



**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**DIPARTIMENTO DI LETTERATURE COMPARATE**

XXI ciclo - Dottorato di ricerca in Scienze letterarie (Letterature comparate)

***Towards the condition of music:***

**modelli di interazione tra letteratura e musica**

**Candidato**

**Maria Domenica Mangialavori**

**Coordinatore e Tutor**

**Prof.ssa Franca Ruggieri**

**Esame finale 2008**

# INDICE GENERALE

## Premessa

### ► Capitolo 1

#### Memoria, tempo e musica

1. Musica e letteratura nell'età del modernismo
2. Mnemosine e Chronos

### ► Capitolo 2

#### James Joyce: *distant music*

1. "The Dead" di James Joyce
  - 1.1 I parte: l'atmosfera della festa
  - 1.2 II parte: tradizione e modernità
  - 1.3 III parte: suoni nostalgici

### ► Capitolo 3

#### Italo Svevo: a ritmo di coscienza

1. Memoria, tempo e musica in *La Coscienza di Zeno*
2. Temporalità dell'io, volontà dell'oblio
3. Sonorità ingannevoli
4. Scontro musico-dialettico: i violini di Zeno e di Guido
5. Voci e suoni che seducono: inganni e tradimenti
6. Violini a confronto: Drudi Demby, Svevo, Kafka, Ghislanzoni
7. Il flusso compositivo e narrativo di Svevo e Malipiero

## ► Capitolo 4

### **Hermann Hesse: musica ed eternità**

1. Le anime di Hermann Hesse
2. Hermann Hesse e il suo tempo
3. *Der Steppenwolf*: un romanzo sociale
  - 3.1 Harry Haller: solitario ma cortese
  - 3.2 Le memorie di Harry Haller
  - 3.3 La dissertazione
  - 3.4 I ritratti di Haller e il ritratto di Goethe
  - 3.5 Haller e l'incontro con l'altro da sé
  - 3.6 La danza della vita
  - 3.7 Haller contro Herminie: attimo contro eternità
  - 3.8 L'eternità e gli immortali
  - 3.9 Il teatro magico
    - 3.9.1 La discesa negli inferi
    - 3.9.2 Mondi paralleli e simbolici
4. *Der Steppenwolf* come sonata, il doppio come contrappunto

## ► Capitolo 5

### **Virginia Woolf: *the pool of Time***

1. *To the Lighthouse* di Virginia Woolf
  - 2.1 "The Window": la felicità effimera
  - 2.2 "Time passes": "many things had changed since then"
  - 2.3 "The Lighthouse": niente è come prima
2. Il flusso del "tempo"

## ► **Capitolo 6**

### **Letteratura in musica: Joyce e Berio**

3. Joyce e le influenze musicali
4. Joyce e “Sirens”
5. Joyce e la musica del secondo Novecento
6. La rilettura di Berio delle opere di Joyce
7. “Sirens” e *Thema*: variazioni su tema

### **Conclusioni**

## ► **ENGLISH VERSION**

### **General presentation of the thesis**

#### **Introduction**

#### **Chapter 1: Memory, Music and the idea of “Tempo”**

1. Music and literature in Modernism
2. Mnemosyne and Chronos

#### **Chapter 2: James Joyce: “distant music”**

1. James Joyce’s “The Dead”: music and memory
  - 1.1. I part: the party
  - 1.2. II part: tradition and modernity
  - 1.3. III part: nostalgic sounds

#### **Chapter 5: Virginia Woolf: “the pool of time”**

1. Virginia Woolf’s To the Lighthouse: memory and time
  - 1.1. “The Window”: ephemeral happiness
  - 1.2. “Time passes”: “many things had changed since then”
  - 1.3. “The Lighthouse”: nothing is as it was
  - 1.4. The flow of “tempo”

**Conclusions**

**Appendice**

**Bibliografia**

## PREMESSA

“All art constantly aspires towards the condition of music”: così, Walter Pater, critico illustre dell’età vittoriana, scriveva in uno dei suoi saggi dedicati all’arte e al Rinascimento italiano. Ed è da questa affermazione che prende il via il presente lavoro, alla ricerca di una serie di testimonianze che legittimino il legame della letteratura con la musica e il concetto dell’interrelazione tra le arti.

Il lavoro di confronto che la letteratura comparata auspica, mediante la possibilità di esplorare le correlazioni tra la letteratura e altre aree artistico-culturali, si realizza, in questa ricerca, attraverso due diverse forme di comparazione: la prima, di temi e motivi tra letterature di diversi ambiti nazionali, inglese e irlandese, italiano, tedesco; la seconda, tra due registri specifici, quello della letteratura, arte e scienza la cui definizione univoca sembra da sempre impossibile, e quello della musica, allo stesso modo scienza e, secondo la più comune tradizione, arte, nello specifico, dei suoni.

Le speculazioni centenarie a proposito del rapporto tra i due linguaggi hanno evidenziato come si possano riaccendere, in ogni epoca, nuovi focolai interpretativi, e portare gli studiosi a riconsiderare le due sfere in rapporto a temi sempre diversi. L’analisi stilistica e formale delle forme della musica e della letteratura rivela la presenza di diversi punti di intersezione tra i due linguaggi, punti che, in questo lavoro, verranno messi in luce in relazione ai concetti di memoria e tempo e alle modalità in cui essi sono trattati in alcune opere letterarie del primo Novecento. In questa prospettiva, la riflessione non poteva esimersi dal considerare i grandi protagonisti della scena culturale dell’epoca come James Joyce

e Virginia Woolf, Hermann Hesse e Italo Svevo, attenti testimoni delle profonde trasformazioni sociali e culturali che interessano in quegli anni la società europea.

Il periodo della storia letteraria qui preso in considerazione abbraccia gli anni Venti del Novecento, quando critici e scrittori avevano rivolto il loro interesse alle relazioni tra le nuove forme del romanzo e le composizioni musicali. Tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, infatti, cresce nel romanziere la consapevolezza dei profondi cambiamenti che interessano in larga misura il mondo sociale e culturale del primo Novecento e, con essi, degli “states of consciousness where sensory impressions and thought are inextricably intermingled” (Aronson, 19)<sup>1</sup>. Così, la percezione delle trasformazioni socio-culturali e la testimonianza, sempre più diretta, del carattere proteico e cangiante della realtà, portano il romanziere a focalizzarsi anche sulle potenzialità del linguaggio di assumere caratteri propriamente musicali, tanto che “language seems to undergo a process of transformation in order to integrate this newly discovered reality (Aronson, 19)<sup>2</sup>. Nel contempo, si diffonde l'idea secondo la quale “words may be used ‘musically’” (Aronson, 21)<sup>3</sup>, in una nuova forma narrativa che è, così, sempre più simile a un pezzo musicale.

La tesi, composta di sei capitoli in italiano, comprende la traduzione in inglese di tre sezioni e un'appendice, che raccoglie i testi poetici cui si fa riferimento nel corso dell'analisi delle opere prese in esame, ritenuti di particolare importanza al fine della comprensione globale delle opere narrative.

Argomento della ricerca, nello specifico, è l'analisi di un campione di testi letterari che costituiscono significativi modelli dell'interazione tra la letteratura e la

---

<sup>1</sup> “stati della coscienza dove i pensieri e le impressioni sensoriali sono inestricabilmente mescolate” (trad. mia).

<sup>2</sup> “il linguaggio sembra essere sottoposto a un processo di trasformazione per integrarsi a questa nuova realtà” (trad. mia).

<sup>3</sup> “le parole possono essere utilizzate musicalmente” (trad. mia).

musica negli anni Venti del secolo scorso, con un'anticipazione e una posticipazione temporale, e con uno sconfinamento nel campo delle opere musicali. Si parte, infatti, dal racconto di James Joyce "The Dead", scritto nel 1907, esempio magistrale di come la musica e la memoria si alleino per riportare al presente frammenti di vita creduti irrimediabilmente perduti, per approdare nuovamente a Joyce e alla rilettura del musicista Luciano Berio della sezione introduttiva di "Sirens".

L'ambito letterario in lingua inglese lascia spazio, poi, a quello italiano, all'interno del quale si situa il romanzo di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, scritto tra il 1919 e il 1922 e pubblicato nel 1923, dove tra memorie e oblii, la scrittura sembra seguire il ritmo fluttuante della coscienza del protagonista, il cui tormento si esprime attraverso la musica incerta del suo violino.

L'attenzione si sposta, poi, su Virginia Woolf e il romanzo *To the Lighthouse*, pubblicato nel 1927, un'opera sul tempo e sulla memoria, ricca di finissime metafore musicali e di esempi magistrali di *word music*. La struttura tripartita del romanzo richiama quella della forma-sonata, come il romanzo di Hermann Hesse, *Der Steppenwolf*, anch'esso pubblicato nel 1927, in cui la forma-sonata è, come in musica, il primo movimento di una sonata, cui questo romanzo viene paragonato, per la prima volta, da Ziolkowski negli anni Sessanta.

Se i primi capitoli prendono in considerazione l'idea della presenza della musica nella letteratura e dell'imitazione, in letteratura, delle forme musicali, l'ultimo capitolo è dedicato alla "trasformazione" della letteratura in musica. Il lavoro si conclude così con una sezione dedicata a James Joyce e Luciano Berio e, nello specifico, alla sezione introduttiva di "Sirens", undicesimo capitolo di *Ulysses*, dedicato alla musica, uno degli esempi più riusciti di "musicalization of



fiction” e punto di partenza per Berio per la realizzazione di *Thema (Omaggio a Joyce)* del 1958, dove la musica e la letteratura sembrano compenetrarsi e la letteratura sembra giungere a quella “condition of music” di memoria pateriana, da cui la ricerca aveva preso avvio.

Il presente lavoro è teso dunque a dimostrare come la musica e la letteratura possano ugualmente rispecchiare, nelle loro interrelazioni, il flusso della coscienza umana, e come la musica possa insinuarsi tra le pieghe della letteratura, così che la forma, la parola e la frase letteraria possano giungere a definire un’originale simmetria con la forma e la frase musicale.

## CAPITOLO 1

### MEMORIA, TEMPO E MUSICA

#### 1. MUSICA E LETTERATURA NELL'ETÀ DEL MODERNISMO

Uno dei dibattiti più affascinanti del XX secolo è quello che pone al centro della riflessione filosofica e letteraria modernista il rapporto tra il tempo, la memoria e la musica.

Il problema del tempo è stato un nodo centrale della storia del pensiero umano. Entità che esiste e di cui si può fare esperienza ma anche che “comes into being and knowledge only in connection with something else” (McKeon, 573)<sup>4</sup>, il tempo è stato da sempre considerato in relazione alla memoria che, oltre ad essere intesa come la capacità di conservare determinate informazioni, è anche considerata come facoltà della mente che “rimanda [...] a un complesso di funzioni psichiche, con l'ausilio delle quali l'uomo è in grado di attualizzare impressioni o informazioni passate, ch'egli si rappresenta come passate” (Le Goff, 1068).

Nel periodo che va dall'ultimo decennio dell'Ottocento alla prima metà del Novecento si colloca un'importante rivoluzione culturale, artistica e letteraria incentrata sulla crisi della visione unitaria del reale, la trasformazione della concezione dell'uomo e della sua coscienza, nonché della nozione di tempo.

Durante i primi anni Venti era stata Virginia Woolf a cogliere

---

<sup>4</sup> “giunge all'essere e alla conoscenza solo in rapporto a qualcos'altro” (trad. mia).

magistralmente l'essenza di tali fermenti e a maturare la consapevolezza che, alle trasformazioni dello stile di vita dell'uomo e dunque del modo in cui la sua coscienza percepisce gli stimoli della realtà esterna, sarebbe dovuta corrispondere una trasformazione delle forme e dei contenuti del romanzo, che diventava, così, specchio dell'essere dell'uomo e del suo divenire. Il romanzo realista, infatti, non avrebbe potuto rispecchiare quella sofferta ma rivoluzionaria disgregazione dell'unità che si cominciava ad avvertire a partire da quegli anni (Melchiori, *Funamboli*, 233-234).

La rivoluzione della categoria temporale è dunque la naturale conseguenza della crisi della visione unitaria del reale, del Tutto che sacrifica le differenze e le particolarità. La sensibilità dell'artista, però, suggerisce la ri-considerazione del frammento, del dettaglio, del particolare: essi diventano così emblematici dell'insieme e dell'universale (Ruggieri, *Maschere dell'artista*, 34-36). Allora una singola giornata può significare un'intera vita, e i protagonisti assurgono a emblema dell'intera umanità.

Anche la musica risente dei cambiamenti socio-culturali che si diffondono in tutta Europa all'inizio del XX secolo. Tra i filosofi modernisti risuona la condanna dello scientismo e soprattutto si levano voci di denuncia dell'impossibilità della scienza di cogliere le radici profonde dell'esistenza. Così, dalla svalutazione della ragione nasce non solo l'esaltazione dell'arte come linguaggio capace di penetrare nell'oscurità del tutto, ma anche la concezione della "fusione delle arti", poiché la misteriosa corrispondenza tra linguaggi diversi può rispecchiare e risolvere la complessità dei rapporti tra le cose (Solvetti, 8-9).

Per la musica il tempo è un elemento essenziale. Arte temporale in quanto si svolge nel tempo, secondo Imberty, essa "acquista un senso solo attraverso il

tempo” (197).

Le opere letterarie di James Joyce e Virginia Woolf includono un’analisi in rapporto al concetto di “tempo” inteso come la velocità più o meno sostenuta che il lettore percepisce leggendo il testo, a seconda se l’autore ha deciso di arricchirlo di riferimenti storico-temporali o di riportare pensieri, di descrivere pensieri e sensazioni.

Diversi autori sfruttano l’interesse generale per il problema dell’unità temporale e si cimentano in abili giochi di prestigio col tempo e con la memoria: Joyce elabora la sua teoria delle “epifanie”, Proust va “à la recherche du temps perdu” a partire da un episodio estremamente intenso e acuto del presente, Virginia Woolf cerca di fissare il “moment of being” e di portare a compimento la missione del romanziere: comunicare lo “spirito variabile, sconosciuto e illimitato” dell’uomo moderno (Melchiori, *Funamboli*, 234).

## **2. MNEMOSINE E CHRONOS**

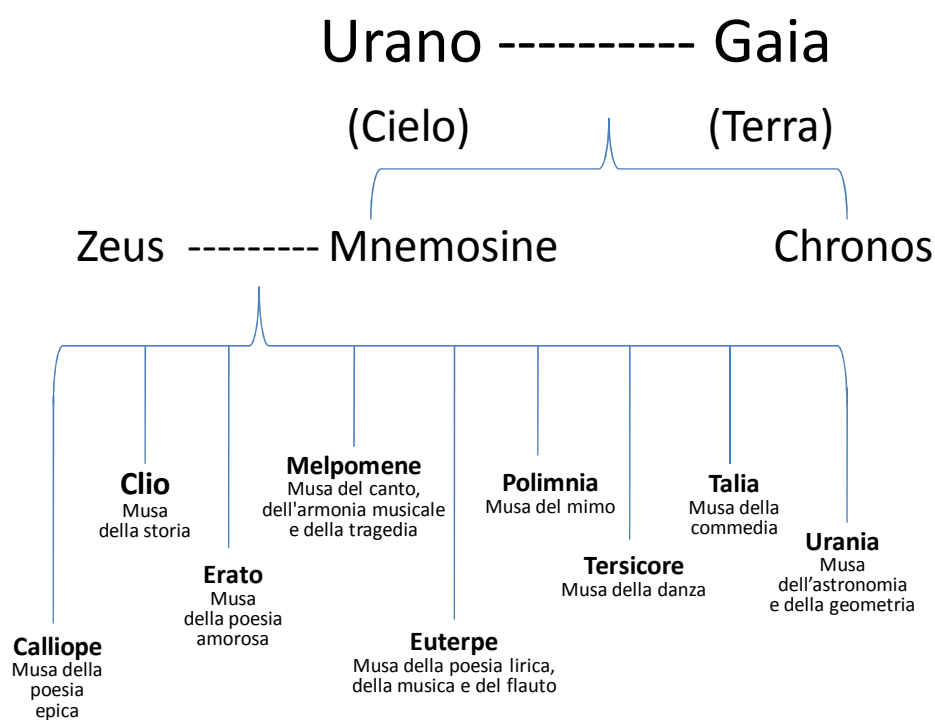
Il rapporto tra la memoria, il tempo e la musica nasconde in sé qualcosa di profondamente antico e misterioso. Esso trova giustificazione nel campo della mitologia greca, ambito cui spesso gli studiosi si rivolgono per spiegare concetti troppo complessi e impossibili da giustificare dal punto di vista scientifico, anche se, in questo caso, la relazione tra memoria, tempo e musica è stata provata anche

scientificamente da studiosi di varie discipline<sup>5</sup>. Così, il ricorso alla mitologia e la conferma della loro interrelazione è solo un'ulteriore prova dell'esistenza di un legame che si è rafforzato nel tempo, trovando il suo apice nell'età modernista.

Nel mondo greco, Mnemosine, personificazione della memoria, era sorella di Chronos, il tempo, figli di Urano, il Cielo, e di Gaia, la Terra. Dalla sua unione con Zeus, Menmosine generò le nove Muse, che la tradizione considera legate alle arti e alle scienze e vanta quali ispiratrici di artisti, poeti, filosofi e musicisti.

Lo schema seguente illustra graficamente la relazione mitologica tra memoria, tempo e musica.

**Fig. 1.**  
**Memoria, Tempo e Musica**



<sup>5</sup> Alcuni testi presenti nella sezione bibliografica testimoniano l'esistenza di una relazione scientifica tra memoria, musica e tempo. Si consideri *Music and Memory* di Bob Snyder (2001), *Literary Modernism and Musical Aesthetics* di Brad Bucknell (2002), *Tempo e memoria. Percorsi di ascolto fra letteratura e musica* di Lucia Cristina Baldo e Silvana Chiesa (2003), solo per citarne alcuni.

Il termine “musica” risale al greco *mousikē*, aggettivo sostantivato di *mousikòs* che indicava il cittadino educato nell’ambito delle arti e delle scienze. “*Mousikē*”, che derivava a sua volta da *Moûsa* e sottintendeva il sostantivo *téchnē*, ovvero “arte”, designava indistintamente ogni attività “governata” dalle Muse (Murray-Wilson, 1-4; Albright, 23) e, in particolare, faceva riferimento all’azione sinergicamente coordinata della poesia e della danza con l’elemento musicale propriamente detto. Se si considera l’etimologia del termine “musica” e che le Muse sono figlie della dea della Memoria, la quale mitologicamente è sorella del Tempo, allora si può confermare l’esistenza, in ambito mitologico, di una particolare connessione tra i tre concetti qui considerati.

In una prospettiva più ampia, musica, memoria e tempo risultano connessi ai concetti di flusso e di sviluppo e, più generalmente, all’idea di cambiamento, nodo centrale del periodo modernista. Non è un caso, infatti, che la tecnica attraverso cui lo scrittore segue di attimo in attimo l’attività mentale dei personaggi sia stata definita con l’espressione “stream of consciousness”, unendo il simbolismo del tempo e del fiume che riporta alla convinzione che il tempo, così come viene percepito, possiede le caratteristiche del flusso (Meyerhoff, 16). I termini successione, flusso, cambiamento appartengono ai dati più immediati e primitivi dell’esperienza umana e sono proprio aspetti del tempo (Meyernoff, 1).

Allargando il campo di indagine alla storia della mitologia celtica si scopre che la relazione tra musica e tempo è riscontrabile nella storia di The Dagda, il “Dio Buono” appartenente a Tuatha Dé Danann, ovvero alla popolazione della dea Danu. The Dagda, oltre ad essere il Signore dei Cieli, era il dio delle arti, della magia e della conoscenza. La tradizione lo dipinge altresì come un talentuoso maestro di musica e un abile guerriero in possesso di speciali poteri magici. Per le

sue capacità conoscitive, poi, The Dagda era persino capace di predire il futuro e di controllare il passaggio del tempo per mezzo di un'arpa di legno di quercia, che egli utilizzava per sancire il cambio delle stagioni e regolare i flussi della vita e della morte.

Anche alcuni dei suoi figli, tra cui Ogma e Angus, possedevano capacità musicali e utilizzavano l'arte della musica per incantare le altre divinità. Inoltre, il ruolo centrale della musica nel mondo celtico è confermato dal potere attribuito alla musica di controllare le emozioni dell'ascoltatore e trasportarlo in un mondo di sogni e di visioni, astraendolo da una realtà poco felice. La musica, infatti, per il popolo celtico, era considerata un lenitivo per l'oblio: non, dunque, un mezzo attraverso il quale azionare il meccanismo del ricordo e della memoria, ma piuttosto un mezzo di ausilio del dimenticare, così che all'ascoltatore era data la possibilità, attraverso l'oblio, di ritrovare l'armonia e la pace interiore che aveva perduto.

Musica come forza incantatrice dunque, come riequilibrante di una vita disarmonica: è questa l'idea che richiama il racconto di Joyce, "The Dead", dove Gretta Conroy rimane incantata da una musica che riconosce come lontana, ma quella musica, piuttosto che aiutarla a dimenticare, come volevano gli antichi Celti, la spinge a ricordare, a riportare alla luce del presente il ricordo di un triste passato, che rende giustizia al sacrificio di un giovane, Michael Furey, pronto a sfidare la morte, pur di esporre il suo urlo d'amore alla donna che aveva paura di perdere<sup>6</sup>.

La storia di Harry Haller, protagonista di *Der Steppenwolf*, torna alla mente quando si fa riferimento alla riconciliazione e alla conquista dell'armonia

---

<sup>6</sup> Per un'analisi del racconto si veda il capitolo 2.

interiore<sup>77</sup>. In tutti gli altri casi qui presi in considerazione, musica e memoria risultano strettamente connessi, e l'oblio è solo un rifugio per chi, come Zeno Cosini<sup>88</sup>, si rivela incapace di accettare pienamente la vita e il fluire continuo del passato nel presente.

---

<sup>77</sup> Si veda l'analisi del romanzo di Hermann Hesse nel capitolo 4.

<sup>88</sup> Zeno Cosini, protagonista di *La Coscienza di Zeno*, è protagonista di diversi episodi in cui tenta volontariamente di gettare nel contenitore dell'oblio ricordi troppo scomodi del suo passato. Si veda, a questo proposito, il capitolo 3.



## CAPITOLO 2

**JAMES JOYCE:**

***DISTANT MUSIC***

### 1. “THE DEAD” DI JAMES JOYCE

“The Dead” di James Joyce costituisce uno degli esempi più significativi dello stretto rapporto che esiste tra la memoria, la musica e il tempo.

Scritto tra luglio e agosto del 1907, quando Joyce era di ritorno a Trieste dopo un breve soggiorno a Roma, “The Dead” è stato considerato il racconto più riuscito della raccolta *Dubliners*, pubblicata nel 1914 dall’editore Grant Richards, come un libro organico di quindici racconti incentrati su quella “paralisi” che sembrava aver colpito i dublinesi e la città di Dublino all’inizio del XX secolo. *Dubliners* nasce casualmente, quando George Russell<sup>9</sup> commissiona al giovane Joyce, in grave difficoltà economica, un racconto per “The Irish Homestead”, l’organo della Società per l’Organizzazione Agricola Irlandese. Joyce scrive quindi “The Sisters”, pubblicato nel 1904 con la firma di Stephen Daedalus, lo pseudonimo utilizzato da Joyce che prende in prestito dal nome del protagonista di *A Portrait of the Artist*, quel saggio autobiografico che rielaborerà prima in *Stephen*

---

<sup>9</sup> George William Russell (1867-1935) fu scrittore mistico, editore, critico, poeta, pittore. Nazionalista irlandese, protagonista del Celtic Revival, scriveva sotto lo pseudonimo di Æ (anche AE or A.E.).

*Hero* e poi definitivamente in *A Portrait of The Artist as a Young Man*, pubblicato nel 1916.

Il progetto di Joyce per *Dubliners* diviene gradualmente più elaborato. Dopo l'idea iniziale di scrivere una serie di dieci "epicleti" per "smascherare l'anima di quella emiplegia o paralisi che molti considerano una città", Joyce decide di dare alla raccolta una struttura ben precisa, creando quattro triadi di racconti: "The Sisters", "Eveline" e "After the Race" scritti nel 1904, "Clay"<sup>10</sup>, "A Painful Case", "The Boarding House", "Counterparts", "Ivy Day in the Committee Room", "An Encounter" e "A Mother", composti nel 1905. A questi dieci racconti si aggiungono "Araby" e "Grace", cui seguono, nel 1906, "Two Gallants" e "A Little Cloud", che non avrebbero alterato la struttura originaria della raccolta, ovvero il ritratto delle tre età dell'uomo: "The Sisters", "An Encounter" e "Araby" sono racconti legati all'infanzia; "Eveline", "After the Race", "Two Gallants" e "The Boarding House" ritraggono storie dell'adolescenza; "A Little Cloud", "Counterparts", "Clay" e "A Painful Case" sono invece racconti legati all'età adulta. Infine, Joyce ha voluto completare questo quadro della "seconda città dell'Impero britannico" con la descrizione della vita pubblica di Dublino, nell'aspetto politico con "Ivy Day in the Committee Room", religioso con "Grace" e "artistico-culturale" con "A Mother".

Nel progetto, l'ultimo racconto, "The Dead", appare come una "coda" dell'intera raccolta, che quel disegno completa e chiarisce in modo definitivo, sintesi di tutti gli altri racconti, che di essi ricapitola "come il quinto tempo – finale – di un quartetto per archi, i temi e i motivi" (Melchiori, *Mestiere dello scrittore*, 88).

---

<sup>10</sup> "Clay" è la rielaborazione di "Hallow Eve", che "The Irish Homestead" aveva rifiutato, come altre riviste irlandesi.

“The Dead” è stato letto come “a ghost story”, “a story about Gabriel Conroy’s progression from self-absorption to self awareness” (Dunleavy, 1), ma è anche , e soprattutto, un racconto musicale e una storia di richiami memoriali, dove la memoria e la musica sono fili sottili che si alternano e si intrecciano, si accordano durante la festa e creano un’eco simbolica e duratura, che alla fine del riverbero lascia spazio a un silenzio quasi surreale in cui si svolge la meditazione di Gabriel sullo stato delle cose nel suo presente, ma anche su ciò che è stato e ciò che sarà sua vita.

L’allusione musicale presente sin dal titolo è simbolo della diffusa sensibilità per il recupero del passato in voga nell’Irlanda del Celtic Revival<sup>11</sup>. Così, il ricorso, sin dal titolo, a “O Ye Dead”<sup>12</sup>, una melodia delle *Irish Melodies* di Thomas Moore<sup>13</sup>, cui Joyce, tuttavia, non fa mai menzione, è un chiaro riferimento al movimento letterario, sebbene notoriamente, e in modo ufficiale, Joyce si discostasse dal nazionalismo culturale che invece propugnavano autori come William B. Yeats, J.M. Synge, Sean O’Casey<sup>14</sup>. Secondo Emer Nolan,

“The Dead” is a tale that helps its readers to reconsider how Joyce’s portrayal of Dublin relates to larger constructions of cultural and political “Irishness”. The

---

<sup>11</sup> Tra la fine dell’Ottocento e il primo ventennio del Novecento l’Irlanda attraversa un periodo in cui la ricerca di legittimazione dell’identità nazionale sociale e letteraria diventa una questione estremamente urgente e necessaria. Poeti e scrittori dell’epoca trovano una strada comune verso la quale indirizzare la ricerca del passato culturale che affonda le sue radici nella storia, nei miti, nelle leggende e nel folklore dell’isola di smeraldo.

<sup>12</sup> “O Ye Dead” è una canzone in cui i vivi e i morti esprimono, in stanze alternate, la loro invidia per il loro reciproco stato. Si veda il testo posto in appendice con lo spartito relativo alla versione musicata dal compositore irlandese Charles Villiers Stanford (1852-1924).

<sup>13</sup> Thomas Moore (1779-1852), musicista e poeta irlandese, è autore di canti tradizionali molto noti, tra cui “Minstrel Boy”, e delle *Irish Melodies*, 130 composizioni poetiche pubblicate tra il 1807 e il 1835 in dieci volumi.

<sup>14</sup> I grandi protagonisti del movimento di recupero del passato letterario irlandese, oltre a Yeats, Synge e O’Casey, appena citati, furono Lady Gregory, A.E. (pseudonimo di G. W. Russel), James Stephen. *Ulysses* è considerato dai critici, primo fra tutti Daniel Mulhall, il testo che segna la fine del Celtic Revival, forse per l’attenzione di Joyce all’ambiente urbano e alle esperienze di vita cittadina, indubbiamente lontane dalle atmosfere rurali nostalgiche del Revival.

undermining of Gabriel Conroy's cosmopolitan pretensions by the revelation of his wife's passion for a dead country boy, and the concluding panoramic vision of Ireland between its eastern and western shores, seem to prove that Joyce is not after all, immune to revivalist romanticism and primitivism (31)<sup>15</sup>.

Nel racconto, poi, Gabriel Conroy ha uno scontro inaspettato con la nazionalista Molly Ivors, che lo definisce "West Briton" (Joyce, *Dubliners*, 190), lo accusa di scrivere per un giornale conservatore, il *Daily Express*, e di non interessarsi abbastanza alla sua nazione quando, alla proposta di lei di visitare le Aran Isles<sup>16</sup>, egli oppone un tour del continente. Le accuse suscitano in Gabriel una brusca ed inaspettata reazione che sorprende e spaventa Miss Ivors, costretta a lasciare la festa in anticipo<sup>17</sup>. L'episodio costituisce la seconda parte del racconto e si inserisce all'interno della struttura tripartita della storia, che comprende una sezione precedente allo scontro tra Gabriel e Miss Ivors, dove un narratore in terza persona introduce le tre protagoniste femminili e descrive l'atmosfera in cui si svolge il ballo annuale di Usher's Island, e una sezione successiva, dove Gabriel Conroy è protagonista di un momento in cui la sua memoria personale e quella di Gretta riportano alla luce frammenti della loro vita, anche se con modalità e significati diversi.

Alle tre canoniche parti che caratterizzano questo come gli altri racconti di *Dubliners*, si aggiunge un'ultima sezione, una "coda", in cui si descrivono gli ultimi pensieri di Gabriel e la sua definitiva risoluzione, che si consuma in una

---

<sup>15</sup> "'The Dead' è una storia che aiuta i suoi lettori a considerare come il ritratto di Dublino offerto da Joyce faccia riferimento a più vaste costruzioni di "irlandesità" culturali e politiche. Il declino dell'arroganza cosmopolita di Gabriel Conroy dovuta alla rivelazione della passione della moglie per un ragazzo di campagna, e la conclusiva visione panoramica dell'Irlanda tra le rive orientali e occidentali, sembrano provare che Joyce non sia affatto immune dal primitivismo e dal romanticismo revivalista" (trad. mia).

<sup>16</sup> Le Aran Isles erano il simbolo della ricerca delle origini celtiche durante il periodo del Celtic Revival.

<sup>17</sup> Su questo episodio si vede il paragrafo 1.2 di questo capitolo.

silenziosa, buia e gelida notte della Dublino di inizio secolo.

### 1.1 I parte: l'atmosfera della festa

Lo sviluppo della vicenda di “The Dead” non segue una sequenza temporale del tutto lineare quanto, piuttosto, un disegno sinusoidale che porta la narrazione in un continuo alternarsi tra azioni e pensieri che si svolgono nel presente e nel passato dei protagonisti e della storia dell'Irlanda.

Il racconto si apre *in medias res*, nel presente, per poi, di tanto in tanto, tornare a un tempo lontano della vita delle signorine Morkan e al passato di Gabriel e Gretta, per chiudersi, infine, con una premonizione di morte, funerea quanto la situazione presente e i pezzi di passato riportati più volte alla luce. Il tempo del racconto, dunque, ricco di digressioni, nella sezione conclusiva della vicenda contiene anche una significativa prolessi che completa la storia, la chiarisce e le conferisce un alto grado di simbolismo.

L'atmosfera dell'intero racconto è quella adombrata dal titolo che però, ad una lettura superficiale, sembra contrastare con la festa che si sta svolgendo a casa delle signorine Morkan. Tra il titolo del racconto, tetto e funereo, e la vicenda presentata, di allegria e di festa, è subito creato un equilibrio attraverso la prima parola, “Lily” (Joyce, *Dubliners*, 175), che qui è il nome della figlia del “caretaker”, chiara allusione al giglio, fiore funereo per tradizione, simbolicamente associato all'Arcangelo Gabriele<sup>18</sup>.

Nel primo paragrafo la descrizione dell'azione presente si intreccia con

---

<sup>18</sup> Il giglio è, nella tradizione cristiana, attributo iconografico dell'Arcangelo Gabriele, servo di Dio come messaggero, annunciatore a Maria di Nazareth della nascita di Gesù Cristo.

molti riferimenti a un passato in cui era solito accadere qualcosa di molto simile:

*It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance. [...] Never once had it fallen flat. For years and years it had gone off in splendid style as long as anyone could remember; (Joyce, Dubliners, 175)<sup>19</sup>.*

Le espressioni temporali messe in evidenza nella citazione indicano la ripetitività dell'evento e di una serie di gesti che fanno dell'incontro annuale un rito sempre uguale a se stesso. Questa volta, però, la festa natalizia a Usher's Island diventa l'occasione in cui si risveglia la coscienza dei due protagonisti: per Gretta si riaccendono i bagliori di un ricordo creduto perduto per sempre e per Gabriel quelli che lo condurranno alla comprensione del proprio essere, denudandolo di tutte le certezze che aveva dimostrato di possedere fino a quel momento<sup>20</sup>.

Attraverso una sorta di sospensione del presente, la voce narrante racconta parte del passato delle signorine Morkan:

*[...] ever since Kate and Julia, after the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark, gaunt house on Usher's Island, the upper part of which they had rented from Mr. Fulham, the corn-factor on the ground floor. That was a good thirty years ago if it was a day (Joyce, Dubliners, 175)<sup>21</sup>.*

---

<sup>19</sup> “*Era sempre un grande avvenimento, il ballo annuale delle signorine Morkan. [...] Mai una volta il successo era venuto a mancare. Per anni e anni, per quanto fosse possibile ricordare, era sempre magnificamente riuscito, [...]*” (Joyce, *Gente di Dublino*, trad. it. Marco Papi, Garzanti, Milano 2000, p. 167). Sarà questa l'edizione cui si farà riferimento nel corso del capitolo. Corsivo mio.

<sup>20</sup> Il ballo a casa delle signorine Morkan, zie di Gabriel, si svolge una sera, non specificata, tra Natale e l'Epifania, un dettaglio non poco importante, visto che il riferimento all'epifania così come teorizzata da Joyce e che vivrà di lì a poco Gabriel sembrerebbe così attuarsi in prossimità dell'Epifania liturgica.

<sup>21</sup> “[...] fin da quando Kate e Julia, dopo la morte del loro fratello Pat, avevano lasciato la casa di Stoney Batter e avevano portato Mary Jane, la loro unica nipote, a vivere con loro nella casa cupa e desolata di Usher's Island, della quale avevano preso in affitto il piano superiore dal signor Fulham, il mercante di grano che abitava a pian terreno. Questo succedeva una bella trentina d'anni prima, mica un giorno” (Joyce, *Gente di Dublino*, 167).

In questo caso il racconto primo lascia spazio a un'analessi esterna completa (Genette 97, 110) ovvero ad un'anacronia che chiarisce l'azione principale e "mira a recuperare la totalità del 'precedente narrativo'" (Genette 111), costituendo così una parte importante della storia.

L'unico riferimento al tempo cronologico è posto in relazione all'arrivo di Gabriel Conroy e sua moglie Gretta. La voce narrante afferma, infatti, che "[i]t was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife" (Joyce, *Dubliners*, 176)<sup>22</sup>. Il riferimento a una musica di pianoforte, poi, apre la narrazione a un ampio numero di riferimenti musicali. Non è un caso che la prima allusione alla musica sia presentata dopo l'arrivo di Gabriel alla festa. Infatti, sebbene le signorine Morkan siano descritte come personaggi appartenenti al mondo musicale sin dall'inizio della storia<sup>23</sup>, la madre di Gabriel "[...] had no musical talent though Aunt Kate used to call her the brains carrier of the Morkan family" (Joyce, *Dubliners*, 186)<sup>24</sup>. Gabriel sembra rifuggire il contatto con la musica per tutto il corso della narrazione, e la prima volta accade quando si trova al piano di sotto con Lily: "[...] he listened for a moment to the piano and then glanced at the girl [...]" (Joyce, *Dubliners*, 177)<sup>25</sup>, e si comporta come se non provasse nessun interesse per la musica.

Quando l'azione si sposta al piano superiore della casa, dove si svolge la festa tra chiacchiere, balli e canti, la voce narrante afferma che Gabriel "[...] waited outside the drawing-room until the waltz should finish" (Joyce, *Dubliners*,

---

<sup>22</sup> "[...] le dieci erano già passate da un pezzo, e non s'era vista ancora l'ombra di Gabriel e sua moglie" (Joyce, *Gente di Dublino*, 168).

<sup>23</sup> Zia Julia è un soprano e zia Kate dà lezioni di pianoforte a casa.

<sup>24</sup> "[...] non [aveva] alcun talento musicale, anche se zia Kate era solita definirla il cervello della famiglia Morkan" (Joyce, *Gente di Dublino*, 168).

<sup>25</sup> "[...] ascoltò per un attimo la musica del pianoforte e poi guardò di nuovo la ragazza [...]" (Joyce, *Gente di Dublino*, 169).

178)<sup>26</sup>, segno del profondo desiderio di solitudine, come del resto sottolineato più volte dai suoi pensieri sull'esterno, freddo e solitario, ambiente più consono alla sua indole. Al contrario, l'atmosfera in casa Morkan è più calda, gli ospiti sono coinvolti in discorsi e balli abbastanza vivaci, nell'attesa della cena e del consueto discorso di Gabriel:

Calore e allegria, mediocrità appena compiaciuta, apparente serenità sono le note di primo piano di questo interno, mentre più pervasive e profonde si stratificano a vari livelli le immagini della morte e del silenzio (Ruggieri, *Maschere dell'artista*, 236).

Il freddo dell'esterno contro il calore e l'allegria dell'interno, dunque, dove si susseguono le azioni e i pensieri dei personaggi. Sebbene il narratore descriva l'azione di molti di loro, focalizzandosi sullo svolgimento del *plot*, conferisce maggiore risalto ai pensieri e all'attività mentale di Gabriel. Così, in attesa che il valzer finisca, Gabriel pensa a ciò che sta accadendo intorno a lui e controlla, insicuro, i fogli del suo discorso: egli vive, per qualche momento, estraniato dal mondo circostante, perso nel suo tempo personale, lasciando scorrere il tempo pubblico senza che esso possa interferire con i suoi pensieri.

Il lettore ha, in questo caso, la sensazione di seguire i pensieri di Gabriel, di essere testimone del momento in cui scopre la sua solitudine e il suo isolamento, come viene confermato dal sentimento di disprezzo che prova rispetto alla cultura, diversa dalla sua, degli altri invitati:

The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of

---

<sup>26</sup> “[...] rimase fuori della sala, in attesa che terminasse il valzer, [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 170).



culture differed from his (Joyce, *Dubliners*, 179)<sup>27</sup>.

L'episodio, apparentemente insignificante, anticipa quello che costituisce il punto cruciale della storia, il ricordo che la musica di Bartell D'Arcy risveglia nella coscienza di Gretta: come Gretta, infatti, anche Gabriel è qui portato a ricordare–e criticare–l'appartenenza sociale degli ospiti, a partire dalla percezione uditiva di un suono distinto, che sembra rivelare, quindi, più di quello che in realtà è.

La fine della prima parte del racconto coincide con la fine del valzer e l'inizio della quadriglia, danze significative in quanto praticate prevalentemente in sale da ballo, dal ritmo sostenuto, che rispecchia il tono apparentemente allegro della serata. Sebbene l'atmosfera generale della festa richiami un tempo musicale più vicino a un moderato o a un allegretto, il ritmo del testo, il "tempo", che è velocità del racconto, in questa prima parte sembra essere più un andante, poiché la descrizione dei pensieri di Gabriel rallenta inevitabilmente lo svolgimento dell'azione.

## 1.2 Il parte: tradizione e modernità

La seconda parte del racconto si apre con le riflessioni di Gabriel sul brano musicale eseguito da Mary Jane, la più giovane delle signorine Morkan:

Gabriel could not listen while Mary Jane was playing her Academy piece, full of runs and difficult passages, to the hushed drawing-room. He liked music but the piece she was playing had no melody for him and he doubted whether it had any melody for the other listeners, though they had begged Mary Jane to play something (Joyce,

---

<sup>27</sup> "Lo sconveniente pestare dei tacchi maschili e lo scalpiccio delle loro suole gli fece ricordare che il loro grado di cultura era ben diverso dal suo" (Joyce, *Gente di Dublino*, 170-171).

*Dubliners*, 186)<sup>28</sup>.

Tra i pensieri di Gabriel si fa strada l'idea che quel brano sia troppo accademico, tecnico e senza melodia e che nessuno dei presenti stesse realmente apprezzando quella sorta di esercizio. Nei suoi pensieri si fa strada l'idea che le uniche persone che stessero davvero ascoltando fossero la stessa Mary Jane e la zia Kate che era al suo fianco al pianoforte attenta a girare le pagine dello spartito.

Nel frattempo gli occhi di Gabriel seguono alcune fotografie appese alla parete della sala, proprio appena sopra il pianoforte, tra le quali scorge l'immagine della madre:

A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage. Some slighting phrases she had used still rankled in his memory: [...] (Joyce, *Dubliners*, 187)<sup>29</sup>.

È facile ricollegare a una sorta di colonna sonora la musica di Mary Jane che accompagna i pensieri di Gabriel relativi alla morte della madre e alla sua bassa considerazione di Gretta, “a country cute” (Joyce, *Dubliners*, 187)<sup>30</sup>, come la definiva, che nonostante fosse a conoscenza del poco amore della madre di Gabriel nei suoi confronti, si era presa cura di lei durante la sua malattia.

Qui Gabriel è protagonista di una scena che, secondo le teorie di Werner

---

<sup>28</sup> “[...] Gabriel non riuscì a prestare ascolto al pezzo accademico fitto di volate e di difficili passaggi che Mary Jane suonava nel silenzio generale della sala. La musica gli piaceva, ma il pezzo che veniva suonato non aveva melodia per lui e dubitava che ne avesse per gli altri ascoltatori, anche se avevano tutti chiesto insistentemente a Mary Jane di suonare qualcosa” (Joyce, *Gente di Dublino*, 177).

<sup>29</sup> “Un’ombra gli passò sul volto nel ricordare la sorda avversione della madre al suo matrimonio. Alcune frasi sferzanti da lei usate gli bruciavano ancora nel ricordo: [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 178).

<sup>30</sup> “una furba ragazza di campagna” (Joyce, *Gente di Dublino*, 178).

Wolf<sup>31</sup>, aderisce alla *intratextual thematization* (56), poiché Gabriel è ascoltatore, sebbene disattento, di un brano musicale eseguito al pianoforte da un personaggio musicale, in questo caso Mary Jane, ed è anche critico di quell'esecuzione che non ha nulla di artistico, caratteristica che la musica dovrebbe invece avere, considerata l'importanza che si è soliti attribuire all'interpretazione di un brano musicale<sup>32</sup>.

Gabriel elabora persino un commento tecnico sull'esecuzione musicale della cugina:

He knew that Mary Jane must be near the end of her piece for she was playing again the opening melody with runs of *scales* after every *bar* and while he waited for the end the resentment died down in his heart. The piece ended with a *trill* of *octaves* in the *treble* and a final deep *octave* in the *bass* (Joyce, *Dubliners*, 187)<sup>33</sup>.

Gabriel, e tramite Gabriel il musicofilo Joyce, arricchisce di riferimenti tecnici il momento dell'ascolto e della parte conclusiva dell'esecuzione. Il "trillo" sulle note acute e basse che sancisce la conclusione del brano sottolinea l'intenzione e la volontà di Mary Jane di dare alla sua esecuzione un'aurea aulica e di virtuosismo che però non riesce a conferire, caricando così l'episodio di carattere grottesco, ridicolo, richiamando quel "sentimento del contrario" di memoria

---

<sup>31</sup> Werner Wolf è il critico che ha studiato il rapporto tra la musica e le letterature inserendolo nel contesto dell'intemedialità. Il suo contributo più significativo e sintesi di tutti i suoi precedenti contributi è *The Musicalization of Fiction. A study in the Theory and History of Intermediality*, pubblicato nel 1999.

<sup>32</sup> In questo caso, diversamente da quanto accade in *La Coscienza di Zeno*, dove il violinista Guido Speier è anche "compositore" della "Chaconne" perché conferisce al brano musicale una sua personalissima interpretazione, l'esecuzione di Mary Jane è paragonabile a quella di Zeno Cosini, più accademica e molto meno elaborata, eseguita esclusivamente per il gusto di dar prova della loro capacità musicale, senza pensare di realizzare un'esecuzione di qualità.

<sup>33</sup> "Capì che Mary Jane doveva essere ormai vicina alla fine del brano perché aveva ripreso la melodia iniziale con volate di *scale* a ogni *nota* e, mentre attendeva la conclusione, sentì il risentimento che gli si spegneva nel cuore. Il brano terminò con un *trillo* di *ottave* negli *acuti* e con una profonda *ottava* finale nel *basso*" (Joyce, *Gente di Dublino*, 178). Corsivo mio.

pirandelliana, cui l'episodio sembra aderire perfettamente<sup>34</sup>.

L'intermezzo musicale lascia spazio poi alla danza, e allo scontro di Gabriel con la nazionalista Molly Ivors, episodio che colpisce entrambi, tanto che Miss Ivors lascia in anticipo la festa e Gabriel, in una conversazione distratta con la madre di Freddy Malins pensa che avrebbe voluto dimenticare in fretta quello screzio:

While her tongue rambled on Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors. Of course the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast but there was a time for all things. Perhaps he ought not to have answered her like that. But she had no right to call him a West Briton before people, even in joke. She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit's eyes (Joyce, *Dubliners*, 191)<sup>35</sup>.

Mentre si autobiasima per la reazione che avrebbe, forse, potuto controllare, nello stesso tempo si giustifica, e lancia delle velate accuse a quella donna che, in fondo, l'aveva provocato davanti a tutti, umiliandolo.

Il valzer coinvolge ancora gli ospiti di casa Morkan, mentre Gabriel ripensa al tradizionale discorso che farà di lì a poco. La sua è un'attenta analisi del presente in relazione al passato, con riferimenti al passato glorioso della loro terra e alla

---

<sup>34</sup> Il saggio di Luigi Pirandello *L'umorismo* è stato pubblicato nel 1908. Pirandello teorizza il "sentimento del contrario" come il risultato dell'analisi di una situazione comica in cui si "avverte" che "una vecchia signora, coi capelli ritinti, [...] tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili" è in realtà "il *contrario* di ciò che una vecchia e rispettabile signora dovrebbe essere" (in corsivo nell'originale). Così, una situazione che all'inizio è comica si trasforma in una situazione umoristica quando si pensa alla sofferenza della donna che si illude di mascherare la sua età vestendosi "come un pappagallo". "[D]a quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto pensare a questo *sentimento del contrario*" (Pirandello, *L'umorismo*, Oscar Mondadori, Milano 1992, p. 126. In corsivo nel testo). Mary Jane sembra rispondere a questa descrizione se cerca di mascherare con un falso virtuosismo, mal realizzato, la sua modesta abilità tecnica nell'esecuzione musicale.

<sup>35</sup> "E mentre la donna proseguiva nelle divagazioni, Gabriel cercava di accantonare nella mente il ricordo spiacevole dell'incidente con la signorina Ivors. D'accordo, la ragazza, o la donna o quello che era, era una fanatica, ma a ogni cosa c'era un limite. Forse lui non avrebbe dovuto risponderle in quel modo, ma in ogni caso lei non aveva diritto di definirlo anglofilo alla presenza di tutti, nemmeno per scherzo. Aveva cercato di metterlo in ridicolo davanti agli altri, provocandolo e puntandogli addosso quei suoi occhietti da coniglio" (Joyce, *Gente di Dublino*, 181-182).

meschinit  del presente. Prima della cena e quindi del discorso, Gretta si fa strada tra i ballerini per riferire a Gabriel le parole della zia Kate: “Gabriel, Aunt Kate wants to know won’t you carve the goose *as usual*” (Joyce, *Dubliners*, 191)<sup>36</sup>, evidenziando ancora una volta la ripetitivit  dell’evento. E poi, durante il discorso, Gabriel dichiara:

It has fallen to my lot this evening, *as in years past*, to perform a very pleasing task, [...]. [*I*]t is not the first time that we have gathered together under this hospitable roof, around this hospitable board. *It is not the first time* that we have been the recipients—or perhaps, I had better say, the victims—of the hospitality of certain good ladies (Joyce, *Dubliners*, 203)<sup>37</sup>.

Il resto del suo discorso svela la sua irlandesit , che nello scontro con Miss Ivors era stata offuscata:

I feel more strongly with every recurring year that our country has no tradition which does it so much honour and which it should guard so jealously as that of its hospitality. [...] the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us (Joyce, *Dubliners*, 203-204)<sup>38</sup>.

Qui Gabriel sottolinea le virtù dell’Irlanda, “semplici ingredienti, colonne sonore di un paesaggio di ombre e di morti che la musica richiama a vivere” (Ruggieri, *Maschere dell’artista*, 233).

---

<sup>36</sup> “Gabriel, sia Kate vuole sapere se taglierai tu l’oca *come il solito*” (Joyce, *Gente di Dublino*, 182). Corsivo mio.

<sup>37</sup> “tocca a me questa sera, *come in anni passati*, assolvere un compito molto piacevole, [...] [*N*]on   la prima volta che ci troviamo qui riuniti, sotto questo tetto ospitale, intorno a questa ospitale tavola. Non   la prima volta che siamo oggetto, o forse sarebbe pi  esatto dire vittime, dell’ospitalit  di certe buone signore” (Joyce, *Gente di Dublino*, 193). Corsivo mio.

<sup>38</sup> “Ogni anno di pi  sono convinto che il nostro paese non abbia tradizione che maggiormente vada a suo onore o pi  gelosamente sia da custodire quanto l’ospitalit . [...] la tradizione della sincera, cordiale, civile ospitalit  irlandese, che i nostri antenati ci hanno trasmesso e che noi, a nostra volta, dobbiamo trasmettere ai nostri discendenti, continuer  a essere viva tra noi” (Joyce, *Gente di Dublino*, 193).

Per meglio sottolineare la differenza tra il passato e il presente, Gabriel mette in evidenza le discrepanze tra le generazioni di due diverse epoche, permettendo, ancora una volta, che il passato si introduca nel presente, sebbene in questo caso non ci sia una vera e propria analepsi, né la descrizione di un ricordo che si risveglia nella mente del protagonista: è direttamente la voce di Gabriel che richiama alcuni momenti e personaggi appartenenti a un passato lontano. Rievocando una sua precedente affermazione secondo cui “*One feels that one is listening to a thought-tormented music*” (Joyce, *Dubliners*, 192)<sup>39</sup>, Gabriel sostiene che “we are living in a sceptical and, a thought-tormented age” (Joyce, *Dubliners*, 204)<sup>40</sup>, un’età in cui la nuova generazione rivela di non possedere le qualità di umanità, ospitalità e umorismo appartenenti alla generazione precedente. Poi, seguendo la stessa onda nostalgica, e attraverso l’evocazione di un dialogo cui non ha realmente partecipato<sup>41</sup>, Gabriel fa riferimento ad alcuni grandi cantanti del passato e sostiene che, poiché in quel preciso momento della storia si sta vivendo “in a less spacious age” (Joyce, *Dubliners*, 204)<sup>42</sup>, la nostalgia che accompagna il ricordo degli artisti del passato è del tutto naturale:

[...] thoughts of the past, of youth, of changes, of absent faces that we miss here tonight. Our path through life is strewn with many such sad memories: [...] (Joyce, *Dubliners* 205)<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> “Si ha la sensazione di ascoltare una musica tormentata dalla meditazione” (Joyce, *Gente di Dublino*, 183). Corsivo nell’originale in inglese.

<sup>40</sup> “Ma noi viviamo in un’epoca di scetticismo e, se mi è consentita l’espressione, di tormentati pensieri, [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 194).

<sup>41</sup> Gabriel aveva atteso il momento del suo discorso in silenzio, senza partecipare alla conversazione musicale che era nata a tavola intorno alle grandi personalità musicali dell’epoca, tra un’orchestrazione di suoni che Joyce descrive minuziosamente come suoni preparatori di una musica “lontana”.

<sup>42</sup> “in un’epoca non altrettanto spaziosa” (Joyce, *Gente di Dublino*, 194).

<sup>43</sup> “[...] pensieri del passato, della gioventù, dei mutamenti, dei volti che non sono più tra noi, dei quali questa sera sentiamo la mancanza. Il nostro cammino nella vita è disseminato di questi tristi ricordi, [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 194).

Quell'appuntamento annuale per Gabriel è “a brief moment from the bustle and rush of [...] everyday routine” (Joyce, *Dubliners* 205)<sup>44</sup>, una sorta di evento inusuale che irrompe nella linearità di un presente che per lui è forse troppo monotono.

In questa sezione la velocità del racconto, il “tempo”, il ritmo narrativo, è decisamente rallentato rispetto alla sezione introduttiva, e richiama dunque un adagio o un andante, ovvero un movimento prevalentemente lento, poiché il lettore ha la sensazione di leggere direttamente i pensieri più intimi di Gabriel e la descrizione delle azioni esteriori risulta dilatata ed enormemente ritardata.

La seconda parte di “The Dead” si conclude con una sorta di dialogo musicale popolare e si suggella, esattamente come la prima parte, con risate e canti. In questo caso Joyce inserisce i versi delle canzoni popolari direttamente nel testo, aderendo così a quella categoria di “citazione musicale in letteratura” elaborata da Carlo Majer<sup>45</sup>, con l'unica eccezione che il critico, parlando di questo tipo di citazione, fa riferimento alla interpolazione, nel testo, di sezioni dello spartito musicale. Grazie all'inserimento di versi ripetuti e cantati dai protagonisti del racconto, negli ultimi paragrafi della sezione, la categoria “tempo” tende ad accelerare fino a diventare un allegretto che gradualmente sfuma, lasciando il posto al silenzio più profondo in cui la vicenda si snoda fino a concludersi.

---

<sup>44</sup> “[...] un breve attimo di tregua dagli affanni e dalle tribolazioni della nostra vita di tutti i giorni” (Joyce, *Gente di Dublino*, 194).

<sup>45</sup> Carlo Majer è il critico italiano più autorevole nell'ambito dello studio delle relazioni tra la musica e la letteratura.

### 1.3 III parte: suoni nostalgici

Il passaggio dalla seconda alla terza parte implica un movimento sia nel tempo che nello spazio: dal tavolo del soggiorno all'ingresso, dalla parte centrale della festa alla sua conclusione, mentre gli ospiti si preparano a tornare a casa e a spostarsi ancora, dall'interno al freddo dell'esterno.

Gabriel si trova all'ingresso della casa delle zie ma rimane staccato dal gruppo degli ospiti:

Gabriel had not gone to the door with the others. He was in a dark part of the hall gazing up the staircase (Joyce, *Dubliners*, 210)<sup>46</sup>.

La festa si è ormai conclusa ma c'è ancora qualcuno che si trattiene al piano di sopra e suona al pianoforte. È in questo istante che Gabriel si accorge di un'ombra, immobile, lì, sulle scale, come se fosse stata catturata da una strana forza da cui è incapace di divincolarsi:

A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something (Joyce, *Dubliners*, 210-211)<sup>47</sup>.

È questo l'episodio che esemplifica la presenza delle relazioni tra la musica e la memoria nel racconto. I diversi atteggiamenti nonché sentimenti di Gabriel e

---

<sup>46</sup> “Gabriel non era andato alla porta con gli altri. Era in un angolo buio dell'atrio e guardava su per le scale” (Joyce, *Gente di Dublino*, 200).

<sup>47</sup> “Una donna, anche lei in ombra, era in piedi quasi in cima alla prima rampa di scale. Gabriel non poteva vederne il volto, ma riconosceva i quadretti color terracotta e rosa salmone della sua gonna, che nell'ombra sembravano neri e bianchi. Era sua moglie. Appoggiata alla ringhiera, stava ascoltando qualcosa” (Joyce, *Gente di Dublino*, 200).



Gretta sono messi in evidenza mediante la descrizione dei loro diversi approcci alla melodia proveniente dalla voce di Bartell D'Arcy:

Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing. He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife (Joyce, *Dubliners*, 211)<sup>48</sup>.

Mentre Gabriel, infatti, percepisce a fatica quella melodia, Gretta ne è completamente avvolta. Gabriel, guardando la moglie in tutto il suo fascino e nella sua irresistibile autorità, si chiede di cosa potrebbe esserne simbolo e decide che, se fosse un pittore, intitolerebbe il quadro "Distant Music":

There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. *Distant Music* he would call the picture if he were a painter (Joyce, *Dubliners*, 211)<sup>49</sup>.

Gabriel si interroga sul significato simbolico di quell'immagine che rivela chiaramente il profondo legame con la musica, una complicità tra l'ombra e il suono che allude vagamente alla luce che, di lì a poco, la musica getterà sulla

---

<sup>48</sup> "Gabriel fu sorpreso dall'immobilità della sua figura e tese a sua volta l'orecchio, ma oltre alle risate e alle discussioni sui gradini di casa, riuscì a sentire ben poco, solo qualche nota suonata al piano e l'eco di una voce maschile che cantava.

Rimase fermo nella penombra dell'atrio, con l'orecchio teso alla melodia che l'uomo stava cantando e lo sguardo volto alla figura della moglie" (Joyce, *Gente di Dublino*, 200).

<sup>49</sup> "[...] Era una posa che aveva grazia e mistero, quasi che ella fosse il simbolo di qualcosa. Si domandò che cosa potesse simboleggiare una donna in piedi sulla scala, nell'ombra, intenta all'ascolto di una musica lontana. Se fosse stato un pittore, l'avrebbe ritratta in quella posa, con il cappello azzurro di feltro che faceva risaltare nel buio il rame dei suoi capelli e i quadretti scuri della sua sottana che facevano risaltare quelli chiari. *Musica lontana* avrebbe chiamato quel quadro, se fosse stato un pittore" (Joyce, *Gente di Dublino*, 200). In corsivo nel testo.

memoria di Gretta, illuminandone una parte, restituendo al presente, l'immagine di un giovane che aveva voluto dedicare la sua vita all'amore per questa donna.

La lettura di Emanuele Trevi di questo passo di "The Dead" è altamente significativa:

Nel quadro, la musica e quella sua misteriosa distanza non potrebbero che essere rappresentate dalla donna in piedi sulle scale, dall'atteggiamento di quel corpo che accoglie in sé la melodia lontana e si lascia lentamente soggiogare da lei, acquistando qualcosa della sua essenza (113).

E il corpo di Gretta verrà descritto come "musical", ed è il corpo che Gabriel desidera nel tragitto che porta la coppia dalla casa delle zie Morkan al Gresham Hotel, mentre Gretta, avvolta nel silenzio e sprofondata nella nostalgia per un passato ormai lontano, ripensa a un drammatico momento della sua giovinezza, quando abitava dalla nonna a Galway.

Le parole e la descrizione dell'immagine di Gretta, all'ombra, a metà tra i due piani della casa, tra la festa e i saluti, tendono ad una commistione tra le arti, dove la percezione visiva e uditiva si fondono per dar luogo a un quadro musicale. Come ricorda Franca Ruggieri in *Le Maschere dell'Artista*,

[i] diversi ruoli che la musica, esperienza di vita e vaga suggestione, svolge anche in un racconto come "The Dead" e la tensione di un'arte totale, in cui tutte le arti coincidono e che sembra avvertire in qualche punto, [...] sono [...] i segni, forse ancora naturalmente e ingenuamente, nel tempo dato, legati all'atmosfera wagneriana, di una ricerca sperimentale, che percorre più o meno intensamente ed esplicitamente tutto il Novecento, [...] (245).

Un'arte totale, quindi, *Gesamtkunstwerk*, che accoglie e compenetra parola,

musica e dramma, *Wort-Ton-Drama*. Richard Wagner<sup>50</sup> teorizzò la rottura dei confini tra le varie arti, per lasciare che esse comunichino sotto la guida della musica<sup>51</sup>. Tuttavia, se l'espressione *Wort-Ton-Drama* è rintracciabile chiaramente nell'opera critica di Wagner, e *Tristan und Isolde*<sup>52</sup> può essere considerato il primo esempio di questa unione stilistica tra le arti della poesia, della musica e della mimica, con i motivi architettonici e decorativi della messa in scena, il termine *Gesamtkunstwerk* non risulta mai utilizzato dal musicista tedesco, che preferiva piuttosto l'espressione *allgemeinsame Kunst*, arte universale, alludendo a un'arte dove ogni espressione artistica, ogni linguaggio, potesse ancora mantenere la propria alterità, operando più che una fusione, una collaborazione tra linguaggi.

Nella scena descritta da Joyce in questa ultima sezione di "The Dead" risulta evidente il contrasto tra il tempo soggettivo di Gretta e il tempo pubblico degli ospiti. Sembra, infatti, che il ricordo abbia alterato il suo senso del tempo e che ci sia una sospensione che allude a un'estasi malinconica e nostalgica, messa in risalto dalla posizione di Gretta a metà tra il piano superiore e quello inferiore, in procinto di prendere commiato ma ancora fatalmente legata alle ultime eco della festa che ormai volge a termine. Il lettore può facilmente percepire il senso di rallentamento della descrizione delle azioni, ma avverte anche una continuità nel flusso del tempo pubblico al di fuori del mondo di Gretta, così com'era accaduto a

---

<sup>50</sup> Richard Wagner (1813-1883), compositore, poeta e saggista tedesco, figura rappresentativa del "secondo" Romanticismo che si suole identificare nel fallimento della rivoluzione del 1848 con la fine dell'epoca rivoluzionario in Germania. Wagner esprime la sua estetica in scritti teorici e critici quali *Oper und Drama* (trad. it. *Opera e Dramma*), del 1851, *Das Kunstwerk der Zukunft* (trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*) e *Die Kunst und die Revolution* (trad. it. *L'arte e la rivoluzione*), entrambi del 1849.

<sup>51</sup> Questa idea si realizzerà materialmente nel teatro di Bayreuth, dove Wagner volle attuare la fusione dei vari sensi in un'unica esperienza totalizzante.

<sup>52</sup> *Tristan und Isolde* (trad. it. *Tristano e Isotta*) è un dramma musicale su libretto dello stesso Wagner. Fu per la prima volta rappresentato a Monaco nel 1865. È considerata un'opera capitale nella storia della musica per l'utilizzo poco tradizionale dell'ordine tonale che Wagner fa nella partitura, dalla quale Schönberg partirà per la creazione della musica moderna.

Gabriel in attesa della fine del valzer nella prima parte del racconto<sup>53</sup>.

“The Dead”, a questo punto, si trasforma in una storia di comprensione dell’essere e del tempo:

[...] la decisione di Gabriel è provocata da un atto della memoria; “memory”, il ricordo del passato, è al centro della comprensione del presente (Ruggieri, *Maschere dell’artista*, 252).

In riferimento alle varie forme della memoria identificate dai critici<sup>54</sup>, i quali concordano sul fatto che esiste più di una memoria, è difficile rintracciare quella adatta a descrivere l’esperienza di Gretta e Gabriel. Secondo le teorie più comuni, la memoria ha diverse forme e opera a diversi livelli. Misztal, per esempio, ricorda che esiste una memoria procedurale, una memoria dichiarativa o semantica, una memoria personale o autobiografica, una memoria abitudinaria e una memoria collettiva o sociale (9-11). Sebbene si possano ricollegare diversi passaggi del racconto a ciò che è definita memoria personale o autobiografica<sup>55</sup> sia per Gabriel che per Gretta, in questo punto della storia Gabriel fa esperienza di quella che potrebbe essere definita “memoria visiva”: osserva la foto della madre distratto dalla musica di Mary Jane, che non apprezza molto, e osserva l’immagine di Gretta immobile sulle scale, quasi fosse contemporaneamente musa e soggetto del suo quadro. La memoria di Gretta è invece una “memoria musicale” o, secondo la definizione di Snyder, una “auditory memory” (4), risvegliata attraverso un sistema associativo che comprende suoni e melodie provenienti da un passato remoto ma rivissuti nel presente.

---

<sup>53</sup> Si veda il paragrafo 1.1 di questo capitolo.

<sup>54</sup> Il riferimento è qui al testo di Barbara A. Misztal, *Theories of social remembering* (2003) e al volume curato da Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, *Le forme del tempo e della memoria nella cultura contemporanea* (1994).

<sup>55</sup> La memoria personale o autobiografica è la memoria che riporta alla luce frammenti di sé, della propria vita personale.

In questo episodio, l'udito risveglia una memoria lontana, esattamente come attraverso il gusto, in *À la Recherche du Temps Perdu*, Marcel è involontariamente investito da un ricordo dell'infanzia, che inaspettatamente, riaffiora dalle nebbie della coscienza.

Quella melodia “seemed to be in the old Irish tonality” (Joyce, *Dubliners*, 211)<sup>56</sup> non è chiaramente udibile e lo stesso cantante sembra “uncertain both of his words and of his voice” (Joyce, *Dubliners*, 211)<sup>57</sup>. Ciò richiama l'attenzione sul fatto che non è una canzone perfettamente ricordata e cantata che riaccende l'animo di Gretta, perché non è necessario che una melodia sia compiuta e chiaramente distinguibile, ma, piuttosto, che richiami e alludi a qualcosa di particolarmente intimo. È forse questo il motivo per cui Gretta non ricorda esattamente il titolo della ballata e chiede informazioni al tenore Bartell D'Arcy che a sua volta dichiara di non ricordarne distintamente la melodia. Gretta e Mr. D'Arcy rivelano quindi una carenza nella loro attività memoriale:

“Mr. D'Arcy”, she said, “what is the name of that song you were singing?”  
“It's called *The Lass of Aughrim*,” said Mr. D'Arcy, “but I couldn't remember it properly. Why? Do you know it?”  
“*The Lass of Aughrim*”, she repeated. “I couldn't think of the name” (Joyce, *Dubliners*, 213)<sup>58</sup>.

Il coinvolgimento di Gretta nell'alone di quella musica la rende estranea dalla realtà e dal fluire del tempo pubblico. Ne un chiaro segno la sua non-risposta alla domanda del suo interlocutore, perché è, in realtà, confinata in un'altra

---

<sup>56</sup> “[...] sembrava riecheggiare antiche arie irlandesi [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 200).

<sup>57</sup> “[...] il cantante sembrava incerto delle parole e anche della propria voce” (Joyce, *Gente di Dublino*, 200).

<sup>58</sup> “«Signor D'Arcy», lei disse, «qual è il titolo della canzone che stava cantando?»  
«Si intitolò *La fanciulla di Aughrim*», rispose D'Arcy, «ma non la ricordo molto bene. Perché, la conosce?»  
«*La fanciulla di Aughrim*», ripeté lei. «Non riescivo a ricordare il titolo»” (Joyce, *Gente di Dublino*, 202).

dimensione che non è il presente condiviso da tutti. Il passato si impadronisce completamente del presente di Gretta.

Anche Gabriel è coinvolto in un momento di riflessione e di ricordo della sua vita trascorsa con Gretta. I suoi ricordi e le sue silenti meditazioni sono descritti prima della scena in cui Gretta confessa i pensieri che l'avevano accompagnata durante il tragitto verso l'hotel. Gabriel medita su come Gretta non sia più la donna che egli ha sposato qualche anno prima, e riflette sul fatto che i suoi sentimenti per lei non sono mai cambiati: “[s]he had *no longer* any grace of attitude, but [his] eyes were still bright with happiness” e sente che “*the years* [...] had not quenched his soul or hers (215)<sup>59</sup>. I pensieri di Gabriel rivelano che, nonostante siano passati molti anni dal loro primo incontro, e alcune qualità esteriori della moglie abbiano subito gli effetti del tempo, la sua parte più intima e interiore era sopravvissuta alla forza distruttiva del tempo. Il sentimentale Gabriel vorrebbe condividere i suoi ricordi con la moglie, la quale, invece, è completamente assorta nel ricordo di un passato tutto suo, di cui Gabriel non fa parte.

Il processo memoriale che interessa Gabriel è descritto nel paragrafo seguente:

Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. [...] Like the tender fire of stars moments of their life together, that no one knew of or would ever know of, broke upon and illumined his memory. He longed to recall to her those moments, to make her forget the years of their dull existence together and remember only their moments of ecstasy (Joyce, *Dubliners*, 215)<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> “Il suo portamento *non aveva più* nessuna grazia, ma gli occhi di Gabriel erano ancora accesi di felicità” [...]. [...] gli anni non avevano inaridito la sua anima né quella di lei [...]” (Joyce, *Gente di Dublino*, 203-204). Corsivo mio.

<sup>60</sup> “Momenti segreti della loro vita in comune passarono splendenti come stelle nel suo ricordo. [...] Come tremulo bagliore di stelle, momenti della loro vita in comune, momenti che nessuno conosceva né avrebbe mai conosciuto, si schiusero nel suo ricordo, illuminandolo. Desiderava

Ancora una volta, la musica è citata in relazione alla memoria e in particolare al ricordo delle parole che Gabriel scrisse a Gretta alcuni anni prima: “[I]like distant music these words that he had written years before were borne towards him from the past (Joyce, *Dubliners*, 215)<sup>61</sup>. I suoi teneri pensieri sono scossi dal racconto dell’amore passato di Gretta che, in lacrime, ricorda a se stessa e racconta per la prima volta a Gabriel, la storia di un giovane molto delicato, Michael Furey, con il quale era solita fare lunghe passeggiate per le strade di Galway, ed era solito dedicarle la stessa melodia che Mr. D’Arcy aveva cantato quella sera a casa delle signorine Morkan. Attraverso la memoria, un fantasma del passato giunge nel presente, e una persona scomparsa molti anni prima è richiamata nel mondo dei vivi. Così, la ballata *The lass of Aughrim* funge da “catalyst for the story’s epiphany” (Mosley)<sup>62</sup>.

La lettura di Emanuele Trevi dell’episodio del ricordo del giovane amore di Gretta è alquanto interessante e apre il racconto allo scenario delle virtù cardinali. Trevi avrebbe intitolato il quadro di Gretta in ascolto della ballata non *Distant Music*, come fa Gabriel nel racconto, ma piuttosto “Giustizia”, perché quell’uomo che aveva sfidato le intemperie e la sua stessa salute per Gretta torna “giustamente” a imporre la sua legittimità e a confermare la forza dell’amore nella battaglia tra Eros e Thanatos:

Michael le cantava la *Fanciulla di Aughrim*, la ballata che l’aveva colta di sorpresa scendendo le scale alla fine della festa, la musica distante giunta a chiedere giustizia dalle profondità del tempo (117).

---

solo ricordare anche a lei quei momenti, farle dimenticare gli anni monotoni della loro vita in comune, farle ricordare soltanto i momenti di estasi” (Joyce, *Gente di Dublino*, 203-204).

<sup>61</sup> “[c]ome una musica lontana, queste parole che aveva scritto anni prima ritornavano a lui dal passato” Joyce, *Gente di Dublino*, 204).

<sup>62</sup> “funge da catalizzatore per l’epifania della storia” (trad. mia).

Ma al racconto così intenso e sofferto di Gretta, che ricorda “il ‘tempo felice’ dentro la ‘misera’ del presente” (Trevi, *Musica distante*, 115) Gabriel reagisce chiudendosi in un silenzio meditativo:

Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another (Joyce, *Dubliners*, 221)<sup>63</sup>.

La realizzazione della diversità dei pensieri tra Gabriel e Gretta, l'assenza di Gabriel nei ricordi della moglie, rendono il protagonista un uomo umiliato e frustrato, tanto che il suo forte desiderio per Gretta lascia il posto a una serie di sensazioni e meditazioni sul mondo che lo circonda, alla consapevolezza di possedere dei limiti nella comprensione del proprio essere.

