

# Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI  
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

MASCHERE DEL *GENIO* FRA PIRANDELLO, UGO FLERES, CAPUANA, LIVIA DE STEFANI

Daniela Bombara

---

## Abstracts

In un articolo intitolato *Sincerità (Ariel, 1898)* Pirandello critica la simulazione artistica e sullo stesso argomento Ugo Fleres, amico dello scrittore agrigentino, compone un romanzo, *L'Anello* (1898): il mediocre Ottavio Gandolfi si attribuisce la paternità della geniale opera lirica di un compositore morto, ma non riesce a ripetere il successo del dramma rubato e perde la ragione, annullandosi infine nel fantasma del musicista. La simulazione assume dunque una funzione ermeneutica, rivelando al protagonista i suoi limiti; al tempo stesso i tentativi fatti da Ottavio per comporre in modo autentico, evitando il plagio, lo inducono a scoprire inedite modalità creative, basate sul riuso e l'assemblaggio dell'esistente; si anticipano in tal modo le forme artistiche contemporanee. Il romanzo rispecchia quindi la crisi delle arti nella società mercificata del Novecento, e gli sforzi per individuare più efficaci strumenti di espressione. Dopo pochi anni Luigi Capuana, nel racconto *Il sogno di un musicista* (1901), rielabora il motivo in chiave fantastica, proponendo la storia di un compositore ossessionato da una musica soprannaturale indebitamente 'rubata' per riprodurla nel mondo di superficie; la trama, parodizzata da Livia De Stefani negli anni '60 con il racconto *Un antenato di qualità* (1963), mostra in entrambi i casi la marginalità dell'arte 'sublime' in un contesto culturale caratterizzato dalla perdita di 'aura' del prodotto artistico.

In an article titled *Sincerità (Ariel, 1898)* Pirandello criticizes the artistic simulation, particularly the theft of other authors' motifs and ideas. On the same topic Pirandello's friend Ugo Fleres writes a novel, *L'Anello* (1898): the mediocre Ottavio Gandolfi attributes himself the authorship of a died composer's genial opera, but he can't repeat its success and gets mad, nullifying himself in the musician's ghost. The simulation assumes therefore a hermeneutical function, revealing to the protagonist his limits; at the same time the attempts made by Ottavio for avoiding the fiction determine new creative ways, based on the re-use of the existing; so the motif of the counterfeit takes in the novel a very important meaning, anticipating the contemporary artistic forms. The novel mirrors the crisis of the arts in the Twentieth Century commercialized society, and the efforts to find new expressive modalities. After a few years Luigi Capuana, in the short story *Il sogno di un musicista* (1901), redefines the above mentioned motif telling the story of a composer obsessed by an otherworldly music, unduly 'stolen' for playing it in the surface world; the plot, parodied by Livia De Stefani in the Sixties with the brief tale *Un antenato di qualità* (1963), shows the marginalization of the 'sublime' art in modern times, since the loss of the 'aura' of any cultural product has become apparent.

---

## Parole chiave

Ugo Fleres, Pirandello, Capuana, De Stefani, simulazione, plagio, riuso, simulation, plagiarism, re-use

## Contatti

daniela.bombara63@gmail.com

---

Nel 1897 Luigi Pirandello, Giuseppe Mantica, Luigi Capuana ed altri amici letterati si incontrano a Roma nella casa di Ugo Fleres sul Lungotevere dei Mellini: un «cenacolo», come dirà Tommaso Gnoli,<sup>1</sup> che porta avanti il progetto di una letteratura dall'ispirazione autentica e lontana dalle mode, che siano il dannunzianesimo o, al contrario, la tendenza basso-mimetica dei gruppi veristi e scapigliati. Tale progetto si concretizza nella rivista *Ariel*, ispirata al genio creatore del fantasioso 'spirito dell'aria', personaggio della *Tempesta* shakespeariana; così affermano i redattori nel programma introduttivo, vergato forse dal solo Mantica, come sostiene Barbina.<sup>2</sup> Fulcro del discorso è la «libertà di concezione»,<sup>3</sup> unite a schiettezza e semplicità, in modo da poter esprimere compiutamente nel prodotto artistico la dinamica dell'immaginazione poetica.

In seguito Pirandello chiarisce il concetto di libertà – troppo vicino nelle parole di Mantica alla desueta configurazione del genio romantico –, definendolo in relazione critica con le forme culturali coeve; gli intenti della rivista si focalizzano allora, con lieve spostamento semantico riguardo al discorso proemiale, sulla libertà come rifiuto di soluzioni già proposte nel sistema letterario e mai discusse, etichette dietro le quali si nasconde una sostanziale povertà di idee; oppure maschere di una realtà che va invece indagata in tutte le sue contraddizioni, «senza bisogno di orpelli estetici artificiosamente sublimi».<sup>4</sup> La parola chiave è allora *Sincerità*, titolo di un articolo pubblicato su *Ariel* nel 1898:

[...] se sincerità in arte significa qualcosa, non saranno certo sinceri gli autori di queste tre categorie: I. Quelli che non hanno 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. Quest'ultima categoria va illustrata un po'. C'è chi crede proprie o vuol far credere proprie le idee che son del tempo o d'altri tempi o d'altri autori, e allora, per dare ad esse una certa singolarità ricorre alla stranezza, che le scimmie della prima categoria chiamano poi originalità. Contro queste tre categorie di scrittori appunto ci siamo schierati fin dal primo numero del nostro periodico e, con tutte le nostre forze, seguiranno a combattere.<sup>5</sup>

L'intervento definisce una precisa posizione riguardo al ruolo dell'intellettuale: chi crea un prodotto culturale deve introdurre elementi nuovi nell'insieme delle conoscenze mentre, se si limita a 'simulare' l'innovazione, è un mistificatore, una «scimmia», che prende indebitamente in prestito forme e/o contenuti, dai contemporanei o dalla tradizione. È da sanzionare anche chi occulta il furto tramite «stranezze», elementi incongruenti, tali da indurre nel fruitore la percezione errata di una distanza dell'opera dall'esistente e dal già noto.

