato.

¹¹ Si profila per la prima volta il motivo del 'troppo', quindi di un perturbante superamento dei limiti. Ne è spia la nota aumentata: nella partitura originaria dell'aria il tenore, si è detto, canta un *la*. La circostanza allude sicuramente ad una situazione reale, al noto *do di petto* nella cabaletta «Di quella pira», sempre nel *Trovatore*, che è in effetti un *do* interpolato al posto del *sol* originale; introdotto da Carlo Baucardè in una rappresentazione dell'opera nel 1853, era diventato il pezzo

inumanamente soprannaturale, fosse lo squillo della tromba, che Dio deve porre in bocca agli angeli il giorno del giudizio»¹². L'oggetto magico ha quindi sovvertito l'ordine normale dell'esistenza, bruciando ogni successione cronologica; l'immagine della tromba angelica evoca inoltre per il lettore il binomio peccato/punizione, invitandolo a rileggere in tal senso la vicenda di Arturo. Questi si trasforma in effetti da protagonista di un prodigio a folle autore di un gesto di *hybris*, poiché ha osato sfidare le norme naturali costruendo un suo doppio canoro ingovernabile, che finirà per divorarne l'identità; inoltre si mostra asservito ad un'arida logica economica e ad una ossessione dello 'sfoggio' di cui sono indizio in primo luogo la nota aumentata dell'acuto, poi la vanità del sentirsi adorato, quasi 'fagocitato' dal pubblico:

*Gli parve di vedere una pioggia di dollari cadere dall'alto come grosse goccioline d'oro in campo azzurro; gli parve d'essere circondato da mani plaudenti tese verso di lui; ne vedeva le dita strette, compatte, i palmi rossi per lo sfregamento uscire da candidi manchons; gli parve di sentire sulle tempie una sensazione di freddo, prodotta dalle foglie di una corona d'alloro*¹³.

forte di ogni tenore. Anche Arturo, per suscitare l'ammirazione degli ascoltatori, 'va oltre' il dettato musicale e non rispetta i confini della partitura. Sulla mercificazione del melodramma, asservito ai gusti di un pubblico che asseconda gli eccessi canori degli interpreti a discapito della qualità e dell'intelligibilità del libretto, esiste già dal Settecento una letteratura polemica, che si indirizza al divismo dei cantanti (Benedetto Marcello, *Il teatro alla moda*, 1720), all'abnorme potere e fascino della musica ai danni della parola (Giovanni Battista Casti, *Prima la musica e poi le parole*, 1786), al ruolo defilato del librettista (Filippo Pananti, *Il poeta di teatro*, 1808).

¹² Fontana (2003), p. 53.

¹³ *Ibidem*. I particolari espressionistici con connotazione mortuaria (il freddo della corona) o oppressiva (le tante mani plaudenti) e l'exasperata focalizzazione cromatica creano un'atmosfera onirica in cui i due obiettivi di ricchezza e fama non possono essere scissi da un senso di violenza e di offesa: le mani rosse, dalle dita strette e compatte, richiamano l'immagine del pugno; la pioggia d'oro 'senza fine' il motivo del seppellimento. L'insieme è potenziato dalla caratterizzazione vampiresca e cannibalica di altre figure presenti nel mondo dello spettacolo: le braccia del pubblico erano «come le branche di un granchio che sta per afferrare la preda» (p. 55); l'impresario era piombato su Arturo «colla rapidità di un falco che piomba sulla preda» (p. 57). L'eccesso del protagonista è quindi stigmatizzato perché inaccettabile *hybris*, ma anche asservimento al mercato, prostituzione dell'arte. L'exasperazione del dettaglio fisico, che spezza l'armonia dell'organismo umano e assurge a simbolo di forze nascoste e sotterranee, è un carattere tipico del fantastico ottocentesco, esaminato da Roda (2008) in riferimento alla

Il canto magico è un *topos* frequente del fantastico: la voce, «essendo passaggio, abolizione dei limiti, delle classi, dei nomi [...], detiene un potere particolare di allucinazione»¹⁴. Inimitabile perché sovrumano, l'acuto di Arturo terrorizza come figura dell'indifferenziato, di un temuto ritorno al caos primordiale, in opposizione alla normalità borghese:

*Lo squillo di quel sì dominò il rumore, che fanno gli uomini, agitandosi sul loro pianeta. Mille gole tentarono di emularlo e mille gole scoppiarono nell'inutile sforzo. I borghesi serbarono per molto tempo negli orecchi l'eco oscillante di quel sì e, spesso, di notte, sognandolo, balzarono esterrefatti daccanto alle teneri consorti*¹⁵.