E se *The lass of Aughrim* risveglia la memoria personale, soggettiva, di Gretta, coinvolge e riattiva anche una memoria sociale, detta anche collettiva. A Aughrim, infatti, nel 1691, l'esercito irlandese subì una catastrofica sconfitta da parte dell'esercito inglese nella battaglia più sanguinosa che sia mai stata combattuta su suolo irlandese<sup>64</sup>. La battaglia ha una particolare importanza nella memoria irlandese poiché essa ha significato la definitiva sconfitta del giacobinismo in Irlanda. Da questo punto di vista, la memoria è connessa alla storia, e la ballata richiama contemporaneamente una memoria privata nel senso più profondo, che genera un ricordo sentimentale, e una memoria sociale, che interessa e colpisce la

---

<sup>63</sup> “Gabriel si sentì mortificato per quell'ironia fuori luogo e per l'evocazione di questa figura dal mondo dei morti, un ragazzo che lavorava nell'azienda del gas. Mentre lui rievocava dentro di sé i ricordi segreti della loro vita comune, pieno di tenerezza, di gioia, di desiderio, lei lo stava confrontando dentro di sé con un altro” (Joyce, *Gente di Dublino*, 209).

<sup>64</sup> La battaglia di Aughrim del 12 luglio 1691 interessò i giacobiti e le forze di Guglielmo III. Si combatté nei pressi di Aughrim, nella contea di Galway, e contò oltre 7 mila vittime.



coscienza della popolazione irlandese.

Significativa è la storia raccontata nella ballata *The Lass of Aughrim*, una commovente storia di seduzione, tradimento e morte, che allude alla vicenda di Gretta e Michael Furey. La ballata, che è parte della cultura orale degli irlandesi, è basata su una *Child Ballad*, “Lord Gregory”<sup>65</sup>, che, nella versione irlandese, racconta di una giovane ragazza che, rimasta incinta di un uomo appartenente a un ceto sociale più alto, dopo la nascita del suo bambino cerca rifugio presso il ricco proprietario anglo-irlandese che rifiuta di accoglierla nella sua casa. Per amore, affronta le intemperie della notte e del maltempo con il suo piccolo tra le braccia, e sfiderà la morte. In “The Dead”, similmente, Gretta sostiene che Michael Furey sia morto per lei, poiché, già molto malato, in una notte piovosa e fredda si era avventurato per le vie del paese per raggiungere la finestra della sua casa e darle l’ultimo saluto prima della sua partenza.

Il ricordo di Gretta, oltre che ad una memoria uditiva, può essere associato alla memoria “rappresentazionale”, una forma pura, involontaria e spontanea attraverso la quale conosciamo noi stessi e nella quale siamo consapevoli della “pura durata”. Secondo Bergson è questa la sopravvivenza della memoria personale, una sopravvivenza che è inconscia, perché tutte le esperienze passate sono presenti al livello dell’inconscio, dove tutte le esperienze esistono senza tempo. La memoria, dunque, è ciò che lega il presente al passato (Misztal, 108) e in particolare qui, nell’ultima parte di “The Dead”, la memoria può essere letta come un elemento “temporally prolonging the past into the present” (Misztal, 110)<sup>66</sup>.

Il ricordo del passato nel presente è seguito, nel racconto joyciano, da una silente prefigurazione di un probabile futuro, non troppo lontano. Gabriel pensa a

---

<sup>65</sup> Si veda la citazione della ballata in appendice.

<sup>66</sup> “che temporalmente prolunga il passato nel presente” (trad. mia).

cosa potrebbe succedere di lì a qualche anno:

Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. [...] Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon (Joyce, *Dubliners*, 224)<sup>67</sup>.

Gabriel pensa che “one by one they were all becoming shades” (Joyce, *Dubliners*, 224)<sup>68</sup> e sente che il fantasma di Michael Furey è proprio lì, in quella fredda stanza di albergo, mentre Gretta sta dormendo accanto a lui:

[I]n the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead (Joyce, *Dubliners*, 224)<sup>69</sup>.

La narrazione si focalizza sulla presenza di un giovane che dalle nebbie del passato e dal mondo dei morti giunge nel presente tra i vivi, prima attraverso il racconto di Gretta, poi attraverso i tormentati pensieri di Gabriel. In questo modo, il tema dell'occidente, che era stato accennato più volte nel corso della narrazione, e in particolare durante la conversazione di Gabriel con la nazionalista Molly Ivors, si ripresenta sulla scena, più vivido e a un livello maggiormente simbolico, essendo

---

<sup>67</sup> “Povera zia Julia! Anche lei, ben presto, sarebbe stata un’ombra, come l’ombra di Patrick Morkan e del suo cavallo. [...] Ben presto, forse, si sarebbe trovato a sedere in quello stesso salotto, vestito a lutto, il cappello a tuba sulle ginocchia. Gli scuri sarebbero stati abbassati, e zia Kate, seduta in lacrime accanto a lui, soffiandosi il naso, gli avrebbe raccontato come era morta zia Julia. Lui avrebbe frugato nella mente per trovare qualche parola di consolazione, e avrebbe trovato soltanto parole trite e inutili. Sì, sì, sarebbe accaduto molto presto” (Joyce, *Gente di Dublino*, 212).

<sup>68</sup> “Uno alla volta, tutti sarebbero diventati ombre” (Joyce, *Gente di Dublino*, 212).

<sup>69</sup> “[...] nella penombra gli parve di vedere la figura di un giovane in piedi, sotto un albero grondante di pioggia. Altre figure gli erano vicine. La sua anima aveva avvicinato la regione in cui dimora la folla sterminata dei morti” (Joyce, *Gente di Dublino*, 212).

collegato alla morte di Michael Furey<sup>70</sup> e, allo stesso tempo, al passato di Gretta<sup>71</sup>. Il concetto dell'occidente si unisce all'idea del passato e alla memoria di una persona che è ricordata a partire da una melodia, così la memoria risulta connessa alla musica e ai suoni.

In questa terza parte, che comprende una “coda” di soli sei paragrafi, il “tempo” sembra scorrere molto lentamente. I pensieri e le meditazioni di Gabriel rallentano decisamente la narrazione. L'ultima frase del racconto, poi, richiama le ultime battute di un pezzo musicale, ricco di suoni che si ripetono che sembrano seguire l'indicazione di un rallentando:

His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead (Joyce, *Dubliners*, 225)<sup>72</sup>.

Il suono melodioso di questa frase, altamente poetica, è data dalla reitazione delle sibilanti e delle numerose consonanti dentali e palatali, nonché dal disegno ritmico a chiasmo con la ripetizione dei termini “falling faintly” e “faintly falling”, che sembrano accennare, velatamente, a una rima tra “falling” e “living” e “end” e “dead”.

L'idea della dissoluzione è inoltre suggerita dalla parola chiave “faintly” che sembra fondersi nell'ultima parola “dead”. È proprio nel silenzio in cui si dipanano i pensieri di Gabriel che si chiude un racconto che era cominciato con il trambusto di una festa, sebbene tormentata, sin dall'inizio, da un tono triste e malinconico. Così, “The Dead” suggella la storia della vita della gente di Dublino, e soprattutto

---

<sup>70</sup> L'occidente è tradizionalmente associato al tramonto, all'estinzione della luce e quindi alla morte.

<sup>71</sup> Gretta, come Michael Furey, veniva da Galway, dalla parte occidentale dell'Irlanda.

<sup>72</sup> “E l'anima gli si velava a poco a poco mentre ascoltava la neve che calava lieve su tutto l'universo, che calava lieve, come a segnare la loro ultima ora, su tutti i vivi e i morti” (Joyce, *Gente di Dublino*, 213).

quella dell'intellettuale di fine secolo, Gabriel, che scopre, attraverso la rievocazione di uno spettro, di una figura lontana nel tempo eppure così vicina nella memoria di Gretta, di essere meno vivo di un morto.

La "coda" del racconto, che comprende gli ultimi sei paragrafi della narrazione, sembra perdere qualsiasi connotazione temporale per acquisire il tono dell'eterna verità. Dalla lotta tra la vita e la morte, il dare e l'avere, il passato e il presente, si erge il trionfo dell'amore, che affiora attraverso la figura dai contorni sbiaditi del giovane Michael Furey. La solitudine e l'isolamento di Gabriel sembrano trovare qui una risoluzione definitiva: la sua personalità si è ormai dileguata assieme con la sua identità, e questa drammatica dissoluzione dell'essere, con la conseguente acquisizione della consapevolezza della mancanza di amore che ha caratterizzato la sua vita, relega Gabriel alla compagnia degli spettri dell'Adelphi.

## CAPITOLO 3

ITALO SVEVO:

### A RITMO DI COSCIENZA

#### 1. MEMORIA, TEMPO E MUSICA IN *LA COSCIENZA DI ZENO*

Il passato è sempre nuovo: come la vita procede esso si muta perché risalgono a galla delle parti che parevano sprofondate nell'oblio mentre altre scompaiono perché ormai poco importanti. Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori (Svevo, *Opera Omnia*, 252).

Publicato nel 1923, *La Coscienza di Zeno* dovette attendere qualche anno prima di imporsi all'attenzione della critica italiana e ottenere un riscontro positivo da parte del pubblico. I motivi sono stati da sempre individuati nella frantumazione della struttura del romanzo classico e quindi della trama, nonché nella contemporaneità dei temi trattati ed in particolare nelle polemiche che si erano accese proprio in quegli anni intorno alle idee di Freud, idee che Svevo espone apertamente nel romanzo, pur dimostrando un atteggiamento piuttosto critico votato allo scetticismo.

Nell'insieme, *La Coscienza di Zeno* si presenta come racconto frammentato – talvolta impreciso, confuso, incompleto – e quindi come rievocazione volontaria, seppur parziale, della vita di un ricco triestino che, ormai anziano, accetta di

sottoporsi alla cura psicanalitica del dottor S. e di scrivere la propria autobiografia, alla ricerca di un nuovo equilibrio tra scrittura e vita, tra presente e passato. Quello di Zeno altro non è che un tentativo di confessione e come tale, sebbene manchi dei tratti di completezza che ogni confessione per definizione dovrebbe possedere, riflette, piuttosto, quelli dell'ansia di oggettività e della pretesa di verità che il confessore vorrebbe si creasse nel mite ascoltatore. Il lettore, che è ascoltatore di una coscienza a sua volta in ascolto (Favaro, 190), crede alle parole di Zeno per buona parte della narrazione, ma presto si rende conto che la versione dei fatti che il protagonista vuole proporre è la sua semplificata e soggettiva visione di una realtà che è invece più complessa.

È innegabile che *La coscienza di Zeno* sia un romanzo sul tempo, tema da cui l'opera scaturisce (Finzi, 345) ed elemento che si sviluppa nella struttura che esso stesso crea, servendosi della memoria sia come grande contenitore di fatti che come facoltà che quei fatti può risuscitare; ma è anche vero che la *Coscienza* è un romanzo ricco di suoni e rumori naturali e umani, nonché di vere e proprie citazioni musicali e dettagliate descrizioni di esecuzioni strumentali.

L'analisi che qui si intende proporre pone al centro il caso del “trattamento del tempo”<sup>73</sup> nel romanzo sveviano e il ruolo della memoria che ad esso è strettamente connesso, per estendersi alla musica, elemento intertestuale, citazione esplicita e specchio dentro il quale si riflette, inorridito, il tormentato protagonista.

---

<sup>73</sup> Il 30 gennaio 1924 James Joyce scrive a Svevo per ringraziarlo della copia di *La Coscienza di Zeno*: “Deve sapere ch'è di gran lunga il suo miglior libro. [...] Per ora due cose mi interessano. Il tema: non avrei mai pensato che il fumare potesse dominare una persona in quel modo. Secondo: il trattamento del tempo nel romanzo”.

## 2. TEMPORALITÀ DELL'IO, VOLONTÀ DELL'OBLIO

Il protagonista Zeno Cosini rivive la propria vita in un particolare “rimemorare”, in una sequenza di capitoli tematici di diversa lunghezza che, lungi dal seguire una progressione narrativa nel senso classico del termine, si abbandonano piuttosto a una logica associazionistica che obbedisce al fluire disordinato della memoria. Non è un caso che la critica abbia inscritto il romanzo nel filone della letteratura novecentesca che si incentra su contenuti esistenziali, dove si riflettono la crisi dell'uomo e la sua sfiducia nella ragione e dove si prospetta l'inevitabile chiusura in un bieco individualismo che comporta un distacco sempre più netto dalla realtà esterna. In tale contesto, la scrittura memoriale – quella autobiografica, in particolare – diventa il mezzo privilegiato per la trasposizione di un'esperienza interiore e il romanzo di Svevo, sin dal titolo significativamente illusorio, si rivela come la riflessione di una soggettività particolarmente lirica, depositaria non tanto di fatti quanto del modo in cui tali fatti sono vissuti dalla “coscienza”. Zeno, infatti, esiste proprio nella sua coscienza e del suo passato si può ricostruire solo ciò che la coscienza ritiene e che egli vuole far emergere da essa, tanto che si potrebbe affermare che il ritmo del romanzo sia il ritmo della coscienza del protagonista, oggi un uomo che deve fare i conti, oltre che con il tempo della memoria, anche con gli scrupoli e i rimorsi di cui vorrebbe al più presto liberarsi<sup>74</sup>.

La tematica del ricordo – e di riflesso quella dell'oblio – è esplicitata nel breve “Preambolo” che segue la “Prefazione”: qui il dottor S. dichiara di pubblicare le memorie di Zeno per vendicarsi della sua sfiducia nella psicanalisi. Il

---

<sup>74</sup> Per tutto il romanzo Zeno si trova a sperimentare il freudiano meccanismo della rimozione.

“Preambolo” si apre con un incipit significativo che include un verbo di percezione, il verbo “vedere”:

*Vedere la mia infanzia? Più di dieci lustri me ne separano e i miei occhi presbiti forse potrebbero arrivarci se la luce che ancora ne riverbera non fosse tagliata da ostacoli d’ogni genere, vere alte montagne: i miei anni e qualche mia ora (Svevo, *Coscienza*, 6)<sup>75</sup>.*

“Vedere la mia infanzia?”, si chiede Zeno, in tono piuttosto ironico, come se il dottor S. gli avesse assegnato un compito troppo difficile da portare a termine. Il verbo della percezione visiva è accostato a un tempo della vita che per Zeno è troppo lontano per risultare nitido. Nonostante il passato sia pervaso dalla luce, infatti, alla vista di Zeno esso è costellato da “montagne” che ne impediscono la chiara visione<sup>76</sup>.

Zeno ricorda i consigli del dottore di non ostinarsi a seguire l’ordine logico-temporale di svolgimento degli eventi, ma ciò provoca in lui molte perplessità e insiste quindi nella ricerca di quell’ordine, sebbene risultino vani i primi tentativi di riportare alla memoria stralci della sua vita, mentre il presente continua ad avere il sopravvento sul passato. Neanche in sogno il passato può essere ritenuto e presentato alla memoria, e così la sensazione di “aver visto durante quel sonno qualche cosa di importante” è “dimenticata, perduta per sempre” (*Coscienza*, 6).

La memoria di Zeno è dunque una memoria volontaria e soprattutto parziale, diversa da quella di Marcel<sup>77</sup> che, al contrario, in *À La Recherche du*

---

<sup>75</sup> Corsivo mio.

<sup>76</sup> Più tardi torna nel romanzo la metafora del “vedere” il passato ma in questo caso per Zeno non c’è luce: “Io ficcai subito l’occhio nell’oscurità del mio passato per ritrovare quel dolore” (*Coscienza*, 349). La citazione si riferisce al momento in cui Zeno si confronta con Ada sulle sventure finanziarie di Guido.

<sup>77</sup> Marcel, protagonista della *Recherche*, è l’io narrante che racconta tutto ciò che ricorda del suo passato, a partire dalle vacanze infantili.



*Temps Perdu*<sup>78</sup>, si abbandona al flusso del tempo e si lascia trasportare nel passato da sensazioni che lo sorprendono, inaspettatamente, nella sua banale quotidianità.

Zeno riesce a dimostrare, nonostante gli inizi barcollanti, che lo sforzo di ricordare il proprio passato gli ha richiamato alla mente l'immagine di una locomotiva che a sua volta gli era apparsa la notte in cui il respiro del padre morente diventava via via più affannoso:

Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere<sup>79</sup> nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le locomotive che trascinano dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a precipizio a valle. Davvero! Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita (Svevo, *Coscienza*, 47).

Questo passo è particolarmente significativo perché dimostra come il romanzo sia costruito su associazioni mentali e assonanze che confluiscono in un monologo di tipo diagnostico (Luti) mantenendo comunque un senso di ordine e di controllo razionale ancora lontano dal più sperimentale flusso di coscienza di Joyce, scrittore a cui Svevo deve gli inizi della sua fama.

Poiché la memoria, come già accennato, è volontaria e dunque selettiva, il romanzo risulta caratterizzato più dalla mancanza di ricordi che dalla loro presenza

---

<sup>78</sup> *À la Recherche du Temps Perdu* è da sempre considerato un capolavoro sulla memoria e della memoria. Proust scrive quest'opera in sette volumi che pubblica tra il 1913 e il 1927.

<sup>79</sup> Anche in questo caso Zeno fa ricorso alla metafora del vedere per parlare del ricordo del passato. Si veda la nota 3 del presente capitolo.

(Pacini, 373) ed è costruito quindi su una rimozione<sup>80</sup>. La rimozione che Zeno mette in atto è quella della verità, come testimoniano gli eventi narrati nel capitolo dedicato alla morte del padre, dove Zeno racconta come col tempo abbia modificato il ricordo personale del padre, rivelando il forte desiderio di dimenticare ciò che per lui rappresenta un triste aspetto di quell'episodio. In tale contesto è evidente il richiamo alla nuova prospettiva da cui è stato studiato negli ultimi anni il tema della memoria, ovvero quella dell'oblio. Nel corso di vari studi sul tema è emerso che, tra le varie funzioni della facoltà memoriale, quella più tecnica riguarda il trasferimento nel serbatoio dell'oblio di una serie di ricordi considerati inutili alla vita pratica, trasferimento rimesso in atto dalla memoria (Weinrich, *Lete*, 9-11). L'oblio, infatti, opera una sorta di rimozione di una parte di vita e di ricordi che il soggetto ritiene superflui o troppo dolorosi<sup>81</sup>. Ed è proprio questo sentimento che Zeno vive e con cui si scontra. È vero che la morte del padre costituisce una cesura importante nella sua vita, perché già orfano di madre, perde un altro importante membro della famiglia, ma è anche vero che col padre Zeno non ha mai avuto grandi affinità, forse perché consapevole della scarsa stima che il padre riponeva in lui<sup>82</sup>. Zeno scrive nella sua autobiografia: “per non perdere tempo, dirò di lui solo quanto possa giovare a ravvivare il ricordo di me stesso” (Svevo, *Coscienza*, 32), rivelandosi così un eccentrico egoista alla ricerca di

---

<sup>80</sup> Il termine utilizzato è un chiaro riferimento a Freud. Dopo vari tentativi di definizione del concetto, nel 1915 pubblica l'articolo “Die Verdrängung” (“La rimozione”) ma lo rielabora ancora per circa un decennio, finché non pubblica *Inibizione, sintomo e angoscia* nel 1926. Si potrebbe riassumere che, per lo psicanalista austriaco, la rimozione è il meccanismo psichico che allontana dalla coscienza desideri, pensieri o residui mnestici considerati inaccettabili e insostenibili dall'io.

<sup>81</sup> A tal proposito è opportuno ricordare che accanto ad una riflessione sulla memoria si è negli anni sviluppata, su un piano parallelo seppur secondario, una riflessione sull'oblio, come dimostrano alcuni saggi di Freud pubblicati negli anni in cui Svevo si stava dedicando alla stesura del romanzo: Per citare solo qualche esempio: *Al di là del principio del piacere* del 1920 contiene un saggio su “Rimozione, resistenza e inconscio”; il sottotitolo di *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901) era “Dimenticanze, lapsus, sbadataggini, superstizioni ed errori”.

<sup>82</sup> La scarsa stima del padre nei confronti di Zeno è dimostrata soprattutto dal fatto che egli aveva lasciato all'Olivi l'amministrazione della loro azienda.

attenuanti che possano farlo sentire meno colpevole della sua–seppur non volontaria–arroganza nei confronti del padre. E arrogante si dimostra quando, negli ultimi attimi di vita, il padre vorrebbe alzarsi dal letto ma Zeno lo costringe, come del resto il medico gli aveva consigliato, a farlo rimanere sdraiato. In questo caso, Zeno ricorre all’uso della forza e il padre, con un ultimo sforzo, alza il braccio in un atto punitivo verso il figlio. L’episodio colpisce così tanto il giovane trentenne Zeno che, il giorno del suo funerale, egli vuole trasformare a suo piacimento il ricordo del padre, creando una nuova versione che lo rende più sereno, e per portare con sé, negli anni, il ricordo di un uomo debole e buono piuttosto che di un padre, a ragione, punitivo.

Quella di Zeno dunque è una vera e propria volontà dell’oblio, aspetto di fondamentale importanza nella sua coscienza e nella sua vita, che avvalorata la tesi di Harald Weinrich, uno dei maggiori studiosi contemporanei della temporalità e dell’oblio<sup>83</sup>, il quale sostiene che ci possa essere una vera e propria arte dell’oblio poiché esso è legato a una dimensione di mancanza e, come la memoria, ad una dimensione narrativa del recupero del tempo (9-11). Tale recupero può avvenire in modo “naturale” – o volontario, come per esempio per Zeno – oppure per un caso fortuito, involontario. In entrambe le circostanze, sostiene Weinrich, la memoria funziona perché permeata da una componente legata alla selezione e si configura come elemento bifronte, poiché non è solo necessariamente intenzionale e piacevole ma anche, come nel caso di Zeno, incontrollabile e ossessiva. In generale, infatti, il processo di selezione che Zeno mette in atto entra in gioco

---

<sup>83</sup> Harald Weinrich (1927-), linguista tedesco, è autore di *Lethe* (1997) tradotto con il titolo *Lete. Arte e critica dell’oblio* (1999) e *Knape Zeit* (2004) tradotto con il titolo *Il tempo stringe* (2004). Sul tema del tempo, del ricordo e dell’oblio si ricordano i contributi di Giacomo Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito* (2005) e *Minima Temporalia* (1990) e Paul Ricoeur con *Ricordare, dimenticare, perdonare. L’enigma del passato* (1998) e il successivo *La memoria, la storia, l’oblio* (2000).

quando si ri-presenta la pericolosità delle percezioni coscienti e si sente la necessità di cancellare o rinnovare delle informazioni. L'oblio, quindi, diventa una funzione importante della vita di ogni individuo e, in questo caso, anche della vita di Zeno.

Memoria e oblio, dunque, tessono nel romanzo una rete che incastra il tempo nelle sue maglie e finisce poi col liberarlo a intervalli irregolari, come se seguisse i battiti di un metronomo impazzito. Il tempo, in questo romanzo, inteso come tempo della narrazione, mescola piani e distanze e si esprime grammaticalmente nelle classiche forme del passato e dell'imperfetto, che a loro volta si risolvono nel condizionale, tempo dell'ipotesi, del possibile, che insinua il dubbio sulla veridicità del racconto. Il passato, il tempo del vissuto, riaffiora continuamente e si intreccia con gli infiniti fili del presente, il tempo del racconto.

Eccone un esempio:

Lo *accolsi* piangendo ed egli mi *trattò* con grande dolcezza incorandomi anche a sperare. Eppure *devo* subito dire, che dopo quel nostro incontro, a questo mondo vi sono pochi uomini che destino in me una così viva antipatia come il dottor Coprosich. Egli, *oggi*, *vive* ancora, decrepito e circondato dalla stima di tutta la città. Quando lo *scorgo* così indebolito e incerto camminare per le vie in cerca di un poco d'attività e d'aria, in me, ancora adesso, si *rinnova* l'avversione.

*Allora* il dottore avrà avuto poco più di quarant'anni. *S'era* dedicato molto alla medicina legale [...]. *Era* un uomo magro e nervoso, [...] (Svevo, *Coscienza*, 47)<sup>84</sup>.

Dal passato remoto della prima frase, si passa all'attualità del presente per poi tornare ancora al passato, riproposto, in questo caso, con un imperfetto. Per narrare la vita di Zeno, Svevo non cerca di inventare "forme verbali più [...] mimetiche nei confronti della sua rinnovata percezione del flusso diacronico"

---

<sup>84</sup> Corsivo mio.

(Annoni, 131) ma tematizza un tempo che definisce “misto”, evitando così la sperimentazione metalinguistica sulla scrittura e limitandosi all’innovazione della forma-romanzo.

Svevo riprende poi il tema del tempo ne “Il vecchione”, ultima sezione del romanzo *Confessioni di un vegliardo*. “Il vecchione” è un vero e proprio trattato sul tempo, elemento che disorienta il vecchio Zeno e lo mette di fronte all’inesorabilità del flusso che devasta, che illude di scorrere in modo ordinato ma che in realtà provoca disordine e confusione:

Io non so muovermi abbastanza sicuramente nel tempo.  
[...] Il tempo fa le sue devastazioni con ordine sicuro e crudele, poi s’allontana in una processione sempre ordinata di giorni, di mesi, di anni, ma quando è lontano tanto da sottrarsi alla nostra vista, scompone i suoi ranghi (“Il vecchione” in Svevo, *Coscienza*, 575).

A proposito del “tempo misto”, Svevo scrive attraverso Zeno:

Continuo a dibattermi fra il presente e il passato, ma almeno fra i due non viene a cacciarsi la speranza, l’ansiosa speranza del futuro. Continuo dunque a vivere in un tempo misto, com’è il destino dell’uomo (“Il vecchione” in Svevo, *Coscienza*, 578).

È giustificabile ed inattaccabile, come ricorda Pacini nel suo saggio, il “giudizio di complessiva linearità” del romanzo di Svevo (379), considerato che il romanzo, sin dall’inizio, si propone come una riscrittura del tempo passato di un uomo che ormai ha vissuto gran parte della propria esistenza e ora la rivive con gli occhi della saggezza e talvolta del rimpianto. Un’autobiografia, quindi, un momento di chiarificazione e di sintesi rispetto alla frantumazione dell’esperienza. Vero è però che la narrazione si sviluppa in forma di episodi autonomi, ognuno dei

quali costituisce un pezzo di puzzle che rispecchia il passato e lo proietta verso il presente, di volta in volta incamerando gli elementi della sezione precedente. La narrazione oscilla tra presente e passato e gli eventi raccontati dal primo al quinto capitolo si snodano lungo un periodo di ventisei anni—dalle prime sigarette al suicidio di Guido e alla reclusione di Zeno nella clinica del dottor Muli (Pacini, 379). Il lettore diventa dunque cosciente della reale successione degli eventi solo man mano che procede nella lettura delle sezioni del romanzo.

Contrariamente ai primi capitoli, che non contengono esplicite notazioni relative al tempo cronologico, il capitolo sesto, “Psico-analisi”, è scritto in forma di diario ed è suddiviso in quattro sequenze temporali che riportano oggettivi riferimenti al presente. Ogni sezione reca la data del giorno in cui Zeno stila le sue memorie ma la narrazione non si limita agli avvenimenti di quel preciso giorno. Le date, dunque, sono puramente indicative e in ogni sequenza sono presenti fatti—o interpretazioni di fatti (Benedetti, 114)—che possono essersi verificati in un arco temporale precedente a quello in cui Zeno scrive, a sostegno del fatto che in tutto il romanzo il tempo oggettivo ha una rilevanza minore rispetto al tempo interiore considerato come durata bergsoniana.

In questa sezione si manifesta, anche in modo più palese che in altre parti del romanzo, il riferimento di Zeno al tempo oggettivo, che egli riporta sulla pagina filtrato dalla propria coscienza. Zeno afferma che “nessun mese è uguale all’altro” (Svevo, *Coscienza*, 423) e che riempie il suo tempo fatto di quiete e silenzio attraverso l’attività della scrittura. D’altra parte, la guerra aveva seminato distruzione e povertà, e infine aveva sostituito il fragore delle esplosioni con il silenzio della morte. Non è casuale, infatti, che l’ultima pagina della sezione e dell’intero romanzo presenti un’inquietante immagine di un’esplosione in

un'espressione ossimorica che riassume il senso della guerra:

Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie (Svevo, *Coscienza*, 442).

È un'esplosione non udibile, alla quale l'uomo non può far altro che assistere, inerme. Per Svevo, però, come sostiene attraverso i pensieri di Zeno, la catastrofe è indispensabile all'uomo per raggiungere la sua fondamentale salute psico-fisica.

Nella sezione "Psico-analisi" all'idea di tempo cronologico si affianca il riferimento al *panta rei* di Eraclito<sup>85</sup>:

Ma là, alla riva di quel fiume, improvvisamente, con spavento, ricordai ch'era vero che da qualche giorno [...] io non avevo ricercata la compagnia di altre donne (Svevo, *Coscienza*, 424-425).

Le acque del fiume fungono da catalizzatore della facoltà memoriale del protagonista e lo mettono di fronte a una verità inconfutabile che egli stesso non può che non contrastare: ricordano che oggi Zeno Cosini è un uomo diverso dal marito infedele che era qualche anno prima. Il tempo dunque scorre inesorabilmente così come le acque di un fiume, portando con sé detriti di storia umana. È così che in *La Coscienza di Zeno* la narrazione passa "dalla logicità un po' astratta dei primi episodi [...] alla perfetta contemporaneità verso la fine" (Finzi, 349), dove la guerra ha distrutto il passato e l'idea del futuro, lasciando spazio soltanto a un presente che non può che manifestarsi nella sua nudità (360).

---

<sup>85</sup> Il concetto di *panta rei*, tradotto come "tutto scorre", è l'aforisma che la tradizione filosofica ha elaborato per sintetizzare il pensiero di Eraclito (Efeso, ca. 520 - ca. 460 a. C.) sul tema del divenire: "Non si può discendere due volte nel medesimo fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato, ma a causa dell'impetuosità e della velocità del mutamento si disperde e si raccoglie, viene e va" (Eraclito, "Sulla natura", fr. 91a, in Diels-Kranz).

### 3. SONORITÀ INGANNEVOLI

Dopo aver raccontato della difficoltà di liberarsi del vizio del fumo e della necessità di ri-creare un'immagine a lui consona del padre, Zeno si dedica alla narrazione della storia del suo matrimonio e dei suoi rapporti con due donne, curiosamente caratterizzate dalla presenza della musica, essenza connettiva di anime opportuniste, smarrite e sole. La musica lega infatti l'anima di Zeno prima a quella di Augusta, poi a quella di Carla, personaggi tra loro molto diversi ma similmente "musicali".

Il quinto capitolo è considerato il più "sonoro" del romanzo, tant'è che si apre con una suggestiva metafora musicale:

La vita più intensa è raccontata in sintesi dal suono più rudimentale, quello dell'onda del mare, che, dacché si forma, muta ad ogni istante finché non muore! [...] La mia vita non sapeva fornire che una nota sola senza alcuna variazione, [...] orribilmente tediosa (Svevo, *Coscienza*, 62).

Zeno è alla ricerca di sensazioni diverse, di variazioni, di novità che possano dare un'intensità più profonda alle pagine della sua vita. È questo il motivo che lo spinge a cercare moglie, e il destino—egli sostiene—pare lo abbia aiutato indirizzandolo sulla strada dell'astuto commerciante Giovanni Malfenti, padre di ragazze a loro volta in età da marito. Zeno diventa abituale frequentatore del suo salotto ed è colpito dal fascino di Ada, che però è attirata dal giovane, bello ed elegante Guido Speier, personaggio-antagonista che entra in scena giusto in tempo per complicare e rovesciare i disperati e patetici disegni di Zeno.



Zeno, infatti, mira alla conquista della bella Ada che non ha alcuna attitudine musicale. Persino la sua voce è descritta come “una voce seria, aliena da ogni musicalità” (Svevo, *Coscienza*, 76) e lo stesso Zeno afferma che sin dalle prime volte aveva sentito “qualche stonatura”, anche se poi afferma, molto ottimisticamente, che “la stonatura è la via dell’unisono” (Svevo, *Coscienza*, 76). Il suo ottimismo è però stroncato dal suo stesso agire, dal momento che egli commette una serie di errori che allontaneranno da lui Ada e lo avvicineranno invece ad Augusta, la sorella strabica, che Zeno accetterà di sposare pur di non stare lontano dall’amata Ada.

In questo strano gioco di seduzioni e opportunismo, la musica ha un ruolo fondamentale: in due momenti temporalmente lontani la musica irretisce, nelle sue ingannevoli trame, prima Ada, che nel violino di Guido proietterà la sua felicità, e poi Zeno, vittima della seduzione della giovane cantante Carla.

#### **4. SCONTRO MUSICO-DIALETTICO: I VIOLINI DI ZENO E DI GUIDO**

Quando la famiglia Malfenti diventa il centro della sua vita, Zeno decide di attirare su di sé le attenzioni di Ada con la musica del suo violino. È in una di quelle occasioni che condivide anche qualche momento musicale con Augusta, unica musicista della famiglia, pianista dilettante e anche poco talentuosa (Svevo, *Coscienza*, 81). Come Augusta, Zeno dimostra di possedere dei limiti come musicista, tanto che le sue esibizioni nel salotto Malfenti sono inframmezzate da ripetute bugie a proposito delle sue abilità musicali. Il protagonista dichiara più volte di aver dimenticato di portare il violino o di non poter suonare alcune

composizioni perché non si era esercitato abbastanza:

Portai talvolta con me il mio violino e passai qualche poco di musica con Augusta, la sola che in quella casa sonasse il piano. Era male che Ada non sonasse, poi era male che io sonassi tanto male il violino e malissimo che Augusta non fosse una grande musicista. Di ogni sonata io ero obbligato di eliminare qualche periodo perché troppo difficile, col pretesto non vero di non aver toccato il violino da troppo tempo. [...] Augusta avrebbe volentieri ripetute le nostre sonate, ma io m'accorsi che Ada vi si annoiava e perciò finì più volte di aver dimenticato il violino a casa. Augusta allora non ne parlò più (Svevo, *Coscienza*, 81)<sup>86</sup>.

Accade però che Zeno incontra il giovane Guido Speier, che suscita in lui subito un'irritante antipatia per la sua spavalderia e il suo innegabile fascino. La situazione si complica quando Zeno scopre che Guido è un violinista molto più virtuoso di lui, probabilmente consapevole del fatto che anch'egli avrebbe usato il violino nel salotto Malfenti come strumento di seduzione di una delle quattro ragazze. Zeno ammette, a posteriori, di aver commesso il primo di una serie di errori che lo metteranno in una condizione di netta inferiorità rispetto a Guido:

Un violinista! Se era vero ch'egli sonava tanto bene, io, semplicemente ero un uomo distrutto. Almeno non avessi sonato io quell'istrumento o non mi fossi lasciato indurre di sonarlo in casa Malfenti (Svevo, *Coscienza*, 116).

Zeno è infatti un violinista dilettante che si esibisce più volentieri nei semplici studi di Kreutzer<sup>87</sup>, che pure si illude di saper eseguire in modo decoroso, ma la sua illusione e il suo ottimismo sono di nuovo dettati dall'inettitudine e dall'inerzia che lo caratterizzano. “Per mettere al posto giusto le note”, dichiara

---

<sup>86</sup> Corsivo mio.

<sup>87</sup> Rodolphe Kreutzer (1766-1831) è stato un eccellente violinista di fine Settecento, uno dei più rinomati d'Europa del suo tempo. È autore dei *40 Studi o Capricci per Violino Solo* (1807) e compositore di opere per violino con funzione pedagogica e didattica.

Zeno, “io devo battermi il tempo coi piedi e con la testa” (Svevo, *Coscienza*, 116) e tale dichiarazione è la prova tangibile che egli è, e sa di essere, un principiante, e che durante un’esecuzione quei gesti gli negano qualsiasi disinvoltura e serenità. Vista la sua scarsa competenza nel muovere l’archetto, chiunque nel confronto con lui sarebbe stato capace di irretire il cuore di qualsiasi donna attraverso la musica del violino. E infatti Zeno comprende subito di aver perso Ada, anche se si augura che per la donna la scelta del marito non dipenda dal modo in cui viene suonato uno strumento musicale. Eppure, alla fine dell’esibizione della “Chaconne”, l’abile e astuto Guido offre proprio ad Ada il suo violino, simbolo dell’anima del suonatore, ed in quel momento Zeno non può che prendere coscienza del fatto che la sua storia con Ada non avrà mai inizio.

L’esecuzione di Guido della “Chaconne” di Bach costituisce il momento musicale più interessante dell’intero romanzo<sup>88</sup>. Guido fa a meno dell’accompagnamento del piano di Augusta, gesto che gli consente di essere l’assoluto protagonista del momento. Le note del violino di Guido esprimono, attraverso Bach, tutto il loro fascino seducente. Così in quell’occasione Bach diventa per Zeno un nemico dispettoso, tanto che il suo animo è pervaso da un senso di rabbia e di inferiorità. Egli riconosce, infatti, con un pizzico di invidia, la bellezza della musica proveniente dal violino di Guido e ne è ammaliato, persino umiliato:

A un dato momento Guido domandò il violino. Faceva a meno per quella sera dell’accompagnamento del piano, eseguendo la “Chaconne”. [...] 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

---

<sup>88</sup> Nel corso di questo paragrafo si chiarirà cosa rappresenti la “Chaconne” di Bach nel romanzo e nella storia della musica occidentale.

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 assaltato da quella musica che mi prese. Mi parve dicesse la mia malattia e i miei dolori con indulgenza e mitigandoli con sorrisi e carezze. [...] Io protestavo, ma Bach procedeva sicuro come il destino (Svevo, *Coscienza*, 128-129).

La sua umiliazione però non conosce limiti se, in quel salotto, egli si ostina a voler apparire protagonista di una scena che non gli appartiene più. È così che, alla fine dell'esibizione di Guido, nel silenzio estatico del salotto, dove nessuno osa esprimere un giudizio di alcun genere, Zeno, impavido, si cimenta in un commento tecnico sulle ultime battute della "Chaconne":

– Benissimo! – dissi e aveva tutto il suono di una concessione più che di un applauso. – Ma però non capisco perché, verso la chiusa, abbiate voluto scandire quelle note che il Bach segnò legate (Svevo, *Coscienza*, 130).

È questo il secondo grande errore di Zeno, ormai irreparabile. Guido è convinto della correttezza della sua esibizione e, con la disinvoltura che gli è propria, dona il suo violino ad Ada, ponendo metaforicamente la sua anima nelle mani della futura consorte.

Zeno, a questo punto, decide di aprire la sua anima ad Ada ma lo fa saccatamente cercando di denigrare il suo sfidante. E Ada lo rifiuta, come pure Alberta, forse perché consapevoli dell'amore di Augusta per Zeno, forse perché Zeno dimostra di non saper amare. E d'altra parte non sarebbe potuto succedere altrimenti se Zeno aveva duettato musicalmente con Augusta e se, citando Tolstoj, la musica avvicina spiritualmente chi la fa, cioè chi la produce e la pratica insieme.

Così, in quel salotto, tra Zeno e Guido è andato in scena uno scontro indiretto, diacronico, dove il primo a esibirsi è Zeno, coscienza in ascolto di se

stesso, consapevole della sua inettitudine e dei suoi limiti, e poi Guido, ottimo violinista, spavaldo e sicuro di sé. Anche in questo caso Zeno si pone in ascolto, ascolta l'esibizione di Guido e ne critica le scelte esecutive.

Allo stesso tempo, in quell'occasione, Guido è stato interprete di una pagina musicale altamente duttile e che non presenta, nello spartito originale, chiare indicazioni sulla dinamica<sup>89</sup>. Se si considera la pagina musicale un'opera d'arte, bisogna affermare che, essendo un'opera in potenza, per esistere essa ha bisogno di essere letta e interpretata da un esecutore. La composizione musicale non ha, come le altre arti, una forma tangibile e immutabile nel tempo ma tende a realizzarsi di nuovo a ogni esecuzione. Dunque ogni interprete è a suo modo ri-compositore dello spartito che tuttavia rimane immutato nell'altezza dei suoni ma è suscettibile a variazioni consistenti per ciò che riguarda il dinamismo, l'accentuazione ritmica, l'intensità. Così Guido, avendo interpretato in modo del tutto personale le ultime battute della "Chaconne", si rivela a suo modo "ri-scrittore" della stessa.

È importante soffermarsi sulla citazione musicale da Bach che Italo Svevo inserisce in questo romanzo. Secondo le teorie di Carlo Majer<sup>90</sup>, uno dei protagonisti del dibattito musico-letterario del secondo Novecento, si potrebbe teorizzare che nella *Coscienza* è presente una descrizione di letteraria della musica e, se si dovesse inscrivere il romanzo in una categoria precisa tra quelle teorizzate da Majer, si potrebbe far riferimento al gruppo dei rapporti descrittivi. Nello stesso

---

<sup>89</sup> Il termine "dinamica" si riferisce, in ambito musicale, all'intensità del suono, indipendentemente dall'accentuazione ritmica. I segni dinamici sono posti sotto il pentagramma in corsivo e in neretto ed indicano le gradazioni di intensità che vanno dal pianissimo (*pp*) al fortissimo (*ff*). Dipendono dal contesto musicale e il loro valore non è mai determinabile con assoluta precisione.

<sup>90</sup> Carlo Majer, musicologo contemporaneo, è l'autore dell'unico contributo teorico-normativo italiano agli studi sui rapporti tra musica e letteratura con "Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura", in *Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne* (1992).

tempo, seguendo le teorie di Werner Wolf<sup>91</sup>, nel romanzo di Svevo siamo di fronte alla cosiddetta *explicit thematization*, di pertinenza della letteratura, poiché un *medium*, ed in questo caso la musica, è citato, discusso o rappresentato nel testo<sup>92</sup>. Nello specifico, Svevo propone una descrizione letteraria degli effetti che la musica ha sull'ascoltatore Zeno e dell'esecuzione da parte di Guido Speier di una particolare partitura, la "Chaconne" appunto, esecuzione filtrata esclusivamente dal punto di vista di Zeno.

Nella *Coscienza* non ci sono citazioni musicali in senso stretto, non è presente, cioè, la rappresentazione iconica dello sparito della "Chaconne". Ma se si ascolta questa danza e se si analizza alla luce dello stato emotivo di Zeno, è facile riscontrare delle interessanti analogie tra la musica e la coscienza del protagonista.

La "Chaconne" non è un'opera a se stante ma è un movimento interno alla *Partita n. 2 per Violino Solo*, composta da Bach nel 1720 e soggetta, nel tempo, a molteplici trascrizioni per altri strumenti<sup>93</sup>. È una variazione su tema<sup>94</sup>, in Re minore, tonalità cupa dai tratti drammatici, che si esprime in un tempo ternario, di solito vivace e virtuosistico. Non è un caso che sia proprio Guido a interpretare la "Chaconne" e non Zeno, poiché essa richiede una particolare tecnica esecutiva che il protagonista del romanzo non possiede<sup>95</sup>.

Il tema di questa danza presenta un inizio intenso ed altamente emotivo. Nella prima variazione viene confermato con vigore il carattere drammatico del

---

<sup>91</sup> Werner Wolf è un critico tedesco, anch'egli protagonista del dibattito musico-letterario degli ultimi anni.

<sup>92</sup> Su questo argomento e sulla comparazione della presenza musicale con i testi di Drudi Demby, Kafka e Ghislanzoni si veda il paragrafo 6 di questo capitolo.

<sup>93</sup> La "Chaconne" ha subito, nel corso dei secoli, diverse rivisitazioni, tra cui quelle di Busoni per pianoforte. Si veda, a questo proposito, il paragrafo ... di questo capitolo.

<sup>94</sup> La variazione su tema è una forma musicale basata sulla trasformazione, con innumerevoli artifici, di un elemento tematico di base.

<sup>95</sup> Zeno appunto si può limitare solo ad eseguire gli studi per violino di Kreutzer, come precedentemente constatato.

tema:

**Fig. 1.** Tema, battute 1-8 – Prima variazione battute 8-15

*Ciaccona*

Come si nota dallo spartito, Bach sceglie un ritmo costituito dall'alternanza spasmodica di semiminime, semiminime col punto e crome, opportunamente variate con cadenze e fioriture tipiche del suo stile compositivo. Nel momento in cui la composizione si avvia a presentare le altre variazioni sul tema iniziale, il carattere, che rimane fortemente drammatico, viene arricchito da ritmi vari e si assiste all'alternanza di frasi ritmicamente regolari, composte da un flusso di arpeggi con semicrome e biscrome (battute 84-88), e frasi che invece richiamano il ritmo iniziale, più lento, con minime, semiminime e crome (battute 89-98).

**Fig. 2.** Battute 84-98

Senza voler entrare nel merito di analisi interpretative specifiche, e volendo

rimanere a un livello ermeneutico che si avvale della centralità del testo letterario, dove la musica diventa metafora di certe condizioni esistenziali, si può semplicemente affermare che Svevo, come quasi tutti gli scrittori, abbia guardato alla propria vicenda personale e utilizzato le proprie conoscenze in ambito musicale e musicologico per creare una situazione che fosse il riflesso della vita musicale della Trieste degli anni Venti. D'altra parte, lo stesso Svevo era un violinista e Villa Veneziani aveva più volte accolto i migliori musicisti triestini dell'epoca e con essi un ampio repertorio di musica classica (Favaro, 206-7).

Con Zeno, quindi, Svevo crea un personaggio particolarmente interessante dal punto di vista musicale, critico e criticabile, pessimo esecutore e tuttavia ottimo ascoltatore. Zeno è il protagonista musicalmente passivo del salotto Malfenti perché non è lui ad eseguire materialmente la "Chaconne"; ma è, nello stesso tempo, un attivo e privilegiato ascoltatore di due personaggi a lui antagonisti: il primo è il musicista-interprete Guido, il secondo il musicista-compositore Bach. Il lettore recepisce così un Bach distorto rispetto all'originale poiché lo spartito è interpretato dall'archetto di Guido, ma raccontato e giudicato da Zeno, e soprattutto dalla sua coscienza che in quel momento sta subendo un'avvilente umiliazione. La coscienza di Zeno filtra, dunque, quella musica, e la restituisce al lettore in tutta la sua drammatica bellezza.

Da questo episodio Zeno emerge come una caricatura di se stesso e si rende protagonista del triste epilogo che lo porterà ad accettare la corte silenziosa di Augusta dopo il rifiuto delle altre sorelle.



## 5. VOCI E SUONI CHE SEDUCONO: INGANNI E TRADIMENTI

Dopo qualche anno di vita matrimoniale condotta secondo le regole borghesi di una normale coppia triestina del primo Novecento, Zeno intraprende una relazione clandestina con la giovane e procace Carla Gerco, studentessa di canto poco talentuosa.

Al contrario di Ada, la cui voce si addolcisce solo in età avanzata e a seguito della malattia che la colpisce poco dopo il matrimonio con Guido, Carla possiede una voce musicale e armoniosa, sebbene all'inizio non riveli grandi attitudini musicali. Zeno ha modo di accertarsi quasi immediatamente delle capacità vocali di Carla, giacché, durante il loro primo incontro organizzato dall'amico Copler, alla giovane viene chiesto di dar prova delle sue qualità canore. Così, dopo qualche momento di esitazione dettato dal timore di essere sottoposta a giudizi critici, Carla esegue, accompagnandosi al pianoforte, la romanza da camera di Augusto Rotoli<sup>96</sup>, "La mia bandiera". La scelta di Svevo di presentare, a questo punto del romanzo, l'esibizione di una canzone popolare, si discosta considerevolmente dalla precedente citazione colta di Bach e della "Chaconne". La romanza di Rotoli, inoltre, è indicata per la voce maschile del baritono che possieda anche capacità tecniche elevate e dunque non è adeguata alla voce di una fanciulla ancora incapace di certi virtuosismi canori. Come la "Chaconne" era stata per Guido la metafora della sua ricchezza interiore e delle sue potenzialità di uomo e musicista, così "La mia bandiera" diventa lo strumento attraverso il quale Carla esprimerà la sua inadeguatezza nel canto, caratteristica che accomuna la sua anima a quella di Zeno.

---

<sup>96</sup> Augusto Rotoli (1847-1904), compositore e insegnante di canto prima a Roma e poi, dal 1885, a Boston, è autore di molte romanze divenute popolarissime.

Nel corso del romanzo, da parte di Zeno non mancano i riferimenti all'universo acustico dei personaggi con cui si relaziona. Zeno rivela che con il canto la voce di Carla Gerco "perdeva ogni musicalità" (Svevo, *Coscienza*, 181) e che la musica che lei stessa produceva al pianoforte non contribuiva al miglioramento dell'esecuzione. Tuttavia quella voce immatura risulta, alle orecchie di Zeno, simile al canto di una sirena e ne rimane ammaliato. Probabilmente Zeno è anche – e forse soprattutto – attratto dall'idea di trasgressione, dalla volontà di variare quella nota tediosa interna alla propria coscienza, quella nota il cui registro neanche il matrimonio aveva contribuito a modificare. Ed è anche attratto dalla perseveranza di Carla, dalla sua volontà di migliorare e di sfruttare al meglio le proprie potenzialità, così che il suo primo regalo è un trattato di tecnica vocale, indicato nel testo come il "Trattato completo dell'Arte del Canto (Scuola di Garcia) di E. Garcia (figlio) contenente una Relazione sulla Memoria riguardante la Voce Umana presentata all'Accademia delle Scienze di Parigi" (Svevo, *Coscienza*, 186). Il testo, ricorda Mario Lavagetto parlando di "libro destinato a fare da Galeotto", nella realtà corrisponde al *Traité complet de l'art du chant* di Manuel Patricio Rodriguez Garcia, edito a Parigi nel 1840. Zeno legge a Carla le pagine di questo testo traducendole talvolta in italiano, talvolta in triestino, convinto che ciò possa contribuire ad affinare la vocalità della sua allieva. E infatti il miglioramento di Carla si snoda nel corso di lunghi pomeriggi di esercizio e di studio accurato di popolari canzonette triestine: così ben presto "la voce di Carla s'ammorbidì e divenne più flessibile e più sicura" (Svevo, *Coscienza*, 248).

Con Carla, Zeno attiva i suoi più nascosti sensori uditivi e critici e si fa specchio parlante di un'esigenza sconosciuta alla stessa Carla, la quale viene pazientemente accompagnata da Zeno alla maturazione, al cambiamento di genere,

nonché all'individuazione del proprio ambiente sonoro, alla ricerca della sua essenza più intima (Favaro, 210). La giovane cantante comincia a includere, nel suo repertorio, anche canzoni italiane e brani classici di Mozart<sup>97</sup> e Schubert<sup>98</sup>. Tuttavia, a rendere Zeno consapevole della femminilità di Carla e a dar prova, ancora una volta, delle capacità disvelatrici della musica, era stata una maliziosa canzonetta popolare, "No Steme a Tormentar!"<sup>99</sup> che Carla canta in una sorta di recitativo, di *Sprechgesang*<sup>100</sup>. La canzone è una sorta di "confessione" (Svevo, *Coscienza*, 239) di Carla a Zeno e ha per entrambi un inaspettato effetto liberatorio. Zeno accoglie il messaggio di Carla e, per la prima volta, quell'allieva appare ai suoi occhi non come una serva da istruire, ma come una donna, in tutta la sua grazia e la sua bellezza.

Ancora una volta, dunque, la musica sfodera le sue potenzialità seduttive e chi la pratica o la ascolta rimane inevitabilmente irretito dal suo fascino. Il musicista dilettante Zeno era riuscito a sedurre l'inesperta Augusta con il suono imperfetto del suo violino e, in qualità di esperto ascoltatore, Zeno viene a sua volta sedotto dalla vocalità aspra della principiante cantante Carla. Nel romanzo, dunque, si ripresenta, ancora una volta, l'ingannevole triangolo seduttivo che trova Zeno quasi del tutto impreparato come la prima volta. Quando Zeno assiste, inerme e spaventato, alla perfetta esecuzione di Guido in casa Malfenti, la bella Ada, che egli tanto aveva sperato di sposare, rimane ammaliata dal suono assoluto del

---

<sup>97</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), compositore e pianista austriaco di fama internazionale, autore di opere e brani strumentali considerate tra le più belle e significative pagine della storia della musica.

<sup>98</sup> Franz Peter Schubert (1797-1828), compositore austriaco, è autore di meravigliosi quartetti d'archi, composizioni per musica da camera e vocale.

<sup>99</sup> "No Steme a Tormentar!" è stata scritta nel 1890 da Bruno Guisa, conosciuto anche come Ugo Urbanis.

<sup>100</sup> Lo *Sprechgesang* è il canto parlato, declamato, sintesi di recitazione e canto. Fu introdotto da Arnold Schönberg (1874-1951) nel *Pierrot Lunaire*, composto nel 1912, considerato una sorta di manifesto dell'espressionismo musicale e dunque una delle opere fondamentali per capire l'evoluzione della musica del Novecento.

violino di Guido e Zeno è costretto a cambiare i suoi piani. È infatti questa la prima occasione in cui Zeno rimane vittima di una pesante sconfitta con la dea musica, sconfitta che con Carla egli pensava di poter esorcizzare optando per il silenzio del suo violino. Ma Zeno si sbaglia per la seconda volta. La tranquillità della scena viene infatti interrotta da un personaggio che, come Guido, ha i mezzi adatti a sfidarlo. Vittima e nello stesso tempo primo attore del gioco di seduzione attivato dalla voce oramai perfezionata–anche se ancora perfettibile–di Carla è in questo caso il maestro Vittorio Lali, che lo stesso Zeno aveva ingaggiato per aiutare lo sviluppo della vocalità di Carla. In questo caso Zeno si è trovato a “combattere” non più con il valente musicista Guido ma con un vero e proprio professionista che seduce a sua volta la seducente Carla con la musica del suo pianoforte.

La musica dunque tradisce ben due volte il fiducioso Zeno: quando egli è ancora alla ricerca della compagna della sua vita e quando si trova a vivere la sua storia extraconiugale con l’inesperta cantante. Nel suo presente, nel momento in cui scrive, il ricordo di quell’amore clandestino gli riporta alla mente una “Ninna Nanna” di Schubert, che “echeggia all’orecchio come un rimprovero” (Svevo, *Coscienza*, 248), perché era stato lo stesso Schubert a fare da sfondo all’epilogo della sua relazione con Carla: il loro addio è sancito infatti sulle “note sincopate del «Saluto» dello Schubert ridotto dal Liszt” (Svevo, *Coscienza*, 269) eseguite, ironia della sorte, dal maestro Lali, suo antagonista e trionfatore.

Svevo non si accontenta di concludere qui la storia degli incroci musico-seduttivi del romanzo. Così, nel flusso disordinato degli eventi della vita di Zeno, inserisce la vicenda della relazione di Guido con Carmen, la giovane ragazza assunta come segretaria del suo ufficio commerciale. Anche in questo caso la musica ha un ruolo fondamentale, di unione di due anime, quelle di Guido e

Carmen, e di disgiunzione di altre, quelle di Guido e Ada.

A proposito delle donne di Guido, il narratore evidenzia le caratteristiche delle loro voci. Entrambe hanno una voce poco suadente nel parlato: Ada, destinata a diventare sua moglie, ha una voce “seria” e “bassa” (Svevo, *Coscienza*, 76) mentre Carmen, destinata a diventarne l’amante, possiede una voce “stonata” e “roca” (Svevo, *Coscienza*, 287, 304). Inoltre, né Ada, né tanto meno Carmen, possiede doti musicali. Dal punto di vista sentimentale e personale, dal racconto dettato dalla coscienza di Zeno, Guido emerge come un opportunista poco riflessivo, quasi solo esclusivamente intento a dar prova del suo innegabile virtuosismo con il fine unico della seduzione. Guido aveva, infatti, conquistato Ada con la “Chaconne” e ora si cimenta nella conquista di Carmen “con delle bellissime variazioni sul ‘Barbiere’” (Svevo, *Coscienza*, 301). Così, dopo Bach, Svevo inserisce un’altra citazione musicale classica, limitandosi in questo caso ad accennare agli effetti dell’esecuzione<sup>101</sup>. Il riferimento a *Il Barbiere di Siviglia* di Gioacchino Rossini<sup>102</sup> non ha però niente del carattere drammatico della “Chaconne”. È anche vero che sono due forme musicali diverse, difficilmente comparabili se non su piani palesemente sfalsati. Tuttavia, l’unico aspetto che permette di accostarli e rintracciabile nel romanzo di Svevo, è quello per cui entrambe vengono eseguite da Guido in quanto variazioni su tema<sup>103</sup>. *Il Barbiere di Siviglia* non è un’opera strumentale ma un’opera buffa, un misto di voce, azione, costumi e musica che, secondo una tendenza tipicamente rossiniana, è spesso costruita su motivi in stile fugato, con temi che si ripetono e si rincorrono in un fluire brioso di ritmi e melodie. Il carattere vivace di questa commedia a lieto fine

---

<sup>101</sup> In questo caso non sono descritti l’esecuzione del brano e il momento della ricezione musicale.

<sup>102</sup> Gioacchino Rossini (1792-1868) compone le musiche de *Il Barbiere di Siviglia* sul libretto di Cesare Sterbini. La commedia venne rappresentata per la prima volta a Roma nel febbraio del 1816.

<sup>103</sup> Si ricorda che la “Chaconne” è il quinto ed ultimo movimento della *Partita n. 2 in Re minore* di Johann Sebastian Bach, variazione su un unico tema di quattro battute.

sembra essere lo specchio del carattere esuberante del giovane Guido Speier, sebbene la vicenda di Guido, in realtà, avrà tutt'altro che un lieto fine. D'altra parte, a proposito di Guido, Zeno ricorda che, "parallelamente alla sua sicurezza sul violino, correva anche la sua disinvoltura nella vita" (Svevo, *Coscienza*, 287). Ed è stato forse un eccesso di disinvoltura a condurre lo stesso virtuoso musicista al suicidio. Più volte Zeno si riferisce a Guido con delle metafore musicali, la più significativa delle quali è quella utilizzata in riferimento al bilancio della sua attività commerciale. Zeno riconosce la bravura che Guido aveva dimostrato in casa Malfenti molti anni prima ma scopre anche di quali stonature era stato capace, negli anni, nell'ambito lavorativo:

Egli stonava. Sì: bisognava dire proprio così; quel grande musicista stonava! (Svevo, *Coscienza*, 333).

Le stonature cui si accenna non sono solo di carattere professionale ma coinvolgono anche la vita familiare di Guido. Il violino, mezzo di seduzione e specchio della sua anima, per Ada diventa col tempo un tormento. Zeno, interprete dell'intimo sentire di Ada, dichiara: "Non soltanto Guido la tradiva, ma quando era in casa suonava sempre il violino" (Svevo, *Coscienza*, 301), come se quei suoni sottolineassero e acuissero il suo dolore. Dunque, quello stesso strumento che aveva affascinato in passato la giovane e bella Ada e che l'aveva avvicinata all'anima di Guido, ora è diventato oggetto di disprezzo. È la stessa Ada a rivelare a Zeno che il violino è "l'espressione più completa del suo grande animo" (Svevo, *Coscienza*, 402). Ma Zeno sapeva che Ada "soffriva orrendamente per il suono del violino (317) e che, poiché era sempre stato la proiezione dell'anima di Guido, Ada proiettava il suo odio per l'indifferenza del marito proprio su quello strumento. Dunque il violino appare, in questo romanzo, un veicolo e motivo di sofferenza,

prima per Zeno che si vede denigrato e posto su un piano di inferiorità nel famigerato salotto Malfenti, ora per Ada, che il marito trascura per dedicarsi alla musica. Ed è proprio quell'episodio che torna fra i ricordi di Zeno durante un colloquio con Ada riguardo alla situazione finanziaria di Guido:

A poco a poco ricordai il violino di Guido eppoi come mi avrebbero gettato fuori di quel salotto se non mi fossi aggrappato ad Augusta (Svevo, *Coscienza*, 349).

Augusta, che pure non era la più bella delle sorelle, si è rivelata per Zeno la moglie ideale, e riscopre il sopito sentimento nei suoi riguardi grazie all'unione temporanea con Carla e alla crisi del matrimonio di Ada.

È interessante notare come le due amanti, Carla e Carmen, posseggano due nomi assonanti e come l'una sia più espressiva nel parlato che nel canto, mentre l'altra sia completamente distante dalla musica. A ciò si aggiunge un particolare suggestivo: nessuna delle quattro donne sentimentalmente coinvolte con Zeno e Guido è una musicista professionista, anche se Carla probabilmente lo diventerà sotto la guida di Lali.

La modalità in cui si manifesta la musicalità delle donne del romanzo alimenta l'idea secondo la quale la musica potrebbe essere un collante di anime più o meno efficace. Le donne di Zeno che hanno un legame con la musica ma che in realtà sono solo delle dilettanti, così come un dilettante è Zeno, riescono a mantenere una sorta di equilibrio nel rapporto di coppia: dopo la parentesi con Carla, Zeno tornerà a vivere con la sua Augusta, e Carla si unirà a Vittorio Lali. Diverso sembra essere il ruolo della musica nelle coppie Guido-Ada e Guido-Carmen, dove gli equilibri risultano molto più precari: il valente violinista Guido si unisce a due persone totalmente lontane dal mondo musicale e pertanto la musica

sembra assumere le vesti di una forza capace di “unificare i contrari” – secondo la concezione pitagorica dell’arte dei suoni – ma è anche elemento che non tarda a rivelare la propria debolezza, perché rivela una flebile capacità di creare unioni, del tutto temporanee, instabili, effimere.

## 6. VIOLINI A CONFRONTO: DRUDI DEMBY, SVEVO, KAFKA, GHISLANZONI

Il fascino dell’archetto, del suono compatto che risuona dalla cassa armonica del violino, è da sempre stato un motivo dominante nella letteratura di tutti i generi, spesso connesso a storie diaboliche e fantastiche, a vicende intrise di romanticismo e a racconti in cui il suono del violino riportasse a un omicidio e alla rivelazione della verità<sup>104</sup>. Emblematico è, a questo proposito, il breve romanzo di Lucia Drudi Demby, *La lezione di violino* (1977), dove la musica si rivelerà centrale per la comprensione della storia che ha tutti i contorni propri del romanzo giallo.

Con uno stile semplice e talvolta sorprendente per la sua eccessiva infantilità, Lucia Drudi Demby ci 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 si delinea la staticità di un mondo circoscritto, inattaccabile, tuttavia troppo semplice ed edulcorato per essere credibile. Dalla penna della narratrice emerge, dunque, la piattezza di una vita

---

<sup>104</sup> Solo per citarne alcuni, si ricorda che il suono del violino è presente nella letteratura gialla come in *La voce del violino* di Andrea Camilleri del 1997, nella letteratura sentimentale come in *An equal music* (trad. it. *Una musica costante*) di Vikram Seth del 1999, nelle opere di autori classici come in *Il violinista* di Hans Christian Andersen del 1837 e molti altri autori dell’Ottocento e del Novecento.



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 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, *Lezione di Violino*, 19).

L'eco del suono del violino, tuttavia, adombra la narrazione come se fosse un basso continuo e ritornerà con un fortissimo finale, sprigionandone il suo carattere drammatico. Quando nel collegio irrompe la violinista Enea, una nuova orfanella il cui nome 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, 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, verserà squisite, lattiginose lacrime di resina. Oh, il suono, il suono! (Drudi Demby, *Lezione di Violino*, 108).

A partire dal consiglio della maestra, le cui parole richiamano il 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 al suono del violino, ha degli illustri precedenti. È il violino lo strumento che Svevo sceglie per caratterizzare i suoi personaggi, è il suono del violino che risveglierà in Gregor Samsa la sua umanità mai sopita ed è il violino lo strumento attraverso il quale Ghislanzoni racconta la storia triste di due uomini incapaci di discernere il bene dal male, il giusto dal cattivo.

L'analisi dell'universo acustico di *La Coscienza di Zeno* consente quindi, nello specifico, di porre in relazione il romanzo di Svevo a due racconti precedenti ad esso e in particolare a "Die Verwandlung" ovvero "La Metamorfosi" di Franz Kafka e "Il violino a corde umane" di Antonio Ghislanzoni<sup>105</sup>.

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

---

<sup>105</sup> 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 *I lituani* (1874).

condanna a morte di un uomo-insetto che fino alla fine non riuscirà a comprendere la natura della sua colpa<sup>106</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 amaro e sconsolante.

L'umanità di Gregor Samsa, che una mattina si ritrova, senza comprendere, 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 racconta un particolare episodio in cui la musica diventa il mezzo di tale rivelazione ai membri della famiglia i quali però, indifferenti e insensibili, non riescono a cogliere l'essenza dello scarafaggio, dimostrando di non saper guardare oltre la forma e conducendo così Gregor alla morte.

Sono passati due mesi dalla mattina in cui Gregor si è scoperto insetto e una sera il padre, che con Gregor è il personaggio più crudele, si scaglia contro di lui colpendolo con più veemenza del solito e 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 costretto a vivere immobile nel silenzio e nel buio più profondo della sua camera ormai ridotta a uno squallido magazzino, Gregor, una sera, viene improvvisamente sorpreso 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, “Die

---

<sup>106</sup> Quello della colpa è il motivo centrale delle opere di Kafka.

Verwandlung”, 58-59)<sup>107</sup>.

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>108</sup>. Gli stessi ospiti però che erano inizialmente incuriositi dalla straordinarietà dell’evento in quella casa solitamente triste e silenziosa, non apprezzano l’esecuzione di Grete quanto i genitori di lei:

Vater und Mutter verfolgten, jeder von seiner Seite, aufmerksam die Bewegungen ihrer Hände (Kafka, “Die Verwandlung”, 59)<sup>109</sup>.

L’unico che sembra cogliere davvero la bellezza e la drammaticità della musica del violino di Grete è Gregor, che intanto sta avanzando nel salotto nell’indifferenza assoluta dei presenti. Quelle armonie risvegliano e svelano l’umano 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, 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

---

<sup>107</sup> “Il violino – Gregor non ricordava d’averlo sentito per tutto quel tempo – risuonò dalla cucina” (“La Metamorfofi”, 113).

<sup>108</sup> In una silente mini-processione che li conduce dalla cucina al salotto, il padre porta il leggio, la madre lo spartito e Grete il violino.

<sup>109</sup> “[...] padre e madre seguivano attentamente, ciascuno dalla propria parte, i movimenti delle sue mani” (“La Metamorfofi”, 114)

Musik so ergriff? (Kafka, "Die Verwandlung", 60)<sup>110</sup>.

Nel frattempo, però, uno degli inquilini si era accorto dello scarafaggio: Grete aveva improvvisamente smesso di suonare, rimanendo immobile a fissare lo spartito, mentre il padre tentava 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, "Die Verwandlung", 63)<sup>111</sup>.

Questo "suono riecheggiante" crea il culmine della drammaticità del racconto. Nessuno, in quella casa, riesce a comprendere la profondità di Gregor e, convinti che non avesse la sensibilità per capire ciò che stava accadendo intorno a lui, 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, ma Gregor, che possiede l'umanità che agli altri manca, comprendendo di aver seminato lo scompiglio in salotto, lentamente, debole e malato, tenta di girarsi per dirigersi verso la sua triste camera, simbolo della superficialità e della noncuranza degli esseri umani. Dopo poche ore, alle tre del mattino, Gregor emette il suo ultimo respiro e di lui non rimane altro che la carcassa di un estraneo e sgradevole scarafaggio.

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

---

<sup>110</sup> "Eppure la sorella suonava così bene. Teneva il viso piegato di lato, lo sguardo seguiva attento e triste i righi. 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, "La Metamorfosi", 114-115).

<sup>111</sup> "non lo spaventò neanche il violino, che, sguanciando dalle mani tremanti della madre, le scivolò dal grembo e cadde con un suono riecheggiante" (Kafka, "La Metamorfosi", 116).

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'umanità e la sensibilità 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, racconta di due musicisti tedeschi che, al contrario di Gregor Samsa, che della musica vive la dolcezza ma anche la drammaticità, non hanno saputo cogliere pienamente l'intima essenza della musica, ma come lui vengono condotti, 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<sup>112</sup> era all'apice della sua carriera di violinista. 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 Paganini. Durante un'esibizione del virtuoso italiano, la bellezza della musica e la perfezione dell'esecuzione getta nella disperazione Franz e Samuele, portandoli a riflettere sui loro limiti umani. Samuele

---

<sup>112</sup> Niccolò Paganini (1782-1840) è uno fra i maggiori violinisti dell'Ottocento. Veniva definito "figlio del diavolo" e si credeva fosse posseduto dal diavolo a causa delle sue meravigliose performance violinistiche e del suo elevato virtuosismo.

sospetta di ispirazioni diaboliche comuni ai musicisti italiani e cita, oltre a Paganini, anche Tartini<sup>113</sup>. Secondo Samuele, infatti, entrambi “hanno ricorso alle ispirazioni del diabolico ed agli obbrobri della magia” (Ghislanzoni, “Il violino a corde umane”, 23) e possiedono violini fatati costruiti con corde umane: da ciò 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>114</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 era seguito il lungo silenzio dei due musicisti, fino al giorno in cui Samuele decide di sacrificare la sua vita per la gloria del suo giovane allievo. In una lettera a Franz, Samuele descrive il motivo del suo 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

---

<sup>113</sup> 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.

<sup>114</sup> 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 si riferisce all’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, aveva spiegato come si fosse affidato ai migliori cordai napoletani ma era solito chiedere ad un suo amico di Napoli di sorvegliare gli artigiani durante il lungo e delicato processo della fabbricazione. A tal proposito si veda Edward Neill, *Niccolò Paganini. Registro di lettere 1829* (1991).

Gand. Ghislanzoni descrive l'esecuzione della fantasia-capriccio di Paganini intitolata *Le Streghe*<sup>115</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, "Il violino a corde umane", 27).

Alla musica così coinvolgente e suggestiva del maestro italiano fa eco 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 svanì: il 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, nonché della profonda incomprendimento 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, dimenticando di considerare che a fare grande un musicista non è tanto la qualità dello strumento quanto la capacità di infondere, ad esso, la propria anima. Il racconto si conclude con una puntualizzazione di Paganini sulla superiorità dei musicisti italiani, e riflette il sentimento nazionalistico che animava Ghislanzoni negli anni Sessanta dell'Ottocento.

Il racconto di Kafka e quello ottocentesco di Ghislanzoni sono storie

---

<sup>115</sup> Si racconta che *Le Streghe* fosse stata eseguita su un'unica corda dopo aver tagliato le altre tre direttamente sul palco dove il musicista si è esibito.



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. Infatti, se il violino, in Svevo, è simbolo dell'anima di Guido, in Ghislanzoni lo strumento 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'umano nascosto sotto le spoglie di uno 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. 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 rivelarsi a due facce, così come la memoria<sup>116</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 e nello stesso tempo esemplificativo di questa concezione<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> Sulla memoria come elemento bifronte si veda il paragrafo 1 di questo capitolo.

<sup>117</sup> Il mito di Orfeo ed Euridice è una struggente storia di amore e morte in cui la musica ha un ruolo decisivo. Orfeo era figlio di Eagro, re della Tracia, e della musa Calliope (o secondo altri di Apollo e di Calliope). Apollo gli donò la lira che le muse gli insegnarono a usare. Con il suono del suo strumento aiutò gli Argonauti a sfuggire la trappola che costituiva il 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 Orfeo aveva riconquistato l'amata,

I tre racconti contengono anche la descrizione di un'esecuzione musicale o degli effetti che la musica ha sui personaggi, elementi che richiamano apertamente le 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>118</sup>, rientrano nella definizione di *imitation* del comparatista Calvin S. Brown<sup>119</sup>. Brown considera l'*imitation* una sottocategoria del *replacement*<sup>120</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 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 agli effetti 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.

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

---

così 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 così il patto che aveva stipulato con i signori dell'Ade.

<sup>118</sup> Ciò accade anche in Svevo per quanto concerne l'esecuzione di Guido della “Chaconne”.

<sup>119</sup> Calvin S. Brown è autore del primo testo normativo nel campo della ricerca musico-letteraria. Nel 1948 pubblica *Music and Literature - A Comparison of the Arts* che aggiorna nel 1987.

<sup>120</sup> Per Brown esistono quattro categorie possibili di relazione fra musica e letteratura: *combination*, *replacement*, *influence* e *parallel or analogy*.

mezzanotte, dopo il concerto, rientrarono muti e lugubri nel loro appartamento (Ghislanzoni, “Il violino a corde umane”, 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 (“Die Verwandlung”, 59)<sup>121</sup>.

Gregor hatte, von dem Spiele angezogen, sich ein wenig weiter vorgewagt und war schon mit dem Kopf im Wohnzimmer (Kafka, “Die Verwandlung”, 59)<sup>122</sup>.

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, *Coscienza*, 129)<sup>123</sup>.

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, “Die Verwandlung”, 60))<sup>124</sup>, esplicitando in due semplici frasi l’inizio e la fine dell’esecuzione con le affermazioni “Die Schwester begann zu spielen; [...] die Violine verstummte” (Kafka, “Die Verwandlung”, 60, 61)<sup>125</sup>, 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, *Coscienza*, 129), senza accennare alla vera e propria esecuzione della “Chaconne” – che viene invece restituita al lettore attraverso al coscienza di

---

<sup>121</sup> “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” (Kafka, “La Metamorfofi”, 113).