La simulazione in campo artistico che il gruppo di *Ariel* condanna con veemenza è dunque il plagio di idee e di opere, praticato per accedere a modelli di 'potenza creativa' promossi dalle correnti estetizzanti a cavallo fra i due secoli, sulle quali si era innestata una visione tardoromantica sostanzialmente elitaria dell'attività intellettuale. Una 'forma' che imprigiona il fluire delle capacità inventive, nel senso che impone a scrittori, pittori o musicisti di uniformarsi agli *-ismi*, facendo rientrare la loro produzione nell'alveo delle diverse correnti di pensiero; ne deriva una pratica imitativa che arriva agli estremi dell'impossessamento, della copia conforme, negando proprio quella ricerca dell'originale che avrebbe dovuto costituire l'obiettivo primario del loro operare.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> T. GNOLI, *Un Cenacolo letterario: Fleres, Pirandello & C.*, in «Leonardo» VI, 3 (1935), pp. 103-107, ora in A. BARBINA, *Ariel: storia d'una rivista pirandelliana*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 148-153: 148.

<sup>2</sup> BARBINA, *Ariel*, cit., p. 11.

<sup>3</sup> Ivi, p. 148.

<sup>4</sup> G. CIRONE, *Ugo Fleres*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XLVIII, Treccani, Roma 1997, [http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-fleres\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ugo-fleres_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, *Sincerità*, in «Ariel», 24 aprile 1898, ora in L. PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, pp. 286-287.

<sup>6</sup> Sull'argomento si veda il saggio pirandelliano *Arte e coscienza d'oggi*, pubblicato nel 1893 su «La Nazione letteraria di Firenze», ora in PIRANDELLO, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1993, pp. 891-911.

Sarà uno dei protagonisti del cenacolo letterario, Ugo Fleres, a pubblicare nel 1898 presso l'editore Treves *L'Anello*, romanzo interamente incentrato sulla simulazione letteraria e sul suo potere seduttivo; la vicenda mostra infatti come il furto artistico sia quasi inevitabile quando non si possiede l'abilità necessaria a creare un capolavoro, ma si opera in un ambiente che della genialità ha fatto il suo credo.<sup>7</sup> La storia ci mostra un giovane ricco e colto, Ottavio Gandolfi, che decide di mettere in scena il melodramma eccelso di un amico musicista morto in estrema povertà, Silvestro Cosmalis, come doveroso omaggio alle qualità di ogni artista, che non ha spazio in un mondo appiattito da una logica economica; il lavoro, riconoscibilmente wagneriano, inizialmente non incontra il favore del pubblico, ma in seguito ottiene un successo notevole, al punto che il protagonista lascia che tutti lo ritengano il vero autore e si appropria indebitamente dell'opera. Ciò avviene in primo luogo perché Ottavio intende suscitare interesse in una donna di cui è innamorato, Laura Sabelli; ma la motivazione più pressante è il desiderio di ottenere un posto nell'*élite* dei 'creatori'.

La finzione si impossessa interamente del giovane che, pur tormentato dagli impresari, non riesce a bissare in alcun modo il primo successo: mette in scena un infimo *Saul* che appare risibile come riscrittura alfieriana, e d'altra parte anch'esso è frutto di plagio: «Messo alle strette, egli aveva pagato un oscuro maestro, sapiente e facilone, perché lo aiutasse nella strumentazione del *Saul*, e non nella sola strumentazione».<sup>8</sup> La successiva *Marinella*, libretto imposto da avidi agenti perché facile da musicare, è uno squallido canovaccio, quindi un oggetto artistico ribaltato, «mostriciattolo [...], drammuccio sconnesso, una serie di scene a cannocchiale, passibili di raccorciamenti e di stiracchiature, e formanti un prologo e un atto ben infarciti di quelle situazioni che il pubblico ingolla per forza d'abitudine».<sup>9</sup>

Le opere presentate dall'impostore Gandolfi come prova dell'autenticità della sua ispirazione si rivelano quindi 'mostruose' simulazioni dell'atto creativo, disorganiche, frutto dell'incrocio delle più diverse competenze o *pastiche* di *topoi* letterari e musicali di assoluta banalità: l'altissima e difficile poesia del testo di Alfieri messa in musica da un mestierante annoia inevitabilmente il pubblico, le melodie dell'infimo libretto di *Marinella* saranno rubate a canti popolari che il protagonista casualmente ascolta una notte.<sup>10</sup> Una volta trasportate sulla scena funzionano solo perché gli ascoltatori, confortati dal già noto, lo accettano con allegra superficialità.

