

# LE VOCI DEL VIOLINO: GHISLANZONI, KAFKA, SVEVO, DRUDI DEMBY

di *Maria Domenica Mangialavori*

Il fascino dell'archetto, del suono compatto che risuona dalla cassa armonica del violino, è stato da sempre un motivo ricorrente nella letteratura di tutti i generi, spesso connesso a storie diaboliche e fantastiche, a vicende intrise di romanticismo, a racconti in cui il suono dello strumento è all'origine di un omicidio, esprime una differenza, rivela una verità, scioglie una trama: da *La voce del violino* di Andrea Camilleri del 1997 ad *An Equal Music* di Vikram Seth del 1999, da *Kun en Spellemand* di Hans Christian Andersen del 1837 a *Der arme Spielmann* di Franz Grillparzer del 1848.

Ma è poi un dettaglio di poca importanza se il protagonista della *Coscienza di Zeno* è un violinista dilettante che si dedica maldestramente all'esecuzione dei semplici studi di Kreutzer, e che il suo antagonista, Guido Speier, è invece un musicista più esperto, che nel violino infonde tutta la propria anima e il proprio essere, un essere di certo molto meno tormentato di quello del povero Zeno. Eppure, la storia del violino di Zeno ha illustri precedenti, tanto che l'analisi dell'universo acustico del personaggio consente di porre il romanzo di Svevo in relazione con due racconti distanti nel tempo, *Die Verwandlung* di Franz Kafka del 1912, e *Il violino a corde umane*, una storia intrisa di elementi horror scritta da Antonio Ghislanzoni nel 1868<sup>1</sup>. E non mancano esempi successivi, come *La lezione di violino* di Lucia Drudi Demby del 1977, e *As intermitências da morte* di José Saramago pubblicato nel 2005.

In *La lezione di violino*, il breve romanzo giallo dai tratti macabri e inquietanti, Lucia Drudi Demby restituisce, attraverso il diario di un'orfanella, le giornate monotone ed essenziali di quindici adolescenti senza famiglia, che vivono in un collegio che sembra un convento, all'ombra della statua della loro santa protettrice. Sin dalle prime pagine del romanzo, che sorprende per la semplicità dello stile, si delinea la staticità di un mondo circoscritto, inattaccabile, tuttavia troppo ingenuo ed edulcorato per essere credibile. Dalla penna della narratrice emerge, dunque, la piattezza di una vita trascorsa senza pretese, a fianco a delle maestre che sono quasi delle mamme ma che, al contrario di queste, sono prive della naturale capacità di trasmettere insegnamenti utili di amore e rispetto.

A una prima e parziale lettura del testo, la musica sembra avere un ruolo molto marginale rispetto alle aspettative create dal titolo. È infatti brevemente descritta come l'unico svago delle ragazze da cui ricavano l'energia per svolgere al meglio i loro compiti:

Per lavorare meglio, con più lena, facciamo musica, a turno. Quattordici lavorano, una suona. Oggi suonava Mafalda, il pianoforte. Suonava una marcetta allegrissima, e noi altre abbiamo lavorato meravigliosamente bene. [...] Domani è il mio turno. Di violino. Dimenticavo di dire che il mio strumento è il violino (Drudi Demby, 1977, p. 19).

L'eco del suono del violino, tuttavia, adombra la narrazione come se fosse un basso continuo e ritornerà con un fortissimo finale, sprigionandone tutto il suo carattere drammatico. Quando nel collegio irrompe la violinista Enea, una nuova orfanella il cui nome, insolito, suscita subito molti sospetti, la rettitudine e l'onestà che sembrano contraddistinguere l'ambiente dell'orfanotrofio subiscono una forte trasformazione. Enea riporta alla luce, inconsapevolmente, i macabri segreti della giovane orfanella, narratrice della storia, che si rivelerà una fredda assassina, e che ad Enea farà pagare con la vita la sua curiosità inopportuna e l'appartenenza al mondo reale che lei, bigotta, non accetta. Dal diario dell'orfanelle senza nome si legge:

Una maestra mi ha fatto un discorso. Mi sono messa a piangere, tanto era bello. Di suono. [...] È il suono, la melodia, che conta. Correrò a prendere il mio violino. Suonerò e suonerò, spremerò lacrime di commozione anche dagli abeti, la melodia sarà come questo temperino, con cui ho inciso una lettera qualunque, un'iniziale, mi pare una E, sul tronco dell'unico pino che possediamo e che ora, fra poco, verterà squisite, lattiginose lacrime di resina. Oh, il suono, il suono! (ivi, p. 108).