<sup>122</sup> “Gregor attirato dal suono, si era spinto un poco avanti ed era già con la testa nel salotto” (Kafka, “La Metamorfofi”, 114).

<sup>123</sup> La citazione era già stata utilizzata nel paragrafo 4.

<sup>124</sup> “Teneva il viso piegato di lato, lo sguardo seguiva attento e triste i rigghi” (Kafka, “La Metamorfofi”, 114).

<sup>125</sup> “La sorella cominciò a suonare; [...] il violino tacque” (Kafka, “La Metamorfofi”, 114, 115).

Zeno – e conclude dicendo “Guido cessò di suonare sapientemente” (Svevo, *Coscienza*, 130). Al contrario, Ghislanzoni ricorre al riferimento implicito sia all’inizio e alla fine dell’esibizione: il lettore sa che Paganini ha cominciato a suonare ma il narratore non lo avverte<sup>126</sup>.

Infine, se alle stesse descrizioni di ascolto e di esecuzione della musica si dovessero attribuire le teorie di Werner Wolf<sup>127</sup>, allora potremmo affermare che, in tutti e tre i casi, siamo di fronte all’*explicit thematization* anche detta *telling*, e in particolare alla tipologia di *intratextual thematization*, 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<sup>128</sup>.

Considerando Steven Paul Scher e Carlo Majer, musicologi contemporanei noti nel mondo della comparatistica, i passi qui presi in considerazione sono esempi rispettivamente di *Musik in der Literatur* e di descrizione.

## 7. IL FLUSSO NARRATIVO E COMPOSITIVO DI SVEVO E MALIPIERO

I complessi rapporti tra musica e letteratura, certo di varia natura e costruiti su costanti richiami più o meno legittimi anche alle altre arti, permettono di allargare i confini della discussione su Svevo e le sue relazioni con la musica alle influenze che l’opera di Svevo, come quella di altri scrittori dello stesso periodo, ha

---

<sup>126</sup> A questo proposito si veda l’ultima citazione qui proposta estratta dal racconto di Ghislanzoni.

<sup>127</sup> Werner Wolf, musicologo contemporaneo che ha cercato di portare la disciplina musicologico-letteraria nel campo dell’intermedialità.

<sup>128</sup> Wolf teorizza tre tipologie di tematizzazione: oltre che di *intratextual thematization*, Wolf parla di *contextual thematization*, che si verifica quando un autore pone la musica al centro della sua riflessione estetica nelle lettere o in saggi critici, e *paratextual thematization*, che si verifica quando l’autore fa riferimento a forme musicali nel titolo o nei titoli dei capitoli.

avuto sull'arte della composizione musicale<sup>129</sup>. Una della più originali concezioni musico-letterarie vuole insinuare nelle maglie della ricerca musicologica e letteraria degli ultimi anni l'idea dell'esistenza di una pressoché autentica mimesi compositiva che si è verificata in scrittori e musicisti operanti nell'ambiente culturale europeo del primo Novecento. Nell'ambito della riflessione estetica sulle relazioni tra la temporalità della musica e i ritmi interiori della coscienza, Roberto Favaro accosta la tecnica narrativa di Svevo all'operare compositivo di Gian Francesco Malipiero<sup>130</sup>, operare che egli definisce “antitematico o antisviluppante” (188). Secondo il critico, la *Sonata a Tre*<sup>131</sup> di Malipiero

sembra ricorrere e realizzare un impianto costruttivo derivato come in Svevo da un flusso libero, o inconscio, dei processi elaborativi ed espositivi (188).

In effetti, negli anni Venti, Malipiero era attivo ricercatore di un modo nuovo di concepire la costruzione del discorso musicale. Il musicologo Joachim Noller dichiara che la poetica maliperiana corrisponde per molti aspetti a quella del romanzo moderno che utilizza la tecnica dello *stream of consciousness*. Malipiero va alla ricerca del tempo perduto della sua madrepatria Venezia e attinge, inevitabilmente, al serbatoio del ricordo storico e mitico, alla memoria personale come a quella sociale, dando prova in modo evidente e inconfutabile della sua attitudine “modernista”. Malipiero, infatti, aderisce a quell'atteggiamento tipico del

---

<sup>129</sup> Fin qui si è parlato infatti della presenza della musica in *La Coscienza di Zeno*. Si vuole ora accennare all'influenza che la letteratura degli anni Venti ha avuto sulla musica dello stesso periodo.

<sup>130</sup> Gian Francesco Malipiero (1882-1972), compositore poliedrico, fu tra i più longevi e prolifici compositori di tutti i tempi con quasi settanta anni di attività compositiva in cui esplorò tutti i generi musicali: compose 46 opere, 17 sinfonie, 11 concerti solistici, diverse cantate, balletti e composizioni da camera. Fu il massimo esponente della cosiddetta “Generazione dell'Ottanta” di cui facevano parte anche Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti (1880-1968) e Alfredo Casella (1883- 1947) e lavorò per il rinnovamento della musica italiana. Esperienza fondamentale sul piano artistico e umano fu il soggiorno a Parigi nel 1913, dove assistette alla rappresentazione de *Le Sacre du Printemps* (1913) di Stravinskij ed entrò in contatto con il mondo musicale europeo.

<sup>131</sup> *Sonata a Tre* di Malipiero è un'opera composta nel 1927 per violino, violoncello e pianoforte.

XX secolo per cui il compositore, orientato nel suo intimo al passato, dà forma al nuovo richiamando alla mente lontananze temporali (Favaro, 188-189). Come in Svevo, quindi, dove il flusso di coscienza è sì inconscio e involontario ma non ancora del tutto libero, la musica di Malipiero, di carattere nettamente antiromantico, si articola non secondo sviluppi tematici classici ma secondo lo sviluppo di episodi, secondo una tecnica definita “a pannelli”. La composizione segue un’originale libertà ritmica e strutturale che si snoda lungo il fluire rapsodico del discorso musical. Gli episodi sono tra loro collegati liberamente, mentre le cellule motiviche sono giustapposte in successione lineare ma non logicamente consequenziale, antitetica alla discorsività deduttiva delle forme tematiche e di sviluppo della tradizione. Da questo punto di vista, Malipiero potrebbe essere considerato, quindi, l’equivalente di Svevo della storia della musica occidentale.

Nell’analisi della *Coscienza* da un punto di vista musicale, e all’interno di un’argomentazione che vede la musica avere un ruolo centrale sia all’interno del romanzo, sia all’esterno, rientra anche l’opera di Ferruccio Busoni, uno tra i più grandi pianisti di tutti i tempi<sup>132</sup>. Egli fu fedele e infedele trascrittore delle opere di Bach in un periodo, gli anni Venti, in cui si assiste a una rivalutazione del musicista tedesco che in parte riprende la *Bach-Renaissance*, ovvero la riscoperta di Bach, inaugurata nel 1829 con l’esecuzione della *Passione secondo Matteo* per iniziativa di Felix Mendelssohn-Bartholdy. Busoni trascrisse per pianoforte la “Chaconne” di Bach citata nella *Coscienza* ed era un fervente sostenitore dell’idea che anche l’esecuzione di un lavoro è in fondo una trascrizione. In questo senso si può affermare che la “Chaconne” di Bach, ha subito, negli anni, diverse trascrizioni:

---

<sup>132</sup> Ferruccio Busoni (1866-1924), pianista, compositore e direttore d’orchestra. Fu il teorizzatore del nuovo classicismo che chiamò “Die junge Klassizität”, consistente nella ricerca di un nuovo stile che guardasse al futuro “affondando” le radici nel passato.

quella di Busoni, che ne modifica il mezzo; quella di Guido Speier, che la reinterpreta magnificamente con il suo violino e la sua anima; quella di Zeno Cosini, che ascoltando l'esecuzione di Guido ne crea una sua versione personale. E poi, vi è un'ultima trascrizione, quella che l'autore Italo Svevo ripropone al lettore filtrata da quella musicalissima coscienza di Zeno.

## **CAPITOLO 4**

### **HERMANN HESSE:**

### **MUSICA ED ETERNITA'**

#### **1. LE ANIME DI HERMANN HESSE**

Poeta e romanziere, convinto pacifista negli anni in cui imperversa in Europa la Grande Guerra, Hermann Hesse è lo scrittore tedesco che più di ogni altro ha saputo dar voce, attraverso i suoi scritti, non solo alla propria crisi personale ma anche a quella di tutta un'epoca.

La sua inquietudine è quella di un artista poliedrico e vagabondo, derivata, in parte, dalle influenze cosmopolite del padre, cittadino russo nato in Estonia, e in parte da quelle della madre, originaria della Svizzera e nata in India, l'angolo del mondo dove Hesse si recherà nel 1911 alla ricerca di una serenità interiore che tra la Germania e la Svizzera gli sembra impossibile raggiungere.

Nel corso della sua vita intensa e disordinata, fatta di viaggi, inquietudini e dedizione alla scrittura, Hesse ha sempre manifestato un particolare interesse per l'arte, intesa sia come arte figurativa che come arte musicale. Poeta dall'età di tredici anni, Hesse sembra custodire in sé anche l'anima del pittore e quella del musicista, anime a un tempo autonome e congiunte: la pittura diviene ben presto un'attività necessaria, e la musica, come dimostrano le sue ampie produzioni epistolari e letterarie, occuperà sempre un posto privilegiato nella sua vita. All'età di nove anni, il giovanissimo Hermann prende lezioni di violino e più tardi impara



a suonare il flauto (Sorell, 94-97). Così, gradualmente, la musica si rivela un importante punto di riferimento, tant'è che giunge a considerarla “an ever-ready means of departure and refuge”, “one touch-stone in life for an understanding between two people” (Sorell, 94)<sup>133</sup>. Hesse è consapevole, infatti, che la musica, per sua natura, possiede caratteri comuni all'essenza poetica, ed è per questo che il suo obiettivo principale sembra essere, almeno in questa prima fase della sua esistenza, “to make of life a song and pure music” (Sorell, 95)<sup>134</sup>. Per il giovane Hesse, dunque, la musica e la pittura si coniugano in una monade perfetta e si riversano, nella loro interdipendenza, nei temi e nella struttura dei suoi romanzi, ormai considerati da buona parte della critica – quella più attenta alle innovazioni del romanzo di inizio secolo – tra i più suggestivi e ben strutturati. *Der Steppenwolf*, dunque, rientra a pieno titolo nell'ambito della narrativa degli anni Venti aderente al filone delle interrelazioni tra le arti.

Le anime di Hesse, però, trascorso un certo periodo di pacifica convivenza, conoscono una fase di forte contrapposizione. Se all'inizio, infatti, “the musician gave emotional sustenance to the writer who, on the other hand, was also supported by the painter through the growing awareness of form and colour” (Sorell, 97)<sup>135</sup>, col passare degli anni Hesse si rende conto di quanto sia forte, dentro di sé, la battaglia tra il pittore e il musicista. È proprio questa, infatti, la contrapposizione che racconterà in *Klingsors Letzter Sommer*<sup>136</sup>, dove Klingsor usa la musica per liberarsi dal naturalismo del colore e, nello stesso tempo, si appella al colore per

---

<sup>133</sup> “un mezzo di partenza e rifugio sempre presente”, “una pietra di paragone per la comprensione tra due persone” (trad. mia).

<sup>134</sup> “di fare della vita un canto e pura musica” (trad. mia).

<sup>135</sup> “il musicista ha dato sostanza emozionale allo scrittore che, a sua volta, era supportato dal pittore attraverso la consapevolezza della forma e del colore” (trad. mia).

<sup>136</sup> *Klingsors Letzter Sommer* (trad. it. *L'ultima estate di Klingsors*), pubblicato nel 1920, è un romanzo breve, considerato un'opera pittorica. Il protagonista è un pittore di mezza età in cui parte della critica ha voluto vedere la figura di Vincent Van Gogh (1853-1890).

placare il suo interesse per la musica. Non è dunque un caso che Ziolkowski, uno dei critici più autorevoli dei romanzi di Hesse<sup>137</sup>, affermi più volte non solo la sostanziosa presenza della musica ma anche la sua importanza, sia a livello formale che contenutistico, nelle opere dello scrittore tedesco: “music is one of the more conspicuous elements in his life and works” (190)<sup>138</sup>.

Nei romanzi di Hermann Hesse, d’altro canto, è evidente la consapevolezza delle possibili implicazioni negative che potrebbero sorgere a seguito del coinvolgimento totale, della mente umana, nello spirito musicale, soprattutto alla luce delle riconosciute potenzialità della musica di risvegliare nell’uomo false illusioni e di contribuire all’accentuarsi del senso di distacco dell’artista dalla realtà (Sorell, 95)<sup>139</sup>. Nel corso della sua vita, Hesse aveva gradualmente sostituito l’ammirazione per l’emozionalismo romantico con quella per l’armonia classica, ovvero Chopin con Mozart e Bach o, in altre parole, il dionisiaco con l’apollineo. Hesse si libera così dell’immagine della musica quale mezzo di fuga e fonte di ispirazione passionale tipicamente romantica, e giunge all’ideazione della disciplina musicale, simbolo dell’ordine e dell’armonizzazione dei disaccordi, come affermazione della vita e della serena felicità (Sorell, 96-97). Questo è anche ciò che Hermann Hesse vuole raccontare in *Der Steppenwolf* e lo farà servendosi di magistrali tecniche e metafore musicali<sup>140</sup>.

---

<sup>137</sup> Theodore Ziolkowski pubblicò il primo contributo su Hesse e la musica nel 1958 in «Modern Language Quarterly». Qui il riferimento bibliografico è alla monografia *The Novels of Hermann Hesse*, 1966.

<sup>138</sup> “la musica è uno degli elementi più rilevanti della sua vita e delle sue opere” (trad. mia).

<sup>139</sup> Questa concezione della musica come mezzo che può condurre all’isolamento e alla solitudine sarà al centro della vita di Harry Haller, il protagonista di *Der Steppenwolf*. Ad essa si contrappone la musica più coinvolgente e socievole del latino Pablo, il sassofonista che condurrà Haller all’analisi di sé e alla scoperta delle infinite possibilità dell’io, nonché all’acquisizione del fascino del riso e del potere dell’ironia.

<sup>140</sup> Come verrà messo in evidenza nel corso di questo capitolo, *Der Steppenwolf* è un romanzo esemplare per la costruzione formale e contenutistica di natura musicale. Per quanto riguarda la forma, Ziolkowski parla di forma-sonata del romanzo per la prima volta nel 1958; Herminie e Harry Haller, poi, sono inseriti nella partitura romanzesca come se si seguisse la tecnica del contrappunto

In effetti, l'interesse di Hesse per vari compositori che cominciò proprio con il suo primo entusiasmo per Chopin, matura nel culto di Mozart in *Der Steppenwolf* e culmina con l'eulogia della suprema arte di Bach in *Das Glasperlenspiel*<sup>141</sup>. Quello della musica è un tema affascinante per l'autore, tanto da costituire una traccia costante nella maggior parte delle sue opere.

## 2. HERMANN HESSE E IL SUO TEMPO

Sensibile ai cambiamenti in atto negli anni del passaggio tra Ottocento e Novecento, Hermann Hesse vive una condizione diametralmente opposta a quella di molti altri intellettuali tedeschi ed europei dell'epoca. Egli, infatti, si schiera contro i sostenitori del cosiddetto "spirito del '14" e, anziché aderire alla mobilitazione interventista, al disprezzo della cultura altrui e all'autoesaltazione nazionalistica caratteristici di questo clima, si unisce a un esiguo ed influente gruppo di pacifisti, prendendo una posizione decisa ma quasi totalmente solitaria che lo rivelerà un *outsider*, un "estraneo" all'evoluzione della situazione tedesca dell'epoca:

Il merito storico maggiore che bisogna attribuire a Hermann Hesse è quello di non essersi lasciato minimamente coinvolgere dallo "spirito del '14", individuando e condannando sin dall'inizio le tendenze

---

musicale. Dal punto di vista metaforico, invece, la musica viene presentata nelle due forme di musica colta, qui degli immortali, e musica popolare, la musica jazz di Pablo. La dualità della musica rispecchia egregiamente il conflitto interiore di Haller, che verrà risolto alla fine della vicenda con l'identificazione di Pablo in Mozart e viceversa.

<sup>141</sup> *Das Glasperlenspiel* (trad. it. *Il gioco delle perle di vetro*) è l'ultimo romanzo di Hesse, scritto tra il 1931 e il 1943, anno in cui è stato pubblicato. È considerato una sorta di testamento dell'autore in cui confluiscono i temi del tramonto dell'Occidente, dell'Oriente come culla della civiltà e del potere disgregatore e creatore del mito, e sancisce, ancora una volta, l'importanza e la passione di Hesse per la musica.

autoritarie, razziste e antidemocratiche del nazionalismo  
(Ponzi, *Hesse*, 11).

Gli anni precedenti alla stesura di *Der Steppenwolf* sono determinanti per la maturazione personale e professionale dell'autore. I critici sono soliti considerare due momenti decisivi della vita di Hesse, i cosiddetti "risvegli", che hanno influito sulla sua visione del mondo e sulle tecniche di scrittura dei romanzi. Se il primo "risveglio" coincide con lo scoppio della prima guerra mondiale, quando Hesse abbandona il romanticismo sentimentale e provinciale – che aveva caratterizzato la sua formazione intellettuale fino a quel momento – per aprirsi a problematiche più universali, il secondo, verificatosi nello stesso periodo di guerra, coincide con l'incontro con la psicanalisi in versione junghiana. La nuova scienza, che lo stesso Hesse aveva direttamente sperimentato, lo conduce a una più profonda riflessione sul sé e il mondo, e dunque a volgere il proprio sguardo verso nuove interpretazioni della realtà esterna ed interna all'individuo. A seguito dell'influenza che questi avvenimenti hanno avuto sulla vita di Hesse, a partire dal 1919 la prosa dello scrittore subisce una vera e propria svolta. È proprio in questi mesi che scrive e pubblica *Demian*<sup>142</sup>, il romanzo che per primo manifestò un vistoso cambiamento nella struttura della sua prosa, ed è a partire da *Demian* che si sviluppa il motivo edipico e il motivo della ricerca di sé, ripreso qualche anno più tardi in *Der Steppenwolf*, il romanzo che si aprirà al tema dello sdoppiamento dei personaggi e del progressivo ricongiungimento con la loro parte complementare. Infine, non è un caso che *Das Unheimliche*<sup>143</sup>, il saggio in cui Sigmund Freud aveva descritto il

---

<sup>142</sup> *Demian*, pubblicato nel 1919 e scritto durante il 1917, in piena guerra mondiale, è la storia della formazione di Emil Sinclair. In esso già compaiono i temi cari a Hesse della crisi esistenziale, della religione, della musica, della polarità, della filosofia di Nietzsche e della psicanalisi.

<sup>143</sup> *Das Unheimliche* (trad. it. *Il perturbante*), in cui Freud si serve dell'analisi di alcune opere di fine Ottocento per spiegare il concetto di perturbante nelle sue accezioni e contraddizioni, è stato pubblicato nel 1919.

fenomeno del doppio e del perturbante, venga pubblicato proprio nel 1919.

La frattura della guerra e la presa di posizione di Hesse, in controtendenza rispetto a una maggioranza imprudente, consolidano nell'autore il pensiero della necessità di un trasferimento in territorio neutro. Hesse avverte il crescente stato del suo isolamento nell'ambiente culturale tedesco, quel senso angoscioso di estraneità e disagio che verrà traslato in diversi personaggi nelle sue opere successive.

È il 1919 quando lo scrittore si trasferisce, definitivamente, a Montagnola, nel Canton Ticino<sup>144</sup>.

### **3. *DER STEPPENWOLF*: UN ROMANZO SOCIALE**

Gli anni Venti costituiscono, per Hermann Hesse, un periodo di profonda crisi personale. La stessa stesura di *Der Steppenwolf*, avvenuta tra il 1925 e il 1927, è accompagnata da intensi tormenti personali, sintomo di una crisi più generale della società occidentale che, all'inizio del ventennio, aveva appena deposto le armi di un conflitto mondiale combattuto tutto su suolo europeo.

*Der Steppenwolf* si configura sin da subito come un romanzo complesso, che si presta facilmente a letture di varia natura interpretativa. Allo stesso tempo, per il sapiente intreccio e per l'interrelazione tra essi, isolarne i temi diventa un lavoro difficile e pressoché irrealizzabile, se non sul piano di una semplificazione poco esaustiva e piuttosto lacunosa<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> Hesse morirà il 9 agosto 1962 proprio nella sua casa di Montagnola dove ha trascorso gli ultimi anni della sua vita in un profondo isolamento.

<sup>145</sup> Anche da questo punto di vista *Der Steppenwolf* è altamente musicale: se di una partitura si

Nel romanzo, Hesse concentra molti dei temi che caratterizzano la sua poetica, tra cui quello dell'*outsider* e del disagio sociale, del viaggio e della fuga, del sogno e della crisi di identità. Come ricorda Ziolkowski, infatti, “*The Steppenwolf* depicts a general phenomenon of our times: the tragedy of intellect in despair” (179)<sup>146</sup>.

E proprio un intellettuale è Harry Haller, il misterioso e inquieto protagonista di *Der Steppenwolf*, un uomo che, alla soglia dei cinquant'anni, comprende di aver vissuto una vita insoddisfacente, in un mondo che egli avrebbe voluto fosse diverso. L'infelice Haller sopporta la vita – che diviene negli anni un fardello troppo scomodo – solo perché si è promesso il suicidio: ben presto, però, scoprirà che i suoi crucci e il suo disagio, i suoi dubbi sull'essere e sul mondo, potranno sciogliersi grazie alla forza di un sorriso e dell'ironia<sup>147</sup>.

Molti dei lettori che non hanno mai conosciuto i dubbi tormentosi dell'essere uomo e l'intellettuale ritengono che *Der Steppenwolf* sia “incomprehensible, nothing but a eulogy to the pleasure of the flesh” (Ziolkowski, 180)<sup>148</sup>. In realtà, “Hesse's novel recounts the development of Harry Haller from the brink of despair to the heights of humor that make life tolerable” (Ziolkowski, 180)<sup>149</sup>. Imparando a sorridere, infatti, Harry impara anche a trascendere il mondo e a vivere serenamente.

Le tematiche sin qui descritte sono inserite in una cornice complessa che rendono *Der Steppenwolf*, insieme a *Das Glasperlenspiel*, scritto qualche anno più

---

isolano temi e voci si può solo ottenere un'incompleta e falsificata versione dell'opera.

<sup>146</sup> “*Il lupo della steppa* riproduce un fenomeno dei nostri tempi: la tragedia dell'intelletto disperato” (trad. mia).

<sup>147</sup> Il percorso di Haller lo condurrà ad accettare le diverse sfaccettature della vita e l'ironia e il sorriso saranno i simboli di questa conquista.

<sup>148</sup> “incomprensibile, una mera eulogia del piacere della carne” (trad. mia).

<sup>149</sup> “il romanzo di Hesse racconta il cammino di Harry Haller dall'orlo della disperazione alle vette dell'umorismo che rendono tollerabile la vita” (trad. mia).

tardi<sup>150</sup>, uno dei più significativi documenti del XX secolo: “in form, [*Der Steppenwolf*] is the most elaborate and boldest of Hesse’s works” (Ziolkowski, 181)<sup>151</sup>. La musica quindi è il *fil rouge* della narrazione, l’arte all’interno della quale si cela il senso ultimo di questo romanzo di Hermann Hesse.

### 3.1 Harry Haller: solitario ma cortese

*Der Steppenwolf* si apre con la prefazione del curatore, il nipote della signora che aveva affittato una camera della sua casa borghese a un “forestiero” che risponde al nome di Harry Haller. Come dichiara il curatore: “Dieses Buch enthält die uns gebliebenen Aufzeichnungen jenes Mannes, welchen wir mit einem Ausdruck, den er selbst mehrmals gebrauchte, den ‘Steppenwolf’ nannten” (Hesse, *Steppenwolf*, 7)<sup>152</sup>.

Come facilmente intuibile dalle iniziali del nome del protagonista, Harry Haller è lo stesso Hermann Hesse che in Haller rispecchia se stesso proprio negli anni precedenti e contemporanei al periodo in cui scrive il romanzo. Diversi passaggi di *Der Steppenwolf*, infatti, sono chiaramente riconducibili alla sua biografia, così come giustamente ricorda Ziolkowski quando afferma: “*Der Steppenwolf* is more overtly autobiographical than any of Hesse’s fiction”

---

<sup>150</sup> Come ricordato precedentemente, *Das Glasperlenspiel* fu dato per la prima volta alle stampe nel 1943 in Svizzera. Qui, come in *Der Steppenwolf*, il tema della musica è centrale in quanto elemento strutturale e formale fondamentale.

<sup>151</sup> “la forma de *Il lupo della steppa* è la più elaborata e la più audace dei lavori di Hesse” (trad. mia).

<sup>152</sup> “Questo libro contiene le memorie lasciate da quell’uomo che, con una espressione usata sovente da lui stesso, chiamavamo ‘Il Lupo della Steppa’” (Hesse, *Il lupo della steppa*, trad. it. Ervino Pocar, 35). Sarà questa l’edizione italiana cui si farà riferimento da questo momento in poi per la traduzione delle citazioni dal tedesco.

(Ziolkowski, 179)<sup>153</sup>.

Nel romanzo, Hesse si riferisce agli anni di crisi e della sua lotta, nel periodo da *Demian* (1919) a *Siddharta* (1922)<sup>154</sup>, per ricostruire, dal caos di quei tempi, un nuovo ideale in cui potesse credere. Del resto, sin dal 1924 Hesse amava definirsi “un animale della steppa”, a causa del suo sentimento di alienazione dalla società in cui era temporaneamente tornato dal suo esilio volontario fra le montagne della Svizzera del Sud. Qualche anno più tardi, intitola “Der Steppenwolf. Ein Stück Tagebuch in Versen” una serie di poesie autobiografiche pubblicate nel 1926 in «Neue Rundschau»<sup>155</sup>. Il termine “Steppenwolf”, in quel caso, era utilizzato dall’autore per descrivere la sua condizione di uomo tagliato fuori dal mondo della gente normale e che si sentiva, paradossalmente, come un lupo in mezzo agli agnelli della società borghese.

E non è un caso, quindi, se la prima descrizione del protagonista del romanzo è realizzata da un borghese, il *Bürger*, il quale decide di pubblicare le memorie dell’enigmatico Haller, un borghese ma controcorrente, isolato, di poche parole, dalla vita sregolata e per molti versi misteriosa.

Haller viene subito presentato come un uomo il cui passato e le cui origini sono ignoti: per il *Bürger*, egli non ha un passato e per questo il suo presente risulta ancora più oscuro e controverso<sup>156</sup>. Ciò che egli vede è un uomo ammalato, che fa fatica a camminare, immerso nella solitudine e che conduce una vita molto quieta e appartata. Ciononostante, durante gli sporadici incontri con il *Bürger* e sua zia, quell’uomo si era sempre dimostrato cortese:

---

<sup>153</sup> “*Il lupo della steppa* è sicuramente il più autobiografico di tutte le opere di Hesse” (trad. mia).

<sup>154</sup> *Siddharta* è, come *Demian*, un romanzo di formazione, forse il più conosciuto e amato (almeno tra i giovani lettori) dei romanzi di Hesse. È la storia di una ricerca più che di una conquista, in cui l’arte dell’amore viene esaltata in quanto mezzo per avvicinarsi alla soglia dell’illuminazione.

<sup>155</sup> Le poesie verranno raccolte e pubblicate nel 1928 come parte del volume “Krisis”.

<sup>156</sup> Nel corso della narrazione, il passato di Haller riaffiorerà a sprazzi.



[...] es war ein vielleicht etwas eigenartiges und auch trauriges Gesicht, aber ein waches, sehr gedankenvolles, durchgearbeitetes und vergeistigtes. Und dann kam, um mich versöhnlicher zu stimmen, dazu, dass seine Art von Höflichkeit und Freundlichkeit, obwohl sie ihm etwas Mühe zu machen schien, doch ganz ohne Hochmut war [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 10)<sup>157</sup>.

In questa introduzione anteposta alle memorie di Haller, che Ziolkowski considera parte del materiale preliminare del romanzo<sup>158</sup>, il *Bürger* ha il duplice scopo di spiegare le circostanze riguardanti la pubblicazione del libro e ritrarre la figura centrale da una prospettiva esteriore, che potremmo definire sociale<sup>159</sup>. La data di arrivo di Harry Haller in città è anteriore di qualche anno rispetto alla stesura dell'introduzione, a sua volta realizzata dopo aver esaminato le memorie del protagonista<sup>160</sup>. Haller conduce gran parte della sua esistenza tra montagne di libri, bottiglie di vino vuote e disordine ma, come nota lo stesso *Bürger*, verso la fine del soggiorno subisce una graduale e sostanziale trasformazione nella condotta e nell'apparenza, seguita da una profonda depressione. Dopo qualche tempo, poi, il "lupo della steppa" scompare, fugge senza salutare, lasciando il manoscritto che il giovane borghese decide di pubblicare in quanto "ein Dokument der Zeit" (Hesse, *Steppenwolf*, 30)<sup>161</sup>: solo leggendo le parole di Haller egli comprende che

---

<sup>157</sup> "[...] era una faccia forse un po' singolare e anche triste, ma vigile, piena di pensiero e di tormento spirituale. A rendermi più conciliante s'aggiunse anche il tono di cordialità che pareva costargli qualche fatica, ma era del tutto privo di albagia: [...]" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 37).

<sup>158</sup> Come verrà messo in evidenza nell'ultimo paragrafo del presente capitolo, Ziolkowski sostiene che il romanzo sia composto da un materiale preliminare, dall'azione vera e propria e dal tetro magico. All'interno del materiale preliminare è possibile identificare tre sezioni: l'introduzione (che qui si sta analizzando), la prima parte del racconto di Haller e il trattato.

<sup>159</sup> Il *Bürger* è, infatti, il membro della classe sociale più influente degli anni in cui il romanzo è ambientato. Egli è una delle poche persone che è venuto a contatto con il protagonista, è colui che ha trovato le sue memorie dopo la sua scomparsa improvvisa, ed è anche colui che meglio può proporre un ritratto di Haller che in questo contesto rappresenta ciò che nella sua cerchia sociale borghese è considerato "diverso".

<sup>160</sup> Le memorie descrivono la vita di Haller nel corso dei nove o dieci mesi trascorsi nella casa della signora borghese.

<sup>161</sup> "un documento del tempo" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 49).

l'afflizione che lo caratterizza e lo disturba è sintomatica dell'epoca contemporanea e non è semplicemente la malattia di un individuo, come egli stesso aveva sempre ed erroneamente pensato.

L'arbitraria dicotomia tra *Steppenwolf* e *Bürger*, menzionata per la prima volta dal curatore, anticipa così un aspetto chiave delle tesi sostenute da Haller. Il curatore si servirà di questi concetti per definire i due aspetti polari della sua personalità: Haller è dunque un quieto inquilino che fa di tutto per adattarsi alla routine ordinata della casa, ma è anche un torturato *outsider* che sembra incapace di comprendere seriamente i veri valori della vita ordinaria.

L'introduzione, dunque, descrive Haller dall'esterno, dal punto di vista di un borghese. Di Haller, il *Bürger* tenta di tracciare un ritratto interiore, e lo ritrae così come, a suo avviso, lo rivelano le sue caratteristiche esteriori:

Er machte durchaus und gleich beim ersten Anblick den Eindruck eines bedeuten, eines seltenen und ungewöhnlich begabten Menschen, sein Gesicht war voll Geist, und das außerordentlich zarte und bewegliche Spiel seiner Züge spiegelte ein interessantes, höchst bewegtes, ungemein zartes und sensibles Seelenleben (Hesse, *Steppenwolf*, 13)<sup>162</sup>.

Gradualmente, però, l'idea che il *Bürger* sviluppa di Haller è quella di un uomo di "rätselhafte 'Fremdheit'" (Hesse, *Steppenwolf*, 16)<sup>163</sup>, dall'aria estranea, di cui coglie negli sguardi tristi e nel pauroso isolamento, l'inizio di una malattia.

Annota il curatore:

---

<sup>162</sup> "Alla prima occhiata faceva l'impressione d'un uomo interessante, insolito e intelligente oltre il comune, aveva un viso spirituale, e il gioco straordinariamente delicato e mobile dei lineamenti rispecchiava una vita interiore interessante, molto innamorata, insolitamente fine e sensibile" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 39).

<sup>163</sup> "enigmatica stranezza" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 40).

[...] ich spürte, dass der Mann krank sei, auf irgendeine Art geistes- oder gemüts- oder charakterkrank, [...]; [...] die Krankheit dieses Leidenden nicht auf irgendwelchen Mängeln seiner Natur zur Harmonie gelangten großen Reichtum seiner Gaben und Kräfte (Hesse, *Steppenwolf*, 16)<sup>164</sup>.

È con questa affermazione che il *Bürger* introduce il tema principale del romanzo: la dualità, la disarmonizzazione di Haller, la complessità dell'essere umano. La prima immagine del contrasto e della dualità è richiamata dalla contrapposizione tra Haller e il borghese, così come traspare dalle parole del curatore, la cui vita regolata, da buon borghese, fatta di lavoro, di astemia e di non fumo si contrappone a quella più disordinata, di bevitore e fumatore di Harry Haller, “wie mit Schlaf und Arbeit, so lebte der Fremde” (Hesse, *Steppenwolf*, 20)<sup>165</sup>. Il contrasto, infine, viene ulteriormente confermato dal curatore stesso, quando racconta il primo incontro familiare con Haller che, seduto sulle scale di un appartamento borghese, è attratto dall'odore delizioso dei fiori e proprio a lui confessa: “Auch bei Ihrer Frau Tante duftet es ja gut und herrscht Ordnung und höchste Sauberkeit” (Hesse, *Steppenwolf*, 22)<sup>166</sup>. È in quell'occasione che Haller rivela al nipote della signora che non intende deridere l'ordine borghese e che non sarebbe capace di resistere neanche un giorno in una casa e in una vita così perfette. Dalla loro conversazione emergono i primi tratti del passato del protagonista:

[...] wenn ich auch ein alter und etwas ruppiger Steppenwolf bin, so bin doch auch ich der Sohn einer Mutter, und auch meine Mutter war eine Bürgersfrau und zog Blumen und wachte über Stube und Treppe, Möbel

---

<sup>164</sup> “[...] avvertii che doveva essere malato, malato di qualche malattia dello spirito o dell'anima o del carattere”; [...] “la malattia non era dovuta a difetti della sua natura, ma viceversa alla ricchezza di capacità e di energie non armonizzate tra loro” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 40-41).

<sup>165</sup> “sregolato e capriccioso” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 43).

<sup>166</sup> “Anche da sua zia regna il buon odore, c'è ordine e pulizia massima” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 44).

und Gardinen und bemühte sich, ihrer Wohnung und ihrem Leben so viel Sauberkeit, Reinheit und Ordentlichkeit zu geben, als nur immer gehen wollte. Daran erinnert mich der Hauch von Terpentin, daran die Araukarie, und da sitze ich denn hie und da, sehe in diesen stillen kleinen Garten der Ordnung und freue mich, dass es das noch gibt (Hesse, *Steppenwolf*, 22-23)<sup>167</sup>.

Come in altre opere qui prese in considerazione, un'attività sensoriale, e in questo caso l'olfatto, catalizza l'attività memoriale del protagonista<sup>168</sup>: l'odore dell'araucaria, di ordine e pulito lo riporta indietro nel tempo, agli anni della sua infanzia borghese.

Nella prefazione, che riassume i temi che saranno poi sviluppati nelle memorie di Haller<sup>169</sup>, è presente anche il primo cenno alla musica di tutto il romanzo. Il riferimento è alla partecipazione di Harry Haller a un concerto sinfonico, durante il quale egli diventa oggetto di osservazione del *Bürger*, che offre una breve descrizione della sua reazione all'ascolto delle interpretazioni musicali di tre musicisti diversi.

Agli occhi del *Bürger*, Haller alterna momenti di estraneità alla musica a momenti di maggiore coinvolgimento. Sulle note di Händel<sup>170</sup>, per esempio, appare estraneo e preoccupato, e sembra anche disconnesso dal mondo esterno;

---

<sup>167</sup> [...] pur essendo un vecchio e un po' sordido lupo della steppa, sono anch'io figlio di mamma, e anche mia madre era buona borghese e coltivava i fiori e badava alle stanze e alle scale, ai mobili e alle tendine, e si sforzava di dare alla casa e alla vita la massima pulizia e accuratezza, il massimo ordine. Questo mi rammenta l'araucaria, e perciò mi metto qui a sedere e a guardare la piccola silenziosa oasi di ordine e sono felice che tali cose esistono ancora (Hesse, *Il lupo della steppa*, 44).

<sup>168</sup> Si pensi a "The Dead" di James Joyce, dove la memoria è attivata dalla musica e quindi dall'udito, a *To the lighthouse* di Virginia Woolf, dove il ricordo di Mrs. Ramsay è riportato al presente attraverso un quadro e dunque la vista, o allo stesso racconto di Hesse, "Erinnerungen", in cui il ricordo di un momento dell'infanzia del protagonista è riacceso dal gusto, richiamando palesemente il più famoso episodio della *petite madeleine* di Marcel della *Recherche* proustiana.

<sup>169</sup> Proprio i caratteri di presentazione e anticipazione di temi che verranno ripresi e sviluppati nelle pagine successive del romanzo hanno suggerito a Ziolkowski la definizione del romanzo come forma-sonata. Questa prima parte, infatti, costituirebbe l'esposizione.

<sup>170</sup> Georg Friedrich Händel (1685-1759) compie una sintesi di tutti gli stili della propria epoca, tanto che la sua opera è considerata la più alta e la più completa espressione del barocco musicale.

Erst wurde Händel gespielt, eine edle und schöne Musik, aber der Steppenwolf *saß in sich versunken* und ohne Anschluss, weder an die Musik noch an seine Umgebung. *Unzugehörig, einsam und fremd saß er*, mit einem kühlen, aber sorgenvollen Gesicht vor sich nieder blickend<sup>171</sup>.

Friedemann Bach<sup>172</sup>, invece, pare offrirgli una sorta di felicità e addirittura strappa, al burbero Haller, un fugace sorriso<sup>173</sup>:

Dann kam ein anderes Stück, eine kleine Symphonie von Friedemann Bach, und da war ich ganz erstaunt zu sehen, wie nach wenigen Takten mein Fremdling anfang zu lächeln und sich hinzugeben, er sank ganz in sich hinein uns sah, wohl zehn Minuten lang, so glücklich versunken [...] <sup>174</sup>.

È con la musica di Max Reger<sup>175</sup> che il “lupo della steppa” ripiomba nella solitudine e in una tristezza che, al *Bürger*, appare “cattiva”<sup>176</sup>.

Als das Stück zu Ende war, erwachte er, setzte sich gerader, machte Miene aufzustehen und schien gehen zu wollen, blieb dann aber doch sitzen und hörte auch das letzte Stück noch an, es waren Variationen von Reger, eine Musik, die von vielen als etwas lang und ermüdend empfunden wurde. Und auch der Steppenwolf, der anfangs

---

<sup>171</sup> “Il concerto incominciò con un pezzo di Händel, una musica bella e nobile, ma Il Lupo della Steppa rimase assorto, senza collegamento né con la musica né con l’ambiente. Stava là, *solitario, estraneo*, a capo chino con un’espressione fredda e preoccupata” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 46). Sia nella versione in tedesco che nella traduzione italiana, il corsivo è mio.

<sup>172</sup> Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), organista e figlio di Johann Sebastian, è considerato un musicista minore. Fu autore di un numero relativamente esiguo di composizioni di considerevole originalità.

<sup>173</sup> Il sorriso qui semplicemente accennato, che richiama, tra l’altro, il sorriso finale di *Siddharta*, assumerà un significato più profondo verso la fine della narrazione. Il sorriso di Siddharta proietta una tanto agognata tranquillità e contiene in sé le immagini dell’essere ma anche del divenire, e in fondo richiama il sorriso del Buddha, dolce e pieno di benevolenza, cui più volte si è accennato nel romanzo.

<sup>174</sup> “Seguì una breve sinfonia di Friedemann Bach e allora mi meravigliai di vederlo sorridere dopo poche battute e *abbandonarsi totalmente alla musica*, e per buoni dieci minuti mi parve felice [...]” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 47). Sia nella versione in tedesco che nella traduzione italiana, il corsivo è mio.

<sup>175</sup> Johann Baptist Joseph Maximilian Reger (1873-1916), compositore eclettico e fecondo, incarna l’ideale del ritorno a una concezione pura della musica, ricercando allo stesso tempo la suggestione del formalismo classicista e il contrappuntismo barocco.

<sup>176</sup> Questo stesso episodio sarà descritto soggettivamente da Haller nelle sue memorie. Cfr. il paragrafo 3.2 del presente capitolo.

noch aufmerksam und gutwillig zugehört hatte, *fiel wieder ab*, er steckte die Hände in die Taschen und *sank wieder in sich hinein*, diesmal aber nicht glücklich und träumerisch, sondern traurig und schließlich böse, sein Gesicht war wieder fern, grau und erloschen, er sah alt und krank und unzufrieden aus (Hesse, *Steppenwolf*, 25-26)<sup>177</sup>.

Il *Bürger* poi, dopo l'improvvisa scomparsa dell'eremita che, come anticipato, lascia dietro di sé un manoscritto, è portato a sostenere che, nonostante "ein trostloses, verlorenes und wehrloses Leben" (Hesse, *Steppenwolf*, 28)<sup>178</sup>, Haller non si sia tolto la vita, ma anzi continui a portarsi dentro "dies böse Leiden in seinem Herzen" (Hesse, *Steppenwolf*, 30)<sup>179</sup>. Il manoscritto costituisce dunque la testimonianza della vita di Haller, ma è anche una testimonianza sociale, perché "Haller's Seelenkrankheit ist [...] nicht die Schrulle eines einzelnen, sondern die Krankheit der Zeit selbst, die Neurose jener Generation, welcher Haller angehört [...]" (Hesse, *Steppenwolf*, 30)<sup>180</sup>. Il manoscritto, rappresenta quindi "ein Versuch, die große Zeitkrankheit nicht durch Umgehen und Beschönigen zu überwinden, sondern durch den Versuch, die Krankheit selber zum Gegenstand der Darstellung zu machen" (Hesse, *Steppenwolf*, 31)<sup>181</sup>, è un utile documento per spiegare come vivono gli uomini a cavallo tra due epoche, con profondi dissidi interiori, a seguito dei quali la loro vita si trasforma in un inferno. Sono propri questi i motivi che spingono il *Bürger* a pubblicare le memorie di Haller, affinché si prenda coscienza

---

<sup>177</sup> "Terminato il pezzo si destò, si raddrizzò sulla sedia, fece l'atto di alzarsi come per andarsene ma restò seduto e stette a sentire anche l'ultimo pezzo: variazioni di Reger, una musica che a molti parve troppo lunga e faticosa. Anche il "lupo della steppa" che da principio aveva ascoltato attentamente e volentieri *ridivenne estraneo*, mise le mani in tasca e *rimase assorto*, ma questa volta non dentro un sogno felice bensì in una tristezza cattiva che lo fece sembrare col viso grigio, opaco, vecchio e malato e scontento" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 46-47). Sia nella versione in tedesco che nella traduzione italiana, il corsivo è mio.

<sup>178</sup> "la vita sconfortata, sperduta e senza difese" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 48).

<sup>179</sup> "l'atroce sofferenza che ha nel cuore" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 49).

<sup>180</sup> "la malattia psichica di Haller [...] non è l'ubbia di un individuo, bensì il male del nostro tempo, la nevrosi della generazione alla quale [...] appartiene [...]" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 49).

<sup>181</sup> "un tentativo di vincere la malattia dell'epoca non aggirandola o mascherandola, bensì facendo di essa argomento di descrizione" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 49).

del presente e della crisi interiore dell'uomo dell'età contemporanea.

### 3.2 Le memorie di Harry Haller

“Harry Hallers Aufzeichnungen”, il manoscritto di Haller, costituisce la parte più corposa del romanzo. In esso sono raccolte le impressioni e le riflessioni del protagonista in prima persona, interrotte, dopo qualche pagina, da “Tractat vom Steppenwolf”, di cui Haller entra misteriosamente in possesso durante una solitaria passeggiata notturna. Le memorie, quindi, costituiscono un ritratto personale di Haller, un autoritratto, con il quale il profilo del protagonista sembra completarsi<sup>182</sup>.

Sin dalle prime pagine del manoscritto, Haller si rivela nella sua disarmante fragilità. Le sue “Höllentage” (Hesse, *Steppenwolf*, 34)<sup>183</sup> trascorrono senza un vero senso, tra i dubbi che nutre sul portare a compimento un gesto estremo come il suicidio e l'analisi della propria natura. Così, il lettore scopre come Haller abbia operato la sua personale rivoluzione pacifica all'interno della sua camera: la riempie di libri di vario genere, di bottiglie di vino vuote, di posaceneri e disordine, ricreando, in quella casa simbolo della società del tempo, il suo modello di “ordine”, che altro non è che il riflesso della sua angoscia interiore.

Haller confessa il suo odio per l'ordine borghese del mondo, la soddisfazione e la disciplina dell'uomo mediocre, “normale”, e chiarisce le motivazioni che tuttavia lo hanno sempre portato ad abitare in un ambiente

---

<sup>182</sup> La prima parte delle memorie di Haller, precedente al – e con il – trattato, costituisce ancora il cosiddetto materiale preliminare.

<sup>183</sup> “giornate infernali” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 54).

borghese. D'altra parte, egli è un borghese che in sé rinnega le sue stesse origini, di cui però non riesce completamente a liberarsi:

Ich weiß nicht, wie das zugeht, aber ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. [...] Ich liebe diese Atmosphäre ohne Zweifel aus meinen Kinderzeiten her, und meine heimliche Sehnsucht nach so etwas wie Heimat fuhr mich, hoffnungslos, immer wieder diese alten dummen Wege (Hesse, *Steppenwolf*, 36-37)<sup>184</sup>.

Haller, dunque, non ha la capacità di allontanarsi dal proprio passato. Ripensa ai “vergessenen Jügligsjahre” (Hesse, *Steppenwolf*, 28)<sup>185</sup> della sua gioventù, trascorsa in solitudine, tra la lettura e la scrittura, accompagnato da una miriade di stati d'animo profondamente malinconici ma inebrianti. Il passato, per Haller, è un momento di riflessione e di commozione, diverso, certo, da un presente che egli stesso dichiara di non apprezzare:

Nun, dies war vorüber, [...]. Es war um nichts schade, was vorüber war. Schade war es um das Jetzt und Heute, um all diese ungezählten Stunden und Tage, die ich verlor, die ich nur erlitt, die weder Geschenke noch Erschütterungen brachten (Hesse, *Steppenwolf*, 38-39)<sup>186</sup>.

In un presente vissuto in attesa di rari momenti di soddisfazione e godimento, Haller non si perde d'animo. La partecipazione a un concerto di musica

---

<sup>184</sup> “Non so come mai, ma io, lupo della steppa senza patria e solitario odiatore del mondo piccolo-borghese, abito sempre in vere case borghesi: è un mio vecchio sentimentalismo. [...] Questa atmosfera mi è certamente cara fin da quando ero bambino e la nostalgia segreta di qualche cosa che sappia di patria, mi guida senza speranza, sempre per queste stupide vecchie vie” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 55).

<sup>185</sup> “anni dimenticati” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 56).

<sup>186</sup> “Tutte cose passate. [...] Quel che è passato è passato. Mi faceva pena invece il presente, l'oggi, tutte le ore infinite e i giorni che perdevo, che soffrivo senza che mi portassero doni o commozioni” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 57).



antica rappresenta uno di questi momenti<sup>187</sup>. Scrive Haller:

[...] da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern  
gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits  
aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an  
der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und  
mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor  
nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte  
an alles mein Herz hingegeben. (Hesse, *Steppenwolf*,  
39)<sup>188</sup>.

Con un espediente che utilizzerà più volte nel romanzo, qui Hesse lascia al lettore la possibilità di osservare uno stesso evento da due diversi punti di vista. Il *Bürger*, infatti, aveva offerto una descrizione oggettiva del soggetto in ascolto, soffermandosi minuziosamente sulle reazioni di Haller all'ascolto di tre diversi musicisti. Ciò che il *Bürger* nota è un cambiamento nel suo atteggiamento di cui identifica tre fasi<sup>189</sup>. L'episodio rientra nella categoria identificata da Werner Wolf come *explicit reference* o *intermedial thematization* (Wolf, 24), in quanto Hesse ricorre all'inserimento, nella narrazione, della reazione di Haller all'ascolto. Nel suo racconto, però, Haller non ricorre a spiegazioni specifiche, né cita esplicitamente i nomi dei musicisti. Anzi, omette persino di ricordare – e il lettore ne è consapevole – la “tristezza cattiva” che, sempre a detta del *Bürger*, sembrava attraversarlo durante l'esecuzione delle variazioni di Max Reger. Le reazioni dell'ascoltatore Haller si riferiscono, anche se in modo non chiaro ed esplicito, a soli due musicisti, omettendone uno: si lascia trasportare verso l'aldilà dalla musica di Händel, mentre un intenso brivido di felicità lo attraversa durante l'esecuzione di

---

<sup>187</sup> L'episodio del concerto era già stato descritto dal punto di vista del *Bürger* nella prefazione. Cfr. paragrafo 3.1 del presente capitolo.

<sup>188</sup> “[...] fra due battute, d'un pianissimo suonato dai legni mi si aprì improvvisamente la porta dell'al di là; attraversai a volo i cieli e vidi Iddio al lavoro, soffrìi pene deliziose e non cercai più di difendermi da alcuna cosa al mondo, non ebbi più paura di nulla, accettai tutto e mi abbandonai col cuore” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 57).

<sup>189</sup> Si veda il paragrafo 3.1 del presente capitolo.

una breve sinfonia di Friedemann<sup>190</sup>. Max Reger, Haller non lo cita. L'omissione non è affatto casuale ma rientra in pieno nell'organizzazione del romanzo, perché Hesse sembra non voler lasciare nulla al caso. È in questo mancato riferimento a un musicista contemporaneo che si realizza e si afferma il rifiuto di Haller per il presente, anticipando la sua naturale antipatia per Pablo e la sua musica jazz, che si manifesterà nelle serate del periodo di apprendistato del protagonista<sup>191</sup>.

La citazione dell'evento musicale (e l'omissione di parte di esso) è dunque da ricollegare sia alla sapiente costruzione del romanzo che al richiamo tematico all'interno del tessuto narrativo, in quanto stabilisce un legame con la prefazione precedente, che si rivela così l'anticipazione di un tema successivo, ed è anche un ulteriore elemento di conferma del rifiuto di Haller della contemporaneità. La musica è, in questo caso, *leitmotiv* e metafora, elemento chiave per lo sviluppo narrativo.

Altro *leitmotiv* di alto valore simbolico per l'economia del romanzo è quello della traccia. Haller dichiara la difficoltà “diese Gottespur zu finden inmitten dieses Lebens” (Hesse, *Steppenwolf*, 40)<sup>192</sup> e, poco dopo, scrive:

[...] fiel mir plötzlich wieder ein Bruchstück aus meinen vorigen Gedanken ein: das Gleichnis vor *der golden aufleuchtenden Spur*, die so plötzlich wieder fern und unauffindbar ist (Hesse, *Steppenwolf*, 43)<sup>193</sup>.

Il riferimento è alle lettere mobili e colorate che aveva avvistato con stupore

---

<sup>190</sup> Il lettore è qui richiamato ad attivare la sua facoltà memoriale attraverso cui può ricostruire e completare il quadro dell'episodio dell'ascolto musicale.

<sup>191</sup> Si vedano i paragrafi 3.5 e segg.

<sup>192</sup> “di trovare la traccia divina in mezzo alla vita che facciamo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 57).

<sup>193</sup> [...] mi passò improvvisamente per il capo un frammento dei miei pensieri precedenti: la similitudine della *traccia d'oro luminosa* che a un tratto si allontana e diventa introvabile (Hesse, *Il lupo della steppa*, 60). In entrambe le versioni della citazione il corsivo è mio.

su “eine alte graue Steinmauer”<sup>194</sup> (Hesse, *Steppenwolf*, 41), in un momento in cui aveva avvertito che qualcosa nella sua vita sarebbe cambiato:

Trotzdem war meine Traurigkeit ein wenig aufgehellt, es hatte mich doch ein Gruß der andern Welt berührt, ein paar farbige Buchstaben hatten getanzt und auf meiner Seele gespielt und an verborgene Akkorde gerührt, ein Schimmer der *goldenen Spur* war wieder sichtbar gewesen (Hesse, *Steppenwolf*, 43-44)<sup>195</sup>.

Più avanti aggiunge: “Die *goldne Spur* war aufgeblitzt, ich war ans Ewige erinnert, an Mozart, an die Sterne” (Hesse, *Steppenwolf*, 47)<sup>196</sup>.

È la musica, quindi, che offre ad Haller la possibilità di continuare a sperare di poter vivere una vita migliore nonostante le angosce del presente. Haller dichiara di desiderare una bacchetta magica per poter ascoltare, indisturbato e al sicuro, la musica di Händel e di Mozart nel salotto di Luigi XVI<sup>197</sup>. Nello stesso momento esprime il desiderio di avere anche un amico con cui poter discorrere di musica, come gli era capitato più volte in passato. Ma nel corso della sua riflessione sugli anni “ormai sfioriti”, e leggendo un articolo di giornale, Haller ricorda, sorridendo, “die vergessene Melodie jenes Bläserpiano” (Hesse, *Steppenwolf*, 46)<sup>198</sup> e, nel momento di maggiore sconforto, di affermazione della meschinità del presente, pensa che, forse, avrebbe potuto ancora avere una

---

<sup>194</sup> “un vecchio muro grigio” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 58).

<sup>195</sup> “Eppure la mia tristezza si era un po’ rischiarata, avevo pur avuto il saluto di un altro mondo, alcune lettere colorate avevano danzato e toccato nel mio spirito accordi sepolti, un barlume della *traccia d’oro* era riapparso visibilmente” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 60). Sia nella versione in tedesco che nella traduzione italiana il corsivo è mio.

<sup>196</sup> “La *traccia d’oro* aveva mandato un baleno, mi aveva ricordato l’Eterno e Mozart e le stelle” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 47). Sia nella versione in tedesco che nella traduzione italiana il corsivo è mio.

<sup>197</sup> Torna qui il riferimento alla musica di Händel che, al concerto cui Haller aveva assistito qualche tempo prima, lo aveva metaforicamente condotto oltre le porte dell’aldilà. Sarà poi Händel, nel teatro magico, ad essere riproposto ad Haller dal Mozart-Pablo attraverso il grammofono, simbolo della modernità del presente.

<sup>198</sup> “la dimenticata melodia di quel pianissimo degli strumenti a fiato” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 61).

speranza:

Wenn es möglich gewesen war, dass diese himmlische kleine Melodie heimlich in meiner Seele wurzelte und eines Tages in mir ihre holde Blume wieder mit allen lieben Farben emportrieb, konnte ich ganz da verloren sein? (Hesse, *Steppenwolf*, 61)<sup>199</sup>.

È la suprema arte dei suoni che riaccende, nella burrascosa interiorità di Haller, la speranza della salvezza. E se un uomo pragmatico come l'Harry borghese non avrebbe potuto far ricorso alla magia per intraprendere un viaggio a ritroso nel tempo, allora la memoria dell'altro Harry, quello rivoluzionario, gli avrebbe concesso di conservare il ricordo di alcuni momenti significativi del passato cui avrebbe potuto aggrapparsi senza, tuttavia, abbandonarsi ad un'inutile nostalgia:

[...] und wenn kein Kammerorchester zu haben und auch kein einsamer Freund mit einer Violine zu finden war, so klang jene holde Melodie doch in mir innen, und ich konnte sie, leise summend im rhythmischen Atemholen, doch andeutend mir selber vorspielen. [...] Nein, es sing auch ohne die Kammermusik und ohne den Freund, und es war lächerlich, sich in machtlosem Verlangen nach Wärme zu verzehren (Hesse, *Steppenwolf*, 49)<sup>200</sup>.

Accanto alla riflessione sul passato e sulla musica classica che egli ammira profondamente, si inserisce, inevitabilmente, una riflessione sul presente, il cui rifiuto si rispecchia nel suo disprezzo per la musica jazz:

Aus einem Tanzlokal, an dem ich vorüberkam, scholl mir,

---

<sup>199</sup> Se era possibile che quella piccola melodia divina mettesse radici segrete nel mio cuore e facesse bisbocciare un giorno il suo fiore soave e luminoso, potevo forse essere perduto del tutto? (Hesse, *Il lupo della steppa*, 61).

<sup>200</sup> “[...] e se non era possibile avere un’orchestra da camera o un amico solitario col violino, la dolce melodia squillava tuttavia nel mio cuore e io potevo suonarla da me, per accenni, sussurrandola fra le labbra e ritmando il respiro. [...] Sì, era possibile vivere anche senza la musica da camera, anche senza l’amico, ed era ridicolo sfinirsi in un’impotente nostalgia di tepore” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 63).

heiß und roh wie der Dampf von rohem Fleisch, eine heftige Jazzmusik entgegen. Ich blieb einen Augenblick stehen; immer hatte diese Art von Musik, so sehr ich sie verabscheute, einen heimlichen Reiz für mich. Jazz war mir zuwider, aber sie war mir zehnmal lieber als alle akademische Musik von heute, sie traf mit ihrer frohen rohen Wildheit auch bei mir tief in die Triebwelt und atmete eine naive redliche Sinnlichkeit (Hesse, *Steppenwolf*, 49)<sup>201</sup>.

Il jazz possiede ancora un certo carattere di originalità se confrontato “all’odierna musica accademica” che Haller rifiuta con fermezza. Attratto da quella musica, quindi, si ferma ad ascoltarla ed intraprende un’interessante meditazione sulla dicotomia del jazz:

Die eine Hälfte dieser Musik, die lyrische, war schmalzig, überzuckert und troff von Sentimentalität, die andre Hälfte war wild, launisch und kraftvoll, und doch gingen beide Hälften naiv und friedlich zusammen und gaben ein Ganzes (Hesse, *Steppenwolf*, 49)<sup>202</sup>.

Il carattere gianiforme di questa musica è, in fondo, la proiezione della dualità uomo-lupo che alberga nell’animo di Haller. D’altra parte, il memoriale è un racconto postumo dell’esperienza del protagonista, scritto alla fine del suo cammino verso la guarigione, ed è per questo che può anticipare, come questa citazione testimonia, la risoluzione dei contrari in un unico intero<sup>203</sup>.

Certo è che per Haller la musica jazz è lo specchio della decadenza

---

<sup>201</sup> “Mentre passavo davanti a un locale di danze, fui investito da una violenta musica jazz, rozza e calda come un vapore di carne messa a bollire. Mi fermai un istante: quella specie di musica, per quanto mi fosse abominevole, aveva sempre per me una segreta attrattiva. Il jazz mi era antipatico, ma lo preferivo di molto all’odierna musica accademica, e con la sua gaia rusticità colpiva anche i miei istinti, alitando un’ingenua e sincera sensualità” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 64).

<sup>202</sup> “Metà di quella musica, la metà lirica, era burrosa, troppo zuccherata e grondante di sentimentalità, l’altra metà era selvaggia, capricciosa e robusta, eppure le due parti si accordavano ingenuamente e pacificamente formando un intero” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 64).

<sup>203</sup> Dopo il suo incontro ravvicinato col jazz attraverso Pablo, e il suo apprendistato con Herminie, Haller imparerà l’arte della vita e risolverà il suo conflitto interiore.

contemporanea, ed è molto diversa quindi da quella che egli considera “musica vera”:

Natürlich war sie, mit Bach und Mozart und wirklicher Musik verglichen, eine Schweinerei - aber das war all unsre Kunst, all unser Denken, all unsre Scheinkultur, sobald man sie mit wirklicher Kultur verglich (Hesse, *Steppenwolf*, 50)<sup>204</sup>.

Anche questa è una sincera riflessione sulla musica del tempo e sul presente in cui Haller si sente fuori posto e inadeguato, considerazione che precede una terza, conclusiva, descrizione di Haller, contenuta nella misteriosa dissertazione.

### 3.3 La dissertazione

Il “Tractat vom Steppenwolf”, definito dissertazione, o trattato, sul lupo della steppa, è una sorta di favola che descrive il protagonista da un’angolazione non più soggettiva come quella dello stesso Haller, o oggettiva come quella del *Bürger*, ma da una prospettiva superiore, fuori del mondo tangibile e reale. La terza presentazione di Haller è infatti il frutto dell’osservazione di un’intelligenza alta, in grado di vedere il protagonista *sub specie aeternitatis*. A livello strutturale, il trattato si colloca dopo la prima parte della presentazione di Haller attraverso le sue memorie e costituisce la terza suddivisione di quello che Ziolkowski considera il materiale preliminare.

“Es war einmal einer namens Harry, genannt der Steppenwolf” (Hesse,

---

<sup>204</sup> “S’intende che, confrontata con Bach e Mozart e con la musica vera, era una porcheria: ma porcheria è tutta la nostra arte, tutto il nostro pensiero, tutta la nostra cultura apparente, non appena la si confronti con la cultura vera” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 64).

*Steppenwolf*, 54)<sup>205</sup>: l'incipit della dissertazione è un chiaro riferimento alla formula di apertura dei racconti favolistici. D'altra parte, solo all'interno di questo genere letterario avrebbero potuto trovare un'adeguata giustificazione le tesi sostenute nel trattato. In *Der Steppenwolf*, dunque, Hesse ricorre a un genere tipicamente romantico per legittimare la giustapposizione di due livelli contrapposti, il reale e l'immaginario. Nella *Märchen* romantica, infatti, era possibile rappresentare simbolicamente il tema centrale del romanticismo, ovvero la riunificazione di natura e spirito che, in quanto sintesi degli opposti, poteva essere raggiunta solo ricorrendo a questo genere narrativo. Allo stesso modo, Hesse può giustificare l'inserimento, nella narrazione, di un regno ultraterreno in cui Haller farà il suo ingresso, svolgerà il suo apprendistato e raggiungerà l'unità, sciogliendo i suoi conflitti interiori, inserendolo in una cornice favolistica.

I temi del trattato oscillano tra la critica al sistema educativo dell'epoca, la doppia natura del lupo della steppa, l'indipendenza e la libertà di Haller, il suicidio meditato e mai compiuto, la volontà di allontanarsi, nei comportamenti, dalla borghesia, rimanendone tuttavia legato: è come se il lettore che procede nella lettura del testo avesse un *déjà vu*. Il trattato è, in effetti, una terza descrizione delle tematiche generali del romanzo e del protagonista<sup>206</sup>. Qui, però, a differenza delle due precedenti narrazioni, è proposta e anticipata una soluzione, una via d'uscita, identificata nell'umorismo:

Die friedlosen Steppenwölfe, diese beständig und  
furchtbar Leidenden, denen die zur Tragik, zum  
Durchbruch in den Sternenraum erforderliche Wucht

---

<sup>205</sup> “C'era una volta un tale di nome Harry, detto il ‘lupo della steppa’” (Hesse, *Il lupo della steppa*, III).

<sup>206</sup> Come sarà chiarito nel paragrafo 3.9, il trattato rappresenta la ripresa della forma-sonata e dunque dei temi esposti e sviluppati rispettivamente nell'introduzione del *Bürger* e nelle pagine iniziali delle memorie di Haller.

versagt ist, die sich zum Unbedingten berufen fühlen und doch in ihm nicht zu leben vermögen: ihnen bietet sich, wenn ihr Geist im Leiden stark und elastisch geworden ist, der versöhnliche Ausweg in den Humor. [...] einzig der Humor [...] vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen (Hesse, *Steppenwolf*, 72)<sup>207</sup>.

Se per raggiungere una meta lontana è necessario intraprendere un viaggio, Haller dovrà guardare dentro se stesso, analizzare la sua duplice natura di lupo e uomo e imparare ad apprezzare se stesso e il mondo e nelle sue contraddizioni e molteplicità:

Um dies zu erreichen, oder rum vielleicht am Ende doch noch den Sprung ins Weltall wagen zu können, müsste solch ein Steppenwolf einmal sich selbst gegenübergestellt werden, müsste tief in das Chaos der eigenen Seele blicken und zum vollen Bewusstsein seiner selbst kommen. [...] Mensch und Wolf würden genötigt sein, einander ohne fälschende Gefühlsmenschen zu erkennen, einander nackt in die Augen zu sehen. Dann würden sie entweder explodieren und für immer auseinandergehen, so dass es keinen Steppenwolf mehr gäbe, oder sie würden unter dem aufgehenden Licht des Humors eine Vernunfttehe schlissen (Hesse, *Steppenwolf*, 73)<sup>208</sup>.

Trovarsi di fronte a se stesso, dunque, per guardarsi negli occhi, come se fosse di fronte a uno specchio<sup>209</sup>. Haller, tuttavia, come anticipa il trattato, “besteht

---

<sup>207</sup> “I lupi della steppa che sono senza pace, che soffrono continuamente e terribilmente, che non hanno lo slancio necessario per arrivare alla tragedia, per penetrare nello spazio astrale, che sentono la vocazione dell’assoluto eppure non vi possono vivere: quando il loro spirito si è fatto abbastanza forte ed elastico nella sofferenza, trovano la confortante via d’uscita nell’umorismo. [...] soltanto l’umorismo [...] compie l’impossibile, illumina e unisce tutte le zone della natura umana alle irradiazioni dei suoi prismi” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XIII).

<sup>208</sup> “Per arrivare a questo scopo o poter addirittura tentare il balzo nell’universo, questo lupo della steppa dovrebbe trovarsi una volta di fronte a se stesso, dovrebbe vedere il caos nella propria anima e arrivare finalmente a una perfetta coscienza di sé. [...] Uomo e lupo sarebbero costretti a riconoscersi vicenda senza false maschere sentimentali, a guardarsi apertamente negli occhi. Allora o esploderebbero e si staccerebbero per sempre, sicché non ci sarebbe più Il Lupo della Steppa, o concluderebbero alla luce dell’umorismo nascente un connubio di convivenza” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XIV).

<sup>209</sup> Il tema dello specchio, qui implicito, e della scoperta dei tanti “sé”, sarà centrale nell’esperienza



nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus Tausenden” (Hesse, *Steppenwolf*, 76)<sup>210</sup>, ed è un menzognero se si convince di essere solo metà uomo e metà lupo, ignorando consapevolmente, o forse anche inconsapevolmente, che l’uomo è un essere molteplice e le sue anime non possono ridursi soltanto a due<sup>211</sup>.

Se è vero, però, che “als Körper ist jeder Mensch eins, als Seele nie” (Hesse, *Steppenwolf*, 78)<sup>212</sup>, è vero anche che “eingeborenes und völlig zwanghaft wirkendes Bedürfnis aller Menschen, dass jeder sein Ich als eine Einheit sich vorstelle” (Hesse, *Steppenwolf*, 76)<sup>213</sup>. È evidente che le tesi discusse nel trattato si inseriscono all’interno delle speculazioni più generali della messa in discussione dell’unità dell’essere in atto tra la fine dell’Ottocento e gli inizi del Novecento. Le nuove teorie psicanalitiche avevano proposto e diffuso una nuova visione dell’uomo e della sua interiorità, sintetizzate in questa citazione tratta dal romanzo di Hesse:

Der Mensch ist ja keine feste und dauernde Gestaltung [...], er ist vielmehr ein Versuch und Übergang, er ist nichts anderes als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist. Nach dem Geiste hin, zu Gott hin trieb ihn die innerste Bestimmung – nach der Natur, zur Mütter zurück zieht ihn die innigste Sehnsucht: zwischen beiden Mächten schwankt angstvoll bebend sein Leben. Was die Menschen jeweils unter dem Begriff ‘Mensch’ verstehen, ist stets nur eine vergängliche bürgerliche Übereinkunft (Hesse, *Steppenwolf*, 80-81)<sup>214</sup>.

---

di Haller nel teatro magico, dove verrà condotto dal suo *alter ego*, Herminie, e dal suo opposto, Pablo.

<sup>210</sup> “non consta solo di due esseri ma di cento, di mille” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XV).

<sup>211</sup> Un’analisi su questo tema è presente nei paragrafi 3.5 e 3.9.2.

<sup>212</sup> “come corpo ogni uomo è uno, come anima mai” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XVI).

<sup>213</sup> “tutti gli uomini hanno un bisogno innato e impellente di immaginare il proprio io come unità” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XVI).

<sup>214</sup> “L’uomo non è una forma fissa e permanente [...], ma è invece un tentativo, una transizione, un ponte stretto e pericoloso fra la natura e lo spirito. Verso lo spirito, verso Dio lo spinge il suo intimo destino; a ritroso, verso la Natura, verso la Madre lo trae la sua intima nostalgia. Quello che di volta in volta gli uomini intendono col concetto di ‘uomo’ è sempre una convenzione borghese transitoria” (Hesse, *Il lupo della steppa*, XVIII).

La personalità univoca, dunque, non esiste. L'errore più grande che Haller compie è quello di credere che il suo stato tende tra due poli, tra la natura e lo spirito, tra l'essere uomo e l'essere lupo. In realtà, il complesso concetto di personalità non può trovare soluzione nella sua stessa semplificazione, perché essa non esiste. La vita può essere colta nella sua più intima essenza solo abbandonando il proprio io alle metamorfosi e alla sua stessa complessità. Perché, chiarisce il trattato, non esiste una evoluzione dell'essere umano dalla semplicità alla complessità, ma esiste lo stato della molteplicità delle cose e dunque anche dell'essere. Per vivere serenamente e raggiungere lo stato degli immortali, l'uomo non può far altro che comprendere e accettare questa molteplicità<sup>215</sup>.

Il trattato si conclude così, presagendo un nuovo regno cui Haller accederà nel momento in cui deciderà di intraprendere il viaggio all'interno della sua anima multiforme, verso il regno degli immortali.

### **3.4 I ritratti di Haller e il ritratto di Goethe**

Al "Tractat" segue un'inquietante ma significativa poesia di cui lo stesso Haller si dichiara autore. Ventiquattro endecasillabi dai toni macabri riflettono la ferocia dell'animo del lupo della steppa, la sua rassegnazione alla solitudine, il suo

---

<sup>215</sup> Il concetto di molteplicità richiama la sesta ed ultima lezione di *Lezioni americane* di Italo Calvino, testo che propone un metodo esemplare di comparatistica in cui la letteratura si confronta con vari linguaggi. La lezione sulla molteplicità, in particolare, si incentra sul tema del romanzo contemporaneo come enciclopedia, anche se, secondo Calvino, la realtà in quanto luogo della massima complessità non trova facilmente mezzi adeguati per la sua rappresentazione. Se, dunque, l'infinità indefinibile di tutto e tutti non può trovare spazio nel romanzo, si possono creare solo opere incompiute. Inoltre, sostiene Calvino, l'uomo è, in fondo, una "combinatoria di esperienze" (134-135) perché esiste una molteplicità di "io" come esiste una molteplicità di punti di vista. Se è vero che tutti tendono all'unicità (compreso l'Haller di *Der Steppenwolf*), è anche vero che la realtà è fatta di scomposizioni e molteplicità con cui si deve necessariamente scendere a patti.

desiderio di saziarsi del sangue di un capriolo e di donare la sua anima al demonio. Qui Haller realizza il suo feroce e inquietante autoritratto. La struttura circolare della poesia si manifesta nell'immagine del girovagare solitario nel buio della notte, tra la neve bianca:

Ich Steppenwolf trabe und trabe,  
Die Welt liegt voll Schnee,  
[...]  
Und nun trab ich und träume von Rehen,  
trabe und träume von Hasen,  
Höre den Wind in der Winternacht blasen,  
Tränke mit Schnee meine brennende Kehle,  
Trage dem Teufel zu meine arme Seele.  
(Hesse, *Steppenwolf*, 87-88)<sup>216</sup>

Haller dichiara di voler affondare la sua bocca bramosa nella carne di un capriolo, simbolo dell'anima umana<sup>217</sup>, e, come se fosse un vampiro, di sfamarsi con il suo sangue:

Fräße mich tief in ihre zärtlichen Keulen,  
Tranke mich satt an ihrem hellroten Blut,  
Um nachher die ganze Nacht einsam zu heulen.  
(Hesse, *Steppenwolf*, 87)<sup>218</sup>

Il riferimento implicito al vampirismo richiama la volontà del lupo, duplice nel suo essere<sup>219</sup>, di sottrarre alla vittima la sostanza vitale per trasferirla a sé. Il lupo-vampiro rappresenta quindi il desiderio di vivere che si presenta puntualmente

---

<sup>216</sup> “Io lupo della steppa trotto solo/solo, nel mondo ormai di neve bianco... [...] Vado a caccia di lepri, trotto e sogno/all'invernale sibilo del vento,/e ingozzo neve, neve, finché ho spento/la mia sete, e do l'anima al demonio” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 67).