I due melodrammi che avrebbero dovuto costituire il riscatto di Ottavio, la soluzione per uscire dal labirinto di inganni che ha costruito, lo inchiodano invece ad un ruolo ormai insostenibile di mistificatore, poiché sono *falsi* come le sue azioni. Il romanzo è recensito da un critico di eccezione,

---

<sup>7</sup> L'ambiente è quello della Roma bizantina – dal nome della rivista «Cronaca bizantina» diretta da Angelo Sommaruga dal 1881 al 1885 –, vivace centro culturale ad orientamento prevalentemente dannunziano. La figura di Ugo Fleres, «geniale messinese» come lo definisce Gnoli nell'articolo citato, «versatile, poliedrico, [...] pittore, novelliere, romanziere, poeta, critico di letteratura e d'arte, musicista, librettista, caricaturista, giornalista» (GNOLI, *Un Cenacolo*, cit., p. 148), ha suscitato sino ad oggi un minimo interesse critico, forse proprio per la sua personalità multiforme di 'tuttologo', che non emerge in alcun campo specifico. Si menzionano, riguardo alle relazioni con gli scrittori del suo tempo, il documentato E. 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, pp. 107-164); sulla produzione romanzesca C. GALLO (*I romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres*, in EAD., *Secondo Ottocento minore e sconosciuto*, Sciascia, Caltanissetta 1999, pp. 11-59); su *L'Anello* come rappresentazione della società di primo Novecento D. BOMBARA (*Compositori, impresari e pubblico nell'Anello di Ugo Fleres: un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento*, in «California Italian Studies Journal» 4, 1, 2013, <https://escholarship.org/uc/item/2q12n1rm>), a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

<sup>8</sup> FLERES, *L'Anello*, cit., p. 285. Il libretto del *Saul* riprende le esatte parole di Alfieri e i giornalisti presenti alla prova/concerto commentano negativamente: «Immagini che audacia: musicar proprio la poesia del gran tragedia!» (Ivi, p. 151). Gandolfi autore del *Saul* rientra allora nella terza categoria di insinceri pirandelliani: quelli che dicono 'cose vecchie o altrui in modi nuovi'.

<sup>9</sup> Ivi, p. 193.

<sup>10</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 [...]. 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» (Ivi, p. 195).

Giulian Dorpelli, pseudonimo di Luigi Pirandello, che accoglie con entusiasmo una storia incentrata sull'insincerità artistica e culturale:

[Seguono ] 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 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.<sup>11</sup>

Presentando *L'Anello* al colto pubblico della *Rassegna Settimanale Universale* di Roma, Pirandello osserva come l'atto simulatorio costringa il protagonista ad assumere ruoli sempre più inadeguati, ad indossare 'maschere' che finiscono per inquinare la personalità, ed è proprio la reiterata contraffazione a dare ad Ottavio il senso di una distanza enorme fra il compositore esperto che finge di essere e la sua individualità di uomo mediocre. «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», puntualizza ancora Pirandello.<sup>12</sup>

Fra maschera e volto, finzione e realtà c'è uno iato incolumabile: finché Ottavio si è limitato a curare l'allestimento scenico del melodramma ha solo dissimulato un'autorialità che sente di condividere, poiché ha portato alla luce un lavoro dimenticato. Ma è il passo successivo, l'indebita assunzione di un ruolo attivo di compositore, che determina la crisi e la trasformazione del protagonista: «Poi era venuto il momento d'iniziare la composizione musicale, e allora Ottavio aveva provato la sensazione di chi, presa una rincorsa, si veda innanti una voragine ch'ei non può varcare d'un salto. Ne era rimasto atterrito, quasi che oltre l'abisso improvvisamente sorgesse uno spettro».<sup>13</sup>

La simulazione del *genio* attuata per tutto il romanzo da Ottavio non è mai criticata dal narratore esterno, immagine dello stesso autore; essa appare anzi un formidabile strumento ermeneutico per sviluppare la consapevolezza, nel protagonista e nel lettore, di quanto sia difficile 'creare', di contro al mito romantico dell'arte come esperienza sublime ma al tempo stesso quasi istintiva, per quanto riservata a pochi eletti; un mito che era ancora presente nel discorso dannunziano, sia pure in forme problematiche.<sup>14</sup>

Ancora più significativa nel romanzo la focalizzazione del simulare come 'voler essere', percorso obbligato di una patologia del desiderio secondo la quale assumiamo un falso ruolo per possederlo o, nel caso di Ottavio, esserne posseduti:

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. [...] 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>15</sup>

---

<sup>11</sup> PIRANDELLO, «*L'Anello*» romanzo di Ugo Fleres, in «*Rassegna Settimanale Universale*», 31 luglio 1898, articolo firmato Giulian Dorpelli, ora in PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 426- 427.

<sup>12</sup> Ivi, p. 425.

<sup>13</sup> FLERES, *L'Anello*, cit., p. 137.

<sup>14</sup> Fleres non apprezzava D'Annunzio, e ne criticava principalmente l'esibizionismo culturale, che è anche una delle ragioni alla base dell'atto simulatorio di Ottavio. La sua vicenda personale rispecchia in effetti quella de *L'Anello* come melodramma musicato da Cosmalis: essa è tratta da un episodio dei *Gesta Romanorum* mediato dal noto racconto di P. Mérimée, *La Vénus d'Ille*. Un giovane, Aurelio, mette il proprio anello di fidanzamento al dito di un'antica statua di Venere, che si rianima e pretende l'amore del donatore; un vescovo esorcizza la dea risorta ma, nel momento in cui questa torna di pietra, abbraccia Aurelio e lo soffoca con il suo peso. La dea ancestrale distrugge quindi il simulatore dell'impossibile connubio, come il mito inarrivabile di un'arte sublime schiaccia la personalità dei mediocri che ad esso tentano di conformarsi.

<sup>15</sup> FLERES, *L'Anello*, cit., pp. 120-121.