A partire dal consiglio della maestra, le cui parole preannunciano la presenza del suono del violino che riappare significativamente alla fine del romanzo, la narratrice riporta nel suo nido quell'armonia iniziale che Enea aveva osato infrangere con il suo comportamento stonato e irriverente.

Il racconto di Drudi Demby, così incentrato sulla drammaticità degli eventi legati alla musica del violino, richiama il violino che Svevo sceglie per caratterizzare i suoi personaggi, il suono del violino che risveglierà in Gregor Samsa la sua umanità mai sopita e quello dello strumento attraverso il quale Ghislanzoni racconta la storia triste di due uomini incapaci di discernere il bene dal male, il giusto dal cattivo.

Franz Kafka, quasi del tutto inconsapevole, quando era in vita, dell'apporto che avrebbe dato con la sua opera alla letteratura novecentesca, scrive il racconto *Die Verwandlung* tra novembre e dicembre del 1912. La storia surreale della trasformazione di un uomo, doverosamente rispettoso della famiglia e della propria professione, in un insetto immondo, costretto alla solitudine e al silenzio, costituisce l'esaltazione del conflitto tra la forma e la sostanza ed annuncia la condanna a morte di un uomo-insetto che, fino alla fine, non riuscirà a comprendere la natura della sua colpa<sup>2</sup>. La musica del violino, in questo racconto, ha il ruolo di rivelatrice della sostanza, di ciò che va oltre la mera apparenza, e di "catarsi", se catarsi si può definire ciò che Gregor vive in un epilogo della storia che è fatalmente amaro e sconsolante.

L'umanità di Gregor Samsa, che una mattina si ritrova, senza comprendere il motivo, nel corpo di uno scarafaggio, è continuamente ribadita nel testo kafkiano

e chiaramente percepita dal lettore, ma rimane pressoché oscura agli altri protagonisti del racconto. Per svelare e sottolineare questa caratteristica del povero Gregor, Kafka inserisce nella narrazione un episodio altamente significativo in cui la musica diventa il mezzo di tale rivelazione ai membri della famiglia. È nella loro totale indifferenza e insensibilità che va in scena il dramma, quando dimostrano di non riuscire a cogliere la vera essenza dello scarafaggio, di non saper guardare oltre la forma, conducendo così Gregor alla morte.

Sono passati due mesi dalla mattina in cui Gregor si è scoperto insetto e una sera il padre, il personaggio più crudele, si scaglia contro di lui colpendolo con più veemenza del solito, provocandogli una ferita abbastanza profonda, “memoria visibile” del rifiuto di Gregor da parte di quella famiglia cui il figlio aveva sempre dimostrato una generosa devozione. Da allora è costretto a vivere immobile, nel silenzio e nel buio più profondo della sua camera ormai ridotta a uno squallido magazzino. Una sera, Gregor viene improvvisamente catturato dal suono del violino della sorella Grete:

Gerade am diesem Abend – Gregor erinnerte sich nicht, während der ganzen Zeit die Violine gehört zu haben – ertönte sie von der Küche her (Kafka, 1986, pp. 58-9).

Il violino – Gregor non ricordava d’averlo sentito per tutto quel tempo – risuonò dalla cucina (Kafka, 2007, p. 113).

Grete suona per i suoi genitori nello spazio ristretto della cucina ma, attratti dalla musica, gli ospiti che da qualche tempo abitano in una stanza della loro casa chiedono che Grete si sposti a suonare in salotto, ambiente più caldo e accogliente<sup>3</sup>. Ma gli stessi ospiti che erano inizialmente incuriositi dalla straordinarietà dell’evento in quella casa solitamente triste e silenziosa, dimostrano di non apprezzare l’esecuzione di Grete quanto i genitori di lei:

Vater und Mutter verfolgten, jeder von seiner Seite, aufmerksam die Bewegungen ihrer Hände (Kafka, 1986, p. 59).