Il giovane, costretto a ripetere all'infinito il suono cosmico, finisce per ridurre la propria personalità a voce urlante e diventa schiavo della macchina spettacolare. Una donna promette di concedersi ad Arturo solo se la voce di questi sopravvanzerà l'orchestra; l'ultima *performance* prima che la pozione finisca è un trionfo, ma il pubblico impazzito tiene in ostaggio il cantante e gli impedisce l'incontro con l'amata. L'indomani il giovane 'scrocca', come un tenore di bassa lega, e lascia per sempre le scene.

La voce magica esprime allora una naturalità incorrotta, che Arturo spreca non solo utilizzandola all'eccesso, ma soprattutto inserendola in un circuito mercificante, di cui fanno parte il pubblico in delirio, l'avidio impresario, la donna

disgregazione di uno stesso corpo e delle sue parti; ma in entrambi i casi l'elaborazione fantastica «promuove ad entità autonoma e autoregolata l'una o l'altra parte somatica» (p. 197), che assume una configurazione minacciosa. Il tema è già presente nella configurazione freudiana dell'*Unheimlich* (Freud 1984, p. 63), nel quale le componenti dissociate del corpo sono collegate, com'è noto, al complesso di castrazione.

¹⁴ Barthes (1973), p. 103.

¹⁵ Fontana (2003), pp. 58- 59. La voluttà imitatoria ed il terrore identificano il carattere soprannaturale del suono, che si diffonde secondo uno dei due principi magici già teorizzato da Frazer in *The Golden Bough* (1906-1915): il contagio. Cosmica e terribile, la voce di Arturo richiama anche il suono delle Sirene omeriche, *thespesiai*, dal canto divino che controlla gli elementi del creato ma al tempo stesso annichila e distrugge. Cfr. Mancini (2005), p. 24. Come nell'epica antica «il mostruoso, il divino e il portentoso vanno spesso insieme» Cavarero (2003), p. 116; in questo racconto, dominato dalla figura del doppio, Arturo è sirena a se stesso, provoca e subisce insieme il fascino e gli effetti del canto magico.

che ama per capriccio. Lo stesso protagonista utilizza la sua voce solo per acquisire fama e denaro, dipendendo da quella logica del profitto a cui poteva sottrarsi grazie all'antica sapienza del popolo nero.

Il canto di Arturo si è indebitamente infilato nelle pieghe del reale per emergere in tutta la sua terrificante grandezza, ma non è stato in grado di modificare l'esistente; quando il giovane perde la voce magica ritorna ad essere un personaggio avulso dal contesto sociale. Il cerchio si chiude e l'esperienza del fantastico musicale scivola sulla superficie di un mondo indifferente, impermeabile allo spaesamento degli esclusi.

Se nella novella di Fontana la musica appare una forza incontrollabile, nel visionario *Una serenata ai morti* (1884) di Giovanni Faldella il discorso musicale produce inquietanti commistioni fra vita e morte, dando luogo ad un rischioso accesso all'universo dei defunti¹⁶.

