

# eScholarship

## California Italian Studies

### Title

Compositori, impresari e pubblico nell'Anello di Ugo Fleres: Un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento.

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2q12n1rm>

### Journal

California Italian Studies, 4(1)

### Author

Bombara, Daniela

### Publication Date

2013

### DOI

10.5070/C341018096

### Supplemental Material

<https://escholarship.org/uc/item/2q12n1rm#supplemental>

### Copyright Information

Copyright 2013 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

## Compositori, impresari e pubblico nell'*Anello* di Ugo Fleres: Un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento

Daniela Bombara

Nel 1898 Luigi Pirandello, sotto lo pseudonimo di Giulian Dorpelli, presenta al pubblico scelto della *Rassegna Settimanale Universale* di Roma, diretta da Federico Garlanda, l'ultimo romanzo di un collega ed amico, Ugo Fleres. Personaggio di spicco nei circoli intellettuali della capitale, Fleres non è solo scrittore, ma anche critico d'arte, letterario e musicale, librettista, disegnatore: con Pirandello, Luigi Capuana e Giuseppe Mantica, porta avanti da alcuni anni il progetto coraggioso di una letteratura "sincera," lontana dalle mode imperanti, che siano il dannunzianesimo o, al contrario, la tendenza basso-mimetica dei gruppi veristi e scapigliati. Tale progetto si concretizza in una rivista di nicchia, *Ariel*, ispirata al genio creatore ma anche allo spirito pratico del personaggio shakespeariano, come affermano gli stessi redattori nel programma introduttivo.<sup>1</sup>

Il romanzo che Pirandello recensisce favorevolmente s'intitola *L'Anello*; uscito da qualche mese, non ha avuto un particolare successo. Lo nota con rammarico l'altro illustre amico di Fleres, Luigi Capuana:

io son certo che gran parte dei lettori de *L'Anello* crederanno che questo sia lavoro d'un dilettante, come si dice in gergo teatrale. Invece *L'Anello* è non so se l'ottavo

---

<sup>1</sup> Ugo Fleres, intellettuale dai mille interessi e uomo di vasta cultura—fu anche direttore della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma—ha suscitato sino ad ora un minimo interesse critico, forse proprio per la sua personalità poliedrica di "tuttologo" che non emerge in alcun campo specifico. La maggior parte dei lavori al riguardo si riferiscono ad aspetti particolari del personaggio, oppure ai rapporti di amicizia e collaborazione con scrittori più noti. Il seguente elenco non pretende di essere esaustivo, ma intende fornire un primo orientamento nel corpus, per altro esiguo, della critica fleresiana: Luigi Capuana, *Libri e teatro* (Catania: Giannotta, 1892), 131-40; Guido Mazzoni, *Poeti giovani: testimonianze d'un amico: Giovanni Marradi, Ugo Fleres, Cesare Pascarella...* (Napoli: Perrella, 1916); Carlo Montani, "Amici che s'incontrano. Ugo Fleres," *Il Messaggero*, 17 maggio 1930; Tommaso Gnoli, "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e compagni," *Leonardo* VI, 3 (1935): 103-7; Raccolta Fleres, *Memoria bibliografica. Ugo Fleres. Bibliografia dattiloscritta composta dalla figlia, mutila alla fine*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, A.R.C.10.F.35b (1940); Giulio Ernesto Calapaj, *Ugo Fleres* (Messina: Reale Accademia Peloritana, 1941); Diana D'Onghia Fleres, "Gomito a gomito con Andrea Sperelli. Fleres e D'Annunzio a Roma," in *D'Annunzio a Roma*, a cura di Antonio Muñoz e Mario Vecchioni (Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1955), 197-202; Domenico Ciccio, "Messinese del '900. Ugo Fleres," *Gazzetta del Sud*, 19 marzo 1963; Giulio Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965), 111-26; Enzo Giudici, "Luigi Capuana e Ugo Fleres alla luce di un carteggio inedito," in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, IX (1976), 107-64; Cinzia Gallo, "I romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres," *Le Forme e la Storia* IX n.s., 2 (1996), 147-188; poi in Gallo, *Secondo Ottocento minore e sconosciuto* (Caltanissetta: Sciascia, 1999), 11-59; Giovanni Cirone, *Ugo Fleres, Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVIII (Roma: Treccani, 1997); Dina Saponaro e Lucia Torsello, "Su alcuni periodici rari e preziosi della Raccolta Ugo Fleres," in *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma: manoscritti antichi e moderni*, 11 (Roma: Biblioteca Nazionale Centrale, 2005), 227-40; Cinzia Gallo, "La città di Roma nei romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres," in *Convegno MOD 2010. La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta (Pisa: ETS, 2012), vol. III, 249-63; Teresa Russo, *Ugo Fleres: gli scritti d'arte, tra edito e inedito* (Catania: Maimone, 2012). Su *Ariel* vedi Alfredo Barbina, *Ariel: storia di una rivista pirandelliana* (Roma: Bulzoni, 1984).

o il decimo romanzo di Ugo Fleres, tra quelli rimasti confinati nelle pagine di una rivista o nelle appendici di parecchi giornali politici, e i due o tre pubblicati in volume da poco abili editori. È veramente strana questa cattiva sorte d'uno scrittore d'innegabile ingegno, di rare qualità di forma, che rimane nel limbo degli ignoti o quasi, mentre parecchi, che non hanno neppure un terzo dei meriti di lui, si veggono saliti di fama.<sup>2</sup>

Fleres è rimasto quindi sostanzialmente ai margini del sistema letterario. Ma quest'opera, sostengono i suoi più noti colleghi, risulta notevole per qualità artistiche e per le tematiche affrontate. In estrema sintesi la vicenda è quella di un giovane ricco e colto, Ottavio Gandolfi, che decide di mettere in scena il melodramma geniale di un amico musicista morto in estrema povertà, come postumo riscatto e doveroso omaggio alla facoltà creatrice dell'artista, che non ha spazio in un mondo appiattito su una logica economica. Il romanzo, il cui titolo prende il nome dal dramma riesumato, è quindi ambientato nel mondo fascinoso del teatro musicale, fra cantanti, impresari, direttori d'orchestra, giornalisti, ed il ritmo della storia è scandito dai consueti eventi dell'universo dello spettacolo: letture pubbliche del libretto, prove generali, rappresentazioni, e tutti quei momenti di "retroscena" che stanno a monte o a commento dell'opera, dalla composizione del libretto o delle musiche, alla *reclame* sulle riviste.

Si tratta di un vero e proprio filone letterario, quello del romanzo, o della novella, di ambientazione teatrale, che conosce dall'età romantica un'inesausta fortuna, grazie alla possibilità di rappresentare una realtà proteiforme, libera dalle regole comuni e attraversata da profonde passioni; altre volte invece squallida, dominata da bassi interessi e soprattutto dalla necessità della finzione. Le linee portanti del genere vengono delineate ben prima dell'Ottocento, ed in testi ancora drammaturgici e non narrativi: la rappresentazione dell'universo spettacolare nasce quindi come riflessione metateatrale, in cui dominano i personaggi dell'autore dei testi o del compositore. Si tratta di figure chiave, spesso viste in un'ottica fortemente critica: sono stigmatizzati soprattutto gli scrittori, veri e propri *Poëtaster*, privi di cultura o all'opposto pedanti e tirannici nei confronti degli attori; talvolta disonesti perché dediti senza alcun rimorso al plagio.<sup>3</sup> Dall'Ottocento, l'interesse dei romanzieri si sposta invece sulla raffigurazione della passione amorosa fra cantanti, ballerine, attrici e i loro ammiratori, o delle trame erotiche tra loschi impresari e ingenuie ragazze attratte dal palcoscenico; in primo piano comunque è sempre la donna la quale, nei tipi opposti ma

---

<sup>2</sup> Luigi Capuana, "Romanzi. [Recensione de *L'Anello* di U. Fleres e di Arturo Dalgas di E. A. Marescotti]," *Corriere della Sera*, 4-5 dicembre 1898.

<sup>3</sup> *Poëtaster, or His Arraignment* è il titolo di una commedia di Ben Jonson, rappresentata nel 1601 a Londra; Jonson mette in scena la figura ridicola dell'autore, presuntuoso, incapace di accettare l'insuccesso, tirannico nei confronti degli attori. In area inglese dal Settecento prende piede la satira di tipo opposto, dello scrittore/vittima, ingenuo e sfortunato, costretto a soggiacere ai meccanismi commerciali dell'universo spettacolare ed ai gusti del pubblico: in *Pasquin* di Henry Fielding (1736) sono compresenti le due tipologie di drammaturgo; più rilevante ai fini del nostro discorso *The Author's Farce and the Pleasures of the Town*, sempre di Fielding (1734), che presenta uno scrittore squattrinato dedito al plagio per sfuggire ad avidi manager. In area francese è d'obbligo citare Molière ed il suo *Impromptu de Versailles* (1663), che rilancia il luogo comune del poeta scenico saccente e pignolo; ma è altrettanto feroce la satira nel *Poète Basque* (1670) di Raymond Poisson, il cui protagonista scrive commedie chilometriche con apparati scenici impossibili. In Spagna ricordiamo *El Buscón* di Francisco de Quevedo (1626)—l'unico romanzo dell'elenco, appartenente al genere picaresco—in cui lo scrittore della compagnia rivela di elaborare i propri testi mediante il costante *saccheggio* di opere altrui. In Italia si ricorda soprattutto Goldoni e il suo *Il teatro comico* (1750), che mostra un autore simbolo del più vieto tradizionalismo, mentre è il capocomico a imporre la nuova commedia di carattere.

in fondo complementari della vergine sedotta e della *femme fatale*, incarna la critica borghese ad un universo spettacolare che appare pericolosamente trasgressivo ed immorale, corrotto e corruttore.<sup>4</sup> Dall'età romantica è soprattutto la realtà dell'opera lirica, genere di maggior successo e quindi "sporcat" dalla dominanza degli interessi commerciali, a suscitare l'interesse degli scrittori.

In questo quadro si colloca *L'Anello*, ma il romanzo va ben al di là del bozzetto veristico— e l'attenta recensione di Pirandello, di cui forniamo un ampio stralcio, ne registra puntualmente la valenza innovativa—per configurarsi come tragica riflessione sul ruolo dell'artista nella società e intorno al senso del "fare" poetico e musicale. In questo romanzo il protagonista è in effetti privo di estro creatore, e si appropria indebitamente di un'opera profondamente innovativa e di altissima qualità, sulla quale non ha alcun diritto. Inizialmente ciò avviene per i nobili motivi che si son detti—rendere giustizia ad un musicista di genio, Silvestro Cosmalis, tragicamente scomparso; poi, perché Ottavio intende suscitare interesse in una donna di cui è innamorato, Laretta Sabelli, attratta dal mondo dell'arte; infine per pura vanità, per gustare il sapore della fama. Racconta Pirandello:

[Laretta leggendo il testo] è rapita e quasi investita dalla straordinaria bellezza del libretto e subito, irresistibilmente, condotta ad amare il Gandolfi, il quale ora meglio d'ogni altro risponde al più bello e più antico ideale vagheggiato da lei: amare un artista, un glorioso, ed essere amata [...]. Intanto Ottavio, a Roma, riunisce per l'audizione definitiva i colleghi, alcuni critici e un impresario. Assiste all'audizione anche il Delfino, il rivale, che egli, il Gandolfi, senza sospettarlo ha sconfitto nel cuore di Laretta con l'invio del libretto. [...] Assiderato dalla verbosa disattenzione dei critici, nauseato dal dolciastro compatimento dei colleghi, Ottavio, dopo la scomposta e frammentaria lettura, per rispetto alla memoria del Cosmalis, si vieta di svelare il nome dell'autore del melodramma; è riassalito quindi con più forza dal dubbio: ha egli il diritto di esporre a un fiasco triviale, ai fischi l'opera d'un morto? Ma infine decide di produrre in teatro *L'Anello*, serbandosi il segreto con tutti. [...] Mi son tanto indugiato in questa prima parte del romanzo per mostrare ai lettori come il Gandolfi, onestissimo e preso da una idea generosa, sia

---

<sup>4</sup> Gli esempi sono innumerevoli: per rimanere in ambito italiano si può citare *Quidam di Edoardo Boutet* (1904), in cui un giornalista si innamora di un'attrice di dubbia moralità; la stessa trama, con minime variazioni, si ripete con *Jettatore* di Marco Praga, pubblicato in *Storie di palcoscenico* (1895), nel quale un giovane inonda di regali la volgarissima attrice di turno, pur non volendola mai incontrare, e con *Eva* di Giovanni Verga, dove l'oggetto del desiderio è invece una ballerina; possiamo citare poi *La serata della diva* e *Il tramonto di Venere*, sempre di Verga ed entrambe del 1894, che mettono in scena l'ascesa e la caduta della donna di palcoscenico. Ma durante l'Ottocento è ancora presente la figura dell'autore di teatro, per quanto ora ne risultino in primo piano solamente la storia personale e le vicende amorose, mentre un minimo spazio è riservato ai problemi della creazione artistica. Ricordiamo ad esempio *Una peccatrice* di Verga, (1865) dove Pietro Brusio decide di scrivere per il teatro e diventa un drammaturgo acclamato perché spinto dalla passione amorosa e, grazie al successo ottenuto, riesce a conquistare l'amata Narcisa; al contrario il giovane Fiorenza vive con angoscia la doppia delusione del fiasco a teatro e dell'abbandono da parte della sua amante, poco disposta a convivere con un fallito, in *Gli artisti da teatro* (1896) di Antonio Ghislanzoni; possiamo citare ancora un racconto di Marco Praga, *La prova*, pubblicato nella raccolta *Storie di Palcoscenico* (1895), quando l'autore assiste inorridito allo scempio della sua opera durante la prova generale, approssimativa e svogliata, che la compagnia allestisce; autore ma soprattutto teorico appare invece Stelio Effrena, ne *Il fuoco* di Gabriele D'Annunzio (1900), che immagina una via italiana al *Wort-Ton-Drama*, un teatro fatto di musica, danza, parola e movimento da collocarsi sul Gianicolo a Roma.

man mano condotto, senza volerlo e quasi dalla forza stessa delle cose, a commettere il più basso dei delitti: il furto della gloria a un morto. Assai più potente e originalissima si rivela l'arte del Fleres nella seconda parte del romanzo, dopo la prima rappresentazione del melodramma dall'esito appassionatamente contrastato, che impedisce al Gandolfi di pubblicare la lettera di rivendicazione, e dopo il trionfo straordinario della seconda rappresentazione. Egli ha preso per sé i fischi della prima sera; il trionfo della seconda lo trova di già compromesso, specialmente di fronte a Lauretta, la quale lo ama unicamente perché lo crede autore dell'*Anello*.

Così la posizione del Gandolfi diviene veramente tragica: egli patteggia con la propria coscienza: come il Cosmalis ha avuto bisogno di lui per trionfare, così ora egli ha bisogno del Cosmalis fintanto che comporrà un'opera veramente sua, tutta sua; e allora cederà al Cosmalis quel che gli spetta. Questa situazione tragica cresce tanto più, man mano, in potenza, quanto più l'impotenza propria appare manifesta al Gandolfi, privo assolutamente di facoltà creativa. Egli odia ora *L'Anello*, che gli sta dinanzi e lo sfida; e prova intanto lo strazio di vedere innamorata e tutta presa dall'opera abborrita la creatura, per cui egli ha commesso il delitto: Laura. Altro nemico acerrimo è il Delfino, il quale istintivamente si ostina a non riconoscere il genio di lui, e lo vuol distruggere a ogni costo nel concetto e nel cuore di Laura.

Egli ottiene che si dia nel suo palazzo, con la massima pompa, la prima lettura del *Saul*, l'opera nuova che il maestro Gandolfi ha promesso [...]; quei tre pezzi del *Saul* faticosamente combinati non lasciano alcuna traccia su l'uditorio, che chiede invece al maestro qualcosa del melodramma antico. [...] E il Gandolfi fugge, si ritira in una villa lontana per non sentirne più parlare; [lì si adatta a musicare la] *Marinella*, pasticcio volgarissimo che lo Zanobi [l'impresario di Ottavio] spedisce al Gandolfi in villa, e che il Gandolfi per riposarsi dalle fatiche del *Saul* veste d'un tratto di musica accattata e non meno volgare. [A questo punto si hanno] certe scene potenti come quella, per esempio, in cui il Gandolfi frenetico getta alle fiamme il manoscritto del Cosmalis e straziato piange della follia che lo ha spinto al delitto, piange per pietà di se stesso; [ma si noti come] di più evidente effetto drammatico sia l'ultima, in cui egli, dopo il fiasco del *Saul* e la confessione quasi pubblica in casa sua del furto dell'*Anello*, impazzito, trasfigurato, si presenta in casa di Laura circondata dagli amici, e a questi si annunzia: Son Silvestro Cosmalis.

Il romanzo si chiude con una nuova rappresentazione trionfale dell'*Anello* di vera rivendicazione, per il maestro suicida. Tra un atto e l'altro apprendiamo che il povero Gandolfi è morto in un manicomio. Tragica apparizione, assiste al nuovo trionfo dell'*Anello* Laura, innamorata e vedova del Cosmalis, la quale infine, nella sua cameretta, volgendosi al ritratto della madre defunta, sospira: Ora posso morire...

Il lettore attento avrà notato, io spero, quel che non è dato di notar molto spesso nei romanzi contemporanei, e che per me costituisce uno dei principali pregi dell'*Anello*: voglio dire la trasformazione logica e naturale dei caratteri dei personaggi. Come il ferro si torce al fuoco, così l'anima, il carattere di Lauretta Sabelli, principalmente, del Gandolfi, al fuoco dell'azione rappresentata nei diciotto capitoli del romanzo. Noi vediamo man mano, sotto gli occhi nostri, Ottavio Gandolfi divenir quasi Silvestro Cosmalis; e Lauretta, così leggera nei

primi capitoli, a grado a grado maturarsi e trasformarsi nella Laura tragica dell'ultimo capitolo.<sup>5</sup>

La morte tragica di Laura e la fine indecorosa di Ottavio simboleggiano un'altra scomparsa: il mito romantico dell'arte come esperienza sublime, riservata a pochi eletti, mito che in forme diverse e più problematiche era ancora presente nel discorso dannunziano.<sup>6</sup> Certamente invece il romanzo di Fleres è ben più vicino alla poetica di Pirandello: Ottavio indossa la *maschera* del compositore, e questa finisce per trasformare la sua stessa vita, determinando una pericolosa commistione fra realtà e finzione. D'altra parte, è proprio questa fondamentale mancanza di identità—Gandolfi rinuncia a se stesso, ai suoi ideali ed interessi, per assumere le vesti del musicista, sperimentando su di sé la fatica del creare e le delusioni di una società che non è pronta a comprendere l'arte pura—che conferisce al personaggio, come avviene per molte figure pirandelliane di emarginati dal sistema borghese, di folli, o semplicemente di liberi pensatori, una superiore capacità di analisi. Il complesso meccanismo della produzione spettacolare ci appare smontato e “rivelato” nelle sue trame di inganni e fraintendimenti proprio perché anche Ottavio finge, recita costantemente, e la sua è un'interpretazione dai risvolti meschini e inconfessabili, in quanto nasconde un furto immondo.