[...] padre e madre seguivano attentamente, ciascuno dalla propria parte, i movimenti delle sue mani (Kafka, 2007, p. 114).

L’unico che sembra cogliere *in toto* la bellezza e la drammaticità della musica del violino di Grete è proprio Gregor, che intanto sta avanzando nel salotto nell’indifferenza assoluta dei presenti: quelle armonie risvegliano e svelano l’umanità che alberga in quel corpo scomodo e orripilante di scarafaggio. Così, mentre gli inquilini sono visibilmente delusi dalla musica, Gregor ha una reazione diametralmente opposta, e si commuove, desidera fortemente comunicare con la sorella, parlarle delle sue intenzioni di pagarle gli studi al conservatorio e convincerla a suonare solo per lui:

Und doch spielte die Schwester so schön. Ihr Gesicht war zur Seite geneigt, prüfend und traurig folgten ihre Blicke den Notenzeilen. Gregor kroch noch ein Stück vorwärts und hielt den Kopf eng an den Boden, um möglicherweise ihren Blicken begegnen zu können. War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff? (Kafka, 1986, p. 60).

Eppure la sorella suonava così bene. Teneva il viso piegato di lato, lo sguardo seguiva attento e triste i rigli. Gregor strisciò ancora un poco in avanti e tenne il capo rasente il suolo per poter incontrare il suo sguardo. Era un animale, se la musica lo commuoveva tanto? (Kafka, 2007, pp. 114-5).

Nel frattempo, però, uno degli inquilini si era accorto dello scarafaggio: Grete smette improvvisamente di suonare, rimanendo immobile a fissare lo spartito, mentre il padre tenta, invano, di calmare gli ospiti in delirio. Anche Gregor, come Grete, era rimasto immobile:

Nicht einmal die Violine schreckte ihn auf, die, unter den zitternden Fingern der Mutter hervor, ihr vom Schoße fiel und einen *hallenden Ton* von sich gab (Kafka, 1986, p. 63).

non lo spaventò neanche il violino, che, sgusciando dalle mani tremanti della madre, le scivolò dal grembo e cadde con un *suono riecheggiante* (Kafka, 2007, p. 116)<sup>4</sup>.

Ed è questo “suono riecheggiante” che crea il culmine della drammaticità del racconto. Nessuno, in quella casa, riesce a comprendere la profondità di Gregor. Così, convinti che quell’animale fosse privo della sensibilità necessaria per capire ciò che stava accadendo, decidono di porre un drastico rimedio a quella situazione incresciosa: la stessa sorella che si era presa amorevolmente cura di lui nelle settimane precedenti propone ai genitori di liberarsi dell’insetto. Gregor comprende di aver seminato lo scompiglio in salotto e, lentamente, debole e malato, tenta faticosamente di girarsi per tornare nella sua triste camera, simbolo della superficialità e della noncuranza degli esseri umani. Dopo poche ore, alle tre del mattino, Gregor, solo, abbandonato, triste, emette il suo ultimo respiro e di lui non rimane altro che la carcassa di uno scarafaggio estraneo e sgradevole.

È significativo che sia la cameriera, personaggio del tutto secondario nella narrazione, a rinvenire il cadavere di Gregor e a sbarazzarsi di lui, nel disinteresse totale della famiglia, che si sente finalmente libera di progettare il proprio futuro. E non è un caso che, fino alla fine, il narratore si riferisca a quel corpo di insetto con il nome di Gregor, ad indicare l’emotività che lo scarafaggio ha sempre mantenuto e a sottolineare il contrasto con la crudeltà del padre e l’indifferenza generale degli altri membri della famiglia.

La vicenda di Gregor Samsa che è ammaliato e tradito dalla musica proveniente da un violino, richiama alla memoria dei lettori la storia raccontata qualche decennio prima dall’autore italiano Antonio Ghislanzoni e intitolata *Il violino a corde umane*. Il racconto, scritto nel 1868, narra di due musicisti tedeschi che, al contrario di Gregor Samsa, che della musica vive la dolcezza ma anche la drammaticità, non hanno saputo coglierne pienamente l’essenza ma, come lui, vengono condotti, seppure per motivi diversi, a una tragica morte.