La novella racconta di una serata all'osteria in un oscuro villaggio, Borgo Grezzo, dove si contrappongono due fazioni di 'contafrottole' ubriaconi: il rozzo Ambrogione, fanfarone e suonatore di fisarmonica, insieme al bel chitarrista Rolando e al vecchio organista Protaso; a questi si aggiunge il raffinato medico del paese, che cerca di introdurre nel paese la musica colta. La rivalità spinge Ambrogione a tentare un'impresa blasfema: una beffarda e grottesca 'serenata ai morti', che provoca la rivolta dei cadaveri di tutto il cimitero e la fuga del

¹⁶ Giovanni Faldella (1846-1928), rappresentante della Scapigliatura piemontese, è stato inserito da Gianfranco Contini in una linea espressionistica che passa per Dossi e arriva a Gadda. Si veda Contini (1953) pp. 7- 48, e *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, in «La Rassegna d'Italia», apr. 1947, ora in Contini (1970), pp. 533- 566 e 567- 586. Gli studi successivi hanno analizzato l'autore soprattutto dal punto di vista linguistico: cfr. Scotti Morgana (1974); Spera (1976). Per il testo si seguita l'edizione del 1982 a cura di Mortara Garavelli, di cui si segnala l'*Introduzione*, pp. 11-23. Utile la voce *Giovanni Faldella* di Strappini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 44 (1994).

musicista¹⁷. I due piani di realtà e immaginazione – l'ambiente gravemente materico dell'osteria e le vanterie degli avventori – interagiscono nell'ultimo movimento, quando il mondo virtuale creato dalle menti ottenebrate dei protagonisti esplode nella ridda infernale dell'assalto dei morti.

La critica ha comunque messo in dubbio lo statuto fantastico della novella, considerando l'invasione dei cadaveri solo un delirio alcolico di Ambrogione. Per Contini la realtà del racconto è orientata alla «deformazione osservativa», dunque all'exasperazione grottesca dei particolari in un contesto comunque realistico¹⁸; sulla stessa linea Mortara Garavelli, secondo cui Faldella «riesce a trascinare la brutta materia bozzettistica in una dimensione surreale (la 'sbornia' come 'sinfonia' protratta in una danza macabra) per esclusiva virtù di linguaggio»¹⁹. In effetti il mondo orrorifico evocato dalla musica è così eccessivo e baroccheggianti da apparire comico:

Egli [Ambrogione] allargò spaventosamente la fisarmonica con un muggito interminabile, come se aprisse un abisso di sonorità sotto il pedale di un organo stregato. Quindi la rinchiuse con un soffio da smorzare la luna e l'intelligenza. Poi si diede ad agitarla, divincolarla con una frequenza di movimenti di su, di giù, nel mezzo, cagionando tremolii concentrici, cicalecci di vecchie sdentate, civetterie rabbiose, sospiri strozzati, lordure musicali, stomachevoli [...]. Scoppiavano fragorosamente i cadaveri nelle tombe... [...]; egli, orribile clown funereo, combatteva contro tutti col soffio della fisarmonica. Correva, rinculava, avanzavasi all'impazzata, spingendo, ritraendo, agitando lo strumento, come dovesse purgare ogni angolo col vento e collo strazio della sua musica²⁰.

Ma la 'danza macabra' è solo il momento finale di una tramatura fantastica complessa, che interessa anche i due movimenti 'realistici': la presenza del *Male*

¹⁷ Il racconto si presenta musicale anche a livello della struttura; può infatti essere diviso in tre parti (*All'osteria; i contafrottole; la serenata*), a cui corrisponde uno schema tripartito: *Allegretto, cantabile, crescendo*. Cfr. Mortara Garavelli (1982), p. 20.

¹⁸ Contini (1953), p. 17.

¹⁹ Mortara Garavelli (1982), p. 17. Per Monica Farnetti (1988), la novella si presenta con evidenza come 'simulazione' di fantastico: «farsa surreale», «suggerzione narrativa che volutamente si offre e quindi si nega come occasione fantastica», pp. 153, 154.

