

Joyce Myerson

FOGAZZARO E LA MUSICA

Department of Italian Language and Literature

Master of Arts

This thesis is a study of the relationship between music and literature as illustrated by the writings of Antonio Fogazzaro. In the first chapter I have attempted to show the drawbacks of the criticism to date, and have outlined my own method of approach. The second chapter deals with Fogazzaro's works published before 1887; the fourth with those published between 1888 and 1911, the date of his death. My third chapter is a study of his transcriptions of music into words, published for the most part in 1887 - in my opinion, an interesting experiment, which has not received adequate examination on the part of his critics.

FOGAZZARO E LA MUSICA

FOGAZZARO E LA MUSICA

by

Joyce Myerson

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and
Research in partial fulfilment of the requirements for the
degree of Master of Arts.

Department of Italian Language
and Literature,
McGill University,
Montreal.

July 1971

PREMESSA

L'argomento, "Fogazzaro e la musica," non è nuovo. Ma gli studi esistenti su di esso cadono - almeno così ci è sembrato - nell'uno o nell'altro di questi due inconvenienti: o in quello di una ricerca gretta e pedantesca, quasi statistica, insistendo sulla musica in senso ristretto, superficialmente tecnico; o in quello, opposto, di rimanere troppo nel vago, riferendosi ad una musicalità, della quale non si vede bene il rapporto con la musica. Abbiamo discusso la questione nel primo capitolo del nostro saggio e, come risultato di tale discussione, abbiamo indicato il criterio da noi adottato, per cercarci evitare i due inconvenienti accennati. Nei capitoli successivi abbiamo preso in esame, da questo punto di vista, le opere di Fogazzaro. Così, il secondo capitolo è dedicato alle opere pubblicate prima del 1887, e il quarto a quelle

pubblicate fra il 1888 e il 1911, anno della morte dello scrittore. Il terzo capitolo è uno studio delle versioni dalla musica, delle trascrizioni della musica in parole, in versi, pubblicate per la maggior parte nel 1887. Si tratta, come abbiamo cercato di mostrare, di un esperimento, nuovo per l'attenzione minuziosa con cui è stato tentato, e non sufficientemente studiato dai critici. Ci è sembrato, quindi, opportuno soffermarci più a lungo su di esso.

J.M.

I

IL PROBLEMA CRITICO

1.

Il primo studio sistematico circa la funzione della musica nelle opere letterarie è forse quello di Enrico Nencioni, "La Musica nella letteratura," pubblicato nel 1885. Il Nencioni ricorda che grandi scrittori, come Dante e Shakespeare, hanno fatto allusione in vario modo al potere suggestivo della musica. Basterà pensare, per quanto riguarda Dante, all'episoda di Casella, nel Purgatorio, e per Shakespeare alla scena fra Lorenzo e Jessica nel Mercante di Venezia. Ma, secondo Nencioni, "le vere creazioni letterario-musicali principiano con Hoffmann, e seguitano con Giorgio Sand, Browning, Champfleury, Victor Hugo e pochi altri."¹ Per questi scrittori dell'Ottocento,

1

Enrico Nencioni, "La Musica nella letteratura," Nuova antologia, Vol. L. Serie II (1885), p. 194.

la musica era così importante da costituire una fonte di ispirazione della loro poesia.

Più recentemente, André Coeuroy, in Musique et Littérature del 1923, sembra confermare la tesi di Nencioni, che non si possa parlare di un vero tentativo di arrivare a una "convergence des arts," prima dell'Ottocento. Secondo lui, quest'epoca era la prima a vedere la nascita delle "doctrines de l'art intégral, de la correspondance des sensations, les apparitions de poètes-compositeurs, les silhouettes de musiciens-poètes."² Un terzo studio generale sulla questione della musica come motivo di ispirazione letteraria è quello di Edouard Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro: la poésie de la musique chez un écrivain italien," del 1933. Maynial cerca di provare che Stendhal è stato il primo scrittore a riconoscere il potere e anche il fascino della musica, il suo potere soprattutto di risvegliare l'immaginazione, di rivelare i segreti di un'anima. Ma anche lui, comunque, condivide in sostanza la tesi dei due studiosi precedenti:

C'est que, depuis 1880, la musique avait conquis droit de cité dans la littérature de tous les pays; à l'envi, poètes et romanciers, même ceux qu'une culture particulière ou un goût personnel n'entraînaient pas vers le plus

2

André Coeuroy, Musique et Littérature (Paris, 1923), p. 10.

complet de tous les arts, étaient trop avisés pour négliger ce merveilleux révélateur des âmes, cette animatrice de l'immagination qu'est l'émotion musicale.³

Sta di fatto che poeti e narratori dell'Ottocento e quelli del nostro secolo che hanno imparato da loro, sono i soli, o quasi,⁴ che abbiano costituito oggetto di studi specificamente volti ad analizzare l'uso della musica da parte di un singolo scrittore. Nel libro di Coeuroy, si trovano, per esempio, saggi su Flaubert, su Shelley, su certi scrittori vittoriani e su Proust. Due studi di notevole importanza sulla musica in Stendhal - quello di Henri Delacroix, che dedica una gran parte del suo libro, La psychologie de Stendhal, a questo argomento, e quello più recente di Luigi Magnani, "Stendhal e la musica della felicità" - servono ad illustrare la concezione stendhaliana del potere emotivo e suggestivo della musica. Numerosi sono gli articoli e i libri sulla funzione della musica nei romanzi di Proust. Due libri, che studiano il problema in una maniera molto precisa e comprensiva, sono La musique dans l'oeuvre de Marcel Proust (1933) di Florence Hier,

3

Edouard Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro: la poésie de la musique chez un écrivain italien," Revue de littérature comparée, XIII (1933), 633.

4

Si veda l'articolo di Calvin S. Brown, "Musico-Literary Research in the Last Two Decades," Yearbook of Comparative and General Literature, XIX (1970), 5-27 e specialmente le pp. 12-14.

e La musica^{ca}, il tempo, l'eterno nella "Recherche" di Marcel Proust (1967), di Luigi Magnani. Molto recentemente, un'indagine statistica circa questo tipo di studi ha messo in luce che, negli ultimi vent'anni, il quaranta per cento di questi studi è stato dedicato al periodo dal 1830 ad oggi:

The dominance of the modern period is not entirely due to the general emphasis on recent literature in contemporary scholarship. It also reflects the historical fact that this is the period when poets and composers have most consistently and energetically tried to draw on each other's arts for their own use.⁵

Sembra, dunque, che tutti i critici siano d'accordo circa il sorgere di un nuovo interesse per la musica presso i poeti e narratori dell'Ottocento.

La figura di Antonio Fogazzaro e il suo interesse per la musica si collocano appunto in questo periodo e su questo sfondo:

Parmi les écrivains qui ont donné à la musique dans leur oeuvre une place de choix, il en est de particulièrement intéressants, parce que la musique apparaît chez eux comme un thème essentiel, nécessaire, de leur inspiration, comme un état de sensibilité presque indispensable au travail littéraire. De ce nombre est Antonio Fogazzaro.⁶

Abbiamo citato dall'articolo di Edouard Maynial. Altri

5

Brown, "Musico-Literary Research," p. 5.

6

Edouard Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro: la poésie de la musique chez un écrivain italien," p. 633.

critici; alcuni molto a lungo, altri meno ampiamente, ma tanto da meritare un posto fra quelli che hanno discusso la questione, si sono accorti del fatto che la musica costituisce uno dei temi essenziali delle opere di Fogazzaro: Camille Bellaigue, Eugenio Donadoni, Robert A. Hall, Attilio Momigliano, Piero Nardi, Enrico Nencioni, Lucienne Portier, e Gaetano Trombatore,⁷ per citare soltanto alcuni nomi.

Prima di entrare nel vivo del problema che essi propongono, o che si pone come conseguenza dei loro studi, due considerazioni preliminari ci sembrano inevitabili. Se è vero che Fogazzaro rientra in una generale tendenza ottocentesca alla convergenza delle arti, è anche vero che dagli studi critici su di lui, anche da quelli che si fermano più a lungo sul suo interesse per la musica non si vede perché e in che modo egli ne sia partecipe. Inoltre - e ripetiamo qui un'osservazione di Calvin S. Brown (p. 25) che vale anche per la critica fogazzariana - l'inconveniente comune a queste ricerche musico-letterarie è di rimanere troppo nel vago, tanto da riuscire soltanto a ribadire l'importanza della musica nelle opere letterarie studiate, senza riuscire a spiegare il come e il perché di tale

7

Per le indicazioni dei libri e articoli di questi studiosi si veda la bibliografia alla fine di questo saggio.

importanza.

2.

Gli studi critici sulla funzione della musica nell'opera di Fogazzaro si possono dividere in due gruppi: quelli che s'interessano alla musica, nel senso ristretto, tecnico, di questa parola, e quelli che invece insistono sulla "musicalità," nozione questa alla quale è certo più difficile dare un significato preciso.

Fra questi ultimi, per esempio, è Momigliano, che parla di "sentimentalità indefinita, fatta di accordi occulti," di "frasi descrittive brevi come tocchi di pianoforte sperduti nel movimento del libro, fantastiche come le note d'un notturno di Chopin," della "capacità di orchestrare con note volanti la vicenda del libro," e di "quel musicale intreccio di dialogo e di paesaggio";⁸ o anche Donadoni, secondo cui, per Fogazzaro, "la più alta parola parlata" è quella "che più si accosta alla parola musicale."⁹ Anche

8

Attilio Momigliano, Storia della letteratura italiana (Milano-Messina, 1960), pp. 573-4.

9

Eugenio Donadoni, Antonio Fogazzaro (Bari, 1939), p. 78.

il biografo Nardi considera che le virtù dell'opera di Fogazzaro sono la suggestività, il senso del mistero, e la musicalità "che restava carattere distintivo della sua poesia, qualunque ne fosse l'argomento"; e insiste sulla sensibilità di Fogazzaro per il "canto delle sillabe" e sulla sua inclinazione "a tradurre situazione musicali, piuttosto che concretezza di cose viste...."¹⁰ In questo tipo di critica rientra tutto il libro su Fogazzaro di Gaetano Trombatore. La "musicalità" intesa nello stesso significato inafferrabile che abbiamo riscontrato in Momigliano - fluidità verbale e stilistica, allitterazione, assonanza, ecc., sentimento dell'ignoto, del mistero, lirismo - costituisce il tema centrale del libro di Trombatore. Secondo lui, tutta l'arte di Fogazzaro è "una vasta onda melodica, le vere note dominanti della quale sono l'amore, la morte, il dolore, il mistero."¹¹

All'estremo opposto si collocano critici come Camille Bellaigue e Arturo Pompeati. L'articolo di Bellaigue è una sorta di elogio dello spirito musicale di Fogazzaro: "Aucun écrivain de nos jour n'a mieux glorifié la musique."

10

Piero Nardi, Antonio Fogazzaro, Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, vol. XII (Milano, 1938), pp. 53, 261.

11

Gaetano Trombatore, Fogazzaro (Messina-Milano, 1938), p. 34.

Avendo letto soltanto Leila, l'ultimo romanzo di Fogazzaro, Bellaigue ci lascia con l'idea che la musica può essere soltanto una curiosità isolata dell'opera fogazzariana.¹² Lo studio di Pompeati consiste in una serie di notizie biografiche ("Anche nell'amore del poeta per Rita di Valmarana, che fu poi sua moglie, entrò certamente una simpatia musicale, perché essa era pianista valentissima"), in una lista dei personaggi che suonano la musica nei romanzi e in un certo numero di osservazioni intorno alle loro preferenze musicali:

Vedete Marina di Malombra: non suonava e non intendeva che musica d'opera... Invece il buon senatore Clenezzi di Daniele Cortis adora il Pergolese... Franco è un dilettante irregolare e imperfetto, ma si compiace, oltre di comporre, di suonare i lunghi canti patetici di Beethoven e di Bellini... Carlino Dessalle è quel che si direbbe un buongustaio e un raffinato, in musica come in tutto il resto... Ma io credo invece che Carlino rifletta in forme esteriormente accentuate l'intima aristocrazia del gusto dell'autore... Ma nessuna figura del Fogazzaro, fra le sue principali, obbedisce a una segreta legge musicale come Marcello Trento... Il nobile vecchio venera Bach, Mozart, Haydn, Beethoven 'i quattro evangelisti della musica.'¹³

L'esempio più tipico è quello di Robert A. Hall. Il suo studio si riduce ad affermazioni di questo genere: "We find the following distribution: Schumann leads the list with

12

Camille Bellaigue, "Fogazzaro musicien," Le Gaulois, 11 aprile, 1911.

13

Arturo Pompeati, "Antonio Fogazzaro e la Musica," Il Pianoforte, VI (1925), 216-217.

twelve passages; Beethoven and Bellini ten each... In Fogazzaro's fiction and poetry, a total of 173 passages mention music," o per esempio:

It will be noted that instrumental performances outnumber vocal by almost three to one, and that ... the piano outnumbers all other instruments put together, and its nearest competitors are the cello and the organ with six mentions apiece, piano four-hands five, and the violin with four."¹⁴

Hall riesce a provare che Fogazzaro s'interessava molto alla musica, o almeno abbastanza per introdurla nei suoi libri, che aveva un gusto molto personale, e delle preferenze particolari per certi musicisti e certi strumenti - il che era risaputo ancor prima delle sue accurate statistiche.

La distinzione, o meglio la separazione della musica dalla musicalità, non sembra aver molto giovato allo studio del problema. Si è, infatti, finito col cadere, da un lato, in una ricerca piuttosto gretta e pedantesca, priva di significato, e dall'altro, invece, in una discussione che si muove troppo nel vago per poter contribuire ad intender meglio l'opera di Fogazzaro. Proveremo, quindi, a seguire un metodo diverso. Parlando della musica cercheremo sempre di chiarire come essa si inserisca nell'atmosfera delle varie opere di Fogazzaro, come si combini con altri elementi per creare questa atmosfera e fino a che punto si leghi

14

Robert A. Hall, "Music in the Works of Antonio Fogazzaro" in New Looks at Italian Opera (Ithaca, 1967), pp. 222, 224, 227.

alla psicologia dei vari personaggi, all'intreccio e ai vari temi narrativi. Se ci si consente di usare la parola "musicalità" per indicare questo "rayonnement" della musica, questo alone in virtù del quale essa ha tanta importanza nel caso di Fogazzaro, diremo che il nostro metodo di analisi consiste nel considerare sempre la musica in rapporto alla musicalità e questa in rapporto a quella.¹⁵

3.

Ma prima di entrare nell'argomento, pensiamo che sia opportuno fermarci, sia pure brevemente, su una questione di carattere generale, di cui la musica si può considerare come un caso particolare. Intendo parlare dell'insistenza di Fogazzaro sui rapporti occulti che intercorrono fra cose eterogenee, sulle coincidenze segrete che sembrano instaurare un'unità quasi magica dell'esperienza. Egli seguiva in ciò una moda, un gusto del suo tempo, tipico della Scapigliatura milanese, la quale riecheggiava temi e

15

Un accenno in questa direzione si trova nel libro di Lucienne Portier, Antonio Fogazzaro (Paris, 1937), e in particolare nel capitolo "Le Symbolisme de Fogazzaro" e anche nell'articolo di Edouard Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro: la poésie de la musique chez un écrivain italien," Revue de Littérature Comparée, XIII (1933), 630-650.

tendenze del simbolismo francese.¹⁶ E' quasi superfluo ricordare, a questo punto, i versi notissimi di Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisseront parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.¹⁷

Ed ecco ora un esponente della Scapigliatura, Carlo Dossi:

I colori, gli odori, le forme, hanno stretti rapporti con la musica, e verrà tempo in cui si canteranno e suoneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza od uno spartito di melodramma, aperto sul leggio.¹⁸

Ma si tratta in realtà di un gusto largamente diffuso già agli inizi del movimento romantico.

L'esempio più tipico di questo gusto delle correspondances è in Fogazzaro la tendenza all'animismo, e cioè ad attribuire sentimenti umani alla natura:

Fu già osservato che il Fogazzaro anima troppo le cose, che le erbe, le piante, i fiori, le montagne, le nuvole vivono nel paesaggio fogazzariano, amano, si respingono, si desiderano, onde è frequente l'espressione secentistica, che

16

Sui rapporti fra Fogazzaro e la Scapigliatura, si veda P. Nardi, Antonio Fogazzaro, vol. XII di Tutte le opere di Antonio Fogazzaro a cura di Piero Nardi (Milano-Messina, 1938), pp. 87, 262-263.

17

Si tratta del sonetto "Correspondances", in Les Fleurs du mal (Spleen et idéal IV).

18

Citato da Nardi, Antonio Fogazzaro, p. 261.

è, per tanta parte, animazione dell'inanimato.¹⁹

Subito dopo la pubblicazione di Malombra (1881), i critici si accorsero che la spiritualizzazione della natura e la sua partecipazione allo svolgimento dell'azione costituivano la base della struttura del romanzo e gli davano unità.