L’azione si svolge tra la Germania, la Francia e il Belgio nel 1831, anno in cui, come evidenzia il narratore, Paganini era all’apice della sua carriera di violinista<sup>5</sup>. A questo “diabolico” ma fenomenale artista, il narratore contrappone il meno fortunato Franz Stoeny, tedesco, rimasto orfano e povero e con l’unica passione per

la musica. Si unisce, così, alla compagnia del maestro Samuele Klauss, che lo introduce al mondo del violino e alla carriera di musicista. Franz ha un'unica ambizione, che è quella di diventare il miglior violinista dell'epoca, e sa che può raggiungere il suo scopo solo sfidando il più famoso Paganini. Durante un'esibizione del virtuoso italiano, la bellezza della musica e la perfezione della sua esecuzione gettano nella disperazione sia Franz che Samuele, portandoli a riflettere sui loro limiti umani. Samuele sospetta di ispirazioni diaboliche comuni ai musicisti italiani e cita, oltre a Paganini, anche Tartini<sup>6</sup>. Secondo Samuele, infatti, entrambi «hanno ricorso alle ispirazioni del diabolico ed agli obbrobri della magia» (Ghislanzoni, 1884, p. 23) e possiedono violini fatati, costruiti con corde umane, ed è proprio da ciò che dipende la loro bravura. Poiché la fibra umana delle corde di un ottimo violino deve appartenere a un corpo simpatico, egli ricorda che, secondo la tradizione, Tartini avrebbe assassinato una vergine a lui devota per costruire le corde del suo strumento, mentre Paganini avrebbe scelto il suo migliore amico<sup>7</sup>. Dunque, la perfezione dell'esecuzione musicale non dipende puramente dalla tecnica del musicista ma anche – e principalmente – dall'anima che, nello strumento, il musicista è in grado di infondere. Così, in una sorta di faustiana devozione, i due dichiarano di essere disposti a vendere l'anima al diavolo pur di ottenere la padronanza assoluta del violino. Franz, irato per la sensazione di inferiorità che sente rispetto al maestro italiano, assalito dalla malinconia e dalla rabbia, strappa le corde dal suo strumento e lo abbandona alla polvere.

Al silenzio di quel violino segue il lungo silenzio dei due musicisti, che culminerà con il sacrificio di Samuele, il quale si priverà della vita per la gloria del suo giovane allievo. In una accorata quanto misteriosa lettera a Franz, Samuele descrive il motivo di quel triste gesto e lo invita ad utilizzare la sua fibra per costruire le corde del violino con cui sfiderà Paganini.

Nel fatidico giorno della sfida, Paganini si esibisce in un teatro della città di Gand. Ghislanzoni descrive l'esecuzione della fantasia-capriccio di Paganini intitolata *Le streghe*<sup>8</sup> come diabolica e surreale:

Non mai l'artista italiano, nell'eseguire quella diabolica composizione che si intitola *Le streghe*, aveva rivelato una potenza così diabolica. Le corde del violino, sotto la pressione delle falangi scarnate si contorcevano come viscere palpitanti – l'occhio satanico del violinista evocava l'inferno dalle cavità misteriose del suo istromento. I suoni prendevano forma, e, intorno a quel mago dell'arte, parevano danzare oscenamente delle figure fantastiche (Ghislanzoni, 1884, p. 27).

Alla musica così coinvolgente e suggestiva del maestro italiano fanno eco, nel teatro, la rumorosa acclamazione del pubblico e, dietro le quinte, il silenzio di Franz, che attende di esibirsi con il suo violino riportato in vita dalle corde ricavate dal corpo di Samuele. Arrivato sul palco, però, d'un tratto il suo coraggio svanisce: lo spirito del maestro lo abbandona e quelle corde restano immobili nell'inquietante silenzio del teatro di Gand.