²⁰ Faldella (1982), pp. 56- 57.

si insinua sin dal principio e l'intera novella intende mostrare la faccia oscura del quotidiano. Di Ambrogione «dicevano le vecchie dell'Opera Pia che anche il diavolo teneva per lui»; del bel Rolando si afferma che «quel satanico fanciullo piaceva, si appoggiava e quasi si maritava al Satana adulto»; Protaso suonava «un vecchio cartolaro di danzeria del maestro Caronti», nome allusivo alla soglia infernale che sarà successivamente varcata²¹. Ma, sorprendentemente, il primo oltraggio blasfemo lo ha compiuto il colto medico, il quale ha imposto il *Mefistofele* di Boito all'organo della chiesa. La gita al cimitero sarà in effetti una discesa agli Inferi, e non a caso l'idea è data da una romanza di Tosti dal titolo emblematico: *Vorrei morir*. Durante il tragitto più volte si infrange il paradigma di realtà²²: il mondo appare ribaltato, l'alto e il basso invertiti – Ambrogione cerca di nuotare in un mare di luce lunare –, la gioiosa esecuzione musicale si converte in tortura e martirizza gli strumentisti: il vecchio Protaso, costretto a suonare il violino, si amalgama dolorosamente con lo strumento, mentre Rolando «freddo come un marmo [...] trovò il coraggio di straziare un accordo»²³. Non ha quindi importanza comprendere se la ridda mortuaria si svolga effettivamente o solo nella mente ottenebrata di Ambrogione, poiché essa è stata 'preparata' da una serie di notazioni e di eventi surreali, che risvegliano musicalmente forze arcane, forse demoniche, affioranti da una realtà smagliata e caotica: «Un tumulto di cose disarmoniche circonda l'osteria e le sovrasta, come se l'anti-estetica fosse la legge,

²¹ *Ivi*, pp. 32, 33, 34.

²² La distruzione del 'paradigma di realtà' è un elemento costitutivo del fantastico; per la definizione del concetto si veda Lugnani (1983), pp. 72.

²³ Faldella (1982), p. 56. «[Protaso] sfregacciava con l'archetto nell'impugnatura, e quando arrivava le corde sul cavo armonico, mandava raspature gemebonde, sdrucchioli, guizzi di note che facevano rizzare i capelli: sonava ripiegando a pancia, come un soffiutto, rompendosi, curvandosi, aprendosi come un compasso». *Ibidem*. Il corpo destrutturato e scomposto di Protaso ha di per se stesso una significazione mortuaria; poco prima l'immagine del vecchio inginocchiato sotto le minacce di Ambrogione «pareva una scena di sacrificio umano», in un contesto già cimiteriale: «la ghiaia imbruniva nei contorni morbidi dell'ombra, e mandava qua e là scintillamenti ossei» Faldella (1982), p. 52.

la divinità del luogo»²⁴. L'esperienza musicale quindi non è tanto uno strumento orrifico per accedere all'oltretomba quanto il mezzo per comprendere l'essenza mortuaria, l'interiore disfacimento di tutte le cose che sottende la materialità di Borgo Grezzo.

Concludo con due novelle di Luigi Capuana, in cui la musica è fatta oggetto di un'elaborazione fantastica che si configura esplicitamente come 'sogno' o allucinazione, ma appare al tempo stesso così vivida da costituire un'altra realtà, in grado oltretutto di incidere sull'esistenza dei personaggi: *Un melodramma inedito* (1889) e *Il sogno di un musicista* (1901)²⁵. Quello di Capuana è un fantastico del possibile, che non oltrepassa i limiti del razionale; semplicemente, secondo lo scrittore, la scienza non ha ancora saputo dare un nome a questi fenomeni, che sono quindi inspiegabili ma non irreali²⁶.

²⁴ Ivi, p. 28. D'altra parte la spiegazione razionale dell'evento – la ridda dei morti affiorata dal delirio alcolico – non spiega interamente la conclusione della vicenda: Ambrogione viene ritrovato «sull'orlo di un fosso, coi calzoni spalmati di fango, la giacca a brandelli, il petto scoperto, scalfitto e intriso d'erba fra la neraggine irsuta della pelle, la faccia chiazzata e logora come invecchiata, la schiuma alla bocca, gli occhi lividi e ingigantiti, i capelli pesti e insafardati di letame» (Ivi, p. 58); la sua guarigione è lenta e problematica, e ad essa segue un misterioso, eccessivo, rito purificatorio: «accettò la penitenza canonica di girare a porte chiuse quattro volte intorno all'altare, come un ciuco stangato e ricevette poi veramente, dal Prevosto, parecchie bastonate sulla testa e sulle spalle con accompagnamento di parole latine ed acqua benedetta» (Ivi, p. 59). L'organista viene licenziato, Rolando addirittura 'esiliato'. Il racconto appartiene dunque certamente al genere fantastico perché sospeso fra reale e immaginario; non si tratta tanto dell'*hésitation* todoroviana, quanto del «blocco gnoseologico» che deriva dall'«inesplicabilità» sostanziale dei fatti (Lugnani 1983, p. 72), dando luogo a un «vero e proprio corto circuito cognitivo» (Mangini 2008, p. 336). In questa prospettiva il testo può anche essere considerato come riscrittura parodica delle evocazioni musicali fantasmatiche di cui si è già parlato; si veda al riguardo la nota 6.