Ciò risalta fin dalle prime pagine:

Invano il signor Silla guardava curiosamente al di sopra dei muri; appena poteva discernere qualche fantasma d'albero proteso dal pendio, a braccia sparse, in atto di stupore e di supplica. Un tocco vibrato di campanello lo fe' trasalire; la guida s'era fermata a un cancello di ferro. Tosto qualcuno aperse; i ciottoli del viottolo, la soglia del cancello furono inghiottiti dall'ombra; ora passava sotto la lanterna una sabbia fine fine e, ai lati, negre piante dai rami folti, impenetrabili. Dopo la sabbia, erba e vestigia incerte di un sentiero tra un denso fogliame di viti; poi larghi scalini nerastri, sconnessi, a cui si giungeva per fianco. Non se ne vedeva né principio né fine; solo si udiva verso l'alto e verso il basso un discorrer modesto di acqua cadente. La guida scendeva cauta per quelle pietre mal ferme che rendevano un suono metallico. Nella fioca luce della lanterna apparivano, a intervalli regolari, due tronchi enormi e due grigie figure umane, ritte, immobili a fianco della scalinata. Finalmente gli scalini cessavano, minuta ghiaia rosea passava sotto la lanterna, grandi foglie di arum le passavano a fianco, e lì presso, nel buio, uno zampillo gorgogliava quietamente il suo racconto blando.²⁰

Possiamo capire il disagio di Silla, che è stato invitato dal proprietario del palazzo. Un'atmosfera di freddezza circonda quest'edificio, a cui Silla si sta avvicinando nell'oscurità della notte. Quel "discorrer modesto di acqua cadente,"

19

Donadoni, pp. 140-141.

20

Antonio Fogazzaro, Malombra (Milano, 1959), pp. 11-12.

quel "suono metallico" reso dalle pietre, quel "racconto blando" dello zampillo, contribuiscono a creare un'impressione di freddezza, d'indifferenza; sono come il preannuncio della mancanza di calore umano nel carattere del conte che abita il palazzo. La caratteristica fondamentale del romanzo, e cioè l'ambiguità - l'orrore e la partecipazione insieme - con cui il male e il diabolico presenti nella condizione umana sono denunciati dall'autore, si avverte fin da queste prime pagine attraverso la descrizione "animistica" della natura.

Qualcuno, Enrico Panzacchi, in un saggio su Malombra nel Fanfulla della Domenica del 1881, asserì che l'animismo di Fogazzaro era da attribuire all'influenza di certi romanzi tedeschi. Ma Fogazzaro, rispondendo a Panzacchi, indica una fonte diversa:

Accetto interamente l'appunto che' Ella mi fa di animare soverchiamente la Natura; difetto che mi viene da un certo panteismo poetico profondamente insito nell'ingegno mio e nutritovi nell'adolescenza da letture appassionate di Hugo e di Heine... Creda i romanzi tedeschi non hanno colpa alcuna di questa mia tendenza. Io conosco ben pochi di questi romanzi tedeschi... Sono invece gl'inglesi (Collins, la Braddon e altri) che mi hanno incoraggiato a seguire²¹ audacemente la inclinazione mia, il Dickens sopra tutti.

Qualche esempio basterà per capire il motivo delle indicazioni fornite da Fogazzaro.

21

Nardi, Antonio Fogazzaro, p. 167.

Il romanzo, forse più famoso, di Mary Elizabeth Braddon, Lady Audley's Secret, è simile per molti rispetti a Malombra. La somiglianza più ovvia sta nell'eroina Lady Audley, tanto malvagia e austeramente bella quanto Marina. Tutte e due vivono fuori delle convenzioni sociali e tengono nascosto nell'animo il loro segreto. Fogazzaro condivide con la Braddon un'acuta sensibilità per il suono della voce umana. Come la natura ci rivela qualcosa di misterioso attraverso la sua voce, il timbro di ogni voce umana può comunicare qualcosa al di là delle semplici parole:

"You have been ill since I saw you last, Mr. Audley," she said, in a low voice, that had the same melodic sadness as the notes in the old organ under her hand.²²

Ed ecco un esempio preso da un romanzo di Fogazzaro:

Aveva una voce più grave, meno dolce della voce di donna Fedele, morbida e calda, mossa dentro i confini delle note femminili, da una corda di violoncello, ricca di contenuto passionale in potenza.²³

Nel romanzo di Wilkie Collins, Basil (1862), al punto della narrazione in cui le forze del male non hanno ancora sopraffatto le forze del bene, quando c'è uno stato di equilibrio fra di esse, una tempesta violenta, in cui si sente la compassione della natura per gli uomini, sembra

22

Mary Elizabeth Braddon, Lady Audley's Secret (London, 1862), p. 200.

23

Antonio Fogazzaro, Leila (Milano, 1920), p. 64.

volerci avvertire della tragedia imminente:

I stopped. The storm had decreased a little in violence; but my attention was now struck by the wind, which had risen as the thunder and rain had partially lulled. How drearily it was roaring down the street. It seemed at that moment, to be wailing over me; to be wailing over him; to be wailing over all mortal things.²⁴

E' questo uno degli aspetti più tipici del romanzo vittoriano. Lo scatenarsi di una tempesta, al punto culminante dell'azione segna la fine della tensione drammatica che fino a quel punto è andata crescendo. Nella storia della letteratura inglese, si parla infatti di "tempesta vittoriana." Per citare un altro esempio, ecco un passo preso da un romanzo di Dickens,²⁵ lo scrittore indicato in particolare, come più importante degli altri, da Fogazzaro.

Louisa sat waiting in a corner. Mrs. Sparsit sat waiting in another corner. Both listened to the thunder, which was loud, and to the rain as it washed off the roof, and pattered on the parapets of the arches. Two or three lamps were rained out and blown out, so both saw the lightning to advantage as it quivered and zigzagged on the iron tracks.

The seizure of the station with a fit of trembling, gradually deepening to a complaint of the heart, announced the train. Fire and steam, and smoke, and red light; a hiss, a crash, a bell, and a shriek...

The thunder was rolling into distance and the rain was pouring down like a deluge, when the door of his room opened. He looked round the lamp upon his table and saw

24

Wilkie Collins, Basil (London, 1910), p. 96. Per i numerosi punti di contatto fra Collins e Fogazzaro, si veda Beatrice Corrigan, "Antonio Fogazzaro and Wilkie Collins," Comparative Literature, XIII (1961), 39-51.

25

Si tratta di Hard Times, pubblicato per la prima volta nel 1854.

with amazement his eldest daughter.²⁶

Louisa, l'eroina di questo romanzo, si era nutrita per tutta la sua infanzia della filosofia paterna - "hard facts," evitare non soltanto di mostrare le proprie emozioni, ma addirittura le emozioni stesse. Essa è cresciuta così in un ambiente freddo, privo di affetti, ed ha scelto di sposare uno scheletro d'uomo, perché questa era la cosa, come dice suo padre, più pratica e ragionevole da fare. Ad una vita priva di calore con il padre segue una vita mostruosa con il marito. Finalmente la disperazione di Louisa cresce a tal punto da spingerla ad accusare il padre di essere responsabile delle sue sofferenze. La violenza della tempesta, che si scatena a questo punto, è la manifestazione esterna della passione violenta della giovane donna, che esplode nel colloquio col padre.

In Malombra, un procedimento simile sottolinea la crisi della tensione di tutto il romanzo. Il giorno dell'assassinio di Silla e della fuga di Marina dalla prigione di questo mondo, una tempesta violenta si scatena sul lago intorno al palazzo maledetto, che è al centro dell'azione del romanzo:

Il vento durava a fischiare e urlare, le onde schiamazzavano intorno al Palazzo, selvaggi spettatori accorsi

26

Charles Dickens, Hard Times (London, 1911), pp. 235, 237.

a un dramma che non cominciava mai, invasi dalle furie dell'impazienza. Era, intorno alle vecchie mura impassibili, uno scatenamento di passioni feroci che volevano subito lo spettacolo, volevano veder soffrire, morire, se possibile, uno di questi piccoli re superbi della terra. Chi si aspettava? Le onde schiaffeggiavano, insultavano l'edificio, balzavano sullo scoglio a piè della loggia, tempestavano su tutte le rive, si rizzavano lontano, le une dietro le altre, con un largo clamore di folla fremebonda. Il vento saltava a destra, a sinistra, in alto, in basso, impazzito, furioso, passava e ripassava per la loggia stridendo, ingiuriando gli attori invisibili.²⁷

L'impazienza furiosa del vento rappresenta le passioni represse di Marina, così desiderosa di sfogarsi attraverso la violenza estrema di una sfida totale ("Le onde ... insultavano l'edificio") a tutto l'edificio morale che l'uomo ha costruito. La distruzione è la sua sola arma; per questo uccide Silla. La sola liberazione possibile per lei sta nella rottura ultima con il mondo, cioè nella morte. Come nel caso del romanzo inglese, la furia della tempesta riflette all'esterno ciò che accade dentro l'animo dell'eroina.

Nella letteratura italiana c'è qualcosa di simile alla "tempesta vittoriana" prima ancora dell'epoca vittoriana. Voglio alludere alla famosa tempesta che segna, nei Promessi Sposi, la fine della peste e la risoluzione delle complicazioni, la rimozione degli ostacoli, che hanno impedito il matrimonio di Renzo e Lucia. Si potrebbe pensare, dunque, che questa sia la fonte di Fogazzaro. E certo anche in

27

Fogazzaro, Malombra, p. 387.

Manzoni c'è il sentimento di una profonda corrispondenza fra le vicende naturali e quelle dell'animo umano. Ma in Manzoni questa corrispondenza ha un significato e un fondamento morale e religioso,²⁸ mentre in Fogazzaro e negli scrittori vittoriani, viene ad acquistare un significato magico, si trasforma cioè in una specie di contatto misterioso, di coincidenza occulta, che ha qualcosa d'irrazionale e a volte di malefico.

Secondo Edouard Maynial, Fogazzaro, in questa sua inclinazione a spiritualizzare e a orchestrare il paesaggio naturale, avrebbe subito oltre l'influenza degli scrittori inglesi già menzionati, quella di Ibsen. Secondo Maynial, è la natura del Nord "qui inspire à Ibsen" i suoi simboli e i suoi temi:

...la nature alpestre, pleine d'échos et de mystères, avec ses pâturages et ses troupeaux, le jaillissement des eaux glacées sur les rochers, les pluies torrentielles et les brusques coulées roses de l'aurore sur les blanches cimes vierges.²⁹

E' questa natura che avrebbe ispirato la poesia panteistica

28

Si veda in proposito il commento di Luigi Russo ai Promessi Sposi (Firenze, 1950). Per un paragone, del tutto sfavorevole a Fogazzaro, fra lui e Manzoni, si veda Maria Luisa Summer, "Le approssimazioni stilistiche di Antonio Fogazzaro" in Giornale storico della letteratura italiana, cxxxviii (1961), 402-442, 522-551.

29

Edouard Maynial, "Fogazzaro et Ibsen," Revue de littérature comparée, IV (1924), 96.

di Fogazzaro, "la poésie panthéistique qui rend le sentiment ou l'âme plus que l'aspect d'un paysage,"³⁰ o come Maynial dice a proposito della raccolta poetica Valsolda (1875), una poesia che vuole "à chaque instant, exprimer la communion de la pensée humaine avec les aspects et les voix de la nature."³¹ Ed è in questo desiderio di mettere in evidenza il rapporto fra l'uomo e la natura che Fogazzaro somiglierebbe a Ibsen. E certo, in Valsolda, il paesaggio alpestre ha tutte le caratteristiche del paesaggio nordico, che si trova nelle poesie di Ibsen. Per esempio, ecco alcuni versi tratti da "Cecilia":

Battè la luna a quel solingo sasso
Ed intorno le nere
Cime radea dei monti, gli agitati
Boschi dal vento, i prati
Deserti, le scogliere.³²

Per citare un altro esempio, "Colmareggia" comincia così:

Della montagna sul tergo immane
Ondeggia, tremola l'erbetta fine.
Sino ai vapori dell'azzurrine,
Tinte di neve cime lontane,
Oscuri abissi, pascoli, nere
Selve recondite, grige scogliere,
.....
Selvaggio orgoglio della Natura,
Mette al poeta stupor, paura

30

Maynial, "Fogazzaro et Ibsen," p. 96.

31

Maynial, "Fogazzaro et Ibsen," p. 97.

32

Antonio Fogazzaro, Le Poesie (Milano, 1908), p. 201.

Quest'erma vetta che par si avventi³³
 Ignuda, indomita in mezzo ai venti.

Ora, si tratti di Ibsen, dei vittoriani, o di Fogazzaro, la musica si inserisce anch'essa in questa rete di corrispondenze misteriose, segrete, occulte. Il che conferma l'impossibilità, alla quale abbiamo già accennato, d'isolare il tema della musica da quello della musicalità. E in verità, in alcuni dei passi già citati, si avverte il passaggio dal simbolismo della natura a quello della musica, la combinazione dell'animismo con la musicalità. Ecco il passo tratto dall'inizio di Malombra:

Non se ne vedeva né principio né fine; solo si udiva verso l'alto e verso il basso un discorrer modesto di acqua cadente.³⁴

Qualcosa di simile c'è anche nel passo dal romanzo di Wilkie Collins:

I stopped. The storm had decreased a little in violence; but my attention was now struck by the wind, which had risen as the thunder and rain had partially lulled. How drearily it was roaring down the street. It seemed at that moment, to be wailing over me; to be wailing over him; to be wailing over all mortal things.³⁵

Come un ritornello di una canzone, la pioggia sembra ripetere a Silla in Malombra, che Edith non lo ama:

33

Fogazzaro, Le Poesie, p. 209.

34

Fogazzaro, Malombra, p. 11.

35

Collins, Basil, p. 96.

E la grigia piovra tremola gli ripeteva in fondo al cortile, per le grondaie, sui tetti lucidi:

"Piangi, piangi, non ti ama, non ti ama."³⁶

In una poesia di Ibsen, lo spirito misterioso che abita la natura sembra parlargli con una voce musicale. Cito da una traduzione francese:

Alors un consolateur monte
comme un ami à bord de la nef, -
alors de voix connues s'élève
un accord mineur d'une douceur infinie,
qui, par son harmonie calmante,
rafraichit mon âme en passant auprès d'elle...³⁷

Nella poesia "Il ritorno dal lavoro" di Fogazzaro, in Valsolda, la pioggia, il rumore dei remi ("Vengono e vanno i remi/Vengono e vanno i canti")³⁸ e dell'acqua si mescolano con il canto degli "agricoltori" che "tornano dai solitari/Campi"³⁹ per produrre una specie di preghiera, un inno di gratitudine a Dio:

Occupan l'alto lago
Densi vapori e piove.
Lontan lontano move
Per la nebbia profonda

36

Fogazzaro, Malombra, p. 256.

37

Henrik Ibsen, Poésies, trad. Charles de Bigault de Casanove (Paris, 1901), p. 61.

38

Fogazzaro, Le Poesie, p. 218.

39

Fogazzaro, Le Poesie, p. 218.

Di miste voci un'onda
Dolce, tranquilla e grave.

Sol cupe acque deserte
L'intento sguardo vede.
Continua procede,
Si appressa via via
L'ignota melodia
Dolce, tranquilla e grave,⁴⁰....

Dalla natura interpretata simbolicamente ai suoni e alle voci naturali, e poi alla loro presentazione come musica, armonia, melodia ecc., e infine alla musica stessa, anch'essa simbolisticamente interpretata, il passaggio è facile. Musica e musicalità tendono a confondersi così come tendono a confondersi il simbolismo musicale e quello della natura, in questo universo di significati profondi e inafferrabili, in cui ogni cosa sembra alludere ad un'altra, i colori ai suoni, le cose materiali a quelle spirituali. L'interesse di Fogazzaro, in quanto scrittore, per la musica va collocato in questo contesto, storicamente determinato, fra romanticismo e Scapigliatura. Esperienza soggettiva e psicologica per tutti e in tutti i tempi, la musica, essa lo è, però, ancor più e in un significato storicamente preciso per Fogazzaro.⁴¹

40

Fogazzaro, Le Poesie, p. 217.

41

Sulla rappresentazione della natura in Fogazzaro, si veda G. Piovano, "Lingua e paesaggio nel Fogazzaro," in Lettere d'oggi, giugno 1942, p. 2 sgg.; M.L. Summer, soprattutto pp. 424-430; e alcune osservazioni di Giacomo Devoto nel suo saggio sulla lingua di Fogazzaro, pubblicato in Letteratura del 1942 e ora raccolto in Studi di stilistica (Firenze, 1950), pp. 90-117.

II

PSICOLOGIA E METAPSICOLOGIA DELLA MUSICA

1.

Tenuto conto delle considerazioni esposte nei capitoli precedenti dobbiamo ora percorrere le opere di Fogazzaro per cercare di determinare il vario modo in cui egli si serve della musica e gli effetti che egli raggiunge per mezzo della musica e della musicalità. La prima opera pubblicata da Fogazzaro fu il poema, o meglio il romanzo in versi, Miranda, del 1874. La protagonista, Miranda, suona il piano ed è attraverso questa sua attività musicale che Fogazzaro rivela al lettore, fin dall'inizio del romanzo, l'animo della ragazza:

Ed una giovinetta lenta lenta,
Pensosa in volta, al cembalo venia,
Correva e ricorrea da un capo all'altro,
I fragorosi tasti.