<sup>217</sup> Il capriolo è uno psicopompo, ovvero un essere che svolge la funzione di accompagnare le anime dei morti nell'oltretomba. Inoltre, in Colombia, presso gli Indiani Panche, il capriolo era tabù perché si riteneva che l'anima umana dopo la morte passasse nel corpo di questo animale (Chevalier-Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*).

<sup>218</sup> [...] delle tenere carni farei strazio/finché di sangue veramente sazio/a urlare andrei dentro la notte nera (Hesse, *Il lupo della steppa*, 67).

<sup>219</sup> Il lupo è simbolo di una dicotoma interiore che vede la contrapposizione dell'aspetto feroce e satanico e di quello benefico (Chevalier-Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*).

nel momento dell'incontro con la vittima, qui rappresentata dal capriolo. La duplicità è così ulteriormente evidenziata, poiché anche il vampiro possiede una doppia natura relativa al suo stato di indeterminatezza e di transizione del suo essere, a metà strada tra la vita e la morte, e al suo vivere una condizione di non-morte che potrebbe anche essere eterna (Giovannini, *Libro dei vampiri*, 14-16). Tuttavia, la disperazione del lupo per aver perduto le cose più belle della vita ha il sopravvento sul pensiero bruto di dilaniare una probabile preda: "Ach, ist denn alles von mir geschieden,/Was das Leben ein bische fröhlicher macht?" (Hesse, *Steppenwolf*, 87)<sup>220</sup>. Così, il lupo della steppa cerca di placare la propria sete con la neve e spera di riottenere ciò che ha perduto donando l'anima al diavolo.

Si conclude così, con il riferimento all'immagine iniziale della neve<sup>221</sup>, il ritratto personale di Harry Haller, lupo e uomo, ma anche vampiro che sopravviverà ancora per poco, soltanto fino al momento in cui l'aspetto feroce del lupo non soccomberà di fronte a quello benefico. Poi, così come il vampiro scompare alla luce del sole, il lupo si dileguerà al cospetto di quella luce di cui Haller si sarà da poco riappropriato. E se la presenza del vampiro preclude la risoluzione del problema sociale del protagonista, il suo concedersi al demonio farà sì che il vampiro si dissolva e che il problema interiore e sociale di Haller venga risolto.

Haller confronta, poi, il suo autoritratto in versi, "traurig und angstvoll wie ich selbst" (Hesse, *Steppenwolf*, 88)<sup>222</sup>, con il ritratto che emerge dal trattato, "kühl und mit dem Anschein hoher Objektivität gezeichnet, [...] von außen und von oben

---

<sup>220</sup> "Possibile che tutto abbia perduto/quel che abbelliva un dì la mia vita?" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 67).

<sup>221</sup> La neve riassume qui l'ossimorica simbologia della vita e della morte, essendo elemento che copre e annulla la vita ma che nello stesso tempo la alimenta lasciando ad essa, dopo un breve periodo invernale, lo spazio per inaugurare una nuova stagione.

<sup>222</sup> "triste e angoscioso come me stesso" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 68).

gesehen” (Hesse, *Steppenwolf*, 88)<sup>223</sup>, con la consapevolezza che entrambi fanno riferimento alla sua “*trostlose Existenz*” (Hesse, *Steppenwolf*, 88)<sup>224</sup>. È convinto che il lupo della steppa dovrà morire “*mit eigener Hand*” (Hesse, *Steppenwolf*, 88)<sup>225</sup> oppure mutare, “*seine Maske abreißen*” (Hesse, *Steppenwolf*, 88)<sup>226</sup> e affidarsi a un nuovo io<sup>227</sup>. Parte da qui il racconto della parabolica vita dello stesso Haller, fatta di continue delusioni e vani tentativi di ricostruzione di un’esistenza dignitosa. La progressiva perdita del lavoro, della famiglia e della patria contribuiscono infatti alla lenta ascesa della solitudine sociale di Haller, e lo conducono verso l’allontanamento dal “normale” borghese.

La mattina dopo aver trovato il trattato, Haller si sente osservato da se stesso, dalla sua breve autobiografia in versi e da quella più oggettiva degli immortali, e dopo aver vagliato varie modalità di suicidio, si dimostra scettico di fronte alla proposta del trattato di rimandare il suicidio al giorno del suo cinquantesimo compleanno.

Decide quindi di andare alla ricerca dell’uomo che gli aveva consegnato quella dissertazione ma, per ciò che si rivelerà una ben congegnata fatalità<sup>228</sup>, Haller si distrae, si imbatte in un corteo funebre e partecipa al funerale per “*einer Lune folgend*” (Hesse, *Steppenwolf*, 95)<sup>229</sup>, meravigliandosi dei volti dei parenti e degli amici del defunto, che non sembrano particolarmente segnati dal dolore. Tra

---

<sup>223</sup> “freddo e disegnato con apparente oggettività, [...] visto dall’alto e dal di fuori” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 68).

<sup>224</sup> “esistenza sconfortata” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 68). Harry Haller non può sapere che le sue memorie verranno pubblicate dal *Bürger*, il quale offrirà al lettore una terza descrizione del protagonista dal punto di vista del borghese.

<sup>225</sup> “di sua mano” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 68).

<sup>226</sup> “strapparsi la maschera” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 68).

<sup>227</sup> Si apprenderà, nel corso della narrazione, che Haller incontrerà Herminie, il suo *alter ego*, e che durante la sua esperienza nell’infernale teatro magico, la ucciderà con una coltellata al cuore, poco dopo che la ragazza si sarà spogliata della maschera con la quale aveva partecipato al ballo.

<sup>228</sup> In *Der Steppenwolf*, Hesse non lascia nulla al caso. Il funerale cui Haller assisterà è il filo che connette il suo ritratto personale, la poesia sul lupo della steppa che preannuncia la vittoria della parte positiva del lupo, alla concretizzazione di quell’uccisione e di quella rinascita.

<sup>229</sup> “per capriccio” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 72).

queste persone apparentemente senza sentimento, sembra riconoscere proprio l'uomo del trattato il quale, a un tentativo di Haller di stabilire un contatto, risponde di recarsi "in den Schwarzen Adler", all'"Aquila Nera". Deluso da un'informazione che considera senza senso, Haller medita di nuovo sul torpore in cui è caduto e sulla mancanza di aspirazioni e di speranze da cui sembra non avere scampo:

Scheußlich bitter schmeckte das Leben, ich fühlte, wie der  
seit langem gewachsene Ekel seine Hohe erreichte, wie  
das Leben mich ausstieß und wegwarf (Hesse,  
*Steppenwolf*, 97)<sup>230</sup>.

Il dramma di Haller si acuisce nel corso della serata trascorsa da una sua vecchia conoscenza, un giovane professore che incontra casualmente in quella stessa giornata. Haller si sente scisso in due parti di fronte a un inaspettato invito a cena, che accetta pur sapendo che lo costringerà a formalità alle quali non vorrebbe mai aderire:

Und während ich, Harry Haller, da auf der Straße stand,  
überrumpelt und geschmeichelt, höflich und beflissen, und  
dem freundlichen Mann in das kurzsichtige gute Gesicht  
lächelte, stand grinsend und dachte, was ich doch für ein  
eigentümlicher, verdrehter und verlogener Bruder sei, [...].  
So standen die beiden Harrys, beides außerordentlich  
unsympathische Figuren, dem artigen Professor  
gegenüber, verhöhnten einander, [...] (Hesse, *Steppenwolf*,  
99)<sup>231</sup>.

Il conflitto lo sovrasta, quindi, e ripensa al funerale cui aveva partecipato

---

<sup>230</sup> "La vita aveva un sapore orrendamente amaro e la mia nausea, crescendo ormai da tempo, aveva raggiunto il colmo mentre la vita mi respingeva e mi buttava via" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 73).

<sup>231</sup> "E mentre io, Harry Haller, ero lì in mezzo alla strada sopraffatto e lusingato, cortese e premuroso, e sorridevo a quel viso gentile e miope, l'altro Harry stava al mio fianco e ghignava e pensavo che ero proprio un bel tipo falso e bugiardo [...]. Così i due Harry, figure assai poco simpatiche, stavano di fronte al garbato professore, si insultavano a vicenda, si osservavano, si sputavano in faccia [...]" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 75).

poco prima, alla “dreckigen Lehmloch” (Hesse, *Steppenwolf*, 100)<sup>232</sup> dove tutto va a finire, perché “ein Friedhof war unsre Kulturwelt” (Hesse, *Steppenwolf*, 101)<sup>233</sup>.

La cena dal professore costituisce un evento importante nella vita di Harry Haller ed è un espediente narrativo indispensabile per la comprensione dell’azione romanzesca. È proprio a casa dello studioso borghese che Haller osserva, per criticare fortemente, un’acquaforte del poeta Goethe rappresentato come “un vegliardo serio dalla pettinatura di artista [...] un vecchio signore veramente bello che poteva stare in qualunque casa borghese” (Hesse, *Steppenwolf*, 78), per l’anticonformista Haller, una rappresentazione vanitosa e vuota del sommo poeta. In quel contesto così borghese, il disagio di Haller è indicato come una “stonatura”, che diventa sempre più stridente nel momento in cui il professore si esprime con durezza nei confronti delle idee pacifiste di un omonimo di Haller, apparse sull’organo del partito militarista. Se però, in un primo momento, decide di non esporsi, nonostante avverta nel contempo imbarazzo e fastidio, qualche attimo dopo il suo sguardo si posa di nuovo sul ritratto di Goethe, e questa volta, anziché lasciar sogghignare il lupo dentro di sé<sup>234</sup>, Haller esprime la sua opinione, ovvero il suo disappunto per la rappresentazione troppo costruita del poeta tedesco. Il padrone di casa, però, contesta i modi rudi di Haller, il quale approfitta del momento di irritazione dell’ospitante per esprimere la sua verità sui suoi interessi e sulle sue idee pacifiste espresse sulla stampa, la sua convinzione del successo della ragione e della pace contro la guerra. Indignato, Haller prende infine commiato. E

---

<sup>232</sup> “fossa fangosa” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 76).

<sup>233</sup> “il nostro mondo civile non è che un cimitero” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 76).

<sup>234</sup> Durante la cena, Haller non riesce a trovare una sintonia con il professore e sua moglie, non riesce a rispondere sinceramente alle loro domande, è disgustato dalle sue stesse bugie, e il suo tentativo di cambiare discorso fallisce generando un disaccordo sempre più acuto: “[...] in mir lachte der Steppenwolf mit grinsendem Gebiß, und beim Nachtschisch waren wir alle drei recht schweigsam” (Hesse, *Steppenwolf*, 106). “[...] il lupo dentro di me rideva mostrando i denti, e quando arrivammo alla frutta tutti e tre eravamo senza parola” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 79).

proprio questo episodio rappresenta per lui il distacco ufficiale dal mondo borghese e la vittoria completa del lupo della steppa.

### **3.5 Haller e l'incontro con l'altro da sé**

La cena dal professore, e la breve ma intensa discussione che ne era seguita, avevano lasciato Haller nello sconforto completo. Angosciato e depresso, sente il peso della vita, ha paura della morte ma soprattutto ha paura di se stesso e del confronto con la sua fallimentare esistenza. Decide allora di passare la notte fuori casa. Si rifugia in una bettola della periferia, poi in un'osteria, poi in un'altra, finché decide di fermarsi su una panchina, sull'orlo di una fontana, su un paracarro, a meditare sul suo destino. Si ritrova, a tarda notte, in una trattoria dalle cui finestre uscivano violente musiche da ballo, una musica "impetuosa".

Il locale è "All'Aquila Nera", non certo un caso se coincide con il nome suggerito proprio quel giorno dall'uomo presente al funerale, cui Haller aveva partecipato per pura curiosità. E non è neanche un caso che proprio in quel locale Haller incontri una fanciulla misteriosa, che scoprirà chiamarsi Herminie, e che con lei si abbandoni subito a facili confessioni su questioni alquanto personali. È a questa donna, infatti, che confessa di non poter tornare a casa ed è lei che comincia impercettibilmente a prendersi cura di lui: Herminie si dimostra attenta alle sue esigenze e allude ai suoi problemi e alle sue paure, mentre Haller si lascia ammaliare dalla dolcezza delle sue parole, senza neanche chiedersi come faccia, quella sconosciuta, a conoscere alcuni degli aspetti più reconditi della sua personalità. Tuttavia si rende conto, anche se in modo confuso, quasi come se



avesse il cervello annebbiato, che quella ragazza ha un'aria familiare:

Indem ich sie ansah, wollte mir scheinen, sie gleiche der Rosa Kreisler, dem ersten Mädchen, in das ich mich einst als Knabe verliebt hatte, aber die war ja bräunlich und dunkelhaarig gewesen. Nein, ich wusste nur, es war etwas aus sehr früher Jugend, aus der Knabenzeit (Hesse, *Steppenwolf*, 114-115)<sup>235</sup>.

Il confronto con Herminie è subito molto duro, perché coinvolge una sfera piuttosto personale, relativa alla concezione della vita e al modo di affrontare le avversità e i momenti di lacerazione interiore. Confessa di non aver mai ballato e per questa mancanza riversa la colpa sui suoi genitori<sup>236</sup>. Eppure, è dai genitori che ha avuto gli strumenti per portare avanti i suoi studi, per viaggiare e imparare anche a fare della musica: tutte attività difficili, come sostiene anche Herminie, che lo hanno reso saggio, nonostante lo abbiano costretto a trascurare attività e questioni più semplici.

Per Haller, Herminie è, fino a questo momento, ancora una sconosciuta, seppur inspiegabilmente consapevole del dramma interiore e sociale di Harry, a sua volta ignaro dell'importanza che rivestirà la donna nella sua vita. Nel romanzo, Herminie assume il ruolo di uno psicopompo, del Caronte che trasporterà la parte

---

<sup>235</sup> Guardandola mi parve che assomigliasse a Rosa Kleisler, la prima fanciulla della quale mi ero innamorato da ragazzo, ma quella era di pelle scura e aveva i capelli neri. Insomma, non ricordavo a chi somigliasse questa fanciulla, sapevo soltanto che era un ricordo della mia prima giovinezza (Hesse, *Il lupo della steppa*, 85). Anche più avanti, un po' prima che Herminie lo lasciasse da solo per qualche ora, Haller ha l'impressione di aver già incontrato quel volto: "Wieder erinnerte sie mich an jemand – an wen? Es war nicht zu finden" (Hesse, *Steppenwolf*, 121; trad. it. "E di nuovo mi rammentò qualcuno. Chi? Non riesco a ricordare" [Hesse, *Il lupo della steppa*, 89]).

<sup>236</sup> L'influenza della filosofia di Nietzsche su Hermann Hesse è particolarmente evidente in questo romanzo. La critica all'educazione borghese che Haller dice di aver ricevuto dai suoi genitori richiama chiaramente quella sfera di giudizi e disapprovazioni al sistema educativo tedesco che il filosofo aveva mosso con le cinque conferenze tenute nel 1872 presso la Società Accademica di Basilea che vanno sotto il titolo *Sull'avvenire delle nostre scuole*. Attraverso questi interventi, Nietzsche puntava a difendere la soggettività dell'individuo da un sistema educativo omologante e repressivo che avrebbe condotto la gioventù tedesca alla mediocrità.

morta di Haller<sup>237</sup> verso l'inferno, il teatro magico. È infatti Herminie che conduce questo Haller “dimezzato” alla completa comprensione di sé, facendogli conoscere il ritmo vibrante della vita attraverso la danza. Durante quella serata e non solo, Herminie è quindi un'attenta ascoltatrice del suo dramma. Haller le racconta dell'esperienza disastrosa trascorsa a casa del professore, dove l'apparente armonia della cena si era gradualmente affievolita e sfaldata a causa di pareri divergenti su temi di carattere sociale e politico, ma anche su temi più strettamente legati alla cultura, come quelli riguardanti il ritratto di Goethe, una riproduzione poco fedele, poco aderente all'originale, spiega il protagonista, del sommo poeta:

[...] nun haben sie da dies geschmacklose, verfälschte, versüßte Bild stehen und finden es herrlich und merken gar nicht, dass der Geist dieses Bildes genau das Gegenteil von Goethes Geist ist (Hesse, *Steppenwolf*, 118)<sup>238</sup>.

Herminie approfitta di quel racconto per mettere in luce la mancanza di ironia di Haller, un elemento chiave della vita dell'uomo; per questo fa riferimento alla sua presunta saggezza: “Wenn er klug wäre. so würde er über den Maler und den Professor einfach lachen” (Hesse, *Steppenwolf*, 119)<sup>239</sup>, e anticipa così uno dei temi che verrà sviluppato nell'episodio che si svolgerà nel teatro magico<sup>240</sup>. Harry intravede in Herminie una possibilità di cambiamento, un sollievo al suo dolore che deriva in gran parte del suo conflittuale rapporto con la vita. Teme infatti che quella donna, ancora per lui senza nome, possa lasciarlo da solo “und dann würde alles

---

<sup>237</sup> Dopo la cena dal professore, Haller dichiara la vittoria completa del lupo della steppa sull'uomo che, secondo lo stesso protagonista, alberga in sé.

<sup>238</sup> [...] tengono qui questo ritratto dolciastro, falsato, insulso, e lo considerano bellissimo e non si accorgono che lo spirito di questo ritratto è esattamente il contrario dello spirito di Goethe (Hesse, *Il lupo della steppa*, 87).

<sup>239</sup> “Se fosse saggio, riderebbe [...] del professore” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 88).

<sup>240</sup> Nella stessa sera del primo incontro con Haller, oltre all'accenno alla qualità dell'ironia che il protagonista dovrebbe acquisire, Herminie fa riferimento alla necessità di saper danzare come sinonimo di vita, e allo specchiarsi come mezzo per la comprensione di sé e l'accettazione del proprio essere.

wieder, wie es vorher gewesen war” (Hesse, *Steppenwolf*, 120)<sup>241</sup>. Ma Herminie lo rassicura e, con la sua voce suadente e nello stesso tempo materna, lo convince a riposare, così che Haller, nonostante la musica e i rumori del locale, riesce ad addormentarsi. È in questo mondo altro, il mondo dei sogni, che Haller è protagonista del suo primo incontro con gli immortali. In quanto esperienza immateriale dove si elaborano alchimie interiori e si concentrano contenuti di alto valore simbolico, il sogno si rivela lo spazio-tempo in cui si annunciano cambiamenti futuri che nascono da ferite passate, da sospensioni di passato insoluto. L’immaterialità del sogno, proiezione dell’anima lacerata di Haller, si fonde dunque con la più abietta realtà, quella che Haller ha vissuto fino a quel momento.

Haller sogna di essere giunto dal signor von Goethe per conto della redazione di un giornale. A lui il protagonista si sente libero di esprimere le sue personali riserve sulle idee e sulla sincerità dello stesso Goethe, il quale, di fronte a queste velate accuse, contrappone saggiamente un sorriso, con cui intende insegnare ad Haller come godere intensamente degli attimi della vita terrena senza dover angosciosamente anelare alla morte o precederla con il suicidio<sup>242</sup>.

È sempre durante il colloquio con Goethe che Haller espone anche le proprie idee sulla vita umana e sull’attimo, e dunque sull’eternità e sulla morte, sulla considerazione della vita come un canto, così come lo stesso Goethe e il grande Mozart avevano suggerito in molte delle loro opere<sup>243</sup>. Mentre parla di sé,

---

<sup>241</sup> “e che tutto [torni] di nuovo come prima” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 88-89).

<sup>242</sup> Per l’analisi sul significato dell’ironia e dell’umorismo in *Der Steppenwolf* si rimanda al paragrafo 4.

<sup>243</sup> Goethe e Mozart sono i due immortali alla cui volontà Haller si rimetterà. In particolare, nel sogno Goethe cita provocatoriamente *Die Zauberflöte* (trad. it. *Il flauto magico*, 1791) di Mozart che, come Goethe stesso afferma “*Die Zauberflöte* stellt das Leben als einen köstlichen Gesang dar” (Hesse, *Steppenwolf*, 92; trad. it. “rappresenta la vita come un canto delizioso” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 125).

Goethe sfoggia “eine[n] kleinen Lächeln”, “lächelte er ganz durchtrieben”, “lachte laut”, “lachte still und lauto, lachte heftig in sich hinein mit einem abgründigen Greisenhumor” (Hesse, *Steppenwolf*, 126,127, 128)<sup>244</sup>. Spiega, quella creatura dai contorni indefiniti, che assomigliava ora a Goethe, ora a Schubert<sup>245</sup>, che per gli immortali lo scherzo, l’ironia, è qualcosa che fa parte del loro essere, mentre la serietà è una nota del tempo, che nasce da un’erronea ed inopportuna sopravvalutazione del tempo. Goethe quindi ribadisce la relazione tra l’eternità e il sorriso, l’ironia, lo scherzo:

Auch ich habe den Wert der Zeit einst überschätzt, darum wollte ich hundert Jahre alt werden. In den Ewigkeit aber, siehst du, gibt es keine Zeit; die Ewigkeit ist bloß ein Augenblick, gerade lange genug für den Spaß (Hesse, *Steppenwolf*, 93)<sup>246</sup>.

Si scopre, a questo punto, che Haller non ha mai saputo stabilire una sana relazione né con se stesso, né con la vita e non ha neanche un buon rapporto con la temporalità. Il suo disagio nei confronti della vita si riflette, in fondo, anche nella sua incapacità di ballare<sup>247</sup>, che si manifesta quando Herminie lo invita a unirsi alle danze ed egli si dichiara totalmente inesperto. Non è un dettaglio di poco conto se, nel sogno, l’attenzione di Haller è catturata proprio dal modo impeccabile con cui Goethe esegue passi e figure di danza, dalla scioltezza con cui si addentra in ciò

---

<sup>244</sup> “un breve sorriso”, “sorrideva d’un sorriso astuto”, “si mise a ridere”, “rideva in silenzio, rideva tra sé di una profonda allegria di persona anziana” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 91-93).

<sup>245</sup> È curioso che Hesse decida di descrivere l’immagine onirica di Haller come somigliante a Goethe (1749-1832) e a Franz Schubert (1797-1828). Notoriamente, infatti, Goethe visse più di ottant’anni mentre il compositore austriaco morì appena trentenne. La contrapposizione di due istanze complementari (in questo caso vecchio-giovane) sembra alludere alla scissione interiore che vive Haller e potrebbe rientrare nel concetto di “simbolizzazione” onirica teorizzata da Freud in *Die Traumdeutung* (1900).

<sup>246</sup> “Anch’io una volta stimavo troppo il tempo e desideravo però di arrivare a cent’anni. Ma nell’eternità, vedi, il tempo non esiste; l’eternità è solo un attimo, quanto basta per uno scherzo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 127).

<sup>247</sup> Come messo in evidenza nel paragrafo successivo, la danza suggerisce una stretta relazione con la vita.

che definisce “l’arte di ballare”.

Il sogno, inoltre, è percorso dalla presenza di un inquietante scorpione, che Haller non riesce mai ad avvicinare. Il riferimento allude a una simbologia che aderisce alle credenze popolari come a quelle più direttamente connesse con le teorie dell’inconscio. Nell’immaginario collettivo, infatti, lo scorpione è un animale pericoloso e dall’aspetto minaccioso che incarna tutta l’ambivalenza del simbolo del serpente, ovvero gli elementi antitetici di morte e vita, di angoscia e passione<sup>248</sup>. Lo scorpione che compare in sogno ad Haller, richiama tuttavia quella forza istintiva e selvaggia degli stati più profondi dell’essere che può contribuire alla “morte”, seppur simbolica, di qualche aspetto della vita del sognatore, per portare, successivamente, forza ed energia vitale<sup>249</sup>.

D’altra parte, per Hesse, il risveglio dal sogno, che è talvolta confortevole presagio, altre volte incubo inquietante, riveste un ruolo determinante perché evidenzia il manifestarsi, dall’inconscio, di reconditi desideri o paure dimenticate. In *Der Steppenwolf*, infatti, lo scorpione è presagio di cambiamento, ed è solo uno dei simboli che preannuncia il dramma della profonda crisi di Haller che andrà in scena nella sezione del teatro magico, dove egli scoprirà di essere non solo un essere duale – in cui bene e male, buono e cattivo, borghese e antiborghese si contrastano e si compenetrano – ma un’anima multiforme, in cui questi elementi dimostrano di avere una miriade di sfaccettature.

---

<sup>248</sup> Tutta la prima parte del romanzo è pervasa da elementi opposti e ossimorici, a partire dalla dualità che Haller e il *Bürger* identificano nell’anima del protagonista e il riferimento a Nietzsche e all’opposizione apollineo-dionisiaco.

<sup>249</sup> Lo scorpione, inoltre, per la sua capacità di difendersi e di combattere, può simboleggiare il bisogno di autodifesa e di protezione degli aspetti vulnerabili della personalità, caratteristica perfettamente calzante per la storia di Harry Haller.

### 3.6 La danza della vita

L'incontro con Herminie si rivela, sin da subito, come una possibilità di salvezza e di redenzione. È proprio Herminie che, dopo aver messo Haller di fronte ai suoi limiti – ma anche alle sue potenzialità – lo conduce, attraverso la danza, sulla strada verso la guarigione<sup>250</sup>.

Herminie sfida allora il tempo di Haller, cerca di punirlo per le sue piccole dimenticanze o per la sua noncuranza. È lei la persona che dice di comprenderlo fino in fondo: “Lo dico soltanto per farti vedere che so comprenderti” [...] “Ti capisco benissimo” (Hesse, *Steppenwolf*, 95). È lei il suo *alter ego*: “[...] sono una specie di specchio tuo, [...] dentro di me c'è qualche cosa che ti risponde e ti comprende” (Hesse, *Steppenwolf*, 101)<sup>251</sup>. Ed Haller è pienamente consapevole dell'ondata di freschezza e vitalità che Herminie porta nella sua vita se egli stesso afferma:

Plötzlich ein Mensch, ein lebendiger Mensch, der die trübe  
Glasglocke meiner Abgestorbenheit zerschlug und mir die  
Hand hereinstreckte, eine gute, schöne, warme Hand! [...]

---

<sup>250</sup> Ricorderà l'autore, al termine della narrazione, che la storia di Haller rispecchia i problemi che un'intera generazione in crisi si trova ad affrontare all'inizio del secolo e non solo. Il libro, infatti, come si riscontra nella conclusiva “Nota dell'autore”, “offre una storia di pene e sofferenze, ma non è il libro di un disperato, bensì di un credente” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 194). Non è, dunque, solo il racconto di un percorso tortuoso, di una malattia e di una crisi, ma la storia di una guarigione. Una tale dichiarazione, a conclusione di un racconto che ha tra i suoi protagonisti l'immortale Goethe, non può che rimandare a *Die Liden des jungen Werther* (1774), opera che, come lo stesso autore tenne a sottolineare più volte, non era soltanto la storia di un uomo disperato per le pene d'amore sofferte a causa di Charlotte. Con il *Werther*, infatti, diversamente da quanto avrebbe suggerito dalla storia della ricezione di quest'opera, l'intento dell'autore non era quello di lanciare il messaggio che per amore si può morire, quanto piuttosto quello di aver ucciso una parte di sé profondamente tormentata che di fatto, al momento della stesura del romanzo, non esisteva più. I tormenti e i dolori del giovane ed infelice Werther, la sua malinconia e autocommiserazione, la paura di vivere e di affrontare l'esistenza umana, sono guardati da Goethe con occhio altamente critico. Così, attraverso il suicidio della sua creatura letteraria, largamente modellata sulla vicenda personale del giovane Goethe, l'autore dichiara la sconfitta della sua crisi e la conseguente conquista della guarigione e della serenità che Hermann Hesse celebra proprio in questo romanzo.

<sup>251</sup> È qui che compare per la prima volta un riferimento esplicito al tema dello specchio e quindi del doppio. Si veda il paragrafo 3.7 del presente capitolo.

Plötzlich eine Türe offen, durch die das Leben zu mir hereinkam! Ich konnte vielleicht wieder leben, ich konnte vielleicht wieder ein Mensch werden (Hesse, *Steppenwolf*, 132)<sup>252</sup>.

È importante osservare che Haller non conosce ancora il nome della donna cui confessa le sue paure e con la quale sente di avere molte affinità, perché non chiede, non fa domande; ed Herminie, a sua volta, non rivela nulla della sua vita, a partire proprio dal nome, che il protagonista ricostruirà di lì a poco dal volto ermafrodito dell'essere che ha di fronte<sup>253</sup>:

Ja, indem ich jetzt ihr Gesicht genau betrachtete, mußte ich ihr recht geben, es war ein Knabengesicht. Und als ich mir eine Minute Zeit ließ, begann das Gesicht zu mir zu sprechen und erinnerte mich an meine eigene Knabenzeit und an meinen damaligen Freund, der hatte Hermann geheiß. Einen Augenblick schien sie ganz in diesen Hermann verwandelt (Hesse, *Steppenwolf*, 139-140)<sup>254</sup>.

Tuttavia, se Herminie è propensa a nascondere ad Haller molti dettagli della sua vita, non tarda a rivelare né le proprie intenzioni, né quello che costituirà un piano molto ben costruito per riportare il protagonista alla scoperta di sé:

Ich will mit dir um Leben und Tod spielen, Brüderchen, und ich will dir meine Karten, noch eh wir anfangen zu spielen, offen zeigen (Hesse, *Steppenwolf*, 142)<sup>255</sup>.

E con un tono di soddisfazione mista ad orgoglio aggiungerà: “Du brauchst

---

<sup>252</sup> “Una creatura umana che a un tratto infrangeva la grigia campana di vetro della mia vita spenta e mi porgeva la mano, una mano buona, bella, calda! [...] Finalmente una porta aperta dalla quale entrava la vita! Forse potevo ricominciare a vivere, ridiventare un uomo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 96).

<sup>253</sup> Il volto di Herminie, sin dall'inizio, ricordava ad Haller una persona della sua infanzia ma non ne riusciva a ricordare il nome. Cfr. paragrafo 3.7 del presente capitolo.

<sup>254</sup> “Osservandola attentamente dovetti proprio convenire che aveva un volto da ragazzo. E prendendomi un minuto di tempo quel volto, fattosi eloquente, mi rammentò la mia infanzia e un amico di allora che si chiamava Ermanno” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 100-101)

<sup>255</sup> Voglio giocare con te alla vita e alla morte, e prima d'incominciare la partita voglio mostrarti le carte apertamente (Hesse, *Il lupo della steppa*, 102).

mich, um tanzen zu lernen, lachen zu lernen, leben zu lernen” (Hesse, *Steppenwolf*, 103)<sup>256</sup>, introducendo uno dei temi più affascinanti e simbolici del romanzo, ovvero il rapporto tra la vita e l’arte della danza. D’altra parte, Herminie “vive danzando e partecipa con il movimento del corpo al ritmo creativo del cosmo” (Mecocci, in *Hermann Hesse e l’altro*, 67). È lei, infatti, che insegnerà ad Haller ad amare, a vivere la vita attiva e dionisiaca, a godere delle piccole gioie inaspettate.

Ad Haller, Herminie rivela anche che la sua missione potrà ottenere risultati tangibili se si dimostrerà propenso a seguire ogni sua disposizione, fino al termine del suo compito, poco prima che Haller giunga, inconsapevole e incredulo, a obbedirle per mettere in atto l’ultimo drammatico ordine: quello di porre fine alla sua esistenza. Herminie rivela: “Du wirst meinen Befehl erfüllen und wirst mich töten. Das ist es. Frage nicht mehr!” (Hesse, *Steppenwolf*, 144)<sup>257</sup>.

Dalle prime dichiarazioni del protagonista, sembra quindi chiaro che Herminie rappresenti l’essenza vitale, anzi proprio quella vita che Haller non ha il coraggio di allontanare da sé<sup>258</sup> e che, inconsciamente e in modo passivo, stava invece attendendo<sup>259</sup>. Il paragone della donna con la vita, con l’attimo che racchiude il senso dell’esistenza, è esemplificativo dell’importanza che la donna avrà nella vita di Haller:

Oh, darin war Hermine wie das Leben selbst: stets nur Augenblick, nie im voraus zu berechnen. [...]sie war einfach so ganz dem Augenblick ergeben, daß sie, ebenso wie jedem lustigen Einfall, auch jedem flüchtigen dunklen Schauer aus fernen Seelentiefen her offenstand und ihn

---

<sup>256</sup> “Hai bisogno di me per imparare a ballare, a ridere, a vivere” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 143).

<sup>257</sup> “Tu eseguirai il mio ordine e *mi ucciderai*. Ecco tutto. Non fare altre domande!” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 103). Corsivo nell’originale italiano.

<sup>258</sup> Haller rimanda più volte il suicidio e dunque la fine della sua esistenza.

<sup>259</sup> È questo, in fondo, ciò che rivela anche la poesia “Der Steppenwolf” che Haller compone come autoritratto dopo aver letto il ritratto di sé proveniente dall’alto in “Tractat vom Steppenwolf”. Si veda il paragrafo 3.4 del presente capitolo.



sich ausleben ließ (Hesse, *Steppenwolf*, 145-146)<sup>260</sup>.

Egli ribadisce più volte l'attitudine e l'abilità di Herminie di condurre il gioco della vita e di coinvolgerlo in esso senza forzature, insegnandogli con discrezione a godere di ogni attimo della sua esistenza:

Diese Frau, die mich so vollkommen durchschaut hatte, die mehr über das Leben zu wissen schien als alle Weisen, betrieb das Kindsein, das kleine Lebensspiel des Augenblicks mit einer Kunst, die mich ohne weiteres zu ihrem Schüler machte. Mochte das nun hohe Weisheit sein oder einfachste Naivität: wer so dem Augenblick zu leben verstand, wer so gegenwärtig lebte und so freundlichsorgsam jede kleine Blume am Weg, jeden kleinen spielerischen Augenblicks wert zu schätzen wußte, dem konnte das Leben nichts anhaben (Hesse, *Steppenwolf*, 146)<sup>261</sup>.

I pensieri di Haller sulla vitalità di quella donna sorprendente verranno condivisi con la stessa poco dopo, quando dichiara:

Du wirst ja mit dem Leben so spielend fertig, du hast ja diese wunderbare Hochachtung vor den kleinen Dingen und Genüssen, du bist eine solche Künstlerin im Leben (Hesse, *Steppenwolf*, 163)<sup>262</sup>.

Haller confessa poi di aver ricevuto da uno sconosciuto, qualche giorno prima, una inquietante dissertazione, che delineava i tratti di una persona metà

---

<sup>260</sup> “[...] Erminia era come la vita: sempre attimo, mai calcolabile in anticipo. [...] Lei si abbandonava talmente all’istante che sapeva accogliere, come ogni idea allegra che ogni brivido cupo dalle lontane profondità dell’anima, e lo lasciava svilupparsi” (Hesse, *Steppenwolf*, 104-105).

<sup>261</sup> “Quella donna che aveva visto così profondamente nel mio cuore, che pareva conoscesse la vita più di tutti i sapienti, eseguiva il gioco della vita infantile con un’arte che mi fece diventare senz’altro suo discepolo. Fosse profonda saggezza o schietta ingenuità, chi sapeva vivere così nell’attimo fuggevole, chi abbracciava così il presente e sapeva apprezzare con amore fraterno ogni piccolo fiore sul margine della via, ogni piccolo calore dell’istante che fugge, doveva certo dominare la vita” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 104).

<sup>262</sup> “Tu riesci a vivere come se la vita fosse un gioco, hai un meraviglioso rispetto delle piccole cose e dei piccoli godimenti, sei una grande artista della vita” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 115).

uomo e metà lupo. Egli stesso si riconosceva perfettamente in quel ritratto e con grande stupore, mentre Herminie non sembra affatto sorpresa dal racconto ed esprime serenamente la sua opinione sull'argomento:

Meistens sind Tiere traurig [...] Und wenn ein Mensch sehr traurig ist, nicht weil er Zahnweh hat oder Geld verloren, sondern weil er einmal für eine Stunde spürt, wie alles ist, das ganze Leben, und er ist dann richtig traurig, dann sieht er immer ein wenig einem Tier ähnlich – er sieht dann traurig aus, aber richtiger und schöner als sonst. So ist es, und so hast du ausgesehen, Steppenwolf, als ich dich zuerst gesehen habe (Hesse, *Steppenwolf*, 148)<sup>263</sup>.

È qui che si inserisce il primo concreto riferimento ad Herminie come colei che impartisce ordini e, contemporaneamente, come ballerina al passo coi tempi. Ed è proprio a questo punto che avviene la prima esplicita identificazione di Herminie con la danza e della danza, quindi, con la vita. Herminie, ordina ad Haller di comprare gli attrezzi necessari per imparare a ballare:

Also, paß auf, die Musik wirst du dir kaufen, das kostet höchstens soviel wie ein Tanzkurs bei einer Lehrerin. Die Lehrerin sparst du, die mache ich selber. Dann haben wir Musik, sooft wir wollen, und das Grammophon bleibt uns obendrein (Hesse, *Steppenwolf*, 149)<sup>264</sup>.

Esperta maestra di ballo e di vita, dunque, Herminie sembra perfettamente accordata con i ritmi della vita moderna in tonalità maggiore<sup>265</sup> e a tempo di

---

<sup>263</sup> “Per lo più le bestie sono tristi. [...] E quando un uomo è molto triste, non perché abbia il mal di denti o abbia perduto denaro ma perché sente a un certo momento come sono le cose, com'è la vita, ed è triste per questo, allora assomiglia sempre un pochino a una bestia; ha l'aspetto triste ma è più bello, più a posto del solito. Così sembravi tu, lupo della steppa, quando ti vidi la prima volta” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 106).

<sup>264</sup> “Fai così: compri la musica che ti costerà al massimo quanto un corso di lezioni da una maestra. E risparmi la maestra perché ti insegno io. Musica ne abbiamo poi quanto vogliamo e per di più ti rimane il grammofono” (Hesse, *Steppenwolf*, 107).

<sup>265</sup> Mathis Lussy nel *Traité de l'expression musicale* (1874), sostiene che ogni tonalità possiede un diverso potenziale di sonorità e colore. La tonalità maggiore di un brano musicale è generalmente usata per esprimere toni brillanti e positivi, nonché ritmi vivaci.

*foxtrot*<sup>266</sup>. Il grammofono, però, non costituisce per Haller un elemento consono al suo stile di vita, né tantomeno al suo arredamento:

Daß jetzt in meiner Stube, neben Novalis und Jean Paul, in meiner Gedankenklause und Zuflucht amerikanische Tanzschlager erklingen und ich dazu tanzen sollte, das war eigentlich mehr, als ein Mensch von mir verlangen konnte (Hesse, *Steppenwolf*, 150)<sup>267</sup>.

Tuttavia, egli ha promesso di obbedire e di abbandonarsi completamente al destino che Herminie gli indica con discrezione. Compra così un grammofono, prodotto dei tempi che egli rifiuta, dimostrando un primo cenno di apertura alla vita, mentre la sua “maestra” continua a ricoprire il ruolo di guida verso la conoscenza delle potenzialità della vita stessa, e gli insegna il primo ballo, un *foxtrot*. E Haller, che non ha mai negato, neanche a se stesso, un’obiettiva analisi del suo essere e delle sue capacità, dichiara:

[...] zum Tanzen mußte man Fähigkeiten mitbringen, die mir vollkommen fehlten: Fröhlichkeit, Unschuld, Leichtsinn, Schwung. Nun, ich hatte es mir ja längst gedacht (Hesse, *Steppenwolf*, 155)<sup>268</sup>.

Le qualità del ballo, dunque, coincidono con le qualità distintive della vita, cui Haller comincia ad avvicinarsi, gradualmente e con inaspettata fiducia. È

---

<sup>266</sup> Il *foxtrot* è un tipo di danza molto in voga negli anni Venti del secolo scorso. La musica su cui si eseguono le semplici coreografie del *foxtrot* segue un ritmo cadenzato e allegro, di quattro quarti. Nel *foxtrot* la coppia di ballerini compie movimenti speculari (solo in pochissimi casi la coppia abbandona la presa chiusa), eleganti e simultanei, muovendosi per la sala con passi ampi ma senza forzature. Se Herminie insegna ad Haller questo tipo di ballo è perché in esso l’uno sta di fronte all’altra e si osserva come se fosse davanti a uno specchio, anticipando le situazioni in cui Haller verrà messo di fronte al proprio sé nel teatro magico attraverso uno specchio, ma soprattutto alludendo al loro rapporto complementare e interdependente.

<sup>267</sup> “Che nella mia stanza accanto a Novalis e Jean Paul, nel rifugio dei miei pensieri, dovessero risuonare ora i ballabili americani in voga e io ci dovessi ballare, era più di quanto una creatura umana potesse pretendere da me” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 107).

<sup>268</sup> “Per ballare ci vogliono qualità che io non avevo assolutamente: allegria, ingenuità, leggerezza, slancio. Lo sapevo da un pezzo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 110).

proprio durante una lezione di ballo che Haller incontra per la prima volta Pablo, altra figura misteriosa della sua tormentata vicenda:

[...] und zwischenein machte sie mich mit dem Saxophonbläser bekannt, einem dunklen, schönen, jungen Menschen von spanischer oder südamerikanischer Herkunft, der, [...] alle Instrumente spielen und alle Sprachen der Welt sprechen konnte (Hesse, *Steppenwolf*, 156)<sup>269</sup>.

Come ben presto avrà modo di capire, l'incontro con Pablo ed Herminie è solo un ulteriore passo sulla strada verso la comprensione di sé. La danza, il ballo, costituiscono un indispensabile mezzo per il raggiungimento di un obiettivo ben preciso<sup>270</sup>. È per questo che l'ingresso nel teatro magico sarà preceduto da una serata interamente dedicata alla danza, in cui Haller avrà l'occasione di dar prova dei suoi progressi con Marie, con Herminie ma anche con molte altre donne presenti alla festa. L'ultima danza, quella più importante, che suggella la fine della vecchia vita e l'inizio di una nuova esistenza, è la "danza nuziale" di Haller ed Herminie: è l'incontro ravvicinato con lo specchio, quello ufficiale con l'altro da sé.

### **3.7 Haller contro Herminie e Pablo: attimo contro eternità**

Le concezioni della vita di Haller ed Hermine sono contrassegnate da tratti fortemente contrastanti, nonostante Herminie abbia riconosciuto più volte una

---

<sup>269</sup> “[...] mi presentò il suonatore di saxofono, un giovane bello e bruno di origine spagnola, che [...] suonava tutti gli strumenti e parlava tutte le lingue del mondo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 111).

<sup>270</sup> L'obiettivo è quello di riportare Haller alla vita e all'acquisizione della qualità dell'ironia.

misteriosa affinità d'animo. Nella loro diversità e interdipendenza, i due protagonisti dimostrano di essere parte di uno stesso tessuto vitale, personaggi speculari, contrapposti. Herminie, pur nella sua opposizione, risveglia in Haller la risonanza dell'*alter ego*, mentre Pablo, il sassofonista latino amico di lei, si presenta come suo deciso avversario (Esselborn-Krumbiegel, in Hermann Hesse e l'altro, 60), opposto di Haller, perché abile a ritagliarsi un posto nel mondo e di conquistarselo con la sua capacità di coinvolgere e rallegrare il pubblico attraverso la propria musica. Sia Herminie che Pablo hanno nel romanzo una funzione maieutica e curativa, di contrasto ma anche di interiorizzazione dell'esperienza sociale e personale.

Nel corso della serata, Pablo invita Herminie a danzare<sup>271</sup> e, in quel frangente, Haller rimane da solo ad ascoltare una musica che Pablo pratica ma che è totalmente lontana dai suoi gusti: “[...] einer Art von Musik, die ich bisher nicht hatte ausstehen können” (Hesse, *Steppenwolf*, 157)<sup>272</sup>.

Non è affatto una questione di poco conto, poi, se Haller riscontra con Pablo qualche problema di comunicazione. Mentre cerca di esporre le sue conoscenze tecniche sul saxofono e sulle colorazioni di suoni nella musica jazz, “[...] er mußte sehen, daß er es mit einem alten Genießer und Kenner in musikalischen Dingen zu tun habe (Hesse, *Steppenwolf*, 160)<sup>273</sup>, Pablo non si dimostra affatto interessato all'argomento, e tantomeno allo stesso Haller, anche se poi Herminie gli riferirà dell'intuizione del suo amico relativa alla sua tristezza, causata, probabilmente dalla mancanza di ironia: “«Armer, armer Mensch. Sieh seine Augen an! Kann

---

<sup>271</sup> Herminie e Pablo si allontanano per un tempo indefinito che ad Haller sembra lunghissimo. Il loro affiatamento nel ballo testimonia la loro unione e la condivisione di idee e opinioni sulla vita.

<sup>272</sup> “[...] una specie di musica che fino a quel momento non avevo mai potuto soffrire” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 111).

<sup>273</sup> “[...] per fargli capire che aveva a che fare con un amatore e conoscitore di cose musicali” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 114).

nicht lachen»” (Hesse, *Steppenwolf*, 161)<sup>274</sup>. Non saper ridere, dunque, è sintomo, di infelicità<sup>275</sup>.

E se il rapporto con Pablo è praticamente inesistente<sup>276</sup>, quello con Herminie, come accennato precedentemente, sembra essere più profondo, persino di interdipendenza. Contrariamente ad Herminie, Haller non ha mai concepito la vita come un'arte da creare per sé, preoccupandosi piuttosto di relazionare se stesso alla società in cui però comprende molto presto di non essere a proprio agio. Nonostante le sue idee pacifiste, la sua avversione al potere e allo sfruttamento, Haller agisce, in fondo, come quelli che egli stesso critica: è irrimediabilmente borghese, costretto, suo malgrado, ad adattarsi a un sistema che disapprova. Si accorge anche che la sua vita, fino a quel momento, non è stata altro che una farsa, uno spettacolo in maschera in cui aveva indossato i panni dell'idealista:

Harry Haller hatte sich zwar wundervoll als Idealist und Weltverächter, als wehmütiger Einsiedler und als grollender Prophet verkleidet, im Grunde aber war er ein Bourgeois, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 118-119)<sup>277</sup>.

L'incontro con Herminie, però, rimette nuovamente in gioco il suo essere e il suo *modus vivendi*, tanto che la vita si riappropria di Haller o, piuttosto, Haller ritrova la sua voglia di vivere grazie ad Herminie. Così, la personalità, fittizia, del vecchio Haller si dissolve per lasciare spazio alla formazione di un nuovo personaggio:

---

<sup>274</sup> ««Poveretto! Guardalo negli occhi! Non sa ridere»” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 114).

<sup>275</sup> Qualche giorno dopo, nel teatro magico, Pablo rivelerà ad Haller la sua missione, ovvero insegnargli a ridere. Si veda il paragrafo 3.9.

<sup>276</sup> Il rapporto tra i due è solo momentaneamente inesistente. Pablo si rivelerà poi decisivo per la sua esperienza nel teatro magico.

<sup>277</sup> “Harry Haller si era travestito magnificamente da idealista e misantropo, da eremita malinconico e profeta accigliato, ma in fin dei conti era un borghese [...]” (Hesse, *Steppenwolf*, 167).

[...] dennoch klammerte ich mich an ihn oder an seine schon sich auflösende Larve, [...]und verglich den werdenden neuen Harry [...]; kläglich war der ideale Herr Haller demontiert worden! (Hesse, *Steppenwolf*, 168)<sup>278</sup>.

È a partire da queste riflessioni che il dualismo di Haller comincia gradualmente a sfumare:

In manchen Augenblicken war Altes und Neues, war Schmerz und Lust, Furcht und Freude ganz wunderbar durcheinander gemischt (Hesse, *Steppenwolf*, 172)<sup>279</sup>.

Tuttavia, il conflitto non è completamente svanito se all'interno del suo corpo si svolge una vera e propria commedia<sup>280</sup>:

Der alte Harry schien manchmal ganz und gar tot zu sein, gestorben und begraben, und plötzlich stand er dann wieder da, befahl und tyrannisierte und wußte alles besser, und der neue, kleine, junge Harry schämte sich, schwieg und ließ sich an die Wand drücken. Zu ändern Stunden nahm der junge Harry den alten an der Kehle und drückte wacker zu, es gab viel Gestöhne, viel Todeskampf, viel Gedanken an das Rasiermesser (Hesse, *Steppenwolf*, 173)<sup>281</sup>.

In un primo momento la sua nuova vita contemporaneamente contrasta e convive con la sua vita passata, come dimostra il passo in cui lo stesso protagonista

---

<sup>278</sup> “[...] mi aggrappavo a lui o alla sua maschera che già svaniva [...] e confrontavo con ironia e invidia il nuovo Harry in formazione [...]; l’ideale signor Haller era miseramente smontato!” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 119).

<sup>279</sup> “In certi momenti il vecchio e il nuovo, il dolore e il piacere, l’apprensione e la gioia erano stranamente mescolati insieme. Ora mi sentivo in paradiso ora nell’inferno [...]” (Hesse, *Steppenwolf*, 121).

<sup>280</sup> Un episodio simile era avvenuto in Haller in occasione della cena a casa del professore. In quel caso la lotta interiore si disputava tra la parte uomo e la parte lupo, ed era stata decretata la vittoria del lupo in modo cinico e quasi ineluttabile.

<sup>281</sup> “Il vecchio Harry e il nuovo vivevano talvolta in pace tra loro, talvolta in aspro conflitto. Talvolta il vecchio pareva morto del tutto, morto e sepolto, ma a un tratto riappariva, comandava, tiranneggiava, cavillava, mentre il nuovo, quello piccolo e giovane, si vergognava, taceva e si lasciava mettere con le spalle al muro. In altri momenti il giovane prendeva il vecchio alla gola e stringeva con forza ed erano gemiti e lotte tra le quali balenava il rasoio” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 122).

racconta di aver assistito a un concerto di musica classica, che risveglia in lui ricordi legati alla sua giovinezza:

[...] hatte im Münster eine gute Aufführung alter Kirchenmusik angehört – es war ein schöner und wehmütiger Ausflug in mein ehemaliges Leben gewesen, in die Gefilde meiner Jugend, in die Gebiete des idealen Harry (Hesse, *Steppenwolf*, 173)<sup>282</sup>.

Haller, che aveva già descritto le emozioni che lo avevano inondato durante un concerto di musica antica<sup>283</sup>, con questo ulteriore racconto della sua partecipazione a un concerto dove aveva ascoltato brani di Buxtehude<sup>284</sup>, Pachelbel<sup>285</sup>, Bach<sup>286</sup> e Haydn<sup>287</sup>, si limita a citare le sue reazioni alla musica in modo abbastanza generico, soffermandosi in particolar modo sui ricordi che quella musica riporta alla luce attingendo a un passato lontano, quasi irrimediabilmente sopito. La musica funziona da catalizzatore della memoria<sup>288</sup>, che qui si configura come una memoria musicale, uditiva<sup>289</sup>:

Die Stimmen der alten Musik, ihre unendliche Würde und Heiligkeit hatte mir alle Erhebungen, Entzückungen und Begeisterungen der Jugend wachgerufen, traurig und versunken saß ich im hohen Chor der Kirche, für eine Stunde [...]. Bei einem Haydnschen Duett waren mir

---

<sup>282</sup> “[...] ero andato a sentire nel Duomo un concerto di vecchia musica sacra: era stata una bella e malinconica escursione nella mia vita precedente, nel territorio della giovinezza, nel paese di Harry l’idealista” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 122).

<sup>283</sup> Si veda il paragrafo 3.2 del presente capitolo.

<sup>284</sup> Dietrich Buxtehude (1637-1707), organista danese, musicista di rilievo nell’ambito della musica antica.

<sup>285</sup> Johann Pachelbel (1653-1706), autore di meravigliose pagine di musica barocca, e del celebre *Canone in re maggiore*, composto intorno al 1680.

<sup>286</sup> Johann Sebastian Bach (1685-1750) è considerato il più grande musicista non solo barocco ma di tutti i tempi per l’originalità e la profondità delle sue opere.

<sup>287</sup> Franz Joseph Haydn (1732-1809), musicista classico, appartenente al periodo immediatamente successivo ai compositori precedentemente citati.

<sup>288</sup> La stessa funzione della musica è riconoscibile nell’ultimo racconto di *Dubliners*, “The Dead”, di James Joyce, come dimostrato nel corso del capitolo 2.

<sup>289</sup> Nella prefazione del curatore e nel corso della prima parte del romanzo, Haller era stato protagonista dell’azione della memoria olfattiva, messa in moto dal profumo dell’araucaria nel giardino di una vicina. Si veda paragrafo 3.1 del presente capitolo.



plötzlich die Tränen gekommen (Hesse, *Steppenwolf*, 174)<sup>290</sup>.

Haller descrive, con poche ma essenziali parole, l'effetto che la musica ha sulla sua anima e sul suo umore, per quella capacità della musica di risvegliare ricordi e attimi di una vita passata creduti irrimediabilmente perduti. Le sue reazioni non fanno altro che confermare la sensibilità di Haller e il suo desiderio di vita, come già ampiamente espresso attraverso la metafora del vampiro nella poesia "Der Steppenwolf"<sup>291</sup>. Vero è, però, che se la musica di cui gioisce, gli regala intensi ricordi ed emozioni, è anche vero che una musica che lo induce alla solitudine, all'isolamento e alla meditazione non solo sul suo passato, ma anche sulle sue debolezze profondamente umane. La musica che pratica Pablo, invece, è una musica più commerciale, legata al presente, all'attimo, all'estemporaneità dell'esecuzione. Quando Haller ha il primo, vero confronto con Pablo, con cui sostiene una tanto attesa conversazione con pacifici e costruttivi scambi di idee, si delinea un quadro contrastivo illuminante ai fini dell'analisi interpretativa del rapporto suo con la vita<sup>292</sup>.

Tuttavia, all'ascolto della musica antica e al risveglio dei ricordi della vecchia vita di Haller, si affianca quella di una musica moderna, del futuro che, più che opposta, sarà complementare: "[...] hinter den Fenstern der Restaurants Jazzkapellen die Melodien meines jetzigen Lebens spielten" (Hesse, *Steppenwolf*,

---

<sup>290</sup> "Le voci della musica antica, la sua infinita dignità e santità mi avevano ridestato tutte le delizie e tutti gli entusiasmi della gioventù, ed ero rimasto assorto e triste nel coro della chiesa per un'ora intera [...]. A un duetto di Haydn mi erano venute improvvisamente le lacrime" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 122).

<sup>291</sup> Cfr. paragrafo 3.4 del presente capitolo.

<sup>292</sup> Qui si intende con il termine "vita" non il corso delle cose umane e del mondo ma il *modus vivendi*, la vitalità di Pablo ed Herminie, i quali rappresentano ed esemplificano ciò che diventerà la futura esistenza di Haller.

174)<sup>293</sup>. È questa la musica che Pablo sostiene e che Haller, col tempo, impara ad accettare.

E il contrasto delle visioni del mondo musicale dei due amanti dell'arte dei suoni è messo in luce persino dal tentativo di Haller di creare un legame con Pablo a partire dalla condivisione delle loro concezioni musicali, loro passione comune. Però, Pablo sostiene fermamente l'importanza della pratica musicale, tanto da considerarla superiore alla vuota teoria, sottolineando l'idea secondo la quale la musica è un mezzo utile e indispensabile per creare situazioni di aggregazione sociale. Per Haller, invece, la vera musica è quella spirituale, che si contrappone alla musica di Pablo, che predilige la concezione più sensuale della musica:

Aber es gibt nicht bloß sinnliche Musik, es gibt auch geistige. Es gibt nicht bloß die, die im Augenblick gerade gespielt wird, sondern auch unsterbliche, die weiterlebt, auch wenn sie nicht gerade gespielt wird (Hesse, *Steppenwolf*, 171)<sup>294</sup>.

È questo un confronto importante tra le concezioni musicali di Pablo e di Haller che è anche un confronto tra il momento e l'eternità, tra l'effimero e il sempiterno. Per Pablo la musica vive attraverso i cosiddetti "musicanti", gli esecutori, perché il loro dovere è quello di soddisfare le richieste della gente di gioire, nel momento dell'esecuzione, di una musica estemporanea che non trascurava tuttavia la qualità, ma che predilige più fermamente l'attimo stesso in cui si

---

<sup>293</sup> "[...] le orchestre suonavano nei ristoranti le melodie della mia vita nuova" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 122).

<sup>294</sup> "Ma non esiste soltanto la musica sensuale, c'è anche quella spirituale, non c'è soltanto quella che si suona al momento, ma anche quella immortale che continua a vivere anche quando non la si suona" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 120).

svolge<sup>295</sup>.

Pablo richiama così la concezione della musica del filosofo Vladimir Jankélévitch<sup>296</sup>, secondo il quale essa vive e continua a vivere solo nell'attualità evenemenziale dell'esecuzione, oltre che dell'ascolto. Jankélévitch sostiene infatti l'esigenza di affermazione e di pienezza della musica che si materializza attraverso l'esecuzione:

La musica non esiste in se stessa, ma solo in quella pericolosa mezz'ora in cui, suonandola, la facciamo essere: la verità eterna diventa allora operazione temporale e comincia ad accadere effettivamente, secondo coordinate di orario e calendario. Questo si chiama: "aver luogo" (Jankélévitch, *La musica e l'ineffabile*, 68).

La musica, dunque, esiste nel momento in cui viene eseguita (ma anche

---

<sup>295</sup> La concezione di Pablo aderisce all'idea ricordata dal filosofo Massimo Donà, secondo la quale "primo compito del musicista è quello di ascoltare, prima ancora che di suonare", così da "imparare a riconoscere il ritmo della vita medesima" (Donà, *Filosofia della musica*, 12). L'ascolto delle esigenze del pubblico e della contemporaneità della vita sono le istanze simboliche della sensibilità moderna di Pablo.

<sup>296</sup> Vladimir Jankélévitch (1903-1985) si è occupato di etica e filosofia della musica. Ha infatti dedicato le sue riflessioni e i suoi studi alle tematiche morali e alla riflessione filosofica sulla musica, come dimostra *La musica e l'ineffabile*, pubblicato in francese nel 1961 con il titolo *La musique et l'ineffable*. L'edizione italiana di riferimento è a cura di Enrica Lisciani-Petrini per Bompiani.

ascoltata) ed è, senza dubbio, una “operazione temporale”<sup>297</sup>.

L'incontro con Pablo ed Herminie e la presa di coscienza di Haller della musica come entità gianiforme, conducono il protagonista alla riflessione sulla sua esistenza passata e futura. “[P]ieno [...] di riflessioni e di echi musicali”, con il cuore gonfio di tristezza ma anche di un forte desiderio di vita, Haller scopre con grande sorpresa che ad attenderlo, a casa sua, c'è Marie, amica di Herminie, presenza che riaccende, ancora una volta, in Haller, ricordi di vita passata<sup>298</sup>:

Und so stiegen viele Bilder meines Lebens in dieser  
schönen, zärtlichen Nacht vor mir auf, der ich so lange leer  
und arm und bilderlos gelebt hatte (Hesse, *Steppenwolf*,  
181)<sup>299</sup>.

La sensualità di Marie e le note della musica antica a cui si era abbandonato in quella nostalgica notte riportano alla luce visioni e immagini del passato che non

---

<sup>297</sup> Le speculazioni filosofiche e musicologiche sulla relazione tra la musica e il tempo sono infinite e si intrecciano con quelle relative alla divisione delle varie arti, che passa da Platone, Orazio, il Rinascimento. Con Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) il nodo della questione sulle interrelazioni tra le arti sembra sciogliersi, proponendo una distinzione fra arti temporali e arti spaziali. La prima edizione del *Laocoonte, ovvero Sui Confini tra Poesia e Pittura*, pubblicata nel 1766, propone una riflessione sui confini tra le arti che la tradizione, da Orazio in poi, aveva cancellato, identificando le arti figurative con la poesia, secondo il vecchio motto “ut pictura poesis”. Lessing ritiene sia necessario distinguere le diverse modalità espressive e i diversi oggetti a cui le arti si riferiscono e distingue così le arti del tempo da quelle dello spazio, considerando la musica un'arte temporale. Nel corso della storia del pensiero musicale, poi, è con Ernst Bloch (1885-1977) e Vladimir Jankélévitch che la musica viene considerata più specificatamente nel suo rapporto con il tempo. Nonostante i due filosofi abbiano avuto percorsi formativi diversi, e dunque abbiano inevitabilmente sviluppato stili e sensibilità sostanzialmente contrapposte, concordano nel ritenere che la musica esiste nell'attualità di quell'evento evenemenziale per eccellenza che è l'ascolto. La musica è sostanzialmente un'arte del tempo che si fonda sull'articolazione del suono, il quale stabilisce quindi una misteriosa affinità con i ritmi interiori dell'uomo. Precedentemente a Bloch e Jankélévitch, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) precisò che la musica, in quanto arte estrinsecamente temporale, si oppone alla irreversibilità del tempo, come dimostra in *La meravigliosa favola orientale di un santo ignudo*, dove una musica proveniente da una barca con a bordo due innamorati, riesce a fermare la devastazione del tempo e liberare il santo dall'ossessione della ruota del tempo. Anche Walter Benjamin (1892-1940) si interessa alla musica e alla sua relazione con il tempo, considerandola tempo dell'utopia e della speranza, ma anche tempo della redenzione, perché arte dalla capacità redentiva e autoredentiva.

<sup>298</sup> A questo punto del romanzo si scopre che Haller, oltre ad avere un'amante, Erica, era stato sposato con una donna (che egli dice fosse stata “malata e folle”) e che era improvvisamente fuggita, abbandonandolo in un impeto di ribellione.

<sup>299</sup> “E così in quella notte di tenerezza risorsero molte visioni della mia vita tanto povera e vuota e a lungo senza immagini” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 127).

erano mai state distrutte, ma che erano invece piombate nel serbatoio profondo della dimenticanza, capace di conservare e restituire intensi frammenti di vita in modo casuale tanto quanto imprevedibile.

Il racconto di Haller subisce, a questo punto, un brusco salto temporale. Riporta il lettore al presente, al momento in cui scrive le sue memorie, ripercorrendo la strada che lo ha condotto alla profonda comprensione e all'accettazione di sé. L'uomo, in fondo, confessa Haller, non fa che rincorrere l'immortalità, e anche per lui pare sia giunto il momento di compiere questo passo. Che l'immortalità, poi, possa donare all'uomo la felicità, Haller non lo crede. Tuttavia, il concetto che egli ha della felicità non è esplicitato in modo chiaro, tanto che il lettore percepisce, nella formulazione del concetto di felicità, un margine di errore molto ampio:

In jener kurzen Zeit, zwischen meinem Bekanntwerden mit Maria und dem großen Maskenball, war ich geradezu glücklich und hatte dabei doch niemals das Gefühl, dies sei nun eine Erlösung, eine erreichte Seligkeit, sondern spürte sehr deutlich, daß dies alles Vorspiel und Vorbereitung sei, daß alles heftig nach vorwärts dränge, daß das Eigentliche erst komme (Hesse, *Steppenwolf*, 189)<sup>300</sup>.

È evidente che Haller sembra ignorare l'idea secondo la quale la felicità non si raggiunge e soprattutto non si insegue ma si vive, così come aveva suggerito, tra gli altri, Virginia Woolf proprio a ridosso di quegli anni, in tutta la sua vasta e profonda opera letteraria, la cui eco, per la sua attualità che trascende i limiti del tempo, dello spazio e del genere, è giunta, invariata e ancora più attuale, alle

---

<sup>300</sup> “Nel breve tempo fra il giorno in cui avevo conosciuto Maria e il grande ballo mascherato fui quasi felice, pur non ripromettendomi che fosse una redenzione, una felicità raggiunta; sentivo invece chiaramente che tutto ciò era un preludio, una preparazione, che tutto incalzava verso l'avvenire, che il bello doveva ancora arrivare” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 132).

generazioni del nuovo millennio<sup>301</sup>.

Se Haller non ha conosciuto la felicità vera perché incapace di godere dell'attimo che la contiene, e dunque, inconsapevolmente, la scongiura, nello stesso tempo dichiara di aver vissuto un'infelicità sterile, perché non abbastanza sconvolgente da scuotere le corde della sua anima, e al punto da fargli desiderare intensamente la morte e andarle incontro con convinzione. Sembra, per un attimo, che Haller critichi persino la presunta felicità che investe il suo animo grazie a Marie - e indirettamente ad Herminie - quando definisce "sterile" anche questa forma di emozione:

Ich habe nichts gegen dieses Glück, o nein, ich liebe es,  
ich bin ihm dankbar. Es ist schön wie ein Sonntag

---

<sup>301</sup> Il riferimento è, in particolare a *The Hours*, l'opera letteraria di Michael Cunningham pubblicata per la prima volta negli Stati Uniti nel 1998 in cui si espone un significativo riferimento al concetto di felicità legato all'attimo di chiaro riferimento oraziano. Il titolo del romanzo di Cunningham riprende il titolo provvisorio della prima bozza di *Mrs. Dalloway* (1923) di Virginia Woolf, che l'autore americano ha voluto omaggiare con una "variazione su tema", "a riff on Virginia Woolf's work", come egli stesso volle definire *The Hours*. Nel romanzo si riflette sul rapporto tra arte e vita, sull'amore e le relazioni umane, sul senso della vita e della morte. D'altra parte, Virginia Woolf esaltava l'attimo in quanto *moment of being*, momento di rivelazione dell'essere e della vita. Scrive Virginia Woolf in "Modern Fiction" (1919): "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end" (Woolf, *Common Reader*). La vita, dunque, si compone di una serie di impressioni che la mente umana riceve se esposto al flusso del tempo, perché il tempo è l'elemento in cui si dischiude la vita degli esseri viventi. E infatti, protagonista delle opere di Virginia Woolf è proprio la vita, anche se i suoi romanzi sono pervasi dal senso dell'ineluttabile, del tempo che distrugge e che trasforma, della morte che giunge, naturalmente o cercata, per ristabilire un ordine (come nel caso del suicidio di Septimus Warren Smith in *Mrs. Dalloway* o nella stessa vita di Virginia Woolf, sconvolta dal disturbo bipolare) o per stravolgerlo (come nel caso invece di Mrs. Ramsay in *To the Lighthouse*, che muore improvvisamente lasciando in balia del tempo e della devastazione la casa delle vacanze e il resto della sua famiglia). Ciononostante, il messaggio che si diffonde è quello dell'importanza di ogni singolo attimo della vita dell'uomo, messaggio ampiamente sviluppato e riproposto in *The Hours* di Cunningham e nella versione cinematografica del romanzo diretta da Stephen Daldry (2002). Il senso del romanzo di Cunningham e la poetica di Virginia Woolf sembrano essere saggiamente riassunti dallo sceneggiatore David Hare, in una conversazione che la protagonista Clarissa Vaughan ha con la figlia, in un momento di alta commozione e liricità. In quell'occasione Clarissa ricorda un evento del suo passato in cui pensava che la felicità stesse per cominciare, accorgendosi, poi, come la felicità sia invece raggiunta in un attimo di vita: "I remember one morning getting up at dawn, there was such a sense of possibility, you know, that feeling? And I remember thinking to myself that this is the beginning of happiness, this is where it starts. And of course there will always be more. It never occurred to me that it wasn't the beginning... it was happiness. It was the moment, right then" (Hare, *The Hours*). È questa lettura della vita in quanto attimo da vivere intensamente che Haller ancora non conosce, ed è per questo che compie l'errore di intraprendere la ricerca della felicità che risiede invece, più semplicemente, nell'attimo.

mitten in einem Regensommer. Aber ich spüre, daß es nicht dauern kann. Auch dies Glück ist unfruchtbar. Es macht zufrieden, aber Zufriedenheit ist keine Speise für mich. Es schläfert den Steppenwolf ein, es macht ihn satt. Aber es ist kein Glück, um darum zu sterben (Hesse, *Steppenwolf*, 191)<sup>302</sup>.

In fondo, però, Haller sarà riconoscente ad Herminie per il suo sostegno ma anche per aver intrapreso un'azione di confronto e comprensione del suo essere, proponendo il suo antidoto per la guarigione. Durante uno dei loro lunghi incontri, la giovane donna sottolinea più palesemente le loro analogie, e conferma, ancora una volta, la loro complementarità. L'uno è specchio dell'altra<sup>303</sup>, riflesso, contrappunto musicale<sup>304</sup>, personaggi contemporaneamente indipendenti ed interdipendenti, due esseri pensanti contrari e complementari, l'eterno passato e l'eterno futuro.

### 3.8 L'eternità e gli immortali

Ad Herminie, Hesse affida anche una riflessione sui tempi moderni, sulla constatazione della differenza tra il mondo politico che si prepara alla guerra e il mondo sociale, quello della gente comune che, ignara di improbabili

---

<sup>302</sup> “Non dico niente contro questa felicità, anzi la amo e le sono grato. E bella come un giorno di sole in un'estate piovosa. Ma sento che non può durare. Anche questa felicità è sterile. Rende contenti ma la mia contentezza non è cibo per me. Assopisce il lupo della steppa e lo sazia. Ma non è quella felicità per cui metta in conto di morire” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 134). Haller vorrebbe vivere più intensamente la propria vita per poi morire soddisfatto. Fino a questo punto aveva dimostrato di aver paura della morte e, in realtà, l'aveva anche desiderata ma non abbastanza da portarlo a compire un gesto suicida. Egli non sa ancora che la morte che tanto desidera e ha desiderato tarderà ad arrivare e che egli entrerà, piuttosto, nel mondo degli immortali, condannato a vivere la vita eterna.

<sup>303</sup> Questa caratteristica era stata simbolicamente anticipata dal riferimento al *foxtrot* e in modo più o meno esplicito durante le conversazioni di Haller ed Herminie.

<sup>304</sup> Il contrappunto è una tecnica musicale in cui due voci sono indipendenti dal punto di vista ritmico ma interdipendenti dal punto di vista armonico.

incomprensioni internazionali, si dedica alla socializzazione, al *foxtrot* e al denaro, alla sopravvivenza ma anche alla danza e ai divertimenti.

Herminie confessa ad Haller che per persone come loro, incapaci di trovare una dimensione soddisfacente nel mondo “normale”, esiste comunque una via di salvezza, che è l’eternità, il regno dell’autenticità, “jenseits der Zeit und des Scheins”, dove “ed gibt in der Ewigkeit keine Nachwelt, nur Mitwelt” (Hesse, *Steppenwolf*, 197)<sup>305</sup>. L’eternità è “[d]as heilige Jenseits, das Zeitlose, die Welt des ewigen Wertes, der göttlichen Substanz” (Hesse, *Steppenwolf*, 198)<sup>306</sup>. È a partire da queste riflessioni che Haller ripensa al Goethe del sogno e al suo sorriso, “il riso degli immortali”, appunto, luce che splende in un’eternità che altro non è che il riscatto dal tempo:

Die Unsterblichen, wie sie im zeitlosen Räume leben,  
entrückt, Bild geworden und die kristallne Ewigkeit wie  
Äther um sie gegossen, und die kühle, sternhaft strahlende  
Heiterkeit dieser außerirdischen Welt – woher denn war  
dies alles mir so vertraut? (Hesse, *Steppenwolf*, 139)<sup>307</sup>.

E alla riflessione su questo tema, Haller aggiunge i riferimenti alle *Kassationen* di Mozart<sup>308</sup>, al *Das Wohltemperierte Clavier* di Bach<sup>309</sup> e alla luminosità eterea di quella musica:

[...] diese Musik war so etwas wie zu Raum gefrorene  
Zeit, und über ihr schwang unendlich eine

---

<sup>305</sup> “al di là del tempo e della parvenza” [...] “non esistono i posteri, esistono soltanto i contemporanei” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 137)

<sup>306</sup> “il mondo sacro e senza tempo; il mondo del valore perpetuo, della divina sostanza” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 138)

<sup>307</sup> “Gli immortali che vivono nello spazio senza tempo, lontani, diventati immagini, rivestiti dell’eternità cristallina come di un etere, e la fresca radiosa serenità di quel mondo ultraterreno... come mai tutto mi era familiare?” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 139).

<sup>308</sup> La cassazione è una composizione strumentale composta da brani dal carattere leggero e scorrevole. Mozart scrisse soltanto due Cassazioni, la prima nel 1769 e la seconda ...

<sup>309</sup> *Das Wohltemperierte Clavier* (trad. it. *Clavicembalo ben temperato*) si compone di due libri di preludi e fughe scritte in tutte le 24 tonalità disponibili. Il primo libro è stato scritto nel 1722, il secondo nel 1744, anche se la prima edizione a stampa risale solo al 1801.