²⁵ Per le citazioni seguiamo l'edizione a cura di Andrea Cedola (2007): *Un melodramma inedito*, pp. 21- 26; *Il sogno di un musicista*, pp. 27- 33.

²⁶ «Capuana, osservatore del 'mondo arcano', sposta in avanti le frontiere del reale; e da quei confini avanzati scorge nuovi territori ignoti: paesaggi della psiche, luoghi notturni e febbrili dove l'io segretamente desta il proprio doppio» Cedola (2007), p. x. Sul fantastico di Capuana esistono vari studi: si ricordino almeno Comoy Fusaro (2009), pp. 79-160, e le pagine dedicate all'argomento (29- 38, 42-54, 100- 108) da Monica Farnetti (1988).

Nella prima novella, Ludovico, il protagonista, elabora mentalmente una musica complessa, che in seguito ricorda ma non riesce a trascrivere. La cornice della vicenda è wagneriana, poiché inizia con la descrizione del *Wor Ton Drama* a cui aveva assistito Ludwig di Baviera, ma Ludovico afferma di aver 'sperimentato' qualcosa di meglio mentre si recava dalla donna amata, moribonda; l'angoscia provata, unita all'ascolto del canto triste del vetturino, aveva creato in lui un'allucinazione musicale, anzi la configurazione di una vera e propria opera lirica, con tutte le componenti: orchestra, cantanti, pubblico. L'elemento perturbante è dato dal fatto che Ludovico non è musicista: egli ha quindi sviluppato nel delirio angoscioso un suo doppio musicale, nei confronti del quale avverte un'inquietante estraneità²⁷. Afferma, infatti, riguardo alla musica visionaria: «l'ascoltavo, quasi venisse cantata da un altro»²⁸. Inoltre il melodramma non rielabora tracce mnestiche ma esprime qualcosa di assolutamente nuovo, evidenziando quindi il puro processo dell'elaborazione artistica: «riflettevo che dovrebbe accadere la stessa cosa nella mente d'un maestro quando comincia a svilupparvisi la creazione musicale»²⁹.

Significativa la sempre maggiore precisione del sogno, che acquista uno statuto di realtà assoluta; si realizza così la compresenza dei due aspetti dell'evento fantastico, insieme 'eccezionale' e 'vero'³⁰. Dopo un preludio cantato, si apre il quadro dell'evento spettacolare: «E vidi il teatro, o meglio la cicloide del palcoscenico, il sipario, i lumi della ribalta, i professori dell'orchestra ognuno al suo posto, con gli strumenti in mano e i leggi davanti; vidi la sedia vuota del

²⁷ Come Arturo nel racconto di Fontana; in questo caso però la figura duplicata che gemma dalla mente del protagonista è più inquietante, perché non solo è interprete, ma esecutore, direttore, compositore: tutti i ruoli musicali si convogliano nella costruzione fantastica.

²⁸ Capuana (2007), p. 23.

²⁹ *Ibidem*

³⁰ Si veda Bonifazi (1982), p. 59.

direttore ... e andai a sedermici»³¹. Ludovico realizza nella sua mente una rappresentazione migliore rispetto a quelle solitarie del Re di Baviera – non è casuale l'identità del nome di battesimo – poiché il sovrano era semplice spettatore, mentre Ludovico 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»³².