Poi un'interruzione, un pensiero improvviso, e

l'improvvisazione musicale che segue denuncia l'amore - l'amore

di Miranda per Enrico:

... le note
 Ricominciâro furiosamente.
 Forte batteva alla fanciulla il core.
 Le si oscurava il libro, a lor talento
 Vagavano le man' per un pensiero
 che subito la prese.¹

La musica interviene nei momenti critici per sottolineare lo sviluppo e le complicazioni della vicenda d'amore dei due giovani. Miranda suona ed Enrico la sta ad ascoltare. Nel passo che segue il narratore è Enrico,² che ha ben compreso l'amore di Miranda per lui, e insieme il ritegno della ragazza, la sua incapacità di parlargliene:

Ella suonava il cembalo e le corde
 Raccontavan l'affetto in lor favella
 D'uno nell'ombra dietro a lei seduto.
 T'ama, diceano tenere, sospira;
 Il cor, diceano gravi, gli si frange;
 Volgiti a lui, seguivano scherzando;
 Se t'ha compresa chiedigli, sorridi;
 Sull'agitato sen gli piega il viso,
 Finïano dolcemente, attendi e taci.
 Quindi esclamar pareano tutte quante.
 Dicean di rotti accenti e di singhiozzi
 Impeto fiero che ogni freno ha vinto,
 Virili braccia intorno a lei serrate,
 Lo scoppio di due cor, l'uno sull'altro.
 A quel modo suonar mai non l'intesi,
 Quando levossi, né lodarla osai.³

1
 Fogazzaro, Le Poesie, p. 16.

2
 Il libro è diviso in quattro parti: "La lettera," "Il libro di Enrico," "Il libro di Miranda," "Da te, da te, solo da te." La seconda e la terza parte sono narrate rispettivamente da Enrico e da Miranda.

3
 Fogazzaro, Le Poesie, p. 42.

Val forse la pena di rilevare che la storia d'amore che Enrico intuisce attraverso la musica sembra un tentativo da parte di Fogazzaro di tradurre in versi un brano musicale. Le versioni dalla musica occupano un posto importante nell'opera di Fogazzaro e costituiscono un argomento di discussione per i suoi critici, discordi circa il loro valore. Ma su questo punto ritorneremo a lungo più oltre.⁴

Per finire con Miranda, la musica interviene ancora alla fine del poema, quando Miranda suona per il dottore, un vecchio amico di famiglia, una musica di ballata, che gli ricorda la madre morta:

Fra le sparse carte
Andò frugando, tolsene il volume
Del Pergolese, posemi davanti
Nina, la malinconica ballata:

Tre giorni son che Nina
A letto se ne sta,
Il sonno l'assassina,
Svegliatela per pietà.

Era, lo so, la mesta cantilena
che dalla madre cara udia sovente
Ai dì lontani, e non gli escì del core.
Soave cosa, un vecchio afflitto e stanco
Pensar la madre sua.

Mentr'io suonavo
Chiuse gli occhi e tremavangli le labbra
Lievemente.⁵

⁴ Si veda sotto a pp. 43-73.

⁵ Fogazzaro, Le Poesie, pp. 168-169.

Anche Miranda è coinvolta nell'emozione che prende il vecchio amico e non può fare a meno di ripetere "senza volerlo" la parte più agonizzante della musica:

In silenzio indi rimase,
Sin che senza volerlo io ripetei
Sullo strumento il doloroso grido:

Svegliatemi, svegliatemi Ninetta.⁶

La partecipazione di Miranda al dolore dell'amico crea intorno alla ragazza un'atmosfera di malinconia. E' come il presagio della sua stessa morte. La musica serve a mettere in rilievo la sua psicologia "maladive", che più di qualunque circostanza esterna (la partenza di Enrico, o la rinuncia di lui all'amore di lei) costituisce la causa vera della sua fine tragica. Senza la musica questo riuscirebbe incomprensibile.

L'opera successiva, pubblicata un anno dopo, nel 1875, è la raccolta di poesie intitolata Valsolda. Abbiamo già discusso in ciò che precede, parlando dell'animismo e della musicalità, tre poesie di questa raccolta, e quel che abbiamo detto potrebbe ripetersi per qualche altro accenno alla musica che si incontra nel volume.⁷ Non ci sembra

6

Fogazzaro, Le Poesie, p. 169.

7

Si veda sopra a pp. 19-22. Per altri accenni alla musica, si veda "Dramma Notturmo," pp. 228-229, "Caslano," pp. 230-233, "L'Agave Americana," pp. 236-238, "A Sera," pp. 240-243.

quindi il caso di ritornare sull'argomento.

2.

Di gran lunga più importante di Miranda e di Valsolda è il terzo libro, pubblicato da Fogazzaro nel 1881. Si tratta questa volta di un romanzo, Malombra, la cui importanza nell'opera di Fogazzaro e nella letteratura italiana dell'epoca è stata largamente riconosciuta dalla critica.⁸ La vicenda del romanzo è nota. Un grande palazzo sul lago; il proprietario, un conte che passa il tempo a scrivere un libro di storia; il vecchio Steinegge, un tedesco che dovrebbe tradurre l'opera del conte nella sua lingua, e la figlia Edith che sacrifica la sua vita all'amore per il padre e alla religione; il giovane Corrado Silla, diviso fra Edith e Marina; e infine Marina, il personaggio più importante, che vuole vendicare le sofferenze

8

Si veda, per esempio: Raffaello Viola, Fogazzaro (Firenze, 1939), specialmente pp. 39-45; Gaetano Trombatore, Fogazzaro (Messina-Milano, 1938); Luigi Russo, "L'arte narrativa del Fogazzaro," Belfagor, XI (1956), 22-36. Attilio Momigliano nel suo libro Studi di poesia (Bari, 1938), pp. 208-13, e anche nel capitolo "Spiritualismo e misticismo" della sua Storia della letteratura italiana (p. 571) dichiara che Malombra è il romanzo più originale di Fogazzaro, superiore anche a Piccolo mondo antico.

di un'antenata, Cecilia, della quale ritiene di essere la reincarnazione, uccidendo con l'aiuto di Silla, il conte, rappresentante della stirpe maledetta dei d'Ormengo, e che finisce per uccidere lo stesso Silla, colpevole di non averla aiutata, e se stessa. La musica è legata al personaggio di Marina e all'atmosfera di maleficio, di isterismo, di follia, che questo personaggio diffonde intorno a sè.

Il nostro primo incontro con Marina non è altro che un incontro con la musica che essa sta suonando:

Quando giunsero in fondo al seno del Palazzo, dove faceva tanto buio che Steinegge si pentì di non aver preso seco la lanterna, saltò su nel silenzio il suono chiaro e dolce d'un piano. Rischiarò la notte. Non si vedeva nulla ma si sentivano le pareti del monte intorno alle note limpide, si sentiva, sotto, l'acqua sonora. In quel deserto l'effetto dello strumento era inesprimibile, pieno di mistero e di immaginazioni mondane. Era forse un vecchio strumento stanco, e in città, di giorno, si sarebbe disprezzata la sua voce un poco fessa e lamentevole; pure quanto pensiero esprimeva là nella solitudine buia! Pareva una voce affaticata, assottigliata dall'anima troppo ardente. La melodia, tutta slanci e languori appassionati, era portata da un accompagnamento leggero, carezzevole, con una punta di scherzo.

"Donna Marina," disse Steinegge.

"Ah," sussurrò Silla, "che musica è?"

"Ma," rispose Steinegge, "pare Don Giovanni, voi sapete: Vieni alla finestra. Suona quasi sempre a quest'ora...."

"Come suona!" diss'egli.

"Suona come un maligno diavolo che abbia il vino affettuoso," pronunciò Steinegge.

"Vi consiglio di non credere alla sua musica, signor."⁹

La musica ha qualcosa di ambiguo, di inafferrabile; il suono dello strumento è "pieno di mistero e di immaginazioni mondane," gli slanci e i languori appassionati della melodia si combinano con "un accompagnamento leggero, carezzevole, con una punta di scherzo." Le parole di Steinegge richiamano l'attenzione di Silla (e del lettore) su tale ambiguità, che nasconde qualcosa di maligno, di diabolico. L'incapacità di Silla di penetrare l'enigma di Marina e della sua musica mette in moto l'azione del romanzo. Mentre Marina pensa che Silla abbia capito il suo disegno di assassinare il conte e sia disposto ad aiutarla - e questo naturalmente la spinge ad agire - Silla, invece, è inconsapevole di tutto ciò; egli è semplicemente innamorato, o più esattamente ammaliato, soggiogato dal fascino di lei. Questo malinteso che si crea fra i due costituisce la sostanza dei loro rapporti, è il motivo da cui questi rapporti traggono origine e quello per il quale si protraggono sino alla fine. L'ambiguità, annunciata al principio dalla musica, domina tutto il romanzo.

Per quanto riguarda il lettore, è proprio attraverso la musica, che egli può, non soltanto cogliere l'atmosfera del romanzo, ma anche imparare a conoscere i due personaggi principali. Nel passo che segue si tratta di nuovo di Marina:

Suonò come se gli ardori delle peccatrici spettrali fossero entrati in lei, più violenti. Alla tentazione dell'amore, si fermò, non potè proseguire. Quel foco interno era più forte di lei, la opprimeva, le toglieva il respiro. Chinò la fronte sul leggio. Pareva che ardesse anche quello. Si alzò in piedi, guardando nel vuoto. La divina musica vibrava ancora nell'aria, le pareva di respirarla, di sentirla nel petto: ne le correva uno spasimo voluttuoso per le braccia.¹⁰

Ed ecco, ora, Silla. La musica di Schumann, che egli ascolta in casa di donna Giulia, gli richiama alla mente il momento in cui egli credette di capire che Edith non lo amava:

Pareva veramente una musica mista a qualche triste sogno, con le sue prime note insistenti dolorose. Diceva a Silla come la piova in casa di Edith: "Piangi il tuo sogno è finito."¹¹

Lo sfogo sentimentale che segue rivela la sua debolezza, la sua tendenza alla tristezza, allo sconforto, non senza una certa compassione malsana per se stesso, un certo compiacimento per essere lui il protagonista di una tragedia commovente; in una parola il segreto del suo fallimento:

Ma egli, sbalordito credeva di sognarne un altro, amaro anche questo. L'amica di donna Giulia era Marina. Marina aveva tanto pensato a lui! Ah, quello sguardo sorpreso al chiarore dei lampi! Forse lo aveva amato. Sperarlo adesso quando egli avrebbe avuto bisogno di dimenticare il mondo a l'anima nelle braccia di una donna, ed ella viaggiava, novella sposa, chi sa per dove! Derisione, derisione! Gli altri erano felici! Gli altri avevano l'amore voluttuoso di cui respirava il profumo, l'amore appassionato di cui ascoltava lo slancio nella musica che

10

Fogazzaro, Malombra, p. 72.

11

Fogazzaro, Malombra, p. 275.

mirava su verso il cielo, spossata, in un grido:

Balzai dal sonno; il pianto
Pioveami a fiumi ognor.

Gli altri, gli uomini come quell'ufficiale! Gli applausi, assai caldi stavolta, lo scossero. Si avvicinò al piano, con la febbre adosso.¹²

La musica ovviamente ci dice quel che noi le facciamo dire. Fogazzaro si serve di ciò, ed è pienamente consapevole del suo giuoco, come risulta in modo esplicito dal colloquio fra Marina e un amico del conte, "il comm. Vezza, letterato, aspirante al Consiglio superiore d'istruzione pubblica e al Senato".¹³

"Musica!" diss'ella sorridendo e guardando il lago. "Quella che vuoi, lago mio! Non è vero, Vezza, che la musica è ipocrita come un vecchio ebreo e ci dice sempre quello che il nostro cuore desidera? Non è per questo che ha tanti amici?"

"Marchesina," rispose quegli cercando di fare il disinvolto "fuori di noi non c'è musica, non c'è che un vento. Le corde sono dentro di noi e suonano secondo il tempo che vi fa."¹⁴

Quasi un'eco, una risonanza della musica, sono le metafore musicali, alle quali Fogazzaro frequentemente ricorre, le voci che egli attribuisce alle cose, creando così

12 Fogazzaro, Malombra, p. 275.

13 Fogazzaro, Malombra, p. 100.

14 Fogazzaro, Malombra, p. 390.

quell'atmosfera musicale, che, secondo Momigliano, "è appunto il motivo che costituisce l'unità artistica di Malombra."¹⁵ Abbiamo già accennato alla funzione che ha la tempesta nel romanzo, e ad altri passi in cui Fogazzaro fa parlare la natura.¹⁶ Nel paesaggio intorno al Palazzo e soprattutto nell'acqua, nel lago, nelle fonti, nei ruscelli, nella pioggia, sembra che sia registrato come in un disco, se mi si permette l'immagine, il destino dei personaggi. Mi limiterò ad alcuni esempi.

Quando Silla ritorna al palazzo, la "voce quieta del fonte," sembra rivolgersi a lui e annunciargli oscuramente il suo avvenire:

Ed ecco i cipressi, la voce quieta del fonte ecco laggiù, tra il verde vigneto e il verde lago scintillante di sole, i tetti neri del palazzo. La voce uguale diceva nel gran silenzio del mezzogiorno: "Lo so, lo so, l'ho saputo sempre, egli è qui ancora, non v'è stupore per l'acqua indifferente che passa senza posa. So la sua storia, so il suo destino e quello di Lei, e quello dell'uomo che giace nella stanza buia, nell'ombra della morte. Lo so, lo so. So qual mistero hanno nel cuore colui che più non parla e la donna che palpita sola con la fronte appoggiata all'ebano

15

Momigliano, Storia della Letteratura Italiana, p. 573. E' nel senso ora indicato che mi pare sia da svolgere la tesi suggestiva, ma non ben definita, di Momigliano: "Lo spirito del paesaggio di Fogazzaro non è pittoresco ma musicale: Fogazzaro in certo modo, ha preceduto Pascoli e aperto in Italia la via di quella sentimentalità indefinita, fatta di accordi occulti, che accosta inevitabilmente la poesia alla musica." (p. 573).

16

Si veda sopra a pp.16-17.

freddo, agli avori dello stipo antico. Questo non può turbare la mia pace. Va, va discendi, confondi ad altre parole il suono delle tue, ad altre passioni il rivo torbido di quelle che gitta il tuo cuore, finchè passino e si dileguino insieme. Tutto questo è simile alla mia sorte. Lo so, lo so, lo so."17

E di questa voce egli sembra ricordarsi quando è nelle braccia di Marina:

"Vorrei esser tratto giù per sempre con Lei, in quest'acqua che mi chiama."18

Durante una passeggiata, Marina e Edith parlano insieme di Silla, e Edith dichiara di saper bene che Marina non ama il giovane:

Marina si sentì afferrare il cuore da una mano fredda. Ella passava allora presso la cisterna. Buttò le braccia sul parapetto e porse il viso al fondo. Il solo suono della parola ama le riempiva l'anima. Non lo ama aveva detto Edith: ma la negazione era caduta inavvertita, non la magica parola ama. Avvenne allora di Marina come di una corda musicale inerte che chiude in sè la sua nota silenziosa, ma se una voce ignara di lei passa cantando nella stanza ove giace, e tocca tra l'altre questa nota, sull'istante tutta la corda vibra. Ama, ama, ama! In fondo al nero tubo della cisterna brillava un picciol disco sereno rotto da una scura testa umana. Marina chiamò involontariamente a mezza voce:

"Cecilia!"

La voce percosse l'acqua sonora e tornò su con un rombo sinistro. Marina si rizzò e riprese il cammino senza parlare.19

Il luogo è dominato del fragore delle cascate dell'Orrido

17

Fogazzaro, Malombra, pp. 282-283.

18

Fogazzaro, Malombra, p. 302.

19

Fogazzaro, Malombra, pp. 190-191.

("Il fragore di cascate lontane, che si udiva dalle stalle, parve saltar loro in faccia col vento della vallata"), che sembrano esercitare un'attrazione magnetica su Marina ("Oggi l'Orrido ha un gran fascino per me ") e annunciare il suo destino:

"Lei, è giù, quieta come un olio, nel Pozzo dell'Acquafonda, sa bene, quel buco che c'è là in Val Malombra."²⁰

L'ultimo capoverso del romanzo comincia con una specie di colloquio fra le fontane del giardino intorno al Palazzo:

Ma le fontane, scorrendo tra loro nella notte quieta, dicevano che Marina era passata come Cecilia, il conte Cesare come i suoi avi, che nuovi signori verrebbero per passare alla loro volta e non valeva la pena di turbarsene.²¹

Musica e musicalità creano quell'aura di inquietudine, di tensione, di mistero che costituisce la caratteristica più evidente e insieme il fascino di Malombra. E se il significato storico-letterario di questo primo romanzo consiste nel fatto che esso è "la prima, ben chiara rottura del mondo culturale e morale ottocentesco, della fede nel reale, nella scienza positiva, l'insorgere di una sensibilità

20

Fogazzaro, Malombra, pp. 191, 399. Marina sparisce in una barca inghiottita dalle cascate dell'Orrido. Questa è la sua fine. L'acqua delle cascate dell'Orrido passa sotto Val Malombra da cui prende nome il romanzo. Il Pozzo dell'Acquafonda è una fenditura profonda nella valle e arriva fino all'acqua, che scorre sotto. Circa la somiglianza fra la morte di Marina, inghiottita dalle cascate dell'Orrido, e la morte di Mannion in Basil di Collins, si veda l'articolo già citato di B. Corrigan.