Quest'ottica dal basso, interna ma al tempo stesso straniante, risulta al lettore moderno particolarmente produttiva per raffigurarsi il mondo del teatro, che non è più fatto oggetto di semplice critica moralistica, ma diventa piuttosto il luogo in cui la sopravvivenza stessa dell'arte, come espressione di un impulso creativo “sincero,” è messa alla prova; la coazione a nascondere e a fingere deforma infatti in modo espressionistico ogni componente dell'universo spettacolare, con una cattiveria rappresentativa che elimina qualunque residuo di sentimentalismo o idealizzazione romantica.<sup>7</sup> Con *L'Anello* siamo già nel Novecento, quando “dal bozzetto

---

<sup>5</sup> Luigi Pirandello, “*L'Anello* romanzo di Ugo Fleres,” *Rassegna Settimanale Universale*, 31 luglio 1898, articolo firmato Giulian Dorpelli, ora in Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani e con una testimonianza di Andrea Pirandello (Milano: Mondadori, 2006), 423-27.

<sup>6</sup> Fleres non apprezzava D'Annunzio, e ne criticava principalmente l'estetismo, lo stile artificioso, l'esibizionismo culturale, che era anche l'idolo polemico della rivista *Ariel*. Per i due protagonisti de *L'Anello* l'arte rappresenta in effetti un ideale irraggiungibile, opprimente e ossessivo, che conduce al blocco emotivo, al dissolvimento di ogni capacità di azione autonoma ed infine alla morte. Il sacrificio di Ottavio e Laura in nome di una concezione aristocratica ed elitaria del fare artistico—che poi è quella della rivista *Cronaca Bizantina*, periodico di tendenza nel *milieu* culturale romano, al quale avevano collaborato sia Fleres che D'Annunzio negli ultimi decenni dell'Ottocento, per quanto il primo se ne fosse poi distanziato—rispecchia la vicenda de *L'Anello*: essa è tratta da un episodio dei *Gesta Romanorum* mediato, con tutta probabilità, dal noto racconto di Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille*. Si racconta di un'antica statua di Venere al dito della quale un giovane, Aurelio, mette il proprio anello di fidanzamento per essere libero di giocare con gli amici, e come omaggio scherzoso alla bellezza. Il simulacro si rianima e pretende l'amore del ragazzo che le ha donato l'anello; il vescovo Porfirio esorcizza la dea risorta ma, nel momento in cui questa torna di pietra, abbraccia Aurelio e lo soffoca con il suo peso. Lidia, la fidanzata umana del giovane, assiste impotente alla sua morte. La dea ancestrale di pietra distrugge quindi chi a lei si lega, come il mito inarrivabile di un'arte sublime schiaccia la personalità di coloro che ad esso tentano di conformarsi. Doppio deformato del genio, Ottavio evidenzia un vuoto creativo ed una mediocrità che determinano in lui una profonda scissione fra ideale e reale, scissione che non può essere colmata dalla finzione; la sua *recita* è infatti eccessiva, ridicola, caricaturale, così come il rapporto amoroso che s'instaura fra Aurelio e Venere nell'opera ci appare solo la parvenza di una passione, un sentimento a senso unico, distrutto dal potere e dalla disumanità della deità primigenia.

<sup>7</sup> È un carattere tipico dei romanzi teatrali di primo Novecento, come nota Sandra Pietrini: “I segni di corruzione del teatro invadono sempre di più la sfera della fisicità, dove attrazione e repulsione si congiungono in un ibrido mostruoso, [espressione] di una temperie culturale in cui l'immaginario teatrale ha dilatato in modo abnorme i suoi tratti, al punto da ripiegarsi infine su se stesso, sulla riproposizione di temi e figure stereotipate, mostruose e perverse

sociologico di impronta naturalistica si passa a una visione caustica,”<sup>8</sup> in cui la commistione fra mondo e teatro è tale da coinvolgere la stessa realtà nell’universo della finzione, ed è costante l’allusione alla “frammentazione dell’individuo e alla dissoluzione della personalità,”<sup>9</sup> sia pure mantenendo l’istanza realistica della narrazione. Il romanzo descrive infatti con precisione ambienti e situazioni, dandoci una visione a tutto tondo del complesso mondo operistico, che è colto in un cruciale momento di transizione, nel passaggio da una struttura artigianale a modalità di organizzazione precapitalistiche. Ma ancora più importante appare, come già aveva notato Pirandello, la volontà di approfondire la psicologia dei personaggi, indagando le nascoste pulsioni che agiscono sotto la superficie delle cose, e dietro le motivazioni apparenti: Ottavio smarrisce la propria identità fra letture pubbliche, prove generali, prime dei suoi presunti capolavori, proprio per una sempre maggiore incapacità di controllare razionalmente le spinte istintive—desiderio di fama, senso di colpa o di inadeguatezza; un *altro* dal reale che l’autore riesce a comunicare conferendo assoluta centralità nel romanzo alla presenza della musica.

Il discorso musicale è quindi utilizzato come strumento di scandaglio nell’inconscio dei personaggi, ed assume nel romanzo altre rilevanti funzioni: elemento costitutivo e primo motore della vicenda, diventa metafora della poetica dello scrittore ed introduce una seria e sofferta riflessione sul ruolo dell’artista e dell’arte nella società moderna. Le numerose suggestioni sonore del romanzo assumono la valenza di “vere e proprie *finestre ermeneutiche*, che si aprono su una maggiore capacità di comprendere il testo [...]; il suono di carta di una storia, dunque, sa intrattenere rapporti privilegiati con il non esprimibile, il non comunicabile, il complesso, la scissione, i recessi dell’animo e della mente, l’alterità, gli enigmi e gli interrogativi del mondo.”<sup>10</sup>

Riteniamo quindi che riproporre all’attenzione dei lettori e della critica *L’Anello* possa risultare utile non solo per rivalutare, nel panorama culturale dell’Italia alle soglie del ’900, uno scrittore della “scuola” pirandelliana quale Ugo Fleres, ma anche per illustrare le complesse dinamiche che portano, nel periodo considerato, ad una moderna concezione del fare artistico e del ruolo destinato agli intellettuali in una società ormai avviata verso il capitalismo ed attraversata da forze nuove: la scomparsa dell’*arte pura* ed elitaria di matrice dannunziana, l’intrusione di logiche di mercato nella produzione culturale, la necessità di rappresentare una realtà complessa,

---

fino alla caricatura,” Sandra Pietrini, *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell’Ottocento* (Roma: Bulzoni, 2004), 15. Come vedremo la raffigurazione macchietistica dei vari personaggi che gravitano intorno al mondo dello spettacolo, talvolta fatti oggetto di metafore degradanti che richiamano il mondo animale—i giornalisti “corvi,” ad esempio—pone il romanzo di Fleres al di fuori della logica veristica, dell’intento puramente descrittivo e cronachistico di molti racconti “teatrali” di fine Ottocento.

<sup>8</sup> Pietrini, *Fuori scena*, 189.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 215.

<sup>10</sup> Roberto Russi, *Letteratura e musica* (Roma: Carocci, 2005), 41 e 48. Il romanzo di Fleres è perennemente attraversato da musica come ascolto, produzione, riflessione teorica; se è possibile utilizzare per l’analisi le categorie di Calvin Brown—esprese in un lavoro del 1984, “Theoretical Foundation for the Study of the Mutual Illumination of the Arts,” ora in *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, a cura di Jean-Louis Cupers e Ulrich Weisstein (Amsterdam: Rodopi, 2000), 281-95—di *analysis, imitation e interpretation*, all’interno della macrocategoria *replacement*, in riferimento alle descrizioni musicali ma anche ai sensi che essi attivano nel testo, più utile è forse prendere in considerazione il concetto di intermedialità diretta (*extracompositional intermediality*), o transmedialità, di Werner Wolf, proposto nel saggio “Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies,” in *Defining the Field. Word and Music Studies*, a cura di Walter Bernhart, Steven Paul Scher e Werner Wolf (Rodopi: Amsterdam, 1999), 1: 37-58. La transmedialità prende infatti in considerazione la presenza di una stessa tematica in opere musicali e letterarie e tale categoria interpretativa si adatta perfettamente a *L’Anello*, romanzo in cui le immagini musicali non vivono di per sé ma sono direttamente legate al senso della scrittura, ed entrambi i codici, linguistico/letterario e musicale, comportano una riflessione sul concetto di arte, e sul suo ruolo nella società.

in cui si intrecciano razionalità e pulsioni inconscie. Di questa trasformazione, *L'Anello* ci racconta la storia, tramite il filtro dell'universo spettacolare e dei suoi personaggi, ai quali sono dedicati specifici paragrafi nel presente lavoro: il compositore/librettista, l'impresario, il pubblico, i giornalisti.

### *Il compositore e il suo doppio*

Si tratta, come si è accennato più volte, di una duplice presenza nel testo: il vero, autentico, autore dell'opera non compare mai, se non come ricordo, fantasma, proiezione mentale.<sup>11</sup> All'inizio del romanzo Silvestro Cosmalis è già morto e Ottavio è incaricato di sistemare la sua povera eredità.

Fin dalle prime pagine appare l'oggetto che sarà il fulcro del romanzo, ed è un oggetto *musicale*: un “grosso volume di carta da musica, tra cui Ottavio aveva scorto un melodramma, forse un semplice abbozzo [...] chi sa che io non ci trovi qualche frammento degno d'esser pubblicato!”<sup>12</sup>

L'interesse di Gandolfi ha una precisa connotazione *culta*: il giovane, che possiede nozioni piuttosto precise in quest'ambito, sia pure compositore e non organico, intende decifrare il dramma per darlo alle stampe, per reinserirlo quindi nel circuito dei fruitori e nel *sistema* musicale. S'intravede un aspetto importante del mondo operistico a cavallo fra i due secoli, il ruolo sempre più significativo assunto dall'editoria—ricordiamo almeno i nomi di Ricordi e Sonzogno—che arriverà a scalzare il predominio degli impresari nel possesso e nella promozione dei lavori di maggior successo; un motivo al quale nel romanzo viene dato uno spazio adeguato.<sup>13</sup> E Ottavio sa veramente “leggere” la musica, poiché individua in un manoscritto caratterizzato dal caos, dalla sovrapposizione di elementi, dalla mancanza di “sistema,” dalle profonde contraddizioni interne, da una fondamentale incomunicabilità, le stimmate del genio, che mescola alto e basso, tragico, comico e grottesco:

---

<sup>11</sup> Il personaggio del compositore è difficilmente al centro del romanzo o della novella italiana, ma anche europea: a parte il notissimo Adrian Leverkühn—protagonista del *Doctor Faustus* (1947) di Thomas Mann, di cui si parlerà in seguito, e che in ogni caso esula dai limiti temporali del discorso perché di molto posteriore rispetto al romanzo di Fleres, ricordiamo il violinista traditore della celeberrima *Sonata a Kreutzer* (1891), di Lev N. Tolstoj, il maestro di cappella Johannes Kreisler, nella *Kreisleriana* (1813) di E.T.A. Hoffmann, ma soprattutto Gambaro, protagonista dell'omonima novella di Honoré de Balzac, pubblicata nel 1837 nella *Revue et gazette musicale de Paris*; singolare figura di musicista “virtuale,” i cui splendidi progetti musicali si concretizzano in opere inaudibili perché incredibilmente dissonanti. Sul personaggio del musicista esiste una letteratura critica limitata all'ambito geografico tedesco: citiamo Giovanni Di Stefano, *La vita come musica: il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca* (Venezia: Marsilio, 1991); Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo* (Firenze: Firenze University Press, 2009).

<sup>12</sup> Fleres, *L'Anello*, 2.

<sup>13</sup> L'editoria musicale come realtà organizzata determina una profonda trasformazione strutturale dell'opera musicale: “[L]a figura dell'editore musicale sostituisce infatti quella del copista delle parti orchestrali da una parte e dell'impresario (a cui si vendeva lo spartito per la prima) dall'altra; stampando lo spartito, infatti, egli garantisce l'autore circa il diritto di veder riconosciuto il proprio lavoro e richiede l'esazione di un compenso per ogni futura esecuzione o per l'utilizzo anche parziale dell'opera sotto forma di riduzione per pianoforte e altri strumenti.” Marzia Pieri, “Problemi e metodi di editoria teatrale,” in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino (Torino: Einaudi, 2000), vol. II, 1097.

Fogli diseguali, non sempre numerati, scritti in più versi, aspri d'intercalazioni e d'abbreviature. Lo zibaldone era una specie di palinsesto: qua e là un frammento si sovrapponeva ad altri frammenti eterogenei. [Ma un tratto gli occhi si fermano su] una pagina chiara, parlante; la lettura, oh alla fine! scorre sopra un fraseggiato preciso: è un puro canto dove i cenni dello strumentale non lascino nulla in ombra. Egli siede a pianoforte, e la perspicua melodia si svolge senz'alcuna esitazione; niente la intralcia: è un limpido ruscello.<sup>14</sup>

Il primo incontro fra il protagonista e la materia musicale del romanzo si struttura quindi come *lettura* da specialisti, come *interpretazione* della partitura; in seconda battuta abbiamo la minuziosa ricostruzione del libretto, che viene isolato “sfilando i versi dalla complicata orditura dei rigli, fissandoli e inquadrandoli con l'ajuto della prosodia e delle rime.”<sup>15</sup> Il trascrittore lavora al manoscritto per un'intera stagione, rimane in città nonostante il caldo soffocante estivo, si considera “protettore, scopritore, dispensatore di giustizia.”<sup>16</sup> Non solo copista, dunque, ma filologo e critico.

L'operazione quindi si svolge in tre tempi: trascrizione del libretto, compattamento della partitura musicale, che si cerca di ricondurre ad unità; infine l'introduzione di ulteriori segni di agogica, un intervento sul testo che introduce una dimensione professionale, ed indica di per se stesso la competenza di Ottavio.<sup>17</sup> L'esame del testo porta ad un'ulteriore acquisizione: il libretto è del Cosmalis stesso, per una severa concezione dell'arte che questi aveva più volte espresso: “[E]ra severissimo con sé medesimo nel sacrario dell'arte, severissimo e geloso, incapace di lusingare, di lusingarsi e di cedere.”<sup>18</sup> Abbiamo qui delineato il tipo di compositore wagneriano, un accenno che avrà uno sviluppo eccezionale nel corso della vicenda, tutta costruita di fatto sull'antitesi, ma anche la possibile conciliazione, fra l'immagine di un'arte musicale pura, autentica, vissuta quasi religiosamente nell'esperienza di produttori e fruitori, e quella opposta della musica di consumo, occasionale. Fra le due realtà avvengono continui incontri e cortocircuiti: d'altra parte Ottavio e Silvestro si sono conosciuti nel camerino di una cantante ed il primo arriva a comprendere la sofferenza ed il senso di esclusione del geniale compositore proprio in uno scenario di per sé degradato, un caffè-concerto “dove Silvestro mandava innanzi ballabili e canzonettacce [...]. Altre volte gli procurò da copiar musica e da insegnare la parte a qualche cantante, in memoria del loro primo incontro in un retroscena.”<sup>19</sup>

La parola “retroscena” è pregnante: i due amici sono degli *outsider*, che frequentano le zone d'ombra del teatro e della musica. L'avventura di Ottavio nel mondo della composizione operistica nasce quindi come *riscatto* della vera arte costretta a prostituirsi per garantirsi spazi, sia pure minimi, di azione; una tematica ben presente alla riflessione degli intellettuali fra i due secoli; solo in seconda battuta si presenta il motivo amoroso, consueto ingrediente dei testi musico/letterari, nonché dei romanzi teatrali.<sup>20</sup> Il lavoro di Fleres è, a questo riguardo, decisamente

---

<sup>14</sup> Fleres, *L'Anello*, 6-8.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>17</sup> “Egli ormai aveva così bene studiato il melodramma, da poter segnare sulla copia le numerose indicazioni di colorito omesse dall'autore nell'abbozzo,” *ibid.*, 17.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 9.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 5- 6.

<sup>20</sup> “Nel romanzo, descrivere la musica o farla entrare nella narrazione come elemento dell'intreccio va di pari passo con la tendenza a identificarla con la passione amorosa. [Questo perché] l'immagine della musica stabilita dalla

originale: se Ottavio vuole affrontare un arduo lavoro di scavo interpretativo anche per acquisire prestigio agli occhi di Laura, attratta dal talento artistico, la passione erotica non è motore d'azione primario, ed è anzi subordinata anch'essa all'interesse culturale—Gandolfi vede in Laura lo spettatore ideale, la donna di grande sensibilità artistica che sola può comprendere la *nuova* arte. Fondamentale poi l'intento di rivendicare lo statuto del "genio" nella società borghese, ideale dai risvolti quasi sociologici, che rimane centrale nel discorso.

Tutto il prologo—la scoperta del manoscritto, la rielaborazione—si svolge in un silenzio musicato, privo di parole ma ricco di suoni; ogni progresso nella lettura è verificato al pianoforte, mentre sullo sfondo si staglia un paesaggio sonoro caratterizzato da una rumorosità lieve e quasi impercettibile. Nella descrizione che conclude questa prima scena del dramma campeggia infatti "il vento che taceva in basso," e ancora: "L'aria era immota; dalle strade, dalle piazze salia un vapor caldo, il respiro ansante della città dopo le lunghe ore di sole."<sup>21</sup>

Anche la seconda lettura del dramma, ad opera di Laura che ha ricevuto il libretto mentre si trova in vacanza sulle Alpi, è immaginata in un silenzio di raccoglimento, "mentre intorno il lussuoso albergo rumoreggiava delle solite festicciole, ma invano, perché la mente di lei era piena della lettura del poema."<sup>22</sup>

La presenza del silenzio è altamente significativa nel romanzo, dove acquista il "connotato specifico, musicale, di pausa":<sup>23</sup> momento simbolico di meditazione, permette ai personaggi di chiudersi alla realtà esterna per ascoltare le proprie voci interiori, e ne rivela ai lettori il mondo emozionale, evidenziandone in particolare l'improvvisa acutezza percettiva, la disposizione ad un ascolto consapevole.<sup>24</sup> Nel silenzio della parola, Laura ricrea mentalmente la musica dell'*Anello*, si immedesima in essa, rispecchiandosi in Lydia: "ella sentivasi investita dall'uragano onde il trionfo di Venere si circondava," ma si riscuote "pensando con lieve fastidio che a momenti la campana della tavola rotonda l'avrebbe chiamata a pranzo."<sup>25</sup> Se la commistione fra realtà e finzione è un *topos* piuttosto vulgato della narrativa teatrale di fine secolo, soprattutto in riferimento all'esasperato romanticismo delle giovani donne, in questo caso la dimensione sonora

---

*Weltanschauung* romantica rende la letteratura sempre più ricca di suoni, ma impone anche il suo modello 'normativo' alla metafora musicale letteraria, in modo così vincolante da rendere molto difficile per gli scrittori percorrere vie diverse e questo fin dentro al Novecento," Russi, *Letteratura e musica*, 68, 69.