La storia che propone Ghislanzoni racchiude in sé i tratti dell'illusione e dell'errore, della profonda incomprensione dell'arte musicale. Il triste epilogo dimostra che il fallimento del giovane Franz deriva dalla sua ingenuità nell'aver creduto alla leggenda delle strabilianti qualità acustiche delle corde di fibra umana, dimen-

ticando di considerare che la grandezza di un musicista non deriva tanto dalla qualità dello strumento quanto dalla capacità di infondere, ad esso, la propria anima. Il racconto si conclude con una puntualizzazione di Paganini sulla superiorità dei musicisti italiani, e riflette quel radicato sentimento nazionalistico che animava anche Ghislanzoni negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Il racconto di Kafka e quello ottocentesco di Ghislanzoni sono storie surreali e incredibili, dal carattere fortemente contrastante con quello della storia di Zeno Cosini. Tuttavia, in relazione alla presenza della musica, sono riscontrabili interessanti analogie. Se il violino, in Svevo, è simbolo dell'anima di Guido, in Ghislanzoni assume una maggiore valenza animista, tanto che all'oggetto materiale vengono attribuite proprietà spirituali, immateriali e persino diaboliche. In Kafka, invece, il violino non gode di alcuna valenza simbolica ma è semplicemente il mezzo tramite il quale si risveglia l'umanità di Gregor, nascosta sotto le spoglie di un orripilante scarafaggio.

Tuttavia, il violino è, in tutti e tre i casi, uno strumento che incanta e inganna, che svela la vera anima di chi lo possiede e lo suona o di chi lo ascolta. E in tutti e tre i casi i suoni che da esso si diffondono si tingono di una funerea drammaticità. È il caso di Guido, l'abile musicista della *Coscienza*, che rimane vittima di un finto tentativo di suicidio, e di Samuele, il maestro di Franz, che sacrifica la sua vita con la speranza di poter infondere la sua anima al violino dell'allievo. E anche il Gregor di Kafka, a seguito della sua umana reazione al richiamo alla vita da parte del violino, viene condotto a una morte triste e solitaria.

I tre autori sembrano dunque suggerire l'idea che la musica sia un'arte che può rivelare due facce, così come la memoria<sup>9</sup>: può risvegliare sentimenti alti, può aiutare a conquistare la fiducia delle persone che si amano ma può anche distruggere e separare anime affini. E qui il richiamo al mito di Orfeo è evidente ed esemplificativo di questa concezione<sup>10</sup>.

I tre racconti contengono anche la descrizione di un'esecuzione musicale o degli effetti che la musica ha sui personaggi, elementi che si prestano alla lettura in relazione alle più recenti teorie dei musicologi che nel corso del Novecento si sono espressi sui rapporti che intercorrono tra la musica e la letteratura.

La breve sezione che in *Die Verwandlung* descrive l'attenzione che la famiglia Samsa dedica alla musica e la descrizione di Ghislanzoni dell'esecuzione di Paganini al teatro di Gand<sup>11</sup>, rientrano nella definizione di *imitation* del comparatista Calvin S. Brown. Brown considera l'*imitation* una sottocategoria del *replacement*<sup>12</sup> e la definisce come il tentativo di uno scrittore di ricostruire, attraverso le parole, gli effetti della musica, e quindi l'impressione prodotta dall'ascolto di un brano musicale. È proprio questo che Kafka suggerisce con i riferimenti agli effetti che la musica provoca su Gregor e sugli inquilini della casa, e che Ghislanzoni vuole sottolineare prima descrivendo la reazione dei due violinisti tedeschi alla musica di Paganini e poi, implicitamente, soffermandosi a descrivere l'esecuzione del violinista italiano, accennando soltanto ai sentimenti e alle reazioni che quei suoni provocano sulla platea in ascolto e su Franz. Anche Svevo, nella *Coscienza*, pone l'accento sulle conseguenze che la musica del violino di Guido ha su Zeno e sui sentimenti di inferiorità che lo assalgono: Zeno, già coscienza in ascolto di se stesso, consapevole della sua inettitudine e dei suoi limiti, si pone nuovamente in

ascolto di Guido e ne critica le scelte esecutive. Egli è, in questo episodio drammatico e umoristico a un tempo, ciò che Jean-Luc Nancy definisce «il luogo della risonanza, della sua tensione e del suo rimbalzo infiniti» (Nancy, 2004, pp. 34-5).

Si riportano di seguito le tre sezioni a confronto:

Chi può descrivere le ansie, gli spasimi, gli atroci entusiasmi di quella nefasta serata? – Franz e Samuele, alle prime arcate di Paganini, avevano rabbrivito. [...] A mezzanotte, dopo il concerto, rientrarono muti e lugubri nel loro appartamento (Ghislanzoni, 1884, p. 23).