21

Fogazzaro, Malombra, p. 408.

perplessa e decadentistica, la rivincita del lirismo e dell'inquietudine romantica,"²² ciò è certamente dovuto in larga misura alla sensibilità musicale di Fogazzaro. Se la musica in Miranda e in Valsolda è sfruttata ai fini di una sensibilità romantica piuttosto elementare, in Malombra, invece, il giuoco complicato di musica e musicalità serve a creare, come abbiamo detto, l'atmosfera del romanzo, ed è come la voce ambigua e paurosa della minaccia oscura che incombe su tutti i personaggi e perfino sui luoghi.

3.

In Daniele Cortis (1885), la musica ha una parte diversa, molto più semplice, più modesta che in Malombra. Forse lo scarso successo di Malombra, l'accusa di troppo animismo e di perdersi dietro una musicalità vaga, troppo astratta, hanno indotto Fogazzaro a tentare uno stile più realistico, alieno dall'allusività, dalle analogie più o meno misteriose che la musica può suggerire. La musica interviene anche qui, ma si tratta della musica d'opera, di

22

Natalino Sapegno, Compendio di Storia della Letteratura Italiana (Firenze, 1966), III, 321-322.

una musica più "realistica," direi quasi a suggestività limitata - limitata appunto dalle parole alle quali si accompagna. Per tutto il romanzo la canzonetta a Nice di Metastasio, messa in musica da Pergolesi nell'Olimpiade,²³ accompagna il dramma sentimentale di Daniele e di Elena; un dramma che somiglia a quello raccontato da Metastasio nei suoi versi. La musica non è che l'accompagnamento. Il suo significato è stabilito chiaramente dalle parole ed è attraverso queste ultime che viene istituito il rapporto con la vicenda dei personaggi. Daniele e Elena sono innamorati, ma Elena è sposata con un altro e, poichè il marito deve andare in Giappone, il dovere vuole che essa lo segua. Questo significa la separazione definitiva da Daniele.

Nella prima parte del romanzo, quando ancora gli avvenimenti non hanno preso una piega così decisa, in una sua lettera a Elena, Daniele racconta di una serata musicale in casa di amici:

Iersera c'è stata in casa di S.... una mezza academia di musica antica, e donna Laura cantò un'arietta del Pergolese che trasse delle vere lagrime al nostro vecchio amico valbrembano. Io scherzai un po', gli dissi che te lo avrei scritto. "Certo" rispose "e le mandi anche l'aria o almeno

23

L'Olimpiade è un'opera di G.B. Pergolesi composta nel 1735. Il libretto è di Metastasio.

i versi di Metastasio che valgono, essi soli, tutti i moderni elzeviri." Eccoli come li ho trascritti dalla musica di donna Laura:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, morì.
Ah no, sì gran duolo
Non darle per me;
Rispondi, ma solo:
Piangendo, partì.

Mi ricordai, rincasando, di un aneddoto che mi raccontava il maestro Braga, il gran violoncellista, e che non so d'avere mai trovato nei libri. L'Olimpiade, dove si trova quell'aria lì, fu data all'Argentina e fischiata brutalmente. Il povero Pergolese, ferito a morte, piegò sul suo stallo d'orchestra, si nascose il viso tra le mani. Il teatro si vuotava ed egli era sempre là, prostrato, quando la mano di una persona invisibile uscì da un palchetto, gli gittò dei fiori e disparve.

Fortunato lui, perchè non vi è premio migliore nella nostra misera vita che questi fiori di una persona invisibile. Credi tu, cara Elena, che Pergolese e lei sieno ora insieme?²⁴

I versi di Metastasio insieme all'aneddoto su Pergolesi sembrano alludere alla futura separazione di Elena e di Daniele ed alla loro mistica riunione. Contengono quasi il presentimento, l'annuncio del futuro. Per questo motivo, l'aria di Pergolesi ritorna più tardi, prima della decisione di Daniele e di Elena di separarsi (pp. 295-301), e subito dopo (p. 338). Essa si collega col tema centrale del romanzo.

Ma si tratta, com'è ovvio, più delle parole che della musica stessa, o della musica in quanto commenta e accompagna le parole. E' questo il risultato della tendenza dell'autore al realismo narrativo.

Una via di mezzo fra l'allusività di Malombra e il realismo di Daniele Cortis, e un maggiore equilibrio per quanto riguarda l'uso della musica, si trovano in un racconto, scritto prima di Daniele Cortis, ma diventato noto soltanto dopo, con la sua pubblicazione nel volume Fedele e altri racconti (1887).²⁵ Una giovane donna, separatasi dal marito e ritornata a vivere in casa dei genitori, pensa con affetto ad un suo vecchio amico poeta, Ermes Torranza. Ma proprio in quel momento il vecchio poeta muore. La notizia della morte arriva alla giovane Bianca soltanto il giorno dopo, e la sera di quello stesso giorno riceve una lettera del vecchio, scritta da lui poco prima di morire. Nella lettera, questi, che sapeva della separazione di Bianca dal marito Enrico, raccomanda alla giovane amica di

25

Il racconto fu scritto nel 1882, un anno dopo la pubblicazione di Malombra, e fu anche pubblicato, col titolo Un pensiero di Ermes Torranza, in volumetto a sé, nello stesso anno; ma divenne noto, soltanto quando fu pubblicato con il titolo Un'idea di Ermes Torranza nel volume di racconti citato sopra. Si veda in proposito la nota introduttiva di Piero Nardi alla pubblicazione del racconto, nell'edizione scolastica di Piccolo mondo antico e altre pagine, 5ª edizione (Milano, 1968), p. 365.

ritornare dal marito e aggiunge che, dopo morto, egli cercherà di mettersi in comunicazione con lei dall'al di là e di darle un segno della sua presenza:

E ora, se si ricorda le nostre conversazioni sul mondo invisibile e sui fenomeni che il secolo nega perché lo umiliano, non troverà strano ch'io desideri manifestarmi a Lei, dopo la mia morte, in qualche modo sensibile. La sera del giorno stesso in cui riceverà questa lettera, si trovi sola, fra le dieci e le dieci e mezzo, nella Sua saletta del piano. Apra la porta che dà sul giardino; le ombre della notte devono poter entrare. Suoni quindi la breve introduzione della romanza che Le ho inviata venti giorni sono. Dopo di questo, se Dio permette ch'io sia presente e possa darle segno, anche lieve, lo darò. Ella non conosce paura e vorrà consentire all'ultima fantasia sentimentale di un vecchio poeta che muore.²⁶

E' questa l'idea di Ermes Torranza, che dà il titolo al racconto.

La romanza²⁷ per pianoforte, accompagnata da alcuni versi, ricorda, come Fogazzaro ci fa sapere, la Dernière pensée musicale di Weber.²⁸ La sua esecuzione da parte di Bianca costituisce il centro drammatico del racconto. Obbedendo alle istruzioni di Ermes Torranza, Bianca, all'ora prestabilita, si mette al piano per suonare il pezzo. Ma le

26

Fogazzaro, Piccolo mondo antico e altre pagine, p. 380.

27

La romanza era stata scritta da un amico di Torranza.

28

Al tempo di Fogazzaro si credeva che la Dernière pensée musicale fosse stata scritta da Weber. In realtà fu scritta da Reissiger ed è la quinta danza delle sue Danses brillantes pour le pianoforte del 1822. Si veda Grove's Dictionary of Music and Musicians, Ed. Eric Blom, VII (New York, 1968), 118.

pagine non vogliono stare aperte. Bianca le ferma con un ritratto di Torranza, inviatogli da lui nella sua ultima lettera, e comincia a suonare. Mentre suona, qualcuno batte alla porta e entra nella stanza. E' il marito:

Dio, come parlava quella musica! Che amore, che dolore, che sfiduciato pianto! Entrava nel petto come un irresistibile fiume, lo gonfiava, vi metteva il tormento di sentirne la passione sovrumana senza poterla comprendere. Bianca si alzò con gli occhi bagnati di lagrime, andò ad aprir le imposte della porta che mette in giardino. "Le ombre della notte" aveva scritto Torranza "devono poter entrare nella camera."

La notte era chiara. Gli alberi del giardino si vedevano sfumati nella nebbia lattea. Non un susurro, non un soffio; la nebbia, muta e sorda, era immobile.

Bianca tornò con un leggero tremito al piano. Guardò ancora l'orologio; erano le dieci e un quarto. Allora si decise, si raccolse nella musica che aveva davanti, bandì ogni altro pensiero, ogni trepidazione, come se vi fosse dietro a lei un'attenta folla severa, e strappò dal piano, con la sua grazia nervosa, il primo accordo.

Ella suonava ansando, per lo sforzo di metter tutta l'anima nella musica, di non pensare a quel che forse verrebbe dopo. Le fu impossibile eseguire le ultime note smorzate dell'introduzione; il cuore le batteva troppo forte. Passarono dieci, venti, trenta secondi eterni.

Silenzio.

Bianca alzò un poco la testa. In quel momento due colpi sommessi, affrettati suonarono vicino a lei, che balzò in piedi con un subito ritorno di energia calma e stette in ascolto.

Altri due colpi affrettati, più forti dei primi; poi un tocco leggero sulla soglia della porta aperta alle ombre della notte. Bianca guardò. Era entrata un'ombra, una figura umana. La giovane signora gittò un grido:

"Emilio!" diss'ella.

Era suo marito.²⁹

Il colloquio fra i due porta ben presto alla riconciliazione. In questo momento si sente "un lieve suono blando" e le pagine della musica si chiudono sul ritratto di Torranza:

...Ermes Torranza non si vedeva più. Parve all'amica sua che quello fosse il promesso segno sensibile, l'addio del poeta, il quale, compiuta l'opera propria, si ritraesse chetamente, si dileguasse nell'ombra, o per le condizioni misteriose della sua esistenza superiore, o, fors'anche, per effetto di un malinconico sentimento che si poteva comprendere.

"Cosa è stato?" chiese Emilio. "Cos'hai che sospiri?" Bianca tornò a piegargli il viso sul petto.

"Niente" diss'ella.³⁰

La musica si colloca qui all'incrocio del gusto di Fogazzaro per un certo umorismo realistico e del suo gusto per il mistero; fra due esperienze diverse, quella della riconciliazione dei due sposi è quella di un contatto medianico con l'al di là. Realismo e allusività si trovano qui in perfetto equilibrio. Il realismo non distrugge l'allusività e viceversa. Nè si corre il rischio di cadere in qualcosa di artificioso, in un giuoco intellettualistico, proprio perché la fusione di realismo e di allusività avviene nell'atmosfera sospesa, di tensione emotiva, creata

29

Fogazzaro, Piccolo mondo antico e altre pagine, p. 385.

30

Fogazzaro, Piccolo mondo antico e altre pagine, p. 387.

dalla descrizione che Fogazzaro fa dell'effetto della musica. Ed è questo, appunto, ciò che fa del racconto una delle opere meglio riuscite di Fogazzaro.

III

LE VERSIONI DALLA MUSICA

1.

A questo punto si collocano le versioni dalla musica tentate da Fogazzaro fra il 1885 e il 1887.¹ E' importante notare subito che le versioni non costituiscono affatto un primo tentativo di composizione musico - letteraria. Esse furono scritte quando Fogazzaro aveva già ampiamente utilizzato la musica a fini letterari, ed anzi proprio dopo la crisi realistica rappresentata da Daniele Cortis. Sarà opportuno, in proposito, tener conto di una confessione di Fogazzaro:

La musica genera in molti e anche in me ombre vane, per così dire, di sentimenti: gioia e dolore senza causa, desiderio, sgomento, pietà senza oggetto, baldanze superbe

1

Le versioni sono intercalate fra i vari racconti, come degli intermezzi poetici, nella raccolta già citata, Fedele e altri racconti.

che cadono con l'ultima nota, violenti impulsi ad impossibili azioni. Suggestisce pure confuse immagini alla fantasia; arriva a significare torbidamente un distacco, un dialogo, un dramma incomprensibili perché la lingua n'è ignota e lontana da ogni altra, ma improntati, nel suono, di passione umana, e svolti persino giusta un ordine di premesse e conseguenze, che somiglia indubbiamente ai raziocinii migliori di questo mondo. Allora lo spirito nostro si avventa al mistero, vi batte follemente e si fiacca le ali sulla porta impenetrabile, cade vinto. Io per parte mia ho talvolta cercato di consolarmene immaginando e scrivendo ciò che la lingua ignota potrebbe forse significare, ciò che vi potrebb'essere al di là della porta impenetrabile, le cause arcane di quei sentimenti la cui sola ombra mi commoveva tanto.²

Si noti che Fogazzaro comincia con una giustificazione psicologica, ma che poi svolge questa considerazione di tipo empiristico, direi quasi positivistico, in una direzione del tutto diversa: nella direzione del mistero, delle "cause arcane di quei sentimenti" provocati dalla musica. Ed è a quella situazione psicologica e insieme allo sforzo di cogliere questo mistero, o almeno di fornirne un equivalente, che egli lega l'origine delle versioni. Si tratta appunto di una specie di parallelismo di psicologia, da una parte, e di spiritualismo mistico o medianico, dall'altra, simile a quanto abbiamo già riscontrato nel racconto, di cui abbiamo appena discorso. Che anzi si potrebbero considerare come una prima versione i versi,

2

Nota dell'autore alla prima edizione di Fedele e altri racconti.

che nel racconto stesso accompagnano la romanza, soprattutto se si tiene conto del fatto che la musica, benché inventata, ricordava molto, almeno in principio, secondo quanto lo stesso Fogazzaro ci fa sapere, una composizione musicale realmente esistente. E' possibile, quindi, che la genesi e il significato delle versioni stiano nell'intenzione dello scrittore di tentare ancora una volta il difficile equilibrio di realismo e allusività che gli era riuscito così bene nel racconto. Ed è comunque legittimo porsi il quesito se egli sia riuscito altrettanto bene anche qui.

2.

Nella Mazurka di Chopin (Op. 17, No. 4), per cui Fogazzaro ha scritto la versione,³ dopo una breve introduzione (4 battute), si ha il primo tema in la minore, il quale contiene sostanzialmente due idee musicali. Questo tema è ripetuto subito dopo con un breve sviluppo e poi un'altra volta in modo identico alla prima. Viene poi il secondo tema, che è in la maggiore, una breve transizione

3

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 341-342.

dalla maggiore alla minore, e poi la ripetizione del primo tema e una coda. La poesia di Fogazzaro segue attentamente questa struttura musicale.

I primi due versi corrispondono all'introduzione:

Placido posa il mio amore, nè un lieve respir si sente;
Lo vo'svegliare pian piano, gli vo'cantar dolcemente.

Come Fogazzaro stesso ci avverte in una specie di didascalia premessa ai versi, una donna parla al marito, che giace sul letto, morto. Essa crede o vuol credere che egli dorme. La strofa che segue, di otto versi, corrisponde alla prima enunciazione del primo tema della Mazurka:

Non dormir, folle amore mio! non sai? la diletta è qui.
Ancor? No, no! Mi fai male! Ah scherzi, forse così.
Deh, scherza, sì, con un riso balza su, stringimi al cor!
Non lo fai? Ma perché mai? Or mi sdegno, mio signor.

Come abbiamo detto, nella melodia ci sono due idee principali. La prima suggerisce i quattro versi ora citati. La seconda idea musicale è più leggera e più libera, e la donna nello stesso tono della musica, pretende, come per giuoco, di essere offesa dal silenzio del marito:

Avevo, signore, un dono qui sulle labbra per Lei;
Or no, non più, non ti bacio, tu l'amor mio più non sei.
No, così parlai per giuoco, scherzo io pur, non ti
adontar,
Perdono! Son gaia, vedi! Vo'rider, caro, e danzar.

Alla ripetizione del tema, nella musica, corrisponde la seconda strofa, o più esattamente i primi cinque versi, poiché gli ultimi tre corrispondono allo sviluppo del tema.

La donna è ancor illusa e immagina di ballare fra le
braccia virili del marito:

Che folle gioia danzar nelle tue braccia possenti,
Come portata dal mare, come aggirata dai venti,
Col viso stretto al tuo petto, suggendo il tuo ebbro
diletto,
Suggendo te pien di me che un tal paradiso aspetto.
E dormi ancor! Palpitando le man ti bacio; che gel!