übermenschliche Heiterkeit, ein ewiges göttliches Lachen  
(Hesse, *Steppenwolf*, 199)<sup>310</sup>.

Nel ripensare a Goethe, poi, avverte anche l'eco della risata degli immortali, proveniente da uno spazio non definito: "E a un tratto udii intorno a me quel riso imperscrutabile, udii ridere gli immortali" (Hesse, *Steppenwolf*, 139). Ed è in quel frangente che lo spirito dell'arte si trasferisce in Haller, e lo induce a comporre i versi di "Die Unsterblichen"<sup>311</sup>.

I primi versi della poesia, che si compone di due strofe asimmetriche, rivelano come Haller abbia intrapreso un percorso importante che lo avvicinerà agli immortali e, anzi, forse inconsciamente, si sente già parte di loro se pone il pronome di prima persona plurale "noi" già nel primo verso:

Immer wieder aus der Erde Tälern  
Dampft zu uns empor des Lebens Drang,  
[...]  
(Hesse, *Steppenwolf*, 200)<sup>312</sup>.

Si riverberano, fino al regno degli immortali, i suoni dei piaceri terreni e dei banchetti dell'"umano sciame", insieme con l'"ansia selvaggia" e l'ebbrezza del mondo terreno:

[...]  
Hebt für jeden neu sich aus den Wellen,  
Wie sie jedem einst zu Kot zerfällt.  
(Hesse, *Steppenwolf*, 200)<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> "Ecco dunque, quella musica era come un tempo congelatosi in spazio e sopra di essa di librava all'infinito una serietà sovrumana, una perpetua risata divina" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 139).

<sup>311</sup> "Die Unsterblichen" è la seconda poesia che Hesse inserisce nel romanzo. Questa commistione di poesia e prosa non è inusuale nelle sue opere, segno che per l'autore non esistono confini tra generi, né tantomeno tra le arti e le tecniche stilistiche, narrative, compositive. L'intera poesia è riportata in appendice.

<sup>312</sup> "Continuamente a noi l'ansia vitale/Dalle terrene valli sale e sale,/ [...]" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 139).

<sup>313</sup> "[...] mondo infantil che per ognuno dall'onda/Sorge e ognuno nel fango risprofonda" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 139).

Per un mondo che crea e distrugge, però, ce n'è uno in cui il “gelo dell'etere” annulla il tempo e le differenze:

Wir dagegen haben uns gefunden  
In des Äthers sterndurchglänzttem Eis,  
Kennen keine Tage, keine Stunden,  
Sind nicht Mann noch Weib, nicht jung noch Greis.  
(Hesse, *Steppenwolf*, 200)<sup>314</sup>.

È un regno fuori dal tempo, al di sopra delle bassezze terrene, dal quale è possibile osservare l'operato umano, in silenzio, “muti”, al di sopra dei giudizi perché “affini del celeste fuoco” e quindi immortali e indistruttibili.

Come per la poesia “Der Steppenwolf”<sup>315</sup>, anche in questo momento di creazione artistica di cui Haller è protagonista, si anticipa ciò che sarà la sua nuova vita al cospetto e nel regno della categoria superiore degli artisti immortali. Per raggiungere questo mondo misterioso e atemporale è indispensabile però un viaggio dentro sé e al di fuori della realtà, ovvero l'esperienza all'interno del teatro magico.

### 3.9 Il teatro magico

La sezione relativa al teatro magico, che suggella la vicenda di Harry Haller, è strutturalmente in rapporto diretto con la trama. Successiva al “Tract vom Steppenwolf”, è priva di divisioni interne e irrompe nel racconto in un flusso

---

<sup>314</sup> “Ma noi per contro c'incontrammo al gelo/dell'etere dagli astri folgorato;/non i giorni, non l'ore ci fan velo:/siam uomo? donna? vecchio o neonato?(Hesse, *Il lupo della steppa*, 139-140).

<sup>315</sup> Si veda il paragrafo 3.4 del presente capitolo.

narrativo che stilisticamente si dalle tecniche narrative tradizionali cui Hesse è ricorso fino a questo punto.

Narrazione fantastica, sogno mirabolante e sorprendente, il teatro magico si presta a una doppia interpretazione. Se, da una parte, è un salto fantastico che supera le barriere sogno-realtà in cui Haller trova mille porte attraverso le quali vive migliaia di vite diverse ed è introdotto simbolicamente alla sua personalità in tutte le sue manifestazioni, dall'altra, sul piano realistico, non è altro che una fantasia nata sotto l'effetto dell'oppio, in un luogo in cui Haller indugia dopo il ballo in compagnia di Pablo e Hermine.

Le ore prima del ballo che cambierà la vita di Haller e che lo condurrà nel camaleontico teatro magico sono ore di profonda riflessione, di rifugio nella sua vecchia vita e nell'arte cinematografica. Haller, infatti, rivisita luoghi che era solito frequentare in passato, cena in una trattoria di fiducia ed è lì che inizia un viaggio nel passato, come se dovesse salutare un'ormai obsoleta fase della sua esistenza per intraprendere un altro viaggio, irreversibile, in un'altra dimensione:

So gab ich mich den Erinnerungen der alten Kneipe, meiner Anhänglichkeit an die alten klobigen Stühle, gab mich dem Duft von Rauch und Wein, dem Schimmer von Gewohnheit, von Wärme, von Heimatähnlichkeit hin, den das alles für mich hatte. Abschiednehmen ist schön, es stimmt sanft. [...] Bürgerliche Sentimentalitäten waren es, die ich hier empfand, leicht gewürzt mit einem Duft von altmodischer Wirtshausromantik aus der Knabenzeit her, wo Wirtshaus, Wein und Zigarre noch verbotene, fremde, herrliche Dinge waren. Aber kein Steppenwolf erhob sich, um die Zähne zu fletschen und mir meine Sentimentalitäten zu Fetzen zu reißen. Friedlich saß ich da, angeglüht von der Vergangenheit, von der schwachen Strahlung eines inzwischen untergegangenen Gestirns

(Hesse, *Steppenwolf*, 205-206)<sup>316</sup>.

A seguito di questo tuffo nel passato Haller si lascia trascinare in un cinema da fasci di luce seducenti e ipnotici. Qui assiste alla proiezione di “Antico Testamento”, la storia degli Israeliti di Egitto, di cui descrive, in modo molto suggestivo e soggettivo, l’affascinante figura di Mosè e alcune scene d’avventura e d’azione. A questi pensieri si aggiungono le emozioni rinate al pensiero di “eines wundervollen Duetts für zwei Bässe von Händel zu erinnern, worin dies Ereignis herrlich besungen wird” (Hesse, *Steppenwolf*, 207)<sup>317</sup>. Le “commozioni del cinema”, tuttavia, non distolgono il pensiero e il timore di Haller per il ballo in maschera cui parteciperà di lì a poco e di cui percepisce a un tempo la misteriosità e una perturbante pericolosità.

### **3.9.1 La discesa negli inferi**

Quando giunge alla festa, si è già dato il via alle danze. Ciò che risulta subito allo sguardo del lettore è come Haller, anche in questo caso, si riveli un *outsider*, uno sradicato lontano dalla vita mondana fatta di musica frenetica e persone di diverse posizioni sociali. L’allegria e la vitalità del palazzo che ospita la

---

<sup>316</sup> “[...] mi abbandonai alle memorie della vecchia osteria, al mio vecchio affetto per quelle antiche scanne massicce, mi abbandonai all’odore di fumo e di vino, a quella patina di consuetudine, d’intimità che era stesa su tutte le cose. È bello prendere commiato, infonde dolcezza. [...] Erano sentimentalismi borghesi, i miei, lievemente drogati di un sentore di romanticismo da locanda antica che avevo provato da ragazzo quando l’osteria, il vino e il sigaro erano per me ancora cose proibite e seducenti. Ma il lupo della steppa non si alzò per digrignare i denti e dilaniare la mia sentimentalità. Mangiavo tranquillamente ai bagliori del passato, al debole raggio d’un astro tramontato in quel frattempo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 143).

<sup>317</sup> “uno stupendo duetto di Händel per due bassi dove quell’avvenimento è cantato in modo stupendo” (Hesse, *Steppenwolf*, 144). Il riferimento ad Händel tornerà nella sezione finale del romanzo, quando la musica del *Concerto grosso in fa maggiore* verrà restituita attraverso il grammofono (strumento dei tempi moderni per niente amato da Haller) con grande sorpresa e disgusto del protagonista. Si veda il paragrafo 3.8.2 del presente capitolo.

fiesta, infatti, contrastano visibilmente con la depressione e l'angoscia del protagonista:

In allen Räumen des großen Gebäudes war Festbetrieb, in allen Sälen wurde getanzt, auch im Kellergeschoß, alle Korridore und Treppen waren von Masken, Tanz, Musik, Gelächter und Gejage überflutet. Beklommen schlich ich durch das Gewühl, von der Negerkapelle zur Bauernmusik, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 209)<sup>318</sup>.

Non senza sorpresa, Haller nota che anche Pablo partecipa alla festa, che “un corridoio nel sotterraneo era stato addobbato a inferno e un’orchestra di diavoli vi stamburava pazzamente” (Hesse, *Steppenwolf*, 145). Haller, estraneo a un mondo che non gli appartiene, sente che non riesce ad essere allegro, si sente a disagio: “[e]s war nichts los mit mir”, afferma nelle sue memorie (Hesse, *Steppenwolf*, 210)<sup>319</sup>. Uno dei diavoli presenti in quell’ambiente surreale porge ad Haller un gettone sul quale è impresso, a caratteri incerti, un messaggio misterioso:

*Heut nacht von vier Uhr an magisches Theater*  
–nur für Verrückte–  
*Eintritt kostet den Verstand.*  
*Nicht für jedermann. Hermine ist in der Hölle.*  
(Hesse, *Steppenwolf*, 211)<sup>320</sup>.

Quasi involontariamente, quindi, Haller torna in mezzo alla folla, come se fosse una marionetta trascinata e guidata con disinvoltura per mezzo di un filo magico. Si lascia trasportare dall’atmosfera festante della sala, “ der Wärme, von

---

<sup>318</sup> “La festa tumultuava in tutti i locali del grande edificio, in tutte le sale si ballava anche nel sotterraneo, tutti i corridoi e le scale erano invasi da una marea di maschere, di danze, di musiche, di risate e di gente in moto. Depresso attraversai la folla dall’orchestrina dei negri alla banda dei contadini [...]” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 145).

<sup>319</sup> “non era un luogo per me” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 145).

<sup>320</sup> “Questa notte dalle quattro in poi teatro magico/«soltanto per pazzi»./Prezzo d’ingresso: il cervello./Non per tutti. Erminia è nell’inferno” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 146) In corsivo negli originali.

all der brausenden Musik” (Hesse, *Steppenwolf*, 211)<sup>321</sup>, dal calore della gente presente, finché non si imbatte casualmente in Marie, con la quale dà vita a un incontro fugace che altro non è che un addio, un commiato che Haller però ancora non coglie e dunque non comprende in pieno. Intraprende così il suo viaggio verso l’inferno, alla ricerca di Herminie. Le pareti delle stanze e dei corridoi, l’eleganza dei partecipanti, l’orchestrina di diavoli accentuano fortemente il riferimento a un mondo ultraterreno ma ancora sotterraneo, infernale, indispensabile passaggio verso il purgatorio e poi verso il regno degli immortali.

In questo ambiente così lontano dal suo, così diverso da tutti gli ambienti che Haller aveva frequentato fino al fatidico incontro con Herminie, è una musica assordante quella che lo investe, una musica coinvolgente ma caotica. Solo quando cessa, Haller riconosce, nelle fattezze di un uomo molto elegante, il suo amico di infanzia Hermann:

Während ich trank, sah ich das Profil des jungen Mannes, es sah so bekannt und reizend aus, wie ein Bild aus sehr ferner Zeit, kostbar durch den stillen Staubschleier der Vergangenheit. Oh, da durchzuckte es mich: es war ja Hermann, mein Jugendfreund! (Hesse, *Steppenwolf*, 213)<sup>322</sup>.

Tuttavia, nel momento in cui decide di chiamarlo per nome, quello stesso volto assume le sembianze di Herminie che, per l’occasione, veste in frac<sup>323</sup> e che così, nella duplice veste di uomo e donna, di unione di due poli e di due istanze,

---

<sup>321</sup> “dal caldo della musica rombante, dal ritmo del canto” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 147).

<sup>322</sup> “Mentre bevevo osservai il profilo del giovane che mi parve noto e delizioso come una visione di tempi molto lontani attraverso il velo di polvere del passato. E un baleno mi attraversò la mente: era Ermanno, il mio amico di infanzia” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 148).

<sup>323</sup> Qui si chiarisce il dubbio di Haller sull’identità di Herminie, compenetrazione di maschile e femminile, la cui natura androgina è sancita nell’assonanza dei nomi, Herminie-Hermann (Cfr. Mecocci, in *Hermann Hesse e l’altro*, 67). Nello stesso tempo le certezze di Haller si confondono. A questo punto della sua esperienza, però, Haller non si perde più in divagazioni filosofiche o nella ricerca di una motivazione valida sull’episodio e accetta incondizionatamente lo svolgersi degli eventi.

assurge anche a simbolo della fusione dell'adesso e dell'allora, del legame e della compenetrazione tra il passato e il presente, che si proietta verso un futuro che può esistere solo attraverso il recupero di una parte del passato, in questo caso suggerito proprio dal riferimento al compagno d'infanzia Hermann.

E con Herminie, nel corso della festa, Haller alterna le chiacchiere alla danza e all'esplorazione dello spazio di quello che si rivelerà essere il teatro magico, intraprendendo così un seducente gioco fatto di inseguimenti, complicità e piccoli tradimenti. In quella stessa serata, sconvolgente quanto misteriosa e razionalmente incomprensibile, Haller dichiara di invidiare il radioso sorriso di Pablo di cui egli non ha mai potuto beneficiare:

[...]in jüngster Zeit hatte ich dies Strahlen und Lächeln des glücklich Entrückten bewundert, geliebt, bespöttelt und beneidet an meinem Freunde Pablo, wenn er selig im Rausch des Musizierens im Orchester über seinem Saxophon hing oder dem Dirigenten, dem Trommler, dem Mann mit dem Banjo zuschaute, entzückt, ekstatisch (Hesse, *Steppenwolf*, 216)<sup>324</sup>.

In quella notte così magica e per certi versi miracolosa, anch'egli può gioire dell'emozione di regalare un sorriso a se stesso:

Aber heute, in dieser gesegneten Nacht, strahlte ich selbst, der Steppenwolf Harry, dies Lächeln, schwamm ich selbst in diesem tiefen, kindhaften, märchenhaften Glück, atmete ich selbst diesen süßen Traum und Rausch aus Gemeinschaft, Musik, Rhythmus, Wein und Geschlechtslust, dessen Lobpreis im Ballbericht irgendeines Studenten ich einst so oft mit Spott und armer Überlegenheit mit angehört hatte. Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz

---

<sup>324</sup> “[...] recentemente avevo ammirato, amato, ironizzato e invidiato quella luce e quel sorriso estatico nel mio amico Pablo quando nel turbine della musica si chinava beato sul saxofono o guardava estasiato il direttore dell’orchestra, il suonatore di tamburo o di banjo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 150).

im Wasser (Hesse, *Steppenwolf*, 216-217)<sup>325</sup>.

Il suo io è ormai disciolto, e Haller stenta quasi a riconoscersi in quel sorriso che ora scopre soddisfatto come parte di sé e che è sintomo del graduale cambiamento che lo porterà ad essere un uomo nuovo.

Haller danza quindi con molte donne a ritmo di *Yearning*<sup>326</sup>, è raggiante, si sente felice, anche se non conosce, perché non l'ha mai sentito, il suono della felicità<sup>327</sup>:

Libero e sciolto mi lascio trasportare dalle onde della danza, dai profumi, dai suoni, dai sospiri, [...] sballottato ritmicamente dalla musica come da una mareggiata (Hesse, *Steppenwolf*, 151).

Il protagonista, confuso, spiazzato, smarrito in quell'ambiente per lui così nuovo, perde anche il senso del tempo, tanto che, piuttosto scettico e incredulo per ciò che egli stava vivendo, annota così nelle sue memorie: “Das Zeitgefühl war mir verlorengegangen, ich weiß nicht, wieviel Stunden oder Augenblicke dies Rauschglück dauerte” (Hesse, *Steppenwolf*, 218)<sup>328</sup>.

Quando le sale si svuotano e le musiche si spengono definitivamente, Haller si accorge che la festa sta continuando in un'altra stanza, dove nota “eine schwarze Pierrette mit weißgemaltem Gesicht” (Hesse, *Steppenwolf*, 219)<sup>329</sup>, che aveva il volto coperto da una maschera. Questa donna da cui Haller si sente attratto è

---

<sup>325</sup> “Ora però, in quella notte felice, io stesso, Harry, il lupo della steppa, raggiavo di quel sorriso, io stesso ero immerso in quella felicità profonda, puerile e favolosa, io stesso respiravo quel dolce sogno di ebbrezza dalla folla, dalla musica, dal ritmo, dal vino, dal piacere del sesso, quel sogno che avevo sentito elogiare tante da uno studente qualunque atteggiandomi a uomo superiore e beffardo, io non ero più io, la mia personalità era disciolta in quell'aria di festa come il sale nell'acqua” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 150).

<sup>326</sup> *Yearning* è una danza *foxtrot* in voga negli anni Venti. Per la definizione di *foxtrot* vedi p. ...

<sup>327</sup> Haller aveva già intrapreso una disquisizione sulla felicità e l'infelicità. Cfr. paragrafo 3.7 del presente capitolo.

<sup>328</sup> “Avevo perduto il senso del tempo e non saprei dire quanto durò quella felicità, se ore o momenti” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 151).

<sup>329</sup> “una *pierrette* nera dal viso bianco” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 151).



Herminie, libera dal frac e ora di nuovo simbolo della sensualità e della femminilità<sup>330</sup>. Haller ed Herminie si abbandonano a questo punto a una danza senza fine: “Lange dauerte dieser Hochzeitstanz” (Hesse, *Steppenwolf*, 220)<sup>331</sup>, afferma Haller, che qui pare si sia riappropriato del senso del tempo. A un certo punto, però, al selvaggio ripetersi della musica jazz si sostituisce un profondo silenzio. Lentamente anche quella stanza si svuota per lasciare spazio ai due commedianti, personaggi tragici che andranno insieme incontro al loro destino. Haller sembra ossessionato da una risata, proveniente “Irgendwo unten”, “[i]rgendwo, in einer unbestimmbaren Ferne un Höhe” (Hesse, *Steppenwolf*, 221)<sup>332</sup>. E mentre Haller si specchia in Herminie e in essa riconosce la sua anima, “lontano nell’alto si perdeva l’eco di quella strana risata nello spazio sconosciuto” (Hesse, *Steppenwolf*, 153).

Intanto, Pablo il musicante, creatura sorridente e misteriosa, lo invita a un “divertimento” e lo conduce, con Herminie, in “una stanza rotonda inondata di luce azzurra” (Hesse, *Steppenwolf*, 154). È questo il teatro magico, luogo all’apparenza infinito, con innumerevoli porte e svariati palchi.

A partire da quel momento, Herminie perde il suo ruolo di “narratrice” della vita di Haller<sup>333</sup> e lo consegna a Pablo, il quale comincia a raccontargli del suo desiderio di fuga per sfuggire al tempo e intraprendere la ricerca della propria anima:

Sie sind oft Ihres Lebens sehr überdrüssig gewesen, Sie strebten fort von hier, nicht wahr? Sie sehnen sich danach,

---

<sup>330</sup> Qualche ora prima Herminie era una figura ermafrodita, ora Hermann, ora Herminie.

<sup>331</sup> “La danza nuziale durò a lungo” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 152).

<sup>332</sup> “da non so dove”, “da qualche parte, forse dall’alto, [d]a una distanza indefinibile” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 153).

<sup>333</sup> In quanto alter ego di Haller, Herminie rileggeva attraverso i suoi occhi la vita di Haller e la raccontava dal suo personale punto di vista.

diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßigere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. [...] Sie wissen ja, wo diese andre Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 224)<sup>334</sup>.

Ed ecco che, in questa sala azzurra, Haller vede per la prima volta se stesso, uomo e lupo, in uno specchietto rotondo:

[...] mich selber, Harry Haller, und innen in diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 224)<sup>335</sup>.

Come più volte messo in evidenza nel corso dell'analisi di *Der Steppenwolf*, l'esperienza nel teatro magico aiuterà Haller a sbarazzarsi della propria personalità. Alla vista della sua interiorità divisa e dalla descrizione del teatro magico offerta da Pablo, Haller riconosce, nella risata dell'imperscrutabile jazzista latino, quella eco che lo aveva accompagnato nel corso della serata:

Dabei lachte er laut auf, nur ein paar Töne, aber sie durchführen mich heftig, es war wieder das helle, fremdartige Lachen, das ich schon vorher von oben gehört hatte (Hesse, *Steppenwolf*, 225)<sup>336</sup>.

---

<sup>334</sup> “Lei è stato spesso disgustato della vita e ha cercato di scappare, non è vero? Ha una gran voglia di abbandonare quest'epoca, questo mondo, questa realtà e di rifugiarsi in un'altra realtà più consona a lei, in un mondo senza tempo. [...] Lei sa già dove si cela quell'altro mondo, sa che quello che cerca è il mondo della sua anima. Soltanto dentro di lei vive l'altra realtà, che lei va cercando. Io non posso darle nulla che non esista già dentro di lei, [...]” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 155). Herminie ha sempre dato del “tu” ad Haller, segno di vicinanza d'animo, mentre Pablo gli si rivolge dando del “lei” in segno di maggiore distacco.

<sup>335</sup> “[...] vidi me stesso, Harry Haller, e dentro a lui il lupo della steppa, un lupo timido, bello, ma impaurito e sperduto con negli occhi un fuoco ora cattivo ora malinconico [...]” (Hesse, *Il lupo della Steppa*, 155).

<sup>336</sup> “Così dicendo scoppiò in una risata breve, ma tale che mi scosse da capo a piedi: era quella stessa risata squillante ed enigmatica che aveva udito prima dell'alto” (Hesse, *Il lupo della Steppa*, 156).

Pablo, che da questo momento in poi, assurge a simbolo di “guaritore” della malattia di Haller, ricorda quanto egli aspiri al superamento del tempo, come aveva dimostrato nei versi di “Die Unsterblichen”, che aveva composto qualche ora prima, e nei quali, forse inconsciamente, si era iscritto nella sfera degli immortali<sup>337</sup>:

Ohne Zweifel haben Sie ja längst erraten, daß die Überwindung der Zeit, die Erlösung von der Wirklichkeit, und was immer für Namen Sie Ihrer Sehnsucht geben mögen, nichts andres bedeuten als den Wunsch, Ihrer sogenannten Persönlichkeit ledig zu werden (Hesse, *Steppenwolf*, 156)<sup>338</sup>.

Poiché, dunque, il superamento del tempo è soggetto alla rinuncia della personalità, a sua volta realizzabile soltanto dopo aver conquistato l’ironia, Pablo confessa ad Haller che “Sie lachen zu lernen, ist der Zweck dieser ganzen Veranstaltung” (Hesse, *Steppenwolf*, 226)<sup>339</sup>. Bisognerà quindi inscenare un finto suicidio. Così, attraverso la proiezione, in uno specchietto, dell’immagine di Haller, che contiene all’interno di sé un lupo, lo stesso protagonista è attraversato da una serie di sentimenti nostalgici: “Einen Augenblick schien sie ganz in diesen Hermann verwandelt” (Hesse, *Steppenwolf*, 227)<sup>340</sup>. Ad essi si aggiunge un senso di sollievo che porta Haller alla compassione dell’immagine nello specchio, compassione che esprime attraverso una grande risata di liberazione. Ed è con questa risata che egli uccide definitivamente il lupo della steppa ed è pronto così a intraprendere la seconda fase del suo apprendistato.

---

<sup>337</sup> Si veda il paragrafo 3.7 del presente capitolo.

<sup>338</sup> “Senza dubbio avrà già capito che il superamento del tempo, la redenzione dalla realtà o quel nome qualsiasi che voglia dare alla sua aspirazione non è altro che il desiderio di sbarazzarsi della sua così detta personalità” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 156).

<sup>339</sup> “insegnar[gli] a ridere è [...] lo scopo di questa manifestazione” (Hesse, *Steppenwolf*, 156-157).

<sup>340</sup> “Per un istante mi sentii sconvolgere profondamente, dolorosamente, come da un ricordo, una nostalgia, un pentimento” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 157).

### 3.9.2 *Mondi paralleli e simbolici*

Se Haller ha concluso la prima parte del suo percorso verso la conquista della consapevolezza della molteplicità dell'individuo, un altro entusiasmante viaggio in altri mondi paralleli lo aspetta. Il confronto con se stesso, intanto, sembra non essere ancora finito. Di fronte allo specchio della parete, Haller assiste adesso alla sua suddivisione in “infiniti Harry”:

Ich sah, einen winzigen Moment lang, den mir bekannten Harry, nur mit einem ungewöhnlich gutgelaunten, hellen, lachenden Gesicht. Aber kaum, daß ich ihn erkannt hatte, fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, eine zehnte, eine zwanzigste, und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder HarryStücken, zahllosen Harrys, deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte (Hesse, *Steppenwolf*, 229)<sup>341</sup>.

È questo il momento in cui la sua personalità già divisa si frantuma ulteriormente<sup>342</sup>. Con grande stupore, ma assalito dalla curiosità per ciò cui andrà incontro di lì a poco, Haller si riconosce in tutte queste figure e afferma:

[...] und alle waren ich, und jeder wurde blitzschnell von mir gesehen und erkannt und war verschwunden, nach allen Seiten liefen sie auseinander, nach links, nach rechts, in die Spiegeltiefe hinein, aus dem Spiegel heraus (Hesse, *Steppenwolf*, 229)<sup>343</sup>.

---

<sup>341</sup> “Vidi per un solo istante quel Harry che conoscevo salvo che aveva il viso chiaro e ridente, di buon umore. Ma appena l'ebbi riconosciuto si divise, una seconda persona si staccò da lui e una terza, una decima, una ventesima, e tutto l'enorme specchio fu pieno di Harry o pezzi di Harry, di infiniti Harry, ognuno dei quali mi appariva per la durata di un baleno” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 158).

<sup>342</sup> La scissione interiore e corporea di Harry Haller suggerisce inevitabilmente il parallelo con *Uno, Nessuno, Centomila* di Luigi Pirandello (1867-1936).

<sup>343</sup> “[...] tutti erano io e ciascuno era visto e riconosciuto per un istante prima di scomparire, e tutti si dissipavano da ogni parte, verso sinistra, verso destra, nella profondità dello specchio e fuori di esso” (Hesse, *Il lupo della steppa*, 158).

Una serie di immagini, che sono variazioni temporali di Haller, si susseguono velocemente, si rincorrono, lo attraggono ma lo ingannano anche, scomparendo improvvisamente. Solo, completamente spaesato, Haller vaga per il teatro e, attratto da un'iscrizione che rimanda alla caccia alle automobili, apre la porta e si ritrova in "eine laute und aufgeregte Welt" (Hesse, *Steppenwolf*, 230)<sup>344</sup>, un mondo parallelo dove è in corso una lotta fra gli uomini e le macchine per la riconquista della purezza del mondo e dell'equilibrio ecologico del pianeta. A fare da sfondo alle ragioni dell'utilità delle macchine e di limitarne - per lo meno - l'utilizzo, è una guerra *sui generis*, in cui gli uomini possono esprimere la loro contrarietà e la volontà di distruzione del "blechernen zivilisietrten Welt" (Hesse, *Steppenwolf*, 232)<sup>345</sup>. A questa lotta al presente prende parte anche Haller, che però vive un momento di intrusione del passato, rappresentato in questo caso dal compagno di scuola Gustavo, ora professore di teologia<sup>346</sup>:

Das Schönste von allem aber war, daß neben mir plötzlich mein Schulkamerad Gustav auftauchte, der seit Jahrzehnten mir Verschollene, einst der wildeste, kräftigste und lebensdurstigste von den Freunden meiner frühen Kindheit (Hesse, *Steppenwolf*, 232)<sup>347</sup>.

Con Gustavo, Haller intraprende un viaggio lungo e infinito su un'automobile che si muove ad altissima velocità, alla ricerca del lago azzurro tra alte montagne, presso il quale troveranno un grosso pino da cui i due apriranno il

---

<sup>344</sup> "un mondo rumoroso e agitato" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 159).

<sup>345</sup> "volgare mondo civilizzato" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 230).

<sup>346</sup> Il passato aveva più volte fatto irruzione nella vita di Haller attraverso suoni, motivi, luoghi e ricordi di vario genere ma il momento più significativo è quello in cui la figura di Herminie suggerisce l'immagine di un personaggio presente nella vita infantile di Haller, che solo la sera del faticoso ballo si confermerà definitivamente Hermann.

<sup>347</sup> "Ma il bello fu che mi trovai improvvisamente a fianco di Gustavo, il mio compagno di scuola, dimenticato ormai da decenni, mentre era stato il più scatenato. Il più ardente e robusto tra i miei amici di infanzia" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 160).

fuoco sulle macchine che passano nelle vicinanze con il solo scopo di uccidere. Uccidere, in questo mondo parallelo e surreale, è l'unico modo per vendicarsi della disperazione che si prova nei confronti del mondo: "Nur töten wir nicht aus Pflicht, sondern zum Vergnügen, oder vielmehr: aus Mißvergnügen, aus Verzweiflung an der Welt" (Hesse, *Steppenwolf*, 237)<sup>348</sup>, afferma Gustavo. La disperazione e il desiderio di distruzione del mondo, come egli stesso dichiara, derivano da una colpa, quella di essere al mondo, di vivere senza averne fatto richiesta:

Indem eine Mutter mich geboren hat, bin ich schuldig, bin ich verurteilt zu leben, bin verpflichtet, einem Staat anzugehören, Soldat zu sein, zu töten, Steuern für Rüstungen zu bezahlen. Und jetzt, in diesem Augenblick, hat die Lebensschuld mich wieder, wie einst im Kriege, dazu geführt, töten zu müssen (Hesse, *Steppenwolf*, 238)<sup>349</sup>.

Una rivolta contro un mondo "stupito e insensato" (Hesse, *Steppenwolf*, 164), quindi, contro un presente che non soddisfa le aspettative del giovane Gustavo. Haller prova a dissentire con le ragioni dell'amico, invitandolo a una riflessione su quell'"agire da matti" e riportando nuovamente in auge il tema della follia, uno dei *leitmotiv* di questo romanzo<sup>350</sup>.

Si parla di uccisioni, dunque. Una valutazione di Gustavo inerente all'improvviso idealismo di Haller pone a confronto le macchine dell'era moderna a dei caprioli, rimandando così il lettore al già menzionato desiderio di Haller di uccidere proprio un capriolo per assumere da esso la sostanza vitale che allora

---

<sup>348</sup> "[...] noi non ammazziamo per dovere, ammazziamo per divertimento o meglio per nausea, perché disperiamo del mondo" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 163).

<sup>349</sup> "Poiché una madre mi ha partorito, sono colpevole, sono condannato a vivere, obbligato ad appartenere a uno stato, a fare il soldato, a uccidere, a pagare le tasse per gli armamenti. E ora in questo momento la colpa della vita mi ha riportato, come una volta in guerra, a dover uccidere (Hesse, *Il lupo della steppa*, 164).

<sup>350</sup> La citazione iniziale del romanzo è "Solo per pazzi" e il teatro magico è infatti riservato ai pazzi.

ancora non possedeva<sup>351</sup>.

La scena diventa quindi molto violenta: agli spari degli uomini agli automobilisti (e viceversa) si susseguono gravi incendi, mentre, da una parte, si diffonde la paura e, dall'altra, l'idea dell'inutilità della strage, al punto che Gustavo, ormai cinico abitante del mondo (suo malgrado), giunge ad affermare:

Pfui Teufel, all das Blut! Wir schämten uns. Aber es sollen  
im Kriege sogar Generäle zuweilen so empfunden haben  
(Hesse, *Steppenwolf*, 243)<sup>352</sup>.

L'affermazione ha origine dalla vista di un uomo che, nel fracasso generale, tranquillamente, protetto dal suo stato d'innocenza, fruga nelle automobili fracassate, si siede a bere da una bottiglia e a mangiare. Quell'uomo così avverso e lontano dalla violenza e dalla distruzione, immagine pacifica e positiva in un mondo di violenza gratuita e di devastazione, è il simbolo di tanti uomini comuni che vorrebbero recuperare, dalla guerra insensata, la forza per ritornare a sperare e poter vivere serenamente<sup>353</sup>.

L'episodio che si svolge nel surreale mondo della caccia alle automobili si conclude all'improvviso, quando Gustavo e Haller decidono di porre fine alla loro attività insana e precipitano nel vuoto, così che Haller si ritrova nuovamente nel corridoio del teatro magico, agitato e sconvolto per quell'avventura omicida.

Quella notte per Haller sembra non finire mai, e i suoi viaggi in mondi paralleli, dunque, continuano. Si accorge che su ogni porta del teatro è presente una iscrizione allettante: l'invito è per assistere e partecipare alle metamorfosi in

---

<sup>351</sup> Il riferimento è, ancora una volta, alla poesia "Die Unsterblichen".

<sup>352</sup> "Puah, tutto quel sangue! Ci vergognavamo. Ma dicono che in guerra persino certi generali abbiano avuto il medesimo sentimento" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 167).

<sup>353</sup> È qui chiaro il riferimento all'atteggiamento pacifista di Haller e la polemica dello stesso Hermann Hesse alla guerra del 1914 e alla seconda guerra mondiale che l'Europa stava preparando con grande anticipo. Cfr. sezione introduttiva del capitolo, paragrafo ...

animali e piante, all'esercizio del Kamasutra, al suicidio dilettevole, alla sapienza orientale, al buonumore, ai giochi solitari. Le due iscrizioni che più catturano la sua attenzione sono quelle con il riferimento al tramonto dell'Occidente e al concetto dell'arte. Quest'ultima iscrizione, in particolare, presenta un sottotitolo suggestivo che suggerisce, velatamente, la prossima esperienza di Haller: "Inbegriff der Kunst. Die Verwandlung von Zeit in Raum durch die Musik" (Hesse, *Steppenwolf*, 244)<sup>354</sup>. La musica è qui citata in quanto arte capace di innescare una trasformazione del tempo, e Haller, non a caso, accederà al regno degli immortali per colpa e attraverso la musica, in un regno dove il tempo è essenzialmente inesistente perché sottoposto alle severe regole dell'eternità.

Tuttavia, non è questa la porta che egli decide di aprire. Memore delle sue infinite immagini proiettate precedentemente dallo specchio magico, decide di procedere e a sperimentare la costruzione della propria personalità. Così, apre la porta su cui si trova la seguente inserzione: "Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert (Hesse, *Steppenwolf*, 244)<sup>355</sup>. Ad accoglierlo, nel buio di una stanza silenziosa, vi è un uomo seduto all'orientale di fronte a una grande scacchiera. È qui che torna ad echeggiare il motivo dello specchio. Il giocatore di scacchi, infatti, chiede ad Haller le figure in cui aveva distinto la sua personalità:

Mi presentò uno specchio e di nuovo vidi che l'unità della mia persona si scindeva in numerosi io e il numero pareva che fosse ancora cresciuto. Ma le figure erano ora molto piccole, su per giù come i pezzi degli scacchi; [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 169)<sup>356</sup>.

---

<sup>354</sup> "CONCETTO DELL'ARTE. La trasformazione del tempo nello spazio mediante la musica" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 168).

<sup>355</sup> "AVVIAMENTO ALLA COSTRUZIONE DELLA PERSONALITÀ. Successo garantito" (Hesse, *Il lupo della steppa*, 169).

<sup>356</sup> Altro riferimento a *Uno, Nessuno, Centomila* di Pirandello.



Mentre accenna a sistemare sulla scacchiera le figure dei tanti Haller, il giocatore ricorda quanto sia falsa l'idea secondo la quale "l'uomo sarebbe un'unità durevole" (Hesse, *Steppenwolf*, 169). Ciò risulta infatti drasticamente inammissibile, perché ogni individuo è in realtà composto di innumerevoli anime. Il giocatore poi aggiunge: "La scissione dell'unità apparente in queste numerose figure è considerata pazzia" (Hesse, *Steppenwolf*, 169)<sup>357</sup>. Allo stesso tempo, il giocatore entra in polemica con la scienza che, se è vero che da una parte risulta incontestabilmente plausibile, dall'altra è passibile a profonde critiche, poiché è inaccettabile che consideri completamente attendibile un'unica versione dei fatti:

La scienza è nel giusto in quanto naturalmente non si può aver ragione di una pluralità senza una guida, senza un certo ordine o aggruppamento. Ha torto invece credendo che sia possibile soltanto un determinato ordine delle sottopersona, ordine che dovrebbe essere stabilito una volta per sempre ed essere un legame per tutta la vita. Da questo errore della scienza derivano parecchie conseguenze spiacevoli (Hesse, *Steppenwolf*, 169-170).

---

<sup>357</sup> Il riferimento è, ancora una volta, al tema della pazzia che ricorre costantemente nel romanzo e che, assieme all'immagine della scissione del protagonista in numerose immagini ad esso contigue e palesemente simili, avvicina il romanzo alla produzione pirandelliana.

La scienza è fallace, dunque<sup>358</sup>. Non esiste un ordine delle cose predeterminato, definito e valido in modo assoluto, e ne è inconfutabile prova l'attività del giocatore, il quale dimostra come l'identità possa essere ricreata ogni volta in modo diverso:

A colui che abbia la scissione del proprio io facciamo vedere che può ricomporre i pezzi in qualunque momento e nell'ordine che più gli piace, raggiungendo in tal modo una varietà infinita nel gioco della vita (Hesse, *Steppenwolf*, 170).

Critico nei confronti della scienza, il giocatore di scacchi propone quindi un'"arte costruttiva" (Hesse, *Steppenwolf*, 170) per creare un dramma sempre nuovo, ogni volta composto da diversi, numerosi personaggi. Poi, come se potesse giocare all'infinito con le identità di Haller, crea un nuovo gioco, molto simile al primo, solo con qualche differenza:

Il secondo gioco era affine al primo: era il medesimo mondo, lo stesso materiale da costruzione, ma la tonalità era diversa, il ritmo era un altro, i motivi erano accentati diversamente e le situazioni disposte in maniera nuova

---

<sup>358</sup> L'affermazione presente nel romanzo di Hesse rimanda a un articolo di Karl Popper pubblicato il 4 settembre 1988 sul «Corriere della sera» dal titolo "Il futuro ha i dati truccati" e ricordato da Lucio Villari in *L'insonnia del Novecento. Le meteore di un secolo* (5). Nell'articolo, Popper mette in evidenza come la fiducia totale nella scienza non poteva più essere giustificata alle soglie del terzo millennio, in quanto, anche nel campo della ricerca scientifica, si affacciava la necessità di cominciare a fare i conti con il calcolo delle probabilità. Tra l'altro, Popper aveva spesso affermato che, accanto alla musica e all'arte, la scienza è la più grande, meravigliosa e illuminante conquista dello spirito. Ciononostante la scienza è fallibile, come ogni impresa umana. Dunque, nel romanzo di Hesse, la scienza viene in parte condannata perché non possiede la verità assoluta, ma presenta, piuttosto, dei margini di fallibilità. Non è un caso, poi, che nello stesso articolo venga stabilito nel 1927, proprio quando viene pubblicato *Der Steppenwolf*, l'anno a partire dal quale l'idea del mondo visto come un enorme congegno a orologeria viene abbandonata per lasciare spazio "alla chiara percezione, grazie al fisico Werner Heisenberg, che vi erano minuscoli processi che rendevano impreciso l'orologio, cioè che esistevano delle indeterminazioni oggettive". Il mondo, dunque, non è perfetto e anche la scienza, che per anni aveva detenuto il potere dell'infallibilità, comincia ad essere considerata come una enorme struttura che incarna in sé i tratti dell'indeterminatezza, della probabilità, del dubbio.

(Hesse, *Steppenwolf*, 170)<sup>359</sup>.

Lo scacchista dimostra così che ogni giorno dell'esistenza umana può essere una variazione sul tema della vita, in cui ciascuno può reinventarsi a seconda delle necessità. Lo dimostra proprio creando vari giochi con le stesse figure e con gli stessi pezzi di figure di Haller che, sempre combinati tra loro, danno vita a un nuovo Haller, sempre uguale agli altri, per certi versi, e nello stesso tempo sempre diverso. Questa è ciò che "il savio costruttore" definisce "l'arte di vivere" (Hesse, *Steppenwolf*, 170-171). La vita è un gioco che può e deve essere condotto dallo stesso individuo a cui la vita viene affidata. Haller decide di seguire il consiglio dello scacchista che lo vuole giocatore e padrone delle figurine che ritraggono varie parti di sé, ma nel momento in cui pensa di sedersi per intraprendere con calma la sua attività, viene attratto da un altro cartello: "MODO MERAVIGLIOSO DI ADDOMESTICARE IL LUPO DELLA STEPPA" (Hesse, *Steppenwolf*, 171). L'iscrizione suscita in Haller sentimenti contrastanti e riaccende, nella sua memoria, attimi della sua vita passata<sup>360</sup>. Aperta quell'ennesima porta, Haller si trova davanti a un domatore che tiene al guinzaglio "un grosso lupo, bello ma orribilmente magro", "vergonnosamente disciplinato" (Hesse, *Steppenwolf*, 172). Il domatore altri non è che il suo doppio, il suo gemello, che era riuscito nell'intento di domare il lupo. È l'ennesimo incontro di Haller con se stesso<sup>361</sup>.

---

<sup>359</sup> La citazione risulta suggestiva e dimostra, ancora una volta, quanto la scrittura di Hesse sia intrisa di riferimenti al mondo musicale, alle tecniche quanto ai principi strettamente ad essa connessi. Qui, infatti, oltre agli espliciti riferimenti al ritmo e alla tonalità, termini chiaramente appartenenti al lessico prettamente musicale, l'allusione è al tema con variazioni, ovvero alla trasformazione di un dato iniziale mediante diversi artifici. Si veda Vlad, *Capire la musica e le sue forme*, 76.

<sup>360</sup> Haller aveva più volte assistito alla lotta interiore tra il suo essere lupo e il suo essere uomo borghese, e più volte aveva assistito al trionfo del lupo prima di approdare nel teatro magico di Pablo.

<sup>361</sup> Questa scena richiama molto chiaramente il concetto di "perturbante" come definito da Freud nel saggio *Das Unheimlich* (trad. it. *Il perturbante*) del 1919 in riferimento all'analisi del motivo del sosia approfondito da Otto Rank (1884-1939) nel saggio *Il doppio: il significato del sosia nella letteratura e nel folklore* del 1914. Freud ricorda che tra i motivi che esercitano un effetto

Tuttavia, questa scena si svolge in due tempi. Nella prima parte, il domatore ha il completo controllo del lupo, che obbedisce ai suoi ordini e pare abbia rinnegato completamente la propria natura feroce. Nella seconda parte della scena, invece, i ruoli si invertono e il domatore si dimostra timoroso e indifeso, obbediente agli ordini impartiti dal lupo. È questa la rappresentazione simbolica di Haller, lupo della steppa addomesticato dalla dolce e risoluta Herminie che però in questa cornice non riesce nel suo intento<sup>362</sup>.

Va così in scena la minaccia della possibile sopraffazione del lupo sull'uomo che sarebbe potuta avvenire nel caso, per fortuna non verificatosi, in cui Pablo non avesse proposto ad Haller di inscenare un omicidio ed eliminare definitivamente il lupo della steppa<sup>363</sup>. Non è neanche un caso che Haller, di fronte a un tale spettacolo, abbia l'istinto di fuggire: “Fuggii inorridito. Quel teatro magico non era certo un paradiso, tutti gli inferni si celavano sotto la gradevole superficie” (Hesse, *Steppenwolf*, 170).

Haller aveva infatti ripudiato quella parte di sé selvaggia e feroce e ora, come se questa fosse nell'immagine riflessa in uno specchio accecante, non ne sopporta la vista. Vuole invece dimenticare l'orrore abbandonandosi a immagini più liete. Varca la soglia di una porta che presenta l'iscrizione “TUTTE LE RAGAZZE PER TE!” (Hesse, *Steppenwolf*, 171) e si sente investito dall'ebbrezza della giovinezza che lo avvolge e lo trasforma, riportandolo, indietro nel tempo fino alla sua giovinezza:

---

perturbante si inserisce “[...] il motivo del ‘sosia’, in tutte le sue gradazioni e configurazioni, ossia la comparsa di personaggi che, presentandosi con il medesimo aspetto, debbono venire considerati identici” (Freud, *Perturbante*, 42). Qui Haller è di fronte al suo sosia, alla sua stessa proiezione di sé, e questa visione provoca in lui una sensazione di spaesamento e nello stesso tempo di familiarità, motivi dell'effetto perturbante freudiano.

<sup>362</sup> Nel corso della seconda parte di questa scena compare una donna che cerca di sedurre l'uomo addomesticato ma senza successo, perché minacciata dal lupo che riesce infine ad allontanarla.

<sup>363</sup> La descrizione dell'uccisione del lupo della steppa al cospetto di Pablo era stata già presentata all'interno del romanzo.

Come divampavano nuovamente i fuochi dimenticati, come risuonavano squillanti i suoni di una volta, come mi fioriva il sangue, come cantava e gridava l'anima mia! Ero ragazzo, avevo quindici o sedici anni, [...]. Stavo su un colle roccioso sopra la mia cittadina natale, c'era odore di sgelo e di prime violette, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 174).

Haller respira aria di primavera, di quel risveglio cui lascia spazio il disgelo<sup>364</sup>, tanto che gli pare di rivivere un vecchio amore, quello per Rosa Kleisler, già apparsa precedentemente nel romanzo:

[...] perduto in un sogno nostalgico d'amore, strappai da un arbusto appena verzicante una foglia ancora avvolta nella gemma, la tenni davanti gli occhi, ne aspirai l'odore (e già a quell'odore mi sovvenne di tutta l'ardenza di quel tempo); poi strinsi la fogliolina verde fra le labbra che non avevano ancora baciato una fanciulla e incominciai a masticare. A quel sapore aspro, amarognolo e aromatico compresi improvvisamente che tutto quel mondo era ritornato. E rivissi un'ora dei miei ultimi anni di fanciullo, un pomeriggio domenicale al principio della primavera, il giorno in cui durante una passeggiata solitaria avevo incontrato Rosa Kleisler e l'avevo salutata timidamente e me n'ero innamorato e stordito (Hesse, *Steppenwolf*, 174-175).

Tutto è come un tempo, ma poiché, in quel mondo surreale, Haller ha già la coscienza del passato perché lo ha vissuto una volta, ha la possibilità di cambiare il corso degli eventi, accogliere diversamente la fanciulla di cui si era innamorato e rendere tutto come avrebbe voluto che fosse in passato. L'errore, quindi, era stato rettificato:

---

<sup>364</sup> L'immagine primaverile descritta da Haller rimanda, per contrasto, all'immagine invernale ricreata dal poeta Haller in "Der Steppenwolf". È infatti come se la neve citata nei versi iniziali e conclusivi della poesia abbia dissetato quel lupo alla ricerca di un capriolo che non si manifesta, e si sia successivamente sciolta all'ottenimento del lupo-Haller della vita, in seguito all'arrivo del capriolo-Herminie che, come è stato più volte evidenziato nel corso di questa analisi, è la rappresentazione pura della vita, del risveglio di Haller e della sua "guarigione".

Così era stato una volta, una domenica di trentacinque anni prima e così tutto ritornava in quell'istante: il colle e la città, l'aura di primavera e il profumo delle gemme, Rosa e i suoi capelli castani, l'onda della nostalgia e l'ansietà di quella dolcezza. Tutto era come allora [...]. Ma questa volta mi era concesso di accoglierla diversamente da allora (Hesse, *Steppenwolf*, 174-176).

Dopo l'incontro con Rosa, Haller vive nuovamente tutte le sue storie amorose, riconoscendosi in un giovane bello e pieno di occasioni, con una vita ricca di possibilità e sentimenti. È in questo momento che si rende conto che in fondo, a rileggere le pagine della propria vita, la sua esistenza non era stata così vuota come la vedeva nel suo presente abietto.

Nel vagare per i meandri del teatro magico, Haller si imbatte in una porta che gli richiama un vecchio discorso di Herminie<sup>365</sup>, secondo il quale Haller l'avrebbe prima o poi uccisa: “COME SI UCCIDE CON L'AMORE” (Hesse, *Steppenwolf*, 179). Magicamente, le figurine che Haller aveva ricevuto dallo scacchista e che conservava in tasca con cura si trasformano in un pugnale:

Atterrito mi misi a correre per il corridoio davanti quelle porte, mi fermai di fronte allo specchio enorme e mi guardai. Alto come me c'era nello specchio un lupo gigantesco che mi guardava con gli occhi irrequieti e lampeggianti. [...] Ancora una volta guardai nello specchio. Ero stato pazzo. Non c'era il lupo nell'alto cristallo e non agitava la lingua nella fauci. Nello specchio c'ero io, Harry, col viso grigio, abbandonato da tutti i giochi, stanco di tutti i vizi, orribilmente pallido ma ancora uomo, ancora uno con cui si poteva parlare (Hesse, *Steppenwolf*, 179-180).

Intravede la sua immagine riflessa in uno specchio: “«Harry» domandai, «che fai lì?». «Niente», rispose quello dello specchio, «aspetto. Aspetto la morte»”

---

<sup>365</sup> Herminie anticipa che morirà per mano di Haller in una dei loro primi incontri.

(Hesse, *Steppenwolf*, 180). Intanto, dal teatro vuoto risuona una musica significativa:

E dal vuoto del teatro udii suonare una musica, una musica bella e terribile, la musica del *Don Giovanni* che accompagna la comparsa del convitato di pietra. Le note gelide squillavano paurosamente nell'ambiente spettrale come venissero dall'al di là, dagli immortali (Hesse, *Steppenwolf*, 180).

È la musica di Mozart che Haller riconosce subito e che si accompagna a una risata, “limpida e gelida” (Hesse, *Steppenwolf*, 180) come le note dell'aria del *Don Giovanni*<sup>366</sup>. A questo punto l'eco della risata che aveva accompagnato Haller per tutta la sera si associa a un volto ben preciso:

Mi voltai beato e gelato da quella risata ed ecco passare Mozart sorridendo e avvicinarsi tranquillamente alla porta di un palco, aprirla ed entrare. Per parte mia lo seguii avidamente, quel dio della mia gioventù, quella meta perpetua del mio affetto e della mia venerazione. La musica continuava. Mozart si affacciò al parapetto del palco: il teatro invisibile era avvolto in una tenebra senza limiti (Hesse, *Steppenwolf*, 180).

Il teatro magico si trasforma così nella scena dell'ultimo atto del *Don Giovanni*, dove va in scena l'incontro tra il risoluto e dissoluto Don Giovanni e la statua del commendatore, di fronte alla quale rifiuta di pentirsi. Nell'opera, il rifiuto di Don Giovanni origina la rivolta degli inferi, tanto che la terra spalanca le sue fauci e accoglie, tra le fiamme, il saccente e spavaldo seduttore. Ma per Haller, che certo non ha nessuno dei tratti caratterizzanti di Don Giovanni, non si apre la

---

<sup>366</sup> *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* è un'opera buffa in due atti con un insolito finale tragico. È la seconda opera della trilogia composta su libretto di Lorenzo da Ponte (1749-1838) che comprende *Le Nozze di Figaro, ossia La folle giornata* (1786) e *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* (1790). L'opera è stata composta tra il marzo e l'ottobre 1787 ed è stata rappresentata per la prima volta al Teatro Nazionale di Praga il 29 ottobre dello stesso anno.

strada per la discesa nell'inferno, ma si spalancano le porte dell'eternità.

La trasformazione del teatro magico in una scena operistica rappresenta, per Haller, un momento importante tanto quanto incredibile, all'interno del quale non perde occasione per complimentarsi con il maestro per la grandezza dell'opera: «È l'ultima musica grande che sia stata scritta [...] un'opera perfetta gli uomini non l'hanno più fatta dopo il *Don Giovanni*» (Hesse, *Steppenwolf*, 181)<sup>367</sup>.

Tutto, in quel contesto, sembra una grande orchestra diretta da Mozart, tanto che il maestro, con un gesto da direttore, fa sì che sorga una luna, passino nebbie e nuvole, montagne e mari, finché non arriva una pianura infinita, simile a un deserto, dove un uomo dall'aspetto venerando guida malinconicamente un corteo di migliaia di uomini vestiti di nero. In quell'uomo è possibile riconoscere Brahms<sup>368</sup>, che guida gli esecutori delle voci e delle note che la critica e il giudizio divino consideravano inutili nelle sue partiture. Anche Richard Wagner<sup>369</sup> guida un esercito così numeroso. Haller, allora, tristemente osserva che questi due musicisti ai suoi tempi erano considerati la maggiore antitesi possibile. A questa dichiarazione segue la risata di Mozart, che chiarisce, poi, come la colpa della strumentazione pesante - per cui i due musicisti stanno scontando la pena - fosse non soltanto un errore comune ai due ma più generalmente agli artisti della loro epoca.

Haller si ritrova di fronte alla sua vita passata, rimanendo sbalordito e nello stesso tempo amareggiato:

---

<sup>367</sup> Anche questo punto della vicenda di Haller richiama un passo del saggio di Freud *Das Unheimlich*: “[...] spesso e volentieri ci troviamo esposti a un effetto perturbante quando il confine tra fantasia e realtà si fa labile, quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, [...]” (Freud, *Perturbante*, 64).

<sup>368</sup> Johannes Brahms (1833-1897).

<sup>369</sup> Richard Wagner (1813 -1883).



Vedevo me stesso, pellegrino esausto, attraversare il deserto dell'al di là carico di tutti i libri superflui che avevo scritto, di tutti gli articoli, di tutte le appendici, seguito dalla legione dei tipografi che vi avevano dovuto lavorare, dalla legione dei lettori che avevano dovuto inghiottire tutta la roba. [...] Tutto dunque doveva essere scontato, in un purgatorio senza fine, e soltanto dopo si sarebbe visto se in fondo rimaneva qualche cosa di proprio, di personale, o se tutto il mio lavoro e le sue conseguenze erano soltanto vana schiuma sopra il mare, gioco insensato nel fiume del divenire! (Hesse, *Steppenwolf*, 182).

Di fronte allo sbalordimento di Haller, Mozart scoppia in una fortissima risata e qui Hesse dipinge in modo magistrale il carattere burlesco di Mozart. Lo sberleffo e la presa in giro irritano molto Haller, che tenta invano di afferrare Mozart per il ciuffo, perché si allontana sempre di più, lasciando precipitare Haller nel gelido mondo degli immortali, dove ritrova una serenità che lo sconvolge e gli fa perdere i sensi:

Mi sentii compenetrare da una serenità amara e tagliente, gelida e ferrigna, da una voglia di ridere di un sorriso squillante e sovrumano come quello di Mozart. Ma in quel momento rimasi senza respiro e persi i sensi (Hesse, *Steppenwolf*, 183).

Al risveglio però, Haller non si ritrova nel regno degli immortali, come credeva, ma ancora nel corridoio del teatro magico, dove scopre, per l'ennesima volta, un grande specchio. Nelle sue memorie Haller dichiara di aver superato, in quel momento, i confini del tempo, e di essersi trovato in una dimensione presumibilmente lontana da quella vissuta la notte del ballo:

Nel grande specchio alla parete Harry stava di fronte a me. Non aveva buona cera, era poco diverso da come era stato quella notte dopo la visita al professore e il ballo

all'Aquila Nera. Ma era una cosa passata da molti anni, da secoli. Harry era invecchiato, aveva imparato a ballare, aveva frequentato teatri magici e udito ridere Mozart, non aveva più paura delle danze, delle donne, dei pugnali. [...] Lo guardai a lungo nello specchio: lo conoscevo ancora molto bene, ancora somigliava un tantino a Harry di quindici anni che una domenica di marzo aveva incontrato Rosa sul colle roccioso e si era tolto il cappello. Eppure da allora era invecchiato di alcune centinaia di annetti, aveva fatto della musica e della filosofia e se ne era stufato, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 183).

Si guarda, si osserva, medita: Haller non ama il nuovo Haller, anzi, ne ha ribrezzo, e in un impeto di rabbia mista a disgusto, manda in frantumi lo specchio: “Puah, com'era amara la vita! Sputai in faccia al Harry dello specchio, gli tirai una pedata e lo ridussi in cocci” (Hesse, *Steppenwolf*, 183).

L'incantesimo del teatro magico sembra essersi rotto, così com'era andato in frantumi lo specchio magico. Ora le porte del teatro non presentano più invitanti iscrizioni ed Haller è assalito da un dubbio: “Non ero stato quel giorno a un ballo in maschera? Erano già passati cent'anni da allora. Tra poco gli anni non dovevano esistere più” (Hesse, *Steppenwolf*, 184). Il protagonista si chiede se il ballo si sia appena svolto e concluso o se da allora siano passati secoli: vive un momento in cui i piani temporali si intersecano e scompaiono, in cui la realtà e la finzione non hanno più confini delimitati. E quando si confondono i piani del reale e dell'immaginario si rischia di confondere un quadro con la vita, così come accade ad Haller quando, varcata l'ultima porta del teatro, di fronte a sé, scorge e interpreta, in modo passionale, un quadro che rappresenta, invece, un'immagine statica, di due persone immobili che sembrano dar vita a una magnifica, e nello

stesso tempo inquietante, natura morta<sup>370</sup>. Arte, quindi, e non vita. Ma Haller commette l'ennesimo errore della sua esistenza, e nella confusione dei piani mette in atto quella che ora si rivela una sorta di profezia, cadendo nell'inganno o, forse, semplicemente realizzando, finalmente, il suo destino:

Entrai. Quello che trovai fu un quadro semplice e bello. Per terra sui tappeti scorsi due individui nudi, la bella Erminia e il bel Pablo a fianco a fianco profondamente addormentati, [...]. Uomini belli, immagini magnifiche, corpi stupendi. Erminia aveva sotto il seno sinistro un segno rotondo e recente di sangue rappreso, [...]. In quel segno cacciai il pugnale quanto era lunga la lama. Il sangue si sparse sulla pelle bianca di Erminia. (Hesse, *Steppenwolf*, 184).

Haller, dunque, trafigge il cuore di Herminie con un banale coltello. È ancora una volta sconcertato, però, quando dopo il gesto mortale di cui si era reso colpevole, l'anima di Herminie abbandona il corpo che giace ancora immobile. In quel momento Pablo si risveglia con il sorriso di sempre, copre il corpo di Herminie e fugge, ignorando Haller. Il corpo della donna è adesso il mezzo per l'emanazione di un vento freddo, gelido, "mortale ma pure bello" (Hesse, *Steppenwolf*, 185) che si trasforma in una musica meravigliosa che in Haller provoca una felicità intensa quanto quella che aveva sentito al cospetto di Mozart. È a questo punto che si colloca il ricordo indistinto della poesia "Gli immortali"<sup>371</sup>, che non a caso si associa all'ingresso di Mozart, ora senza ciuffo e in abito moderno, che si adopera per azionare un grammofono sotto lo sguardo sbigottito di

---

<sup>370</sup> Se la natura morta è una rappresentazione pittorica di oggetti inanimati, qui l'espressione sembrerebbe errata. È, a mio avviso, invece particolarmente suggestiva, in quanto i due corpi degli individui che Haller identificherà come Pablo ed Herminie sono completamente immobili, tanto che sembrano oggetti totalmente privi di vita. Bisogna ricordare, d'altra parte, che Hesse era un pittore, oltre che uno scrittore e un musicista e che era quindi molto propenso a ricreare immagini che richiamano l'intermedialità.

<sup>371</sup> A questo punto sono citati i versi della poesia che fanno riferimento "al gelo/dell'etere" e all'"aura fredda e infinita", richiamati alla mente di Haller dal freddo che emana il corpo senza vita di Herminie.

Haller:

Infatti con mio indescrivibile stupore e spavento quel diabolico imbuto di latta si mise a vomitare quel misto di catarro bronchiale e di gomma masticata che i proprietari di grammofoni e gli abbonati alla radio si sono messi d'accordo di chiamare musica: e oltre quello scatarrare e gracchiare si riconosceva veramente, come si riconosce dietro una crosta di sudiciume un antico quadro prezioso, la nobile struttura di quella musica divina, l'edificio regale, l'ampio respiro, il suono pieno e largo degli archi (Hesse, *Steppenwolf*, 186).

Il grammofono comincia a suonare il *Concerto grosso in fa maggiore* di Händel<sup>372</sup>. Ciò che proviene da quell'“orribile apparecchio”, che è “il trionfo del nostro tempo”, per Haller non è musica. Di nuovo, il protagonista si dimostra contrario alla contemporaneità e allo sviluppo della tecnica, e per l'ennesima volta in quello spazio surreale e in quel tempo indefinito, dove i confini tra passato, presente e futuro sono valicati e indefinibili, Haller è oggetto delle risate e dello scherno di Mozart:

Oh come rise, quell'uomo terribile, d'un riso freddo e spettrale, silenzioso ma tale da frantumare ogni cosa! Con intima soddisfazione guardava le mie pene, girava quelle maledette viti, assestava l'imbuto di latta. Ridendo faceva filtrare nella stanza quella musica sfigurata, avvelenata, senz'anima, [...] (Hesse, *Steppenwolf*, 186).

Con Mozart, come con Pablo precedentemente, Haller sembra scontrarsi su questioni legate alla musica, poiché quella che egli sostiene è la musica colta, alta, pura, nel suo essere e nella resa, che mantiene l'aura sacrale di un'arte praticata e fruita in ambienti consoni, come i teatri o le sale da concerto. Ciò che invece è in scena nel romanzo di Hesse, a questo punto, è la dislocazione spazio-temporale che

---

<sup>372</sup> Torna il riferimento a Händel.

deriva dall'esecuzione di un brano musicale in un determinato luogo e dall'ascolto in differita, in un luogo diverso.

Mozart sembra poter leggere i pensieri di Haller e, pacatamente, ne chiarisce i dubbi e le perplessità, chiarisce come di quella musica trasmessa da un apparecchio elettrico si mantengano comunque lo spirito e l'essenza della musica che a un ascoltatore attento e ben disposto non può sfuggire. Per questo motivo, Mozart spinge Haller all'ascolto attivo del *Concerto* di Händel:

Ascolti un po', caro omino, ascolti senza ironia e senza pathos, la forma lontana della musica divina che passa dietro il velo disperatamente idiota di questo ridicolo apparecchio! [...] E ora lei non sente soltanto un Händel storpiato dalla radio, ma pur sempre divino, anche in questa forma ributtante, lei sente e vede, mio caro, anche una bellissima similitudine della vita (Hesse, *Steppenwolf*, 186-187).

La musica assume così l'istanza simbolica della vita:

Quando lei ascolta la radio, ascolta e vede il conflitto primordiale tra idea e fenomeno, fra tempo e eternità, fra il divino e l'umano. Proprio come la radio lancia la più bella musica del mondo per dieci minuti a casaccio negli ambienti più impensati, [...] esattamente così la vita, la così detta realtà, manipola le stupende visioni del mondo, [...]. Tutta la vita è così, caro mio, e bisogna prenderla com'è; e chi non è asino ci ride. La gente come lei non ha il diritto di criticare la radio o la vita. Impari prima ad ascoltare! Impari a prendere sul serio quel che merita di essere preso sul serio, e a ridere del rimanente! (Hesse, *Steppenwolf*, 187).

Così, il Mozart burlone e bambinesco, che vaga nell'etere infinito e indefinito, diventa ora un maestro di saggezza che ricorda più l'immagine di Goethe, non tanto quella del ritratto presente a casa del professore, quanto piuttosto

quella che si presenta nel sogno notturno del protagonista<sup>373</sup>. Questa figura a metà tra Mozart e Goethe, spinge Haller a una profonda riflessione sul riso, sull'ironia ma anche sulla sua esistenza:

Lei, signor Harry, ha fatto della sua vita la storia di un'orrida malattia, della sua intelligenza una disgrazia. E, come vedo, di una fanciulla così bella e giovane e affascinante non ha potuto fare altro che cacciarle in corpo un pugnale e rovinarla. Le par giusto? (Hesse, *Steppenwolf*, 187).

Herminie, in fondo, era morta per mano di Haller e questo egli sa di non poterlo negare. Tuttavia, è pronto a giustificare il suo gesto sotto lo sguardo ironico e giustiziere di Mozart. Ora, l'iscrizione che si presenta davanti ai suoi occhi è proprio "HARRY GIUSTIZIATO" (Hesse, *Steppenwolf*, 188), e nel contempo si delinea uno scenario plumbeo, fatto di un cortile chiuso tra quattro mura, una mannaia, una dozzina di giustizieri e un accusatore. L'accusa che viene mossa ad Haller è sostanzialmente quella di aver abusato del teatro magico, avendo confuso l'arte con la realtà e uccidendo Herminie<sup>374</sup>, e di essersi servito del teatro come di un meccanismo suicida, senza umorismo.

La pena che egli dovrà scontare è quindi, per una sorta di legge del contrappasso, la sopportazione della vita eterna. Ma la sentenza si rivela macabra e produce, ancora una volta, una sensazione perturbante: "[...] tutti i presenti intonarono, con attacco perfetto, una risata, una risata in coro, una risata terribile, la risata dell'al di là, insopportabile per gli uomini" (Hesse, *Steppenwolf*, 189)<sup>375</sup>.

---

<sup>373</sup> Il sogno di Haller in cui appare per la prima volta Goethe è descritto nel paragrafo ...

<sup>374</sup> Il riferimento all'uccisione di Herminie, oltre che a questo punto della vicenda, è presente nella sezione relativa al teatro magico e alla parte immediatamente successiva al "Tract". Cfr. paragrafo ... p ... e paragrafo ... p ...

<sup>375</sup> La risata che atterrisce Haller rientra in quella definizione di Freud secondo la quale "la ripetizione di avvenimenti consimili [è] fonte del sentimento perturbante. [...] "[II] fattore della

A quel punto Mozart incoraggia Haller a prendere atto dell'importanza dell'umorismo, di usare la propria intelligenza non solo per questioni meramente intellettuali ma per affrontare la vita, accettandola nelle sue contraddizioni, così come si deve accettare se stessi nella propria molteplicità: "Lei deve imparare a ridere, questo è richiesto. Deve comprendere l'umorismo della vita, l'allegria degli impiccati" (Hesse, *Steppenwolf*, 189). Il tono di Mozart diventa più severo, di biasimo. Haller subisce senza la forza di ribellarsi e accetta la condanna che gli immortali decidono di infliggergli:

Lei vuole morire, vigliacco, non vuole vivere. Ma perdio, dovrà proprio vivere! [...] lei deve vivere e imparare a ridere. Deve imparare ad ascoltare questa maledetta musica della radio della vita, deve rispettare lo spirito che vi si cela e ridere di questo strimpellio. Altro non è richiesto (Hesse, *Steppenwolf*, 189-190).

Nella sua viltà, vorrebbe opporsi ancora una volta alla proposta e alle accuse di Mozart e del plotone di esecuzione, e cade di nuovo nella trappola degli immortali. Mozart risponde alla sua provocazione offrendogli una sigaretta, trasformandosi in Pablo:

E così dicendo fece scaturire dal taschino una sigaretta e mentre me la offriva, non era più Mozart, ma uno che mi guardava con caldi e scuri occhi esotici, il mio amico Pablo, simile come un gemello all'uomo che mi aveva insegnato a giocare a scacchi con le figurine (Hesse, *Steppenwolf*, 190).

Anche questo Pablo rimprovera Haller e non condivide il gesto compiuto a discapito della vita di Herminie. In fondo, il teatro magico avrebbe potuto

---

ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé sarebbe innocuo" (Freud, *Perturbante*, 47, 64).

rappresentare una fuga dalla realtà e offrire ad Haller l'opportunità di sperimentare e vivere esperienze diverse contemporaneamente, pur surreali e ai confini della soglia razionale e della comprensione logica. Haller, invece, con il suo realismo e la mancanza di ironia, ha "sporcato" il teatro magico con frammenti nebulosi di realtà. Herminie rappresentava, in fondo, solo un'opportunità che egli ha però vilmente sciupato. Allora, la donna può essere archiviata:

Prese Erminia che tra le sue dita rimpicciolì riducendosi a una figurina da gioco e se la infilò in quel taschino dal quale aveva fatto uscire la sigaretta. (Hesse, *Steppenwolf*, 190).

Inebriato dall'odore greve e dolciastro del fumo, Haller comprende finalmente la lezione. Il romanzo si conclude con due paragrafi significativi:

Comprendevo tutto, capivo Pablo, capivo Mozart, udivo dietro a me la sua risata paurosa, sapevo di avere in tasca le centomila figure del gioco della vita, ne intuivo commosso il significato, avevo voglia di ricominciare il gioco, di assaporarne ancora una volta della sua stoltezza, di ripercorrere molte e molte volte l'inferno del mio cuore. Un giorno avrei giocato meglio il gioco delle figurine. Un giorno avrei imparato a ridere. Pablo mi aspettava. Mozart mi aspettava (Hesse, *Steppenwolf*, 191).

Il viaggio nel teatro magico ha dunque risvegliato in Haller la voglia di vivere, di sperimentare, di accettare la vita e il proprio essere nelle loro contraddizioni e soprattutto di ricorrere, all'occorrenza, all'uso dell'ironia, per attribuire ai fenomeni della realtà l'importanza che meritano.



#### 4. **DER STEPPENWOLF COME SONATA, DOPPIO COME CONTRAPPUNTO**

L'importanza della musica in *Der Steppenwolf*, metafora della condizione di Haller e mezzo per la realizzazione della comprensione di sé, si rispecchia nel jazz di Pablo e nelle sublimi armonie di Mozart. Le due figure corrispondono ai poli della vita e dello spirito, l'epilogo della dualità tra uomo e lupo che aleggia su tutto il romanzo e che si sviluppa nella molteplicità dell'essere per poi semplificarsi nuovamente nella dualità dei suddetti poli. Solo alla fine dell'esperienza nel teatro magico, Haller scoprirà che Mozart e Pablo sono, in realtà, due aspetti della stessa persona, e che rappresentano la completa unione dei poli dello spirito e della natura, della vita e dell'eterno. Non è un caso, dunque, che il tema della polarità e della doppia percezione abbiano un ruolo estremamente importante nel romanzo.

Il romanzo si presta all'interpretazione di ogni azione su due livelli distinti e ciò produce l'effetto di simultaneità o concomitanza di due piani paragonabili allo sviluppo di due linee melodiche, tanto che, secondo Ziolkowski, tale espediente si avvicina alla definizione musicale di contrappunto molto più della tecnica impiegata, per esempio, da Haldous Huxley in *Point Counter Point* o da André Gide e altri autori che ad essi si sono ispirati. Mentre alcuni scrittori, secondo il comparatista, credono di poter produrre l'effetto del contrappunto attraverso l'improvvisa giustapposizione di vari umori e punti di vista, "Hesse consciously attempts to produce authentic counterpoint by bringing the two lines of action into play at the same time" (Ziolkowski, 198)<sup>376</sup>.

Sebbene poi, Calvin S. Brown neghi la possibilità della creazione di un vero contrappunto in letteratura attraverso le parole, dovuta alle qualità intrinseche del

---

<sup>376</sup> "Hesse coscientemente tenta di produrre un autentico contrappunto facendo interagire contemporaneamente i due livelli dell'azione" (trad. mia).

testo, lineare e orizzontale, in cui è pressoché impossibile poter realizzare, in modo convincente, la simultaneità propria del contrappunto musicale, Ziolkowski puntualizza invece che “the technique of double perception, exploited so extensively and consistently in the second part of *The Steppenwolf*, represents the fulfillment of that wish” e dunque nel romanzo, “the interplay of the two levels of reality produces a genuine contrapuntal effect” (199)<sup>377</sup>.

*Der Steppenwolf* propone, quindi, una visione dualistica della realtà e, nello stesso tempo, propone il mito della riunificazione anticipandolo in un documento interpolato. La struttura molto complessa della prosa è frutto di un’attenta opera di costruzione razionale del testo, densa di simboli e di richiami interni che sottolineano la concezione di Hermann Hesse dell’opera d’arte come finzione, dimostrando come la scrittura di *Der Steppenwolf* si sia nettamente discostata da quella immediatezza che lo stesso autore voleva attribuirle.