<sup>21</sup> Fleres, *L'Anello*, 19.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>23</sup> Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del '900* (Milano: Ricordi, 2002), 51.

<sup>24</sup> Si tratta quindi di un silenzio rivelatore, che potremmo definire debussiano; in una lettera a Ernest Chausson del 2 ottobre 1893, il compositore aveva affermato, parlando del *Pelléas et Mélisande* "Mi sono servito, molto spontaneamente del resto, di un mezzo che mi sembra abbastanza raro, cioè del *silenzio*, come di un fattore espressivo e forse come il solo modo di far risaltare le emozioni di una frase" (cit. in Favaro, *La musica nel romanzo*, 62). Un silenzio che contiene *in nuce* tutte le nuove musiche possibili che i due protagonisti sono ora in grado di ascoltare e comprendere. Anche nelle opere di Wagner il silenzio rivela l'inespresso e l'inesprimibile della vicenda narrata: "La forza rappresentativa della melodia si dispiega al massimo quando, nel momento di più alta tensione drammatica, i personaggi restano muti e immobili, e 'parla' e 'agisce' solamente l'orchestra (ed è proprio nell'esaltare il sovrano potere della musica, in siffatti momenti, di rappresentare ed esprimere la profondità di ciò ch'è ineffabile, che Wagner ricorre al termine di 'melodia infinita,' definendola come 'forma non ingannevole dell'altisonante silenzio.')" Renato di Benedetto, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Torino: Edt, 1991), 166.

Si ricordi anche che Wagner nel saggio sulla *Musica dell'avvenire*, del 1860, parla di "Tönendes Schweigen" ("sonoro silenzio"). Nel romanzo il silenzio immoto, ma carico di impercettibili sonorità, del paesaggio accompagna gli snodi narrativi, in particolare i momenti della creazione artistica, come ascolto di una musica interiore.

<sup>25</sup> Fleres, *L'Anello*, 37.

risemantizza il luogo comune:<sup>26</sup> due suoni, l'uno maestoso, terribile, sublime, l'altro prosaico e "noioso," illustrano il dissidio psicologico di Laura, protesa verso un mondo di arte e di suprema bellezza, e costretta invece a vivere nella mediocrità borghese.

La stessa aspirazione della ragazza a vivere una storia d'amore con un artista è presentata tramite una metafora sonora: "Così, interpretando le tendenze degli eletti e studiando il proprio carattere fisico e intellettuale, ella era divenuta un delicatissimo strumento d'amore, sul quale nessuna mano, solo appena il vento, aveva fatto vibrar le corde."<sup>27</sup>

Completata la trascrizione, Gandolfi progetta di dare un saggio dell'opera ad amici, giornalisti e musicisti, per verificarne il gradimento prima di tentare la rappresentazione. Questo è un momento cruciale nell'economia del romanzo, in cui viene mostrata l'efficacia del meccanismo narrativo a scatole cinesi escogitato da Fleres. La sofferenza dell'autore di fronte ai critici ignoranti o indifferenti era un luogo comune dei romanzi teatrali, dove "la lettura è soprattutto un'ordalia che prelude al supplizio delle prove, in cui l'autore vede stravolgere la sua opera."<sup>28</sup> Ma in questo caso una doppia finzione imprigiona Ottavio, costretto ad inscenare il dramma di un altro, e gli impedisce di reagire con convinzione alla superficialità degli "intenditori," i quali non mostrano alcuna reale volontà di comprensione, e banalizzano l'opera.

Uno dei musicisti intanto, da dietro Ottavio, tasteggiava sul pianoforte ora questa ora quella pagina, e un altro, anche lui a ridosso del Gandolfi, accennava con vocetta stridula il canto, mutandone le parole, non le sillabe, mettendo anzi al posto delle frasi che non giungeva a leggere dei *sì*, dei *cor*, degli *ah*, dei *t'amo*. Grado grado i due maestri si scaldarono, e Ottavio, oppresso in mezzo a loro, ne seguiva ansimando la volante lettura, o meglio la ricerca di questo o quel giuoco armonico, per cui essi frugavano e sconvolgevano l'opera, senza curiosità dell'insieme, dell'organismo. [...] Ah se l'opera fosse stata sua, ogni parola di critica avrebbe pur suscitato in lui una risposta; perché per noi stessi, per il lavoro nostro, il censore è un nemico, e solo quando ei parla del lavoro altrui ci può sembrar giudice. [Ma] l'opera di Silvestro eccedeva i limiti della sua anima; era dato a lui porla sopra un altare, non abbracciarla e compenetrarsene assolutamente.<sup>29</sup>

La scena è efficace proprio perché nega il suo oggetto: la lettura della partitura è continuamente rinviata, e di fatto non avviene—Ottavio riesce ad accennare solo il preludio e l'incipit di un duetto. Questo momento di confronto artistico appare solo un pretesto per dar modo ai convenuti di criticare malevolmente l'operato e la capacità critica dei colleghi che non appartengono alla propria fazione. S'intravede inoltre, dietro l'ottica deformata del marginale ed impostore Gandolfi, una realtà musicale in trasformazione, dove all'ascolto tradizionale del melodramma all'italiana— ascolto frammentato, indirizzato solo ai momenti ad alta densità musicale ed alla bravura

---

<sup>26</sup> Un caso per tutti: Violante nel racconto di Verga, *Le marionette parlanti*, si immedesima nelle passioni eroiche dei personaggi e finisce per innamorarsi di Martino, idealizzando in modo ridicolo la squallida realtà di una relazione puramente fisica e, da parte maschile, interessata. C'è una profonda differenza fra i due personaggi: Laura, accostandosi al dramma, cresce psicologicamente e intellettualmente; Violante rimane confinata nella sua ignoranza della verità, e il paradigma teatrale serve solo a mantenere attiva la finzione.

<sup>27</sup>Fleres, *L'Anello*, 30.

<sup>28</sup> Pietrini *Fuori scena*, 76.

<sup>29</sup> Fleres, *L'Anello*, 51 e 61-62.

dell'interprete—si sovrappone la ricezione, più ardua e complessa, del dramma di tipo wagneriano, nato dal rapporto dialettico fra testo/azione scenica e rivestimento musicale (dirà Ottavio: “Non è possibile che intendiate, senza nemmeno conoscere la situazione drammatica;” “Ma Dio mio, che importa il dramma! Si lamentò Michelino [un giornalista]”).<sup>30</sup> Il “blocco psicologico” di Ottavio non costituisce alcun argine alla cattiveria, all'astio, alla malevolenza degli intenditori (il giovane è “assiderato dalla verbosa disattenzione degli uni, nauseato dal dolciastro compatimento degli altri”),<sup>31</sup> alla fondamentale mancanza di autenticità e di serietà di un ambiente intellettuale ormai attardato, dai gusti sorpassati, destinato ad essere travolto dalla modernità musicale europea. Ottavio non può smascherare l'inconsistenza e la malafede dei critici, poiché avverte dentro di sé la stessa inautenticità che riscontra nei suoi invidiosi colleghi.

Il fascino di questo affresco del mondo operistico risiede nel particolare punto di vista da cui è condotto: il protagonista rimane sempre alla periferia di questa realtà artistica perché è un impostore, del tutto incomparabile al genio che impersona. Ed è proprio la sua ottica “dal basso” a rendere tanto più negativi, grotteschi, quasi deformati espressionisticamente, i personaggi del sottobosco teatrale: i musicisti gelosi della propria posizione, tesi ad evitare una *new entry* nel sistema spettacolare altamente competitivo dell'opera musicale, i critici ignoranti, l'impresario arraffone.<sup>32</sup> In realtà, anche il personaggio di Laura vive in una sostanziale falsità, ed è una figura doppia, come molte nel romanzo: da un lato evidenzia una sensibilità così raffinata da renderla l'ascoltatore ideale della musica innovativa composta da Cosmalis; dall'altro rimane legata ad una concezione tardoromantica, estetizzante: “Laura trasalì. Il suo sogno supremo, amare un uomo di genio ed esserne amata, era dunque divenuto realtà?”<sup>33</sup>

È Ottavio, d'altra parte, a dover subire direttamente l'impatto della “nuova musica,” che rimane per lui un oggetto inarrivabile, almeno a livello di produzione: quando cerca di bizzare il successo dell'*Anello* è proprio la componente sonora che non riesce a far propria, ad elaborare in modo originale: “Poi era venuto il momento d'iniziare la composizione musicale, e allora Ottavio aveva provato la sensazione di chi, presa una rincorsa, si veda innanzi una voragine ch'ei non può

---

<sup>30</sup> Ibid., 55.

<sup>31</sup> Ibid., 60.

<sup>32</sup> Dopo il fiasco della prima Ottavio, oppresso dalla necessità della finzione, vede il mondo del teatro nei suoi aspetti più angoscianti e distruttivi: “Ero sfuggito alle grinfie dell'impresario, ero corso a casa per non sentir più storie; ma sì, una visita dopo l'altra. I corvi... anzi le iene traggono all'odore del cadavere. Non ne posso più,” Fleres, *L'Anello*, 98.

<sup>33</sup> Ibid., 70. Un giudizio affine sul personaggio esprime Luigi Capuana nella recensione citata e d'altra parte anche Pirandello, pur ammirando il romanzo di Fleres nel suo complesso, avanza qualche riserva nei confronti degli aspetti più “melodrammatici” e, in fin dei conti, “dannunziani,” che talvolta emergono, in particolare nella raffigurazione della Laura *prima maniera*, e che non sempre si risolvono nell'evoluzione della vicenda. Un limite dell'opera di Fleres consiste infatti, secondo Pirandello, in una “soverchia riserva. Mi spiego. Pare che il Fleres, più volte, si sia trattenuto nello scrivere, quasi non stimando lecito a lui l'indugiarsi su certe scene, su certe situazioni, su certi stati d'animo, che perciò mancano del necessario sviluppo e paion talvolta eccessivi, appunto perché il lettore vi è condotto per accenni che possono anche sfuggire e non per graduale e piena preparazione... nel romanzo c'è tutto; solo questo ritengo ha nociuto all'efficacia di certi passaggi nello svolgimento dell'azione,” Pirandello, “*L'Anello* romanzo di Ugo Fleres,” 427. Limiti che non intaccano la sicura efficacia rappresentativa del romanzo, come Pirandello sottolinea in diversi momenti della sua recensione; non sono dunque d'accordo con Luigi Reina, che interpreta il giudizio pirandelliano come sostanzialmente negativo, e afferma di conseguenza: “È indubbio che *L'Anello* veniva a collocarsi sulla lunghezza d'onda di un comportamento letterario paleodecadente, un po' *maudit* e un po' neoromantico, melodrammatico e velleitario, d'ascendenza più letteraria ed estetizzante che non veramente mimetica, velatamente persino un po' dannunziano, a dispetto della polemica antidannunziana del Fleres,” Luigi Reina, “Su Pirandello recensore (1896- 1898),” in *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti ad Aldo Vallone* (Firenze: Olschki, 1989), 550.

varcare d'un salto. Ne era rimasto atterrito, quasi che oltre l'abisso improvvisamente sorgesse uno spettro.”<sup>34</sup>

La novità, si è già detto, è rappresentata dal *Wort-Ton-Drama* di concezione wagneriana, come appare evidente nella descrizione particolareggiata della burrascosa prima de *L'Anello*. Se il racconto dell'allestimento è incentrato soprattutto sulle violente reazioni del pubblico, impreparato ad accogliere un'opera di così ardita concezione, risulta di particolare interesse la raffigurazione della scena finale del dramma, in cui è evidente la sinergia fra immagini, voci soliste ed orchestra, ed il carattere sistemico dell'insieme:

La scena prendeva l'aspetto e quasi il carattere d'un quadro, dove sopra un fondo di terribile orchestrazione e di voci ululanti, si agitavano i personaggi in un grandioso movimento drammatico. Non si scorgeva alcuna dipendenza fra il canto e l'orchestra, cioè fra i personaggi e il fondo; questo aveva un suo significato che escludeva qualsiasi idea di accompagnamento. Era dunque indispensabile una straordinaria fusione nell'insieme, a ciò che le varie parti di esso non straripassero.<sup>35</sup>

Anche la narrazione della seconda serata, quando il fiasco si converte in trionfo, focalizza in primo luogo le reazioni degli spettatori e l'atteggiamento emotivo dei cantanti, solo in seconda battuta il materiale sonoro: risalta in particolare l'accento all'organico strumentale ampliato ed al ruolo protagonista della componente orchestrale, tutti elementi wagneriani ben riconoscibili.<sup>36</sup>

Il terz'atto fu uno spettacolo trionfale. I cantanti, rapiti da quel torrido vento di gloria che emanava dall'ampia sala, come da un cratere, sentivano il fascino dell'impareggiabil musica e lo rivelavano con efficacia stupenda. Dominata dalla bacchetta di Ferruccio Brandi, l'orchestra era tutto uno strumento, tutta un organo

---

<sup>34</sup> Fleres, *L'Anello*, 137.

<sup>35</sup> *Ibid.*, 89.

<sup>36</sup> La stessa trama dell'opera, incentrata sul contrasto fra la realtà umana e cristiana, solare, ed un mondo di divinità pagane, notturno e demonico ma comunque affascinante, ricorda molto da vicino il *Tannhäuser*—opera giovanile di Wagner, rappresentata a Dresda nel 1845—perfino nei particolari più minuti, quali il corredo di spiriti infernali che accompagna la dea, anche in questo caso Venere, nonché l'antitesi fra amore sensuale e spirituale e la polarizzazione dei due mondi come opposizione freddo vs. caldo, ombra vs. luce. Nel romanzo l'opera wagneriana è simbolo di potente innovazione, di inarrivabile modernità, ma in effetti il Fleres critico musicale di qualche anno dopo considererà la rivoluzione wagneriana come ormai appartenente al passato. Sull'argomento, lo scrittore pubblica un articolo, “Il melodramma dell'avvenire,” che fin dal titolo pone il problema dell'eredità di Wagner, individuandone aspetti positivi e limiti. All'epoca in cui, afferma Fleres, cominciavano a diffondersi in Italia i drammi del compositore tedesco, bisognava combattere “l'indifferenza o l'antipatia del pubblico,” diventato in seguito più colto e smaliziato, e “l'eroe della battaglia era un'operista, il campo, l'opera teatrale,” Ugo Fleres, “Il melodramma dell'avvenire,” *Nuova Antologia*, 1 Maggio 1908, 109. La *rivoluzione* era quindi necessaria, poiché si era perso il rapporto serio e motivato fra spettatore ed opera lirica, trasformata nel palcoscenico del virtuosismo dei cantanti. Ma anche il dramma wagneriano, osserva Fleres, è imperfetto, poiché non realizza effettivamente l'auspicata fusione di parola e musica: “Quel che è di ponderoso e di noioso nel Wagner deriva in gran parte dalla deficienza del poeta in confronto del musicista. Tanto è vero che di quel che dicono i personaggi wagneriani poco ci diamo pensiero, bastandoci, o quasi, quel che dicono per essi gli strumenti,” *Ibid.*, 113.

straricco di suoni e di espressione, e la terribil melodia se ne sprigionava sollevando sulle possenti curve il canto dei personaggi.<sup>37</sup>

Da questo momento comincia per Ottavio un tragico percorso di avvicinamento al genio romantico impersonato dal Cosmalis, tragico perché segnato da errori, ritorni, sconfitte:<sup>38</sup>

Da che l'opera di Silvestro Cosmalis era entrata nella sua vita, Ottavio aveva cominciato a dissomigliarsi. [...] Certo qualcosa dell'animo del suicida si era trasfusa ne *L'Anello*, e poiché *L'Anello* aveva riempito di sé gran parte dell'esistenza di Ottavio, qualcosa di quell'anima vibrava nei nervi di lui. [...] Nell'istante in cui mille spettatori scattavano in piedi delirando, e Laura, col pallido volto rigato di lacrime, prendeva le mani del Gandolfi dimentica d'ogni circospezione, in quell'istante Silvestro Cosmalis, il morto, l'obliato, s'impadroniva dell'anima d'Ottavio già apparecchiata a quella invasione. Ed ora lo spirito schiavo, incosciente della propria schiavitù, si chinava a ricevere il giogo della gloria, porgeva i polsi alle catene della gloria, e non vedeva giogo e catene, vedeva un bagliore, udiva un plauso immane.<sup>39</sup>

La percezione confusiva del rapporto vita/arte è un luogo comune frequentatissimo dei romanzi teatrali, i quali stigmatizzano l'*habitus* dell'attore alla finzione sul palcoscenico, poiché esso diventa un tratto distintivo della personalità anche nell'esistenza quotidiana. Ma, a fine Ottocento, il motivo assume un carattere particolarmente inquietante, dando luogo al tipo dell' "attore-sciacallo," vampiresco, che utilizza sentimenti e modi espressivi della vita normale, suoi e altrui, per riprodurli in scena, finendo per smarrire la propria identità. Una tematica riconoscibilmente pirandelliana, in cui la teatralità è considerata negativamente non per moralismo, ma poiché essa devitalizza la realtà, rendendola artificiale.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> Fleres, *L'Anello*, 100.

<sup>38</sup> Possiamo individuare *L'Anello*, prendendo spunto da una definizione di François Ricard, nel suo *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera* (Parigi: Gallimard, 2003), come "romanzo passeggiata," nel quale l'azione si blocca o si avvolge su se stessa, piuttosto che "romanzo strada," lineare nella sua evoluzione logica e cronologica. Il lavoro di Fleres sostanzialmente ripete una stessa cellula narrativa, la rappresentazione dell'opera lirica, che sia "rubata" oppure originale; il "romanzo passeggiata," nel quale si aprono lunghe digressioni, breccie temporali, riprese motiviche, presenta una struttura più antica e tendenzialmente mitica, rispetto all'organizzazione logica e razionale del "romanzo strada." L'utilizzo della musica è frequente nel primo tipo di organizzazione testuale, in cui è spesso presente la struttura *tema con variazioni*, che consente di iterare indefinitamente lo stesso motivo, sezionato nelle sue componenti, analizzato, *mostrato* al lettore/ascoltatore in tutta la sua gamma espressiva e complessità concettuale. Sulla presenza di forme musicali nei "romanzi passeggiata" vedi il recente contributo di Simona Carretta, "Superare il plot tradizionale: L'adozione delle forme musicali nel romanzo contemporaneo," in *Atti del convegno internazionale «Pro e contro la trama/ Writing for and against the plot»*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, (Trento: Università di Trento – Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2012), 111-119.