Le ultime parole ("che gel!") già annunciano lo sviluppo,
che è annunciato anche nella musica, al livello
dell'accompagnamento, da un accordo sottolineato dal pedale.
Lo sviluppo, più corto e più enfatico del tema, è per tutta
la sua durata rafforzato dal pedale, che crea un tono di
ansietà. Parallelamente, nella poesia, la donna angosciata
bacia le mani gelide del marito, poi la bocca; lo abbraccia,
si inginocchia:

Che gel! Non so, non intendo che abbia la mano fedel.
Tremo, mi slancio alla bocca; è gel! Ti abbraccio sul cor;
Tace! Che angoscia! M'ascolta; ti parlo a ginocchi, amor.

Dopo le otto battute dello sviluppo, si ha la seconda
enunciazione del tema, e la donna, nello stesso tono più
calmo, meno frenetico, della melodia, dichiara il suo amore
per il marito, l'unico amore, l'unica cosa che la interessa
in questa vita. L'ultimo dei dieci versi di questa strofa
sottolinea lo scoramento, la delusione disperata della
donna; nella musica, le ultime due battute sono più pesanti
del solito a causa dell'introduzione del pedale:

Odi ben, ti parlo grave, se lasciarmi pensi è male,
Tu lo sai cos'hai giurato, non puoi farti disleale.

Dimmi in che t'offesi mai, qui lo dici a Dio presente,
 Egli giudichi se amai! Terra e cielo mi eran niente.
 A me stessa cara io fui sol perché mi avesti cara,
 Patria, casa e madre mia senza te mi parve amara.
 Nulla posso ancora offrirti, tutto, misera, donai,
 E tu freddo, senza un bacio, da me tacito ten vai.
 A te grido, al mondo, a Dio, chiamo, chiamo, mi dispero!
 Ahi per me nessuno è pio, tutto è sordo, è muto, è nero.

Il secondo tema della Mazurka, che viene a questo punto, è in la maggiore. Anche il tono della poesia è mutato. La donna accetta l'idea di una separazione dal marito, e gli chiede soltanto di abbracciarla prima di partire:

Oh, signor, tu sei sovrano, la mia bocca or delirava,
 A tua posta vieni e parti; che t'importa s'io t'amava?
 Ma pur se una volta ancora, se un'ora sola, un istante...
 (Eri sì dolce e clemente, eri sì tenero e amante!)
 ...Se, sorridendo di questa tua semplicità che resta,
 Tanto, lo vedi, soletta, tanto, concedilo, mesta,
 Pria di partir tu volessi un solo istante serrarmi
 Ma tutta, così, ma forte, Dio! sul tuo seno e baciarmi...

L'ultimo mezzo verso di questa strofa è un grido patetico della donna ("Pietà, rispondi, rispondi!") e viene al momento della transizione, più esattamente del ritorno, dalla maggiore alla minore nella musica, che porta l'indicazione "fortissimo". Ritorna, ora, nella musica il tema principale, al quale corrispondono i seguenti versi:

Amore, tu dormi ancor;
 Son stanca, sento languir pensiero, voce, dolor,
 Ho sonno, sorrido alle ombre d'un sogno, manco, ma in pace.

Segue la coda con l'indicazione "sempre più piano", e poi "perdendosi". La donna, stanca, muore serenamente accanto al marito:

Con te?...Su questo tuo letto?...O mio sovrano, ti piace?
 Quanto è potente il mio sposo, quanto serena mi rende,
 Com'è profondo il riposo che verso il cor mi discende!
 Lo sguardo mio più non vede, l'orecchio mio più non sente,
 Nell'ombra lenta del sonno si oscura e perde la mente
 (muore).

Nella forma, nel tono, nel ritmo, nella dinamica, Fogazzaro ha seguito esattamente la musica. Lo stesso si può ripetere per le altre versioni.

Per il secondo movimento, Lento, della Sonata per pianoforte in si minore di Clementi (Op. 26),⁴ Fogazzaro immagina una scena fra un uomo e una donna, che comunicano in qualche modo fra di loro, a distanza e senza parlarsi, lui sveglio e lei addormentata. L'uomo ha sognato che l'amica era morta ed ora va a battere alla porta di lei, chiedendo che essa gli apra. Questo corrisponde al primo soggetto del movimento. La transizione da si minore a re maggiore, che è la tonalità del secondo soggetto, è espressa nella poesia dall'introduzione di una voce che dall'ombra domanda:

A quest'ora chi mai batte, chi mai geme, chi mai chiama?
 Al secondo soggetto corrispondono le parole dell'amica, che non si sveglia, ma sogna di lui, del suo amore per lui, della sua felicità a causa di questo amore: "Io le ingenua voci ascolto, tacio e rido in cor felice" (in corrispondenza

4

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 343-344.

di una serie di note veloci, legate, in graduale crescendo, fino alla tonica). Seguono, in corrispondenza di una ripetizione abbreviata del primo soggetto, le parole dell'uomo (tre versi), che si duole di esser separato dall'amica e vorrebbe essere accolto, almeno, nel sogno di lei:

Sorgi, vieni, mi raccogli nel tuo sogno se lo sai. Il secondo soggetto è ripetuto, ahcn'esso, non più in re maggiore, bensì nella tonalità fondamentale di si minore, con la quale si apre e si conclude così il movimento. Nella poesia si avverte ora la graduale eliminazione di ciò che separa gli innamorati. La donna segue il suo sogno. Dopo una parte intermedia, in cui c'è un dialogo fra la donna e la natura, che corrisponde a delle modulazioni a diverse tonalità nella musica, si arriva, con la ripresa della melodia interrotta del secondo soggetto, alle parole conclusive della donna, in cui si capisce il desiderio di un'unione pura con l'amante.

Nel caso della notissima⁵ Sonata al chiaro di luna di Beethoven (Sonata quasi fantasia, in do diesis minore, op. 27,

5

Tutti i brani scelti da Fogazzaro per le sue versioni sono, o erano ai suoi tempi, notissimi. Sulla Sonata al chiaro di luna, si veda anche il discorso di Fogazzaro "Il dolore nell'arte," in Discorsi, Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, Vol. XIV (Milano, 1941).

no. 2), Fogazzaro⁶ ha cercato di captare la fluidità conferita alla melodia dal ritmo delle terzine, costante dal principio alla fine del brano, con l'immagine del movimento delle onde dell'oceano, per il primo tema, e delle voci degli spiriti che sembrano salire dal profondo del mare, per il secondo tema:

Il sole è morto, è nero il cielo,
Tutto tace, la terra è gelo,
Sol nelle tenebre
Ondula, palpita
Ancor l'Oceano.

Un canto potente, dolente
Nel profondo del mar si sente.
Per le voragini
Piangendo salgono
Voci di spiriti.

Peccâr, miseri, in ciel; li ha infissi
Dio terribile negli abissi
Per tutti i secoli
Insino all'ultimo
Dî della collera.

Son l'arcano dolor del mondo
Che gemeva nei venti, e in fondo
Talor dell'anime
Sorgeva, incognita
Ombra funerea.

Corre il mare un susurro, un lume
Di lievi fosforiche spume;
A galla rompono
Nel baglior livido
I tristi spiriti.

6

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 345-346.

Torna buio, muore pur l'onda,
 La prece nei ciel si profonda
 Solenne, flebile
 Di lor che ultimi
 Vanno al Giudizio.

I primi due versi, con la descrizione della notte, corrispondono all'introduzione musicale, di quattro battute. Segue, nella stessa strofa, il primo tema e, in quella successiva, il secondo. Le strofe terza e quarta, di carattere non più descrittivo, ma meditativo - e la meditazione nasce appunto da ciò che è detto precedentemente - riflettono ovviamente lo sviluppo.⁷ Con la penultima strofa, che corrisponde alla ricapitolazione, si ritorna alla descrizione, che include (come nella musica) entrambi i temi, l'oceano e le voci degli spiriti. L'ultima strofa riprende il tono dell'introduzione e la religiosità apocalittica della terza strofa. Nella musica, la solennità e la drammaticità della melodia sono sottolineate fortemente dal fatto che ora la melodia è suonata, non più dalla mano destra, ma dalla sinistra e passa, quindi, all'ottava più bassa.

Per il quarto dei Phantasiestücke di Schumann (Op. 12),

7

Per esser precisi, si potrebbe osservare che lo sviluppo musicale nasce dalla combinazione del primo e del secondo tema, mentre l'elaborazione meditativa della poesia si riferisce unicamente alle voci degli spiriti, e cioè alla seconda strofa.

in fa minore, intitolato "In der Nacht", Fogazzaro⁸ immagina che una donna cerchi il suo amante nella notte, per vincerlo, per allontanarlo dalla fede religiosa, per sempre. Il brano musicale di Schumann è in forma ternaria. Il primo tema è rappresentato dalla fiducia che ha la donna nella riuscita del suo tentativo. Come il primo tema è diviso in tre parti, un'idea iniziale, poi un cambiamento e poi il ritorno all'idea di prima, così la prima sezione della poesia è anch'essa divisa in tre parti. Ecco i primi due versi, la cui brevità è simile a quella della prima idea del tema:

Invano invano pregasti Iddio
Che ti salvasse dall'amor mio.

La seconda idea musicale del tema, che è più lunga della prima, è più agitata, una qualità che Fogazzaro esprime attraverso delle frasi brusche:

Son qui, mi senti
Tu nelle tenebre?
Son io son io,
Sola qui dentro, chiusa con te,
Che ti desio,
Ah, che ti voglio,
Che il corpo e l'anima, l'onor, l'orgoglio,
Ti gitto a'piè.
Intorno sporgo le mani, tento.
Ansando l'aria, spasimo, chiamo,...

I quattro versi che seguono, contengono la proclamazione da

8

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 347-348.

parte della donna del suo amore e segnano il ritorno all'idea iniziale del tema:

Grido che t'amo,
Cieca m'avvento
Qua, là, nell'ombre, dove ti sento,
Mia gioia e luce.

I due ultimi versi corrispondono alla preparazione per l'entrata del secondo tema. La ripetizione del segno "sforzando", in questa parte della musica, viene espressa, nella poesia, attraverso la duplice esclamazione della donna, che si riferisce all'amato chiamandolo sua gioia e luce.

La forma del secondo tema è simile a quella del primo. In complesso, questo tema rappresenta, nella versione, l'insicurezza, il presentimento della sconfitta, della perdita dell'amato da parte della donna. L'idea iniziale di questo secondo tema è di nuovo breve e ispira i seguenti due versi:

Deh dove sei? Deh perché taci?
Deh perché all'aria gitto i miei baci?

La supplica della donna, che ora implora l'amante con la promessa di fargli dimenticare ogni altra cosa, corrisponde al tono "pianissimo" della seconda idea musicale:

Non mi fuggire!
Cos'è l'infamia, cos'è il morire,
Cos'è il futuro,
Cos'è il tuo cielo, cos'è il tuo Dio?
Tutto prometto di farti scuro
In un baleno dell'amor mio.

Ma l'amante non risponde. E le domande già formulate tornano

alle labbra della donna, insieme al ritorno della prima idea del secondo tema:

Deh dove sei? Deh perché taci?
Deh perché all'aria gitto i miei baci?

Dal secondo tema, che è in fa maggiore, si ritorna al primo, in fa minore, per mezzo di una modulazione. In questa transizione la velocità cresce, le note staccate sono predominanti, ed è necessaria una certa violenza nell'esecuzione. Nella poesia, la transizione segna il punto culminante della disperazione della donna, che si agita follemente nel buio alla ricerca dell'amante:

Spasimo, grido
Folle nel buio,
Inciampo, cado; corri al mio strido
Tu finalmente!

Finalmente, essendo riuscita ad abbracciare l'amante e a stringerlo fra le sue braccia, la donna diventa nuovamente sicura della sua vittoria. Abbiamo, infatti, di nuovo il primo tema:

Vita, ti afferro,
Gioia, ti serro
Tra le mie braccia,...

L'ebbrezza della donna corrisponde all'avvento della seconda idea:

Inebriata
Figgo la bocca
Sulla tua bocca;
Muto rispondi.

L'ultimo verso corrisponde al "pianissimo" delle ultime battute. Il "forte", che segue al ritorno della prima figura musicale, si esprime nella poesia attraverso il senso di vittoria e di gioia che sente la donna:

Ho vinto Iddio,
Al tuo silenzio
Confondo il mio,
Beata.

A questo punto viene la coda, in cui quasi ogni nota è accentata. Alla fine le indicazioni di "sforzando" si moltiplicano insistentemente. L'uomo finalmente parla e manda in frantumi le speranze e le illusioni della donna. Le parole dell'uomo sono ferme e dure e seguono da vicino il tono della musica:

No, non hai vinto,
O della vita più dolce, o forte
Come la morte!
Da te mi strappo, risorgo e sto.
Se ancora il vile mio cuor l'è avvinto,
Lo spezzerò.
Se il sangue brucia, sotto una tetra
Gelata pietra
Lo spegnerò.

3.

La prima e l'ultima delle versioni presentano dei punti di contatto evidenti, che le distinguono dalle altre, già analizzate. Entrambe prendono lo spunto da quella che

Fogazzaro avrebbe chiamato "musica antica", e cioè musica preromantica, e non come le altre - con la sola possibile eccezione di quella che si basa sul Lento della Sonata di Clementi - dalla musica romantica. Entrambe presentano un rapporto parole - musica più evidente, più facilmente comprensibile, più realistico e più superficiale, senza mistero. Si tratta in entrambi i casi di due musiche da ballo, una gavotta e un minuetto, e i versi di Fogazzaro ci danno il dialogo che si svolge fra un uomo e una donna che ballano.

La caratteristica più ovvia della Gavotta di Martini, è l'imitazione canonica. La seconda voce, una mezza battuta dopo l'inizio di una frase nella prima voce, ripete la stessa frase all'ottava più bassa. Così nella versione fogazzariana⁹ le strofe in cui parla l'uomo imitano sempre le parole e il ritmo delle strofe attribuite alla donna. L'inizio di una frase melodica è sempre ripetuto fedelmente nella parte più bassa; ma la fine viene ripetuta sempre con qualche cambiamento. Analogamente, per dare un esempio, nelle prime due strofe della poesia, gli ultimi due versi del discorso dell'uomo, benché seguano il ritmo e il movimento degli ultimi due versi del discorso della donna, non mantengono esattamente lo stesso significato:

9

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 335-340.

ELLA

Leggero e grazioso
Ballate com'io ballo.
Movo col suono e poso,
Piede non metto in fallo.

EGLI

Leggero e grazioso
Guardami come ballo.
Dietro a te movo e poso,
Sol se tu falli io fallo.

La leggerezza, la semplicità, la piacevolezza della musica hanno suggerito il tono giocoso della poesia. Una giovane e un vecchio, lei legata sentimentalmente a un altro giovane, lui già sposato, nello spirito di un giuoco e certamente mal accoppiati, si lasciano prendere dal fascino della danza, della stagione (la primavera), del luogo e dell'ora (un "fresco prato a sera"); ma scoprono ben presto di non essere adatti l'uno all'altra, e così nello stesso spirito leggero di tutta la poesia, con una piccola traccia di tristezza, ma non di amarezza o di malumore, si separano. E' interessante notare che il tema, in fa maggiore, corrisponde o al piacere che i due provano, nel ballare insieme, o anche, quando viene ripetuto alla fine, al riconoscimento da parte della ragazza della sua buona sorte che le ha dato una vita così "placida e serena", e da parte dell'uomo, della fortuna che ha avuto accorgendosi al momento giusto che il suo posto nella vita è accanto alla moglie. Gli episodi musicali intercalati alle

ripetizioni del tema (la gavotta è in forma di rondò) sono tutti in diverse tonalità ma sempre minori, e provocano un'impressione di malinconia e di tristezza. Ad essi corrispondono, nei versi, quei punti in cui l'illusione vien meno e la giovane e il vecchio si accorgono, con un moto appena accennato di tristezza, del loro errore.

Per il Minuetto in la di Boccherini, Fogazzaro¹⁰ dipinge una scena fra un cavaliere e una dama che ballano il minuetto nella stanza elegante di una villa, fra la sala da ballo e il giardino. Il primo tema contiene due idee musicali. Alla prima corrisponde nella poesia il fatto che l'uomo e la donna sono presi entrambi da un sentimento di gioia e allo stesso tempo di tristezza: gioia perché sono insieme e si amano, tristezza perché non appartengono l'uno all'altra:

DAMA (ballando)

Sebben rido così, sospiro nel mio cuore.

CAVALIERE (ballando)

Sebben rido così, è il riso mio dolore.

Alla seconda idea musicale corrisponde il momento in cui i due si avvicinano l'uno all'altra ballando e si fanno la riverenza:

(Riverenze)

M'inchino a Lei, signora

¹⁰

Fogazzaro, Le Poesie, pp. 350-353.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.

Nella musica segue una variazione di questa idea musicale, che è espressa da Fogazzaro nei tre versi successivi:

CAVALIERE

La musica è dolcissima, è splendido il festino.

(Si avvicinano ballando)

Doman sarò lontano, ti stringo in fantasia
Sul cor, ti bacio gli occhi, ti do l'anima mia.