La finzione crea un legame quasi magico fra le due individualità così differenti, al punto che gradatamente avviene la metamorfosi di Ottavio, compiuta ormai nell'inquietante scena finale: il protagonista finisce per trasfondersi fisicamente e mentalmente in Silvestro Cosmalis, al punto che anche un amico del suicida, Alberto Moro, lo riconosce come tale:

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. [...] Alberto si sentì rimescolare – Vecchi amici! – gli disse Ottavio cercando la mano di lui. – Ricordi? [...]. 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.<sup>16</sup>

La surreale scena madre costituisce la chiave di volta per interpretare il racconto: Ottavio fingendo di essere un compositore di altissime qualità lo è infine diventato, compiendo un tortuoso percorso di avvicinamento a questa figura che rimane sempre fuori campo, quasi un obiettivo a cui tendere. La simulazione si è avverata, trasformandosi in esperienza artistica autentica.

I faticosi tentativi del protagonista per ripetere il trionfo di un'opera che non è sua restituiscono infatti l'immagine dell'artista moderno, che opera proprio attraverso l'assemblamento, il riuso di ciò che è già stato creato; se apparentemente i 'furti' del *Saul* funzionano da spie rivelatrici dell'inconfessabile saccheggio compiuto da Ottavio ai danni del musicista scomparso, in realtà l'idea di fondo è innovativa: costruire un melodramma sulla disarmonica e spezzata scrittura alfiariana.

Intanto il giovane sta definendo, in uno stralcio di discorso indiretto libero, una nuova immagine di sé come co-autore, che ha contribuito a reimmettere nel circuito editoriale un'opera altrimenti destinata all'oblio: «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>17</sup> Il romanzo approda così ad un concetto di autorialità condivisa che risulta sicuramente attuale; fra il carattere debole e mediocre di Ottavio e la potente personalità di Cosmalis si stabilisce una sinergia altamente produttiva, ed in filigrana si intravede un'idea della produzione artistica dinamica, conflittuale, perché originata dalla confluenza di differenti modalità creative. Nella conclusione del romanzo perfino il rivale in amore di Gandolfi, Enrico Delfino, riconoscerà le capacità e il ruolo significativo del giovane, con quasi le stesse parole di autoelogio che Ottavio aveva in precedenza usato: «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 [...]; dobbiamo rendergli giustizia, se non per le intenzioni, almeno per l'esito del suo operato».<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 322.

<sup>17</sup> Ivi, p. 139.

<sup>18</sup> Ivi, p. 337. L'idea di unicità del prodotto artistico appartiene certamente ad un periodo anteriore ai processi di riproducibilità tecnica (W. BENJAMIN, [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in «Zeitschrift für Sozialforschung», 5, 1936], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. Enrico Filippini, Einaudi, Torino, 1966), ma si riscontra in ogni caso nella storia letteraria, anche del passato, la tendenza ad appropriarsi di concetti e 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 continuò a basarsi su prestiti, influenze, allusioni e veri e propri plagi», afferma R. CASO (*Plagio, diritto d'autore e rivoluzione tecnologica*, in ID., (a cura di), *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*, Università degli Studi di Trento, Trento 2011, pp. 33-34). Inoltre, «l'autore inevitabilmente riprende, ricorda, ricrea, rielabora. Il plagio mostra allora la sua natura di limite, prossimo a una frontiera, a un confine immateriale, non visibile, mobile e inafferrabile» (G. DE BERTOLINI, *Brevi riflessioni sul plagio*, in CASO, *Plagio e creatività*, cit., p. 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» (C. COLAZZO, *Diritto e creatività musicale. Verso il mondo della complessità e del digitale*, in CASO, *Plagio e creatività*, cit., p. 72); una bipolarità che mostra la persistenza di idealità romantiche. Il romanzo di Fleres si situa in questo delicato momento di transizione, ed utilizza il tema della simulazione proprio per mettere in discussione l'enfasi autoriale ottocentesca, evidenziando al tempo stesso la perdita di «aura» del prodotto artistico (BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 23).

Ottavio aspira comunque a sganciarsi dalla finzione, sviluppando una propria capacità elaborativa; ed è in questo estremo tentativo che il protagonista approda a modalità di configurazione del discorso musicale autenticamente moderne, che precorrono le invenzioni futuriste.

[L]’ingegno del Gandolfi [...] si spinse su per le scorciatoie. Così egli credè di poter trovare da per tutto il suggerimento d’un ritmo. La prima idea glien’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 ronzii della notte agreste, tutto veniva interpretato e fissato in note, tutto contribuiva a lusingarlo d’aver scoperta una novella fonte d’ispirazioni.<sup>19</sup>

Se nei 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 si forse che no* – gli stimoli auditivi sono caricati di sensi simbolici dai protagonisti, raffinati esteti, e la «sinfonizzazione della scrittura»<sup>20</sup> che ne deriva esprime sentimenti e sensazioni attraverso un procedimento metaforico, nel romanzo di Fleres suoni e rumori rimangono nella loro consistenza reale, non vengono trasformati in ‘altro’, ma costituiscono, per la loro essenza materica e per il ritmo che determinano, ispirazione per una composizione che dovrebbe riprodurli in un diverso codice. Qualche anno dopo il percorso di ricerca del futurista Luigi Russolo in direzione di un superamento della diade suono/rumore, percorso che il brano citato sembra precorrere, capovolgerà «lo scenario stesso della composizione musicale [...] basando il progetto compositivo sui segni sonori della più aggiornata modernità urbana, meccanica, metallurgica, tecnologica».<sup>21</sup>

La simulazione artistica che si determina come plagio, non rappresenta più dunque soltanto lo spettro dello «scacco creativo»,<sup>22</sup> com’era stato nelle narrative, soprattutto scapigliate, della seconda metà dell’Ottocento, sintomo e specchio di una società ormai mercificata: essa testimonia invece un nuovo modo di fare arte, affine a quello pirandelliano, per il quale personaggi e motivi sono da considerarsi entità scomponibili che possono essere riutilizzati in contesti differenti, dando luogo a rimandi fra i propri ed altri lavori, a plagi e autoplagi.<sup>23</sup>