La trama dell'opera, come la stessa idea di un'arte totale, 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, per il principe Arindal, è disposta a lasciare il privilegio dell'immortalità. Ed è proprio sulle cruciali parole «Rendimi mortale»³³ che si interrompe lo straordinario sogno di Ludovico. Il protagonista, trasfigurato magicamente in artista, cerca quindi un 'ponte' fra il suo doppio, in grado di creare, e la vita normale; il *leit motiv* 'Rendimi mortale' esprime la volontà impossibile di trasferire il genio creatore nella quotidianità. Il fantastico appare allora come forma che tende «alla proiezione del desiderio e alla ricerca della sua soddisfazione»³⁴. Il sogno wagneriano di Ludovico è quello di un'arte totale, libera da ogni condizionamento; nata dalla sofferenza, dalla percezione dolorosa della caducità umana, questa musica puramente virtuale tende al sublime, e come tale non può essere trasposta nella vita usuale.

Ne *Il sogno di un musicista* si verifica il movimento contrario rispetto al racconto precedente: non è la musica perfetta, assoluta, a scendere alla

³¹ Capuana (2007), p. 24.

³² *Ivi*, p. 23.

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ Vanon Alliata (2002), p. 11.

condizione umana, ma piuttosto l'individuo ad accedere ad un oltre-mondo musicale; la sua morte significa l'approdo ad una dimensione superiore.

Al protagonista, Volgango Brauchbar, appare in sogno un coro angelico; una voce ammonisce l'ascoltatore a ricordare solo la prima parte dell'opera cantata, altrimenti morirà. Quando il giovane s'innamora, tradendo quindi le sue aspirazioni artistiche per obiettivi più materiali, improvvisamente ricorda e suona automaticamente tutto il pezzo, estinguendosi alla sua conclusione. Il protagonista, il cui nome 'parlante' esprime il desiderio dell'artista – Volgango allude a Mozart, Brauchbar vuol dire abile – muore quindi perché ha osato essere un 'aspirante Mozart'? Sembrerebbe un caso di *hybris* punita, ma si consideri che 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»³⁵. Volgango allora non si è annullato, ma piuttosto asceso ad una dimensione più alta, di pura arte, e l'esecuzione si qualifica come oggetto mediatore,³⁶ che consente il superamento della soglia. La musica sognata è pura forma del pensiero, libera dalle costrizioni dei mortali.

Come nella trilogia tarchettiana a questo 'sogno dell'arte' molto viene sacrificato: il sentimento, la stessa vita così come le nostre limitate facoltà sensoriali la concepiscono. Ma la necessaria rinuncia apre la mente del lettore a scenari, non illusori ma possibili – poiché la dimensione onirica è più reale di quella che sperimentiamo con i nostri sensi imperfetti – di un universo pervaso dall'arte: senza corpi, senza passioni sensuali, senza rimpianti.

³⁵ Capuana (2007), p. 27.

³⁶ Lugnani (1983), pp. 177-288.

Conclusioni

Nei racconti di Fontana, Faldella, Capuana, la musica potenzia quindi fantasticamente l'essere umano, consentendogli di raggiungere il successo, la perfezione artistica, di superare le barriere fra vita e morte, di conoscere l'essenza profonda del reale. Il risultato è comunque problematico: la magia si attua solo per spazi e tempi limitati e comporta quasi sempre il fallimento; così avviene nel racconto di Faldella e nella conclusione della vicenda narrata da Fontana, ma anche *Il sogno di un musicista* ha un esito ambiguo, comunque esiziale. La musica fantastica resta inoltre nel campo della pura soggettività, non si inserisce in un tessuto sociale che rimane chiuso, refrattario; tutti i protagonisti svolgono le loro esecuzioni in assoluta solitudine, o di fronte ad un pubblico avido o anche orrorifico, che non apprezza l'arte quanto la vuota performance, nel caso di Arturo, e che cerca di eliminare fisicamente Ambrogione. Il discorso musicale appare quindi segno dell'inevitabile scacco di chi, artista o aspirante tale, tenta di affermarsi in una società piatta, arida, ormai mercificata.