Al ritorno della prima idea musicale, ripetuta come al solito, il cavaliere e la dama cominciano ancora a sentire il desiderio di ridere e piangere allo stesso tempo:

(Si allontanano)

Ballar bisogna e ridere, avendo a gola il pianto.

DAMA

Sì, sì, ballare e ridere, avendo a gola il pianto.

Poi viene la ripetizione della seconda idea:

(Riverenze)

CAVALIERE

M'inchino a Lei, signora.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.
Che grazia, che malizia nel trillo del violino!

La cadenza finale con il solito trillo ha il suo equivalente anche nella poesia.

Nella musica, tutta questa seconda sezione, dalla variazione al trillo finale, è ora ripetuta. La variazione suggerisce a Fogazzaro una complicazione della vicenda:

CAVALIERE

Cedi, t'adoro, vieni, parti con me se m'ami. .

DAMA

Non dir così, l'eterna sventura mia tu brami.
Col ritornare della prima idea musicale, ritorna anche l'idea poetica corrispondente:

(Si allontanano)

E' gaio il minuetto, ma pur talvolta piange.

CAVALIERE

E' gaio il minuetto, ma pure il cor mi frange.
Poi seguono le solite riverenze e l'entrata della seconda idea musicale, con il trillo finale:

(Riverenze)

M'inchino a Lei, signora .

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.
Oh guardi, alate maschere salgono dal giardino.

L'entrata della mascherata di Zefiri corrisponde all'enunciazione del Trio, che è nella forma ternaria. Al suo primo tema corrisponde la seguente strofa, in cui gli Zefiri si presentano:

Siam venti correnti dal gelo all'ardor,
 Dall'ombre al fulgor,
 Dal tedio al piacer;
 Soffiamo nei cor
 Furor di goder;
 Siam Zefiri a Venere ministri e ad Amor.

Il secondo tema viene subito dopo:

Se teme e non osa sul labbro salir
 Un dolce sospir,
 Se langue e non vien
 La voce al desir
 D'un fervido sen,
 Desiri e sospiri a noi tocca dir.

Poi viene la ripetizione del primo tema:

Da i vezzi e gli arcani d'un mondo sì bel
 Ogn'invido vel
 N'è caro turbar.
 Modestia crudel
 Nol deve negar;
 Siam aure innocenti, spiranti dal Ciel.

Al Trio segue la ripetizione del minuetto, ma ora la seconda sezione è suonata una sola volta. I primi due versi seguono la prima idea musicale, come all'inizio:

DAMA (ballando)

Rida! Con la sua dama v'era lo sposo mio.

CAVALIERE

Il caso è assai bizzarro, ma rider non poss'io.

Viene ora la seconda idea musicale, con le solite riverenze:

(Riverenze)

M'inchino a Lei, signora.

DAMA

Signore, a Lei m'inchino.

Alla variazione breve e accompagnata dal segno "piano",
corrispondono le parole successive che la donna bisbiglia
all'uomo:

(Piano)

Io rido, sî; quei Zefiri soffiato ha qua il destino.
Il ritorno dell'idea principale è espresso questa volta dalla
gioia, non più tinta di tristezza, nelle parole della dama
che si promette all'uomo:

(Si avvicinano)

Io rido, sî, ti giuro seguirti ovunque vai,
Io rido, sî, oh mio amore! Non mi lasciar più mai.

La musica finisce con un'ultima ripetizione della seconda
idea, seguita dalla cadenza finale e dal trillo, accompagnati
dall'indicazione "allargando":

(Si allontanano. Riverenze)

M'inchino a Lei, signore.

CAVALIERE

Signora, me Le inchino.
(Pianissimo)

Dio, come muor di gioia il trillo del violino!

4.

Molti anni dopo la pubblicazione delle sei versioni già analizzate, Fogazzaro ha scritto altre due versioni: una ispirata dal sesto Preludio del Wohltemperiertes Klavier di Bach, e un'altra, della quale ci sono due varianti, dall'Aveu di Schumann, che fa parte del famoso Carnaval (Op. 9) per pianoforte solo. Queste versioni sono più vicine alle due ultime che abbiamo appena discusse, che alle precedenti. Il rapporto dei versi con la musica è ovvio nel caso dell'Aveu. E per quanto riguarda il Preludio di Bach, l'interpretazione fornita dai versi di Fogazzaro, benché non ovvia, è però certamente realistica. Manca in entrambi i casi, come anche nelle versioni della Gavotta di Martini e del Minuetto di Boccherini, quell'allusività, quel tentativo come Fogazzaro direbbe, di avventarsi al mistero,¹¹ che si avverte nelle quattro che abbiamo analizzate per prime. Per di più, nel caso dell'Aveu, il versi scritti da Fogazzaro dovevano esser

11

Si veda il passo di Fogazzaro citato sopra, a p.44.

cantati sulla musica di Schumann, e nel caso del Preludio di Bach i versi, scritti in dialetto veneto, dovevano esser recitati contemporaneamente all'esecuzione della musica. Tutto ciò risente molto l'opera lirica.

Il Discorso della Signora Cleofe a sua figlia¹² è una tirata, nel gusto della commedia veneta, da Goldoni in poi, della Signora Cleofe contro la figlia, rimproverata di imprudenza e di leggerezza, e invitata a sposare "un omo de merito" scelto dalla madre. Questa tirata petulante senza interruzioni, senza pause - una specie di lunga filastrocca - imita da vicino (ogni verso corrisponde ad un gruppo di terzine), ma in modo imprevisto, paradossale, grottesco, la linea melodica continua del Preludio di Bach.

La prima versione dell'Aveu¹³ ha il carattere di uno scherzo sentimentale, attraverso il quale traspare una passione profonda. Una donna, innamorata, vuol leggere la mano dell'amante, perché nel palmo di lui potrà vedere il proprio destino:

La mano mi porga - deh sia meno fier,
Sol voglio il Suo fato - nel palmo veder.

12

Fogazzaro, Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, XI, 475-8.

13

Fogazzaro, Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, XI, 479.

Altero signore dal cuore di gel
 Lei pensa, Lei brama, Lei teme un anel;
 La mano mi lasci, deh sia meno fier,
 Sol voglio il mio fato nel palmo veder.

La seconda versione è molto più drammatica. La donna si abbandona del tutto alla mercè dell'uomo:

Ah solo un demonio e un angelo il san
 Che pugnan crudeli nel fragil mio cuor.
 Or vince il più dolce - mi dono in sua man,
 Or scendo a un abisso di fiori e d'orror,
 Or sappi che brucio, che moro di te,
 Or tutta mi prendi che Iddio mi perdè.¹⁴

E' singolare quel che Fogazzaro scrisse in proposito, in una nota che accompagna la prima pubblicazione di queste due varianti, nel Corriere della Sera dell'11 febbraio 1910:

Aveu di Schumann mi parla di passione impetuosa e nuda, ad altri parla di passione profonda velata di scherzo. Delle due poesie trascritte, che si debbono cantare su questa musica, la prima l'ho composta per altri, la seconda per me.

Comunque, strutturalmente, nel loro rapporto con la musica, le due versioni sono identiche. Fogazzaro ha fatto corrispondere, ad ogni frase melodica (di quattro battute) o a alla sua ripetizione, un verso. Lo schema della musica è, infatti, il seguente: a/a/b/a/b/a; o se si preferisce a:|| ba:|| .

14

Questa seconda variante della versione dell'Aveu è riportata in Leila, e il brano musicale di Schumann dà il titolo al capitolo XIII del romanzo.

5.

I critici si sono domandati quali siano state le fonti di Fogazzaro per queste sue versioni, e sono stati fatti i nomi di Heine, di Georges Sand, di E.T.A. Hoffmann e di Robert Browning.¹⁵ Per quanto riguarda Heine si tratta soltanto di un brano dei Florentinische Nächte, nel quale il poeta tedesco parla della sua "seconda vista musicale", e cioè della sua capacità di visualizzare la musica, di immaginare per ogni suono una figura correlativa.¹⁶ Georges Sand, nelle Lettres d'un voyageur dice di aver composto due poesie, ispirate dalla Sinfonia pastorale di Beethoven:

La première fois que j'ai entendu la symphonie pastorale de Beethoven, je n'étais pas averti du sujet, et j'ai composé dans ma tête un poème dans le goût de Milton sur cette adorable harmonie. J'avais placé le chute de l'ange rebelle et son dernier cri vers le ciel, précisément à l'endroit où le compositeur fait chanter la caille et le rossignol. Quand j'ai su que je m'étais trompé, j'ai recommencé mon poème à la seconde audition, et il s'est trouvé dans le goût de

15

Si veda Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro," pp. 648-650 e Portier, p. 430.

16

Heinrich Heine, Florentinische Nächte I, in Sämtliche Werke (Lipzia e Vienna, s.d.), iv, 342-343.

Gessner, sans que mon esprit fît la moindre résistance à l'impression que Beethoven avait eu dessein de lui donner.¹⁷

Non abbiamo le due poesie, ma abbiamo una prosa, nella quale viene descritta la visione che la scrittrice francese ha avuto ascoltando la Pastorale. Non è il caso di riportare qui questo lungo brano. Ci limiteremo a citare quel che dice una studiosa della Sand:

La musique, à vrai dire, n'y est qu'un prétexte, une sorte d'accompagnement en sourdine, qui par éclairs éclate au premier plan, comme pour faire rebondir images et idées.¹⁸

Siamo lontani dalla cura minuta con cui Fogazzaro ha cercato di seguire la musica nelle sue versioni.

L'esempio più noto, nelle opere di Hoffmann, che si possa avvicinare alle versioni di Fogazzaro, è una prosa di "Kreisleriana" nei Fantasiestücke, intitolata "Kreislers musikalisch-poetischer Klub".¹⁹ Si tratta di una presentazione umoristica del gusto musicale romantico. Un musicista, Giovanni Kreisler, si siede al piano e, al buio, mentre i suoi seguaci lo circondano immobile in silenzio, improvvisa

17

Georges Sand, Lettres d'un voyageur (Paris, 1869), p. 56.

18

Thérèse Marix-Spire, Les romantiques et la musique: le cas Georges Sand (Paris, 1954), p. 268.

19

E.T.A. Hoffmann, Sämtliche Werke (Lipzia, 1905), I, 288-292.

e commenta la sua improvvisazione musicale, descrivendo ad alta voce ciò che egli vede, sente, o pensa in connessione con la musica che suona:

"Quale strano rumore si fa udire intorno a me. Sento da ogni parte una freschezza prodotta dal battito di ali invisibili, e muovo in un etere vaporoso; ma i vapori brillano in misteriosi cerchi di fiamma. Son gli spiriti propizi che agitano le loro ali d'oro....

"Accordo la bemolle (mezzo forte). Ah! essi mi attirano alla patria del desiderio eterno; ma al loro contatto l'antico dolore si sveglia, e nel fuggirmi dal cuore, lo strazia...."20

E così via. Interessante è il commento di Vernon Lee:

Il tempo, in cui gli uomini cercavan la musica solamente per amor della musica, è passato. Son giunti i giorni in cui le arti invadono reciprocamente il loro terreno, e quel che è peggio, in cui tutte invidiano alla poesia la facoltà suggestiva (suggestion), e per ottenerla ripudiano il proprio carattere, le nobili forme di linea o di colore, i bei tessuti di melodia e d'armonia, che un tempo ci davano. Il compositore oggi vuol farvi vedere e sentire ciò che egli vede e sente nella sua immaginazione, i boschi e i mari, le gioie e i dolori, i vaporosi sogni diurni, gli incubi e le orgie che traversano il suo cervello.²¹

Com'è chiaro, Fogazzaro starebbe dalla parte di quei musicisti romantici ironizzati da Hoffmann e polemicamente discussi da Vernon Lee, ed è vano cercare in Hoffmann il precedente di un atteggiamento che egli ironizza. Il precedente c'è, ed

20

Cito dalla traduzione di Nencioni, nel suo saggio "La musica nella letteratura," p. 199.

21

Vernon Lee, Belcoro. Cito sempre da Nencioni, "La musica nella letteratura," p. 200.

È ovviamente nel gusto musicale romantico, ma si tratta di qualcosa di più generale, che non può spiegare il carattere specifico delle versioni fogazzariane.²²

Nè più pertinente ci sembra il riferimento a Robert Browning, e in particolare a due poesie: "A Toccata of Galuppi's", e "Master Hugues of Saxe-Gotha". Nella prima, rivolgendo la parola al musicista italiano, Baldassarre Galuppi, Browning evoca la Venezia decadente e corrotta del Settecento. Nella seconda, discute con un musicista immaginario (il cui nome dà il titolo alla poesia) il significato delle "mountainous fugues"²³ composte da quest'ultimo, e si domanda se quella fitta ragnatela di note non sia in fondo simile alle nostre vane occupazioni, che c'impediscono di scorgere la verità profonda:

Is it your moral of Life?
 Such a web simple and subtle,
 Weave we on earth here in impotent strife,
 Backward and forward each throwing his shuttle,
 Death ending all with a knife?²⁴

22

Non vogliamo negare la possibilità di un'influenza di Hoffmann su Fogazzaro e sull'interesse di questi per la musica; v. in proposito Maynial, "De Stendhal à Fogazzaro," pp. 641-42 e passim. Qui non si tratta di questo, ma dell'origine specifica delle versioni.

23

Robert Browning, The Poetical Works of Robert Browning (New York, 1904), I, 298.

24

The Poetical Works of Robert Browning, p. 300.

Si tratta, se non mi sbaglio, anche qui di una composizione ironica, almeno per la parte che concerne la musica dell'immaginario maestro tedesco di Saxe-Gotha.

Certo Heine, Georges Sand, Hoffmann, Browning e molti altri hanno avvertito, come Fogazzaro, il potere suggestivo della musica e vi hanno fatto ricorso nelle loro opere letterarie, così come Fogazzaro ha fatto in Malombra e in altre sue opere. Ma il nostro studio delle versioni mostra che in esse c'è un intento più preciso, l'intento di dare un equivalente letterario della musica, punto per punto. E per questo aspetto specifico, non mi sembra che siano stati indicati dai critici dei precedenti, dei modelli; nè che ve ne siano. A meno che non si pensi alla combinazione di parole e musica in varie composizioni e soprattutto nell'opera. Questo precedente vale certo almeno per alcune delle versioni di Fogazzaro: quelle della Gavotta di Martini, del Minuetto di Boccherini, del Preludio di Bach e dell'Ave di Schumann. Ma anche se letterariamente più riuscite,²⁵ queste versioni non sono le sole, e nemmeno, da un punto di vista sperimentale, le più significative. Accanto ad esse si collocano le altre quattro, in cui assistiamo al tentativo di una vera e propria traduzione dei suoni, di una specie di trascrizione medianica dell'anima della musica.

²⁵ V. Nencioni, "Fedele," p. 423.

In realtà, in questi due gruppi di versioni si riflette il duplice modo, realistico e allusivo, in cui, come abbiamo visto, Fogazzaro ha tentato di utilizzare la musica nelle sue opere precedenti, e soprattutto in Daniele Cortis, per il realismo, e in Malombra, per l'allusività. Due modi che si rifanno alla distinzione e contrapposizione di musica "antica" e musica romantica, vive nel gusto e nella consapevolezza critica dell'Ottocento.²⁶ Ci sarebbe da aggiungere che il tentativo di conciliare queste due diverse esperienze della musica costituisce l'aspetto più tipico, il contributo più originale di Fogazzaro. Purtroppo, rimane per la maggior parte soltanto un tentativo. La conciliazione, riuscita nel racconto "Un'idea di Ermes Torranza" non riesce nelle versioni. E la prova è appunto nel fatto che esse si possono facilmente dividere in due gruppi.

26

Basta tener presente il passo di Vernon Lee citato sopra, p. 69.

IV

MUSICA E TECNICA NARRATIVA

1.

Le versioni segnano il punto più alto raggiunto dall'interesse di Fogazzaro per la musica e insieme il massimo sforzo da lui compiuto per stringere in un nesso musica e letteratura. La sua fede nella musica rimase anche dopo, immutata,¹ e di questo sono prova i frequenti riferimenti alla musica nelle opere successive. Ma, venuto meno quello sforzo, o comunque allentatasi la tensione, la musica ha spesso in esse un'importanza meramente episodica. Nè si può dire

1

Si veda il discorso tenuto da Fogazzaro a Torino, nel 1900, sul tema "Il dolore nell'arte": "Suprema forma dell'arte, primizia quasi di parole e d'idee superiori allo stadio presente della intelligenza nostra, la musica vale a esprimere il dolore impersonale e puro, e allora nel suo linguaggio magnifico è sempre un elemento di preghiera, di aspirazione a qualche ignoto stato felice che è nelle possibilità del futuro, di speranza nell'ordine ideale di un mondo sul quale si apre la porta di uscita delle generazioni umane," in Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, Vol. XIV.

che si riscontri nulla di nuovo per quanto riguarda il gusto musicale di Fogazzaro e il suo modo di interpretare la musica. Noi troviamo, infatti, in queste opere della maturità e della vecchiaia quella stessa combinazione di realismo e di spiritualismo (in proporzioni variabili), che abbiamo in contrata precedentemente e che è tipica di Fogazzaro; e la musica riappare, anch'essa, ora in funzione dell'uno, ora in funzione dell'altro elemento, secondo le due direzioni già chiaramente indicate dalle opere precedenti. Quel che è nuovo ora è se mai l'uso che egli talvolta ne fa ai fini della tecnica narrativa. Lo sperimentalismo si è trasferito dai tentativi di trovare un equivalente letterario della musica, all'utilizzazione di essa in funzione della ricerca di nuovi modi, di nuovi accorgimenti narrativi.