<sup>39</sup> Fleres, *L'Anello*, 120-1.

<sup>40</sup> Un esempio pirandelliano molto noto di attore/attrice che "vampirizza" la realtà trasformandola in illusione scenica è dato dal comportamento di Donata Genzi in *Trovarsi* (1932), che sperimenta sulla scena gli atteggiamenti e le esperienze emozionali vissuti nel rapporto amoroso; ancora più estrema la protagonista di *La Faustina* (1882) di Edmond de Goncourt, che prova allo specchio il ghigno di agonia dell'amante riproducendolo sul proprio volto. Sulla figura dell' "attore-sciacallo" vedi il paragrafo "L'attore-sciacallo, ovvero il trionfo della fisiologia," in Pietrini, *Fuori*

Ottavio è obbligato dal successo de *L'Anello* a indossare la maschera del compositore, una recita che vive come una condanna e una maledizione;<sup>41</sup> allora varia la sua interpretazione tentando diverse vie per aggirare la propria sostanziale carenza di creatività, e si tratta sempre di vie illegali, di espedienti, che consistono nell'attingere alla vita vera spunti sonori, idee compositive, per trasferirle nel ruolo *ficto* del musicista di talento.

Per la sua nuova opera il protagonista utilizza il *Saul* di Alfieri, mantenendo sostanzialmente immutato il testo nelle sue linee generali. Non è senza significato la scelta di un drammaturgo considerato per tutto l'Ottocento poco spettacolare, monocorde, senza contatti con il mondo musicale, a parte una sfortunata tramelotragedia, l'*Abele*, tentativo senza seguito di produrre un testo drammatico affine alla tragedia greca, dove la sinergia musica/parola fosse generatrice di senso. Sul *Saul*, Ottavio innesta antichi motivi della tradizione ebraica, utilizzando un metodo combinatorio che evita il problema insormontabile della creazione *ex novo*:

racimolando e spigolando, aveva potuto mettere insieme un buon numero di frasi e d'idee che dovevano fornirgli il nucleo della parte inventiva affatto lirica. In quelle due settimane egli dunque si sarebbe industriato a sfruttare quelle linee melodiche, architettarle e svolgerle. Riuscendo ad innestarvi le parole già pronte.<sup>42</sup>

La narrazione di Fleres comincia ad iterare i motivi portanti, poiché anche il *Saul* è offerto alla lettura pubblica. Eppure, la situazione appare ribaltata rispetto al saggio de *L'Anello*: il poco che Ottavio ha composto è dato interamente in pasto ad un pubblico allargato, non di soli intenditori (il rivale di Gandolfi, il conte Delfino, ha ottenuto che la lettura venga effettuata nel suo palazzo, trasformando il saggio in una prova/concerto e presentando la disfatta del borghese Ottavio di fronte all'élite intellettuale aristocratica); l'opera è noiosa ed inconsistente e la gente in sala individua facilmente i furti musicali di una musica assolutamente priva di originalità.

La riflessione sul plagio come *bassura*, punto infimo della parabola di un artista, costituisce in quegli anni l'asse portante del programma culturale espresso nella rivista *Ariel*. In un articolo del 1 gennaio 1898, intitolato significativamente "Sincerità," Luigi Pirandello afferma:

---

*scena*, 160-66, dove questa particolare tipologia di teatrante è esaminata con grande ricchezza di esemplificazioni. Sulla particolare dinamica de *La Faustin* si consulti il saggio di Maurizio Ascari, *Turn out that Woman! L'attrice nel romanzo cosmopolita fin de siècle*, in *Le seduzioni della scena. Il teatro nel romanzo tra Otto e Novecento* a cura di Guido Fink (Firenze: Le Lettere, 2003), 47-91.

<sup>41</sup> Nella recita di Gandolfi c'è un senso di *ybris*: il giovane sperimenta la condizione del genio trasgredendo le regole del consorzio umano, poiché s'impadronisce dell'opera, e della personalità, di un defunto. Ottavio è un trafugatore di cadaveri, un profanatore di tombe; ottiene il successo con mezzi demoniaci, ed in questo senso la sua figura di compositore può ricordare, sia pure alla lontana, Adrian Leverkühn—fatte salve le differenze fra il romanzo di Fleres e un'opera ben più complessa e significativa quale il *Doctor Faustus* di Mann—il cui patto col diavolo comporta comunque un autoescludersi dalla società per bruciare la propria esistenza sull'altare della pura creatività. Gandolfi, al contrario, inquina il proprio itinerario verso le vette dell'arte con aspirazioni di bassa lega: "Smangiava ora di traversar la folla che certo avrebbe sospeso ogni discorso al passaggio del maestro famoso, in un mormorio di riverenza." (Fleres, *L'Anello*, 117).

<sup>42</sup> Fleres, *L'Anello*, 137-38.

Ciascuno può essere o credersi sincero a suo modo. Benissimo. Solamente, io dico, se sincerità in arte significa qualcosa, non saranno certo sinceri gli autori di queste tre categorie:

- I. Quelli che non ha nulla di proprio da dire e ripetono cose altrui con modi altrui. Le scimmie.
- II. Quelli che avrebbero cose proprie da dire, e le dicono a modo altrui, come la moda vuole.
- III. Quelli che dicono cose vecchie o altrui in modi nuovi.<sup>43</sup>

Una concezione dell'arte ancora elitaria, in fondo, legata all'icona dell'artista *puro* di matrice romantica; sappiamo invece quanto il *modus operandi* pirandelliano degli anni successivi approdi alla modernità, attuando nel sistema delle proprie opere una serie di rimandi, da intendersi come veri e propri atti di plagio, in base ad una concezione del personaggio e del discorso letterario come insieme di entità scomponibili, che possono essere riciclate e riutilizzate.<sup>44</sup>

Riteniamo che nel romanzo di Fleres si affacci, quasi inconsapevolmente, l'immagine dell'artista moderno, che compie il suo percorso conoscitivo proprio attraverso l'assemblamento, il riuso di ciò che è già stato creato; se apparentemente i "furti" del *Saul* funzionano da spie rivelatrici del grande e inconfessabile saccheggio compiuto da Ottavio ai danni del musicista defunto, in realtà non possiamo fare a meno di notare un progresso nel rapporto del protagonista con l'universo musicale: da copista si è trasformato in editore, e di un dramma profondamente innovativo, poi in autore, sia pure con molte incertezze e appoggiandosi decisamente alla tradizione. Ma intanto ha sviluppato un'inedita capacità critica, mostrandosi sdegnoso dei facili successi ("Il pubblico! Ma il pubblico non ha capito nulla,—inveì Ottavio:—il pubblico è andato

---

<sup>43</sup> Pirandello, "Sincerità," *Ariel*, 24 aprile 1898.

<sup>44</sup> Cfr. Giovanni Macchia, introduzione a *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo (Milano: Mondadori, 1973), 1: xiii - lii. Osserva Ivan Pupo, in un volume da lui curato di *Interviste a Pirandello*, come l'atteggiamento dell'autore nei confronti del plagio sia sostanzialmente ambivalente: "da una parte è una perversa operazione di 'magia nera,' da condannare senz'altro perché incompatibile con la sua teoria estetica 'ufficiale' (quella in cui 'romanticamente' si concepisce l'opera d'arte come organismo che si sviluppa spontaneamente, secondo la sua necessità interiore); dall'altra è un procedimento tipico della scrittura pirandelliana, conforme ad un'altra visione dell'opera, inconfessata e nascosta, latitante negli scritti teorici, ma viva nella pratica del lavoro (quella di tipo 'combinatorio', in cui si concepisce il testo come un assemblaggio aperto, occasionale, di frammenti sempre riutilizzabili dallo stesso autore o da altri per la produzione di altri testi)." Ivan Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"* (Cosenza: Rubbettino, 2002), 91, n. 2. La critica recente focalizza soprattutto la seconda alternativa, evidenziando nel corpus delle opere pirandelliane la fitta rete di rimandi interni, e collegando inoltre questa pratica "ossessiva" di riuso e citazione, da materiali propri ed altrui, alla poetica di Pirandello ed alla sua concezione dell'autorialità. Vedi al riguardo il saggio di Catherine O'Rawe, *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello* (London: MHRA, 2005), incentrato soprattutto sul "plagio di se stesso": una pratica che, secondo l'autrice, Pirandello adotta in seguito alla sua concezione *umoristica* dell'arte, creando un palinsesto tramite scomposizione, raddoppiamento, interazione di unità narrative appartenenti ad opere diverse, un palinsesto che richiede un lettore attivo, intento ad individuare la trama dei rimandi. Ma già Macchia individuava alcune opere di Pirandello come "ipotesti" e l'auto-plagio come "grande, interminabile monologo pirandelliano," che determina una narrazione complessa e sinottica (Macchia, "Introduzione," li). Anche rispetto ai veri e propri *plagi* da altri scrittori già dagli anni '60 si era espresso positivamente Gosta Andersson, nel suo *Arte e teoria: Studi sulla poetica del giovane Pirandello* (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1966), individuando con precisione gli influssi dell'opera di Gabriel Séailles, *Essai sur le Génie dans l'art* del 1883, sulla riflessione teorica pirandelliana, decisamente arricchita dalla conoscenza di Séailles e di altri pensatori, fra cui Alfred Binet.

in solluchero per i cantanti, non per l'autore; il pubblico si commove per gl'istrioni");<sup>45</sup> al tempo stesso arriva a creare una nuova immagine di sé come co-autore:

A furia di sentirsi portare a cielo per *L'Anello* egli, per giustificarsi in qualche guisa con sé stesso, aveva cominciato ad esagerare il valore del proprio lavoro di trascrizione, di riordinamento e anche di sviluppo formale strumentale, fino ad attribuirgli una vera importanza di collaborazione. A poco a poco si era sentito autore per metà dell'opera di Silvestro Cosmalis, o meglio aveva creduto di doversi disculpare solo d'una metà di quel furto immateriale. Certo, senza il suo intervento *L'Anello* non sarebbe mai esistito per il pubblico, sarebbe marcito in fondo a una cassa, mummia d'opera anziché opera.<sup>46</sup>

Si tratta di una tappa importante nell'evoluzione del romanzo, l'approdo al concetto di un'autorialità condivisa che risulta sorprendentemente attuale; se il carattere debole di Ottavio si sta facendo assorbire dalla potente personalità di Cosmalis, non solo di impossessamento magico si tratta, ma piuttosto di influsso, interazione, sinergia altamente produttiva fra individui e menti creatrici, ed in filigrana si intravede un'idea della produzione artistica dinamica, conflittuale, perché originata dalla confluenza di differenti modalità creative. Nella conclusione del romanzo sarà il rivale di Gandolfi, il conte Delfino, a riconoscere i meriti del giovane, ormai morto in manicomio:

Qualunque sia il merito dell'opera di Silvestro Cosmalis, e certo è grandissimo, non dobbiamo scordarci che senza l'intervento del Gandolfi essa sarebbe rimasta sepolta [...] Ora che il Gandolfi ha pagato con la demenza e la morte la sua colpa, dobbiamo rendergli giustizia, se non per le intenzioni, almeno per l'esito del suo operato.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Fleres, *L'Anello*, 106.

<sup>46</sup> Ibid., 139.

<sup>47</sup> Ibid., 337. La nostra epoca postmoderna ha superato il concetto di unicità inerente al prodotto artistico, riscontrando nelle diverse fasi culturali della storia letteraria la costante tendenza ad appropriarsi di idee, concetti, tematiche altrui: "La narrazione romantica dell'autorialità e dell'originalità rimarrà in gran parte un mito dietro il velo del quale la critica letteraria e artistica contemporanea scoprirà una modalità di composizione che continuerà a basarsi su prestiti, influenze, allusioni e veri e propri plagi," afferma Roberto Caso nel saggio introduttivo, dal titolo "Plagio, diritto d'autore e rivoluzione tecnologica," al convegno da lui curato, *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altre saperi* (Trento: Università degli Studi di Trento, 2011), 33-4. Inoltre, "L'autore inevitabilmente riprende, ricorda, rievoca, rielabora. Il plagio mostra allora la sua natura di limite, prossimo a una frontiera, a un confine immateriale, non visibile, mobile e inafferrabile," Gianfranco De Bertolini, "Brevi riflessioni sul plagio," in Caso (a cura di), *Plagio e creatività*, 112. Bisogna dire che ai primi del Novecento sono compresenti "l'enfasi dell'autorialità artistica come qualcosa di superiore, talmente lontana dalle prassi, che se ne va per conto suo, e invece l'idea della creatività artistica come mestiere, compenetrata di mondo e compromessi," Cosimo Colazzo, "Diritto e creatività musicale. Verso il mondo della complessità e del digitale," in Caso (a cura di), *Plagio e creatività*, 72; un duopolio, dunque, che mostra la persistenza di idealità romantiche. Ma è proprio in campo musicale, avverte ancora Colazzo, che si supera definitivamente la scissione: a partire da Igor Stravinskij, che propone una particolare concezione dell'originalità come possibilità di riciclare materiali preesistenti, alla scrittura poverissima di Erik Satie, in cui l'istanza autoriale è ridottissima, all'esperienza delle avanguardie, per le quali il linguaggio "deve essere spietatamente oggettivo. Frutto di automatismi e di calcolo, si fida della mano del soggetto autore per quanto egli sa miratamente escludere ogni influenza propria. Le strategie di costruzione compositiva devono eliminare il soggetto che crea e anche il soggetto

Ottavio aspira comunque ad una sua autonomia ed a sviluppare una propria forza creativa (“Orbene, bisognava scindere l’orrendo accoppiamento; bisognava spogliarsi, anzi vuotarsi dell’essenza altrui, tornare Ottavio Gandolfi qual era prima);<sup>48</sup> ed è in questo estremo tentativo di venire a patti con i propri limiti che il protagonista approda a modalità di elaborazione del discorso musicale autenticamente moderne, che precorrono le invenzioni futuriste. Il suo ingegno:

si spinse su per le scorciatoie. Così egli credè di poter trovare da per tutto il suggerimento d’un ritmo. La prima idea gliene era balenata in ferrovia. Il rotolante strepito dei vagoni aveva insinuato nella torpida noia del viaggio certi movimenti di marcia, di galoppo, di ridda: ed egli, appena giunto nella modesta villa, aveva tentato di svolgere sul pianoforte gli appunti tracciati fra le scosse perpetue. Poi l’idea s’era impadronita di lui come un invasamento, e i sonagli d’una vettura in lontananza, lo stridio d’una porta che s’apriva, il singhiozzo d’una cascatella, il frinire delle cicale, gli zirli, i ronzi della notte agreste, tutto veniva interpretato e fissato in note, tutto contribuiva a lusingarlo d’aver scoperto una novella fonte d’ispirazioni.<sup>49</sup>

Per misurare la valenza innovativa di queste poche righe pensiamo ai paesaggi sonori dannunziani, la musica delle fontane ne *Le vergini delle rocce*, i suoni della città di Venezia ne *Il fuoco*, il ronzio delle api e i rumori meccanici in *Forse che sì forse che no*; tutti stimoli auditivi orchestrati,

---

che ascolta,” Colazzo, “Diritto e creatività musicale,” 75. Il romanzo di Fleres risulta sorprendentemente all’avanguardia nel mettere in discussione l’enfasi autoriale ottocentesca, probabilmente proprio perché affronta la questione in un’ottica *musicale*, confrontando quindi il linguaggio letterario con un codice compositivo e comunicativo che presentava, già dalla seconda metà del secolo, soluzioni fortemente innovative grazie al dramma wagneriano, e che poi si affrancherà definitivamente dalle categorie romantiche nei primi anni del Novecento. D’altra parte è anche vero il contrario: la musica potenzia la scrittura, a livello espressivo e di elaborazione formale, e conduce il testo letterario ad un’evoluzione che risulta a volte superiore rispetto al parallelo progresso delle forme musicali. “Prima ancora che nelle forme esplicite della composizione e della sua esecuzione, la modernità musicale fa la sua comparsa nel Novecento italiano sotto forma di trasfigurazioni e trasposizioni narrative e letterarie,” Roberto Favaro, *La musica nel romanzo italiano del ’900*, 11. Non si dimentichi comunque che l’idea di una coautorialità non sempre è accettata da Gandolfi, anzi spesso vissuta come tragico limite del suo intelletto e capacità creativa: verso la fine del romanzo il personaggio entra in crisi quando scopre che la melodia da lui inventata estemporaneamente per festeggiare le future nozze di amici è frutto in realtà di un ricordo involontario, letta inavvertitamente nel manoscritto del Cosmalis che Ottavio ha nascosto in un cassetto. “Si mise a pianoforte. La melodia dell’epitalamio sgorgò facile e piena; egli la cantava accompagnandosi con lenti accordi vaghi, la cantava, e se ne inebriava. Pure, ripetendola e incalzandone l’accento, lo sviluppo mutava, si allontanava dalla prima fonte, dilagava;” aprendo un cassetto per cercare un foglio e fissare la musica “lo scartafaccio del Cosmalis apparve, quasi schizzò fuori. Ottavio indietreggiò... Ah perdio!... Afferrò il manoscritto come si afferra un nemico pei polsi nella suprema esaltazione di strozzarlo, e rimase con lo sguardo confitto in esso. Quel ch’egli voleva scrivere era scritto lì, su quella pagina mezzo bruciata; la melodia dell’epitalamio era lì, eccola, uno scarabocchio di trasverso, su quattro righe sovrapposti con la penna ai righe stampati; l’ispirazione subitanea era un plagio, un ricordo incosciente, un furto,” Fleres, *L’Anello*, 213-14. Si tratta in effetti di cryptomnesia, meno criticabile rispetto al furto artistico volontario, ma altamente inquietante in sé: Ottavio comprende che non può più prescindere dalla musica di Cosmalis, che è ormai penetrata nel suo inconscio. La *possessione* è totale.