Ad una prima lettura, *Der Steppenwolf* sembra però mancare di un’effettiva organizzazione esterna, in quanto non c’è una vera e propria suddivisione in parti e capitoli. Tutto il romanzo sembra una fantasmagoria di eventi interrotti dal “Tract” ma, se si osserva dall’interno la struttura del romanzo, si nota che il libro si divide naturalmente in tre sezioni comprendenti il cosiddetto materiale preliminare, l’azione e la sezione sul teatro magico:

[...] if we look for internal structure, we see that the book falls naturally into three sections: the preliminary material, the action and the so-called “Magic Theatre”. The preliminary material, in turn, has three subdivisions: the introduction, the opening passages of Haller’s narrative, and the “Tract”. These three subdivisions do not constitute part of the action or plot of the novel; they are all

---

<sup>377</sup> “la tecnica della doppia percezione, utilizzata così largamente nella seconda parte di *Il Lupo della Steppa*, rappresenta la realizzazione di questo desiderio [...] l’interazione dei due livelli di realtà produce un genuino effetto contrappuntistico” (trad. mia).

introductory in nature (Ziolkowski, 181)<sup>378</sup>.

Esistono dunque tre macrosezioni. All'interno della prima macrosezione sono presenti tre "introduzioni" o ritratti che hanno un loro carattere peculiare. Una delle funzioni dell'introduzione è quella di presentare le circostanze fittizie che hanno portato alla pubblicazione del libro, e qui Hesse ricorre a un espediente abbastanza usuale per istituire una pluralità di livelli di lettura, quella cioè di introdurre il materiale come "diario" trovato per caso da un altro personaggio, il nipote della padrone della casa di Harry. Il primo ritratto di Haller è costituito dalla descrizione del *Bürger* da un punto di vista borghese; il secondo è invece un autoritratto, la descrizione dello stesso Haller della sua doppia natura di uomo e lupo; la terza descrizione di Haller è invece fornita da una prospettiva alta, quella degli immortali che chiariscono teoricamente, nel "Tract", la natura della presenza di due poli all'interno della natura umana e anticipano una riconciliazione che è, nella visione di Hesse della vita, simbolo dell'aspirazione alla pace universale<sup>379</sup>.

La seconda parte del romanzo segue le regole classiche della narrazione lineare e racconta la storia dell'incontro di Haller con la giovane Herminie, che lo accompagnerà sulla strada della comprensione di sé che si completerà nel teatro magico:

[...] the second and longest part of the book, [...] tells the story and [...] alone of the three main sections has a form roughly analogous to the structure of the conventional novel. It relates action covering roughly a month and it is

---

<sup>378</sup> "[...] se si osserva la struttura interna, si nota come il romanzo si divida naturalmente in tre sezioni: il materiale preliminare, l'azione e il cosiddetto "Teatro Magico". Il materiale preliminare, poi, ha tre suddivisioni: l'introduzione, la prima parte della narrativa di Haller e il "Tract". Queste tre suddivisioni non costituiscono parte dell'azione o la trama del romanzo; sono tutte introduttive nella loro natura" (trad. mia).

<sup>379</sup> Sono note le idee pacifiste di Hermann Hesse e le reazioni dell'epoca della stampa nazionalistica. Nel romanzo tali idee sono espresse apertamente da Harry Haller. A tal proposito si veda paragrafo ... di questo capitolo.

essentially a straightforward narrative (Ziolkowski, 182)<sup>380</sup>.

L'ultima sezione, che si svolge nei meandri del teatro magico, un luogo festoso ma buio, frequentato da diavoli e diavolesse e anche per questo metafora dell'inferno, è invece ricca di elementi magici e fantastici che contrastano nettamente con il realismo della narrativa appena precedente. È in questo ambiente che Harry Haller può sperimentare situazioni diverse contemporaneamente, grazie alla sovrapposizione di piani temporali e spaziali. È così che Haller riuscirà a risolvere il suo conflitto interiore e a comprendere ed assimilare il senso dell'ironia:

The third section, finally, sets itself apart from the bulk of the novel by virtue of its fantastic elements: it belongs, properly speaking, to the action of the novel, for it depicts a situation that takes place in the early hours of the day following the final scene of the plot, and there is no technical division whatsoever. But the conscious divorce from all reality separates this section from the more realistic narrative of the middle part (Ziolkowski, 182)<sup>381</sup>.

Il teatro magico, poi, è chiaramente una variazione su tema: “[t]he theme, borrowed from the ‘Tract’, is the notion that Haller’s personality comprises a multiplicity of opposite elements (Ziolkowski, 222)<sup>382</sup>. Gli stessi corridoi del teatro rappresentano una variazione su tema, in quanto ognuno di essi costituisce una specifica istanza delle tendenze opposte nella natura di Haller, che afferma tutto, in

---

<sup>380</sup> “[...] la seconda parte, la più lunga, [...] racconta la storia e [...] ha delle tre sezioni, la struttura narrativa del romanzo convenzionale. È relativa all’azione che copre circa un mese ed è essenzialmente una narrazione lineare” (trad. mia).

<sup>381</sup> “La terza sezione, infine, si pone in disparte rispetto al resto del romanzo per gli elementi fantastici che contiene: appartiene, più propriamente, all’azione del romanzo, perché ritrae una situazione che si svolge nelle prime ore del giorno che segue la scena finale della narrazione e non ci sono divisioni tecniche di nessun genere. Ma la cosciente separazione dalla realtà separa questa sezione dalla narrativa realistica della sezione centrale” (trad. mia).

<sup>382</sup> “[i]l tema, preso in prestito dal ‘Tract’ è la nozione secondo la quale la personalità di Harry comprende una molteplicità di elementi opposti” (trad. mia).

modo completo. D'altra parte, il teatro magico rappresenta lo strumento attraverso il quale Harry è simbolicamente introdotto nell'intimo della sua personalità e in tutte le sue manifestazioni. In questa sezione, Hesse utilizza la tecnica della doppia percezione in termini musicali come equivalente letterario del contrappunto. Così, il tema del primo "movimento", la nozione della polarità tra *Steppenwolf* e *Bürger*, tra realtà e illusione è qui ampiamente sviluppato, come si addice, in musica, alla parte centrale della forma della sonata. E sulla struttura musicale del romanzo Ziolkowski si esprime in modo chiaro e convincente, dichiarando come la divisione in tre parti del romanzo richiami esplicitamente quella della sonata:

*The Steppenwolf* can be compared to a sonata in three movements. The first movement shows the unmistakable first-movement form, or so-called *sonata form*; the second movement, though it does not reveal any form typical of the adagio of the sonata, employs the highly musical device of double perception or counterpoint throughout; the third movement, finally, is contracted according to a pattern remarkably similar to a finale in variation (Ziolkowski, 223)<sup>383</sup>.

*Der Steppenwolf* è dunque una lunga sonata, tesi avvalorata dalla struttura della prima parte, quella introduttiva, più esplicitamente costruita come una forma-sonata<sup>384</sup>. Ziolkowski, poi, si riferisce al romanzo parlando di "sinfonia", per la coerenza e l'unitarietà che lo caratterizza:

As in the modern symphony, the theme are nor limited to one movement alone, but appear in all the parts, thus creating an effect of structural unity in the whole; the

---

<sup>383</sup> "Il lupo della steppa può essere paragonato a una sonata in tre movimenti. Il primo movimento presenta l'indubbia forma del primo-movimento, definita *forma-sonata*; il secondo movimento, sebbene non riveli la forma tipica dell'adagio della sonata, fa uso di espedienti altamente musicali della doppia percezione o contrappunto; il terzo movimento, infine, è chiaramente paragonabile a un finale con variazioni" (trad. mia).

<sup>384</sup> La sonata è una composizione musicale in più movimenti di carattere diverso. La forma-sonata è il primo movimento di questa più ampia composizione.

second and the third movements are based, respectively, upon the first and second point of the “Tract”. Although the work abounds in so called “musical” devices, like leitmotiv and contrast, it does not depend upon such hazy concepts in order to attain its musical effect. Instead, *it reveals a structure that corresponds in general to a specific musical form* and, in certain places, seems to adhere rigidly to the accepted pattern of musical composition. Since Hesse has clearly and repeatedly stressed the structural tightness of the novel with specific reference to musical forms, it is in keeping with his own intent to regard *The Steppenwolf*, aesthetically his most perfect work, as *a sonata in prose*” (Ziolkowski, 223-224).

“A sonata in prose”, una sonata in prosa, dunque. Le tre sezioni introduttive, l’introduzione, le pagine d’apertura del manoscritto di Haller e il trattato, presentano tre diversi trattamenti dei temi conflittuali dell’anima di Harry: l’introduzione afferma i due temi, l’uno in tonica, l’altro nella dominante, laddove la seconda sezione li sviluppa secondo l’interpretazione di Harry; il trattato, infine, riprende quei temi teoricamente, li ripropone in tonica così che si realizza la risoluzione del conflitto. Proprio questo schema che comprende esposizione, sviluppo e ripresa corrisponde alla forma-sonata, il primo movimento, quello d’apertura, della sonata:

In this novel the difference in keys is approximated by the contrasting attitude of Harry Haller as Steppenwolf, on the one hand, and as *Bürger*, on the other: the first represent, as it were, the tonic, and the second the dominant. The ABA structure of the sonata, which is achieved through the general repetition of the exposition in the recapitulation, is imitated by Hesse insofar as the exposition and recapitulation are views of Haller from the outside and largely abstract; this lends them an effect of unity. The development differs from these in tone and style since it is written by Haller himself and stresses the practical significance of the two themes for his own life [...]. The resolution of the tonic and dominant in the

recapitulation is an obvious parallel to the proposed reconciliation of Steppenwolf and *Bürger* in Harry Haller's own nature. In view of this rather close correspondence between the musical form and the first part of the novel, it is tempting to suggest that the preliminary material reveals "first-movement form" (Ziolkowski, 190).

Avvalora questa tesi anche Claudio Magris che, in una sua introduzione al romanzo scrive:

Dal punto di vista della storia letteraria il *Lupo della steppa* è stato considerato come un capolavoro dell'espressionismo e in questo senso si può leggere come la descrizione della città-inferno, in cui ogni allucinazione o incubo può surrealisticamente aver luogo, in cui – come in una sonata musicale – ritorna a varie riprese il tema della pazzia.

È vero che il romanzo si apre con un riferimento alla follia, ma è anche vero che questo tema rimane in secondo piano nel corso della narrazione, lasciando emergere in modo più convincente quello della dualità dell'essere che si rivelerà piuttosto una molteplicità. Per metà borghese perbene e per metà lupo feroce, Harry Haller è, infatti, "una moltitudine di nuclei psichici o di frammenti di nuclei psichici che si condensano in cristallizzazioni provvisorie e si sciolgono e separano di continuo" (Magris).

È poi nel "Tract" che viene anticipato il tema della riconciliazione degli opposti e della necessaria accettazione della complessità dell'io, accettazione che si realizzerà grazie alla scoperta dei piaceri della carne e dell'espressione corporea attraverso la danza, nonché attraverso l'acquisizione dell'ironia. Scrutando dentro il caos della sua anima, Harry Haller comprenderà come vivere felicemente nel mondo e potrà persino osare di fare il salto nel cosmo, per unirsi agli Immortali. La complessità di questo passaggio deriva dalla compresenza delle migliaia di aspetti

divergenti che aspettano il riconoscimento dell'uomo che le ospita. Allora

The "Tract" goes on to the point out that only humor can make it possible for the *Steppenwolf* to exist peacefully in a world whose values he despises. [...] But humor in this sense is possible only if the individual has resolved the conflict in his own soul, and this resolution can come about only as the result of self-recognition (Ziolkowski, 188).

È proprio dagli immortali, quindi, che viene la conoscenza di una strada di salvezza: si può imparare a vivere grazie alla sdrammatizzazione, all'umorismo, tappa raggiungibile solo dopo aver attraversato l'inferno della coscienza, dopo aver accettato la molteplicità di personalità che coesistono nell'uomo.

Hesse presenta quindi l'umorismo, il riso, il sorriso, come la chiave per la comprensione del mondo, come aveva già anticipato in *Siddharta*, in cui si vede il volto sorridente del protagonista che è, nello stesso tempo, anche una miriade di figure, di forme e di mutamenti, la totalità simultanea di ciò che accade nel mondo. In *Der Steppenwolf*, il riso di Pablo e di Mozart punisce la "fissità" degli atteggiamenti ripetitivi, meccanici, "distratti", indifferenti al reale, come emerge da *Il Riso*, il saggio di Henri Bergson del 1900, in cui il filosofo propone una lettura del riso come punizione della rigidità dell'atteggiamento sociale dell'uomo. Il riso, sostiene Bergson, "è un gesto sociale che sottolinea e reprime una distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti" (58), è "una specie di castigo sociale" (89), la giusta penalizzazione per i comportamenti asociali. E Harry Haller, tortuoso intellettuale, martire della propria intelligenza esasperata, imparerà a ballare e ad amare le cose frivole, a vivere e sperimentare diverse esperienze di vita nei corridoi misteriosi del teatro magico. Poi, l'eco della risata di Pablo e di Mozart, degli immortali tutti che, come un basso continuo, aveva puntellato la



vicenda di Haller, torna decisa a conclusione della vicenda perché

Sembra che il riso abbia bisogno di un'eco. Ascoltate lo bene: non è un suono articolato, netto, finito; è qualcosa che vorrebbe prolungarsi ripercuotendosi successivamente, qualcosa che comincia con uno scoppio e continua con rullii, come il tuono della montagna (Bergson, *Il Riso*, 6).

Non è un caso che il sorriso, la risata sconvolgente e quasi surreale come l'umorismo in genere, sia un tratto presentato da Pablo, da Goethe ma anche da Mozart, dichiaratamente il musicista prediletto di Haller. Doveva essere una caratteristica abbastanza nota del musicista se il regista Milos Forman costruisce la vicenda della contrapposizione Salieri-Mozart nel film *Amadeus* del 1984<sup>385</sup>.

Simbolo ultimo della serenità e del distacco con cui gli immortali contemplanò dall'alto le vicende umane, il riso, l'umorismo, diventa il mezzo attraverso il quale scoraggiare l'atteggiamento statico, meccanico e asociale del razionale Haller. Un messaggio di positività e di speranza, dunque, inonda un romanzo che, sin dall'inizio, appare come una storia adombrata dal desiderio di suicidio di un intellettuale dell'epoca, incompreso, solo e solitario. Perché, come accade in molte altre storie di donne e uomini insoddisfatti, il suicidio è solo un modo per ribadire il proprio attaccamento alla vita<sup>386</sup>.

---

<sup>385</sup> La storia raccontata nel film si incentra sul carattere burlesco del giovane musicista e sulla sua risata irrefrenabile, la sua positività nell'affrontare la vita e la sicurezza di sé e delle sue abilità musicali. La genialità di Mozart, scomoda per molti, diventa un fardello insopportabile per Antonio Salieri, musicista mediocre, oscurato dalla straordinarietà del musicista austriaco. Salieri, roso dall'invidia, secondo la tradizione che Forman riprende attraverso la scrittura di Peter Schaffer, avrebbe persino progettato e realizzato la morte di Mozart, pensando così, erroneamente, di poter mettere fine all'eco della sua musica e della sua risata.

<sup>386</sup> Si pensi alla stessa vicenda di Werther raccontata da Goethe, dalla storia personale di Virginia Woolf e dai suoi romanzi, primo fra tutti *Mrs. Dalloway*, in cui la contrapposizione vita-morte diventa centrale nella vita della protagonista, ripresa magistralmente in *The Hours* di Michael Cunningham e nella versione cinematografica del romanzo.

## CAPITOLO 5

### VIRGINIA WOOLF:

#### *THE POOL OF TIME*

#### 2. *TO THE LIGHTHOUSE* DI VIRGINIA WOOLF

Quando nel 1927 pubblica *To the Lighthouse*, il suo quinto romanzo, Virginia Woolf era già conosciuta come autrice di saggi e racconti che rivelavano il suo interesse per la ricerca di una nuova forma di romanzo in grado di rispecchiare i cambiamenti della società e dell'uomo della prima metà del Novecento<sup>387</sup>. *To the Lighthouse* rappresenta infatti la concretizzazione della ricerca della novità formale della scrittrice, a cui si unisce l'originalità con cui sono esposti e intrecciati i temi del tempo, della memoria e della musica.

La storia umana e professionale di Virginia Woolf ha un fascino che resiste all'usura del tempo, probabilmente perché qualsiasi lettore dell'opera della scrittrice percepisce l'influsso dei suoi umori altalenanti, delle sue sofferenze fisiche, delle sue vicende private, ma anche perché ha saputo resistere a lungo alla tragicità della vita e alle sue alte e basse maree di cui non sempre riusciva a cogliere pienamente l'essenza. Ma la capacità di sopportare tale fardello sfuma man

---

<sup>387</sup> Prima di *To the Lighthouse* (trad. it. *Gita al faro* o *Al faro*), Virginia Woolf ha pubblicato i romanzi *The Voyage Out* (trad. it. *La crociera*) nel 1915, *Night and Day* (trad. it. *Notte e giorno*) nel 1919, *Jacob's Room* (trad. it. *La stanza di Jacob*) nel 1922, *Mr.s. Dalloway* (trad. it. *La signora Dalloway*) nel 1925; i racconti "The Mark On The Wall" (trad. it. "Il segno sul muro") nel 1917, "Kew Gardens" (trad. it. "I giardini di Kew") nel 1919, "Monday or Tuesday" (trad. it. "Lunedì o martedì") nel 1921; i saggi "Mr.. Bennett and Mr.s. Brown" (trad. it. "Il signor Bennett e la signora Brown") nel 1924, "The Common Reader" (trad. it. "Il lettore comune") nel 1925.

mano che il tempo passa e il mondo mette in opera le atrocità di cui la mente umana è capace. La guerra lentamente la logora, le sue forti emicranie e l'insonnia la debilitano; si sente perseguitata da insopportabili voci, la depressione la devasta; giunge al limite, si arrende. Compie un atto estremo: si abbandona alle acque del fiume Ouse in una mattina del marzo 1941, in piena guerra.

La sua vita, alla luce dei fatti, è stata letta come una storia di coraggio e stoicismo, oltre che come quella di una grande scrittrice che ha contribuito a “rivoluzionare” la forma del romanzo e ha offerto preziose recensioni e saggi di notevole importanza. Dopo Virginia Woolf la letteratura non poteva più essere la stessa.

Il ruolo centrale che il concetto di tempo ha nella vita e nella narrativa di Virginia Woolf derivava, per gran parte, da quei lunghi e forzati periodi di isolamento cui era stata costretta a causa della sua malattia, e durante i quali aveva preso coscienza del tormento della solitudine e della necessità di godere dei pochi momenti di felicità che il presente le offriva<sup>388</sup>.

Il ruolo della memoria, poi, costituisce un ulteriore e interessante elemento di riflessione, ed è strettamente connesso alla concezione che la scrittrice ha del tempo. Materia primaria di *To the Lighthouse* è il tempo soggettivo, ovvero i ricordi di Virginia Woolf. Il romanzo si basa, infatti, sulla memoria del passato, sul ricordo del periodo in cui la giovane Virginia si recava con la sua famiglia a St. Ives, in Cornovaglia, per le vacanze estive.

---

<sup>388</sup> Quando Virginia, a ventinove anni, si trova a tirare le fila della propria vita è ancora single e soffre di quello che, a posteriori, è stato definito “disturbo bipolare”, che provoca, in chi ne è colpito, dell’alternanza di episodi repressivi ed episodi maniacali, con varia frequenza. A questo punto della sua vita, piuttosto che una scrittrice, Virginia Woolf si considera una fallita ed è sempre più facile preda della depressione, combatte con quelle voci maschili che la tormentano, alternando momenti di euforia a momenti di smarrimento totale. Anche dopo il matrimonio con Leonard Woolf, avvenuto nel 1912, Woolf ha un violento crollo nervoso: viene ricoverata in una clinica e sottoposta alla terribile *rest cure*, una terapia che prevedeva l’isolamento completo e il riposo assoluto.

A questo si unisce, poi, la “costruzione memoriale” del romanzo, che nelle intime maglie della scrittura attanaglia momenti di profonda riflessione sul passato dei protagonisti. Centrale è, in questa prospettiva, la figura di Mrs. Ramsay, che appare nella prima sezione in tutta la sua imponenza, muore nella seconda lasciando un vuoto incolmabile ed è ancora più protagonista nell’ultima sezione, dove il ricordo di lei è ancora vivo nei pensieri dei sopravvissuti della famiglia e soprattutto nella memoria dell’amica Lily, pittrice che, con la sua opera, cerca di far rivivere Mr.s.. Ramsay nel presente: la memoria e il ricordo della donna costituiscono, dunque, il cuore della sezione conclusiva del romanzo.

La sperimentazione formale di cui *To the Lighthouse* si fa portavoce contrasta visibilmente con i canoni del romanzo vittoriano, che prevedevano uno sviluppo lineare della storia, e propone, in alternativa, una suddivisione interna in tre parti tematicamente e simbolicamente connesse tra loro. Le tre sezioni, poi, affrontano il tema del tempo cronologico in modo diverso, così che la prima parte, “The Window”, copre poche ore, la seconda parte, “Time Passes”, si snoda lungo un periodo di dieci anni, e la terza parte, “The Lighthouse”, si abbraccia quasi due giorni. Molte delle azioni della prima e della terza sezione si svolgono nella mente dei protagonisti, si svelano attraverso la successione di lunghi monologhi interiori, mentre la prospettiva si sposta di personaggio in personaggio. Sebbene la parte centrale mantenga una certa continuità con la sezione precedente e quella successiva, presenta, rispetto ad esse, caratteri più peculiari e si rivela esemplare della rappresentazione dello scorrere del tempo cronologico.

Infine, il concetto di “tempo”, inteso come ritmo del testo narrativo, permette di individuare nelle tre sezioni di *To the Lighthouse* caratteristiche diverse seppur unificanti, così che nel complesso il romanzo si rivela multiritmico e ben

orchestrato.

## 2.1 “The Window”: la felicità effimera

“The Window” introduce i temi della memoria e del tempo in relazione a un gruppo di amici e familiari che si muovono all’interno della residenza estiva dei Ramsay, alle Ebridi. Il tempo, in questa prima sezione, è più connesso alla durata che al trascorrere degli eventi esteriori, mentre il “tempo” potrebbe essere paragonato a un “andante”. La memoria è presentata in relazione a Mr.s. Ramsay che, a sua volta, diventerà l’oggetto dei ricordi di Lily Briscoe nella sezione conclusiva. La musica, invece, si carica di significati evocativi se è posta in relazione alla memoria ed è proprio Mrs. Ramsay, personaggio centrale della sezione, “an extremely appealing character, the most seductive of all created by Virginia Woolf” (Ferrer, 42), che vive anche, in modo piuttosto insolito, la felicità di un ricordo e la malinconia per il passaggio del tempo e la fugacità della felicità.

Come suggerisce il titolo del romanzo, la storia prende il via dal desiderio del piccolo James di visitare il faro, simbolo della luce, dell’approdo, del rifugio, ma anche dell’intemittenza, dell’alternanza tra la luce e il buio, tra la vita e la morte. ““Yes, of course, if it’s fine tomorrow””<sup>389</sup>, è la risposta di Mrs. Ramsay ad una domanda del figlio che al lettore non è rivelata. Ma Mr. Ramsay, intelletto puro, personaggio contrapposto alla più sensibile e materna Mrs. Ramsay, riporta il bambino a una realtà triste, cruda, ma anche più verosimile e rivela che “[...] it

---

<sup>389</sup> “Sì, certamente, se domani è bello” (Woolf, *Al faro*, 33).

won't be fine'" (Woolf, *Lighthouse*, 3)<sup>390</sup>. In relazione all'escursione al faro, dunque, i coniugi Ramsay rivelano sensibilità contrastanti, sebbene entrambi siano consapevoli della transitorietà della vita e del fatto che nulla può esistere per sempre. Il piccolo James rimarrà molto colpito da questa conversazione e se ne ricorderà qualche anno dopo, sulla barca, quando avrà potuto finalmente intraprendere quel viaggio che gli avrebbe permesso di raggiungere l'ambitissima meta<sup>391</sup>.

Se il tempo costituisce uno dei temi principali del romanzo, in "The Window" esso appare come tempo privato, soggettivo, personale. La sezione include diversi passi in cui il passato è visto come un luogo in cui cercare conforto rispetto a un presente più precario e disorientante. Non mancano però esempi che richiamano i concetti di *temps* e *durée* elaborati da Henri Bergson. Il tempo della vita, la *durée*, è pura durata, è un tempo qualitativo, fluido, privo di un inizio o di una fine ben definibili, è diverso dal tempo della scienza, il *temps*, che è oggettivo, reversibile, quantitativo e divisibile in unità tutte uguali, simili a quelle individuate dalle lancette di un orologio. In relazione al tempo della scienza, "The Window" contiene pochi ma significativi riferimenti al tempo cronologico. Sebbene sia abbastanza chiaro che la sezione si apra alle soglie della Prima Guerra Mondiale, a metà settembre (Moore, 62), il primo riferimento temporale appare dopo qualche pagina, molto dopo l'esposizione del tema della gita, quando la voce narrante afferma "[i]t was September after all, the middle of September, and past six in the evening" (Woolf, *Lighthouse*, 14)<sup>392</sup>, ad indicare come elemento centrale del

---

<sup>390</sup> "non sarà bello" (Woolf, *Al faro*, trad. it. Nadia Fusini, Feltrinelli, Milano 2003, p. 34. Sarà questa l'edizione italiana cui si farà riferimento nel corso del capitolo).

<sup>391</sup> Questo costituisce uno dei tanti esempi che sostiene la teoria di *To the Lighthouse* quale romanzo simile alla forma sonata. Un tema presentato nella prima sezione verrà "ripreso" nell'ultima parte del romanzo.

<sup>392</sup> "[...] era settembre, metà settembre, ed erano le sei di sera" (Woolf, *Al faro*, 47).

romanzo sia il tempo privato, soggettivo, di ogni personaggio, più che il tempo oggettivo, misurato dai calendari. Il secondo riferimento temporale compare in relazione a Lily Briscoe quando, nella sua mente, si staglia il pensiero dei suoi trentatré anni, un particolare importante poiché ripreso nella terza parte, dove l'età di Lily verrà di nuovo menzionata come simbolo del passaggio del tempo, per accrescere il senso di distanza tra gli eventi della prima parte e quelli dell'ultima sezione<sup>393</sup>. L'ultimo riferimento al tempo cronologico riguarda la cena a casa dei Ramsay: sta scendendo la sera, "daylight faded" (Woolf, *Lighthouse*, 47), e sono da poco passate le sette: "it was only just past seven" (Woolf, *Lighthouse*, 49)<sup>394</sup>.

Legata all'inesorabile scorrere del tempo, la transitorietà della vita diventa uno dei temi principali della sezione, richiamata da diverse immagini, molte delle quali connesse alla musica. Nel terzo capitolo, per esempio, dopo aver rassicurato James che il giorno dopo sarebbe stata una bellissima giornata di sole, Mrs. Ramsay è catturata dal suono delle onde che si infrangono sulla riva:

[...] so that *the monotonous fall of the waves on the beach*, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts seemed consolingly *to repeat over and over again* as she sat with the children *the words of some old cradle song*, murmured by nature, 'I am guarding you – I am your support,' but at other times *suddenly and unexpectedly*, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but *like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life*, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that *it was all ephemeral as a rainbow* – this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror (Woolf, *Lighthouse*,

---

<sup>393</sup> Quello dell'età di Lily costituisce uno dei tanti temi che verranno "ripresi" nella terza parte.

<sup>394</sup> "il giorno finiva" [...] "Erano appena passate le sette" (Woolf, *Al faro*, 86-87, 89).

12)<sup>395</sup>.

Quel riverbero la riporta indietro nel tempo, a quando quello stesso suono le aveva ricordato un tempo in cui canticchiava una ninna nanna ai suoi figli. Così, lo stesso suono che in passato l'aveva supportata, nel presente la pone improvvisamente di fronte a una verità inconfutabile, che è quella relativa allo trascorrere inesorabile del tempo, tanto che un giorno anche l'isola che la ospita si inabissierà, perché "è tutto effimero, come un arcobaleno".

La sezione è ricca di metafore musicali, prima fra tutte quella che descrive il rapporto dei coniugi Ramsay nel settimo capitolo:

Every throb of this pulse seemed, as he walked away, to enclose her husband, and to give to each that solace which *two different notes, one high, one low, struck together*, seem to give each other as they combine. Yet, *as the resonance died*, and she turned to the fairy tale again, Mrs. Ramsay felt not only exhausted in body (afterwards, not at the time, she always felt this) but also there tinged her physical fatigue some faintly disagreeable sensation with another origin (Woolf, *Lighthouse*, 28)<sup>396</sup>.

La debolezza di Mr. Ramsay e la sempre più crescente presa di coscienza del suo fallimento sono presentati in opposizione al potere di Mrs. Ramsay di

---

<sup>395</sup> "E ora lo sciabordio monotono delle onde sulla spiaggia, che di solito accompagnava i suoi pensieri con *un rullio misurato e calmo*, e sembrava – quando stava coi suoi figli – *ripetere* instancabile e consolante *le parole di un'antica ninna nanna*, che era la natura a sussurrare: 'io vi proteggo e vi sorreggo', e altre volte, specie quando si distoglieva un attimo dai compiti immediati, d'un tratto, all'improvviso, non aveva più quel significato buono, ma *simile allo spettrale rullio di tamburi che battesse spietato il ritmo della vita*, faceva pensare alla distruzione dell'isola, al suo inabissarsi nel mare e l'avvertiva, mentre i giorni dileguavano in occupazioni veloci una dopo l'altra, che *è tutto effimero come l'arcobaleno*; questo suono soffocato, oscurato da altri suoni, improvvisamente le rintronò cavo nell'orecchio, e le fece alzare lo sguardo in un impeto di terrore" (Woolf, *Al faro*, 44). Corsivo mio.

<sup>396</sup> "Appena lui si allontanò, ogni battito di quella vibrazione sembrò la stringesse al marito, e desse a entrambi quel sollievo che *due note differenti, una alta, una bassa, suonate insieme*, si procurano l'un l'altra quando s'accordano. Ma *appena la risonanza si spense*, e tornò alle fiabe di Grimm, la signora Ramsay si sentì non solo esausta fisicamente (si sentiva sempre così, dopo – mai lì per lì); ma la stanchezza fisica sfumò in una sensazione leggera e insieme sgradevole, che aveva una differente origine" (Woolf, *Al faro*, 64). Corsivo mio.



rassicurare il marito del proprio genio e di restituirgli la fiducia persa. Oltre a ciò, Mrs. Ramsay pensa che la gente potrebbe insinuare che suo marito possa essere considerato un uomo troppo dipendente dalla moglie.

Alla fine del paragrafo, poi, pensando alle costrizioni che le impediscono di esprimere i suoi sentimenti al marito, Mrs. Ramsay afferma:

[...] and then, to hide small daily things, and the children seeing it, and the burden it laid on them—all this diminished the entire joy, the pure joy, *of the two notes sounding together*, and let the *sound die* on her ear now with a *dismal flatness* (Woolf, *Lighthouse*, 29)<sup>397</sup>.

In entrambe le citazioni, la coppia è paragonata a due note di differente altezza in procinto di perdere l'armonia iniziale, note che nel presente rivelano solo una risonanza che tende a sfumare, simbolo della freddezza del loro rapporto attuale.

Un ulteriore esempio dell'impiego della metafora musicale è quello che coinvolge ancora una volta Mrs. Ramsay, in un momento in cui è impegnata nella lettura di una favola al piccolo James. In questo caso l'azione non è soltanto accennata ma è anche descritta meticolosamente:

Mrs. Ramsay wondered, reading and thinking, quite easily, both at the same time; for the story of the Fisherman and his Wife was like the bass gently accompanying a tune, which now and then ran unexpectedly into the melody (Woolf, *Lighthouse*, 41)<sup>398</sup>.

---

<sup>397</sup> “Doveva nascondergli anche altre piccole faccende quotidiane, e i ragazzi lo vedevano, e il peso ricadeva su di loro – tutto ciò diminuiva la gioia intatta, pure, *delle due note consonanti*, e il suono *si spegneva* all'orecchio di lei con una *tonalità sinistra*” (Woolf, *Al faro*, 65). Corsivo mio.

<sup>398</sup> “Perché la storia del Pescatore e della moglie era come il contrabbasso che accompagna sommessamente un'aria, e poi d'un tratto, inaspettato, irrompe nella melodia” (Woolf, *Al faro*, 79).

Mrs. Ramsay è presentata con la particolare abilità di pensare e leggere contemporaneamente, “quite easily, both at the same time” (Woolf, *Lighthouse*, 41)<sup>399</sup>. Durante la lettura, dunque, pensa che quella storia possa essere paragonata all’accompagnamento di un contrabbasso che di tanto in tanto si inserisce con decisione e prepotenza all’interno della melodia. L’affermazione sembra chiarire come, nell’intera storia, le stesse azioni esterne fungano da accompagnamento a ciò che costituisce la vera melodia, ovvero i pensieri, le azioni della mente dei protagonisti, idea che ritorna in occasione della festa, quando la cena è presentata come un dettaglio di secondaria importanza rispetto all’azione principale che è quella che si svolge nella mente di ciascun ospite.

Secondo quanto messo in luce da Alex Aronson, la scena della madre che legge una favola al proprio figlio pensando nello stesso momento a qualcos’altro “is an interesting instance of [the] interplay of two voices singing in counterpoint” e, proprio in quel momento Mrs. Ramsay scopre che “the two, the narrative and her own thought, complement each other” (55)<sup>400</sup>.

Il tempo è anche presente nel romanzo nelle vesti di forza distruttiva che tenta di eliminare dalla scena qualsiasi traccia del presente e del passato. Mrs. Ramsay accenna ai visibili effetti del passaggio del tempo inerenti alla propria casa, dove “things got shabbier and got shabbier summer after summer” (Woolf, *Lighthouse*, 20)<sup>401</sup>. Nel contempo rivela la sua preoccupazione per il tema della transitorietà della felicità, perché Mrs. Ramsay vorrebbe mantenere viva la felicità presente dei suoi otto figli e, invano, tenta di spiegare al marito la sua ansia e il suo desiderio, che lui però non riesce a comprendere: “[t]hey had all their little

---

<sup>399</sup> “[...] leggeva e pensava insieme” (Woolf, *Al faro*, 79).

<sup>400</sup> “è un’interessante istanza dell’interrelazione di due voci che cantano come in un contrappunto” [...] “le due [voci], la narrativa e i suoi pensieri, si completano” (trad. mia).

<sup>401</sup> “da un’estate all’altra la casa diventava sempre più squallida” (Woolf, *Al faro*, 54).

treasures ... [w]hy must they grow up and lose it all? Never will they be so happy again” (Woolf, *Lighthouse*, 43)<sup>402</sup>.

Il momento inteso come unità contenente un sentimento unico nella sua intensità, che potrebbe essere richiamato alla mente in un indeterminato futuro a partire da un evento inaspettato, costituisce il nucleo centrale della poetica di Virginia Woolf<sup>403</sup>. Mrs. Ramsay sa che la felicità non dura, “no happiness lasted” (Woolf, *Lighthouse*, 46)<sup>404</sup> afferma, ma sa anche di aver conosciuto intensi attimi di felicità che, se potesse, cercherebbe di preservare.

Anche durante la cena Mrs. Ramsay è investita dall’ansia dell’attimo fuggente, della transitorietà del presente e la sicurezza del passato come periodo felice della sua vita:

But what have I done with my life? thought Mr.s. Ramsay, taking her place at the head of the table and looking at the plates making white circles on it. [...] *She had a sense of being past everything*, through everything, out of everything, as she helped the soup, as if there was an eddy – there – and one could be in it, or one could be out of it, and she was out of it. *It’s all come to an end*, she thought, while they came in one after another, Charles Tansley – ‘Sit there, please,’ she said – Augustus Carmichael – and sat down. And meanwhile she waited, passively, for someone to answer her, for something to happen. But this is not a thing, she thought, ladling out soup, that one says (Woolf, *Lighthouse*, 60)<sup>405</sup>.

---

<sup>402</sup> “Avevano i loro piccoli tesori...[...] perché dovevano crescere e perdere tutto questo? Non saranno più così felici” (Woolf, *Al faro*, 82).

<sup>403</sup> La stessa idea di cogliere il momento e godere dei pochi attimi di felicità che la vita offre è uno dei temi principali di *Mrs. Dalloway*, il romanzo precedente di Virginia Woolf.

<sup>404</sup> “La felicità non durava” (Woolf, *Al faro*, 86).

<sup>405</sup> “Ma che ho fatto io della mia vita? Pensò la signora Ramsay, prendendo posto a capotavola e guardando i piatti che vi disegnavano sopra dei cerchi bianchi. [...] Mentre serviva la minestra, aveva la sensazione di essere al di sopra di tutto, fuori da tutto—come se ci fosse un vortice lì—e si poteva o starci dentro, o rimanere fuori, e lei ne era fuori. *È tutto finito*, pensò, mentre uno dopo l’altro entravano: Charles Tansley – ‘Si sieda qui, prego’; Augustus Carmichael, lei lì, grazie. Lei intanto aspettava, passivamente, che qualcuno le rispondesse, che qualcosa accadesse. Ma servendo la minestra pensò: non è una cosa che si può dire” (Woolf, *Al faro*, 101-102). Corsivo mio.

Proprio in questa occasione si abbandona ai suoi pensieri, sentendosi distante dai rumori del presente e dal vuoto di tutte quelle azioni esterne. Si interroga sulla sua vita passata, nota il suo isolamento tra gli ospiti, il degrado della stanza e la diffusa mancanza di bellezza. Contemporaneamente, per la prima volta, Lily mette in luce non la bellezza di Mrs. Ramsay, stabilendo così un rapporto tra Mrs. Ramsay e la casa, focalizzandosi sulla sua stanchezza: “[h]ow old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote” (Woolf, *Lighthouse*, 61)<sup>406</sup>.

La cena costituisce un episodio che, per contrasto, prepara il lettore al cambio di scena descritto nella parte centrale, dove tutta l’armonia creata da una donna che viene descritta come se lentamente si stesse spegnendo, scomparirà per sempre con la sua morte. Alla fine della cena, Mrs. Ramsay prende coscienza della transitorietà dell’attimo, nonostante sia consapevole della sua capacità di creare un piacevole ambiente sociale e, guardandosi indietro, riconosce che quella serata, nel momento in cui la vive e la rielabora nella propria mente, è già entrata a far parte del passato:

With her foot on the threshold she waited a moment longer in a *scene which was vanishing even as she looked*, and then, as she moved and took Minta’s arm and left the room, *it changed, it shaped itself differently, it had become*, she knew, giving one last look at it *over her shoulder, already the past* (Woolf, *Lighthouse*, 80)<sup>407</sup>.

---

<sup>406</sup> “Come sembra vecchia, come sembra esausta, pensò Lily, e quanto lontana” (Woolf, *Al faro*, 102).

<sup>407</sup> “Col piede sulla soglia sostò un altro momento in *quella scena, che mentre la guardava già svaniva* e, appena si mosse, prendendo Minta per il braccio e uscendo dalla stanza, *cambiò, prese un’altra forma*; era già diventata, lo capì dandosi un ultimo sguardo alle *spalle, il passato*” (Woolf, *Al faro*, 126). Corsivo mio.

È ancora durante la cena, poi, che Mr.s. Ramsay è coinvolta nel ricordo di un particolare periodo del suo passato. Sebbene siano trascorsi vent'anni da quel suo soggiorno a Londra, ha l'impressione che nulla sia cambiato:

Oh, she could remember it as if it were yesterday—going on the river, feeling very cold. [...] but now, she went among them like a ghost; and it fascinated her, as if, while she had changed, that particular day, now become very still and beautiful, had remained there, all these years (Woolf, *Lighthouse*, 63)<sup>408</sup>.

Come un tema ripetuto in un lungo pezzo musicale che torna dopo qualche battuta, il ricordo di Mrs. Ramsay è rappresentato più avanti come variazione e quindi anche come spiegazione e chiarificazione dell'accenno precedente:

[...] Mrs. Ramsay thought she could return to that dream land, that unreal but fascinating place, the Manning's drawing room at Marlow twenty years ago (Woolf, *Lighthouse*, 67)<sup>409</sup>.

In quel preciso istante, quella che deriva dal ricordo del passato è una sensazione positiva, perché ricordare un momento della propria vita passata implica che non c'è un futuro di cui preoccuparsi: “[i]t was like reading a good book again, for she knew the end of that story, since it had happened twenty years ago” (Woolf, *Lighthouse*, 63)<sup>410</sup>.

Poi, verso la fine della serata e dunque anche della prima sezione del romanzo, ritorna il tema dell'attenuarsi dell'unità di Mr. e Mrs. Ramsay, già

---

<sup>408</sup> “Se la ricordava come fosse ieri—la gita sul fiume, che freddo faceva. [...] Ora lei stessa come un fantasma si aggirava tra quei ricordi, e la cosa l'affascinava, perché, mentre lei era cambiata, quel giorno speciale, diventato immobile e bellissimo, era rimasto uguale, per tutti questi anni” (Woolf, *Al faro*, 105).

<sup>409</sup> “[...] la signora Ramsay poté a questo punto tornare a quella terra di sogno, a quel luogo irrealmente affascinante, il salotto dei Manning a Marlow vent'anni prima, [...]” (Woolf, *Al faro*, 110).

<sup>410</sup> “Era come tornare a leggere un bel libro, perché di quella storia sapeva la fine, era accaduta vent'anni fa” (Woolf, *Al faro*, 110).

presentato attraverso le metafore musicali come una stonatura<sup>411</sup>. La loro complicità sembra infatti dissolversi come il suono di quelle due note citate precedentemente, presagio della cupa atmosfera che pervade la seconda sezione, assieme con l'immagine del teschio appeso nella camera dei bambini. In questo caso, l'accostamento del simbolo della morte con la giovinezza dei bambini sembra alludere, anche abbastanza chiaramente, all'idea che davvero tutto, prima o poi, debba inevitabilmente scomparire.

Anche il simbolo della finestra evocato nel titolo richiama il concetto di tempo privato, soggettivo. La finestra, che segna il confine tra l'esterno e l'interno, richiama l'idea dell'osservazione verso l'interno e verso l'esterno. Se si considera lo sguardo verso l'interno, la casa si rivela il posto dove i personaggi sono portati a meditare e spiegare, principalmente a se stessi, le loro idee e le loro osservazioni in relazione ai sentimenti sul flusso della vita e dunque del tempo. Con il continuo cambiamento del punto di vista, Virginia Woolf sembra voler suggerire che la realtà oggettiva non esiste e che ogni individuo ha una percezione del tempo tutta personale, tanto che la realtà si rivela, così, un insieme di verità soggettive, come ricorda il piccolo James che, dopo dieci anni, riuscirà finalmente a raggiungere il faro: “[f]or nothing was simply one thing” (Woolf, *Lighthouse*, 138)<sup>412</sup>.

Ma in questo caso la finestra si chiude. Non ci sarà nessuna gita al faro quell'estate.

---

<sup>411</sup> Si veda p.

<sup>412</sup> “Perché niente era una cosa sola” (Woolf, *Al faro*, 194).

## 2.2 “Time Passes”: “many things had changed since then”

“Time Passes” si compone di dieci brevi capitoli, tanti quanti gli anni che dividono la prima dall’ultima sezione. Da un punto di vista narrativo, questa sezione è la più complessa di tutta la narrativa di Virginia Woolf (Moore, 76) e, nell’economia del romanzo, funge da interludio, da spartiacque tra due sezioni simili. Infatti, posta tra due sezioni similmente lunghe che presentano personaggi che agiscono e pensano all’interno della casa delle Ebridi, “Time Passes” è più breve e, rispetto ad esse, vuota: i personaggi della prima sezione scompaiono per lasciare il posto a due figure femminili che popolano di tanto in tanto la casa desolata. Il centro della narrazione diventa la residenza estiva dei coniugi Ramsay, che qui è anche simbolo della distruzione della guerra e del passaggio inesorabile del tempo. Stevie Davies sostiene che questa sezione, per il senso di devastazione che domina su tutto, possa essere letta come “testament to reality dehumanized” (38)<sup>413</sup>, e richiama una situazione in cui sembra che una lunga notte prenda possesso dell’edificio.

“Time Passes” dà al romanzo un diverso ritmo narrativo, sebbene nella terza parte sia descritto il vano tentativo di ristabilire la vita della prima sezione: gli effetti del passaggio del tempo, però, sono così distruttivi che niente potrà più essere come prima.

La sezione di apre con una breve descrizione di come la narrativa sposti il suo baricentro dalla vita alla morte, dal movimento a una sorta di inquietante immobilità e silenzio, rotto solo dalla presenza di due donne anziane e dal suono del vento.

---

<sup>413</sup> “il testamento della realtà de-umanizzata” (trad. mia).

La prima frase “Well, we must *wait* for the future to show<sup>414</sup>” (Woolf, *Lighthouse*, 93), pronunciata da William Bankes, è molto significativa. Il senso di attesa pervade l'intero interludio, come se i personaggi, fuori dalla narrazione, continueranno ad avere una vita che il lettore può solo difficilmente immaginare. In questo modo la casa e le trasformazioni cui è soggetta diventano il nodo centrale della sezione e permettono di focalizzarsi sul tema del tempo cronologico.

Il primo capitolo presenta, per l'ultima volta, due personaggi la cui morte sarà annunciata nel corso della narrazione: Andrew, che tornando dalla spiaggia nota che si sta facendo buio e Prue, la quale non riesce a distinguere il mare dalla terraferma. L'idea dell'oscurità è dunque connessa alla presenza di Andrew e a Prue e anticipa la loro morte; nello stesso paragrafo, a Lily Briscoe è connessa un'immagine di luce, intermittenza che allude al faro del titolo del romanzo. E proprio Lily sarà il centro della terza parte, dove sarà descritta nell'atto di portare a termine il quadro iniziato dieci anni prima in quello stesso posto, consegnando alla vita eterna la compianta Mrs. Ransay. Attraverso la pittura, infatti, Lily proverà a restituire al mondo dei vivi l'immagine della donna, che è, a sua volta, simbolo della luce e della vita nella sezione “The Window”.

In “Time Passes”, il senso dell'inesorabile scorrere del tempo è connesso all'idea del buio e della deperibilità:

One by one lamps were all *extinguished* [...] So with the lamps all *put out*, the moon *sunk* [...] a *downpouring* of immense *darkness* began. *Nothing* it seemed, could survive the *flood*, the profusion of *darkness* [...]. *Nothing* stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase (Woolf, *Lighthouse*, 93)<sup>415</sup>.

---

<sup>414</sup> “Bene, dobbiamo aspettare che il futuro si manifesti” (Woolf, *Al faro*, 139). Corsivo mio.

<sup>415</sup> “Spente le luci, tramontata la luna, [...] cominciò un diluvio di tenebra immensa. Niente, sembrava, si sarebbe salvato dall'inondazione, da quel profluvio di tenebra, [...]. Niente si muoveva nel soggiorno o nella sala da pranzo, o sulle scale” (Woolf, *Al faro*, 139-140). Corsivo mio.



La citazione è un chiaro esempio della caratteristica iconica dello stile narrativo di Virginia Woolf. La negatività è messa in evidenza ponendo una doppia negazione, “nothing”, all’inizio di due frasi e reiterando la parola “darkness” in relazione all’aggettivo “immense” e al sostantivo “profusion”, che danno l’idea dell’espansione del buio e dell’assenza totale della luce.

Il terzo capitolo, poi, descrive il buio come qualcosa che giunge naturalmente, in una notte, ma che può anche durare per sempre perché una notte è seguita da un’altra notte e così via:

But what after all is one night? A short space, especially when darkness dims so soon [...] Night, however, succeeds to night (Woolf, *Lighthouse*, 94)<sup>416</sup>.

Ciò che appare interessante è come il concetto dell’oscurità sia enfatizzato dalla citazione continua della notte, e come la ripetizione del termine accentui il suo significato simbolico di devastazione: le notti, infatti, avvolte nell’oscurità, “now are full of wind and destruction” (Woolf, *Lighthouse*, 95)<sup>417</sup>.

Sin dall’inizio della sezione, è evidente che la negatività degli eventi che coinvolgono la casa e, conseguentemente, l’intera famiglia che la casa rappresenta, formano un preludio alla morte di Mrs. Ramsay: la casa è vuota, le porte rimangono chiuse per anni. Sebbene, però, la scomparsa di Mrs. Ramsay costituisca un evento cruciale nell’economia del romanzo, è descritta rapidamente tra parentesi e in una frase secondaria:

[Mr. Ramsay stumbling along a passage stretched his arms

---

<sup>416</sup> “Ma cos’è una notte dopo tutto? Un intervallo breve, specie se le tenebre calano così presto, [...]. Così le notti seguono alle notti” (Woolf, *Al faro*, 141).

<sup>417</sup> “ora sono piene di vento e distruzione” (Woolf, *Al faro*, 141).

out one dark morning, but, Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty] (Woolf, *Lighthouse*, 95)<sup>418</sup>.

Ritorna, ancora una volta, il simbolo della notte, momento del giorno in cui Mrs. Ramsay muore: il dettaglio contribuisce a porre l'accento alla simbologia della perdita che non può portare altro che oscurità e infelicità. Accanto a ciò, per enfatizzare il senso del trascorrere del tempo, compare la descrizione contrastiva di come fossero le cose in passato e di come sono, invece, nel presente:

What people had shed and left [...] those alone kept the human shape and the emptiness indicated *how once* they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and button; *how once* the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. *Now, day after day*, light turned, like a flower reflected in water, its clear image on the wall opposite (Woolf, *Lighthouse*, 95-96)<sup>419</sup>.

Questo dimostra come, con una semplice frase inserita fra due virgole, la scrittrice possa riuscire a suggerire il susseguirsi dei giorni e, con la stessa tecnica, il susseguirsi delle settimane:

Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, *week after week*, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds, ships hooting, the drone and hum of the fields, a dog's bark, a man's shout, and folded them around the house in silence (Woolf, *Lighthouse*, 96)<sup>420</sup>.

---

<sup>418</sup> “[Ramsay incespicando lungo il corridoio tese le braccia una scura mattina, ma poiché la signora Ramsay era morta improvvisamente la notte avanti, tese le braccia e basta. Rimasero vuote.]” (Woolf, *Al faro*, 142). Corsivo mio.

<sup>419</sup> “Ciò che s'erano tolti e avevano lasciato lì [...] serbava ancora l'impronta umana e in quel vuoto indicava che *una volta* le mani s'erano date da fare con ganci e bottoni, *una volta* lo specchio aveva contenuto una faccia, anzi un mondo cavo in cui una figura si era girata, una mano era apparsa, la porta s'era aperta, e i ragazzi erano entrati di corsa, ruzzolando, e poi se n'erano riandati. *Ora, giorno dopo giorno*, la luce proiettava sulla parete la sua immagine chiara, come un fiore riflesso nell'acqua” (Woolf, *Al faro*, 142). Corsivo mio.

<sup>420</sup> “Nulla sembrava potesse rompere quell'immagine, corrompere quell'innocenza, disturbare il

Nel settimo capitolo, allo stesso modo, il senso del passaggio del tempo è dato da un'intera frase posta tra parentesi "(for night and day, month and year ran shapelessly together)"<sup>421</sup> o tra due virgole, "Night after night, summer and winter"<sup>422</sup>, come nella frase iniziale del capitolo. "[T]he stillness and brightness of the day"<sup>423</sup> sono presentati in contrasto con "the chaos and tumult of the night"<sup>424</sup> (Woolf, *Lighthouse*, 100), contrasto che suggerisce l'idea che i rumori della notte si oppongano al silenzio del giorno, ribaltando la comune idea della tranquillità della notte e del trambusto giornaliero. L'inversione delle comuni coppie notte-silenzio e giorno-suono è sintomatico della mancanza di ordine che interessa la casa: le coppie non si mischiano correttamente ma seguono una struttura a chiasmo, e il suono del giorno è trasformato in rumore. In questo contesto, la parola si carica di un intenso significato negativo, perfettamente in tono con l'atmosfera dell'intera sezione.

In relazione all'idea del tempo che distrugge e trasforma, nel sesto capitolo non è un giorno, una notte o un mese che passa, ma un'intera stagione. Prue si sposa in primavera e muore nell'estate successiva, mentre Andrew rimane ucciso in Francia durante la Prima Guerra Mondiale. Come la morte di Mrs. Ramsay, anche la morte di Prue e Andrew è descritta tra parentesi, come se si trattasse di un evento secondario ai fini della narrazione. Particolarmente significativa è la scomparsa di Prue, la quale muore nel tentativo di dare alla luce un bambino, chiaro sintomo dell'impossibilità di rigenerazione, di continuazione della vita, in

---

manto fluente del silenzio che, *settimana dopo settimana*, nel vuoto delle stanze, cuciva bella sua trama le grida roche degli uccelli, le sirene delle navi, il ronzio monotono dei campi, il latrato di un cane, l'urlo di un uomo, con cui avvolgeva di silenzio la casa" (Woolf, *Al faro*, 143). Corsivo mio.

<sup>421</sup> "(perché notte e giorno, mesi e anni scorrevano così, avendo perso ogni forma)" (Woolf, *Al faro*, 147).

<sup>422</sup> "Notte dopo notte, estate e inverno" (Woolf, *Al faro*, 147).

<sup>423</sup> "[l]a quiete e la luminosità del giorno erano sinistre" (Woolf, *Al faro*, 148).

<sup>424</sup> "il caos e il tumulto della notte" (Woolf, *Al faro*, 148).

un ambiente che ha subito la distruzione totale per gli effetti della guerra che fa da sfondo alla vicenda e quelli più inevitabili del tempo.

Rispetto alla sezione precedente, dove suoni, rumori, conversazioni costituivano gran parte dell'atmosfera gioiosa di casa Ramsay, "Time Passes" si svolge in un silenzio irreali: "it portrays the apocalyptic aspect of silence, linking it to death and war's destruction (Fisher, 104)<sup>425</sup>". Solo Mrs. McNab prova a ristabilire l'ordine nella casa delle Ebridi. Personaggio minore, ma non per questo insignificante, come Lily Briscoe, che avrà un ruolo determinante soprattutto nella sezione successiva, ha una visione, pressoché inquietante e assolutamente inaspettata, della defunta Mrs. Ramsay. Ripensando a un momento del passato glorioso della famiglia, Mrs. McNab si imbatte in uno scialle che era appartenuto a Mrs. Ramsay e ricorda come la sua morte sia ancora avvolta nel mistero: qualcuno disse che accadde improvvisamente molti anni prima a Londra ma in circostanze ignote. Mrs. McNab ha poi l'impressione di vedere la donna curva sui fiori del suo giardino accanto ai suoi figlioletti. È questa una visione che, come quella di Lily, rappresenta un modo di riportare in vita una persona scomparsa, attraverso il ricordo.

L'episodio è ricco di ripetizioni di frammenti di frasi, riproposte con qualche variazione, che conferiscono al linguaggio una particolare musicalità. Il narratore mette in evidenza che "she could see her, as she came up the drive with the washing, stooping over her flowers [...] – she could see her with one of the children by her in that grey cloak". Alla fine dello stesso paragrafo e nel seguente, la stessa frase è presentata in due momenti diversi: "Yes, she could see Mrs. Ramsay as she came up the drive with the washing" e, più avanti, "She could see

---

<sup>425</sup> "ritrae l'aspetto apocalittico del silenzio, collegandolo alla morte e alla distruzione della guerra" (trad. mia).

her now, stooping over the flowers” (Woolf, *Lighthouse*, 101)<sup>426</sup>. Il fantasma di Mrs. Ramsay popola dunque l’immaginazione di Mrs. McNab:

(and faint and flickering, like a yellow beam or the circle at the end of a telescope, a lady in a grey cloak, stooping over her flowers, went wandering over the bedroom wall, up the dressing-table, across the washstand, as Mrs. McNab hobbled and ambled, dusting, straightening) (Woolf, *Lighthouse*, 101)<sup>427</sup>.

Infine, i due capitoli conclusivi della sezione descrivono come la casa, per anni abbandonata, “alone”, “deserted” (Woolf, *Lighthouse*, 102)<sup>428</sup>, sia adesso ristrutturata da Mrs. McNab e Mrs. Bast, come se dovesse essere preparata ad accogliere di nuovo la famiglia Ramsay e il suo gruppo di amici:

[...] Mrs. McNab and Mrs. Bast stayed the corruption and the rot; rescued from *the pool of Time* that was fast closing over them now a basin, now a cupboard; (Woolf, *Lighthouse*, 103)<sup>429</sup>.

Il linguaggio, da questo momento in poi, appare ricco di espressioni positive: “rescued from the pool of Time”, “fetched up from oblivion”, “restored to sun and air” (Woolf, *Lighthouse*, 103)<sup>430</sup>. Il ritorno dei suoni, dei rumori, allude alla vivacità della vita sociale che quella casa aveva accolto molti anni prima e che, dopo anni di silenzio e distruzione, sarebbe ritornato a rivedere. Ma, come indica

---

<sup>426</sup> “La vedeva [...] quando veniva su per il viale a portarle la biancheria, china sui fiori [...] – la vedeva con uno dei figli vicino, e la mantella grigia”. [...] “le pareva di rivedere la signora Ramsay, quando veniva su per il viale a portarle la biancheria” [...] “La rivedeva china sui fiori” (Woolf, *Al faro*, 148-149).

<sup>427</sup> “(fioca e fugace, come un raggio di luce o l’alone in fondo al cannocchiale, una donna in una mantella grigia, china sui fiori, vagava tra le pareti della stanza, nella toeletta, sul lavabo, mentre la signora McNab caracollava lenta, spolverando, raddrizzando)” (Woolf, *Al faro*, 149).

<sup>428</sup> “sola”, “abbandonata” (Woolf, *Al faro*, 150).

<sup>429</sup> “[...] la signora McNab e la signora Bast fermarono la decomposizione e l’impudimento; salvarono dalla *pozza del Tempo*, che veloce si chiudeva intorno a loro, qui una bacinella, qui una credenza” (Woolf, *Al faro*, 151). Corsivo mio.

<sup>430</sup> “salvarono dalla pozza del Tempo”, “sottrassero all’oblio”, “riportarono al sole e alla luce” (Woolf, *Al faro*, 151-152).

Mrs. Bast, “they’d find it changed” (Woolf, *Lighthouse*, 104)<sup>431</sup>, un’espressione che ritorna alla fine del paragrafo, come se si volesse enfatizzare che il tempo ha lasciato le sue tracce, producendo un cambiamento radicale nelle cose e nelle persone. Casa Ramsay, dunque, sembra essere tornata alla vita:

And now as if the cleaning and the scrubbing and the scything and the drowned it there rose *that half-heard melody, that intermittent music* which the ear half catches but lets fall: [...] (Woolf, *Lighthouse*, 105)<sup>432</sup>.

Una melodia lontana, difficilmente percepibile, simboleggia il ritorno a una vitalità spezzata: quella musica dura solo pochi momenti, e il silenzio prenderà di nuovo possesso della casa. L’episodio, così, dimostra chiaramente che niente potrà essere come prima dopo la morte di Mrs. Ramsay. “Then indeed peace had come” (Woolf, *Lighthouse*, 105)<sup>433</sup>, sottolinea l’autore, sebbene sia una pace sconcertante, irreale e a volte surreale, come il silenzioso suono del mare che accompagnerà James e Cam durante la loro gita al faro che si realizza, finalmente, dopo dieci lunghi anni.

### 2.3 “The Lighthouse”: niente è come prima

L’ultima sezione del romanzo descrive le conseguenze del passaggio del tempo descritto in “Time Passes” e include molti episodi relativi al ricordo di Mrs.

---

<sup>431</sup> “trovarono la casa cambiata” (Woolf, *Al faro*, 153).

<sup>432</sup> “E ora, come se tutto quel pulire, strofinare, falciare e tagliare, l’avessero soffocata, si levò una *melodia vaga – una specie di musica intermittente* che l’orecchio cattura a metà, e lascia cadere: [...] (Woolf, *Al faro*, 153). Corsivo mio.

<sup>433</sup> “La pace era dunque tornata” (Woolf, *Al faro*, 154).

Ramsay. La relazione tra la memoria e il tempo diventa qui più stretta e molti degli eventi della prima parte sono ripresi come variazione sul tema.

Nel descrivere il tentativo di ristabilire l'armonia che si era dissipata con la morte di Mrs. Ramsay, "The Lighthouse" presenta la conclusione di due eventi intrapresi nella prima parte e lasciati inconclusi: la gita al faro e il quadro di Lily Briscoe. Secondo Madeline Moore, in questa sezione Virginia Woolf vuole porre l'accento sull'atto di "re-creation" e, nonostante siano passati molti anni, "each of the remaining characters is imbued with the author's own determination to *recreate* a family whose centre is destroyed" (63)<sup>434</sup>. Il tempo, però, ha lasciato i suoi segni e l'armonia passata non potrà essere ristabilita esattamente com'era dieci anni prima.

Se nella prima sezione era Mrs. Ramsay il personaggio centrale e il fulcro dello sviluppo della storia, e nella seconda parte catalizzatore della vicenda si rivela Mrs. McNab, qui il centro intorno al quale tutto ruota è Lily Briscoe, l'artista che osserva scrupolosamente il mondo che la circonda e tenta di ricostituire, attraverso i mezzi dell'arte, i suoi innumerevoli aspetti.

In una serena mattina di settembre, proprio lì, nella casa alle Ebridi, Lily è seduta "at her *old* place at the breakfast table, *but alone*" (Woolf, *Lighthouse*, 109)<sup>435</sup>. L'accostamento dell'aggettivo "old" all'espressione "but alone" enfatizza l'idea della trasformazione, del cambiamento, suggerita anche dalle immagini della presenza di una famiglia dimezzata, devastata dal lutto e dal dolore. Ora Lily è sola e ripensa alla morte di Mrs. Ramsay, di Prue e di Andrew: "Mrs. Ramsay dead;

---

<sup>434</sup> "ogni personaggio è permeato dall'intenzione dell'autrice di ricreare una famiglia il cui centro è stato distrutto" (trad. mia). Corsivo mio.

<sup>435</sup> "al suo *solito* posto al tavolo della colazione, *ma sola*" (Woolf, *Al faro*, 159). Corsivo mio.

Andrew killed; Prue dead too” (Woolf, *Lighthouse*, 110)<sup>436</sup>. Intanto, come un ritornello che si ripete a intervalli più o meno regolari, i versi di “The Castaway” di William Cowper<sup>437</sup>, richiamati dalle parole “alone” e “perish”, oltre che dai versi citati direttamente nel testo, risuonano come un’eco nel corso della sezione, fino alla fine, e sono anch’essi simbolo del “transeunte” che l’intero romanzo celebra.

Con la ripetizione episodica di frasi o parti di essa Virginia Woolf sottolinea l’importanza della morte di Mrs. Ramsay per le conseguenze che ne erano derivate sulle cose e sul resto della sua famiglia: “She was dead. The step where she used to sit was empty. She was dead” (Woolf, *Lighthouse*, 112)<sup>438</sup>. Il sentimento di vuoto che lascia Mrs. Ramsay è poi evidenziato dall’affermazione “[I]t was all dry: all withered: all spent” (Woolf, *Lighthouse*, 112)<sup>439</sup>, dove il procedimento anaforico conferisce al testo una particolare musicalità.

È naturale, per Lily, ricordare il glorioso passato della casa: si trova in uno spazio vuoto, dopo dieci anni, è assalita dalla solitudine e dalla nostalgia. La sua arte può allora aiutarla a stabilire una sorta di equilibrio. Daniel Ferrer sostiene che “her art is an attempt to fill in an empty space” (54)<sup>440</sup>, tanto che è proprio il quadro una delle prime cose che ritornano alla mente di Lily:

Suddenly she remembered. When she had sat there ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the tablecloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been problem about a foreground of a picture. [...] She had never finished that picture. It had been knocking about in her mind all these years. She

---

<sup>436</sup> “La signora Ramsay era morta, Andrew era stato ucciso, anche Prue era morta [...]”(Woolf, *Al faro*, 160).

<sup>437</sup> William Cowper (1731-1800), è stato un poeta inglese. Compone i versi del poema “The Castaway” nel 1799.

<sup>438</sup> “Era morta. Il gradino su cui stava sempre seduto era vuoto. Era morta” (Woolf, *Al faro*, 163).

<sup>439</sup> “Era tutto secco, appassito, svuotato” (Woolf, *Al faro*, 163).

<sup>440</sup> “la sua arte è un modo per riempire uno spazio vuoto” (trad. mia).



would paint that picture now (Woolf, *Lighthouse*, 110)<sup>441</sup>.

Al quadro, dunque, è legato un episodio di memoria involontaria, generato da un evento apparentemente insignificante:

[S]omething she remembered in the relations of those lines cutting across, slicing down, and in the mass of the edge with its green cave of blues and browns, which had stayed in her mind; which had tied a knot in her mind so that at odds and ends of time, involuntary, as she walked along the Brompton Road, as she brushed her hair, she found herself painting that picture, passing her eye over it, and untying the knot in imagination (Woolf, *Lighthouse*, 117)<sup>442</sup>.

È la pittura l'arte scelta da Virginia Woolf in *To the Lighthouse* per rappresentare il significato dell'intero romanzo. A questo proposito, Daniel Ferrer dichiara che “in Lily Briscoe's action painting, the spasm was organized into a rhythm, a dance” (55)<sup>443</sup>, ritmo suggerito dall'alternanza dell'azione del dipingere e i momenti di pausa:

[...] she made her first decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it – a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and she stroke another, and all were related; and so, lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no

---

<sup>441</sup> “D'un tratto si ricordò. L'ultima volta che s'era seduta qui, dieci anni fa, sulla tovaglia c'era un ramo o una foglia, che aveva notato in un momento d'illuminazione. Aveva un problema su come risolvere il primo piano di un quadro. [...] Non aveva più finito quel quadro; ma le era rimasto in mente per tutti quegli anni. Ora sentiva di volerlo finire” (Woolf, *Al faro*, 161).

<sup>442</sup> “[...] qualcosa le venne in mente, che riguardava quelle linee traverse, oblique in rapporto alla massa della siepe verde coi suoi buchi di blu e di marrone – non se n'era dimenticata, anzi, quel problema le si era così radicato nella mente, che nei momenti più improbabili, mentre camminava per Brompton Road, o si spazzolava i capelli, senza volere di trovava a dipingere quel quadro, a ripassarlo cogli occhi, a scioglierne il nodo che s'era annodato nella fantasia” (Woolf, *Al faro*, 169).

<sup>443</sup> “nell'azione del dipingere di Lily Briscoe, lo spasmo era organizzato in un ritmo, una danza” (trad. mia).

sooner settled there than they enclose [...] a space (Woolf, *Lighthouse*, 118)<sup>444</sup>.

Attraverso la pittura, Lily trova un modo per preservare la sua esperienza, il momento che coglie dal corso del tempo (Fisher, 109), riesce ad immobilizzare l'attimo, al contrario di quanto succede a Mr. Ramsay, che non riesce a cogliere il significato filosofico della vita che tanto ha ricercato nel corso degli anni, e diversamente anche da Mrs. Ramsay, la cui esistenza si interrompe improvvisamente, prima di aver potuto prendere davvero coscienza della vita, sebbene ne avesse vissuto intensamente ogni attimo.

Con ciò, Virginia Woolf sembra voler suggerire che è l'arte l'unica vera possibilità di certezza in un mondo destinato a cambiare, così che, attraverso Lily svela che “nothing stays, all changes; but not words, not paint” (Woolf, *Lighthouse*, 133)<sup>445</sup>.

Lily sente poi la necessità di cogliere davvero il momento perché “what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything”: solo cogliendo “the eternal passing and flowing” (Woolf, *Lighthouse*, 144, 120)<sup>446</sup> il suo lavoro potrà durare per sempre.

In questa sezione la memoria ha un ruolo fondamentale, sia come memoria personale dei personaggi riproposti dalla prima sezione, sia come memoria esterna, di cui fa esperienza il lettore. Molti eventi della prima sezione sono richiamati in quest'ultima parte ed è proprio attraverso il ricordo che Lily riesce a portare a termine il suo quadro.

---

<sup>444</sup> “[...] dette il primo colpo di pennello deciso. Il pennello calò. Guizzò marrone sulla tela bianca, e lasciò un segno lungo. Ripeté il gesto un'altra volta – una terza. E tra pause e rapidi scatti raggiunse un ritmo danzante, fatto insieme di pause e di colpi, tutti integrati. Tra pause veloci e leggere e tocchi precisi tempestò la tela di linee lunghe e nervose, che appena si posavano sulla tela definivano uno spazio [...]” (Woolf, *Al faro*, 170).

<sup>445</sup> “Niente resta. Tutto muta. Ma le parole no, né la pittura” (Woolf, *Al faro*, 188).

<sup>446</sup> “[...] quello che voleva afferrare era proprio la scossa dei nervi, la cosa stessa prima che diventi un'altra”. [...] “l'eterno passare e fluire” (Woolf, *Al faro*, 200, 173).

Mrs. Ramsay torna a rivivere nell'immaginazione della pittrice, come era successo a Mrs. McNab<sup>447</sup>. “She calls up the memory of [her] when she is in the middle of a painting” (48)<sup>448</sup>, ricorda Daniel Ferrer, e questo è indicativo del fatto che quel quadro, così come l'immagine di Mrs. Ramsay, “is drawn from a very distant past” (Ferrer, 48)<sup>449</sup>:

The moment at least seemed extraordinarily fertile. She rammed a little hole in the sand and covered it up, by way of burying in the perfection of the moment. It was like a drop of silver in which one dipped and illumined the darkness of the past. [...] And as she dipped into the blue paint, she dipped too into the past there. [...] She went on tunnelling her way into her picture, into the past (Woolf, *Lighthouse*, 128)<sup>450</sup>.

Lily ha l'impressione di vedere la donna seduta lì, in salotto: “She saw [...] the shape of a woman, peaceful, silent, with downcast eyes” (Woolf, *Lighthouse*, 132)<sup>451</sup>. E di nuovo, verso la fine del capitolo, “Mrs. Ramsay [...] sat there quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat” (Woolf, *Lighthouse*, 150)<sup>452</sup>.

Ma Lily, lentamente, prende coscienza del fatto che quella visione è, in realtà, frutto della sua immaginazione: il gradino è infatti vuoto e il suo quadro ancora poco definito. Poi, la visione:

---

<sup>447</sup> Si veda a questo proposito p. ...

<sup>448</sup> “le torna in mente il ricordo di lei proprio nel bel mezzo del dipingere” (trad. mia).

<sup>449</sup> “proveniente da un passato molto lontano” (trad. mia).

<sup>450</sup> “Quell'istante, in ogni caso, sembrava di per sé estremamente fecondo. Scavò un buco nella sabbia e lo ricoprì, come per seppellirci la perfezione del momento. Era una goccia d'argento da cui attingere la luce, per illuminare la tenebra del passato. [...] E come immerse il pennello nel blu, s'immerse anche nel proprio passato. [...] Continuò ad addentrarsi nel quadro, e nel passato” (Woolf, *Al faro*, 181-182)

<sup>451</sup> “Vide [...] la figura di una donna tranquilla, silenziosa, con gli occhi abbassati” (Woolf, *Al faro*, 186).

<sup>452</sup> “La signora Ramsay [...] rimase semplicemente seduta lì sulla sedia; muoveva veloce i ferri davanti e indietro, faceva i calzerotti marroni, gettava l'ombra sul gradino. Lì seduta” (Woolf, *Al faro*, 207).

With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision (Woolf, *Lighthouse*, 154)<sup>453</sup>.

Solo ricordando e raffigurando davanti ai suoi occhi l'immagine di Mrs. Ramsay Lily è in grado di concludere il suo lungo progetto e di dare l'opportunità alla donna di essere ricordata in futuro.

Anche James è coinvolto in un momento di memoria personale. Come aveva previsto la defunta Mrs. Ramsay "he will remember that all his life" (Woolf, *Lighthouse*, 45)<sup>454</sup>, riferendosi all'atteggiamento negativo del padre, rispetto alla gita al faro, che avrebbe avuto degli effetti negativi sulla vita del ragazzo:

Something, he remembered, stayed and darkened over him; [...] "It will rain", he remembered his father saying. "You wont be able to go to the Lighthouse" (Woolf, *Lighthouse*, 138)<sup>455</sup>.

Ripensando a quell'episodio, James medita sul faro, su come gli appariva da bambino e su come gli appare adesso:

The Lighthouse was the a silvery, misty looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening. Now - James looked at the Lighthouse. He could see the whitewashed rocks; the tower, stark and straight; [...] So that was the Lighthouse, was it? (Woolf, *Lighthouse*, 138)<sup>456</sup>.