2.

Nel 1888, Fogazzaro ha pubblicato il suo terzo romanzo, Il Mistero del poeta. E' la storia di un sogno che diventa realtà e finisce in tragedia. Il romanzo è raccontato in prima persona dal protagonista, un poeta. Già sulla strada di una vita immorale e corrotta, egli aveva sognato due volte la voce di una donna che, sempre secondo il sogno, l'avrebbe

salvato. Ed è proprio questa donna che egli incontra, riconoscendola naturalmente alla voce, in un albergo, sulle Alpi. Anche la donna, un'inglese, di nome Violet Yves, era stata innamorata di lui prima di incontrarlo. Abbandonata dall'uomo che aveva amato, desolata e inaridita, era stato proprio un libro di poesie del poeta-protagonista che l'aveva in qualche modo richiamata alla vita. Ma la donna ha promesso di sposare un uomo, che non ama, molto più vecchio di lei, e decide così di partire. Il poeta insiste con lunghe lettere e, dopo due anni di separazione, va a trovarla e la convince a sposarlo. E' ricomparso, però, intanto l'antico amante di lei, l'uomo che l'aveva abbandonata. Temendo che quest'uomo possa farle del male, il poeta non dice nulla alla donna, e affretta il matrimonio e la partenza in viaggio di nozze. Inutilmente; l'altro è proprio sul treno. I tentativi del poeta di evitare che la moglie se ne accorga falliscono. Questa, ammalata di cuore, muore, sconvolta dall'emozione.

La musica ha una parte secondaria. Una prima volta, se ne parla, quando un'amica di Violet canta una canzone popolare tedesca (in lode di una sposina molto allegra), in realtà non molto appropriata alle circostanze.² Una seconda volta,

2

Antonio Fogazzaro, Il mistero del poeta (Milano, 1930), pp. 116-118.

quando un pianista invita l'amico poeta ad ascoltarlo (ed è giudicato da questi mediocre, nonostante la sua abilità).³

Una terza ed ultima volta, quando una canzone di Schubert su parole di Goethe induce il poeta ad un'amara riflessione sul triste passato della sua donna:

Entrando nel Rossmarkt udii suonare e cantare. Le finestre di casa Treuberg erano aperte ed i suoni uscivano proprio di là; passai con una gran battito di cuore sotto il fanale vicino e andai ad addossarmi al canto oscuro d'un'altra casa.... La notte era così chiara e placida; speravo che Violet si affacciasse alla finestra. Non vidi mai nessuno. Invece un baritono cantò detestabilmente qualche cosa di wagneriano e poi una fresca voce di giovinetta cantò con grazia Haidenröslein di Schubert, che avevo già udita cantarellare in un mite pomeriggio di novembre, fra le ultime rose della mia collina italiana. Allora la semplice poesia di Goethe, la semplice musica di Schubert con quella loro spensieratezza piena di occulta malinconia, mi avevano stretto il cuore; adesso mi mettevano uno spasimo di dolor geloso, adesso mi torcevo le mani perché la dolce Röslein auf der Haide, la rosetta della landa, si confondeva nel mio segreto con la rosetta mia, con la rosetta della storia amara.⁴

3.

In forma di favola, e di favola almeno tendenzialmente

3

Fogazzaro, Il mistero del poeta, pp. 124-125.

4

Fogazzaro, Il mistero del poeta, pp. 148-149.

retorica, la musica appare, strettamente connessa alla poesia, al centro del racconto "Mālgari":⁵

Molti e molti secoli fa, un gran vecchio poeta e Re di un paese lontano, cantò sulla riva del mare un magnifico poema, si intenerì del proprio canto sino a piangerne; e le sue lagrime, cadendo nell'Oceano, vi diventarono perle. Trecento anni or sono fu pescata la più superba di queste perle, che aveva la forma d'un cuore; e il Doge di Venezia la regalò a S.E. Contarina Contarini, moglie di un Cao della Repubblica.⁶

Questa donna, che ha perso la sua unica bambina, accetta il dono con gioia, quasi alleviasse il suo dolore. E un giorno, al posto della perla, trova una bambina, Mālgari. La sua gioia è offuscata dalla preoccupazione di perderla. Una voce, infatti, l'ha ammonita nel sogno: "Se non la vuoi perdere, guardati dalla poesia e dalla musica."⁷ Quando ha quattro anni, la bambina sente qualcuno che canta, accompagnandosi con la chitarra e, misteriosamente, le sembra di sentire la voce del suo paese. Nel delirio di una febbre contratta dopo aver udito il canto, ripete che le voci del suo paese la chiamano e che deve partire. La madre, spaventata da questa reazione della bambina, ricorda la voce del sogno

5

Publicato una prima volta nel 1889, poi in Racconti Brevi (Milano, 1894); cito dall'edizione di Nardì in Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, X, 341-354.

6

p. 341.

7

p. 342.

e fugge con Mālgari da Venezia in una villa sull'isola di Syra. Mālgari passa tutta la sua vita qui. A tredici anni ha un'esperienza strana. Bagnandosi un giorno nel mare, vede delle piccole Nereidi che si avvicinano a lei:

"Chi siete?" chiese Mālgari.

"Nereidi."

"Nereidi? Allora sapete predire l'avvenire?"

"Sì."

"Dimmi il mio."

La piccola Nereide la guardò un poco e rispose:

"Di musica e poesia sei nata, in poesia e musica ritornerai...."

"Ci ritroveremo mai?"

"Io son del mare" rispose la malinconica testolina bruna.
"Tu sei del cielo."⁸

Quando Mālgari ha quindici anni, le due donne, temendo che il marito di Contarina abbia preso la peste che è scoppiata nella città, ritornano a Venezia. Lo trovano morto e Mālgari decide di dedicarsi ad aiutare gli appestati:

Mālgari, con quella sua bellezza mistica, con la voce soave, con le delicate mani abili a tutto e di nulla sdegnose, fu invocata e benedetta da ricchi e da poveri, che la chiamavano la Madonna dell'Orto. Ella assistette, fra gli altri, un giovine musicista straniero, venuto dal Nord in Italia per l'arte sua; un povero bello e gentile giovane, che, guarendo, si innamorò forte di lei e non glielo potè dire perché ella, sentendo pure confusemente che l'avrebbe amato e che quello non era il tempo di amare, lasciò a un tratto di visitarlo.⁹

Il Doge vuole sposare Mālgari, e questa accetta a condizione che egli prometta di aiutare tutti i poveri della città. Le

8

pp. 347-348.

9

p. 350.

nozze si celebreranno nell'isola di Syra. Una sera, sulla nave che porta Mălgari e gli altri all'isola, appare il giovane musicista straniero. Mălgari lo riconosce. Egli le parla del suo paese "povero d'oro, ma ricco delle due più belle cose che il mondo abbia, la musica e la poesia." (p. 352). Racconta a Mălgari "la storia di un gran vecchio glorioso, poeta e Re, che cantando sul lido s'intenerì del proprio canto, e pianse, e le lagrime cadendo nel mare, vi diventarono perle" (p. 352). Mălgari gli chiede di cantare il canto del vecchio:

Lo straniero suonò, con tutta l'anima sua di patriota, di artista e di amante, una musica sublime. I delfini innamorati seguivano la nave, i marinai e gli ufficiali, i servi e signori accorsero, si affollarono sul ponte ad ascoltare il magico suono senza che il suonatore se ne avvedesse. Quando se ne avvide, s'interruppe, volle congedarsi da Mălgari; ma di lei non trovò più che un fazzoletto bagnato di lagrime.¹⁰

Non si può certo contestare che musica e poesia, e la loro coincidenza, siano al centro del racconto. Ma si deve riconoscere che si tratta di una musica e di una poesia, e di una loro coincidenza puramente immaginarie; del travestimento metaforico, retorico, dell'esigenza dalla quale erano nate le versioni.

10

p. 353.

4.

Sono ben noti i numerosi riferimenti alla musica in Piccolo mondo antico (1895); le crome e le biscrome del povero Signor Viscontini, che vengono scambiate dalla polizia, per corrispondenze politiche, segrete, e mandano all'aria il pranzo della marchesa;¹¹ la passione di Franco per il pianoforte e per la musica;¹² le sue improvvisazioni al chiaro di luna;¹³ e Luisa, che canta l'aria di Anna Bolena, sul lago, di notte;¹⁴ e i momenti di estasi sensuale, sentimentale, anche intellettuale, che la musica riesce a procurare ad entrambi:

Egli non s'accorse di lei se non quando si sentì sfiorar le spalle da due braccia, si vide pender sul petto le due piccole mani. "No, no, suona suona" mormorò Luisa perché Franco gliele aveva afferrate; ma cercando lui col viso supino, senza rispondere, gli occhi e le labbra di lei, gli diede un bacio e rialzò il viso ripetendo: "Suona!". Egli trasse giù più forte di prima i due polsi prigionieri, richiamò in silenzio la dolce, dolce bocca; e allora ella si

11

Antonio Fogazzaro, Piccolo mondo antico (Milano, 1957), pp. 21-24.

12

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 30-31.

13

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 123-126.

14

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 128-130.

arrese; gli fermò le labbra sulle labbra con un bacio lungo, pieno di consenso, tanto più squisito e ricreante del primo. Poi gli sussurrò ancora. "Suona."

Ed egli suonò, felice, una tumultuosa musica trionfale, piena di gioia e di grida. Perché in quel momento, gli pareva di posseder tutta intera l'anima della donna sua mentre tante volte, pure sapendosi amato, credeva sentire in lei, al di sopra dell'amore, una ragione altera, pacata e fredda, dove i suoi slanci non arrivassero.¹⁵

E poche pagine dopo:

Cantò l'aria di Anna Bolena:

Al dolce guidami
Castel natio

il canto dell'anima, che prima scende e si abbandona poco a poco, per più dolcezza, all'amore, e poi, abbracciata con esso, risale in uno slancio di desiderio verso qualche alto lume lontano che tuttavia manca alla sua felicità piena. Ella cantava a Franco, rapito, fantasticava che aspirasse ad essergli unita pure in quella parte superiore dell'anima che finora gli aveva sottratta, che aspirasse a venir guidata da lui, in questa perfetta unione verso la mèta dell'ideale suo. E gli venivano le lagrime alla gola; e il lago ondulante e le grandi montagne tragiche e quegli occhi delle cose fisi nella luna e la stessa luce lunare, tutto gli si riempiva del suo indefinibile sentimento, per cui quando di là dalla spezzata immagine dell'astro luccicori argentei sfavillarono un momento fin sotto il Bisnago, fin dentro il golfo ombroso del Dòl, se ne commosse come di arcani segni alludenti a lui che si facessero il lago e la luna, mentre Luisa compieva la frase:

Ai verdi platani
Al cheto rio
Che i nostri mormora
Sospiri ancor.

La voce di Pasotti gridò dalla terrazza:
"Brava!"

E la voce dello zio:

"Tarocco!"

Nello stesso tempo si udirono i remi d'una barca, che veniva da Porlezza, si udì un fagotto scimmiottar l'aria di Anna Bolena. Franco, che s'era seduto sulla poppa del suo battello, saltò in piedi, gridò lietamente:

"Ehi là!" Gli rispose un bel vocione di basso:

Buona sera
Miei signori,
Buona sera,
Buona sera.¹⁶

La voce dei giuocatori a tarocchi, che interrompe il canto, e poi il fagotto che scimmiotta l'aria di Anna Bolena e il vocione di basso che canta l'aria di Don Basilio del Barbiere di Siviglia, contribuiscono alla commozione del momento, piuttosto che disturbarla. In questa che è una delle scene più riuscite del romanzo, Fogazzaro si è servito abilmente della musica a fini narrativi, per caratterizzare l'ambiente e i personaggi.

La musica sottolinea, dunque, come abbiamo visto, momenti di intensa emozione - tanto per completare la nostra lista, ricordiamo il suono dell'organo quando Franco a Torino entra in chiesa e prega per Luisa, in coincidenza con la tentazione di lei di suicidarsi,¹⁷ e i canti patriottici dei

16

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 128-129.

17

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 340-341.

soldati in partenza per la guerra e il rullo di tamburi alla fine del romanzo¹⁸ - commenta abilmente l'azione del romanzo, caratterizza ambienti e personaggi, ma rimane veramente estranea al dramma dei due protagonisti, al loro dissidio e anche al loro dolore per la morte della bambina.

In Piccolo mondo moderno (1901), la musica è legata alle serate musicali in casa Dessalle.¹⁹ Carlino Dessalle e il violoncellista Chieco²⁰ suonano per degli invitati della musica di Bach, di Marcello e di Corelli. La musica si intreccia con una conversazione galante e leggera fra alcuni invitati e Jeanne Dessalle, e nello stesso tempo con una conversazione di tono scherzoso, in dialetto veneto, che si svolge all'esterno, sotto le finestre, fra il giardiniere, l'ortolano e sua moglie, e "uno straccione in tuba, un vecchio mattoide nottambulo, che tutti chiamavano el sior Piereto Pignolo."²¹ E' un brano piuttosto elaborato, interessante,

18

Fogazzaro, Piccolo mondo antico, pp. 347, 363.

19

Fanno eccezione due brevi passi. Uno in cui Fogazzaro dice che soltanto la musica avrebbe potuto esprimere i pensieri della Marchesa e di don Giuseppe che passeggiano in giardino (pp. 228-229). L'altro è ancora meno importante; si tratta soltanto delle campane che suonano, quando muore Elisa, la moglie di Piero (pp. 419-420).

20

I critici hanno riconosciuto di questo personaggio il violoncellista Gaetano Braga. Si veda per esempio, Pompeati, p. 214; Nardi, p. 259; Hall, p. 221.

21

Antonio Fogazzaro, Piccolo mondo moderno (Milano, 1901), pp. 180-186.

soprattutto per il tentativo di contrappunto narrativo, di combinazione delle reazioni di persone di due livelli sociali diversi alla stessa musica.

Più oltre nel racconto, un pianista, in una stanza della casa, suona una sua composizione, ma il racconto segue non la musica ma una conversazione che si svolge fuori della stanza.²² Quando il pianista ha finito di suonare, tutti si raccolgono in un salone, vengono spente le luci, e un'orchestrina esegue il Sogno di una notte di mezza estate di Mendelssohn, che deve fare da introduzione ad una favola che Carlino intende di raccontare per intrattenere la compagnia.²³ La musica ha qui una funzione puramente sociale. Legata invece al tema centrale del romanzo è, alla fine, l'esecuzione della Sonata a Kreutzer di Beethoven,²⁴ di cui Fogazzaro dà, come Tolstoi, un'interpretazione drammatica.²⁵ Jeanne, dal balcone, ascolta

22

Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, pp. 301-302.

23

Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, pp. 308-309.

24

Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, pp. 439-441.

25

Hall contrappone l'ottimismo di Fogazzaro al pessimismo di Tolstoi nell'interpretazione di questa celebre sonata: "There is a clear similarity between Fogazzaro's and Tolstoi's use of the Kreutzer sonata in fiction; however, Fogazzaro could hardly have shared Tolstoi's pessimistic attitude toward the influence of music and his resultant hostility toward it..." (p. 244). E certo la situazione sentimentale, alla quale Tolstoi si riferisce, è diversa da quella del romanzo di Fogazzaro. Ma sta di fatto che la sonata è interpretata anche da quest'ultimo, o più esattamente da Carlino Dessalle, come "un impasto dei dolori di due anime" (p. 441).

la musica e pensa a Piero, che è andato via e di cui non ha più notizie, poi rientra:

Il pezzo è finito ed ella si ricompone quanto può, rientra, chiede distrattamente:

"Che musica è?"

Suo fratello si scandolezza. Come non ha riconosciuto il primo allegro della Kreutzer sonata?

"Lo chiamano un allegro," soggiunge. "Io lo chiamo un impasto dei dolori di due anime, quella del piano e quella del violino, dolori che sono necessari per far nascere una cosa grande."

"Mi pare," osserva timidamente la signora Cerri parlando a Jeanne, "che qualche volta succeda così anche nella vita. Non ti pare?"

Jeanne tace.²⁶

Non si può non rilevare il diverso valore emotivo che Fogazzaro dà alla musica di Bach, Marcello e Corelli, da una parte, e a quella, romantica, di Beethoven, dall'altra. Quella inserita in una doppia conversazione, a due livelli, galante o scherzosa, descrive o contribuisce a descrivere due ambienti sociali; questa, invece, allude misteriosamente al dramma sentimentale e spirituale di Jeanne e di Piero, ai dolori di due anime, "dolori che sono necessari per far nascere una cosa grande." (p. 441). Sono appunto le due vie dell'esperienza musico - letteraria di Fogazzaro.