Il pubblico non coglie però il carattere innovativo del romanzo fleresiano, anzi accoglie con diffidenza *L’Anello*; poco tempo prima infatti era stato pubblicato *L’esca* (1898) dello scrittore ferrarese Ottorino Novi, romanzo che presenta una trama similissima: Riccardo Altano finge di aver composto il melodramma *La sposa del Gütli*, rubandolo all’amico compositore defunto, Peppino Valvo, e il successo che ne deriva gli permette di conquistare l’amata Vittoria di Melve. Ossessionato

---

e la marginalità dell’intellettuale in una società attraversata da rapidi processi di industrializzazione, nella quale la stessa cultura deve sottostare alle logiche di mercato. La crisi delle modalità espressive tradizionali e di antichi sistemi di valori sarà centrale nella riflessione delle avanguardie artistiche, con le quali il romanzo di Fleres mostra, come vedremo, alcuni punti di contatto.

<sup>19</sup> FLERES, *L’Anello*, cit., pp. 185-186.

<sup>20</sup> R. FAVARO, *La musica nel romanzo italiano del ’900*, Ricordi, Milano 2002, p. 56.

<sup>21</sup> Ivi, p. 122. Il manifesto della musica futurista di Russolo, *L’arte dei rumori* (Edizioni futuriste di “Poesia”, Milano 1916), è successivo al romanzo di Fleres, ma già si avverte in quest’ultimo la possibilità di ‘orchestrare’ *I rumori della natura e della vita (Timbri e ritmi)*, titolo di un paragrafo del manifesto russoliano, pp. 33-42. Su Luigi Russolo si veda F. TAGLIAPIETRA, *Russolo. Pittore musicista filosofo*, Europrint, Treviso 2000; G. LISTA, *Luigi Russolo e la musica futurista*, Mudima, Milano 2009.

<sup>22</sup> G. DESIDERI, *Il fantastico*, in *Letteratura italiana*, vol. 12, *L’età contemporanea. Letteratura di massa*, a cura di A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 2007, p. 8.

<sup>23</sup> Si veda al riguardo G. MACCHIA, *Introduzione*, in *Luigi Pirandello. Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, vol. I, Mondadori, Milano 1973, pp. XIII-LII. Importante anche il discorso di C. O’RAWE *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, MHRA, London 2005, incentrato soprattutto sull’autoplagio in rapporto alla concezione umoristica pirandelliana dell’arte; ma già Macchia aveva individuato alcune opere di Pirandello come «ipotesti» e l’auto-plagio come «grande, interminabile monologo pirandelliano», che determina una narrazione complessa e sinottica (MACCHIA, *Introduzione*, cit., p. LI).

dal rimorso il giovane impazzisce.<sup>24</sup> Fleres viene implicitamente accusato di aver ‘copiato’ l’idea: il suo romanzo quindi, incentrato sulla simulazione artistica, costituirebbe di per se stesso un plagio, in un gioco di specchi che finisce per svilire ed annullare l’opera, per quanto l’autore cerchi di difendersi dalle critiche.<sup>25</sup>

Ne nasce una *querelle*, ricostruita con precisione da Paola Casella;<sup>26</sup> si contrappongono fleresiani e noviniani, con prevalenza dei primi, il cui partito non ha dubbi nell’attribuire la paternità dell’idea guida del romanzo allo scrittore messinese. Importante l’intervento di Pirandello sul «Don Chisciotte» di Roma con l’articolo *Per L’Anello di Ugo Fleres*; egli non si limita a sottolineare il maggior valore letterario de *L’Anello*, ma sostiene che i critici dovrebbero focalizzare, più che le somiglianze contenutistiche, le differenti modalità di trattazione di motivi affini. Non è la presunta originalità di uno spunto creativo ad essere messa in gioco, ma la capacità di ‘lavorare’ sugli elementi testuali, e sicuramente quella di Fleres, afferma con decisione Pirandello, è superiore.<sup>27</sup> Egli quindi «invita la critica e i lettori comuni a ridimensionare il mito romantico dell’originalità assoluta, l’importanza dell’*inventio* 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>28</sup>

A distanza di un secolo è possibile azzardare l’ipotesi che il romanzo costruito su una ‘simulazione’, almeno in parte copia dell’altro, sia *L’esca*. Se è vero che l’impalcatura degli eventi è simile, lo sviluppo degli stessi nel lavoro di Novi è scontato e affetto da un’evidente meccanicità. Ottavio commette il furto artistico quasi in modo involontario e si sente intimamente coinvolto, come si è detto, nel processo creativo. Nulla di tutto questo ne *L’esca*: Riccardo lascia morire l’amico Peppino Valvo, malato di cuore, mentre insieme salgono su una montagna; la motivazione del delitto è l’invidia per il talento del compositore, ed è immediato il passo successivo, l’attribuirsi l’opera del morto. La donna che è oggetto del desiderio del protagonista ne *L’esca*, e al tempo stesso la principale ragione del delitto, Vittoria, è una versione estremizzata, dai tratti caricaturali, della *femme fatale* dannunziana; una natura egocentrica che non interagisce con il protagonista. Laura è invece un personaggio complesso, conosce la musica e segue con passione la metamorfosi di Ottavio, contribuendo a svelare l’inganno nel momento in cui si rende conto che il talento del giovane è in distonia con la sua persona così ordinaria.