In questo senso esso presenta anche una dimensione non disprezzabile di critica sociale, che comunque non prospetta alcuna soluzione effettiva: il fantastico musicale delle novelle esaminate è certamente, prendendo in prestito le categorie di Rosemary Jackson, 'di sovversione',³⁷ ma al di là di esso vi è il nulla, poiché la messa in discussione dell'esistente non prelude ad una nuova strutturazione del reale. La musica soprannaturale di Fontana, Faldella e in parte di Capuana risuona in un mondo vuoto, che non apprezza più l'arte del passato, ma non ha ancora elaborato le categorie conoscitive e l'organizzazione sociale per accogliere forme innovative di arte, le spiazzanti dimensioni musicali novecentesche che arrivano a superare l'armonia classica, la diade

³⁷ Ci si riferisce a R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion* (1981).

suono/rumore, il dettato melodico, dando luogo a forme intermediali ed instaurando un rapporto inedito col pubblico di massa. I racconti esaminati sono ancora al di qua della rivoluzione artistica e culturale del Novecento, mettendo in rilievo soprattutto le problematiche di una relazione fra artista e società che è sempre stata alquanto conflittuale, ma assume fra i due secoli forme di particolare intensità, specificatamente tragiche, grottesche e surreali.

Daniela Bombara

Università di Messina

daniela.bombara63@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Barthes (1973)

Roland Barthes, *S/ Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1973

Bonifazi (1982)

Neuro Bonifazi, *Teoria del 'fantastico' e il racconto 'fantastico' in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982

Caillois (1966)

Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, Paris, Gallimard, 1966

Capuana (2007)

Luigi Capuana, *Un melodramma inedito e Il sogno di un musicista*, in *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 21- 26; pp. 27- 33

Cavarero (2003)

Adriana Cavarero, *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003

Cedola (2007)

Andrea Cedola, *Introduzione a L. Capuana, Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Bologna, Pendragon, 2007, pp. v- lx

Ceserani (1966)

Remo Ceserani, *Introduzione. Delimitazione di una modalità dell'immaginario*, in Id., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 7- 12

Comoy Fusaro (2009)

Edwige Comoy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Pozzi, 2009

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Introduzione a Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani, 1953, pp. 7- 47, e *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella*, «La Rassegna d'Italia», apr. 1947, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 533- 566; pp. 567- 586

Croce (1938)

Benedetto Croce, *Tra i giovani poeti, 'veristi' e 'ribelli'*, «La Critica», XXXII, 20 maggio 1934, pp. 163-201, in Id., *La letteratura della nuova Italia*, vol. V, Bari, Laterza, 1938, pp. 1-48

Crotti, Ricorda (1992)

Ilaria Crotti, Ricciarda Ricoreda, *Scapigliatura e dintorni*, estratto da *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, a c. di A. Balduino, Padova, Piccin, 1992

Desideri (1989)

Giovannella Desideri, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. *Storia e geografia*, vol. III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 969-998

Faldella (1982)

Giovanni Faldella, *Una serenata ai morti*, [1 ed. Roma: Perino, 1884], a cura di B. Mortara Garavelli, Milano, Serra e Riva, 1982

Farnetti (1988)

Monica Farnetti, *Il giuoco del maligno*, Firenze, Vallecchi, 1988

Fontana (2003)

Ferdinando Fontana, *Il romanzo di un sì di petto* in Id., *In chiave di violino* [1 ed. Casa Editrice Sociale, Milano, 1876], Milano, Lampi di stampa, 2003, pp. 41- 72

Fontana (1884)

Ferdinando Fontana, *In teatro* (con due lettere di G. C. Molineri), Roma, Sommaruga, 1884

Frazer (1906-1915)

James G. Frazer. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, 3rd, 12 vols., London, Macmillan, 1906- 1915

Freud (1984)

Sigmund Freud, *Il perturbante*, [*Das Unheimlich*, 1919], a cura di C. L. Musatti, Theoria, Roma-Napoli, 1984

Guarnieri Corazzol (2002)

Adriana Guarnieri Corazzol, *Fantasmì, allucinazioni e seduttrici soprannaturali nell'opera italiana del secondo Ottocento*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a c. di M. Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 21- 42