<sup>48</sup> Fleres, *L’Anello*, 180.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 185-86.

trasformati in partitura musicale dai protagonisti, esteti raffinatissimi, che determinano una “sinfonizzazione della scrittura [...], formulazione polifonica dei fatti e dei dati descrittivi.”<sup>50</sup> I dati sonori sono immediatamente convertiti in musica, e ulteriormente trasposti in simbolo, di un sentimento o di una condizione. Nel romanzo di Fleres suoni e rumori rimangono nella loro consistenza reale, non vengono trasformati immediatamente in *altro*, ma costituiscono, per la loro essenza materica e per il ritmo che determinano, ispirazione per una musica che dovrebbe riprodurli in un diverso codice, senza però snaturarne la fisionomia. Qualche anno dopo la ricerca di Luigi Russolo e Francesco Balilla Pratella capovolgerà “lo scenario stesso della composizione musicale, destrutturando la quadratura ritmica, dilatando le associazioni armoniche, ma soprattutto espellendo tutti gli attributi sonori della tradizione e basando il progetto compositivo sui segni sonori della più aggiornata modernità urbana, meccanica, metallurgica, tecnologica.”<sup>51</sup>

Il manifesto di Russolo, *L'arte dei rumori*, è del 1913; *L'Anello* viene scritto quindici anni prima, ma già si avverte *in nuce* il superamento della diade suono/rumore che costituisce un elemento cardine negli scenari musicali del Novecento. È importante il fatto che Ottavio percepisca i rumori e suoni del paesaggio prima come occasione ritmica, poi melodica—mentre i fini esteti dannunziani orchestrano subito in campiture armoniche complesse i dati sonori; immediato il collegamento con il paragrafo del manifesto di Russolo intitolato *I rumori della natura e della vita (Timbri e ritmi)*.<sup>52</sup> Nell'affermare una qualità sonora pari o anche superiore dell'ambiente in cui l'uomo vive rispetto alla musica *culta* (“godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire per esempio l'*Eroica* o la ‘Pastorale’”),<sup>53</sup> Russolo sottolinea soprattutto la varietà ritmica degli ascolti sonori offerti dalla realtà, fonte inesauribile di ispirazione per una composizione che non sia *altro*, che non diventi musica tradizionale, ma organizzi proprio, e soltanto, questi suoni tratti dall'ambiente, superando l'antitesi passatista musica/rumore; ciò anche attraverso l'ideazione di strumenti appositi, quali l'*intonarumori*.

Naturalmente Gandolfi non è ancora arrivato ad elaborare musicalmente i rumori e, più banalmente, cerca di trasformarli in note, senza riuscirci; al di qua della modernità, quindi, ma almeno lontano dalle deformazioni estetizzanti dell'estenuata musicalità dannunziana:

Seguitava frattanto a trascrivere quel che chiamava le suggestioni dell'ambiente, persuaso di meritare per questo il titolo di nuovo interprete della Natura; ma non gli era riuscito ancora d'innestare un solo di quei ritmi nell'opera; il pianoforte, sua

---

<sup>50</sup> Favaro, *La musica nel romanzo*, 56.

<sup>51</sup> Ibid., 122. Nell'ultimo decennio la critica ha riscoperto la figura di Luigi Russolo, individuando la valenza innovativa delle sue proposte, pur non concretizzate in opere musicali valide: vedi al riguardo Franco Tagliapietra, *Russolo. Pittore musicista filosofo* (Treviso: Europrint, 2000); Giovanni Lista, *Luigi Russolo e la musica futurista* (Milano: Mudima, 2009). Per uno sguardo d'insieme sulla musica futurista è utile consultare Stefano Bianchi, *La musica futurista: Ricerche e documenti* (Lucca: Lim, 1995); Daniele Lombardi, *Il suono veloce: Futurismo e futurismi in musica* (Milano: Ricordi-Lim, 1996).

<sup>52</sup> Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, (Milano: Edizioni futuriste di “Poesia,” 1916), 33-42.

<sup>53</sup> “La strada è una miniera infinita di rumori: gli andamenti ritmici dei vari trotti o passi dei cavalli, rispettivamente alle scale enarmoniche dei tram e a quelle degli automobili, le riprese violente dei motori di questi ultimi, quando altri motori hanno invece già raggiunto un tono acuto di velocità; i traballamenti ritmici di una vettura o di un carro dalle ruote cerchiato di ferro, contrapposti agli scivolamenti quasi liquidi dei pneumatici delle automobili.” Luigi Russolo, *L'arte dei rumori*, 38.

vera, unica e mendace Musa, non li accettava [...]. E continuava ad ascoltar le voci esterne, senza sentire alcuna voce intima.<sup>54</sup>

Nel vuoto creativo assoluto, il banalissimo libretto della *Marinella*, fornito dall'impresario, costituisce un'ancora di salvezza; esso permette infatti un'ideazione musicale minima dove anche il plagio è consentito, perché non di furto artistico si tratta, ma piuttosto di agevole rielaborazione di motivi popolari, che forniscono un'immediata ispirazione.<sup>55</sup>

Si tratta di un grado zero della scrittura musicale, e per farlo funzionare sulla scena sarà necessario orchestrare il consenso, pagare il pubblico ed i giornalisti, costringendo il povero autore a spendere esageratamente. Nel romanzo la critica ad un sistema spettacolare asservito alle esigenze economiche è costante, ed è questa logica del profitto a distruggere Ottavio, oltre al rimorso per il furto compiuto. Si tratta di un motivo ancora ottocentesco, debitore all'ottica moralistica secondo cui di consueto si rappresentava il mondo dell'opera musicale; ma Fleres va oltre la dicotomia romantica cultura/profitto e individua, sia pure in forma ancora mediata ed ironica, nuove modalità di produzione artistica. Prendiamo in considerazione le osservazioni, di sorprendente originalità, sull'allestimento della *Marinella*: Enrico Delfino, che ha assistito alla prima, manda una lettera a Ludovico Saracini, amico e factotum delle Sabelli, perché Laura sia al corrente degli eventi:

Vorrei raccontarti il libretto, ma già tu lo conosci; e chi non lo conosceva anche prima che il maestro lo onorasse delle sue note? E qui il maestro raggiunge il colmo della maestria, in quanto che, avendo fra le mani il più comune dei libretti, egli non ha mancato di depositarvi sopra la più comune delle musiche. Ascoltando la *Marinella* mi pareva d'aggirarmi in una folla di vecchie conoscenze; non incontravo una frase che non mi desse una stretta di mano. E pare che gli altri spettatori si trovassero nelle identiche condizioni, giacché ad ognuna di quelle frasi facevano la più amichevole accoglienza. [...] La *Marinella* è un capolavoro sui generis, nel senso che il pubblico ha parte integrante nell'azione; basta che uno dei personaggi apra bocca, perché la platea sia informata di tutta la scena; parole e note vengono nella più natural maniera di questo mondo, e ciascuno, sapendo di che si tratta, canta per conto proprio all'unisono con gli attori. Quel furbacchione dello Zanobi finirà col sopprimere i cantanti, io credo, nelle future rappresentazioni; basterà che il maestro, da sulla ribalta, dia lo spunto; al resto penserà la platea.<sup>56</sup>

Al di là della facile ironia, qui si prospetta un nuovo modo di far teatro, che prescinde dalla separazione attori/spettatori: si pensi agli allestimenti di Adolphe Appia, in cui “tutti, sia pure a

---

<sup>54</sup> Fleres, *L'Anello*, 191.

<sup>55</sup> “Dalla spiaggia, su verso settentrione, giunse fino a lui un canto di pescatori. Egli, che pure lo aveva udito altre volte, forse quando, ancora giovinetto, passava l'estate in quella casa fra le vigne e il greto, — ora vi fermò l'attenzione; poi trasse il taccuino e segnò lo spunto melodico. Se dovessi seguire il consiglio di quel matto Zanobi,—disse,—ecco qui un'inezia che potrebbe diventare... Via, per isfogarmi un poco, voglio sviluppare questo gingillo musicale. C'è spontaneità, c'è... Oh non sciuperò più d'un'ora a cavarne fuori un pezzo di musica di quelli che fanno andare il pubblico in visibilio.” Ibid., 195.

<sup>56</sup> Ibid., 243.

diverso titolo, abbiamo la possibilità di essere artisti, tutti abbiamo il mezzo di accumulare in noi questa forza latente, il teatro dell'avvenire, in cui a ciascuno sarà lecito esprimere in ritmi corporei la propria creatività;<sup>57</sup> o agli spettacoli di Edward Gordon Craig, dove la Supermarionetta cancella "l'ingombrante presenza dell'attore, [la cui natura] di entità vivente crea dovunque ingorghi, resistenze, focolai d'insubordinazione;"<sup>58</sup> o al teatro di massa di George Fuchs, cerimonia solenne e festiva, più vicina comunque al cabaret ed al varietà che alle forme di messinscena di tipo tradizionale, un modo di intendere l'evento spettacolare che è "battito inconscio, una vertigine le cui oscillazioni, propagandosi dalla scena alla sala, trasformano l'intero teatro in una comunità ebbra e festante," in cui lo spettatore perde la propria identità per "sciogliersi nel collettivo;"<sup>59</sup> al teatro pirandelliano, che abbatte la quarta parete per organizzare l'irrompere degli spettatori sulla scena come costitutivo del dramma. A nessuna di queste proposte assomiglia veramente la rappresentazione della *Marinella*, ma dietro il velo opaco della critica malevola s'intravede la fisionomia dello spettacolo novecentesco, che vive di interazione fra esecutori e pubblico, e questi si fa insieme interprete e critico della *performance*, in una orizzontalità che si troverà operante in indirizzi ben più moderni del teatro e della musica successivi.

Quando la situazione precipita—il protagonista viene improvvisamente a contatto con un motivetto di Cosmalis, suonato da un vecchio amico del compositore, Alberto Moro, Laura ne riconosce l'affinità con *L'Anello* e comprende l'inganno—Ottavio, non riuscendo più a mantenere attivi contemporaneamente i due aspetti della realtà e della finzione, si trasforma definitivamente in Silvestro, assumendone anche ricordi e sentimenti;<sup>60</sup> ma il protagonista ha già dimostrato, sia pure in modo imperfetto, ambiguo, incerto, di essere un artista moderno, in cerca di sue proprie modalità espressive, e può finalmente uscire di scena, abbandonandosi alla follia e infine annullandosi nella morte.

Lo stesso romanzo d'altra parte si sdoppia anni dopo in *L'anneau nuptial*, melodramma in tre atti, di cui Fleres scrisse il libretto, musicato da Armand Marsick e messo in scena con successo il 3 marzo 1928, al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles. L'autore del romanzo scrive dunque la storia di un musicista dilettante che ruba un *Anello* ad un compositore defunto, ma poi scrive veramente il melodramma in questione, quindi di fatto copia se stesso e sdoppia il plagio, impersonando nella realtà la coppia letteraria Gandolfi/Cosmalis.

Ma ancora più significativa è l'accusa effettiva di plagio che viene mossa a Fleres dopo la pubblicazione del suo romanzo. Poco prima infatti, Ottorino Novi, scrittore ferrarese, aveva dato alle stampe *L'Esca*, che presenta sostanzialmente la stessa storia: il facoltoso Riccardo Altano, amico e protettore di Peppino Valvo, musicista povero e geniale, alla morte di questi ne ruba l'opera spacciandola per propria. In calce al proprio romanzo Fleres si difende debolmente dalle

---

<sup>57</sup> Umberto Artioli, "Le origini della regia teatrale," in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 107. Cfr. anche Adolphe Appia, "Le geste de l'art," in *Ibid.*, *Oeuvres complètes* (Lausanne: L'Âge de l'homme, 1983-92), 3: 446.

<sup>58</sup> Artioli, *Le origini della regia teatrale*, 113 e 114.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 110 e 120.

<sup>60</sup> "Sono Silvestro Cosmalis, l'autore dell'*Anello*... No, non era più lui. Le violente ombre e le violente luci opaline delle lampade elettriche, aggiungevano forza e tristezza a quel volto malato. Nessuno aveva veduto mai Ottavio vestito con tanta incuria, emaciato e con lo sguardo pieno di così intensa passione. Alberto si sentì rimescolare—Vecchi amici!—gli disse Ottavio cercando la mano di lui.—Ricordi?—Il Moro provava uno struggimento che lo ammutoliva; se avesse aperto bocca, forse non avrebbe potuto trattenere il pianto. Ricordava sì, e con straordinaria evidenza, ricordava i remoti colloqui, le notturne passeggiate sognanti, con Silvestro allora assai giovane, e sentiva che li ricordava allo stesso modo, per inesplicabile prodigio, anche colui che gli parlava mirandolo con lo sguardo di chi più non era." (Fleres, *L'Anello*, 322).

critiche,<sup>61</sup> che comunque proseguono imperterrite, al punto che praticamente tutte le recensioni all'*Anello* discutono il romanzo di Fleres mettendolo in relazione con quello del Novi, e si soffermano unicamente sugli eventi presenti in entrambi i romanzi.

Anche su questo Pirandello ha qualcosa da dire, e le sue riflessioni sono illuminanti perché vanno al nocciolo del problema: egli difende infatti una nuova concezione del prodotto letterario, post-romantica e ormai pienamente novecentesca. Sul *Don Chisciotte* di Roma del 1898, Pirandello scrive una nota, “Per *L’Anello* di Ugo Fleres,” che si può leggere attualmente in un volume di Paola Casella del 1997.<sup>62</sup> Pirandello, parlando della somiglianza fra *L’Anello* e *L’Esca*, afferma che i critici dovrebbero focalizzarsi, più che sulle somiglianze contenutistiche, sulle modalità di trattazione, anche variata e combinatoria, di motivi affini, che sicuramente differisce nei due autori. Spostando infatti alcuni elementi del sistema letterario si produce un nuovo organismo, altrettanto valido rispetto ai precedenti; non è quindi la presunta originalità di uno spunto creativo ad essere messa in gioco, ma la capacità di “lavorare” sugli elementi testuali. Dice Pirandello:

Dato che la critica, ripeto, per esaminare il romanzo del Fleres, voleva prendere soltanto la via del raffronto (via in certo qual modo odiosa), doveva, secondo me, chiamare i lettori a giudicare qual dei due scrittori nel trattare il tema, nel quale stranissimamente si erano incontrati, avesse saputo meglio inventare, trovar cioè, come ho detto sopra, mezzi più fecondi d’effetti artistici, più ingegnosi, più organici e più proprii.<sup>63</sup>

Pirandello quindi, afferma Ivan Pupo nel volume già citato di *Interviste a Pirandello*, “invita la critica e i lettori comuni a ridimensionare il mito romantico dell’originalità assoluta, l’importanza dell’invenzione e a valorizzare invece il modo diverso, gli strumenti formali differenti con cui ciascuno dei due scrittori aveva trattato la stessa storia, pervenendo ad esiti artistici assai differenti.”<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Dopo l’ultima pagina del romanzo compare una lettera aperta “Ai lettori”: “Se qualcuno di coloro che leggeranno questo mio libro, avrà letto anche *L’Esca*, romanzo di Ottorino Novi apparso sulla fine del febbraio, non potrà esimersi dal credermi plagiatario, perché fra i due romanzi v’è una particolare affinità di favola; e siccome il Novi mi ha preceduto, egli è fuori causa, l’accusa non può toccar lui. Ora, avendo ammesso qualche lettore, debbo ammetter pure qualche critico. Appunto scrivo questa nota per evitare al critico un involontario errore, almeno una fastidiosa difesa più tardi. Ho le prove; meglio dunque esporle subito. Appena letto il romanzo del Novi, gli scrissi dell’incredibile analogia, e ne ebbi subito una cortese risposta. *L’Anello* era già da tempo annunciato fra le pubblicazioni della casa Treves, e in quei giorni, ricordandolo nell’*Ariel*, vi feci aggiungere un cenno sulla strana coincidenza. È chiaro quindi che *L’Anello* era scritto e consegnato all’editore quando io lessi *L’Esca*; dimodoché non esiste ombra di plagio. Credo non vi sarà bisogno di ripetere questa nota, della quale volentieri avrei fatto a meno. In ogni caso, l’annuncio delle edizioni Treves, il cenno dell’*Ariel* e la graziosa lettera del Novi non li ho potuti inventare io, questi, immediati alla pubblicazione de *L’Esca*, quello, precedente.” (Roma, maggio 1898).

<sup>62</sup> Paola Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all’edizione critica delle Novelle per un anno, saggi e bibliografia della critica* (Ravenna: Longo, 1997).

<sup>63</sup> Pirandello, “Per *L’Anello* di Ugo Fleres,” *Don Chisciotte*, 30 ottobre 1898, cit. in Casella, *Strumenti di filologia pirandelliana*, 145.

<sup>64</sup> Pupo (a cura di), *Interviste a Pirandello*, 91, nota 2. Considerazioni affini ritroviamo in un saggio di Claudio Vicentini, “I furti di Pirandello e l’illusione della forma artistica,” dove si osserva come, nella prassi pirandelliana, l’opera d’arte non appare più come un organismo che trova la propria armonia interiore nel rapporto necessario che lega ogni singola parte con le altre e con la totalità della composizione. È piuttosto un “assemblaggio di componenti”

D'altra parte è proprio il *modus operandi* pirandelliano, intessuto di rimandi, prestiti, citazioni da proprie ed altrui opere a mostrarci, più delle dichiarazioni teoriche, quanto siano ormai sorpassate le poetiche romantiche; si afferma una percezione dinamica, mossa, conflittuale e tragica del meccanismo della creazione, ed anche, ciò che è più importante, partecipata e compassionevole. Pirandello difende Fleres dall'accusa di plagio ma lo giustificherebbe e comprenderebbe anche se "avesse copiato;" allo stesso modo Ugo Fleres mostra lo stesso atteggiamento di comprensione e quasi di complicità nei confronti del suo protagonista che, oppresso da una irrisolvibile mediocrità, cerca comunque di venire a patti con i misteri dell'invenzione artistica, e assembla, recupera materiali, faticosamente tenta di costruire una "sua" opera di accettabile originalità, fino a trasformarsi, magicamente, nell'icona dell'artista novecentesco: povero, disilluso, dolorosamente conscio della perdita d'aura che inevitabilmente subisce il proprio "prodotto" nella società moderna.

### *Il pubblico*

È noto che uno dei cardini della riforma wagneriana consiste in un nuovo rapporto fra palcoscenico e spettatori, i quali assistono in assoluta concentrazione ad un dramma che appare come rito estetico-religioso; la continuità ininterrotta del flusso musicale, concepito come sviluppo di nuclei tematici, richiede una costante attenzione, favorita dal buio in sala. Si attua quindi quella "educazione del pubblico" che auspicava Antonio Ghislanzoni.

Perché il teatro si riformi è mestieri che il pubblico si educi tutto, e che il progresso della platea risalga al palcoscenico, per penetrare negli interni recessi delle quinte e dei camerini. [...] E nondimeno in teatro le persone più umane dimenticano bene spesso le leggi della urbanità e del decoro, abbandonandosi ad atti del più brutale barbarismo, degradando sé medesimi con manifesta lesione degli altri diritti, o facendo pubblico oltraggio alla dignità umana sotto pretesto di manifestare un giudizio d'arte. Nell'harem della melodia e della danza [...] vige ancora il vandalico uso di manifestare agli interpreti dell'arte l'approvazione od il biasimo nei modi più chiassosi, più inurbani, e dirò anche, più triviali.<sup>65</sup>

---

(50), una pratica magica come quella dei creatori dei "mostri che, da *Frankenstein* in poi, nascono nei macabri tentativi di creare un organismo vivente ricucendo artificialmente parti mutilate sottratte ai cadaveri" (47), e un "inganno" (51), ma in grado di dare l'illusione "dell'armonia interna, della perennità e della perfezione" (51). Si veda Vicentini, "I furti di Pirandello e l'illusione della forma artistica," in *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello. Atti del Simposio internazionale sul teatro pirandelliano* (Boston College, 27-29 ottobre 1994), 43-54. Imprescindibile il riferimento alle note teorizzazioni di Walter Benjamin, espresse nel saggio "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," in *Zeitschrift für Sozialforschung* 5 (1936), tradotto da Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (Torino: Einaudi, 1966).