Ottavio simula perché vorrebbe essere un genio, Riccardo perché è cosciente di non poterlo essere; nel primo personaggio è presente un movimento ascensionale che darà luogo alla trasformazione in Cosmalis, inverando la finzione; il protagonista de *L’esca* rimane sempre uguale a se stesso, l’atto della simulazione non comporta in lui alcuna forma di arricchimento conoscitivo od esperienziale, l’intera vicenda ed i suoi attori sono confinati ad un velleitarismo di matrice dannunziana.

Ma il romanzo di Fleres, degradato dal sospetto di plagio e inglobato quindi in quello stesso meccanismo di mistificazione che aveva messo in scena, scompare come oggetto autonomo; al di là di

---

<sup>24</sup> O. NOVI, *L’esca*, Galli di Baldini, Castoldi e C., Milano 1898. Il ferrarese Ottorino Novi (1858-1936), romanziere, saggista, conferenziere, lavora come professore di lingua italiana nelle scuole tecniche. Acquista notorietà con la trilogia incompiuta *Gli schiavi di sé stessi* di cui fanno parte *L’esca* e poi *In vano*, pubblicato nel 1894, sempre per la stessa casa editrice. È interessante notare che anche quest’ultimo romanzo è al centro di una vicenda di plagio: Novi accusa Silvio Zambaldi (1870-1932) di avergli rubato l’idea per il dramma *La Moglie del Dottore* (1908), che ottiene un successo di pubblico e critica certamente maggiore rispetto alla sua opera. Per notizie essenziali sull’autore si veda G. BIAGI, *Chi è? Annuario biografico italiano*, Casa editrice Romagna, Roma 1908, p. 184.

<sup>25</sup> Dopo l’ultima pagina de *L’Anello* compare una lettera aperta «Ai lettori», in una pagina non numerata, dove si sottolinea la «strana coincidenza» e si afferma che «*L’Anello* era scritto e consegnato all’editore quando io lessi *L’esca*; dimodoché non esiste ombra di plagio» (Fleres, *L’Anello*).

<sup>26</sup> P. CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all’edizione critica delle Novelle per un anno. Saggi e bibliografia della critica*, Longo, Ravenna 1997, pp. 135-138.

<sup>27</sup> PIRANDELLO, *Per «L’Anello» di Ugo Fleres*, in «Don Chisciotte», 30 ottobre 1898, p. 2, ora in CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana*, cit, p. 145.

<sup>28</sup> I. PUPO, *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Rubbettino, Cosenza 2002, p. 91 n. 2.

Pirandello e Capuana «tutti i critici [...] discutono il romanzo del Fleres mettendolo in relazione con quello del Novi, e si soffermano esclusivamente sugli eventuali rapporti di dipendenza reciproca o da una fonte comune».<sup>29</sup> *L'Anello* diventa un emblema di prodotto antiartistico, corrotto da quella stessa tendenza alla simulazione e manipolazione di cui Fleres aveva voluto mostrare i promettenti sviluppi futuri.

Sarà proprio Capuana che in un articolo sul «Corriere della Sera» elogia appassionatamente l'amico e collega,<sup>30</sup> a riproporre il personaggio del 'compositore contraffatto' in una novella di poco successiva al romanzo fleresiano, *Il sogno di un musicista* (1901).<sup>31</sup> Nel racconto la tematica del furto musicale è declinata in chiave dichiaratamente fantastica, anche se quello di Capuana è quasi sempre un 'fantastico del possibile', che riguarda fenomeni ignoti a cui la scienza non ha saputo dare ancora spiegazione, ma non irreali.<sup>32</sup> Volgango Brauchbar sogna un coro angelico che canta una musica di insuperabile bellezza, e disperatamente vorrebbe riprodurla, poichè «Basterebbe a immortalarmi!»;<sup>33</sup> segue però una voce che ammonisce l'ascoltatore a ricordare solo la prima parte dell'opera, altrimenti morirà. Quando il giovane s'innamora, abbandonando temporaneamente le sue aspirazioni artistiche, improvvisamente ricorda e suona automaticamente tutto il pezzo, estinguendosi stremato alla sua conclusione. Nel nome del personaggio sembra iscritto il suo peccato di *hybris*: Volgango allude chiaramente a Mozart, Brauchbar vuol dire abile, quindi il protagonista morirebbe perchè ha osato trafugare dal regno dei morti il genio mozartiano. Si consideri però che nella cornice il narratore esterno afferma: «Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. È più bella, più libera, più reale».<sup>34</sup> Volgango allora non è stato distrutto dal sogno, ma è invece asceso ad una dimensione più alta, di pura arte, e l'esecuzione si qualifica come oggetto mediatore, che consente il superamento della soglia. La musica sognata, e poi fatalmente eseguita, diventa pura forma del pensiero, libera dai limiti della condizione mortale; esiliata dalla realtà, l'arte sublime vive allora soltanto in una dimensione soprannaturale, in una visione pessimistica dell'atto creativo che appare forse più scontata rispetto alle soluzioni innovative de *L'Anello*.

Nel 1910 Ugo Fleres torna sul problema spinoso della simulazione, e quindi dell'emarginazione dell'artista costretto a 'fingere', con un racconto, *Ariel*, che ancora una volta riecheggia nella figura del folletto shakespeariano il mito della libertà creatrice: nel protagonista, Ippolito Scamandro, convivono le due anime del compositore 'tipo' di primo Novecento, l'una diretta ad un'arte elitaria e autentica, l'altra alla musica popolare, triviale, scopiazzata, imposta da un'industria culturale sempre più agguerrita.<sup>35</sup> Su tutto ciò che compone aleggia un sospetto di inautenticità, il timore di assumere un ruolo di 'genio' a cui non ha diritto. La giovane innamorata, Gina, avverte il carattere 'simulato' delle musiche di Ippolito in un momento di riflessione esposto indirettamente dal narratore esterno, ma non per questo meno rivelatore:

---

<sup>29</sup> CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana*, cit., p. 137.