Lazzarin (2007)

Stefano Lazzarin, *L'altro, l'esotico e il perturbante nell'Alfieri nero (1867) di Arrigo Boito*, «Italianistica», XXXVI, 1-2, 2007, pp. 83- 96

Leopardi (2015)

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, a c. di R. Damiani 3 voll., Milano, Mondadori, 2015

Lugnani (1983)

Lucio Lugnani, *Per una delimitazione del 'genere' e Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37- 73; pp. 177- 288

Mancini (2005)

Loredana Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna, Il Mulino, 2005

Mangini (2008)

Angelo M. Mangini, *La stanza di Lighea. Il fantastico come anamorfosi*, in «Italia Magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di G. Caltagirone, e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni, pp. 361- 369

Mortara Garavelli (1982)

Bice Mortara Garavelli, *Introduzione a G. Faldella, Una serenata ai morti*, Milano, Serra e Riva, 1982, pp. 11-23

Pagliaro, Zuccala (2019)

Annamaria Pagliaro, Brian Zuccala (a c. di), *Luigi Capuana: Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, Firenze, Firenze University Press, 2019

Pisano (1997)

Rossano Pisano, *Ferdinando Fontana* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 646-649

Portinari (1981)

Folco Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981

Roda (2008)

Vittorio Roda, *Riflessioni su un tema del fantastico: la crisi dell'unità del corpo*, in «Italia Magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento, a cura di G. Caltagirone, e S. Maxia, Cagliari, AM&D Edizioni, pp. 197- 213

Russi (2015)

Roberto Russi, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005

Russi (2019)

Roberto Russi, *La penna e la lira. Percorsi musicali nella lingua e nella letteratura italiana*, Rieti, Amarganta, 2019

Scotti Morgana (1974)

Silvia Scotti Morgana, *La lingua di Giovanni Faldella*, Firenze. La Nuova Italia, 1974

Spera (1976)

Francesco Spera, *Il principio dell'antiletteratura: Dossi – Faldella- Imbriani*, Napoli, Liguori, 1976

Strappini (1994)

Lucia Strappini, *Giovanni Faldella* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 44, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1994

Tarchetti (1869)

Iginio Tarchetti, *Amore nell'arte*, Milano, Treves, 1869

Todorov (1970)

Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970

Vanon Alliata (2002)

Michela Vanon Alliata, *Introduzione*, in *Desiderio e trasgressione nella letteratura fantastica*, a cura di M. Vanon Alliata, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 7- 18

Weber (2006)

Luigi Weber, *'Una polveriera di fantasia'*. *Esotismo, fiaba e fantascienza nel movimento futurista* in *Il visionario, il fantastico e il meraviglioso tra Ottocento e Novecento* a cura di L. Weber, A. M. Mangini, Ravenna, Allori, 2006, pp. 223- 278

This paper examines aspects and functions of the musical fantastic in some short stories by Scapigliati and Verist writers; they show the figure of an artist in times of crisis, who is being oppressed by the increasing demands of the newborn culture industry but, at the same time, is looking for 'redemption' through the most expressive art: the music.

A magic potion gives to the protagonist of Il romanzo di un sì di petto (1875, Fernando Fontana) a voice with a morbid charm, that drives his public crazy, lingering between scare and admiration. The music is a gateway to the 'underworld' in La serenata ai morti (1884, Giovanni Faldella): the accordion's sound awakes the dead in a cemetery, simultaneously revealing simultaneously the mortuary essence of the living beings. In Un melodramma inedito (1889) and Il sogno di un musicista (1901) by Luigi Capuana, supernatural melodies are composed during an uncanny dream; this hallucinatory, creative action may involve a risk, leading to confusion, depersonalization, and death. The meaning is clear: in the commercialized society between '800 and '900 every art – especially music as 'the queen of arts' - can survive and express its power only in peripheral areas, connoted by magic and the unusual.

Parole chiave: Luigi Capuana; Ferdinando Fontana; Giovanni Faldella; magia; novelle musicali; fantastico; crisi dell'artista.