<sup>65</sup> Antonio Ghislanzoni, *Gli Artisti da teatro, romanzo di A. Ghislanzoni con note critico-biografiche* (Milano: Daelli, 1865), 6: 125-26.

Un analogo percorso compiono gli spettatori del romanzo di Fleres, passando dall'ascolto indisciplinato, umorale, che era prassi consueta nei teatri italiani dell'Ottocento, ad una ricezione profonda, altamente rispettosa e consapevole, del discorso musicale. Un itinerario parallelo a quello che compiono i due protagonisti del romanzo, Ottavio e Laura.

Nel corso della narrazione il pubblico come personaggio compare quando si rappresenta per la prima volta *L'Anello*. Colpisce la ricchezza di particolari della raffigurazione: in primo luogo la scansione temporale delle reazioni, dalla fredda approvazione del preludio, agli zittii, al tumultuare favorevole che accoglie le punte emozionali dell'opera. È colta la differenza comportamentale fra il pubblico indisciplinato del "lubbione," che accoglie l'opera "con fischi ed urli," e l'approvazione moderata, e meno significativa a livello fonico, degli spettatori aristocratici che occupano i palchi.

La rappresentazione appare come una battaglia, una lotta senza quartiere contro il classico pubblico indisciplinato dell'opera tradizionale, dedito a "vilipendere nell'artista la dignità umana, gettandogli in volto il più umiliante degli oltraggi, il fischio."<sup>66</sup>

Durante il secondo atto le ostilità crebbero. Non si fischiò, perché la maggior parte del pubblico era abbastanza eletta; ma si sentiva appressar la tempesta [...]. Il quartetto terminò in una procella d'applausi, fischi e grida; cento voci chiamavano l'autore, dugento, trecento urlavano: Giù la tela! [...] Si udiva il fragore della lotta rinnovarsi, incalzare, persistere giunta al colmo. [...] Il sipario calò frettolosamente in mezzo a un minaccioso mormorio di biasimo, che crebbe a poco a poco, diventò clamore, terminò in confusione. Gli spettatori erano stanchi della battaglia impegnata nel secondo intermezzo; il disinganno li penetrava affiacciandoli; la intensità stessa del melodramma, poesia e musica, l'audacia quasi offensiva dell'intera condotta [l'autore non è apparso alla fine del primo atto, non è stato concesso un bis] li resero sfavorevoli anche quando essi cominciavano a sentirsi trascinati da quell'estrosa e possente marea.<sup>67</sup>

Importante la focalizzazione del *feedback loop* pubblico/esecuzione, fondamentale per la riuscita dell'opera; si tratta di un luogo comune nei romanzi fra Ottocento e Novecento ma normalmente incentrato sul più scontato gioco di seduzione fra attrice e spettatori, soggiogati dal fascino e dalle qualità fisiche dell'interprete. Si pensi, ad esempio, ai romanzi giovanili di Giovanni Verga, dove il motivo non è esente da considerazioni moralistiche: l'attrice o la ballerina si offre con voluttà agli sguardi di molteplici e avidi occhi in sala.<sup>68</sup> Nel romanzo di Fleres invece il rapporto fra

---

<sup>66</sup> Ibid., 128.

<sup>67</sup> Fleres, *L'Anello*, 84, 86, 88, 90.

<sup>68</sup> Ad esempio ecco come, ne "La serata della diva," Verga esprime la corrente di attrazione sensuale che corre fra la cantante, ricomparsa a ricevere gli applausi, e il pubblico plaudente: "E a misura che l'entusiasmo s'eccitava, propagandosi dall'uno all'altro, dei visi accesi, delle mani inguantate, dei petti di camicia candidissimi sembravano staccarsi confusamente dalla folla, e avanzarsi verso l'attrice. Più vicino, dinanzi a lei, dei professori d'orchestra si erano levati in piedi, plaudenti, e sino in fondo alla vasta sala, lungo la fila dei palchi gremiti di spettatori, nel brulichio immenso della folla variopinta, si sentiva correre, quasi un fremito d'entusiasmo, l'eccitamento delle note d'Aida ancora vibranti nell'aria e dei seni ignudi che si gonfiavano mollemente, tutta la vaga sensualità diffusa per la sala, che rivolgevasi verso l'attrice e l'avviluppava come una carezza del pubblico intero—colle mani che si stendevano verso di lei per applaudirla—colle grida che inneggiavano al suo nome—col luccichio dei cannocchiali che cercavano

pubblico e sala è esaminato nel contesto dell'interpretazione musicale: non concedere il bis o impedire l'uscita in pubblico dell'autore consente al direttore di mantenere quel *continuum* di azione scenica, di esecuzione musicale che qualifica l'opera come un insieme organizzato e fluido, che non può essere scisso in singoli momenti esecutivi, quali le arie dell'opera tradizionale.

La seconda rappresentazione conquista invece il favore del pubblico, ma già in prima battuta era percepibile una minima trasformazione del gusto: se il giorno precedente il teatro a poco a poco era stato "conquistato dal silenzio," ma poi questa felice attitudine alla concentrazione era stata sormontata dalle critiche, nel momento in cui il dramma si ripete il pubblico si è assuefatto alla novità e segue con attenzione l'evento scenico:

Ora il melodramma non irritava più con la sua audacia, col suo disdegno delle accette convenzionalità; il solco era fatto, e in esso scorreva liberamente la ruota su cui volava l'opera, senza esitazione, sciolta da ogni vincolo consuetudinario, imperiosa nella sua sincerità profonda. Dal lubbione quasi deserto partirono dei fischi dopo il coro nuziale, ma la platea pienissima e i palchi rigurgitanti zittirono, mille teste si volsero in su minacciose; e d'allora non vi fu più contrasto. La folla che negl'intermezzi si pigiava pei corridoi, pareva invasa da uno spirito febbrile [...]; il melodramma incalzava, conquideva tutti, ne riempiva l'animo con un senso d'alta e crescente meraviglia. [...] Un generoso delirio s'impadroniva del teatro; infine attori, orchestra, pubblico parvero mossi da una medesima folata gigantesca. [...] Lo scroscio degli applausi continuò gagliardo per venti minuti, rinforzandosi ad ora ad ora come una furiosa grandinata.<sup>69</sup>

Alcune osservazioni: anche nella descrizione, intensa ed espressiva, dell'entusiasmo quasi religioso che si impossessa degli spettatori, Fleres mantiene le distinzioni fra una zona palchi aristocratica, seguita dalla platea borghese, ed un loggione "piccolo-borghese" che rimane ostile, perché culturalmente troppo distante dalla sincerità profonda di una musica che nulla concede agli "effetti" teatrali. Gli interpreti, infatti, sono i grandi assenti di questa narrazione: seduttivi e fascinosi nelle narrazioni ottocentesche, qui i cantanti appaiono quasi intimiditi dall'ovazione, anche loro sconvolti da modalità rappresentative inedite. C'è infine da dire che, dal punto di vista propriamente linguistico, l'autore usa un immaginario metaforico già molto sfruttato nell'Ottocento: nei romanzi e nelle novelle teatrali il pubblico è una forza incontrollabile della natura, assimilato ai fenomeni metereologici più imprevedibili e disastrosi. Notiamo nei brani citati il ricorrere di termini quali "procella," "marea," "tempesta," "folata," ed infine "grandinata," che troviamo, ad esempio, in Verga.<sup>70</sup>

---

il suo sorriso ancora inebbrinato, il sogno d'amore ch'era ancora nei suoi occhi, l'insenatura delicata del suo petto e la curva elegante della maglia che balenava tratto tratto fra le pieghe della tunica d'Aïda, trasparente e semiaperta, quasi cedendo già all'invito delle braccia tese verso di lei, mentre essa inchinavasi dolcemente, col sorriso tuttora avido, volgendo sguardi lunghi e molli che cercavano l'amore della folla." Giovanni Verga, "La serata della diva," in *Don Candeloro* (Milano: Treves, 1909), 73-74. Si tenga presente che la novella di Verga, legata ad una concezione più tradizionale del rapporto pubblico/scena, era stata già pubblicata nel *Fanfulla della domenica* del 13 luglio 1890.

<sup>69</sup> Fleres, *L'Anello*, 100-101, 103.

<sup>70</sup> "L'applauso, quasi soffocato sino allora, rinforzò a un tratto collo scrosciare impetuoso di una grandinata," Verga, "La serata della diva," 73.

La rappresentazione del pubblico e delle sue reazioni evidenzia quindi nel romanzo la contrapposizione fra due immagini della musica, e di ricezione musicale, su cui è incentrato il discorso dell'autore: l'opera italiana dall'ascolto frammentato, focalizzato sulle arie ed il virtuosismo dei cantanti, o anche la musica d'ambiente, i ballabili, oggetti sonori puramente edonistici e di contorno; e l'opera wagneriana, che richiede un'attenzione assoluta e consapevole, intellettuale e non emozionale, che riguardi al tempo stesso il contenuto del libretto ed il suo rivestimento musicale, realtà inscindibili.

Tutt'altra cosa il pubblico delle opere di cui Ottavio è realmente autore, il *Saul* e *Marinella*. Il giovane sa che non può fronteggiare con le deboli armi del suo ingegno l'insieme degli spettatori, percepito come un nemico da colpire.<sup>71</sup> E allora, ricordava certe proposte di mezzani del teatro e del giornalismo, che al tempo delle grandi serate di Roma egli aveva respinto scandalizzato; pensava che lo Zenobi doveva tener sotto mano le molle di un successo; almanaccava frammenti di dialogo tra lui e persone sconosciute, chi sa! Un'offerta di denaro contro un'offerta di applausi.<sup>72</sup>

Ecco quindi la scelta "facile" di un successo comprato, di un'oculata orchestrazione del consenso in cui l'arte non ha più posto, e domina la logica impresariale. La *claque* della *Marinella* distrugge economicamente, ed anche psicologicamente, Gandolfi; noterà velenosamente Enrico Delfino:

Il Gandolfi non è stato prodigo soltanto della sua persona. E avrebbe avuto torto a non far così; dal punto che gli applausi si trovano da comprare, perché non comprarne? Il curioso è che, dopo aver speso parecchie migliaia di lire per gli applausi in teatro e sui giornali, egli se n'è dimenticato... Tu dirai che il Gandolfi non ha dimenticato, ma finge di dimenticare. Inutile malignità! Per quanto ti paja strano, il fenomeno è quale io te lo descrivo; anzi persone competenti asseriscono che è un fenomeno ordinario quel che a noi profani sembra quasi incredibile, e cioè che un autore, dopo essersi comprato il successo di un'opera, ci creda, ci creda con tutto il cuore.<sup>73</sup>

Gandolfi crede agli applausi perché finge e quindi le due imposture si elidono a vicenda, ma il passo mette in luce il carattere in sé *ficto* del teatro, dove la strategia del consenso è connaturata alla struttura del sistema spettacolare, per cui non si finge di accogliere un successo inaspettato ma, poiché esso è accuratamente preparato, lo si riceve semplicemente.

---

<sup>71</sup> Le metafore belliche per indicare i turbolenti spettatori ottocenteschi sono anch'esse usuali nella letteratura del genere, ma la loro altissima frequenza nel romanzo di Fleres, può forse anche indicare una concezione dinamica e sofferta della creazione artistica, intesa come lotta contro l'incompetenza e l'indifferenza di un pubblico non ancora *educato*.

<sup>72</sup> Fleres, *L'Anello*, 219.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 243.

Il pubblico non è più quello *educato* del dramma wagneriano; quando finalmente si mette in scena il *Saul*, la sala appare nuovamente rumorosa e del tutto irrispettosa: “Giungeva infatti, di là dal proscenio, un baccano indiavolato. Il terzo ed ultim’atto dell’opera si chiudeva tra urla e fischi.”<sup>74</sup> Perfino la rappresentazione postuma de *L’Anello*, quando ormai il dramma del protagonista si è concluso, sembra tributare l’ovazione commossa e partecipe più al vero autore morto che all’opera e l’insieme degli spettatori manifesta piuttosto una partecipazione emotiva che intellettuale alla rappresentazione: “Il teatro era ammaliato dall’idea che l’autore dell’opera non poteva apparire alla ribalta, inchinarsi, ricever la corona umilmente; si sentiva che l’autore era uno spettro.”<sup>75</sup>

Certo nella conclusione “si rinnovò il miracolo di due anni addietro: alla scena finale tutto il pubblico balzò in piedi e il sipario rimase a mezz’aria lungamente sul quadro notturno,”<sup>76</sup> e fuori dal teatro “sfuggivano fervide parole sull’unico tema che, veramente, in quella memorabile notte commosse e tenne desta con un ardente soffio Roma intera.”<sup>77</sup> Ma resta l’impressione che il pubblico, questo insieme così ingovernabile, sia conquistato più dallo scandalo e dalla facile commozione per la figura dell’artista defunto—sapientemente organizzata dall’impresario che ha provveduto a fare autenticare false immagini di Cosmalis—che dall’opera in sé.<sup>78</sup> Giornalisti e spettatori, d’altra parte, hanno occhi soltanto per Laura la quale, novella Margherita Gautier, esibisce nell’aspetto disfatto il suo dolore. Insomma, anche l’opera innovativa, wagneriana, è entrata nel circuito economico, si è trasformata in evento sensazionalistico, di cassetta; poco resta della *musica assoluta* a cui anche Ottavio aspirava.<sup>79</sup>

### *I giornalisti*

Nel mondo operistico di fine ‘800 il recensore teatrale conquista un suo spazio, risultando “consapevole di essere il mediatore privilegiato (e dunque caricato di una responsabilità determinata) fra offerta spettacolare e domanda di fruizione spettacolare. [Egli rivendica] una deontologia professionale, una riflessiva considerazione sulla funzione neutrale (che deve essere neutrale) della critica di settore”<sup>80</sup>

Ma non è certo questa l’immagine che dei critici ci trasmette il romanzo di Fleres; i suoi quattro giornalisti non appaiono dei seri professionisti, ma piuttosto delle macchiette, cristallizzati in un ruolo: il wagneriano Michele Leandri, fautore della modernità musicale e quindi grottescamente ossessionato dalla moda (“si arricciava i baffi, tuttavia ribelli e cresciuti ancora per

---

<sup>74</sup> Ibid., 293.

<sup>75</sup> Ibid., 331-32.

<sup>76</sup> Ibid., 338.

<sup>77</sup> Ibid., 339.

<sup>78</sup> “Giunse la grande serata. Fin dal meriggio il teatro era cinto d’assedio, e in mezzo a la folla stipata alle porte circolavano vari giornali col ‘ritratto dell’autore.’ L’impresario ne fece raccolta.—Se mai,—disse—qualcuno di questi sgorbi lo autenticeremo.” Ibid., 326.

<sup>79</sup> Ma anche questo è un progresso, o almeno un segno dei tempi, per quanto ancora embrionale e vissuto in negativo dai personaggi; forse anche dallo stesso autore. Siamo comunque distanti dai precedenti romanzi fleresiani, quali *Vortice*, del 1887, legato ad una concezione estetizzante e preziosa del fatto artistico, dove è presente la netta distinzione del “gruppo degli intenditori da quello dei retrogradi, [che] riproduce l’antagonismo, tipico di fine Ottocento, tra wagneriani (i fautori del rinnovamento musicale) e antiwagneriani.” Gallo, “I romanzi ‘bizantini’ di Ugo Fleres,” 30.

<sup>80</sup> Francesca Malara, “Una professione inedita: il critico teatrale,” in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 910.

suo tormento, i baffi di cui egli mutava garbo secondo la moda, un tempo sfilati in curva, poi scarmigliati alla seicentesca, ma pur sempre troppo grandi, i baffi orgoglio della sua prima giovinezza, dispettosa cura ormai”);<sup>81</sup> il tradizionalista Marco De Simoni, amante dell’opera italiana e dunque italianissimo anche nei tratti fisici, con atteggiamenti da cantante lirico, capriccioso e cagionevole di salute (“qui c’è un’arietta che mi sta gelando il sangue”).<sup>82</sup> Sempre rubizzo, facile alla collera, De Simoni declama urlando le proprie convinzioni ed ha una visione del tutto convenzionale del pubblico: “poco cervello e molto cuore. Volergli imporre la musica dotta è una pretesa buffa; bisogna farlo vibrare, bisogna farlo saltar sulla sedia.”<sup>83</sup>

Leandri e De Simoni formano una coppia in continuo contrasto, per quanto solo apparente, come nota maliziosamente un collega che li definisce “i coniugi,” per il carattere appassionato ma fundamentalmente inconsistente della disputa.<sup>84</sup> Il duo banalizza e volgarizza l’antitesi opera wagneriana/melodramma italiano che costituisce l’asse portante del romanzo:

Michelino Leandri sbraitava: – Divino! È del Wagner, del più puro Wagner; o meglio il sentimento indefinito del Wagner nella forma precisa del Bach.

Marco saltò su come uno spiritato; le venuzze di cui aveva reticolati gli occhi e il naso gli s’imporporarono, e la stentorea voce rimbombò più del solito:

I signori Wagner, Bach e compagnia bella sono pregati di starsene a casa. Qui, per grazia di Dio, siamo in Italia.<sup>85</sup>

Il quadro è completato dal personaggio del giornalista smaliziato, di grande esperienza, che esamina gli eventi da un’ottica superiore e distaccata. Matteo Lazzari, “veterano della critica musicale,” caratterizzato da una “certa sua sicumera bonacciona,” fa calare i suoi giudizi dall’alto: “Le opere come quelle del tuo amico Ottavio le ha scritte un certo Riccardo Wagner, e basta... la quistione è che reminiscenze qui si schiumano col mestolo.”<sup>86</sup> Infine il tipo parassitario, l’arrivista di estrazione piccolo borghese, cencioso e spaccone, Cassiano Lamanna. Questi incarna la figura del mestierante, che ha scelto la professione del giornalista solo per guadagnare qualcosa e scroccare quando è possibile: “uomo tutto cascaggine fin nella marsina da cameriere e nella cravatta a sghimbescio [...], con le code della giubba rigonfie per i dolciumi che vi aveva cacciati.”<sup>87</sup> Avido, disordinato nel vestire, incolto, l’uomo è simbolo di quell’infimo livello dell’universo spettacolare dal quale l’arte è assente.