<sup>30</sup> «È veramente strana questa cattiva sorte d'uno scrittore d'innegabile ingegno, di rare qualità di forma, che rimane nel limbo degl'ignoti o quasi, mentre parecchi, che non hanno neppure un terzo dei meriti di lui, si veggono saliti di fama» (L. CAPUANA, *Romanzi*. [Recensione de *L'Anello* di U. Fleres e di Arturo Dalgas di E. A. Marescotti], in «Corriere della Sera», 4-5 dicembre 1898).

<sup>31</sup> La novella fa parte della settima giornata del *Decameroncino* (Giannotta, Catania 1901). Per le citazioni seguiamo CAPUANA, *Il sogno di un musicista* (27-33) in *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Pendragon, Bologna 2007, pp. 27-33.

<sup>32</sup> «Capuana, osservatore del "mondo arcano", sposta in avanti le frontiere del reale; e da quei confini avanzati scorge nuovi territori ignoti: paesaggi della psiche, luoghi notturni e febbrili dove l'io segretamente desta il proprio doppio» (CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., p. X). Sul fantastico di Capuana esistono vari studi: si ricordino almeno E. COMOY FUSARO, *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Pozzi, Ravenna 2009, e le pagine dedicate all'argomento (29-38, 42-54, 100-108) da M. FARNETTI ne *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Vallecchi, Firenze 1988.

<sup>33</sup> CAPUANA, *Il sogno di un musicista*, cit., p. 30.

<sup>34</sup> Ivi, p. 27.

<sup>35</sup> U. FLERES, *Ariel. Novella. Prologo* (continua), in «Nuova Antologia di lettere scienze ed arti», 146 (5), 1910, pp. 97-111; *Ariel. Novella* (fine), in «Nuova Antologia di lettere scienze ed arti», 146 (5), 1910, pp. 236-253.

pensa che la composizione la quale si svolge magnificamente dalle volubili dita d'Ippolito ha tutti i pregi e un solo, un impercettibile difetto, un punto ov'è bacata, perché dentro c'è un verme? Sente che l'anima di quella musica non è l'anima di lui, anzi è un viluppo di larve da Bach a Beethoven, da Wagner a Richard Strauss, e vi appare anche come in un cinematografo, la figura del Mascagni, o quella del De Bussy, o quella del Puccini, in mezzo a strascichi e parrucche? [...] E si accorge che, tra tanto lusso d'armonia, di contrapunto, di strumentazione, tra tanta aristocrazia di stile, occhieggia qual e là e squilla anche per un istante il ballabileto procace, subito coinvolto in una nuvola di rare e ben condotte dissonanze?<sup>36</sup>

Nel personaggio di Ippolito, costretto da un facoltoso committente a 'produrre' prescindendo dall'ispirazione, dall'estro del momento, dalla propria stessa volontà, e infine rassegnato a diventare un compositore di musica commerciale, Fleres individua le ragioni di un'arte ormai destinata a fare i conti con interessi ad essa estranei. Ma *in nuce* si intravedono gli esiti della letteratura ormai pienamente novecentesca, e le «mele bacate» diventeranno i prodotti di punta di una realtà culturale che dell'assemblaggio, del riuso, infine di un inedito concetto di autorialità allargata ha fatto il suo *modus operandi*.<sup>37</sup>

E in tempi più vicini a noi, quando la musica ha perso ormai ogni carattere sacrale, nella scrittura ironica e distaccata di Livia De Stefani è possibile anche la parodia del 'compositore posseduto': Ciccino Larcudi, protagonista del racconto *Un antenato di qualità* del 1963, riceve da Giuseppe Verdi, durante una seduta spiritica, il solenne incarico di trascrivere l'opera *La Fuggitiva*.<sup>38</sup> Al gravoso compito Ciccino, «stonatissimo»,<sup>39</sup> dedica lunghi anni, facendosi aiutare da due maestri di armonia; il lavoro si compie in una villa assurdamente gotica, e il risultato è consegnato trionfalmente

---

<sup>36</sup> FLERES, *Ariel*, cit., p. 107.

<sup>37</sup> Forniamo solo qualche minimo riferimento bibliografico per un discorso ampio e complesso, che esula dai limiti del presente lavoro. Per quanto riguarda il rapporto tra testo/fonte e rielaborazione si veda R. BARTHES, *S/Z. An Essay*, Farrar, Straus and Giroux, New York 1974; L. HUTCHEON, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in «Poétique», 36 (1978), pp. 467-477. Sulla responsabilità autoriale legata, ma non solo, alle riflessioni sul postmoderno, R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997; J.F. LYOTARD, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1991; la raccolta di saggi a cura di H. FOSTER, *L'antiestetica: saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia, Milano 2014 [1983]; M. DI GESÙ, *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano 2005; BARTHES, *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi Critici IV*, [La mort de l'auteur, 1968], Einaudi, Torino 1988, pp. 51-56; M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti letterari [Qu'est-ce qu'un auteur, 1969]*, Feltrinelli, Milano 2004.