Als die Violine zu spielen begann, wurden sie aufmerksam, erhoben sich und gingen auf den Fußspitzen zur Vorzimmertür, in der sie aneinandergedrängt stehen blieben. [...] Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer (Kafka, 1984, p. 59).

Quando il violino prese a suonare, essi si fecero attenti, si alzarono e andarono in punta di piedi alla porta dell'anticamera, fermandosi sulla soglia, stretti l'uno all'altro. [...] Gregor attirato dal suono, si era spinto un poco avanti ed era già con la testa nel salotto (Kafka, 2007, pp. 113-4).

Poi, contro di me, si mise il grande Bach in persona. Giammai, né prima né poi, arrivai a sentire a quel modo la bellezza di quella musica nata su quelle quattro corde come un angelo di Michelangelo in un blocco di marmo. Solo il mio stato d'animo era nuovo per me e fu desso che m'indusse a guardare estatico in su, come a cosa novissima. [...] Fui assalito da quella musica che mi prese. Mi parve dicesse la mia malattia e i miei dolori con indulgenza e mitigandoli con sorrisi e carezze. Ma era Guido che parlava (Svevo, 1990, p. 129).

Se Kafka si limita a descrivere in una frase l'esecuzione di Grete – «Ihr Gesicht war zur Seite geneigt, prüfend und traurig folgten ihre Blicke den Notenzeilen» (Kafka, 1984, p. 60); «Teneva il viso piegato di lato, lo sguardo seguiva attento e triste i righi» (Kafka, 2007, p. 114) –, esplicitando in due semplici frasi l'inizio e la fine dell'esecuzione – «Die Schwester begann zu spielen; [...] die Violine verstummte» (Kafka, 1984, pp. 60-1); «La sorella cominciò a suonare; [...] il violino tacque» (Kafka, 2007, pp. 114-5) –, Svevo fa uso di un procedimento analogo, riferendosi all'inizio dell'esecuzione di Guido con «toccò lievemente le corde per accordarle e fece anche qualche arpeggio» (Svevo, 1990, p. 129), senza accennare alla vera e propria esecuzione della *Chaconne* – che viene invece restituita al lettore attraverso la coscienza di Zeno – e conclude dicendo «Guido cessò di suonare sapientemente» (ivi, p. 130). Al contrario, Ghislanzoni ricorre al riferimento implicito sia all'inizio che alla fine dell'esibizione: il lettore sa che Paganini ha cominciato a suonare ma il narratore non lo avverte.

Le descrizioni di ascolto e di esecuzione della musica presenti nelle opere prese qui in considerazione si prestano anche alle letture musico-letterarie più recenti di Steven Paul Scher e Carlo Majer. Scher, comparatista e fondatore degli studi melopoetici, sintetizza il rapporto tra musica e letteratura in tre tipologie molto ampie secondo le quali i testi citati sarebbero esempi della presenza della *Musik in der Literatur*<sup>13</sup>. Dei tentativi di sistematizzazione proposti da Carlo Majer,

invece, sintesi delle concezioni di Brown e Scher, quella cui le opere sembrano aderire è la categoria della “citazione” musicale in letteratura<sup>14</sup>.

Infine, risulta interessante la lettura delle opere narrative secondo le teorie intermediali di Werner Wolf, il teorico che alla fine degli anni Novanta ha portato la disciplina musico-letteraria nel campo dell’intermedialità, del rapporto di reciproco scambio tra due linguaggi che sono due media, mezzi espressivi e comunicativi in grado di “contaminarsi”, potenziandosi vicendevolmente. Stando alle teorie di Wolf, le storie di Drudi Demby, Kafka, Ghislanzoni, così come il caso raccontato da Svevo nella *Coscienza*, aderiscono a quella che egli definisce *thematization*, anche detta *telling*, e in particolare alla tipologia di *intratextual thematization*, nella forma *figural*, che si verifica proprio quando uno scrittore sceglie come personaggi di un racconto dei musicisti o quando descrive, con i mezzi propri della letteratura, l’ascolto o l’esecuzione della musica.