Questi critici “pupazzeschi” non sono particolarmente originali: nella letteratura del genere incontriamo con alta frequenza giornalisti avidi, senza scrupoli, superficiali nei loro giudizi, asserviti alle mode—uno per tutti il giornalista Barbeta presente in alcuni racconti della raccolta *Don Candeloro* di Verga. Ma queste quattro figure, appena sbozzate con pochi tratti significativi, hanno una loro importanza: individuano la fase discendente della professione a cavallo fra i due

---

<sup>81</sup> Fleres, *L’Anello*, 82

<sup>82</sup> Ibid., 86

<sup>83</sup> Ibid., 52.

<sup>84</sup> “Quei due, solleticati a vicenda dalla opposizione dei loro gusti, del loro aspetto e delle loro tendenze, non si spiccavano mai; il bizzarro duetto d’una disputa perenne scoppiava dovunque si trovassero; e si trovavan da per tutto, e sempre insieme.” Ibid., 327.

<sup>85</sup> Ibid., 50.

<sup>86</sup> Ibid., 87, 82.

<sup>87</sup> Ibid., 82, 153.

secoli, quando il fenomeno teatro assume notevoli proporzioni trasformandosi in luogo di consumo culturale e di intrattenimento sociale/mondano della classe borghese, e la

critica drammatica continua ad essere sonnacchiosa ed inutile, quando non è dannosa. È diventata un mestiere. [...] Si è dimenticato che la critica teatrale specialmente è un mezzo di elevazione del gusto del pubblico. Quello che è diventato un mestiere dovrebbe essere una missione.<sup>88</sup>

In fin dei conti tutto il gruppetto è costituito da cosiddetti mestieranti, e tale qualifica dispregiativa non spetta solo al Lamanna: sottoposti a ritmi impossibili, costretti a scrivere recensioni a tamburo battente—e se ne lamentano continuamente nel romanzo—questi personaggi considerano l'evento scenico da un'ottica mondana piuttosto che culturale e, soprattutto, come *palcoscenico* dove evidenziare se stessi, in una perenne iterazione della finzione.

### *L'impresario*

Anche l'impresario Bonifacio Zanobi recita, freddamente e con una perfetta adattabilità ad individui e situazioni: la sua è una gestione manageriale dello spettacolo in cui nulla è lasciato al caso. In primo luogo Zanobi riveste di una patina culturale l'interesse puramente affaristico per le opere che intende, o no, promuovere, adulando sfacciatamente Ottavio, il presunto compositore: al tempo stesso però mantiene le distanze, ed evita un personale coinvolgimento negli allestimenti sfortunati del giovane, prospettandogli lo spettro del disastro economico. Un esempio evidente di questa strategia lo troviamo nella lettera al Gandolfi, tesa ad evitare la rappresentazione del *Saul*:

Maestro mio anacoreta,  
Finalmente ti sei fatto vivo! Benone! Il tuo *Saul* è un capolavoro; sfido io! L'ho annusato e basta. Ma, figlio caro, ti par questo il momento... Sì, sì, capisco, l'arte anzi tutto. Eh se stesse in me! Ma il pubblico? Voialtri artisti certe inezie non le volete capire. Dunque, ascolta il consiglio di un vecchio che conosce il teatro perché ci si è rovinato. Tu dirai: solite storie! Tutti gl'impresari, da che mondo è mondo, gridano d'essersi rovinati per il teatro. Bravo! Ma è così, figlio mio; è la necessità del mestiere; rovinati, sì signore, tutti, uno per no; e come no? Ma veniamo a noi. Saul niente, da' retta a me.<sup>89</sup>

L'assoluto protagonismo dell'impresario, che dirige occultamente l'evento scenico, coordinando gli esecutori, rintuzzandone le pretese e acquietandone le bizzie, orchestrando sapientemente il consenso tramite il diretto intervento sulle critiche giornalistiche e l'assunzione di una *claque* per

---

<sup>88</sup> Piero Gobetti *Scritti di critica teatrale*, introduzione di Giorgio Guazzotti (Torino: Einaudi, 1974), 100.

<sup>89</sup> Fleres, *L'Anello*, 184.

puntellare le opere più deboli, rispecchia la realtà della lirica per il periodo considerato.<sup>90</sup> L'impresario d'opera assomma infatti in sé le prerogative che nel teatro di prosa appartengono all'agente teatrale, mediatore fra artisti e strutture, ed al capocomico, il quale si occupa di finanziare ed allestire lo spettacolo.<sup>91</sup> Nel romanzo di Fleres si nota comunque una differenza importante rispetto al quadro qui sommariamente tracciato: Zanobi non si assume affatto l'onere finanziario della messinscena, come di consueto; il peso economico della stessa ricade tutto su Ottavio, determinandone la rovina. Anche questo è un segno della marginalità del protagonista il quale, incastrato nella sua finzione, non riesce a controllare il potere distruttivo della macchina teatrale e ne viene stritolato, fino a farsi interamente spogliare da una società di impresari. Bonifacio, infatti, si *triplica* per spillare con più facilità i soldi necessari all'ingenuo Ottavio, nel momento in cui questi comincia a sfornare opere mediocri.<sup>92</sup> Se il gruppo furfantesco esprime l'assoluta malafede dell'astuto Zanobi, che non esita a procurarsi complici per speculare, al tempo stesso esso è anche segno dei tempi: ai primi del Novecento, la società Suvini Zerboni arriverà a gestire i principali teatri del centro nord, e la figura dell'impresario si trasforma, assumendo in pieno le caratteristiche dell'imprenditore. Siamo ormai all'interno del sistema capitalista, e l'universo spettacolare risulta sempre più compromesso con il profitto.

Questi personaggi minori non vanno comunque molto oltre il bozzetto, anche se presentano talvolta tratti demoniaci nel loro avido disinteresse, nella disumanità dei tratti, sempre maggiore quanto più si evidenzia la degradazione e la follia del protagonista, che non suscita alcuna pietà in questi loschi figure; essi anzi approfittano, in vario modo, della debolezza di Ottavio. Il tema centrale del romanzo resta quindi quello dell'identità, del posto dell'artista in una società che fondamentalmente lo rifiuta: ucciso Cosmalis dall'indifferenza generale, emarginato Gandolfi, immagine speculare ma deformata del Genio, il romanzo itera sempre la stessa storia di esclusione, in un'ossessione del Doppio altamente spersonalizzante, che penetra fin nella struttura profonda della narrazione. I personaggi sono disposti a coppie, in un sistema binario che organizza contenuti

---

<sup>90</sup> Zanobi si muove con disinvoltura in un mondo operistico che gli è del tutto familiare: "Ah il posapiano il Lamanna... Eh l'ho colto in tipografia che scriveva la cronaca a rovescio... Basta, gli ho messo la testa a partito io" (Ibid., 94); "I giornali? ... ma chi se n'è mai dato pensiero? D'altra parte son qua io, che conosco i miei polli." (Ibid., 107).

<sup>91</sup> Sull'argomento è indispensabile consultare John Rosselli, *L'impresario d'opera* (Torino: Edizioni di Torino, 1985), ma risulta anche utile il saggio di Lamberto Trezzini, "Società e legislazione," in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 1023-71. Inoltre, per una visione d'insieme del ruolo impresariale nel contesto dell'organizzazione spettacolare, si veda il lavoro di Giovanni Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'800* (Roma: Bulzoni, 1981).

<sup>92</sup> Pirandello rileva nella sua recensione una certa forzatura verso il *negativo*, "nella figura dell'impresario Bonifacio Zanobi, o meglio, nella relazione tra questo impresario e il Gandolfi. Di maestri che paghino il successo di qualche loro opera, non mancano certo esempi; ma nessuno di questi maestri evidentemente ha ottenuto il trionfo che il Gandolfi aveva ottenuto con *L'Anello*. Or come va che egli si lasci spogliare alla lettera dallo Zanobi, egli che potrebbe avere editori quanti ne vuole," Pirandello, "*L'Anello*, romanzo di Ugo Fleres," 425. Abbiamo fornito una spiegazione plausibile di questo "eccesso," come lo definisce lo stesso Pirandello. È vero però che il personaggio dell'impresario appare particolarmente sgradevole e volgare dopo il successo insospettato de *L'Anello*, disposto a tutto per attirare il pubblico, anche a profanare l'immagine del musicista morto autenticando, come già si è visto, dei falsi ritratti del defunto:" raccontava in un capannello la serie de' proprii palpiti, e lagrimava, e rompeva in dialetto, in esclamazioni da trivio, poi si sprofondava in salamelecchi." (Fleres, *L'Anello*, 104). Elementi fisici e caratteriali che costituiscono un topos letterario, come osserva Pietrini, presente a più livelli cronologici nella raffigurazione del personaggio, il quale "continua a presentare tratti grossolani e quasi caricaturali" (Pietrini, *Fuori scena*, 89). Lamberto Trezzini osserva però la mancata corrispondenza fra l'immagine *vulgata* dell'impresario come personaggio avido e corrotto ed una realtà teatrale sostanzialmente diversa: "Sulla furfanteria degli impresari molto è da attribuire anche alla leggenda e all'aneddotica: non si spiegherebbero tante riconferme di impresari e tanto ricorrere agli stessi agenti teatrali che pochi anni prima, perfino poche stagioni prima, avevano dato così cattiva prova di sé," Trezzini, "Società e legislazione," 1063.

e forme del romanzo: Ottavio e Laura subiscono un parallelo processo di educazione musicale, i rivali di Gandolfi sono due (il nobile Enrico Delfino e il borghese Ludovico Saracini), poiché entrambi sono innamorati di Laura;<sup>93</sup> la giovane ha un'amica, Ester, che come lei insegue un amore impossibile; oltre ad Ottavio anche un altro giovane era grande amico di Cosmalis e ne ricorda e fa rivivere la musica, Alberto Moro, fidanzato con Ester. Ma anche le rappresentazioni sono doppie: alla lettura pubblica de *L'Anello* segue la prova concerto del *Saul*, di esito interamente opposto, così come la prima e la seconda de *L'Anello* sono rispettivamente un fiasco e un trionfo; dopo aver rubato il dramma di Cosmalis Ottavio compone un'opera *culta* ed una popolare. Dal passato emergono due romanze del Cosmalis: l'una ricordata inconsciamente da Gandolfi e presente nel manoscritto, l'altra suonata da un amico di Silvestro, Alberto Moro. Entrambe portano a snodi decisivi del dramma, poiché nel primo caso Ottavio comprende che non potrà mai comporre nulla di valido poiché tutto quello che scrive è ricordo inconscio del morto, nel secondo si palesa a Laura il "furto" ai danni del musicista defunto, poiché la romanza suonata da Alberto è similissima alla musica de *L'Anello*.

L'ossessione del Doppio elimina per sempre ogni possibile sogno di unicità del fatto artistico. Alle soglie del Novecento, quando si fa avanti lo spettro della riproducibilità tecnica e la perdita d'aura del soggetto creatore e della sua opera appare ormai irreversibile, l'intellettuale deve cercare nuove vie: la rielaborazione, oppure l'analisi critica e spassionata della realtà attraverso un percorso creativo sofferto ma, finalmente, autentico.

### *Epilogo: Vent'anni dopo*

Il 3 marzo 1928, al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, va in scena *L'Anneau nuptial*—libretto di Ugo Fleres, musica di Armand Marsick<sup>94</sup>—dramma della lotta fra passione pagana ed amore cristiano, fra la Venere primigenia e gli umani; ossia l'opera "rubata" su cui s'impenna il romanzo di Fleres. Il libretto già esisteva, almeno nelle linee generali, quando venne elaborato *L'Anello*, e la lettura silenziosa di Laura ripercorre puntualmente i momenti salienti del dramma lirico. A tratti emergono dei versi che poi ritroveremo nel testo del libretto: il risveglio di Venere:

---

<sup>93</sup> Saracini è una figura di scarsa rilevanza ma comunque rappresentativa di una società alto borghese e nobiliare in cui la forma, l'aspetto esteriore, il decoro, mantengono, alle soglie del Novecento, un'importanza assoluta. Ludovico, sempre vestito all'ultima moda, segretamente innamorato di tutte le belle donne del gruppo, è un factotum, pronto ad organizzare i divertimenti delle signore nei minimi particolari, a fornire resoconti delle serate, a diffondere i più futili pettegolezzi. Ridicolo nelle sue pretese di protagonismo, Ludovico sfodera anche un preciso bagaglio tecnico quando racconta ai giornalisti le scene di maggior effetto de *L'Anello*: "continuò a descrivere la "musica del terrore" con gran lusso di termini tecnici: fuga e fugato, contrapunto doppio, gran lavoro di timpani, tutta la corda all'unisono" (Fleres, *L'Anello*, 70). Definito dall'impresario "il buttafuori," Saracini corrisponde a certe figure anonime dell'universo spettacolare, quali il servo di scena, addetti ai compiti più umili. Ma, in un romanzo costruito sul meccanismo della finzione, anche Ludovico pretende di essere qualcos'altro, e si atteggia a fine critico, ad agente teatrale, cercando di ricavarci uno spazio che gli viene perennemente negato; confinato ai margini della società mondana che lo sfrutta impietosamente, non concedendogli il minimo apprezzamento, è un Ottavio in minore, di cui ripete la vicenda di esclusione in chiave ridicola e satirica, senza quell'alone di tragica grandezza che circonda il protagonista.

<sup>94</sup> Musicista belga (Liegi, 1877—Haine Saint-Paul, 1959), allievo di Guy Ropartz e Vincent d'Indy, fu direttore dei conservatori di Atene e Bilbao. Compose musica strumentale (i poemi sinfonici *Stele funeraire*, *Scenes de montagnes*, *La Source*, i *Tableaux grecs*) e vari melodrammi (*La Jane*, *Lara*, *L'Anneau nuptial*). Si veda Yvette Gobert, *Armand Marsick, 1877-1959. Biographie, Catalogue, Analyses* (Louvain: Université catholique de Louvain, 1974), e il sito <http://www.marsick.fr>, consultato in data 29 ottobre 2013.

Ahi la spuma del mare  
Non più susurra sotto il roseo piè,  
non più templi, non are  
fuman d'ostie fragranti innanzi a me.<sup>95</sup>

Lo stupore di Aurelio davanti alla statua animata:

Se è verità, spavento,  
orror, se illusion.<sup>96</sup>

Eppure, in tanti anni qualcosa è cambiato: su suggerimento di Armand Marsick, Ugo Fleres accentua, per quanto controvoglia, il carattere negativo della Venere. Come risulta da una lettera a Paola Samperi Marsick, moglie del compositore, in realtà lo scrittore avrebbe preferito mantenere in tutta la sua evidenza rappresentativa il fascino della passionalità pagana quale si emana dalla statua animata.<sup>97</sup> Venere, come recita la didascalia del terzo atto: “nel primo atto è statua, spettro nel secondo, ora si mostra dea, e propriamente demoniaca, splendida, più che vestita, adorna e scintillante di gemme.” Alcune recensioni dello spettacolo colgono le intenzioni di Fleres, che ha voluto trasformare la novella tratta dai *Gesta Romanorum* dando una rilevanza inattesa alla dea, che non solo si anima, ma parla, ed evidenzia un particolare potere seduttivo; in tal modo la vicenda si può incentrare sul conflitto fra Male e Bene, Amore e Voluttà, “et c'est la Volupté qui l'emporte ... *Cave amantem!*” Lo spostamento della tematica al dissidio fra passione amorosa e desiderio fisico ha quindi fornito materia per lo sviluppo lirico del discorso, che il compositore “à exprimés

---

<sup>95</sup> Fleres, *L'Anello*, 32.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 33.

<sup>97</sup> “Gentilissima Signora, La sua lettera mi è giunta in ritardo, perché non ero in Roma; sono stato a Venezia con la famiglia. Messomi subito all'opera, mi son trovato nell'imbroglione, perché in sostanza quello che il maestro suggerisce, nel libretto mi pare ci sia già. Ad ogni modo, per compiacerlo, ò aggiunto una strofetta al primo atto, e un brano di dialogo al terzo. Certo si potrebbe mutare il finale da triste a lieto; ma allora che significato avrebbe il resto?” Segue il resoconto dettagliato delle “aggiunte:” nel primo atto Aurelio, in risposta a Porfirio che osserva l'incredibile bellezza della statua, ne sottolinea l'essenza inanimata e l'impossibilità di interagire con gli umani: “Stupenda forma, ài detto, o venerabile, / ma nulla più che forma, e imperitura / solo perché non mai vissuta; all'anima / non può gioja recar, non può sventura.” Nel quartetto finale è sempre Aurelio a parlare, opponendo al fascino di Venere la propria volontà cristiana e dichiarandosi ormai libero dalla seduzione: “Ti riconosco, o Venere, giù dai cieli caduta;/ dal ribrezzo fascino/ son liberato già,/ e il corteo demoniaco/che omaggi ti tributa, / contro me, contro Lydia/ potenza più non à./ Mi circonda e rapisce la vertigine,/ ma il cuor non tace e libero/ ancora è il pensier mio. / O cieli, spalancatevi, / guardami, unico Iddio! / VEN: No, non pensare a tormentosi vincoli.../ AUR: Vincoli santi, ond'io ti colpirò, / e tu dovrai piegar la testa, e l'anima alfin redenta.../ VEN: No!.../ AUR: Ah mi soffoca” Con tutta probabilità è proprio Paola Samperi, a cui è destinata la lettera di Fleres—scritta in data 15 ottobre 1924 e conservata nell'archivio di Jacques Marsick—a costituire l'anello di congiunzione fra il musicista belga e lo scrittore italiano. Samperi, pittrice, era stata allieva di Pio Joris, e due amici di Fleres, Domenico Morelli e Giuseppe Micali, avevano avuto stretti contatti con Joris; negli anni romani Fleres arriverà a conoscere bene il pittore, del quale recensisce più volte le opere e stende un profilo biografico.

avec une chaleur, une abondance mélodique et une connaissance du métier théâtral indiscutables.”<sup>98</sup>

L’allestimento de *L’Anneau nuptial* suscita unanimi consensi e critiche entusiaste.<sup>99</sup> L’attenzione della critica si concentra soprattutto sul compositore, Armand Marsick, il quale

ait trouvé dans le poème de l’*Anneau Nuptial*, que lui a fourni l’écrivain italien M. Ugo Fleres, un sujet répondant à ses aspirations, un sujet tout d’imagination et de rêve, lyrique avant tout, où la musique jouer le principal rôle, dominant l’action, exprimant l’inexprimable, disant ce que la parole n’eût dit qu’imparfaitement, et donnant un corps, des gestes, des mouvements à des êtres habitant un monde idéal. *L’Anneau Nuptial* est, en somme, autre chose et davantage qu’un drame : c’est un poème. [...] Avec une maîtrise remarquable, M. Marsick a traité les trois actes de l’*Anneau Nuptial* non seulement en excellent musicien, mais aussi, ainsi que le voulait son sujet, en poète. L’orchestre, plus encore peut-être que la parole, est ici le personnage éloquent, l’évocateur, le peintre. C’est lui qui tisse le vêtement harmonieux de l’idée, dont le poème est l’expression : la lutte suprême entre l’amour et la volupté.<sup>100</sup>

Altre recensioni positive possiamo leggere su periodici belgi e francesi: *Le Ménestrel* giudica l’opera “claire, vivante, expressive, sans banalité, et très théâtrale;”<sup>101</sup> *l’Indépendance Belge* paragona Marsick a Massenet, e osserva: “L’orchestration est élégante et légère, les parties vocales sont nettement chantantes, l’ensemble d’une écriture fort habile.”<sup>102</sup> *Le Soir* apprezza il carattere

---

<sup>98</sup> “Ed è la Voluttà che prevale... Guardati dagli amanti!” “ha espresso con un calore, un’abbondanza melodica, ed una conoscenza del mestiere teatrale indiscutibili” (Traduzione mia). Entrambe le citazioni sono tratte da *La Gazette*, 4 marzo 1928; l’articolo, dal titolo “A la Monnaie. L’Anneau Nuptial” è firmato “L. S.,” con tutta probabilità Lucien Solvay.