<sup>38</sup> Il racconto è compreso nella raccolta *Viaggio di una sconosciuta e altri racconti*, Mondadori, Milano 1963, poi in *Sicilia fantastica. Racconti sul meraviglioso dal Novecento a oggi*, a cura di E. Morreale, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli 2000, pp. 77-80, infine in *La follia. Racconti di Emanuele Navarro della Miraglia...* [et al.], a cura di S. Ferlita, Kalos, Palermo 2010, pp. 65-70, edizione da cui sono tratte le citazioni nel testo. Livia De Stefani (1913-1991), palermitana, scrive nel 1953 un romanzo, *La vigna di uve nere*, ambientato nella Sicilia coeva, immagine di una terra oppressa da una violenza ancestrale in cui si muovono «personaggi favolosi e tragici di un mondo patriarcale eroico e feroce» (C. LEVI, *Prefazione a «La vigna di uve nere» di Livia De Stefani*, in *Prima e dopo le parole. Scritti e discorsi sulla letteratura*, Donzelli, Roma 2001, pp. 281-285: 285). Un mondo in disfacimento, dove aristocratici e alto-borghesi vivono prigionieri delle proprie ossessioni, istinti, manie, «affatturati» (da cui il titolo della raccolta di racconti del 1955, pubblicata da Mondadori), e prigionieri di un ruolo sociale che agisce come un maligno incantesimo. De Stefani sposa giovanissima lo scultore Renato Signorini e si sposta a Roma, dove conosce vari intellettuali, fra cui Elsa Morante, Maria Bellonci, Vitaliano Brancati, e soprattutto Alberto Savinio, di cui sarà amica e che influenzerà positivamente la sua propensione per la scrittura. L'autrice tornerà comunque frequentemente nella sua terra d'origine per amministrare le terre di famiglia; i difficili rapporti con i gruppi di potere locali sono raccontati nell'ultimo romanzo *La mafia alle mie spalle*, del 1991. Non esiste a tutt'oggi una monografia su De Stefani, la cui opera ha goduto di una fortuna critica discontinua; si segnalano alcuni saggi, senza pretesa di esaustività. E. CLEMENTELLI, *Livia De Stefani*, in *Letteratura italiana - I Contemporanei*, volume quinto, Marzorati, Milano 1974, pp. 771-783; G. PADOVANI, *Livia De Stefani*, in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Letteratura siciliana al femminile: donne scrittrici e donne personaggio*, Sciascia, Caltanissetta/Roma 1984, pp. 267-278; G. LO CURZIO, *Mondo magico di Livia De Stefani*, in *Scrittori siciliani*, Novecento, Palermo 1989, pp. 238-240; D. LA MONACA, *L'impurità narrativa di Livia De Stefani*, in *Scrittrici siciliane del Novecento*, Flaccovio, Palermo 2008, pp. 21-31.

<sup>39</sup> DE STEFANI, *Un antenato di qualità*, p. 68.

alla Ricordi come «Opera postuma di Giuseppe Verdi».<sup>40</sup> Come gli ‘affatturati’, protagonisti di una precedente silloge di racconti della scrittrice, anche Larcudi, non nobile ma benestante, si chiude al mondo esterno poiché si sente implicitamente un privilegiato; la sua grottesca devozione al grande musicista defunto lo qualifica quindi come ‘trapassato’, che dello spirito evocato condivide la stessa sostanza mortuaria.<sup>41</sup> Il prezioso manoscritto, composto in modo così singolare, emblematicamente scompare nei bombardamenti del secondo conflitto mondiale, a siglare un’epoca che esprime l’inattualità del genio affidandolo al rappresentante di una classe sociale che ha ormai smarrito la propria identità, rivelandosi imbecille ed improduttiva.<sup>42</sup>

Siamo ancora negli anni ’60, ben prima di una rivoluzione informatica che vedrà la costituzione di reti di saperi e progettualità interagenti; la simulazione artistica ai giorni nostri non è più spettro pauroso, affascinante, o grottesco, a cui affidare il proprio riconoscimento sociale, su cui riversare le proprie aspirazioni mancate ed angosce interiori, ma invece cifra compositiva del quotidiano, e chiave per interpretare l’esistente.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 69.

<sup>41</sup> «Lo zio Ciccino, investito da tanto onore e da così alta responsabilità, accettò l’incarico senza fiatare. Ossia trattenne il respiro e piegò in segno di assentimento la testa sul petto, alla maniera dei congiurati». Ivi, p. 67. Larcudi sente di appartenere alla stessa ‘consorteria’ di Verdi, ad un gruppo a sé, distante dalla società per ragioni di casta o di superiorità artistica. L’esistenza del ‘compositore posseduto’ si pone allora su un altro piano di realtà, mostrandosi al lettore ribaltata e devitalizzata: «Il trio [...] andò a rintanarsi nella villa sepolta fra i vecchi alberi. E vi rimasero sei anni. Vivendo per giunta alla rovescia, poiché il loro lavoro non poteva svolgersi che di notte». Ivi, p. 68. Evidente l’affinità con la figura vampiresca del marchese di Fontesecca, protagonista del primo racconto de *Gli affatturati*; maniaco dell’igiene, esce solo di notte per evitare qualunque forma di contatto fisico con gli estranei, costringendo la propria famiglia a vivere in una totale reclusione.

<sup>42</sup> Si noti che Larcudi si condanna volontariamente all’esclusione dal consorzio umano, recidendo ogni legame familiare e sociale, vittima e carnefice al tempo stesso; un destino in fondo tragico, che traluce nonostante il tono umoristico della vicenda. Tale sorte egli condivide con gli altri personaggi della raccolta *Viaggio di una sconosciuta*, spinti a riversare su se stessi la violenza che hanno subito dagli altri; in effetti anche la maschera del genio, indossata da un personaggio mediocre e assolutamente distante dall’icona dell’artista romantico, diventa assurda e immotivata imposizione.