È impossibile, a questo punto, prescindere da *As intermitências da morte* di José Saramago, una storia suggestiva quanto surreale, successiva alle opere qui prese in esame, che lega la musica del violino, ancora una volta, alla morte. È una storia mozzafiato di vita e di morte, un po’ horror e un po’ commedia, tuttavia intrisa di speranza se il supremo sentimento dell’amore, alla fine, trionfa su tutto. Saramago racconta che, in un paese non ben identificato, la morte decide di prendersi una pausa, lasciando in agonia i malati terminali e consegnando all’eternità gli altri abitanti della regione. La vita eterna, però, spaventa e getta nello sconforto chi, in quella regione sconosciuta, si vede costretto a prendersi cura dei propri cari sul punto di morire. Improvvisamente, però, la morte decide di tornare, e dare notizia alle sue vittime del suo imminente arrivo. Il destino di tutti sembra dunque segnato. Di tutti tranne che di lui, un violoncellista che, con la forza e il potere della musica, in una scena magnifica nella sua assurdità, seduce la padrona del destino rendendo più umana la sua determinazione. E la morte è, non a caso, una violinista.

Sembra dunque che, dall’Ottocento ad oggi, il suono del violino abbia trovato ampio spazio nella storia della letteratura di generi e ambiti nazionali diversi, dimostrando come la musica possa essere un linguaggio universale, capace di valicare le barriere linguistiche, culturali e sociali, capace di unificare, in un unico grande ambito, il senso drammatico e contraddittorio dell’esistenza e dell’essere.

## Note

1. Antonio Ghislanzoni (1824-1893), baritono e sostenitore della causa repubblicana, perduta la voce, si dedica al giornalismo e alla letteratura. È noto per la sua attività di librettista per diversi musicisti italiani tra cui Giuseppe Verdi (1813-1901), per cui scrisse il testo dell’*Aida* (1871), e Amilcare Ponchielli (1834-1886), per cui scrisse il testo de *I lituani* (1874).

2. Quello della colpa è il motivo centrale delle opere di Kafka.

3. In una silente miniprocezione che li conduce dalla cucina al salotto, il padre porta il leggio, la madre lo spartito e Grete il violino.

4. Corsivo mio.

5. Niccolò Paganini (1782-1840), celebre violinista ottocentesco, veniva definito “figlio del diavolo”. Si credeva, infatti, che fosse posseduto dal diavolo a causa delle sue meravigliose performance violinistiche e del suo elevato virtuosismo.

6. Giuseppe Tartini (1692-1770) è l'autore della celebre sonata per violino in sol minore *Il trillo del diavolo*, che narrò d'aver concepito durante un incubo notturno: gli era apparso in sogno il diavolo che aveva eseguito "una musica di sovrumana bellezza" e affermò di aver cercato di fissare i suoni di quella diabolica composizione così come l'aveva sentita.

7. Non sono note testimonianze su questo episodio. Tuttavia, in un intervento intitolato significativamente *Le corde di Paganini*, presentato al convegno internazionale di liuteria del 2004, Philippe Borer riferisce dell'usanza del musicista di utilizzare corde di budello. Ricorda inoltre che, in alcune sue lettere, tra cui quella indirizzata ad Onofrio de Vito, e datata 31 luglio 1829, si fa riferimento al fatto che Paganini si fosse affidato ai migliori cordai napoletani ma, per mancanza di fiducia, era solito chiedere ad un suo amico di Napoli di sorvegliare gli artigiani durante il lungo e delicato processo della fabbricazione. A tal proposito cfr. Edward Neill (1991).

8. Si racconta che *Le streghe* fosse stata eseguita su un'unica corda dopo che il musicista aveva tagliato le altre tre direttamente sul palco dove si stava esibendo.

9. La memoria, come l'oblio, secondo Harald Weinrich, è un elemento bifronte. Entrambi sono legati a una dimensione di mancanza e a una dimensione narrativa del recupero del tempo. Tale recupero può avvenire in modo "naturale" o volontario, oppure per un caso fortuito, involontario. In particolare la memoria non è necessariamente intenzionale e piacevole ma può essere anche incontrollabile e ossessiva, così come dimostra, nello specifico, la storia di Zeno Cosini.