<sup>99</sup> “La critique sera dans son ensemble unanime sur la qualité de la musique et l’efficacité du livret,” afferma Valérie Dufour, che ha di recente ripercorso la storia della fortunata rappresentazione de *L’Anneau nuptial* nel saggio “Grandeurs et misères des compositeurs belges à l’opéra,” in *Le Monnaie entre les deux guerres*, a cura di Valérie Dufour e Manuel Couvreur, (Bruxelles : Cahiers de Gram, 2010), 223-35.

<sup>100</sup> “Ha trovato nel poema *L’Anneau Nuptial*, che gli ha fornito lo scrittore italiano Ugo Fleres, un soggetto rispondente alle sue aspirazioni, un soggetto d’immaginazione e di sogno, lirico in primo luogo, dove la musica gioca il ruolo principale, dominando l’azione, esprimendo l’inesprimibile, dicendo ciò che la parola non dice che in modo imperfetto, e dando un corpo, gesti, movimenti a degli esseri che abitano un mondo ideale. *L’Anneau Nuptial* è, insomma, altra cosa e più che un dramma; è poesia. Con una notevole padronanza, Marsick ha composto i tre atti dell’*Anneau Nuptial* non solamente come un eccellente musicista, ma anche, come voleva il suo soggetto, come un poeta. L’orchestra, più ancora forse che la parola, è qui il personaggio eloquente, l’evocatore, il pittore. E’ l’orchestra che tesse il rivestimento armonioso dell’idea, di cui la poesia è espressione: la lotta suprema fra amore e voluttà” (Traduzione mia) *L’Eventail*, 11 marzo 1928, articolo firmato ancora da Lucien Solvay. *L’Eventail*, fondato a Bruxelles, nel 1887, è uno storico periodico belga attualmente esistente.

<sup>101</sup> “Chiara, vitale, espressiva, senza banalità, e molto teatrale” (Traduzione mia) L’articolo, firmato sempre da Lucien Solvay, appare nella sezione “Le Mouvement musical à l’étranger” di *Le Ménestrel*, 16 marzo 1928. *Le Ménestrel: Journal de musique* è un settimanale ad indirizzo specialistico fondato a Parigi da Heugel nel 1833; cessa le pubblicazioni nel 1940.

<sup>102</sup> “L’orchestrazione è elegante e leggera, le parti vocali sono caratterizzate da una pura linea melodica, l’insieme rivela una scrittura molto intelligente” (Traduzione mia) *L’Indépendance Belge*, prestigioso quotidiano fondato a Bruxelles nel 1831, con il nome *L’Indépendant*; cessa le pubblicazioni il 13 maggio 1940.

“vigoureusement dramatique” e l’“éloquente expression” de *L’Anneau*.<sup>103</sup> *La Comédie* del 23 marzo 1928, nella rubrica “Mondanités” riporta: “S.M. la Reine a reçu en audience, au palais de Laeken, mardi après-midi, M. A. Marsick, lequel lui a offert la dédicace de sa partition de l’ ‘Anneau nuptial.’ La Reine a accepté, très touchée, l’hommage du compositeur.”<sup>104</sup>

In questo coro di lodi c’è anche posto per il librettista: nell’articolo di *Le Soir* compare un trafiletto su Ugo Fleres;<sup>105</sup> e *L’Eventail*, annunciando l’imminente rappresentazione de *L’Anneau nuptial*, traccia un vero e proprio profilo di Fleres, inserendo anche un autoritratto scherzoso dello scrittore:

De la collaboration d’un poète italien et d’un compositeur belge est né cet *Anneau nuptial*, dont la Monnaie donnera le 3 mars prochain la première représentation. Le poète, M. Ugo Fleres, est célèbre en Italie; son œuvre important est remarquablement divers. Né a Messine en décembre 1859, il fait partie de ce groupe d’écrivains siciliens qui compte, notamment, Luigi Capuana, Domenico Milelli, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, et dont l’apport à la littérature italienne fut considérable et particulièrement original. Outre l’*Anello (l’Anneau Nuptial)*, il donna plusieurs romans, la *Gloire, la Justice*, et trois à quatre cents Nouvelles, réunies en volumes. [...] Quantité d’articles de critique littéraire et artistique témoignent de la diversité de ses goûts et de la richesse de ses connaissances; quant à la verve de son esprit, on en trouvera la marque dans le charmant croquis que nous reproduisons ici, envoyé tout récemment à son collaborateur qui lui demandait son image pour l’*Eventail*.<sup>106</sup>

L’eco del successo arriva anche in Italia e *Il Piccolo della sera* del 22 agosto 1928, nella rubrica “Teatri ed arte,” pubblica un articolo intitolato “La prima di ‘L’Anello nuziale’ opera del maestro belga Armando Marsick su libretto di Ugo Fleres”:

---

<sup>103</sup> *Le Soir*, “Au théâtre de la Monnaie. *L’Anneau nuptial*,” 4 marzo 1928, articolo firmato Paul Tinet. *Le Soir*, quotidiano indipendente, viene fondato a Bruxelles nel 1887 da Emile Rossel; attualmente è il periodico francofono con maggior tiratura in Belgio.

<sup>104</sup> “Sua Maestà la Regina ha ricevuto in udienza, al palazzo di Laeken, martedì pomeriggio, A. Marsick, che gli ha offerto la dedica del suo spartito de *L’Anneau Nuptial*. La Regina ha accettato, molto colpita, l’omaggio del compositore.

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> “Dalla collaborazione fra un poeta italiano e un compositore belga è nato questo *Anneau Nuptial*, di cui la Monnaie darà il 3 marzo prossimo la prima rappresentazione. Il poeta, Ugo Fleres, è celebre in Italia; la sua importante produzione è alquanto diversificata. Nato a Messina nel dicembre 1859, egli fa parte di quel gruppo di scrittori siciliani che comprende, in particolare, Luigi Capuana, Domenico Milelli, Giovanni Verga, Luigi Pirandello, e dei quali l’apporto alla letteratura italiana è stato considerevole e particolarmente originale. Oltre a *L’Anello (L’Anneau Nuptial)* egli ha scritto molti romanzi, *Gloria, Giustizia*, e tre o quattrocento novelle, riunite in un volume. [...] La quantità di articoli di critica letteraria ed artistica testimoniano la varietà dei suoi gusti e la ricchezza delle sue conoscenze; quanto alla vivacità del suo spirito, se ne troverà un segno nell’affascinante schizzo che riproduciamo qui, inviato di recente al suo collaboratore che gli aveva chiesto una sua immagine per l’*Eventail*” (Traduzione mia). *L’Eventail*, 3 marzo 1928.

“L’Anello Nuziale” di Ugo Fleres è un romanzo, una leggenda la cui azione si svolge ai tempi di Roma cristiana, nel secolo quinto. [...] Dal suo romanzo Ugo Fleres trasse un libretto che il maestro belga Armando Marsick rivestì di musica densa, ispirata, nella quale non so se più ammirare la ricchezza sinfonica od i tratti melodici che sgorgano fluidi nei tre atti dell’opera. [Il successo dell’opera] è ottima cosa anche per noi italiani, perché il libretto è scritto da un italiano e perché il musicista musicò l’opera in Italia, a Roma; e nelle “lande di Ostia” [dove si svolge il terzo atto] si ispirò per dare al teatro belga e speriamo, presto anche all’Italia, un lavoro di polso che della nostra classica terra ha la purezza delle linee.<sup>107</sup>

Se l’autore dell’articolo sottolinea l’importanza dell’evento, che mostra la *fortuna* di uno scrittore italiano all’estero, colpisce, in tutte queste recensioni, un’assenza: pochi nominano il romanzo del 1898, e comunque ne travisano il contenuto assimilandolo, riguardo alla vicenda raccontata, al *plot* de *L’Anneau nuptial*, come se Fleres avesse deciso di raccontare il conflitto fra Venere e gli umani prima in forma romanzesca, poi lirica. La tragica vicenda di Ottavio, il conflitto pirandelliano fra l’ingombrante maschera del *genio* e la propria sofferta identità, è stato dimenticato; e solo Fleres, forse, sapeva quanto il trionfo del 1928 costituisse anche il riscatto—sia pure parziale, perché i riflettori sono puntati sul compositore—di un uomo di talento rimasto nell’ombra, vero doppio del suo personaggio. Amico di grandi scrittori, critico di valore ma raramente apprezzato quale autore originale, questo “Mefistofele benigno,” come lo definì Carducci,<sup>108</sup> si presenta al pubblico belga con la caricatura *par lui-même* pubblicata ne *L’Eventail*, che lo mostra con il cappello teso, in atto di mendicare: forse quel pieno successo, quell’autentica *comprensione* da parte dei lettori, che non riceverà mai.

---

<sup>107</sup> *Il Piccolo della sera* costituisce il supplemento de *Il Piccolo*, il principale quotidiano di Trieste, fondato nel 1881 da Teodoro Mayer.

<sup>108</sup> Lo scherzoso epiteto carducciano è riportato da Giulio Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici*, 114.



L'immagine è posta in calce all'articolo dell' *Eventail* ( 3 marzo 1928), citato nel testo. Si tratta di una riproduzione fotografica dell'originale, presente nell'archivio Marsick, che ho ricevuto da Jacques Marsick.

### *Bibliografia*

- Artioli, Umberto. "Le origini della regia teatrale." In *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, 49-136. Torino: Einaudi, 2000.
- Ascari, Maurizio. "Turn Out That Woman! L'attrice nel romanzo cosmopolita fin de siècle," In *Le seduzioni della scena. Il teatro nel romanzo tra Otto e Novecento*, a cura di Guido Fink, 47-91. Firenze: Le Lettere, 2003.
- Azzaroni, Giovanni. *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'800*. Roma: Bulzoni, 1981.
- Barbina, Alfredo. *Ariel: Storia di una rivista pirandelliana*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Benjamin, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione Enrico Filippini. Torino: Einaudi, 1966.

- Brown, Calvin. "Theoretical Foundation for the Study of the Mutual Illumination of the Arts." In *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, a cura di Jean Louis Cupers e Ulrich Weisstein, 281-95. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Calapaj, Giulio E. *Ugo Fleres*. Messina: Reale Accademia Peloritana, 1941.
- Capuana, Luigi. *Libri e teatro*. Catania: Giannotta, 1892.
- Capuana, Luigi. "Romanzi." [Recensione de *L'Anello* di U. Fleres e di *Arturo Dalgas* di E. A. Marescotti]. *Corriere della Sera*, 4-5 dicembre 1898, 1-2.
- Carretta, Simona. "Superare il plot tradizionale: L'adozione delle forme musicali nel romanzo contemporaneo." In *Atti del convegno internazionale «Pro e contro la trama/ Writing for and against the plot»*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 111-119. Trento: Università di Trento—Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2012.
- Caso, Roberto. "Plagio, diritto d'autore e rivoluzione tecnologica." In *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di Roberto Caso, 5-39. Trento: Università degli Studi di Trento, 2011.
- Ciccio, Domenico. "Messinese del '900. Ugo Fleres." *Gazzetta del Sud*, 19 marzo 1963.
- Cirone, Giovanni. "Ugo Fleres." In *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVIII. Roma, Treccani, 1997.
- Colazzo, Cosimo. "Diritto e creatività musicale. Verso il mondo della complessità e del digitale." In *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di Roberto Caso, 63-90. Trento: Università degli Studi di Trento, 2011.
- Costanzo, Mario. *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, vol. I. Milano: Mondadori, 1973.
- De Bertolini, Gianfranco. "Brevi riflessioni sul plagio." In *Plagio e creatività: Un dialogo tra diritto e altri saperi*, a cura di Roberto Caso, 105-16. Trento: Università degli Studi di Trento, 2011.
- Di Benedetto, Renato. *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*. Torino: Edt, 1991.
- Di Manno, Marco. *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*. Firenze: Firenze University Press, 2009.
- Di Stefano, Giovanni. *La vita come musica: Il mito romantico del musicista nella letteratura tedesca*. Venezia: Marsilio, 1991.
- D'Onghia Fleres, Diana. "Gomito a gomito con Andrea Sperelli. Fleres e D'Annunzio a Roma." In *D'Annunzio a Roma*, a cura di Antonio Muñoz e Mario Vecchioni, 197-202. Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1955.
- Dufour, Valérie. "Grandeurs et misères des compositeurs belges à l'opéra." In *Le Monnaie entre les deux guerres*, a cura di Valérie Dufour e Manuel Couvreur, vol. II, 216-45. Bruxelles: Cahiers de Gram, 2010.
- Favaro, Roberto. *La musica nel romanzo italiano del '900*. Milano: Ricordi, 2002.
- Fink, Guido. *Le seduzioni della scena. Il teatro nel romanzo tra Otto e Novecento*, a cura di Guido Fink, Firenze: Le Lettere, 2003.
- Fleres, Ugo. *L'Anello*. Milano: Treves, 1898.
- Fleres, Ugo. "Il melodramma dell'avvenire." *Nuova Antologia* CXXXV, serie V (1 maggio 1908): 109-119.
- Gallo, Cinzia. "I romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres." In Gallo, *Secondo Ottocento minore e sconosciuto*, 11-59. Caltanissetta: Sciascia, 1999.

- Gallo, Cinzia. "La città di Roma nei romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres." In *Convegno MOD 2010. La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, e Gianni Turchetta, vol. III, 249-63. Pisa: ETS, 2012.
- Giudici, Enzo. "Luigi Capuana e Ugo Fleres alla luce di un carteggio inedito." In *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia* dell'Università di Macerata, IX, 1976, 107-64. Padova: Antenore, 1977.
- Gnoli, Tommaso. "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e compagni." *Leonardo* VI, 3 (1935): 103-07.
- Gobert, Yvette, e Armand Marsick. *1877-1959. Biographie, Catalogue, Analyses*. Louvain: Université Catholique de Louvain, 1974.
- Gobetti, Piero. *Scritti di critica teatrale*, a cura di Giorgio Guazzotti. Torino: Einaudi, 1974.
- Lista, Giovanni. *Luigi Russolo e la musica futurista*. Milano: Mudima, 2009.
- Macchia, Giovanni. Introduzione a *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo, vol. I, xiii-lii. Milano: Mondadori, 1973.
- Malara, Francesca. "Una professione inedita: il critico teatrale." In *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, 909-931. Torino: Einaudi, 2000.
- Mazzoni, Guido. *Poeti giovani: testimonianze d'un amico: Giovanni Marradi, Ugo Fleres, Cesare Pascarella...* Napoli: Perrella, 1916.
- Raccolta Fleres. Memoria bio-bibliografica. Ugo Fleres. Bibliografia dattiloscritta composta dalla figlia, mutila alla fine, luglio 1940*. Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, A.R.C.10.F.35b.
- Montani, Carlo. "Amici che s'incontrano. Ugo Fleres." *Il Messaggero*, 17 maggio 1930.
- Natali, Giulio. "Ugo Fleres." In Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici*, 111-26. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1965.
- O'Rawe, Catherine. *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. London: MHRA, 2005.
- Pieri, Marzia. "Problemi e metodi di editoria teatrale." In *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, 1073-101. Torino: Einaudi, 2000.
- Pietrini, Sandra. *Fuori scena. Il Teatro dietro le quinte nell'Ottocento*. Roma: Bulzoni, 2004.
- Pirandello, Luigi. "*L'Anello*, romanzo di Ugo Fleres." *Rassegna Settimanale Universale*, 31 luglio 1898.
- Pirandello, Luigi. "Sincerità." *Ariel*, 24 aprile 1898.
- Pirandello, Luigi. "Per *L'Anello* di Ugo Fleres." *Don Chisciotte*, 30 ottobre 1898.
- Pirandello, Luigi. *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori, 2006.
- Pirandello, Luigi. *Tutti i romanzi*, a cura di Giovanni Macchia e Mario Costanzo. Milano: Mondadori, 1973.
- Pupo, Ivan. *Interviste a Pirandello*. Cosenza: Rubbettino, 2002.
- Reina, Luigi. "Su Pirandello recensore (1896-1898)." In *Letteratura e storia meridionale. Studi offerti ad Aldo Vallone*, 545-60. Firenze: Olschki, 1989.
- Ricard, François. *Le dernier après-midi d'Agnès. Essai sur l'oeuvre de Milan Kundera*. Parigi: Gallimard, 2003.
- Rosselli, John. *L'impresario d'opera*. Torino: Edizioni di Torino, 1985.
- Russi, Roberto. *Letteratura e musica*. Roma, Carocci, 2005.
- Russo, Teresa. *Ugo Fleres: gli scritti d'arte, tra edito e inedito*. Catania: Maimone, 2012.

- Russolo, Luigi. *L'arte dei rumori*. Milano: Edizioni futuriste di "Poesia," 1916.
- Saponaro, Dina e Lucia Torsello. "Su alcuni periodici rari e preziosi della Raccolta Ugo Fleres." In *Quaderni della Biblioteca nazionale centrale di Roma: manoscritti antichi e moderni*, 11, a cura di Maria Pia Blasi, 227-240. Roma: Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 2005.
- Tagliapietra, Franco. *Russolo. Pittore musicista filosofo*. Treviso: Europrint, 2000.
- Trezzini, Lamberto. "Società e legislazione." In *Storia del teatro moderno e contemporaneo* a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, 1023-71. Torino: Einaudi, 2000.
- Vincentini, Claudio. "I furti di Pirandello e l'illusione della forma artistica." In *Ars drammatica. Studi sulla poetica di Luigi Pirandello. Atti del Simposio internazionale sul teatro pirandelliano*, a cura di Rena A. Syska-Lamparska, 43-54. New York: Lang, 1996.
- Wolf, Werner. "Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies." In *Defining the Field. Word and Music Studies*, a cura di Walter Bernhart, Steven Paul Scher, Werner Wolf, vol. I, 37-58. Amsterdam: Rodopi, 1999.