---

<sup>453</sup> Con intensità repentina, come se per un istante tutto le apparisse chiaro, tirò una linea lì, nel centro. Era fatto; finito. Sì, pensò, mettendo giù il pennello spossata, ho avuto la mia visione" (Woolf, *Al faro*, 213).

<sup>454</sup> "se lo ricorderà tutta la vita" (Woolf, *Al faro*, 84).

<sup>455</sup> "Qualcosa, si ricordò, s'era fermato, gettando un'ombra su di lui. [...] 'Pioverà,' si ricordò che diceva il padre. 'Non potrai andare al Faro'" (Woolf, *Al faro*, 193).

<sup>456</sup> "Il Faro era allora una torre argentata, brumosa, con un occhio giallo che s'apriva improvviso, senza rumore, la sera. Ora - James guardò il Faro. Poteva vedere le rocce bianco calce, la torre nuda e dritta; [...] Era quello il Faro, quello?" (Woolf, *Al faro*, 193-194).

Tutto sembra essere diverso da allora ma, dopo tanti anni, quel faro è ancora lì.

Se si considera il romanzo come un pezzo musicale composto da tre parti, l'episodio può essere letto allora come una "ripresa" della prima parte, ripresentato dalla scrittrice secondo un particolare metodo di far richiamare al lettore motivi già noti attivando la facoltà della memoria<sup>457</sup>. Il silenzio, però, anticipato nella sezione precedente, è un elemento del tutto nuovo. È il silenzio che pervade, infatti, la sezione conclusiva e contrasta con i suoni, i rumori e la vitalità descritte nella prima parte.

Nel corso di "The Window" la presenza dei suoni e dei movimenti è implicita ma comunque percepita dal lettore, contrariamente a quanto accade nella terza parte, dove l'idea del silenzio non è solo suggerita ma anche descritta in modo molto chiaro. Espressioni come "[i]n complete silence" (Woolf, *Lighthouse*, 114)<sup>458</sup>, "[a]ll was silence" (Woolf, *Lighthouse*, 121)<sup>459</sup>, "without speaking", "[s]peak to him they could not", "in silence", "[t]hey would say nothing" (Woolf, *Lighthouse*, 122)<sup>460</sup>, "stared at the shore and said nothing", "the children are quite silent still" (Woolf, *Lighthouse*, 126, 127)<sup>461</sup>, "[i]t was all in keeping with this silence, this emptiness, and the unreality of the early morning" (Woolf, *Lighthouse*, 142)<sup>462</sup> richiamano una quiete irreali, distante, immobile: "[n]obody seemed to be stirring in the house", "[t]he boat made no motion at all" (Woolf, *Lighthouse*,

---

<sup>457</sup> Questa particolare tecnica compositiva del romanzo richiama chiaramente la forma-sonata, come verrà evidenziato nel paragrafo successivo.

<sup>458</sup> "in assoluto silenzio" (Woolf, *Al faro*, 165).

<sup>459</sup> "tutto era silenzio" (Woolf, *Al faro*, 173).

<sup>460</sup> "senza parlare", "[p]arlargli non potevano", "in silenzio" (Woolf, *Al faro*, 174).

<sup>461</sup> "fissava la riva, senza dir nulla", "i figli sono ancora muti" (Woolf, *Al faro*, 179-180).

<sup>462</sup> "Era tutto in armonia con questo silenzio, con questo vuoto, e l'irrealtà dell'ora mattutina" (Woolf, *Al faro*, 198).

121)<sup>463</sup>, “[a]ll looked distant and peaceful and strange. The shore seemed refined, far away, unreal” (Woolf, *Lighthouse*, 124)<sup>464</sup>. Il linguaggio, così, sembra alludere a un quadro metafisico, dove cose e persone diverse, opposte, sono poste sulla stessa tela per creare una situazione assurda, avulsa dalla logica cui si è abituati, in cui nessuno sembra potersi muovere o parlare<sup>465</sup>. Ma la barca sospesa nel silenzio e nella staticità di un momento riporta, inevitabilmente, alla memoria i quadri di Monet, quell’olio su tela *Impressione. Il tramonto del sole* del 1872 che aveva suggerito ai critici l’appellativo di “impressionismo” al movimento che privilegiava le impressioni dell’artista in un particolare momento della giornata<sup>466</sup>.

Nel romanzo, poi, la memoria personale investe e coinvolge anche l’austero Mr. Ramsay, “a desolate man, widowed, bereft” (Woolf, *Lighthouse*, 124)<sup>467</sup>, che desidera a tutti i costi raggiungere il faro con i figli Cam e James, gli unici sopravvissuti, per onorare la memoria di Mrs. Ramsay e del resto della famiglia. I ragazzi si sentono “forced”, “bidden”, ma capiscono il motivo per cui il padre voglia fare quella gita: “he wished it, [...] for his own pleasure in memory of the dead people” (Woolf, *Lighthouse*, 123)<sup>468</sup>.

Pensando al faro, “once more drawing her fingers through the waves”, Cam percepisce il trascorrere del tempo: “all had slipped, all had passed, all had

---

<sup>463</sup> “[l]a barca non si muoveva affatto” (Woolf, *Al faro*, 173).

<sup>464</sup> “Sembrava tutto distante, calmo, strano”. La riva appariva sottile, remota, irreali” (Woolf, *Al faro*, 176).

<sup>465</sup> La pittura metafisica esprime ciò che è oltre l’apparenza fisica e si avvale dell’insolita giustapposizione di elementi diversi in uno stesso spazio, tale da suscitare sensazioni di inquietudine, paura e sottile angoscia.

<sup>466</sup> Claude Monet (1840-1926), considerato il maggior rappresentante dell’impressionismo, sintetizza magistralmente tutte le caratteristiche del movimento: la ricerca di un nuovo modo di rappresentare la realtà che l’artista percepisce nella sua tonalità e continuità, l’importanza della luce nell’evidenziare le qualità dei paesaggi in diversi momenti della giornata, la volontà di immobilizzare un attimo e restituire la transitorietà della vita.

<sup>467</sup> “un uomo rimasto solo, vedovo, privo di tutto” (Woolf, *Al faro*, 177).

<sup>468</sup> “lo voleva lui, [...] per il proprio piacere in memoria dei morti” (Woolf, *Al faro*, 176).

streamed away” (Woolf, *Lighthouse*, 140)<sup>469</sup>. In questa espressione, l’uso del verbo al passato sottolinea come le cose fossero un tempo diverse dal presente. E non è certo un caso che i pensieri sul tempo ritornino nella mente di Cam nel tentativo di sfiorare il mare: esso è simbolo del cambiamento, dell’eterno movimento delle onde, dolce e distruttivo, sempre uguale a se stesso e capace di portare nell’esistenza dell’uomo profondi cambi di rotta, trasformazioni radicali e inesorabili.

### 3. IL FLUSSO DEL “TEMPO”

Dall’analisi delle tre sezioni di *To the Lighthouse* emerge come la memoria e il passaggio del tempo siano temi cruciali all’interno della narrazione.

In “the Window” e “The Lighthouse”, Virginia Woolf considera il tempo più in senso psicologico e personale che cronologico, contrariamente a quanto farà in “Time Passes”, dove il tempo è visto come elemento distruttivo e dunque come *temps* in senso bergsoniano.

Nella prima e nella terza parte del romanzo, la descrizione analitica dei pensieri dei personaggi rallenta l’azione e il testo richiama così un pezzo musicale che segue l’indicazione di un “adagio”. Ma se “The Window” rievoca un adagio, “The Lighthouse” risponde più ai canoni di un lento, per la presenza dei riferimenti al silenzio e all’immobilità che conferiscono al testo un ulteriore grado di lentezza.

In “Time Passes”, invece, gli eventi si susseguono rapidamente, come le

---

<sup>469</sup> “ strisciando di nuovo le dita nell’acqua”, [...] “tutto scivolava, passava, fluiva” (Woolf, *Al faro*, 195-196).

note e le frasi musicali in un “prestissimo”, senza però che gli eventi ne rispecchino gli aspetti allegri e positivi che caratterizzano questo andamento. La sezione si presta poi ad ulteriori letture in termini musicali: essa potrebbe essere considerata un interludio, per la sua caratteristica di ponte che unisce due parti simili, o uno staccato, per la rapidità con cui sono presentate le indicazioni temporali.

Ma oltre che in relazione all’aspetto formale, il rapporto del romanzo di Virginia Woolf con la musica riguarda lo stile. Secondo quanto sostiene Stevie Davie,

[...] abolishing chapter and verse, Virginia Woolf creates a rhythmic wave-like form and undulating passages as in music, where the structure of parts within an individual movement is a continuous flow rather than a series of stops and starts” (37)<sup>470</sup>.

In *To the Lighthouse*, dunque, le parole, il tempo, nonché i suoni, le pause, i silenzi, costituiscono gli elementi ritmici di base che contribuiscono a creare il ritmo del romanzo (Laurence, 188-190). Inoltre, la forma tripartita del romanzo “finds fulfilment in repetition” e “phrases and images resonate and recombine in unexpected patterns, with the most recent image or word endlessly reorganizing previous ones in the reader’s mind” (Fisher, 107)<sup>471</sup>.

In questo modo, musica e memoria risultano chiaramente connesse: il ritmo delle frasi e la loro reiterazione nel testo attivano nella mente del lettore degli strani meccanismi memoriali, così che egli ha l’impressione di aver già sentito quel suono, quel ritmo, quel silenzio.

---

<sup>470</sup> “abolendo capitoli e versi, Virginia Woolf crea una forma ondulante e ritmica, passaggi ondulanti come in musica, dove la struttura delle parti entro un movimento singolo è un flusso continuo piuttosto che un continuo fermarsi e riprendere” (trad. mia).

<sup>471</sup> “trova realizzazione nella ripetizione” [...] “frasi e immagini risuonano e si ricombinano in imprevedibili strutture, con la più recente immagine o parola senza fine riorganizzando le precedenti nella mente del lettore” (trad. mia).



## CAPITOLO 6

### LETTERATURA IN MUSICA:

#### JOYCE E BERIO

##### 5. JOYCE E LE INFLUENZE MUSICALI

Sul rapporto di James Joyce con la musica molti critici hanno espresso, nel corso degli anni, il loro autorevole parere, più o meno concordante con quelle che originariamente erano le intenzioni dell'autore, o più o meno incentrato sul dibattito musico-letterario che entra prepotentemente in scena negli anni Venti del secolo scorso. Non è semplice affrontare il tema dei rapporti di Joyce con la musica e delle infinite tracce musicali che attraversano con disinvoltura l'intera sua opera, intersecandosi tra le maglie di un linguaggio che è allusivo, oscuro, complesso, una sfida delle sue potenzialità recondite, pura sperimentazione. È necessario però ricordare come gli studi su Joyce e la musica si concentrino prevalentemente su due filoni distinti e paralleli: il primo è quello che studia la presenza della musica nell'opera joyciana e le influenze che su di essa ha avuto la musica precedente e coeva a Joyce<sup>472</sup>; il secondo indaga invece l'influenza che l'opera di Joyce ha avuto non solo sulla letteratura successiva ma anche sulla musica del secondo

---

<sup>472</sup> Tra i principali critici che hanno evidenziato il rapporto di James Joyce con la tradizione musicale precedente si ricordano Matthew Hodgart - Mabel Worthington, *Song in the Works of James Joyce* (1959); Zack Bowen, *Musical Allusions in the Works of James Joyce* (1974) e *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music* (1995); Timothy Martin, *Joyce and Wagner: A Study of Influence* (1991); Ruth Bauerle (a cura di), *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text* (1993); Jake W. Weaver, *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in his Writings* (1998); Sebastian Knowles (a cura di) *Bronze by Gold. The Music of Joyce* (1999).

Novecento<sup>473</sup>.

L'autorevolezza di Joyce nella storia letteraria mondiale è ormai ampiamente riconosciuta non solo in ambito anglofono ma anche italiano e più in generale europeo e americano. Nell'ambito più strettamente musicologico, la sua influenza assume un carattere più originale e soprattutto imprevedibile, totalmente inaspettato. Scott W. Klein<sup>474</sup>, in occasione del seminario "ReJoyce in Music" tenutosi presso il Contemporary Music Centre di Dublino nel giugno 2004, sottolinea quanto sia sorprendente e dilagante l'influenza di James Joyce sulla musica del ventesimo secolo:

It's no great surprise to find musicians influenced by preceding musicians, or authors influenced by other authors; but Joyce's influence over a range of music is perhaps without precedent (1)<sup>475</sup>.

L'influenza dell'autore irlandese sembra coinvolgere più l'aspetto stilistico che il piano tematico e contenutistico delle opere e non si limita a una stretta cerchia di musicisti. Questo sembra dovuto—e molto probabilmente lo è—al carattere polimorfo e prismatico dello scrittore:

Joyce's work influenced a wide range of composers of almost impossibly divergent aesthetic presuppositions. [...] The influence was largely conceptual, [...and] the more avant-garde musicians of the twentieth century were attracted to the formal innovations suggested by [his] work, by his use in *Ulysses* of a variety of different styles, by the musicality of his language, particularly in the late

---

<sup>473</sup> Anche a questo proposito esistono numerosi studi critici, tra i quali si evidenziano il contributo di Scott W. Klein, "James Joyce and Avant-Garde Music" (2004).

<sup>474</sup> Scott W. Klein è professore associato presso la Wake Forest University del North Carolina. Oltre che di James Joyce, si interessa di letteratura modernista, di musica d'avanguardia e dei rapporti tra le arti.

<sup>475</sup> "Non sorprende trovare musicisti influenzati da musicisti precedenti, o autori influenzati da altri autori; ma l'influenza di Joyce su un'ampia gamma di musica è forse senza precedenti" (trad. mia).

and highly experimental *Finnegans Wake* (1)<sup>476</sup>.

D'altra parte, Joyce era un appassionato musicista e musicofilo, tanto che, com'è noto, nel 1904 aveva partecipato a una gara canora con il tenore irlandese John McCormack<sup>477</sup> durante la quale si era aggiudicato la medaglia di bronzo consegnatagli dal musicista italiano Luigi Denza<sup>478</sup>. Alla passione per il canto, Joyce unisce anche quella per la composizione, tanto che si avventurerà nella scrittura delle musiche per il suo poema "Bid Adieu", arrangiate dal compositore americano Edmund Pendleton<sup>479</sup>. Dopo la prima Guerra mondiale, Frank Bridge<sup>480</sup> mette in musica "Goldenhair" ma il primo e più significativo contributo internazionale alle opere di Joyce avvenne nel 1932 quando, per il suo cinquantesimo compleanno, il compositore irlandese Herbert Hughes riunì tredici compositori per musicare le altrettante poesie di *Pomes Penyeach*, raccolte nel volume *The Joyce Book*, pubblicato dall'editore Sullivan tre anni dopo, nel 1933, in edizione limitata<sup>481</sup>. Anche il musicista americano Samuel Barber si dedicò alla composizione dell'accompagnamento musicale non solo per le poesie di Joyce ma anche per alcune sezioni di *Finnegans Wake*<sup>482</sup>.

---

<sup>476</sup> "Le opere di Joyce influenzarono molti compositori aderenti a concezioni estetiche tra le più disparate. [...] L'influenza era stata generalmente concettuale [...] la maggior parte dei musicisti d'avanguardia del ventesimo secolo furono attratti dalle innovazioni formali suggerite dalla sua opera, dall'uso di stili diversi in *Ulysses* e dalla musicalità del linguaggio, soprattutto nella sua opera tarda e più sperimentale, *Finnegans Wake*" (trad. mia).

<sup>477</sup> John McCormack (1884-1945), tenore irlandese famoso per le sue interpretazioni operistiche e del repertorio popolare della sua terra. Con McCormack Joyce stringerà una prolifica amicizia.

<sup>478</sup> Luigi Denza (1846-1922) scrisse circa ottocento composizioni musicali tra cui "Funiculi, Funiculà".

<sup>479</sup> In perfetta linea con il testo, la musica del poema è malinconica e struggente.

<sup>480</sup> Frank Bridge (1879-1941) compositore inglese, maestro di Benjamin Britten, prolifico compositore e musicista della seconda metà del Novecento.

<sup>481</sup> I musicisti che presero parte al progetto furono E.J. Moeran ("Tilly"), Arnold Bax ("Watching the Needleboats at San Sabba"), Albert Roussel ("A Flower Given to My Daughter"), Herbert Hughes ("She Weeps Over Ragoon"), John Ireland ("Tutto è Sciolto"), Roger Sessions ("On the Beach at Fontana"), Arthur Bliss ("Simples"), Herbert Howells ("Flood"), George Antheil ("Nightpiece"), Edgardo Carducci ("Alone"), Eugene Goossens ("A Memory of the Players in a Mirror at Midnight"), C.W. Orr ("Bahnhofstrasse"), Bernard Van Dieren ("A Prayer").

<sup>482</sup> Tra il 1935 e il 1936 Barber mette in musica "Sleep Now, "Rain has Fallen", "I hear an Army". Nel 1947 viene realizzata "Nuvoletta" tratta da *Finnegans Wake*.

Durante i viaggi e le permanenze a Zurigo, Trieste e Parigi, Joyce frequenta il mondo dei teatri, scopre una sana passione per Giuseppe Verdi<sup>483</sup>, per Giacomo Puccini<sup>484</sup>, Vincenzo Bellini<sup>485</sup>, Gilbert e Sullivan<sup>486</sup>, Massenet<sup>487</sup>. Dichiarò di subire il fascino della musica dei compositori contemporanei incontrati a Parigi, tra cui Antheil<sup>488</sup>, Satie<sup>489</sup>, Milhaud<sup>490</sup>. In particolare il rapporto con Antheil fu di cordiale rispetto reciproco, tanto che Joyce apprezzò molto la sua proposta, tuttavia mai concretizzatasi, di creare un'opera elettrica basata sull'episodio "Cyclops". Anche Joyce ammirava l'opera di Antheil, probabilmente, qualche critico suppone, spinto da un sentimento di benevolenza e comprensione, visto l'iniziale rifiuto che il pubblico aveva dimostrato nei confronti delle opere sia del romanziere che del musicista. Di contro, Joyce rivela sin da subito un rapporto conflittuale con Richard Wagner, la cui influenza è stata ampiamente documentata nell'ambito degli studi joyciani<sup>491</sup>.

---

<sup>483</sup> Giuseppe Verdi (1813-1901). La passione per il compositore italiano è documentata in una lettera a Giorgio ed Helen Joyce, scritta da Parigi il 5 febbraio 1935. Trad. it. *Lettere* a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano 1974, 594-596.

<sup>484</sup> Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini (1813-1864), operista italiano tra i più apprezzati di tutti i tempi.

<sup>485</sup> Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini (1801-1835) operista tra i più noti dell'Ottocento.

<sup>486</sup> I nomi di Gilbert e Sullivan accostati fanno riferimento alla collaborazione tra il librettista William Schwenck Gilbert (1836-1911) e il compositore Arthur Sullivan (1842-1900), autori, tra il 1871 e il 1896, di una serie di quattordici opere comiche, apprezzate per le innovazioni contenutistiche e formali nel teatro musicale del ventesimo secolo.

<sup>487</sup> Jules Massenet (1842-1912) compositore d'opera francese noto per l'opera *Werther* tratta da *Die Leiden des jungen Werther* di Goethe.

<sup>488</sup> George Antheil (1900-1959), pianista e compositore d'avanguardia. Americano di origini tedesche, visse a lungo a Parigi e in Germania. Il suo eclettismo è presente in tutte le sue liriche, sinfonie, balletti e opere vocali. È noto per il *Ballet mécanique*, del 1927, per orchestra di incudini, eliche d'aeroplano, campanelli elettrici, trombe di automobile e 16 pianoforti.

<sup>489</sup> Erik Satie (1866-1925), un compositore francese, polemico con l'accademismo musicale e l'impressionismo debussiano, divenne con Jean Cocteau (1889-1963), l'animatore del Gruppo dei Sei nel 1918.

<sup>490</sup> Darius Milhaud (1892-1974), un compositore francese, amico di Satie e Cocteau, fece parte del Gruppo dei Sei. Visse negli Stati Uniti, scrisse opere teatrali, balletti, opere di musica vocale e strumentale influenzato da ritmi sudamericani, jazz, neoclassici.

<sup>491</sup> Il primo contributo sui rapporti tra Joyce e Wagner è lo studio di Franca Ruggieri, *Maschere dell'Artista. Il giovane Joyce* (1987), cui segue il volume già citato *Joyce and Wagner: A Study of Influence* (1991) di Timothy Martin. Su Joyce e Wagner si trovano riferimenti anche in *The Aesthetics of James Joyce* (1992) di Jacques Aubert, *Picking up Airs. Hearing the Music in Joyce's Text* (1993) a cura di Ruth Bauerle e *Bronze by Gold. The Music of Joyce* a cura di Sebastian

È noto e indubbio che, nella vita e nell'opera di Joyce, la musica abbia comprensibilmente svolto un ruolo centrale e sia stata una presenza piuttosto massiccia. Ed è, infatti, esplicita la presenza della musica in *Chamber Music*, in cui le poesie richiamano, sia nella forma che nei contenuti, elementi musicali<sup>492</sup>. La quinta poesia della raccolta, “Lean out of the window”, testimonia in modo esemplare la posizione della critica secondo la quale le poesie di *Chamber Music* non sono solo testi da mettere in musica ma musica pura in sé. La struttura simmetrica di “Lean out of the window”, composta da 4 quartine irregolari, in cui rimano solo i versi pari, richiama le forme musicali semplici della tradizione precedente alla nascita della polifonia. La musica poi, oltre a manifestarsi a livello formale e strutturale, è presente anche a livello tematico-contenutistico, in quanto riferisce di un breve episodio in cui il silenzio generale di una stanza buia illuminata da una luce fioca, viene improvvisamente rotto dalla suadente voce di una fanciulla bionda, che distrae il protagonista e, qui, lo seduce, alludendo così al

---

Knowles (Cfr. nota 1). Anche A. Walton Litz sottolinea la presenza di motivi wagneriani in particolare “Sirens” in *The Art of James Joyce: Method and Design in Ulysses and Finnegans Wake* (1961).

<sup>492</sup> Lo stesso titolo della raccolta richiama un elemento musicale e l'opera rientra così in quell'“explicit telling” di cui parla Werner Wolf, ovvero “dirsi” della musica nella letteratura, in questo caso come elemento del paratesto.

celebre tentativo di seduzione di Ulisse da parte delle sirene<sup>493</sup>.

I racconti di *Dubliners*, poi, sono intrisi di musica, suoni e silenzi<sup>494</sup>; Molly Bloom è un soprano professionista; “Sirens” è interamente dedicato alla musica. Si potrebbe andare avanti all’infinito alla ricerca di richiami musicali nell’opera joyciana sia giovanile che matura<sup>495</sup> per notare come lo scrittore irlandese sia passato da semplici composizioni di natura e di contenuti musicali ad elaborazioni ben più complesse della tessitura romanzesca, sino alla creazione di *Ulysses* come un poema sinfonico e della frase totalmente musicale di *Finnegans Wake*, dove è decisamente più chiara e portata all’estremo la sfida joyciana al linguaggio e alla parola.

D’altra parte, come sottolinea Donald Mitchel in *The Language of Modern Music* (1963), all’inizio del Novecento le teorie sulle possibilità linguistiche delle

---

<sup>493</sup> In “Lean out of the window” l’io della poesia dichiara: “Lean out of the window/Goldenhair, I heard you singing/A merry air” (Joyce, *Chamber Music*). “Affacciati alla finestra,/Chiomadoro,/Ti ascolto cantare/Un’aria di festa” (trad. it. *Musica da Camera*). Secondo le più comuni definizioni del termine, un’aria è un breve pezzo musicale ma è anche un poema di strofe brevi e versi melodiosi, spesso scritto per essere musicato. Risulta evidente, quindi, che in questa poesia la musica e il potere della musica sono rispettivamente tema e *pattern* che ad essa conferisce una determinata forma. L’io protagonista, probabilmente un uomo, interrompe la lettura di un libro perché catturato dal suono della voce di una donna misteriosa: “I have left my book,/I have left my room,/For I heard you singing/Through the gloom” (Joyce, *Chamber Music*). “Ho lasciato il mio libro;/Ho lasciato la stanza:/Perché cantare t’ho udito/Attraverso il buio” (trad. it. *Musica da camera*). È chiaro che la musica è una forza attraente e coinvolgente che incanta l’uomo e lo distrae, non lasciandogli alcun scampo, riecheggiando proprio l’episodio delle sirene descritto nell’Odissea, dove queste figure mitologiche tentano, invano, di incantare e ingannare Ulisse, che dalla sfida con loro esce abile vincitore. Alla luce della dichiarazione di T.S. Eliot in “The music of poetry” (1942), secondo cui “[...] music of verse is not a line by line matter, but a question of the whole poem” (la musica del verso non riguarda i singoli versi, ma l’intera poesia” (trad. mia), si può asserire che la musicalità dell’intera opera derivi proprio dalla circolarità del poema, nonché dai procedimenti anaforici cui l’autore decide di ricorrere. Per citare ancora Eliot, “the properties in which music concerns the poet most nearly, are the sense of rhythm and the sense of structure” (le proprietà secondo le quali la musica riguarda più prettamente il poeta sono il senso del ritmo e della struttura” (trad. mia). Nella poesia joyciana, infatti, le lettere “r” e “n” appaiono come cospicue allitterazioni e ricorrono più di altre consonanti: “Goldenhair”, “heard”, “singing”, “merry air”, “read no more”, “Watching the fire dance/On the floor”, “For I heard you singing/Through the gloom”, “Singing and singing”. La ripetizione di singole lettere e parole, come la reiterazione di intere frasi, contribuiscono a conferire una certa musicalità, ampiamente godibile non solo se la poesia viene messa in musica ma anche semplicemente leggendola ad alta voce.

<sup>494</sup> Se si isola il riferimento palese alla musica in “The Dead” descritto nel capitolo 2, e le svariate metafore musicali presenti nei racconti, si può far riferimento a “A Mother”, incentrato sulla commercializzazione della musica nella Dublino di fine Ottocento.

<sup>495</sup> Nel loro testo *Song in the Works of James Joyce* (1959) Hodgart e Worthington ne hanno identificato 3.500, e ritengono sia loro sfuggito qualcosa.

arti si svilupparono parallelamente in tutti i campi, per la pittura cubista come per la musica seriale. Potrebbero risalire, quindi, a questa scoperta di un vocabolario artistico comune, gli esperimenti di Joyce con le potenzialità sonore, semantiche e sintattiche della parola. D'altra parte, se la musica avvia le sperimentazioni nel campo con l'abbandono della tonalità, e la pittura con il rifiuto delle regole prospettiche, la letteratura abbandona la consequenzialità del tempo cronologico, e pone la memoria al centro della riflessione, perché

“[n]owhere but in memory does the novelist's consciousness create that intermingling of mental and musical processes, the fusion of visual and auditory sense impressions, experienced in the past but never altogether forgotten. In this sense Joyce is a true contemporary of Proust (Aronson, 40)<sup>496</sup>.

Già in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, scritto quando Joyce sicuramente non conosceva Proust, l'autore rifletteva sulle relazioni tra il linguaggio e la composizione musicale:

He drew forth a phrase from his treasure and spoke it softly to himself: A day of dappled seaborne clouds. The phrase and the day and *the scene harmonised in a chord*. Words. Was it their colours? He allowed them to glow and fade, hue after hue: sunrise gold, the russet and green of apple orchards, azure of waves, the greyfringed fleece of clouds. No, it was not their colours: it was the poise and balance of the period itself. *Did he then love the rhythmic*

---

<sup>496</sup> “In nessun altro posto se non nella memoria la coscienza del romanziere può creare quella mescolanza di processi mentali e musicali, la fusione delle impressioni del senso visivo e uditivo, vissute nel passato ma mai dimenticate. In questo senso Joyce è un vero contemporaneo di Proust” (trad. mia). Nel 1922 nell'episodio di *Ulysses* “Proteus” presenterà un chiaro riferimento ai due caratteri sensoriali della vista e dell'udito. Avendo abbandonato la Torre Martello e svolto il suo lavoro di insegnante, Stephen Dedalus ora cammina lungo la spiaggia di Sandymount e intraprende una profonda meditazione sulle teorie della percezione visiva e uditiva dello spazio e del tempo, fino a citare il *Laokoon* (trad. it. *Laocoonte*) di Lessing (1766). Giunge così alla conclusione secondo la quale se ciò che è visibile è presente nello spazio, e ciò che è udibile è presentato nel tempo, la percezione dell'udibile avviene trami coinvolge inevitabilmente una serie di onde sonore che l'organo dell'udito cattura secondo dopo secondo, nel flusso temporale.

*rise and fall of words better than their associations of legend and colour? Or was it that, being as weak of sight as he was shy of mind, he drew less pleasure from the reflection of the glowing sensible world through the prism of a language manycoloured and richly storied than from the contemplation of an inner world of individual emotions mirrored perfectly in a lucid supple periodic prose? (Joyce, A Portrait, 193)<sup>497</sup>.*

E ancora, qualche pagina dopo:

*His own consciousness of language was ebbing from his brain and trickling into the very words themselves which set to band and disband in wayward rhythms: The ivy whines upon the wall (Joyce, A Portrait, 208)<sup>498</sup>.*

Dunque, considerando il passaggio dalle opere giovanili agli esperimenti più maturi, che vedono la fusione di musica e linguaggio attraverso una sintassi smembrata e l'enfasi sulle tonalità verbali, si può notare come la fedeltà di Joyce alla parola e al linguaggio non sia mai vacillata. Così, sin dalle primissime opere, il significato di ogni singola parola non dipendeva necessariamente dall'oggetto che questa denotava ma dalla sonorità e l'intonazione della voce del parlante. Alex Aronson sostiene quindi, senza remore, l'idea secondo la quale "Joyce addressed the listener rather than the reader" (Aronson, 40)<sup>499</sup>, e ciò potrebbe spiegare anche la sua fama di autore "sinfonico":

*Like Proust, [James Joyce] is symphonic rather than narrative. His fiction has its progressions, its developments, but they are musical rather than dramatic (Wilson, 209)<sup>500</sup>.*

---

<sup>497</sup> Corsivo mio.

<sup>498</sup> Corsivo mio.

<sup>499</sup> "Joyce scriveva per l'ascoltatore più che per il lettore" (trad. mia).

<sup>500</sup> "Come Proust, [James Joyce] è sinfonico più che narrativo. La sua *fiction* [corsivo mio] ha le sue progressioni, i suoi sviluppi, ma sono musicali più che drammatici" (trad. mia). Tuttavia, la posizione del critico americano non è del tutto originale se in Italia Giorgio Melchiori aveva già riscontrato e ribadito la predilezione, in Joyce, della banda uditiva come ricerca dell'inizio, delle



Un'ulteriore conferma dell'originalità di Joyce come autore musicale è costituita dalla sua scelta, atipica per quegli anni, di non limitarsi alla fruizione e all'utilizzo della musica strumentale del Seicento e del Settecento, ma di dimostrarsi aperto anche alle sperimentazioni. A partire dalla prima metà del Novecento, infatti, quando i musicisti erano impegnati nella ricerca di nuove modalità di espressione attraverso l'utilizzo e la sperimentazione di sincopi e cromatismi, dissonanze e atonalità, molti romanzieri – tra cui E.M. Forster, Virginia Woolf, Aldous Huxley – erano ancora legati alla musica di Bach, Mozart e Beethoven, con l'unica eccezione di Thomas Mann, che in *Doktor Faustus* racconta la storia del compositore Adrian Leverkühn, le cui teorie riflettono inconfutabilmente quelle di Arnold Schönberg<sup>501</sup>. Joyce è, al contrario, uno dei pochissimi autori che si colloca fuori da questa cerchia di romanzieri:

The only one among the eminent novelists of the first half of this century whose musical taste was unquestionably, obstinately, and ostentatiously low-brow was James Joyce. This is the more remarkable as he was the most “musical” of them all, had inherited a tenor voice of considerable range from his father, and in early manhood had played with the idea of becoming a singer (Aronson, 38)<sup>502</sup>.

Werner Wolf, a tal proposito, propone una spiegazione quanto mai intrigante, legata alla tradizionale funzione della musica come simbolo dell'ordine e della perfezione che, durante il periodo modernista viene riconosciuta quale

---

origini dell'uomo.

<sup>501</sup> Arnold Schönberg (1874-1951), compositore austriaco, considerato il padre della dodecafonia.

<sup>502</sup> “L'unico tra i più importanti romanzieri della prima metà del nostro secolo il cui gusto musicale era indubbiamente, ostinatamente e ostentatamente basso era James Joyce. Ciò è notevolmente importante perché era, tra i romanzieri, il più “musicale”, che aveva ereditato dal padre la sua considerevole voce da tenore e nei primi anni dell'esistenza aveva anche pensato di diventare un cantante” (trad. mia).

funzione primaria della musica<sup>503</sup>. E sembrerebbe proprio per questa ricerca di ordine dal caos della contemporaneità che i romanzieri, anziché mimare la musica delle avanguardie, specchio di quella realtà da cui si voleva fuggire, abbiano scelto di riabilitare le forme musicali più classiche:

The fact that this old ideal still plays a certain role in modernism [...] can contribute to the explanation of the curious fact that Joyce and other twentieth-century authors who have experimented with the musicalization of fiction explicitly refer to old, “harmonious” music and traditional forms, such as the fugue, rather than to the innovative forms and the more disharmonious music typical of contemporary avant-garde composers (Wolf, 142-143)<sup>504</sup>.

Tra tutti gli autori modernisti che si accostano allo studio dei rapporti tra letteratura e musica, Joyce sembra dunque un autore *sui generis*. Ed è per tutte queste peculiarità finora descritte, legate in modo così specifico alla scienza e all'arte musicale, che egli rimane un punto inequivocabilmente centrale nell'ambito della riflessione musico-letteraria del primo Novecento.

---

<sup>503</sup> Con la sezione intitolata “Modernist musicalization of fiction I: the ‘Sirens’ episode in Joyce’s *Ulysses*”, Werner Wolf dedica ampio spazio a Joyce e alla presenza della musica in “Sirens”.

<sup>504</sup> “Il fatto che questo vecchio ideale abbia ancora un certo ruolo nel modernismo [...] può contribuire alla spiegazione del fatto curioso che Joyce e altri scrittori del Novecento abbiano sperimentato la musicalizzazione della fiction riferendosi esplicitamente alla vecchia musica “armonica” e alle forme tradizionali, come la fuga, piuttosto che alle forme innovative e alla musica più disarmonica tipica dei compositori d’avanguardia” (trad. mia). Alla luce di queste considerazioni, risulterebbe del tutto errata la lettura di David Hermann che vede l’ouverture di “Sirens” come testo mimetico della musica dodecafonica schönberghiana. Il presente studio si propone come panoramica generale sulle varie teorie inerenti ai rapporti tra Joyce e la musica e dunque nel paragrafo successivo, ospiterà un doveroso riferimento a questa teoria anche se, tra l’altro, è una delle meno sostenute nell’ambito degli studi joyciani.

## 6. JOYCE E “SIRENS”

La critica specifica su “Sirens” conta ad oggi circa trenta titoli<sup>505</sup>. Sembra dunque che un’ulteriore riflessione su “Sirens” possa risultare del tutto superflua e che i testi cui si accennava pocanzi risultino talmente esaustivi in relazione al rapporto parola-musica che non ci sia nient’altro da aggiungere.

Ciò che però sembra mancare all’interno degli studi joyciani relativi al rapporto di Joyce con la musica è un’analisi strutturata della sezione “Sirens” alla luce della trasformazione in puro suono operata Luciano Berio, il compositore italiano che ha posto l’opera di Joyce al centro dell’elaborazione delle sue teorie estetiche e musicali.

Prima però è importante ricostruire, attraverso le lettere di Joyce, il percorso che lo ha portato alla scrittura—o sarebbe meglio dire, alla composizione—di “Sirens”, per poter successivamente operare uno studio sistematico, e solo in parte compilativo, della musicalità del linguaggio del capitolo e passare poi alla riflessione sulla trascrizione, riscrittura, reinterpretazione dell’episodio da parte di Berio.

Il primo riferimento a “Sirens” risale al 18 giugno 1919 e in particolare a una conversazione di Joyce con l’amico George Borach per le strade di Zurigo:

I finished the “Sirens” chapter during the last three days— a big job. I wrote this chapter with the technical resources of music. It is a fugue with all musical notations: *piano*, *forte*, *rallentando*, and so on. A quintet occurs in it too as in the *Meistersinger*, my favorite Wagnerian opera. Since exploring the resources and artifices of music and employing them in this chapter, I haven’t cared for music

---

<sup>505</sup> I dati derivano da un’approfondita ricerca sui saggi critici dedicati a Joyce e ai suoi molteplici rapporti con la musica e dunque a “Sirens”, dove la musica è elemento formale e tessuto tematico.

any more. I, the great friend of music, can no longer listen to it. I see through all the tricks and can't enjoy it any more (Borach, 326)<sup>506</sup>.

Il giorno dopo, sempre da Zurigo, Joyce scrive a Frank Budgen riferendogli il giudizio di Ezra Pound sull'episodio – molto poco positivo, a dire il vero – e la sua protesta sullo sviluppo delle azioni dei personaggi:

To Frank Budgen – 19 June 1919 – from Zurich  
[...] Pound writes *disapproving* of the “Sirens”, then modifying his disapproval and protesting against the close and against “obsession” and wanting to know whether Bloom [...] could not be relegated to the background and Stephen Telemachus brought forward (Ellmann, *Selected Letters*, 238)<sup>507</sup>.

A Harriet Shaw Weaver, poi, esprime il suo dispiacere per non aver ricevuto da lei, anche questa volta, l'aiuto psicologico che fino a quel momento gli aveva sempre assicurato:

To Harriet Shaw Weaver – 20 July 1919 – from Zurich  
[...] I have felt during these days of waiting an added sense of perplexity due to the fact that at the moment when I have the very great pleasure of knowing that it is you who have aided and are aiding me so munificently *you write me that the last episode sent seems to you to show a weakening or diffusion of some sort*. Since the receipt of your letter I have read this chapter again several times. It took me five months to write it [...]. If the “Sirens” have been found so unsatisfactory I have little hope that the “Cyclops” or later the “Circe” episode will be approved of: and, moreover, it is impossible for me to write these episodes quickly. The elements needed

---

<sup>506</sup> “Ho finito il capitolo su “Sirens” negli ultimi tre giorni – un bel lavoro. Ho scritto questo capitolo con le risorse tematiche della musica. È una fuga con tutte le notazioni musicali: *piano*, *forte*, *rallentando*, e così via. C'è anche un quintetto, come nei *Maestri cantori*, l'opera wagneriana che prediligo. [...] Dopo aver esplorato le risorse e gli artifici della musica e dopo averli impiegati in questo capitolo, non mi sono più curato di musica. Io, il grande amico della musica, non la posso più sentire. Vi riscopro tutti i trucchi e non riesco più a gustarla” (trad. it. Ellmann, *James Joyce*, 533).

<sup>507</sup> Corsivo mio.

will fuse only after a prolonged existence together. I confess that it is an extremely tiresome book but it is the only book which I am able to write at present.

[...] As soon as I mention or include any person I hear of his or her death or departure or misfortune: and each successive episode, dealing with some province of artistic culture (rhetoric or music or dialectic), leaves behind it a burnt up field. Since I wrote the “Sirens” I find it impossible to listen to music of any kind (Ellmann, *Selected Letters*, 240-241)<sup>508</sup>.

Qualche giorno dopo, sempre a Harriet Shaw Weaver, scrive:

To Harriet Shaw Weaver – 6 August 1919 – from Zurich

[...] Perhaps I ought not to say any more on the subject of the “Sirens” but the passages you allude to were not intended by me as recitative. There is in the episode only one example of recitative, on page 12 in preface to the song. They are all the eight regular parts of a *fuga per canonem*: and I did not know in what other way to describe the seductions of music beyond which Ulysses travels. I understand that you may begin to regard the various styles of the episodes with dismay and prefer the initial style much as the wanderer did who longed for the rock of Ithaca. But in the compass of one day to compress all these wanderings and clothe them in the form of this day is for me possible only by such variation which, I beg you to believe, is not capricious (Ellmann, *Selected Letters*, 241-242)<sup>509</sup>.

“They are all the eight regular parts of a *fuga per canonem*”<sup>510</sup>: è a partire da questa affermazione che i critici si sono sbizzarriti nel cercare le relazioni tra il

---

<sup>508</sup> Corsivo mio.

<sup>509</sup> Corsivo nel testo.

<sup>510</sup> La fuga è la composizione contrappuntistica più complessa e importante nella storia della polifonia occidentale. Può essere vocale, strumentale o mista a seconda che sia per voce, per strumento o per voce e strumento. Si distinguono tre parti: esposizione, svolgimento e stretti. Nell’esposizione vengono esposti gli elementi tematici: soggetto, controsoggetto, risposta e parti libere. Lo svolgimento è un alternarsi di divertimenti e di riesposizioni in numero variabile. Gli stretti costituiscono la parte finale della fuga e non sono altro che sovrapposizioni di soggetto e risposta o di due controsoggetti. La fuga si conclude con un pedale di tonica dove si ripresentano, in genere, il soggetto e il relativo controsoggetto (nel dare qui la definizione di “fuga” sono stati omessi i dati tecnici relativi alle tonalità e alle relazioni armoniche). Il termine “fuga” fu usato per la prima volta nel XIV secolo per indicare una composizione basata sull’imitazione. La *fuga per canonem* non fa altro che mescolare la forma classica della fuga al principio imitativo che soggiace anche alla realizzazione del canone, dove esso è caratterizzato da una maggiore rigidità.

genere musicale della fuga e il testo di “Sirens”, generando contributi che in parte sostengono la tesi joyciana ma in gran parte la confutano, e proponendo altre letture più o meno convincenti.

Tra i sostenitori di “Sirens” in quanto fuga si ritrova il nome di Stuart Gilbert che, nel suo contributo del 1955, propone il canto delle sirene come soggetto dell’episodio, Boylan come controsoggetto e Bloom come risposta, mentre gli altri personaggi costituirebbero i cosiddetti episodi e divertimenti. Lawrence Levin, invece, nel 1965, sostiene l’idea della presenza di otto “parti” nel capitolo, mentre nel 1984 Heath Lees, pur rifacendosi alla definizione quattrocentesca di canone come ripetizione di sezioni musicali e confidando nelle relazioni tra il testo e la forma della *fuga per canonem*, non ritiene che Joyce abbia effettivamente realizzato l’episodio in forma musicale secondo le direzioni canoniche dettate dai primi sessantatré versi. Pressoché nello stesso periodo, Zack Bowen sostiene che l’esperimento della traduzione da parte di Joyce di una struttura musicale in prosa non sia riuscito a causa dell’alta disparità tra le voci presentate proprio nella parte introduttiva dell’episodio e del modo in cui si sviluppano nel resto del testo. Nel 2004, poi, in *Ulysses Unbound*, Terence Killeen, che aveva definito “Sirens” l’episodio che “creates a complete sound world”<sup>511</sup> (123), sostiene l’idea della costruzione dell’episodio secondo lo schema di una fuga a cinque sezioni: il bar ovvero la scena del salone, il motivo di Bloom e di Blazes Boylan, quello del “tap” e la flatulenza di Bloom.

Una delle più ferventi sostenitrici di “Sirens” come fuga è la musicologa Nadya Zimmerman, la quale propone un’analisi dettagliata dell’episodio per identificare nel testo joyciano i corrispettivi delle varie parti della forma musicale.

---

<sup>511</sup> “crea un suono mondiale completo” (trad. mia).

Zimmerman ricorda che nel XVI e XVII secolo la fuga veniva utilizzata come espediente formale per narrare la qualità dell'io *in fieri*. Stando a questa affermazione, la struttura della fuga applicata alla narrativa, oltre che suggerire e confermare la simultaneità delle azioni dei personaggi, svela la cosiddetta "interiorità multi-vocale", ovvero la compresenza nell'intima interiorità dei personaggi, di varie voci, a volte contrastanti, che di tanto in tanto trovano una riconciliazione a vari livelli dell'io (110).

D'altra parte, sottolinea Zimmerman, se l'imitazione è il procedimento che accumuna la fuga al canone – termini che Joyce accosta per definire la forma musicale cui "Sirens" corrisponderebbe – la simultaneità è la caratteristica che nasce da questo principio imitativo, in quanto si rifà alla sovrapposizione delle voci:

Joyce has managed to create a written equivalent that might be called "verbal simultaneity". Using their device, Joyce has composed an eight-voice *fuga per canonem* (Zimmerman, 110)<sup>512</sup>.

Le otto "parti" citate da Joyce nella lettera del 1919 a Harriet Shaw Weaver vengono identificate da Zimmerman negli otto personaggi principali del capitolo. Il saggio, poi, contiene un tentativo di riscrittura e di analisi di "Sirens" seguendo la forma musicale della fuga e identificando, nel testo, i suoi componenti. L'autrice crea così una lunga tabella in cui identifica le voci presenti nel testo e le relative azioni e pensieri dei personaggi. Si riporta qui un estratto, a titolo esemplificativo, del prospetto ben più complesso e completo, creato dalla stessa Nadya Zimmerman (112):

---

<sup>512</sup> "Joyce ha tentato di creare un corrispettivo scritto di quella che può essere definita 'simultaneità verbale'. Utilizzando questo metodo, Joyce ha composto una *fuga per canonem* con 8 parti" (trad. mia).

|        |                   |                   |                       |
|--------|-------------------|-------------------|-----------------------|
| Sirens | <b>S.</b> 1.64-65 | <b>CS</b> 1.66-84 | <b>CP</b> 1.92-93, 95 |
|        |                   |                   |                       |
| Bloom  |                   | <b>A</b> 1.85-88  | <b>CS</b> 1.102       |

Zimmerman chiarisce come la tabella possa essere letta sia orizzontalmente che verticalmente, come se fosse una partitura musicale. Con **S** indica il soggetto della fuga, con **CS** il controsoggetto e con **A** la risposta, mentre più voci simultanee sono indicate come contrappunto, **CP**. Tiene anche a precisare che le linee verticali hanno una funzione simile a quella che hanno le linee delle battute in musica. Poi spiega:

The names “Sirens” and Bloom” at left indicate different characters or voices. Everything horizontally to the right of “Sirens” represents what sirens do or think. Similarly, everything directly to the right of “Bloom” indicates what Bloom does. [...] When vertical lines in two or more voices are aligned [...], it is at that point that all the voices are moving into a new stage of action or thought simultaneously in the plot (Zimmerman, 112-113)<sup>513</sup>.

Joyce, quindi, avrebbe tradotto una *fuga per canonem* in prosa, appropriandosi di una qualità che solo la musica possiede, quella di seguire uno sviluppo simultaneo delle voci e superando così i confini della letteratura che impone, al contrario, una linearità del tutto innaturale. Zimmerman aggiunge:

By using a musical form to represent the simultaneous actions of the characters, Joyce offers a revolutionary

<sup>513</sup> “I nomi ‘Sirens’ e ‘Bloom’ sulla sinistra indicano diversi personaggi o voci. Tutto ciò che è orizzontale a destra di ‘Sirens’ rappresenta ciò che le sirene pensano o fanno. In modo analogo, tutto ciò che è a destra di ‘Bloom’ indica le azioni di Bloom. [...] Quando le linee verticali di due o più voci sono allineate [...], è in quel punto che tutte le voci si muovono in un nuovo raggio di azione o di pensiero simultaneamente” (trad. mia).



model of narrativity in which events relate to time, space and action as sound does in music (109)<sup>514</sup>.

Diametralmente opposta è la concezione di Brad Bucknell sulla forma musicale di “Sirens”, quando afferma che “‘Sirens’ is neither fugue nor canon in any strict sense; [...]” (Bucknell, 144-145)<sup>515</sup>.

Dunque “Sirens”, che conclude il presente studio sulle analogie tra le forme musicali e quelle letterarie, secondo Bucknell sposta l’argomentazione verso qualcos’altro, perché non corrisponde esattamente a una determinata forma musicale ma diventa l’emblema della musicalità, per tutti quegli artifici linguistici che l’intera sezione ingloba:

If the method of the chapter is “musical” in some broad sense, it is so not because it fits into the shape of some musical form, or simply because it emphasizes descriptions or imitations of sounds, but rather because it points up the problem of finding complete meaning in sound, or sung. Joyce foregrounds the basic similarity between music and literature as combinational and substitutive procedures that constantly rely on context to establish meaning: the combination of sounds (notes, words) or “constituent elements” within particular written or performed context (Bucknell, 137)<sup>516</sup>.

Anche Alex Aronson dedica a Joyce un intero capitolo della sua monografia sul romanzo e la musica<sup>517</sup>. Aronson ripercorre la linea musicale dello scrittore irlandese che va da *Dubliners* a *Finnegans Wake* e si sofferma in particolare

---

<sup>514</sup> “Utilizzando una forma musicale per rappresentare le azioni simultanee dei personaggi, Joyce offre un modello rivoluzionario di narratività, in cui gli eventi si relazionano al tempo, allo spazio e all’azione come il suono fa in musica” (trad. mia).

<sup>515</sup> “‘Sirens’ non è né una fuga né un canone in senso stretto; [...]” (trad. mia).

<sup>516</sup> “Se il metodo del capitolo è ‘musicale’ in senso lato, lo è non perché esso corrisponde a qualche forma musicale, o semplicemente perché utilizza descrizioni o imitazioni dei suoni, ma piuttosto perché enfatizza il problema della ricerca di un significato completo da dare ai suoni. Joyce pone in primo piano le corrispondenze basilari tra musica e letteratura in quanto procedure associative e sostitutive che dipendono dal contesto per l’assegnazione del significato: la fusione di suoni (note, parole) o ‘elementi costitutivi’ all’interno di un particolare contesto scritto o di azione” (trad. mia).

<sup>517</sup> Il capitolo “The musical unconscious” si trova all’interno di *Music and the Novel* (1981).

sull'undicesimo episodio di *Ulysses* per proporre e sostenere l'idea della relazione della musica con la coscienza dei personaggi e con la loro memoria. Le coscienze di Stephen Dedalus e Leopold Bloom, infatti, si adattano al ritmo e alle modulazioni dei suoni che ascoltano:

what he [Leopold Bloom] hears enters his mind to become part of consciousness which absorbs all human articulation” (Aronson, 47)<sup>518</sup>.

Inoltre, la musica risveglia nei due personaggi ricordi sopiti e immagini appartenenti a un tempo che non è più, tanto che, in particolare,

the sounds [Bloom] hears and the memory they evoke form one inseparable whole, and the language in which all this is being reported freely moves from one extreme of “musical speech” to the other extreme of pseudo-scientific explanation of various acoustic phenomena (Aronson, 48)<sup>519</sup>.

Di “Sirens”, in particolare, evidenzia la peculiarità linguistica, facendo riferimento ai limiti del linguaggio che Joyce qui non valica ancora totalmente, pur tenendo alta la tensione verso la musicalità:

As a verbal introduction to the musical episode that follows, it fulfills its function within the limits of what language can express “musically” without ceasing to be language. The words used are those that will recur at frequent intervals in the episode itself (Aronson, 49)<sup>520</sup>.

---

<sup>518</sup> “Ciò che egli [Leopold Bloom] sente si introduce nella sua mente per diventare parte della coscienza che assorbe tutte le espressioni umane” (trad. mia).

<sup>519</sup> “I suoni che ascolta e i ricordi che evocano formano un intero inscindibile e il linguaggio in cui esso viene riportato si muove liberamente dall'estremo del linguaggio musicale all'estremo della spiegazione pseudo-scientifica dei vari fenomeni acustici” (trad. mia).

<sup>520</sup> In quanto introduzione verbale all'episodio musicale che segue, esaurisce la sua funzione nei limiti di ciò che il linguaggio può esprimere “musicalmente” senza cessare di essere linguaggio. Le parole usate sono quelle che ricorreranno a intervalli regolari nell'episodio stesso” (trad. mia).

A questo proposito, Aronson espone la sua teoria, ampiamente condivisibile, secondo la quale Joyce, nell'ouverture, non avrebbe tradotto dei temi musicali in linguaggio e letteratura, ma avrebbe invece *adattato* le parole a una tecnica musicale, per suggerire che, nel resto dell'episodio, sia le idee che il linguaggio sono condizionati dal contesto musicale<sup>521</sup>.

Anche Brad Bucknell intraprende un'analisi critica di "Sirens" sottolineandone la valenza rivoluzionaria in termini di linguaggio musicale, sebbene non si tratti di certo del primo contributo letterario che celebra la musicalità del linguaggio verbale nell'episodio<sup>522</sup>. Come Aronson, anche Bucknell sostiene che la musica, così com'è utilizzata da Joyce nell'episodio, sia un espediente per relazionare il mondo interiore dei personaggi a quello della realtà esterna:

Joyce apparent attempt to "fuse" language and music in "Sirens" also constitutes part of an examination of the conflicting spaces of "reality", of the clash between the "inside" of the characters and their external, social worlds; [...] (Bucknell, 121-122)<sup>523</sup>.

Dopo aver ricordato i vari contributi critici relativi all'aspetto formale di "Sirens", Bucknell si sofferma anche sulla lettura dell'episodio proposta dal critico David Hermann, troppo spesso oscurata e poco valorizzata nei circoli joyciani<sup>524</sup>. Hermann ricollega la tecnica utilizzata da Joyce ai metodi rintracciabili nelle arti e nelle scienze del primo Novecento, e in particolare alla teoria di Arnold Schönberg

---

<sup>521</sup> Corsivo mio.

<sup>522</sup> Il capitolo dedicato a Joyce si intitola "'Sirens' and the problem of literary and musical meaning" ed è contenuto in *Literary Modernism and Musical Aesthetics* (2002).

<sup>523</sup> "Anche l'apparente tentativo di Joyce di 'fondere' linguaggio e musica in 'Sirens' costituisce parte dell'esame degli spazi conflittuali della 'realtà', dell'incontro tra l' 'interno' dei personaggi e il loro mondo esterno, sociale" (trad. mia).

<sup>524</sup> Si è detto precedentemente che questa lettura, proprio seguendo il ragionamento di Werner Wolf, potrebbe sembrare fuori luogo.

del metodo dodecafonico. Così, Bucknell argomenta su Hermann:

Hermann suggests that, in effect, the introduction to “Sirens” works as a kind of twelve-tone ‘basic set’ from which elements are chosen and then ordered as the main section of the chapter proceeds. He notes that commentators who have considered the list have ‘failed to situate the structure of “Sirens” in the early twentieth-century radicalization of fugal or polyphonic form’ which is crucial to Schönberg’s compositional thought (Bucknell, 127)<sup>525</sup>.

Tuttavia, la mancanza di prove scientifiche a sostegno delle tesi di Hermann rende l’ipotesi troppo aleatoria ed è forse per questo che gli studiosi di Joyce non hanno dato ampio spazio alla sua lettura di “Sirens” alla luce delle teorie musicali di Schönberg.

È evidente, dalle diverse prospettive da cui è stato letto il testo joyciano, quanto Joyce ricerchi la musicalità della parola che Joyce, e la proponga attraverso l’impiego di giochi di parole, figure retoriche fonetiche, combinazioni di parole in elementi riconoscibili per assonanze, solo perché richiamano il modo in cui vengono lette. Il linguaggio utilizzato da Joyce in “Sirens”, dunque, è senza dubbio altamente mimetico nei confronti del linguaggio parlato, tanto che

[...] readers must turn to the knowledge they have about reading, spelling, and writing English words in order to decipher the sound as it is presented (Bucknell, 133)<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> “Herman suggerisce che, in effetti, l’introduzione a ‘Sirens’ si presenta come una sorta di insieme dodecafonico da cui gli elementi sono scelti e poi ordinati man mano che si sviluppa la sezione principale del capitolo. Egli nota che gli studiosi ‘hanno sbagliato nel considerare la struttura di “Sirens” come radicalizzazione della forma polifonica e fugale dell’inizio del Novecento che è cruciale nel pensiero compositivo di Schönberg” (trad. mia).

<sup>526</sup> “[...] i lettori devono rifarsi alla loro conoscenza sulla lettura, lo spelling e la scrittura e delle parole inglesi per poter decifrare il suono così com’è presentato” (trad. mia).

Uno studio altrettanto interessante su Joyce e la musicalità del linguaggio è quello di Karen Lawrence, *The Odyssey of Style in Ulysses*, nel quale l'autrice traccia un'analisi comparativa degli stili presenti nel capolavoro joyciano confrontando tra loro i vari episodi. "Sirens", nello specifico, è posto in relazione a "Wandering Rocks", che lo precede:

In the "overture" of the "Sirens" chapter, Ulysses abandons even the pretense of being a traditional novel. Here conventional units of narration are fractured: short lines of non sequitur replace the paragraph, and splintered phrases replace the sentence. In turning the page from the lengthy paragraphs that conclude "Wandering Rocks", the reader comes upon a kind of shorthand or code in which Joyce seems to be playing linguistic games of notation. In the overture, the reader is offered an incomplete and abbreviated transcription of reality (Lawrence, 90)<sup>527</sup>.

La presenza della musica, che pure è rintracciabile in tutto il romanzo a livelli diversi, è anticipata proprio in questo episodio, dove

[...] the noise of the cavalcade and the blazing music of the Highland band rise to a crescendo, a magnificent fanfare, immediately followed by the melodies of the 'Sirens' scene" (Kain, 145)<sup>528</sup>.

Certo, la sezione introduttiva di "Sirens", come molti critici hanno sottolineato, può essere definita una "ouverture" o un "preludio", in quanto anticipa una serie di temi che l'autore svilupperà all'interno del capitolo, disseminando frammenti di espressione all'interno di un paragrafo, riunendo e scomponendo

---

<sup>527</sup> "Nell'ouverture del capitolo 'Sirens', *Ulysses* abbandona la pretesa di essere un romanzo tradizionale. Qui le unità narrative convenzionali sono fratturate: versi brevi sconnessi sostituiscono il paragrafo, ed elementi scissi tra loro sostituiscono le frasi canoniche. Girando la pagina dopo il lungo paragrafo finale di 'Wandering Rocks', il lettore si trova davanti a una sorta di prova stenografica o di codice in cui Joyce sembra voler fare dei giochi linguistici di annotazione. Con l'ouverture, al lettore è offerta una trascrizione della realtà incompleta e abbreviata" (trad. mia).

<sup>528</sup> "[...] il rumore del corteo e la musica sfavillante della banda alpina si sviluppa in un crescendo, una magnifica fanfara, seguita dalle melodie dell'episodio 'Sirens'".

singole parole o intere frasi. Ma al di là della rilevanza linguistica che propongono, queste pagine rappresentano anche uno spartiacque tra la sezione precedente, “Wandering Rocks”, e quella che, per comodità, chiameremo sezione narrativa di “Sirens”. Jules Law, nome meno noto tra gli studiosi dei rapporti di Joyce e delle sue opere con la musica, incentra il proprio contributo su “Sirens” non, come sembrerebbe più ovvio, sulla musica, ma sul ruolo che la politica ha nello svolgimento della narrazione. La cornice politica dell’episodio è, infatti, spesso messa in ombra dal dibattito musico-letterario che nasce dalle indubbie peculiarità stilistiche del capitolo. La tesi sostenuta da Jules Law a tal proposito è che l’ouverture abbia un ruolo fondamentale anche perché, segnando i confini tra “Sirens” e “Wandering Rocks”, li sancisce anche tra l’interno e l’esterno, “and in this sense is like the window at which the barmaids are sitting at chapter’s opening, surveying the passing cavalcade” (Law, 150)<sup>529</sup>.

È indubbio che “Sirens”, quindi, non costituisca solo un imponente nucleo linguistico e fonico che, tra tutti i sensi, sembrerebbe coinvolgere esclusivamente l’udito: assurge così a episodio musicale e sonoro per eccellenza, all’interno del quale i personaggi e le loro azioni si dispongono in maniera originale nel flusso temporale, che li accoglie in simultanea. Ma “Sirens” è altresì un episodio dove anche lo spazio osservato, oltre che quello ascoltato, diventa elemento centrale della narrazione: attraverso la vista e l’udito avviene il passaggio da un episodio all’altro, dall’esterno all’interno, e si realizza così la percezione della realtà *in toto*.

Come precedentemente accennato, anche Werner Wolf dedica un intero capitolo del suo studio sulla musicalizzazione della fiction all’episodio “Sirens”, tralasciando, con non poca sorpresa, quella relativa a *Finnegans Wake*, che sarebbe

---

<sup>529</sup> “E in questo senso è come la finestra accanto alla quale le bariste sono sedute all’inizio del capitolo, mentre osservano il passaggio del corteo” (trad. mia).

stato, come egli stesso afferma, un testo importante ai fini della sua riflessione teorico-musicale. L'undicesimo capitolo di *Ulysses*, però, costituisce, rispetto al *work in progress*, un esempio altamente più calzante a sostegno delle sue tesi sui rapporti tra letteratura e musica, in quanto il migliore esperimento di fiction musicalizzata, un esempio classico e pertinente di intermedialità musico-letteraria<sup>530</sup>.

Wolf dimostra e conferma che la simultaneità possibile in musica e nella realtà, è resa, nell'episodio, presentando simultaneamente i personaggi e i fatti in cui sono coinvolti. Cita, a questo proposito, Andreas Fischer, il quale teorizza la tecnica del "cutting and splicing" per chiarire alcuni passaggi di "Sirens" che sarebbero costruiti secondo un procedimento polifonico<sup>531</sup>. La tecnica consiste nell'identificare le voci simultanee di ogni paragrafo e disporle sulla pagina in orizzontale per mantenerne la struttura narrativa proposta da Joyce, e definirne, allo stesso tempo, la spazialità. Le stesse voci hanno anche una disposizione verticale che ne stabilisce la contemporaneità.

Si ripropone qui, a titolo esemplificativo, un segmento dell'ouverture relativo all'analisi di Fischer, come riportato nello studio di Werner Wolf (135):

- a) Avowal.....Rebound of garter.....Smack.....Thigh smack. Avowal. Warm.....
- b) .....*Sonnez* ----- *La cloche!*.....
- c) .....I could ----- Not leave thee -----Sweetheart, goodbye!

La prima voce identificata è quella del narratore, la seconda è quella di Lenehan e la terza quella di Miss Douce. Quello che si crea attraverso tale

---

<sup>530</sup> "Sirens" è infatti un "esperimento intermediale" sin dal titolo, per i riferimenti omerici cui allude.

<sup>531</sup> Il saggio di riferimento è "Strange Words, Strange Music: The Verbal Music of the 'Sirens' Episode in Joyce's *Ulysses*" (1990).

trascrizione è una sorta di pentagramma e dunque ciò che in questo caso si potrebbe definire una “partitura musicale verbale”.

Scott J. Ordway ha recentemente ribadito l’incongruenza dei rapporti tra un testo letterario e la forma musicale della fuga, sottolineando che, nonostante in “Sirens” siano presenti elementi riconducibili alla fuga, come le tre voci indipendenti ma nello stesso tempo interconnesse in tutto l’episodio, è quasi completamente impossibile che la complessità polifonica di una forma fugata possa essere resa con successo in letteratura. Fu per primo Don Noel Smith nel 1972 a proporre una lettura di “Sirens” come forma-sonata<sup>532</sup>. Ordway, in particolare, sostiene che, se la fuga è definita da rapporti verticali e polifonici, il testo letterario, per sua natura, non permette un “ascolto verticale”, poiché le parole sono poste sulla pagina l’una dopo l’altra, in orizzontale. La sonata, invece, non segue necessariamente dei processi polifonici ma si adatta piuttosto alla narratività e allo sviluppo musicale, tratti più facilmente riconducibili ai processi di creazione di un testo letterario:

Sonata form [...] is not defined by polyphonic processes at all but rather by a sense of musical narrative and development. As such, it is arguably the most “literary” of all musical structures, which perhaps contributed to its preeminent status throughout the late eighteenth and nineteenth centuries (Ordway, 87)<sup>533</sup>.

Dunque la forma-sonata è più idonea all’adattamento musicale di quanto non lo sia la fuga. Ordway propone, a questo punto, una suddivisione interna dell’episodio, tanto che considera la sezione introduttiva una “esposizione”, la

---

<sup>532</sup> Il testo cui si fa riferimento è “Musical Form and Principles in the Scheme of *Ulysses*” (1972).

<sup>533</sup> “La forma sonata non è definita da processi polifonici ma piuttosto da un senso di narrativa e sviluppo musicale. Per questo, è la struttura musicale più ‘letteraria’, che forse ha contribuito al suo stato più alto nel corso del tardo Settecento e nell’Ottocento” (trad. mia).



parte immediatamente successiva fino all'ingresso di Leopold Bloom nell'Ormond Hotel lo "sviluppo" e il viaggio di Blazes Boylan dall'hotel a Eccles Street la "ripresa". All'interno dell'esposizione, poi, Ordway sostiene che Bloom sia presentato come tonica<sup>534</sup> mentre Boylan come dominante<sup>535</sup>, in quanto l'uno personaggio più statico e l'altro elemento che offre una ben definita tensione armonica. Joyce, secondo il critico, propone dunque come primo tema la solitudine di Bloom in contrasto con il secondo tema costituito dalla virilità di Boylan. Tale contrasto è sottolineato dalle canzoni che fanno da sfondo alla presenza dei due personaggi. Colonna sonora dei pensieri di Bloom sembra essere infatti "When the Bloom Is on the Rye", una ballata che richiama la decisione di Bloom e Molly di unirsi in matrimonio<sup>536</sup>. L'allusione al verso della ballata "While the bloom is on the Rye" è chiaramente rintracciabile nella seguente sezione di "Sirens":

To Martha I must write. Buy paper. Daly's. Girl there civil.  
Bloom. Old Bloom. Blue Bloom is on the rye (U.11.229-  
230)<sup>537</sup>.

Nel contesto in cui si muove Boylan, invece, si allude all'oratorio barocco *Judas Maccabeus*<sup>538</sup> nell'espressione "See the conquering hero comes" (U.11.340) che ricalca esattamente il verso "See, the conqu'ring hero comes" dell'opera musicale di Händel.

Lo sviluppo, poi, comprenderebbe la sezione che vede Boylan dirigersi

---

<sup>534</sup> La tonica è la prima nota, statica, di una scala musicale.

<sup>535</sup> La dominante è la quinta nota di una scala musicale. Non è statica ma attiva, ed è intorno ad essa che si realizza la creazione musicale. La tonica, infatti, acquista importanza e significato in relazione alla dominante, e viceversa.

<sup>536</sup> Questo episodio della vita dei protagonisti è anche citato nel capitolo "Penelope".

<sup>537</sup> "A Marta bisogna che scriva. Comprare carta. Da Daly. Commessa lì cortese. Bloom. Vecchio Bloom. Bloom blu è la patina sul fior di segale" (trad. it. Giulio De Angelis, edizione Mondadori 1988, p. 255).

<sup>538</sup> *Judas Maccabeus* è un oratorio di grande successo in tre atti, composto da George Friedrich Händel nel 1747 su libretto del reverendo Thomas Morell.

verso la casa di Bloom e si concluderebbe con il suo arrivo. Nello stesso punto avrebbe inizio la ripresa, dove, per esempio, “Bloom’s solitude is itself continually revisited and reinterpreted” (Ordway, 92)<sup>539</sup> e dove si presenta la risoluzione dei temi presentati, la solitudine di Bloom e la fine del viaggio di Boylan, così che si verifica la “combination of the two themes into one unified broader whole” (95)<sup>540</sup>.

La struttura tripartita che “Sirens” propone, dunque, è chiaramente riconducibile alla forma-sonata e sostiene in modo quasi inconfutabile la tesi presentata da Scott J. Ordway, il quale afferma:

Even without fully abandoning the fugal aspects of the episode, which are clear and numerous, the sonata form can be superimposed to provide a more useful lens for both reader and critic (95)<sup>541</sup>.

Oltre che alla fuga e alla sonata, “Sirens” potrebbe essere ricondotta alla forma musicale della “variazione su tema”, soprattutto considerando la definizione che di questa forma fornisce Roman Vlad:

La variazione riflette uno dei principi fondamentali della musica: trasformare mediante diversi artifici un dato iniziale, un *tema*. Il termine greco *thema* significa originariamente “ciò che viene stabilito”, “dato”, “posto”, e in certi casi, “imposto” (76).

Ciò che avviene in un tema con variazioni è una trasformazione del nucleo iniziale in una serie di forme musicali diverse che con esso mantengono dei legami melodici e armonici facilmente riconoscibili<sup>542</sup>.

---

<sup>539</sup> “la solitudine di Bloom è continuamente ripresa e reinterpretata” (trad. mia).

<sup>540</sup> “l’unione dei due temi in uno più ampio” (trad. mia).

<sup>541</sup> “Anche senza abbandonare del tutto gli aspetti dell’episodio, che sono chiari e numerosi, può essere applicata la struttura della forma-sonata per fornire una visione più adatta sia per il lettore che per il critico” (trad. mia).

<sup>542</sup> È necessario ricordare che, dopo una prima interdipendenza tra il tema e le variazioni, le

Senza alcun dubbio sul fatto che la musica sia tema e contenuto dell'episodio, Werner Wolf si chiede, con qualche perplessità, se "Sirens" sia davvero riconducibile a una qualsiasi forma musicale, come molti critici hanno proposto. Certo è che "[t]he most famous and dense example of word music [...] are to be found in the introductory pages" (Wolf, 139)<sup>543</sup> e che dunque la parte introduttiva dell'episodio costituisce uno dei più riusciti esempi di impiego del linguaggio musicale, altrimenti detto, secondo un termine di Steven Paul Scher, *word music*<sup>544</sup>.

L'importanza del contributo di Werner Wolf risiede nell'aver riconosciuto in "Sirens" l'applicazione del metodo della "musicalizzazione", grazie al quale

music does not remain in the state of an abstract reference, but is "illustrated", as far as that is possible, in Joyce's text and as a result gives it a particular "sensory" quality (141)<sup>545</sup>.

L'ouverture è un testo denso, "opaco", per certi versi oscuro e il suo significato si chiarisce solo man mano che si procede nella lettura del testo narrativo. L'orchestrazione dell'episodio riflette la perfezione compositiva che Joyce ha saputo conferire alle varie "parti", che ora, come si è visto, si possono ricondurre a determinati personaggi, azioni e pensieri dei protagonisti.

Il dibattito sulla possibilità che "Sirens" richiami, somigli a, o si basi su,

---

variazioni acquistano sempre maggiore autonomia nell'età classica, per mantenerla nell'epoca successiva, con l'eccezione di un breve lasso di tempo in cui veniva celebrato il trionfo del tema sulle variazioni. Nella musica dodecafonica, basata sull'uso di serie fisse di dodici note, tutto diventa tematico e tutto, nello stesso tempo, dovrà essere variazione perpetua per non scadere nella ripetizione perpetua degli stessi nuclei. Così, i concetti di "tema" e "variazione" cessano di essere subordinati l'uno all'altro.

<sup>543</sup> "Gli esempi più densi e più famosi di *word music* [...] sono rintracciabili nelle pagine introduttive" (trad. mia).

<sup>544</sup> Secondo Scher, *word music* "aims at poetic imitation of musical sound" (152) ["tende all'imitazione poetica del suono musicale" (trad. mia)].

<sup>545</sup> "La musica non rimane un riferimento astratto ma è "illustrata", per quanto questo sia possibile, nel testo joyciano, conferendogli una particolare qualità 'sensoriale'" (trad. mia).

una forma musicale precisa è, dunque, ancora totalmente aperto. Ma ciò che rimane indubbia è l'originalità tecnico-narrativa e compositiva dell'episodio, così come la musicalità del linguaggio che conferma quell'affermazione di Walter Pater secondo la quale "all arts aspire *towards* the condition of music"<sup>546</sup>.

Ed è soprattutto per l'attenzione all'aspetto acustico del linguaggio e la qualità lirica della narrativa che Joyce diventa il punto di riferimento dei musicisti del secondo dopoguerra, compreso Luciano Berio.

## 7. JOYCE E LA MUSICA DEL SECONDO NOVECENTO

Le maggiori influenze di James Joyce sui compositori internazionali risalgono al secondo dopoguerra, quando nell'ambito dei movimenti d'avanguardia europei si faceva strada un gruppo di compositori per i quali Joyce era una presenza intellettuale fondamentale. Joyce esercita il fascino maggiore su alcuni dei musicisti del gruppo di Darmstadt<sup>547</sup> particolarmente interessati alle innovazioni formali e agli esperimenti linguistici dell'opera dello scrittore irlandese. Tra loro, le voci maggiori furono quelle di Pierre Boulez<sup>548</sup>, John Cage<sup>549</sup> e Luciano Berio<sup>550</sup>.