10. Nella struggente storia di amore e morte raccontata nel mito di Orfeo ed Euridice la musica ha un ruolo decisivo. Orfeo, figlio di Eagro, re della Tracia, e della musa Calliope (o secondo altri di Apollo e di Calliope), ricevette in dono da Apollo una lira e ne apprese i segreti dalle muse. Con il suono del suo strumento aiutò gli Argonauti a sfuggire la trappola del canto delle sirene e, con il suo canto, convinse gli abitanti dell'oltretomba a riprendere la sua amata Euridice per riportarla nel regno dei vivi. Tuttavia, la forza commovente del suono delle sue parole e della sua musica non è bastata a riportare le felicità nella sua vita. Pertanto, così come aveva riconquistato l'amata, così Orfeo la perde, e questa volta per sempre: non resiste alla tentazione di accertarsi che la donna che sta conducendo per mano sia davvero Euridice e non un'ombra, violando il patto che aveva stipulato con i signori dell'Ade.

11. Ciò accade anche in *La coscienza di Zeno* di Svevo per quanto concerne l'esecuzione di Guido Speier della *Chaconne* di Bach nel salotto di casa Malfenti.

12. Per Brown esistono quattro categorie possibili di relazione fra musica e letteratura: *combination, replacement, influence* e *parallel* o *analogy*.

13. Scher teorizza la tipologia di *Musik und Literatur*, che comprende i casi in cui la simbiosi tra le due arti si realizza in concreto; *Literatur in der Musik*, di cui fanno parte la musica a programma e i casi della narratività in musica; *Musik in der Literatur*, che fa riferimento alla capacità della letteratura di utilizzare, per i suoi fini le forme e le strutture della musica.

14. Carlo Majer elabora uno schema in cui mette in evidenza cinque categorie fondamentali in cui si realizza il rapporto tra la musica e la letteratura: "collaborazione", "citazione", "descrizione", "derivazione", "analogia", basate sulla doppia relazione "da letteratura a musica" e "da musica a letteratura".

## Bibliografia

- ANDERSEN H. C. (1988), *Kun en Spillemand*, Borgen, København.  
 ID. (2005), *Il violinista*, Fazi Editore, Roma.  
 ARONSON A. (1980), *Music and the Novel: A Study in Twentieth-century Fiction*, Rowman & Littlefield, Totowa.  
 BELLUZZO S. (1999), *Kafka e il silenzio della musica*, in "Materiali di estetica", maggio.  
 BROWN C. S. (1987), *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, University Press of New England, Hanover-London.  
 ID. (1996), *Musica e letteratura. Una comparazione delle arti*, Lithos Editrice, Roma.  
 CAMILLERI A. (1997), *La voce del violino*, Sellerio, Palermo.

- DRUDI DEMBY L. (1977), *La lezione di violino*, Adelphi, Milano.
- FAVARO R. (2002), *La musica nel romanzo italiano del Novecento*, Ricordi LIM, Milano.
- GHISLANZONI A. (1884), *Il violino a corde umane*, in Id., *Racconti*, Sonzogno, Milano.
- KAFKA F. (1986), *Die Verwandlung*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M.
- ID. (2007), *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, Feltrinelli, Milano.
- MAJER C. (1992), *Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura*, in V. Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. II, Longo, Ravenna.
- MATASSI E. (2004), *Musica*, Guida, Napoli.
- MILANI R. (1992), *Musica e letteratura: l'idea di corrispondenza*, in V. Fortunati (a cura di), *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne*, vol. II, Longo, Ravenna.
- NANCY J. L. (2004), *All'ascolto*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- NEILL E. (1991), *Nicolò Paganini. Registro di lettere 1829*, Graphos, Genova.
- RUSSI R. (2005), *Letteratura e musica*, Carocci, Roma.
- SARAMAGO J. (2005), *As intermitências da morte*, Caminho, Lisboa (trad. it. *Le intermittenze della morte*, Einaudi, Torino 2005).
- SETH V. (1999), *An Equal Music*, Phoenix House, London.
- ID. (2001), *Una musica costante*, TEA, Milano.
- SVEVO I. (1968), *Racconti. Saggi. Pagine sparse*, in Id., *Opera omnia*, a cura di B. Maier, vol. III, Dall'Oglio, Milano.
- ID. (1990), *La coscienza di Zeno e "continuazioni"*, Einaudi, Torino.
- WEINRICH H. (1999), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, il Mulino, Bologna.
- ID. (2006), *Il tempo stringe*, il Mulino, Bologna.
- WOLF W. (1999), *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Rodopi, Amsterdam.