Nel Santo (1905), Fogazzaro giuoca ora sul contrasto, ora sull'accordo fra il tono emotivo della musica e quello della narrazione. Alla fine del romanzo, quando Benedetto

26

Fogazzaro, Piccolo mondo moderno, pp. 440-441.

(Piero Maironi) si accorge che è vicino a morire fa dire a Jeanne, da cui è stato a lungo separato, che lo venga a trovare. La scena in cui Jeanne riceve il messaggio di lui ha luogo a Roma, nell'appartamento preso da Jeanne e Carlino Dessalle al Grand Hôtel. Nella stanza accanto Carlino accompagna al piano il violoncellista, maestro Chieco. Quando Jeanne va incontro agli amici, che vengono da parte di Benedetto, essa è ancora ignara dell'estrema gravità della situazione:

Ella venne incontro ai suoi amici con un sorriso che insieme alla musica, un'antica musica italiana semplice e serena, strinse loro il cuore.²⁷

Mentre uno degli amici, il cavaliere di Leynī, spiega a Jeanne che Benedetto, gravemente ammalato, corre per di più pericolo di esser arrestato a causa delle sue idee religiose, la musica continua su un tono scherzoso:

Il violoncello e il piano scherzavano insieme sopra un tema pastorale, pieno d'ingenua tenerezza ilare e di carezze. Maria non potè a meno di mormorare: "Dio, poveretta!" E suo marito non potè a meno di seguire sul viso di Jeanne, al suono della tenera musica ilare, le parole affliggenti del suo interlocutore. Osservava pure il viso del giovine, il quale, parlando alla signora, guardava spesso lui come per significar pena e attinger consiglio. Jeanne lo ascoltava con gli occhi fissi a terra. Quando egli ebbe finito, li alzò ai Selva, i grandi occhi pietosamente addolorati: guardò l'una, guardò l'altro, dicendo muta, involontariamente: "voi sapete?" Gli occhi tristi dell'uno e dell'altra le risposero:

27

Antonio Fogazzaro, Il Santo (Milano, 1953), p. 258.

sì, sappiamo. La musica ebbe uno scoppio sonoro di gioia. Maria ne approfittò per mormorare al marito:

"Le avrà riferito anche il discorso del voler morire a Roma?"²⁸

La conversazione, ora, fra i tre (di Leynì, Giovanni e Maria Selva) e Jeanne è molto penosa, intessuta di dolorosi e imbarazzanti sottintesi:

Mentre Giovanni parlava irruppe dalla stanza vicina un tumultuoso allegro del piano, tutto singhiozzi e grida. Egli tacque, non volendo alzar troppo la voce, lasciò passare l'impeto della musica straziante. E straziante fu la parola che gli occhi di lui e gli occhi del giovine si dissero durante quel silenzio delle labbra.²⁹

A questo punto, di Leynì va via, gli altri due restano. La musica cessa per un momento, poi piano e violoncello attaccano "un grave andante". E' ora che Giovanni decide di dire a Jeanne che Benedetto la vuol vedere. Questo significa chiaramente che egli è moribondo:

Selva le prese le mani, gliele strinse in silenzio mentre il violoncello rispondeva per lui, amaro e grave: "Piangi, piangi, perché non è sorte d'amore e di dolore come la tua sorte." Egli stringeva le povere mani di ghiaccio, non riuscendo a parlare. Lo capiva bene, di Leynì non aveva osato riferirle le parole terribili - vengo a morire da te -; toccava a lui di darle il primo colpo.

"Cara" diss'egli dolcemente, paternamente, "non Le ha egli detto al Sacro Speco che in un'ora solenne la chiamerebbe a sè? L'ora è venuta, egli La chiama."³⁰

28

Fogazzaro, Il Santo, p. 259.

29

Fogazzaro, Il Santo, p. 260.

30

Fogazzaro, Il Santo, p. 261.

Una nuova interruzione della musica, poi, mentre la situazione si fa sempre più penosa e Jeanne diventa sempre più convulsa, la musica ricomincia su un tono ilare, in aspro, drammatico, contrasto con lo stato d'animo dei personaggi:

Jeanne si era coperto il viso colle mani e taceva.... A un tratto le parve udire Chieco prender congedo. Trasalì, scostò le mani dal viso spettrale fra i capelli scomposti. Invece scoppiarono le prime allegre note del Curricolo Napoletano, il pezzo che Chieco suonava sempre per ultimo.³¹

Fogazzaro ha evidentemente fatto estrema attenzione al rapporto fra la musica e la conversazione, che si svolge nella stanza vicina. Egli ha affidato proprio a tale rapporto il compito di esprimere la drammaticità della situazione. Il contrasto e il temporaneo accordo fra il tono della musica e quello della conversazione sottolineano l'intensità straziante della commozione. E' uno dei passi dove si vede meglio l'abilità del narratore e il modo in cui egli ha saputo utilizzare la musica ai fini di una complicata tecnica narrativa.³²

31

Fogazzaro, Il Santo, p. 262.

32

Nel Santo c'è soltanto un altro accenno alla musica, di gran lunga meno importante, ma comunque significativo per l'elemento sentimentale e sensuale, che si intreccia con quello religioso, nell'animo di Benedetto (e in tutto il romanzo): "Atterrito dalla vivezza dei ricordi, si strinse le braccia al petto, si sforzò di ritirarsi dai sensi e dalla memoria nel centro di sé, ansava a bocca semiaperta, non riuscendo a spinger la immagine fuori della sua visione interna.... Era l'idea che soltanto lei, Jeanne, lo amasse davvero, che soltanto lei soffrisse del suo soffrire. Era la voce di lei che si doveva di non essere riamata, la voce di lei che lo pregava di amore con una cantilena di Saint-Saëns, tanto dolce, tanto triste, nota ad ambedue, della quale egli le aveva detto a villa Diedo che nulla saprebbe ricusare a chi lo pregasse così." (n. 235).

5.

Niente aggiunge a quel che già sappiamo l'ultimo romanzo di Fogazzaro, Leila, pubblicato nel 1910, un anno prima della morte dell'autore, benché in questo romanzo la musica e la musicalità occupino una parte centrale, importante per lo svolgimento dell'azione, quasi quanto in Malombra. Ritornano, infatti, in Leila temi e motivi già svolti precedentemente, senza nulla di nuovo. All'inizio del romanzo la musica crea l'atmosfera di tristezza, di malinconia che circonda il vecchio Marcello Trento. Questi, incapace di mettere in parole i suoi sentimenti, riesce ad esprimersi suonando il pianoforte, e la musica costituisce un legame profondo fra lui e Lelia,³³ la fidanzata del figlio morto:

Il signor Marcello, discreto pianista, vi cercava le parole impossibili degl'intimi suoi sentimenti del dolore, della speranza, dei vaghi ricordi e rimpianti, della emozione mistica. Lelia ed egli portavano al piano la stessa intensa passione e gli stessi gusti. Certo antagonismo segreto potè restare lungamente nel cuore di entrambi; ma il caldo consenso

33

Questo è il nome della protagonista; alla fine del romanzo viene mutato, per ragioni sentimentali, in Leila.

nei giudizi e nei godimenti musicali rese loro più facile il reciproco riconoscimento, misurato sì e intermittente, di quanta morale bellezza era nelle loro nature, e la reciproca tolleranza, pure misurata e intermittente, di quanto all'uno spiaceva nell'altro.³⁴

Avvertendo vicina la sua morte, il vecchio esprime la sua commozione, la sua devozione religiosa, la sua umiltà cristiana, suonando.³⁵ Ed è da qui che nasce la vicenda sentimentale fra Massimo e Lelia, e cioè il tema centrale del romanzo. Massimo, infatti, ascoltando la musica da un'altra stanza della villa, crede che sia Lelia che suoni, e non il vecchio, e s'innamora di lei:

Un'improvvisazione, senza dubbio. Quale anima di fuoco, l'improvvisatrice, se proprio fosse la signorina Lelia. Massimo si rivide in mente la piccola testa enigmatica dai capelli scomposti, dagli occhi raccolti in basso. Quella musica non diceva un'anima chiusa nel dolore, un'anima che nulla più attendesse dalla vita; diceva dolore, sì, ma sete, anche, di amore e di gioia.... Ma come, ma perché questo sfogo musicale nel cuore della notte? Ripensò il bel viso di Sfinge, le palpebre calate come veli sopra un mistero. Ma era veramente lei, la suonatrice? Da un lato gli pareva troppo strano che fosse lei, da un altro lato la qualità della musica e l'ora rispondevano appunto alla stranezza del piccolo viso. E se non era lei, chi poteva essere? Forse una sua damigella di compagnia, di cui Massimo ignorava la esistenza. O un ospite che non si era lasciato vedere. Oh ma era lei, era una creatura dolorosamente avida di amare ancora e di essere amata; che amava già, forse.³⁶

34

Antonio Fogazzaro, Leila (Milano, 1920), p. 10.

35

Fogazzaro, Leila, pp. 21-23.

36

Fogazzaro, Leila, pp. 33-34. Soltanto alla fine del romanzo (p. 400), Massimo apprende dalla stessa Lelia che non era stata lei a suonare il pianoforte quella volta.

L'analogia con Malombra mi sembra evidente. Lelia, Massimo e il vecchio Marcello Trento hanno i loro lontani predecessori in Marina, Silla e il conte d'Ormengo. Si tratta di Malombra alla rovescia. Allo spirito del male si è sostituito quello del bene, e la musica compie qui il suo ufficio di creare un'atmosfera di mistero, ma di mistero religioso ("Preludio mistico" è il titolo del primo capitolo) e non diabolico. L'acqua esercita anche qui un'attrazione, un fascino singolare sui personaggi e possiede una musicalità simile a quella riscontrata in Malombra ma, per così dire, con il segno mutato. Il richiamo dell'acqua è dolce e benevolo, invita all'abbandono, all'amore. La scena in cui Lelia, di notte, va a fare il bagno in un ruscello vicino alla villa annuncia già che essa finirà col cedere all'amore di Massimo:

Alla sinistra le tenebre non avevano fine e suonavano di acqua cadente. Prese a sinistra. Sapeva di certo sentiero uscente dal viale a un folto di acacie dove corre il rivoletto che poi salta e suona. Lo trovò, si fermò fra le acacie, sul margine del rivoletto che udiva senza vederlo. All'invito³⁷ della voce blanda cominciò, come per istinto, a spogliarsi.

Una parte importante - simile, in questo caso, a quella che l'aria di Pergolesi ha in Daniele Cortis - è affidata

37

Fogazzaro, Leila, p. 131. La scena del bagno notturno è stata discussa da Trombatore (pp. 36-37), che ne ha sottolineato le musicalità. Secondo M.L. Summer, invece, in tutta la scena, "la musicalità degenera in un vano sforzo estetizzante" (p. 420).

all'Aveu di Schumann. Quando Lelia legge che Massimo, in una lettera ad un'altra persona, ricorda lei che suonava l'Aveu, tutta commossa va al piano a suonare di nuovo, da sola, quella musica. Essa ricorda, suonando, i versi che un amico di Marcello Trento vi ha adattati (si tratta della versione o più esattamente della seconda variante della versione dello stesso Fogazzaro³⁸) e spera che misteriosamente, in qualche modo, la sua musica possa giungere fino a Massimo.³⁹ La melodia di Schumann segue Lelia in viaggio per andare da Massimo⁴⁰ e quando sono finalmente insieme, sottolinea la loro unione:

"Vorrei rispondere colla musica di Schumann" diss'ella, piano, senz'alzare il capo "e mettervi tutta l'anima mia."

Massimo...strinse in silenzio la docile mano prigioniera. Palpitavano entrambi ascoltandosi nella memoria l'incalzante ansito e lo slancio delle note divine. Il rombo eguale del torrente era un accompagnamento sconsolato, era il triste ululo di un idiota che sentisse torbidamente, invidiando, l'amore e la musica.⁴¹

Tutto il romanzo è in qualche modo la rievocazione, ma affetta da lirismo e stanchezza, della carriera letteraria di Fogazzaro e del suo interesse di narratore per la musica - un riepilogo che è anche un epilogo.

38

Si veda sopra, a p. 66.

39

Fogazzaro, Leila, pp. 315, 317.

40

Fogazzaro, Leila, p. 369.

41

Fogazzaro, Leila, p. 386. Per alcuni altri accenni alla musica nel corso del romanzo, si veda, per esempio, pp. 25, 215, 390.

BIBLIOGRAFIA

L'edizione migliore delle opere di Fogazzaro è certamente quella curata da Piero Nardi per l'editore Mondadori: Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, a cura di Piero Nardi, 15 voll. (Milano, 1931-45). Non ci è stato purtroppo possibile adoperare questa edizione per le citazioni. Abbiamo, quindi, indicato sempre, nelle note, per ciascun'opera l'edizione adoperata. Per quanto riguarda la critica, diamo qui un elenco degli articoli e dei libri di cui ci siamo più frequentemente serviti.

Bellaigue, Camille. "Fogazzaro Musicien," Le Gaulois, 11 aprile, 1911.

Brown, Calvin S. "Musico - Literary Research in the Last Two Decades," Yearbook of Comparative and General Literature, XIX (1970), 5-27.

Cattaneo, Giulio. "Antonio Fogazzaro," in Storia della letteratura italiana. Ed. Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Milano, 1965-69. VIII, 414-427; per la questione della musica, v. pp. 415, 426.

Coeuroy, André. Musique et littérature. Paris, 1923.

Corrigan, Beatrice. "Antonio Fogazzaro and Wilkie Collins," Comparative Literature, XIII (1961), 39-51.

- Croce, Benedetto, "Antonio Fogazzaro," in La letteratura della nuova Italia. Vol. IV, Bari, 1915, pp. 129-140.
- Delacroix, Henri. La Psychologie de Stendhal. Paris, 1918. Per la questione della musica, v. Cap. iii, "L'art."
- De Rienzo, Giorgio. Fogazzaro e l'esperienza della realtà. Milano, 1967. Per la questione della musica, v. pp. 98-99, 148-158.
- Devoto, Giacomo. Studi di stilistica. Firenze, 1950. Per Fogazzaro, v. pp. 90-117.
- Donadoni, Eugenio. Antonio Fogazzaro. Bari, 1939.
- Gallarati Scotti, Tommaso. La Vita di Antonio Fogazzaro. Milano, 1934.
- Hall, Robert A. "Music in the Works of Antonio Fogazzaro," in New Looks at Italian Opera, Festschrift for Donald J. Grout. Ithaca, 1967, pp. 220-259.
- _____. Antonio Fogazzaro e la crisi dell'Italia moderna: saggio d'interpretazione letterario-morale. Ithaca, 1967.
- Magnani, Luigi. La musica, il tempo, l'eterno nella "Recherche" di Marcel Proust. Milano-Napoli, 1967.
- _____. "Stendhal e la musica della felicità," La Rassegna musicale, II (1952), 97-112.
- Marixe-Spire, Thérèse. Les romantiques et la musique: le cas Georges Sand. Paris, 1954.
- Maynial, Edouard. "De Stendhal à Fogazzaro: la poésie de la musique chez un écrivain italien," Revue de littérature comparée, XIII (1933), 630-650.
- _____. "Fogazzaro et Ibsen," Revue de littérature comparée, IV (1924), 92-108.
- Momigliano, Attilio. Storia della letteratura italiana. 8ª ed. Milano-Messina, 1960, pp. 570-579.
- _____. Studi di poesia. Bari, 1938. Per Fogazzaro, v. pp. 208-213.

Nardi, Piero. Antonio Fogazzaro, in Tutte le opere di Antonio Fogazzaro, Vol. XII. Milano. 1938.

Nencioni, Enrico. "Fedele," Nuova antologia, Vol. X, Serie III (1887), pp. 409-426.

_____. "La musica nella letteratura," Nuova antologia, Vol. L, Serie II (1885), pp. 193-209.

Piovano, Giorgio. "Lingua e paesaggio nel Fogazzaro," Lettere d'oggi, giugno 1942, p. 2 sgg.

Piromalli, Antonio. Fogazzaro. Palermo, 1959.

Portier, Lucienne. Antonio Fogazzaro. Paris, 1937. Per la questione della musica, v. pp. 420-430.

Russo, Luigi. "L'arte narrativa del Fogazzaro," Belfagor, XI (1956), 22-36.

Summer, Maria Luisa. "Le approssimazioni stilistiche di Antonio Fogazzaro," Giornale storico della letteratura italiana, CXXXVIII (1961), 402-442, 522-551.

Trombatore, Gaetano. Fogazzaro. Messina-Milano, 1935.

Viola, Raffaello. Fogazzaro. Firenze, 1939.

INDICE

Premessa	ii
I - Il problema critico	1
II - Psicologia e metapsicologia della musica	23
III - Le versioni dalla musica	43
IV - Musica e tecnica narrativa	73
Bibliografia	93