---

<sup>546</sup> Corsivo mio.

<sup>547</sup> L'Istituto Kranichstein di Darmstadt, inizialmente nato, nel 1946, come centro per la ricostruzione della vita musicale tedesca a partire dal punto in cui era stata bruscamente interrotta con l'avvento del nazismo, a partire dal 1948-49 si apre anche agli studenti stranieri e nel corso degli anni Cinquanta divenne un importante luogo di incontro, scambio e discussione fra i compositori di tendenze postweberiane e radicali, come Maderna, Messiaen, Nono, Stockhausen, fra i primi frequentatori e animatori del gruppo.

<sup>548</sup> Pierre Boulez (1925-), compositore e direttore d'orchestra francese, negli anni Cinquanta ha svolto un'importante attività di saggista che gli ha riservato il titolo di coscienza critica dell'avanguardia europea. Fu anche tra i primi compositori ad avventurarsi nell'esplorazione della musica elettronica.

<sup>549</sup> John Cage (1912-1992), compositore sperimentale americano, noto per la sua posizione radicale e innovativa sull'importanza del silenzio e del rumore nella musica.

<sup>550</sup> Luciano Berio (1925-2003), fu tra i primi in Italia a dedicarsi alla musica elettronica. Negli anni Cinquanta si accostò alle sperimentazioni dell'avanguardia dimostrando una particolare attenzione

Pierre Boulez, che dimostra un particolare interesse nei confronti della letteratura e soprattutto verso l'opera di Mallarmé, considera Joyce un autore centrale nella riflessione sull'avanguardismo in musica e in letteratura. Pur non essendosi mai cimentato nella composizione di musiche per testi joyciani, secondo Joan Peyser l'influenza di Joyce, è facilmente rintracciabile sia in *Le marteau sans maître*<sup>551</sup>, dove ogni movimento ha una diversa orchestrazione, e richiama così i cambiamenti di stile in *Ulysses*, sia in *Terza Sonata*<sup>552</sup>, una complessa composizione dalla struttura mobile che, anche per l'innovazione linguistica che propone non può che essere ricondotta, secondo l'affermazione dello stesso compositore, ai capitoli di *Ulysses* "Scylla and Charybdis" and "Oxen of the Sun".

John Cage, invece, si dimostra più immerso nell'opera di James Joyce, tanto che *Roaratorio*<sup>553</sup> del 1979 è considerata la composizione più joyciana del compositore americano che, fin dal titolo, rimanda, senza lasciare adito ad alcun dubbio, a *Finnegans Wake*.

Se in Boulez e Cage è possibile identificare tracce, più o meno visibili, dell'influenza joyciana sul loro repertorio musicale, è in realtà con Luciano Berio che la riflessione assume connotati più originali e specifici. Berio è il compositore al quale qui si intende dare maggiore spazio, anche per l'appartenenza a un contesto italiano—testimonianza della ricezione dell'opera di Joyce in Italia—e per i rapporti che egli ha instaurato negli anni con Umberto Eco, primo critico italiano dell'opera joyciana.

---

alla materia sonora e all'essenza linguistica del suono.

<sup>551</sup> *Le marteau sans maître* è una composizione realizzata tra il 1952 e il 1954, di nove movimenti, in parte basata sulle poesie surrealiste del poeta francese René Char.

<sup>552</sup> *Terza Sonata* è una sorta di *work in progress* al quale Boulez sta ancora lavorando.

<sup>553</sup> Il titolo completo dell'opera musicale è *Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake*, realizzato su commissione di Klaus Schöning per la radio della Germania occidentale. L'opera esprime il fascino di Cage per il suono, Joyce e le possibilità delle parole.

## 8. LA RILETTURA DI BERIO DELLE OPERE DI JOYCE

Il primo incontro musicale tra Luciano Berio e James Joyce risale al 1953, quando il maestro di Oneglia si dedicò a mettere in musica tre poesie della raccolta *Chamber Music*, “String in the earth and air”, “Monotone”, “Winds of May”, per voce femminile, violoncello, clarinetto e arpa<sup>554</sup>. È con quest’ultima lirica che Berio sancisce il distacco dalle teorie musicali del suo maestro Luigi Dallapiccola<sup>555</sup> e propone un accostamento alla concezione estetico-musicale di Joyce, con il quale sosteneva di poter riconoscere profonde corrispondenze stilistiche e formali.

Già nell’ottobre del 1952, a New York, Berio assisteva al primo concerto pubblico di musica elettroacustica. L’evento risulterebbe in sé di scarsa rilevanza nell’ambito della riflessione sui suoi rapporti con Joyce, se non che, quel concerto, casualmente, includeva un esempio di musica composta sui suoni di un flauto manipolati da Otto Luening<sup>556</sup>, vecchio amico di Joyce.

Nello stesso periodo, Berio comincia a lavorare allo studio di Fonologia della RAI di Milano, dove conosce Umberto Eco, che lo introduce così a Joyce e *Ulysses*, coinvolgendolo in un progetto radiofonico basato sull’onomatopeia del

---

<sup>554</sup> Un’analisi delle liriche joyciane messe in musica da Luciano Berio è presente in F. Ruggieri (a cura di), *Joyce’s Victorians*, *Joyce Studies in Italy* 9, Bulzoni, Roma 2006.

<sup>555</sup> Luigi Dallapiccola (1904-1975) compositore italiano tra i primi ad approdare alla dodecafonia. È autore dell’opera *Ulisse*, presentata per la prima volta a Berlino nel 1968 che contiene allusioni a *Ulysses*, nonostante l’unico riferimento all’opera joyciana rintracciabile è il “Never! Ever!” che nel terzo capitolo, quello centrale, di *A Portrait of the Artist as a Young Man* è pronunciato da Father Arnall.

<sup>556</sup> Otto Luening (1900-1996), compositore americano di origini tedesche tra i primi a sperimentare la musica elettroacustica.

linguaggio poetico. È proprio in questa occasione che, nel 1958, Berio realizza *Thema (Omaggio a Joyce)*, un pezzo di musica elettroacustica su nastro magnetico<sup>557</sup>, a partire dall'ouverture dell'undicesimo capitolo di *Ulysses*. Come lo stesso Umberto Eco ricorda, il progetto di esplorare i complessi rapporti tra parola e musica e di rendere omaggio a Joyce, per entrambi esempio eccellente per l'uso che fa del linguaggio e dei linguaggi in genere, nasce dalla lettura ad alta voce delle pagine d'apertura di "Sirens", dalla riflessione sul materiale sonoro del romanzo e sulla forma musicale che Joyce ha dichiarato di aver dato alla sezione<sup>558</sup>.

In un capitolo del volume *Berio* intitolato allusivamente "Ritratto dell'artista da giovane", Enzo Restagno ricorda come negli anni Cinquanta del secolo scorso si tendesse ad ostacolare quella volontà di lettura del mondo basata prettamente sul calcolo e sulla razionalità, per sostenere invece l'idea del cosmo come luogo della probabilità, dell'indeterminazione e delle possibilità<sup>559</sup>. Anche la musica, cui si era sempre cercato di conferire una veste pseudo-scientifica, avrebbe aderito a tale percorso alternativo rispetto all'"antica concezione univoca e monolitica del mondo" (20). In questo disordine socio-culturale,

la scrittura di Joyce era la metafora più compiuta e concreta perché sapeva calarsi nella dimensione quotidiana del dire, dell'esprimere e del modo di intendere (20).

Ed è proprio nella concretezza dello scrittore irlandese, in *Ulysses* e *Finnegans Wake* che Berio sembra trovare gli strumenti per dare voce al suo

---

<sup>557</sup> Proprio perché *Thema (Omaggio a Joyce)* è creato su nastro magnetico non esiste una partitura musicale.

<sup>558</sup> A proposito dell'interesse di Luciano Berio verso i giochi linguistici joyciani, il musicista dichiara: "In *Finnegans Wake* le immagini, la dimensione sintattica, fonetica iconica e gestuale creano una serie di cortocircuiti semantici, una polifonia di associazioni, che non permettono espressioni ed enunciati alternativi. [...] Joyce sviluppa ed esibisce un linguaggio che sembra voler assimilare le molecole di tutti i linguaggi" (Berio, *Ricordo al futuro*, 33).

<sup>559</sup> Il riferimento al mondo come luogo delle probabilità e alla scienza come sapere fallace è presente nel capitolo 5, paragrafo, 3.8.2.

pragmatismo più profondo. *Thema*, in particolare, è la testimonianza di un radicale interesse verso le peculiarità foniche del testo di riferimento. L'obiettivo di Berio è quindi la formulazione di un nuovo tipo di vocalità in cui la voce umana diviene un mezzo per riaffermare il carattere acustico di ogni singola sillaba.

In occasione del XVI International James Joyce Symposium che si è tenuto a Roma nel 1998, Berio presentò *Thema* agli studiosi joyciani suscitando anche qualche polemica per la mancanza della classica musicalità del brano cui sono abituati i frequentatori dell'opera e i sostenitori della musica melodica e meno sperimentale<sup>560</sup>. Fu in quell'occasione che, riprendendo il saggio "Poesia e musica: un'esperienza" del 1959<sup>561</sup>, Berio chiarì alcuni aspetti del rapporto parola-suono, delle modalità di lettura di "Sirens" e dell'idea di trasformare il testo joyciano in qualcosa di diverso ma al contempo simile al testo di partenza nella più intima essenza<sup>562</sup>.

*Thema (Omaggio a Joyce)* è un pezzo di soli otto minuti in cui si identificano due parti. La prima parte è costituita dalla lettura di Cathy Barberian dei primi 36 versi dell'episodio e si snoda in un paio di minuti, mentre la seconda parte è costituita da una serie di manipolazioni elettroniche del testo così come riproposto dal soprano. Attraverso i mezzi della musica elettronica, Berio propone la sperimentazione di una nuova possibilità di incontro tra la lettura del testo poetico e la musica, dimostrando di andare alla ricerca di un proporzionato equilibrio tra i due linguaggi:

---

<sup>560</sup> A questo proposito si ricorda l'intervento di Zack Bowen che, dopo l'ascolto di *Thema*, ha espresso le sue riserve sul pezzo dimostrando di non apprezzare e condividere l'originalità del lavoro di Berio.

<sup>561</sup> Il saggio fu pubblicato per la prima volta in «Incontri musicali» n. 3, agosto 1959 ma è anche presente in Henry Pousseur, *La musica elettronica* (1976).

<sup>562</sup> *Thema* è un pezzo di musica elettronica molto diverso dalla creazione di musiche per delle poesie o dalle trasposizioni cinematografiche.



I wanted to see whether I could create something other than a dialogue between two detached dimensions – words and music – without one dimension taking over the other (Berio, “A Tribute to Joyce”, 89).

La realizzazione del progetto di *Thema* è stata possibile solo “trasferendo sul piano musicale gli intendimenti più complessi di Joyce, quelli che innervano la struttura dell’intero capitolo” (Restagno, 19). Dal testo joyciano, infatti, Berio estrae frammenti verbali che presentano profonde connotazioni musicali e li utilizza per esplorare la linea di confine tra un suono che è ancora permeato di significato linguistico e il suono *per se*, considerato mero fatto acustico. David Osmond Smith esprime le sue idee a tal proposito con queste parole:

[Berio] used [the components of Joyce’s text] to explore the borderline where sound as the bearer of linguistic sense dissolves into sound as the bearer of musical meaning: [...]. He did this by taking Joyce’s polyphonic imagery literally, and superimposing texts upon themselves with slightly different rhythmic spacings: in effect, translating text into texture (62)<sup>563</sup>.

È importante ricordare come questa “trasmutazione”<sup>564</sup> sia stata effettuata con i primitivi mezzi della musica elettronica che i musicisti avevano a disposizione nel 1958, e come per questo motivo il risultato ottenuto sia molto diverso da quello che ci si aspetterebbe dagli odierni mezzi elettronici. Gli strumenti impiegati avevano lo scopo, tra gli altri, “di moltiplicare e accrescere la trasformazione dei colori vocali proposti da una sola voce” (Berio, “Poesia e

---

<sup>563</sup> [Berio] utilizza [i componenti del testo di Joyce] per esplorare quella linea di demarcazione dove il suono che mantiene ancora un senso linguistico si dissolve nel suono portatore di un semplice significato musicale: [...]. Per fare ciò, ha ricorso letteralmente all’immaginario polifonico di Joyce e sovrapposto dei testi con spazature ritmiche non molto significative: in effetti, traducendo il testo in tessuto” (trad. mia).

<sup>564</sup> Il termine è stato suggerito da Roman Jakobson all’interno della definizione di traduzione intersemiotica. Si veda Roman Jakobson, “Aspetti linguistici della traduzione” in *Saggi di linguistica generale* (1966).

musica”, 108).

Se la sezione introduttiva di “Sirens” è per Berio il trionfo dell’onomatopeia, *Thema* si configura come una “absolute–or superior–onomatopoeia” (Berio, “A tribute to Joyce”, 89), dove i confini tra parola e musica vengono messi in discussione e ripensati con modalità simili. Nella spontanea musicalità delle frasi del testo joyciano, Berio identifica alcuni artifici tecnici musicali, come trilli, staccati, appoggiature, martellati e glissandi, di cui si riporta un esempio<sup>565</sup>:

|  |                     |
|--|---------------------|
| Imperthnthn thnthnthn. [U.11.2]                    | <b>Trillo</b>       |
| Chips, picking chips. [U.11.3]                     | <b>Staccato</b>     |
| Warbling. Ah, lure! [U.11.26]                      | <b>Appoggiatura</b> |
| Deaf bald Pat brought pad knife took up. [U.11.30] | <b>Martellato</b>   |
| A sail! A veil awave upon the waves. [U.11.21]     | <b>Glissando</b>    |

Secondo Berio, quindi, Joyce aveva sfidato le possibilità del linguaggio e le sue caratteristiche mimetiche, tanto da riuscire ad imitare alcune delle più comuni e conosciute tecniche musicali, nonostante alcuni critici, Werner Wolf *in primis*, si siano dimostrati scettici di fronte alla possibilità di un completo e reale compimento della trasposizione della letteratura in una forma musicale<sup>566</sup>.

Punto di partenza del lavoro di Berio diventa la resa reale della polifonia che Joyce aveva tentato di realizzare sulla pagina. Per questo motivo, la prima

---

<sup>565</sup> In un contributo di John D. Green del 2002, “The Sounds of Silence in ‘Sirens’: Joyce Verbal Music of the mind”, l’autore propone una sintesi delle tecniche musicali che Joyce avrebbe “imitato” nel testo letterario (e non solo nell’ouverture), così com’erano state rintracciate nel corso degli anni da vari critici. **Trillo** (“wavyavyeavheavyavyevyvyhair” [U.11.809]); **fermata** (“endlessnessnessness” [U.11.750]); **sostenuto** (“Lugugubrious” [U.11.1005]); **modulation** (“waiter, waited, waiting” [U.11.671]); **appoggiatura** (“Luring. Ah, alluring” [U.11.734]); **variazione** (“lovesoft ofloved” [U.11.680]).

<sup>566</sup> Ciò è quello che emerso dagli studi fin qui condotti e riportati nel paragrafo 2 di questo capitolo.

operazione da portare a termine è stata quella di sovrapporre ben due volte la voce registrata con se stessa, così da ottenere un totale di tre voci, armonizzate tra loro “aumentando e diminuendo i rapporti di tempo e dinamici in maniera continua, come in un movimento pendolare” (Berio, “Poesia e musica”, 107). Lo stesso procedimento è stato applicato alla registrazione del testo italiano e del testo francese. Del testo italiano, poi, è stato usato un elemento periodico in particolare, la *R roulée* contenuta nella frase “morbida parola” (“soft word” [U.11.13]). Tuttavia, del testo francese, registrato da un uomo e una donna insieme, per ottenere una più profonda commistione di timbri vocali, non si avvertirà mai la presenza concreta. Attraverso questi espedienti, utili per “confondere l’immagine sonora” (Berio, “Poesia e musica”, 107), si ottiene una singolare mescolanza di sonorità e di timbri.

Di seguito si riportano, raggruppate secondo ciò che Berio definisce “una scala di colori vocali”, alcune delle parole immediatamente identificabili nella seconda parte della registrazione, sebbene si confondano con altre parole fonicamente affini:

|                                      |   |
|--------------------------------------|---|
| <b>Hissss</b> [U.11.36]              | <b>A sail!</b> [U.11.21]                      |
| <b>Liszt’s rhapsodies.</b> [U.11.36] | <b>A veil awave upon the waves.</b> [U.11.21] |
| <b>Pearls.</b> [U.11.36]             |   |
| <b>Jingle</b> [U.11.19]              |   |
| <b>Warm</b> [U.11.18]                | <b>Idolores</b> [U.11.9]                      |
| <b>War! War!</b> [U.11.20]           |   |
| <b>So lonely blooming</b> [U.11.32]  | <b>Far, far</b> [U.11.31]                     |

La composizione di Berio si snoda attraverso differenti proporzioni d’intensità e di movimento, sillabazioni in assolo, riverberazioni multiple, dissoluzioni più o meno radicali dei fenomeni originari, elementi che producono

una serie di sfumature fonico-acustiche ben calibrate sotto il profilo dell'euritmia formale. Si è così di fronte alla deformazione percettiva dell'evento sonoro e ad un esempio singolare e pressoché unico di "anamorfismo musicale" (Lanza, 246).

Gli effetti ottenuti da Berio sono riconducibili a un metodo di lavoro che si può sintetizzare nei seguenti punti:

1. disincronizzazione delle tre versioni linguistiche;
2. successivo loro riaccostamento in chiave contrappuntistica;
3. registrazione, singola o polifonica, di vocali e consonanti caratteristiche presenti nel testo joyciano;
4. impiego delle registrazioni nel montaggio finale, in funzione di controcanto o in giustapposizione agli altri fenomeni.

A questo punto è opportuno ricordare la riflessione illuminante che Enzo Restagno propone sull'opera di Berio in quanto "trasformazione" del testo joyciano:

Nascendo dal testo stesso dell'*Ulisse, Thema* sollevava per la prima volta il velo sull'infinita ricchezza delle possibilità combinatorie di una materia verbale già intimamente irrorata di suono; le metamorfosi si accavallavano con grande dinamismo e sull'ondeggiare di quelle parole, delle loro riverberazioni e moltiplicazioni sonore, si cominciava a intravedere anche la peripezia drammatica delle oscillazioni del significato (24-25).

Con *Thema*, dunque, Berio realizza la propria intenzione di creare una lettura del testo di Joyce entro certi limiti imposti dallo stesso testo letterario, stabilendo così, allo stesso tempo, un nuovo rapporto tra il linguaggio e la musica. È in questo rapporto che si realizza, poi, una continua trasformazione di un elemento nell'altro, come lo stesso compositore afferma:

Così l'ouverture dell'XI capitolo, invece di proseguire coi fatti e le gesta di Mr. Bloom all'Ormond Bar, ha definitivamente preso un'altra direzione e si è trasformata in un tessuto polifonico che non vuole significare altro che sua stessa struttura (Berio, "Poesia e musica", 108).

Riorganizzando e trasformando gli elementi fonetici e semantici di "Sirens", il metodo di Berio contribuisce alla creazione di un mondo in cui diventa impossibile distinguere la parola dal suono, il suono dal rumore, la poesia dalla musica.

Berio non ha operato ulteriori riletture di testi joyciani, ma rimane indubbia l'influenza che James Joyce ha avuto sui suoi lavori successivi. Si cita tra tutti *Epifanie* (1961) che allude chiaramente all'omonimo concetto joyciano, *Sinfonia* (1968-69) e i successivi metodi di composizione cui Berio ricorre e che diventano sempre più simili alle tecniche che Joyce utilizzò per la scrittura e la composizione di *Finnegans Wake*.

Un discorso a parte meriterebbe l'azione teatrale *Outis* (1966) che, sebbene non dichiaratamente di stampo joyciano, presenta una serie di elementi che la riconducono, senza alcun dubbio, alle tematiche e alle tecniche letterarie presenti nell'opera di James Joyce<sup>567</sup>.

## 9. "SIRENS" E *THEMA*: VARIAZIONI SU TEMA

---

<sup>567</sup> *Outis* celebra il trionfo della musica sulla parola. Si tratta di un'azione musicale, come lo stesso Berio la definì, di due ore, su un testo scritto da Berio in collaborazione con l'ellenista Dario Del Corno. Il testo, postmoderno, abbonda di citazioni di autori italiani, francesi, inglesi. La storia che si racconta non si snoda secondo la classica concezione del tempo lineare ma piuttosto si avvale delle potenzialità della ciclicità del tempo, tant'è che gli atti vengono significativamente chiamati "cicli" e ogni ciclo si apre con la morte del protagonista in circostanze ogni volta diverse, chiaro simbolo, questo, del rifiuto della linearità temporale. Il libretto dell'opera è oggi di difficile reperibilità e le registrazioni della seconda ed ultima messa in scena (1998) sono al momento in fase di editing presso la casa discografica Ricordi.

La complessità di “Sirens” e la volontà di Berio di creare una riscrittura del testo che facesse eco all’originalità del testo letterario si prestano ad una interpretazione strutturale parallela che ne evidenzia l’interrelazione formale.

Il merito di Berio è sicuramente quello di aver colto la profonda volontà di Joyce di trasformare il linguaggio letterario in musica. Tuttavia, tale concezione è spesso offuscata dalla più accreditata teoria secondo la quale quella di Joyce sia stata un’effettiva volontà di ritorno all’origine delle cose, di ri-creazione dei suoni originari:

The narrator returns to archaic word formations ranging from the meaningless to the transmutations of subtle thought processes into a highly organized musical design (Aronson, 40-41)<sup>568</sup>.

Non è certo semplice stabilire con precisione i confini tra musica e linguaggio. Nel corso del Settecento, con Jean Jacques Rousseau si era aperto un interessante e infinito dibattito sulla nascita della musica e del linguaggio che, secondo il filosofo francese, avevano avuto un’origine comune e si erano separati solo successivamente in due diversi mezzi comunicativi (317). Charles Myers, pioniere della musicologia comparata, giunge alla stessa conclusione di Rousseau, sostenendo però che musica e linguaggio presentano una differenza sostanziale da cui è impossibile prescindere:

Speech has a precision and a utilitarian character, opposed to the vaguer artistic influence of music. Speech serves for the communication primarily of cognitive experiences (what we *know*), whereas music primarily communicates

---

<sup>568</sup> “Il narratore ritorna all’arcaica formazione delle parole che oscilla dalla mancanza di significato alle trasmutazioni di sottili processi mentali in un disegno musicale altamente organizzato” (trad. mia).

affective experiences (what we *feel*) (200)<sup>569</sup>.

Ne consegue, dunque, secondo lo psicologo, che il significato musicale non può essere espresso con le parole, alludendo così alle posizioni di Ferdinand de Saussure e Ludwig Wittgenstein secondo le quali la parola è libera da qualsiasi riferimento al mondo fisico e il linguaggio diventa sempre più vicino alla musica. Un recente contributo italiano di Pierluigi Petrobelli e Antonio Rostagno, *Musica e linguaggio* (2004), si incentra sulla costruzione storica dei rapporti tra musica e lingua parlata, e identifica nel suono, l'elemento che varia nel tempo, il principale punto di incontro tra i due mezzi espressivi<sup>570</sup>. La conclusione degli studiosi è quella che "ciò che rende problematico il rapporto musica-linguaggio consiste nella radicale differenza d'organizzazione del tempo che la musica fa rispetto alla parola" (15).

La musica è facilmente rintracciabile tra le maglie di "Sirens" per le analogie formali sia con macrostrutture che con microstrutture musicali, quali particolari tecniche compositive e il linguaggio altamente musicale<sup>571</sup>, così come sostiene a questo proposito Brad Bucknell:

Joyce's particular way of clouding lexicality brings language into closer proximity with music [...]. Indeed, the phonemic play with recombinant words, the verbal and aural puns, as well as the metonymic and synecdochal substitutions of character traits give an even greater sense of language flowing through itself, repeating, varying, and moving through its own self-defined space in its own

---

<sup>569</sup> "Il linguaggio ha un carattere preciso e utilitario, opposto alla più vaga influenza artistica della musica. Il linguaggio serve principalmente per la comunicazione di esperienze cognitive (cosa *conosciamo*), mentre la musica comunica principalmente le esperienze affettive (cosa *sentiamo*)" (trad. mia, corsivo nell'originale).

<sup>570</sup> Il testo rintraccia ulteriori elementi che accomunano musica e linguaggio tra cui le durate, gli accenti, l'altezza, l'intensità, le pause.

<sup>571</sup> Alle analogie formali con macrostrutture e microstrutture musicali si è dato ampio spazio nel paragrafo 2 di questo capitolo.

unique manner (139)<sup>572</sup>.

L'intenzione di Berio era quella di creare una lettura nuova del testo joyciano trasferendo e trasformando in musica i complessi piani narrativi di Joyce. Se, però, in "Sirens" la parola esprime in modo chiaro ed inequivocabile una continua tensione verso la musicalità, in *Thema* l'equilibrio che il compositore si era prefissato di trovare tra la parola e il suono viene inesorabilmente spezzato, e il suono, alla fine, prende il sopravvento sulla parola e sulla referenzialità che alla parola viene generalmente attribuita.

In entrambe le opere si presenta ciò che in termini musicali viene definita "esposizione dei temi", i quali creano un numero infinito di echi nella mente del lettore e dell'ascoltatore. Tali echi formano, poi, un tessuto di significati intrecciati in una rete di altre associazioni, che poi vengono investite, eventualmente, di significati linguistici e musicali. Eppure, questo processo di "associazione" avviene secondo modalità diverse in "Sirens" e *Thema*.

Nella sezione introduttiva di "Sirens" i temi sono presentati attraverso una serie di frasi o brandelli di frasi che acquistano significato solo successivamente nella sezione narrativa, dove vengono narrate le vicende che si svolgono all'Ormond Bar di Dublino, nella mente dei personaggi e soprattutto nell'inconscio di Leopold Bloom. In *Thema*, al contrario, quegli stessi brandelli di linguaggio, sebbene inneschino nella mente dell'ascoltatore una serie di richiami fonici e acustici, nella seconda parte, piuttosto che chiarirsi, diventano sempre più privi di significato: gli elementi si sfaldano, il loro significato è meramente musicale, puro

---

<sup>572</sup> "Il modo particolare di Joyce di offuscare il lessico porta il linguaggio a una maggiore prossimità con la musica [...]. In effetti, il gioco fonetico con parole ricostruite, i giochi di parole verbali e uditivi, come le sostituzioni metonimiche e sineddotiche dei tratti dei personaggi rendono più imponente il senso del linguaggio che fluisce attraverso se stesso, ripetendo, variando e muovendo attraverso il suo spazio definito da sé nella sua unica modalità" (trad. mia).



suono.

Non è un caso che Berio abbia voluto dare alla composizione il titolo *Thema*. Il termine rimanda al significato etimologico secondo il quale “thema” era un argomento proposto. In termini musicali, il titolo del pezzo di Berio allude chiaramente alle variazioni su tema, dove, il tema è un’unità ritmico-melodica suscettibile di sviluppi e variazioni, metamorfosi o trasformazioni attraverso diversi artifici. Ne consegue quindi che sia “Sirens” che *Thema*, possono essere considerati “variazioni su tema”.

## CONCLUSIONI

Non è semplice tirare le fila di un discorso così ampio come quello sulle interrelazioni tra letteratura e musica, nonostante si sia cercato di fornire delle chiavi di lettura sul tema e di analizzare le peculiarità di un rapporto affascinante quanto complesso, che lascia aperti ancora diversi orizzonti interpretativi.

James Joyce, Italo Svevo, Virginia Woolf e Hermann Hesse sono solo alcuni dei numerosi autori che hanno abbracciato i temi della memoria e del tempo intrecciandoli nella forma musicale delle loro opere letterarie, creando un sublime intreccio tra le arti, fatto di echi musicali e memoriali che hanno reso la loro opera un riuscitissimo esempio della compenetrazione di un linguaggio nell'altro.

Virginia Woolf e James Joyce, in particolare, sono considerati i primi autori ad affrontare “con piena coscienza” il tema della memoria e del tempo nel campo della letteratura inglese (Melchiori, *Funamboli*, 233). *Chamber Music*, *Ulysses*, *Finnegans Wake*, *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves* sono testi che presentano una struttura chiaramente musicale, la cui forma polifonica mostra come il linguaggio possa sfidare e rivelare le proprie potenzialità musicali.

Non stupisce che i romanzi di Virginia Woolf rientrino nello studio comparativo delle nuove forme narrative e delle forme musicali: proprio Woolf era stata tra le più audaci paladine della promozione della nuova narrativa, quando espose la sua teoria del romanzo moderno in “Modern Fiction”, saggio del 1919 in cui accusa i romanzieri della generazione precedente di essere dei “materialisti” per aver prodotto opere piuttosto semplici, anche se solide e ben strutturate, che parlano esclusivamente del corpo e trascurano l'anima. Virginia Woolf sottolinea la

necessità di allontanarsi dalle regole di un tiranno potente che detta ordini di convenzioni, intrecci e descrizioni dettagliate riservate dell'esteriorità delle cose e delle persone, per descrivere la vita, perché la vita è ben altro. La vera materia dell'arte narrativa deve essere diversa da quella che la consuetudine e la tradizione precedente stava facendo credere. Se lo scrittore fosse libero dalle convenzioni, potrebbe parlare di sentimenti e dell'interiorità umana, e il romanzo non potrebbe avere una forma così definita come quella che la tradizione aveva fino a quel momento propugnato. La concezione della vita della scrittrice inglese è espressa in una famosa frase del saggio:

Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end (Woolf, "Modern Fiction", 160)<sup>573</sup>.

La vita, dunque, non è "una serie di lampioncini disposti in bella simmetria" ma tutto ciò che l'essere umano percepisce, così che la materia dell'arte narrativa, per Virginia Woolf, diventa la "miriade di impressioni" che riceve la mente umana esposta al normale corso della vita. Per questa ragione, tutti i romanzi della scrittrice non sono altro che una serie di tentativi di esprimere e fissare esattamente quelli che lei stessa definiva "moments of being", i "momenti dell'essere", nella "pioggia incessante di innumerevoli atomi" che è appunto la vita.

Per Virginia Woolf, il compito del romanziere dovrebbe essere quello di esprimere la mutevolezza della vita servendosi di un numero limitato di eventi esterni, tanti quanti bastano perché si riaccenda la "fiamma interiore" che riveli bagliori di significato. Parlare della vita, come alcuni scrittori "spiritualisti" fanno, vuol dire anche sentirsi liberi di inventarsi mezzi nuovi, al fine di creare un modo

---

<sup>573</sup> "La vita è un alone luminoso, un involucro semitrasparente che ci circonda dai primordi della coscienza sino alla fine" (trad. mia).

più adeguato per dare alla forma contorni nuovi.

Così, il romanzo si apre alle sperimentazioni e, come la musica, che per definizione scorre *nel* tempo, le azioni interiori dell'uomo del XX secolo scorrono, apparentemente senza seguire uno schema definito, *attraverso* il tempo, e lo scrittore sente la necessità di seguirle non su un percorso lineare e statico ma piuttosto seguendo le oscillazioni di presente, passato e futuro.

Molte opere degli scrittori del primo Novecento hanno risentito dell'influenza della tendenza modernista di andare oltre i confini tra le arti: il linguaggio ha più volte assunto connotazioni musicali, alcuni passi narrativi sono dei veri e propri "dipinti" creati con e attraverso le parole. In questo senso, Joyce è uno dei più impavidi innovatori del XX secolo con il *work in progress* che è il punto di arrivo della ricerca di un'intera vita, *Finnegans Wake*, del 1939, che crea immagini suggestive di commistioni tra le arti, così come accade nel precedente racconto del 1907, "The Dead", dove Gretta Conroy, immobile sulle scale della casa delle signorine Morkan, è investita da una musica lontana che risveglia in lei il dolce e tragico ricordo di Michael Furey, il giovane morto per lei molti anni prima quando ancora viveva dalla nonna a Galway. E "Distant Music" sarebbe il titolo che Gabriel darebbe all'immagine di quel quadro se fosse un pittore.

Una pittrice è anche Lily Briscoe, l'amica artista della famiglia Ramsay in *To the Lighthouse*, che restituisce al presente, attraverso la sua arte, l'immagine della donna che è il fulcro dell'intera famiglia, recuperandone il ricordo dalle nebbie del passato, da una visione.

Nessun personaggio, nel romanzo woolfiano, è un musicista, diversamente che nel racconto di Joyce, dove musicisti sono alcuni personaggi di secondo piano, come Mary Jane, Zia Julia e zia Kate, nonché Bartell D'Arcy, che canta, con

diversi errori, la malinconica ballata *The lass of Aughrim*. Musicisti imperfetti, quindi, come Zeno Cosini, violinista principiante che usa i mezzi dell'arte musicale per conquistare l'attenzione delle sorelle Malfenti. A lui si contrappone Guido Speier, giovane, bello e aitante violista, più esperto e creativo di Zeno, ma anche più sfortunato: è Guido il protagonista dell'episodio che si svolge nel salotto delle sorelle, in cui si assiste ad una impeccabile esecuzione della "Chaconne" di Bach e alla patetica messa in ridicolo di se stesso da parte di Zeno. In *La coscienza di Zeno* la musica è una forza che unisce anime affini, quelle di Augusta e Zeno, ma anche che tragicamente divide, come nel caso di Guido Speier e Ada.

In "The Dead" e *La coscienza di Zeno* la musica risponde alla critica musico-letteraria di Werner Wolf, aderendo al concetto di *intratextual thematization*, nella versione di *figural thematization*, perché la musica è discussa, descritta e ascoltata dai personaggi delle storie. E richiama la categoria del *replacement* di Calvin S. Brown, nella sottocategoria dell'*analysis*, perché i brani sono descritti attraverso l'uso di termini tecnici appropriati, e dell'*imitation*, perché è ricostruita, attraverso le parole, l'impressione prodotta dall'ascolto di un brano musicale.

Un musicista e musicofilo è anche Harry Haller, il protagonista di *Der Steppenwolf*, che vive nel mito di Mozart e di Goethe e disprezza la neonata musica jazz. Haller, però, dovrà cedere alla seduzione dell'arte della danza, imparare ad accettare il jazz e il grammofono, simboli dei tempi moderni che egli così tanto disprezza. L'accettazione delle innumerevoli sfaccettature della sua personalità e della realtà lo porterà, poi, alla scoperta dell'umorismo, dell'importanza del sorriso e della positività per la sopravvivenza dignitosa dell'uomo, in armonia con se stesso. In *Der Steppenwolf*, come in *To the Lighthouse*, la musica è presente come

forma e come contenuto: entrambi romanzi paragonabili a una forma-sonata, contengono anche raffinate metafore musicali. In *Der Steppenwolf*, in particolare, i protagonisti sono inseriti nella partitura romanzesca come se si seguisse la tecnica del contrappunto musicale, e la dualità della musica, colta – degli Immortali – e popolare – di Pablo – rispecchia il conflitto interiore di Harry Haller, che troverà, alla fine, una risoluzione “musicale”, oltre che umoristica.

In questo lavoro di ricerca sui rapporti tra la musica e la letteratura, sulle contaminazioni, le analogie e le connessioni con il tema del tempo e della memoria, si è solo potuto accennare alla vastità dell’opera di Proust e alla costruzione della narrativa basata sul tempo e sui ricordi legati alle percezioni sensoriali, che in *À la recherche du temps perdu*, del 1922, si configura come elemento profondamente insito nelle maglie della narrazione. Si è anche consapevolmente tralasciato opere come *Der Zauberberg* e *Doktor Faust* di Thomas Mann, del 1924, *The Sound and the Fury* di William Faulkner del 1929, *Point Counter Point* di Aldous Huxley, del 1928, o *A dance to the music of time*, di Anthony Powell, in dodici volumi pubblicati tra il 1951 e il 1975.

Si è scelto di fare riferimenti più espliciti ad altre opere di scrittori dell’Ottocento e del Novecento per dar prova della relazione che la musica del violino ha con la morte: *La lezione di violino* di Lucia Drudi Demby, “Die Verwandlung” di Franz Kafka, “Il violino a corde umane” di Antonio Ghislanzoni. Questi sono solo alcuni esempi di racconti che precedono un romanzo inquietante e surreale come *As Intermitências da Morte* di José Saramago, dove la morte, una signora distinta, violinista, per amore per un violoncellista che si era misteriosamente sottratto ai suoi ordini silenziosi, interrompe i progetti omicidi che aveva portato avanti per secoli.

Poi, accanto all'analisi sulle modalità in cui la memoria, la musica e il tempo si articolano nelle opere letterarie di Joyce, Svevo, Woolf e Hesse, risulta interessante il modo in cui le sezioni delle opere seguano un particolare ritmo narrativo, il "tempo"<sup>574</sup>, che allude alla possibilità di considerare gli autori più dei compositori che degli scrittori. Durante la prima metà del Novecento, come indicato da Alex Aronson, la coerenza strutturale e tematica di alcuni romanzi ha condotto molti critici a considerarle in relazione alle forme musicali, come appunto la forma-sonata, forma musicale tra le più duttili per il rapporto con la narrativa. Così, è stato possibile comparare *To the Lighthouse* di Virginia Woolf, come *Der Steppenwolf* di Hermann Hesse, a questo tipo di forma musicale, perché la terza parte del romanzo non è dissimile dalla "ripresa" (Aronson, 65), dove il tema principale presentato nell'"esposizione" viene "ripreso" con qualche modifica ritmico-melodica dopo lo "sviluppo", che costituisce la parte centrale<sup>575</sup>.

E la forma-sonata, più che *fuga per cononem*, come suggerisce lo stesso Joyce nel suo epistolario, sembra essere la forma che meglio si addice all'undicesimo capitolo di *Ulysses*, "Sirens", esemplare di come il "tempo" non possa essere identificato in un'unica categoria. L'ouverture che Luciano Berio ha ripreso per creare la sua opera *Thema (Omaggio a Joyce)*, infatti, presenta molti punti di contatto con le tecniche compositive musicali, soprattutto con gli abbellimenti, come i trilli, le appoggiature, i glissandi.

"Sirens" e *Thema* costituiscono, inoltre, anche eccellenti esempi di "variazione su tema", come il titolo dell'opera di Berio, non casualmente,

---

<sup>574</sup> Ciò che si intende con "tempo" è la velocità più o meno sostenuta della storia così come viene percepita dal lettore mentre con "tempo cronologico" si intende il concetto comune di tempo relativo al passato, al presente, al futuro.

<sup>575</sup> La forma-sonata è la forma che caratterizza il primo movimento della sonata moderna si articola in tre parti che consistono rispettivamente nella esposizione con la presentazione dei temi, nello sviluppo, in cui i temi vengono sviluppati, e nella ripresa, in cui generalmente di ripropongono con qualche variazione i temi dell'esposizione.

suggerisce, perché l'elemento presentato, il "datum", in "Sirens" sembra si sviluppi nella sezione narrativa, dove ogni verso esposto nella sezione introduttiva si carica di un significato che altrimenti rimane nascosto, mentre in *Thema* quegli stessi frammenti già di per sé insignificanti, perdono la loro caratteristica denotativa, e si svuotano nella variazione della seconda parte, creando un puro suono. Si realizza, così, l'aspirazione del musicista di creare la tensione della letteratura alla musica e, nello stesso tempo, si riapre un antico dibattito che ha visto fronteggiarsi, con vincitori alternati, la musica e la parola, in una sfida che, a quanto pare, non riesce a trovare soluzione e sembra tendere, ancora, verso l'infinito.



## General presentation of the thesis

This thesis explores a broad subject which touches upon two specific areas: literature and music. The very fact that there are centuries-old views on the relationship between these two language forms illustrates how each age sees them in a new light with scholars re-evaluating them in their relation to increasingly varied themes.

An in-depth formal and stylistic analysis of music and literature shows that there are various points of contact between these two language forms. Points which in the present study are discussed in relation to concepts of time and memory and the ways in which they are addressed in the literary works of the early twentieth century. The discussion thus leads naturally to an examination of some of the major cultural figures of the period: James Joyce, Virginia Woolf, Hermann Hesse and Italo Svevo, all assiduous observers of the great changes that were transforming the society of the time.

During the first half of the twentieth century, critics began to turn their attention towards the relationship between new forms of the novel, being developed by the more adventurous writers, and musical composition. This was done, however, without ignoring the growing realisation of the potential of language to assume authentic musical properties in itself.

From the end of the nineteenth century to the first half of the twentieth, the writer was increasingly aware of social and cultural changes and the “states of consciousness where sensory impressions and thought are inextricably linked” (Aronson, 19). The perception of these socio-cultural transformations and the novelists’ own direct experience of this new protean and multifaceted reality, lead

writers to focus on language itself, as well as on the possibility of creating new narrative forms. According to Aronson, whose studies have centred on formal developments in the twentieth century novel, “language seems to undergo a process of transformation in order to integrate this newly discovered reality” (19). Thus “words may be used musically” (Aronson, 21) in a new narrative form which increasingly becomes like a work of music.

The thesis is divided into six chapters:

- **Chapter One:** this chapter deals with the social context of the first half of the 20th century and focuses on the relationships between time, memory and music.
- **Chapter Two:** it focuses on James Joyce and “The Dead”, considered as a musical tale with different tempos. Music has a great importance as content and as form.
- **Chapter Three:** in the chapter there is an in-depth analysis of Der Steppenwolf by Hermann Hesse, a social novel but also in sonata form for it is composed of three parts. There is an introduction written by the Bürger where the themes of the story are presented (exposition); in the central part, the dissertation, the Immortals develops the themes presented in the first part of the novel (development); in the last part, the Magic Theatre, themes are summarized and conclusions are presented (recapitulation). The protagonist, also, Harry Haller, has a double, Herminie, who dances with him some American ballroom dances as if they are moving in counterpoint. Harry himself has a split identity, and as if working in counterpoint yet again, his two parts, the wolf and the bourgeois, live together, until they find a reconciliation.
- **Chapter Four:** it deals with La Coscienza di Zeno written by Italo Svevo. In this part I demonstrate how Zeno’s violin is an extension of his complex

consciousness. He is not good at playing the violin and in a sort of contest with his brother-in-law Guido, a good violinist who performs Bach's Ciaccona, Zeno shows his inability to be as perfect as Guido. His music reflects his inner world. Music is therefore represented by the author as an element to underline Zeno's interior conflict.

- **Chapter five:** the chapter focuses on Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, a novel usually regarded as a sonata for the internal division in three parts. Each part can be linked to three different tempos so that the rhythm of the narration is similar to the rhythms of a musical piece.
- **Chapter 6:** this deals with the various interpretations regarding "The Sirens", Chapter 11 of *Ulysses*. It discusses how critics are divided on the issue regarding the musical form of the episode. The present study proposes that despite the fact that the first pages of "Sirens" have hitherto been defined as an overture or prelude, the whole episode is, in fact, a variation on a theme. Themes are introduced in the first part that are taken up in the second, more narrative section. It is almost impossible to claim that "Sirens" is written in the form of a sonata, given that there is no clear recapitulation of the themes introduced in the overture, but only a coda which concludes the episode. As Werner Wolf states, "Sirens" is an excellent example of the musicalization of fiction, but it is also fiction which contains brilliant passages of word music. Indeed, these qualities in "Sirens" provided Luciano Berio with the inspiration for Thema (Omaggio a Joyce), an eight-minute piece of electronic music in which the words of Joyce, already musical in themselves, are transformed into pure sound, emptied of all meaning.

Overall therefore, this study is rooted in research into the narrative forms of the 1920s. It illustrates the close ties that exist between music and literature and how literature found in musical composition a means of renewing the novel and pushing language, and relationships between the arts, to the very extreme.

## Introduction

One of the most fascinating literary themes of the twentieth century is the relationship between time and memory as experienced and depicted by modernist writers.

The problem of time has always been one of the great questions in the history of human thought. It has been considered, of course, an entity which exists and can be experienced, but also which “comes into being and knowledge only in connection with something else” (McKeon 573). So what appears of particular interest is the fact that time, almost from the beginning of philosophical speculation about it, has been considered in relation to memory, the faculty of mind which stores and, through mental functions, actualizes impressions or past information and events (Le Goff 1068).

Furthermore, the connections between memory and music seem of such significance that consideration of both concepts relating to time is worthy of further investigation.

Most of the writers of the period between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century were affected by the development of a new conception of time<sup>576</sup>, which subverted the traditional concepts of order and rule. Consequently, these writers undertook a search for new narrative techniques that would suggest the transformation of temporal categories and the subsequent way by which man experienced time. Moreover, in order to catch every single movement of this protean reality, writers started to employ the “stream of

---

<sup>576</sup> The social and economic changes in the world between the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century range from a crisis of the vision of reality to the advancement of machine and the theory of relativity by Einstein, along with other events affected many of the philosophers and writers of the period.

consciousness” technique, which represents the attempt to follow within time the workings of the mind of their characters. In this light, the external actions represent a minor theme, to use a musical metaphor, if compared with the inner life and the most secrets thoughts of the characters of a novel which represent the main theme. Like music that flows through time, the inner actions of twentieth-century man flow, without an apparent pattern, within time, so that the writer feels the necessity to follow it not in a linear fashion, but rather through the folds of its continuously changing directions into the past, the present and the future.

Indeed, in James Joyce’s works as well as in Virginia Woolf’s, the importance of the events depends on the fact that they are “thought” in that particular moment, and what is important is not really what happens but the sensation or the feeling experienced in that single instant.

In this period, different authors exploited the general interest in the problem of time in relation to inward experience and started to contemplate, in a very original way, the matter of time and memory: Joyce elaborated his theory of epiphanies, Proust went *à la recherche du temps perdu* starting from an intense episode in the present and Virginia Woolf tried to fix the moments of being and to fulfil the novelist’s mission to communicate the changeable, unknown and unlimited spirit of the modernist man (Melchiori 176-177).

Hence James Joyce and Virginia Woolf enter my discussion for they were the first writers to confront “with full consciousness” the issue of time and memory in the field of literature in English (Melchiori 177). Moreover, some of their works were show the modernist tendency to cross the boundaries between the arts (Albright 23), so that language may assume musical connotations and some images can be even “depicted” through language. In this sense, Joyce and Woolf are two of

the twentieth century's most significant literary innovators and consequently two of the most interesting writers of the period.

Furthermore, of particular interest here is the way in which memory, time and music are articulated in their literary works. Moreover, their way of managing the concept of "tempo" is worthy of discussion for it gives the possibility to read them more as composers rather than writers. However, during the first half of this century, as Alex Aronson indicated, the structural and thematic coherence of some novels led many critics to evaluate them in connection to musical forms, such as the sonata form, which, significantly, was taken as a noteworthy parallel for fiction writing (65). For instance, Virginia Woolf's To the Lighthouse has been compared to a sonata (Aronson 65) for the third part of the novel is a sort of recapitulation of the main themes presented in the first part and follows the development presented in the middle part. Moreover, Woolf's linguistic style conveys musical ideas, in addition to the fact that the theme of memory is connected to both form and content. Furthermore, James Joyce's "The Dead" evokes the musical world of turn-of-the-century Dublin (Brown 37) and contemporarily offers a great deal of material concerning the idea of memory lighted up by music. This leads the consideration that sensory input can call to mind a significant episode of the past and this occurs with taste, for instance, to Marcel in À la Recherche du Temps Perdu in the episode of the *petite madelaine*. Therefore, we can assume that the sense of hearing can do exactly the same, as happens to Gretta Conroy coming unexpectedly across the melody of *The Lass of Aughrim*. Thus music, after having produced an intensely emotional response, becomes a sort of "haunting presence which takes possession of the hearer's memory" (Aronson 24).

In order to develop the themes illustrated so far, the first part of the thesis is

divided into three chapters. The first chapter deals with the concepts of memory and time in relation to music and the musical concept of “tempo” as a way to “measure” how the story flows. The second chapter explores the concept of the past and of “auditory memory” (Snyder 4) in Joyce’s “The Dead”, while the third chapter analyzes the ways time passes and memory works within Woolf’s To the Lighthouse.

Both the second and the third chapters present an analysis of the development of the action in relation to “tempo” which reveals how it can quicken and slacken in relation to the text which may comprehend a detailed description of external acts or inner thoughts, a quick dialogue, or the recollection of a moment of the past.

In order to carry out my analysis, I will consider the theory of time according to St. Augustine of Hippo’s of memory, attention and anticipation as presented in the “The Dead” and To the Lighthouse, as well as Henri Bergson’s ideas of *temps* and *durée* as related to the musical concept of “tempo”.



# Chapter 1

## Memory, Music and the idea of “Tempo”

### 1. Mnemosyne and Chronos

The relationship between memory, time and music is fascinating, ancient and mysterious. To a certain extent, it can be explored by going back to Greek mythology, often used to give an explanation for intricate issues that beyond scientific analysis. Nevertheless, in this case, some precise evidence of the connection between the three concepts does exist<sup>577</sup> and a mythological justification of it is only further proof of their relationship.

In the ancient Greek world, Mnemosyne was the daughter of Uranus, the Sky, and Gaia, the Earth. Chronos, the embodiment of Time, was also the son of Uranus and Gaia. Mnemosyne, who is considered one of the three elder Muses, was the personification of Memory. She generated with Zeus the nine Muses, who are said to preside over the arts and sciences and inspire all artists, especially poets, philosophers, and musicians.

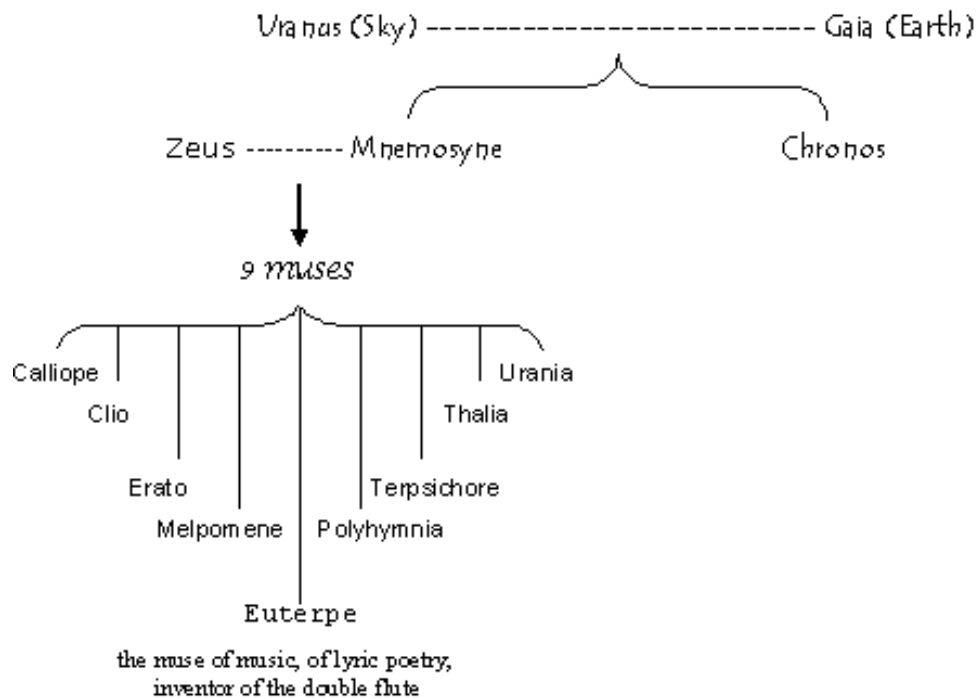
The following figure graphically illustrates the mythological relationship between memory, time and music.

---

<sup>577</sup> Many books listed in my bibliography evidence the existence of a scientific relationship between memory, music and time. Eg. Music and Memory by Bob Snyder, Literary Modernism and Musical Aesthetics by Brad Bucknell, Virginia Woolf and the Madness of Language by Daniel Ferrer, just to cite a few.

Fig. 1.

Memory, Time and Music



If we also consider that the word “music” can be linked back to the Greek *mousikē*, which refers to anything governed by the Muses (Murray-Wilson 1-4; Albright 23), and that Muses are the daughters of the goddess of Memory who, mythologically, is Time’s sister, then a clear relation exists between the three concepts here explored. Furthermore, they are all connected to the ideas of flow and development, or broadly speaking, to the idea of change, which is one of the central matters of the modernist period, masterly mirrored in the works of James Joyce and Virginia Woolf.

If we look back to Celtic mythology, an interesting relation between music and time can also be easily recognized in the story of The Dagda, the “Good God” belonging to the Tuatha Dé Danann. Apart from being the Lord of the Heavens, he was the god of the arts, magic and knowledge. He is usually depicted as being a

master of music, along with having a range of other magical and warrior attributes. He is a multi-skilled deity who, for his broad knowledge was even able to predict the future and thus to control the passage of time. Moreover, The Dagda owned an oak harp that he used to change the seasons and rule over life and death. Even some of his sons, among them Ogma and Angus, were musically talented and made use of the art of music to enchant the other deities. As a matter of fact, in relation to music, Celts believed that it could summon or control emotions and that it could take the hearer to a place of dream and vision, for they considered music as soothing and inducing forgetfulness. In this light, music in the Celtic world was not an element that made the hearer remember something but in fact forget, in order to allow him to rediscover inner harmony.

The idea of music as an enchanting force can be related to the episode of Gretta Conroy's memory in "The Dead". Here music is the catalyst of memory, contrary to the Celtic concept of music as an element with the power to make the hearer forget, leading him to a peaceful world.

## **2. Time and memory: an introduction**

The complex relationship between time and memory involves different aspects largely connected to the main spheres of human knowledge such as psychology, physics and sociology. However, philosophy is the discipline in which the discussion has been most exhaustive. The fact that Professor Herman Parret considers Aristotle, Augustine, Husserl and Bergson the four most remarkable

theorists of memory and time, would support this statement<sup>578</sup>.

It is true, however, that a discussion about memory in everyday life refers to different distinct meanings. As the concern is with time, what Whitrow calls “the highest type of memory, our memory of past events” will be considered. Memory, in this case, denotes both the retention and the recall of one’s perception of specific past events and past thoughts in their time settings (Whitrow 83).

Following the development of the ideas of time and memory of the philosophers mentioned above, it can be seen how the debate has progressively become more and more detailed and profoundly connected to interiority, arriving at the deepest and most interesting reflections of Henri Bergson. However, even though it is still not possible to give a precise definition of time, this question has been asked throughout the history of human thought (Rella 55), for, as Hans Meyerhoff points out, “time has always been in and on men’s mind. What has happened in our age is only a difference in the degree to which this preoccupation with time has become explicit and articulate” (3).

There have been, of course, famous doctrines of time, starting with the Greek philosophers Plato and Aristotle, then St. Augustine’s idea of internal time and arriving at the theory of relativity and the subjectivism of twentieth century thinkers.

In particular, if Plato argued that time does not exist, being composed of a past that no longer exists and a future that does not yet exist, Aristotle in the essay “De Memoria et reminiscencia”, explains that “only those animals which perceive time remember, and the power by which they perceive time is also that by which they remember” (Whitrow 86). This is why a discussion about memory necessitates

---

<sup>578</sup> This statement comes from a lesson Herman Parret gave a few years ago at Siena University called “*Lesmosynè* o le forze dell’oblio”.

a consideration of the matter of time and the analysis of “The Dead” and To the Lighthouse includes both a reference to the passage of time and the approach of the characters to the recollection of past events.

It was St. Augustine of Hippo who related the discussion towards mind and consciousness, elaborating a real philosophy of memory and recollection which is introduced in Book 10 of Confessions. According to the Latin theologian, the individual mind which measures time consists of three actions: memory, attention and anticipation. Thus Augustine implies what Franco Rella called a “plurality of times” (56). As evidence, the human being always has a present experience of time because, curiously, memory, attention and anticipation only exist as present actions: “the past is the present memory of the past, the present is the present perception of the present and the future is present anticipation of the future” (McKeon 576). The Augustinian idea of time and memory explains the fact that the characters of the novels experience a feeling connected to the past or to the future in the present, thinking, for instance, of some happy moments in the past, as in the case of Mrs Ramsay and Gabriel Conroy, or anticipating some episodes of the uncertain future, like the death of Aunt Julia for Gabriel and non-lasting happiness in the case of Mrs Ramsay’s children.

Moreover, for Augustine, time does not measure the development of external things but the movement of consciousness as memory and attention. The action of memory recollection has an emotional implication, as memories are usually linked to particular and strong states of mind or feelings like nostalgia, melancholy and longing. These concepts could again refer to Joyce and Woolf’s works, for their characters, while living in the present they perceive as changed, experience melancholic feelings by thinking about the past.

If we agree with Hobbes, who observed that without memory we would have no idea of time, we even have to admit that memory also problematizes our relationship to time (Misztal, 108). As a matter of fact, memory makes the past problematic because “in memory the time line becomes tangled and folds back on itself. The complex of practises and means by which the past invests the present is memory: thus we can assert that memory is the present past” (Misztal 108). Moreover, if memory affects our relation to time, time is also a problem for memory because there is no single time but a variety of “times”, as there is no common timeframe to which all humans continually relate. A clear reference to the different aspects that time can assume can be found in the works of several essayists who took part in a meeting about the forms of time and memory identified in contemporary cultures<sup>579</sup>. Professor Giuseppe Barbieri, the editor of the book which contains the essays, argues that it is not possible to give an univocal definition of time or memory because our culture consists of different languages (Barbieri 10). Furthermore, Bob Snyder points out more scientifically that “although we often speak of ‘memory’ as though it were one thing, different kinds of memories seem to affect the function of different brain systems over time” (4).

However, it was the French philosopher Henri Bergson who put the notion of time at the very heart of philosophical reflection in connecting it to memory. Arguing that it is memory that makes time relative, he declared that “the moment has come to reinstate memory in perception” (in Misztal 109). Bergson considered memory and time as the most fundamental philosophical problems and argued that it is memory which brings the past into the present and therefore the past “might act and will act by inserting itself into a present sensation from which it borrows

---

<sup>579</sup> The meeting took place in Italy in 1984.

the vitality (in Misztal 110). Furthermore, Bergson introduces two different concepts of time: the temporal duration, *durée* or “inner time” which consists of moments that are different on a basis of quality - so that every single moment is unique in itself, and the spatial time, *temps*, which relates to science and the material world.

In this light, while so-called science or spatial time can be represented by a necklace made of a series of pearls all identical to each other, life or duration time can be compared to an avalanche that flows without a set rhythm and gets gradually bigger as it progresses. Inner time is changeable, protean, a continuous creation and movement because to live means to change and become mature, creating one’s own Self infinitely.

What Meyerhoff noticed in respect to the concept of change connected to human experience, was that “[s]uccession, flux [and] change seem to belong to the most immediate and primitive data of our experience; and they are aspects of time” (1). Furthermore, it is not by chance that the metaphor of the “stream” in relation to consciousness is taken up in the term “stream of consciousness” to describe the literary technique. In this sense, time clearly has the quality of “flowing” and that human consciousness, which developed within time, inevitably assumes this feature (Meyerhoff 16).

In both “The Dead” and To the Lighthouse, the Bergsonian concepts of *temps* and *durée* are explored and used as elements upon which the sense of “tempo” depends.

### 3. “Tempo” and narrative

Literary critics do not usually tend to consider “tempo” in relation to narrative. The word “tempo” is usually employed in the musical field and a definition of it can be found in the New Grove Dictionary of Music and Musicians, in which “tempo” is literally defined as “the time of a musical composition [...] more commonly used to describe musical speed or pacing”.

Throughout the first half of the twentieth century, critics focused both on the connections between the novel and musical forms as well as on the potentiality of language to suggest musical patterns.

At the turn of the century, as already mentioned, the novelist became increasingly aware of the changes concerning reality and, at the same time, of the states of consciousness “where sensory impressions and thought are inextricably intermingled” (Aronson 19). In this light, the novelist’s perception of the presence of a protean reality led him to focus on the possibility of creating new forms of the novel and on the role of language, which itself seems to “undergo a process of transformation in order to integrate this newly discovered reality” (Aronson 19). Thus words are used “musically” (Aronson 21) in a new novel which is more similar to a musical piece.

However, in this context, “tempo” is considered as a measurement of time which can associate narrative to music. In considering time as the category related to past, present and future, a narrative can be read as a description through time of actions and facts. On the other hand, narrative can be considered also as a composition inclined to suggest to the reader a specific sensation of quickness or slowness. Hence, “tempo” is probably a feeling which the reader experiences by



reading a piece of narrative but it is definitely also the conscious way in which the writer “composes” his or her text in order to convey a particular sense of the passage of time.

## Chapter 2

### James Joyce: “distant music”

#### 1. “The Dead”: memory and music

James Joyce’s “The Dead” offers a great deal of material which allows readers to meditate on time and memory and on the relationship between the music and the past. As a matter of fact, themes of time and memory are clearly presented and interwoven with the presence of music.

Written in 1907 and published in 1914 as the last short story in Dubliners, “The Dead” has been considered the most successful tale of the collection. In the

years since it was published, many critics have focused on it, trying to read, in different ways and from different points of view, what is mostly considered a short novel rather than a short story itself. Regarded as even a ghost story or “a story about Gabriel Conroy’s progression from self-absorption to self awareness” (Dunleavy 1), “The Dead”, to some extent, might be considered a musical story or a story about recollections, for memory and music seems to be two threads, that alternate and blend together during the party and, at last, resolve in a silence in which there is a final honest meditation on the past and the future.

In particular, music is evoked in the title. Though Joyce does not explicitly mention it, many critics argue that the title refers to one of Thomas Moore’s Irish Melodies “O Ye Dead”, a song in which the living and the dead express in alternating stanzas their envy for one another’s status (Mosley; Warren).

According to Jonathan Wallace, the whole duration of the story cannot be more than four or five hours. From this, what is interesting is how the passage of time is represented in the text through language and through the representation of the events, in relation to both how time and “tempo” flow<sup>580</sup>.

From a structural point of view, the story can be divided into three parts. The first part introduces the three main female characters while a third-person narration portrays the atmosphere in Misses Morkan’s house on the occasion of the annual ball taking place between Christmas and the Epiphany. In the second part Gabriel Conroy, the undoubted protagonist of the tale, has an argument with the nationalist Miss Ivors before the dinner during which he will give the traditional speech. Finally, the third part, that is the climax of the whole story, focuses on the

---

<sup>580</sup> What is meant here by “time” is the general concept relating to past, present and future whereas by “tempo” indicates the speed or pace of the story as perceived by the reader, a story that, considering objective time, develops over just a few hours.

memories of both Gabriel and Gretta and their personal lives. An intense last section, that can be considered a coda, portrays Gabriel's final thoughts and his resolve in the silence of a dark snowy night.

### **1.1 Part I: a lively party**

In relation to the theme of time, the story does not seem to follow a linear sequence but a sort of sinusoidal pattern. Starting in *media res*, in the present, the story goes back to the past of the Misses Morkans and now and then to Gabriel and Gretta's private, although separate, past life. It ends with Gabriel's premonition of the future, explicitly contrasting the certainty of the past with the insecurity of what is to come.

Opening in the present, the first part consists of a brief description of the Misses Morkan's past and there is the reiteration of various temporal marks. Therefore, from the beginning until the end of the tale, Joyce presents some interesting episodes relating to the idea of time as an element that flows and transforms but also as element that restores elements of tradition.

A preliminary observation can be made by discussing the title and then going with reference to the introductory passages. The title clearly refers to something sombre and funereal whereas at the very beginning three women are busy in welcoming people to a party. The macabre and gloomy atmosphere is suggested from the first word, "Lily" (175), the name of the caretaker's daughter. The lily is a mournful flower, associated with funerals, and is also symbolically associated with the Archangel Gabriel (Ruggieri 235).

In the first paragraphs the description of a present action is woven with many references to something similar that used to happen in the past:

It was always a great affair, the Misses Morkan's annual dance. [...] Never once had it fallen flat. For years and years it had gone off in splendid style as long as anyone could remember; (175)<sup>581</sup>.

The temporal marks, highlighted in italics in the quotation above, introduce the repetitiveness of the event and of a series of gestures. Only one episode probably stands out from the previous dinners at Morkan's, that is the awakening of a particular moment of Gretta's past and Gabriel awareness of his uneasiness.

The voice which narrates the first part of the story starts by giving some details about the Misses Morkan's earlier period, operating a sort of suspension of the present tale by inserting a flashback:

[...] ever since Kate and Julia, after the death of their brother Pat, had left the house in Stoney Batter and taken Mary Jane, their only niece, to live with them in the dark, gaunt house on Usher's Island, the upper part of which they had rented from Mr Fulham, the corn-factor on the ground floor. That was a good thirty years ago if it was a day (175).

The only reference, however, to precise time is in relation to Gabriel Conroy and his wife, Gretta. The narrative voice states, therefore that "[i]t was long after ten o'clock and yet there was no sign of Gabriel and his wife" (176).

As regards music, the mention of piano music opens the narration to many musical references in the text. The allusion to music after Gabriel's arrival is not accidental. This is demonstrated by the fact that, although the Misses Morkan are depicted as engaged with music from the beginning, Gabriel's mother is said to

---

<sup>581</sup> My emphasis

have been the only one of the three sisters without any musical talent (186). Moreover, Gabriel seems to refuse close contact with music throughout the story and the first time this happens when he is downstairs with Lily taking care of his coat: he “listened for a moment to the piano and then glanced at the girl” (177), as if he had no interest in it.

A few paragraphs later, moving from downstairs to upstairs where the party is taking place, the narrative voice states that Gabriel “waited outside the drawing-room until the waltz should finish” (178), as a sign of a desire to be on his own, pointed out several times by his thoughts about the outside, cold and lonely environment. Unlike the outside, the atmosphere at the Morkans seems to be fairly warm, with the guests engaged in vivacious dances and chats, waiting for dinner and for Gabriel’s speech.

Although the narrator describes the action of many of the characters and even depicts some events Gabriel does not witness, only Gabriel’s thoughts are given. Thus, while he is waiting for the end of the waltz, he is depicted as looking at the sheet on which he had taken notes of the speech and thinking about what is happening around him, as if he could live for some moments separate from the surrounding world, existing in his own private time, having let public time flow on without interfering with his thoughts. The reader in this case has the feeling of following Gabriel’s thoughts and witnessing the moment when he discovers his solitude and detachment, as underlined by the feeling he experiences about his cultural difference from the others:

The indelicate clacking of the men’s heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. (179).

This seemingly insignificant event anticipates what is the heart of the story, which is the recollection that Bartell D'Arcy's music awakens in Gretta's memory: like Gretta, therefore, Gabriel is here led to remember something by a specific sound.

So, in the first part a vivacious atmosphere is described and the end of the waltz coincides with the arrival of an almost drunk Freddy Malins and the start of quadrilles. Both waltz and quadrilles are ballroom dances, with a sustained rhythm, mirroring the apparent cheerful tone of the night. Although the rhythm might be defined, to use musical terms, as *moderato* or *allegretto*, the tempo" in this first part can be compared to an *andante*, due to Gabriel's thoughts, which tend to slacken the narration.

## 1.2 Part II: tradition vs modernity

The second part of the story starts with the image of Gabriel thinking about the piece of music played by Mary Jane which he is listening to but does not like. It is too academic for him, too technical, with no melody. He also supposes also that nobody in the room likes that sort of piece. At that very moment, his thoughts lead him to look at some pictures hanging over the piano, among which there is a photograph of his mother:

A shadow passed over his face as he remembered her sullen opposition to his marriage. Some slighting phrases she had used still rankled in his memory: [...] (187).

On this occasion Mary Jane's music acts as a soundtrack to Gabriel's

thoughts about his dead mother and her ideas about Gretta, “a country cute” (187) who, despite this, nursed her during her illness.

It is in this section that Gabriel meets the Irish nationalist Molly Ivors and is accused of being a “West Briton” (188). Then, he reads his speech, full of references to a glorious past and the meanness of the present. Again, like in the first part, there are some meaningful temporal marks. Before sitting at the dinner table, Gretta goes to Gabriel reporting Aunt Kate’s queries: “Gabriel, Aunt Kate wants to know won’t you carve the goose *as usual*” (191)<sup>582</sup>, indicating again the repetitiveness of the event. And then during the speech, Gabriel states:

It has fallen to my lot this evening, as in years past, to perform a very pleasing task [...] It is not the first time that we have gathered together under this hospitable roof, around this hospitable board. It is not the first time that we have been the recipients - or perhaps, I had better say, the victims - of the hospitality of certain good ladies (203).

He adds some of his ideas about the Irish tradition and hospitality:

I feel more strongly with every recurring year that our country has no tradition which does it so much honour and which it should guard so jealously as that of its hospitality. [...] the tradition of genuine warm-hearted courteous Irish hospitality, which our forefathers have handed down to us and which we in turn must hand down to our descendants, is still alive among us (203-204).

In order to make the difference between the past and the present stronger, Gabriel spends some minutes underlining the discrepancies between the new and the past generation. Again, in the midst of the present, the past makes its appearance, although, this time, there is neither flashback nor recollections taking place in the mind of one of the characters but a voice, Gabriel’s, which recalls,

---

<sup>582</sup> My emphasis.

aloud, some moments and people of the past.

Echoing his previous mental statement “*One feels that one is listening to a thought-tormented music*” (192)<sup>583</sup>, in his speech Gabriel argues that they are “living in a sceptical and, a thought- tormented age” (204), in which the new generation “lacks those qualities of humanity, of hospitality, of kindly humour which belonged to an older day” (204). Then, on the same wave of nostalgia, referring to a piece of dialogue he has not really participated in, Gabriel quotes the reference to the great singers of the past and states that, according to him, in that very moment people are “living in a less spacious age” (204) and he seems to consider it quite normal to mention all these melancholic things:

[...] thoughts of the past, of youth, of changes, of absent faces that we miss here tonight. Our path through life is strewn with many such sad memories: [...] (205)

However, he considers that annual dinner “a brief moment from the bustle and rush of [...] everyday routine” (205), as if it were a welcome break in a linear and boring present life.

What is interesting in this section is the slowing down of the category of “tempo”. The “tempo” in which the speech seems to develop recalls something between an *adagio* and an *andante*, slower than an *adagio*, because the reader has the feeling of reading directly Gabriel’s inner thoughts and sensations. In this way the description of the external action appears dilated and extremely drawn out.

The second part ends with a popular musical dialogue between groups of people sitting for dinner and, just as in the first part, there is noise, music, talk and laughter. In the last few paragraphs it is clear then that the “tempo” becomes a bit

---

<sup>583</sup> Emphasis in the original.



faster, approaching an *allegretto* which gradually fades. This is quite significant if we consider that the end of the third part, and of the whole story, takes place in the complete silence of a cold and deep Dublin night.

### 1.3 Part III: nostalgic sounds

The passage between the second and the third part implies a movement in time and space: from the dinner table to the hall, from the middle of the party to the very end of it, with people leaving and moving from the inside warm atmosphere to the cold outside.

Gabriel is in the hall of the Misses Morkan's house where the guests are talking to each other before leaving, even though once again Gabriel's isolation and non-involvement is remarked:

Gabriel had not gone to the door with the others. He was in a dark part of the hall gazing up the staircase (210).

The party is over but there is still someone lingering upstairs and Gabriel becomes aware of the presence of an unmoving shadow on the stairs, staying there as if captured by a strange force:

A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. She was leaning on the banisters, listening to something (210-211).

This is the starting point of the climax of the story, which is both famous and oft-quoted. The different attitudes and feelings that mark Gabriel and Gretta at this stage of the story are emphasized through the description of the different ways

they react to the sound of a man's voice singing upstairs:

Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing. He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife (211).

As remarked in the passage, Gabriel can hardly hear the music whereas Gretta is enchanted by it. Looking at her, in all her fascination and irresistible authority, he is wondering what she can be the symbol of and decides that, if he were a painter, he would call the painting "Distant Music":

There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the darkness and the dark panels of her skirt would show off the light ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter (211).

As Emanuele Trevi argues, it is clear that in such a painting, music and its mysterious distance could not be better represented than by the image of the woman on the stairs and by that attitude which perceives how music is able to stir up a memory believed lost (113). In this scene the contrast between Gretta's private time and the other guests' public time is highlighted. It seems that her memory is interrupting her sense of time and there is a sort of suspension of it but only from Gretta's point of view. The reader, however, can easily perceive this sense of delay in her actions, but can also perceive that the public time continues despite Gretta's personal world.

This episode is similar to the one in the first part of the tale concerning

Gabriel's isolation outside the dance room, while he is waiting for the end of the waltz.

If we refer to the forms of memories identified by many scholars, who agree that there is more than one memory, it must therefore be problematic to represent the different ways in which Gabriel and Gretta recall the past. As a matter of fact, according to the most common theories, memory has many forms and operates on many different levels. Misztal, for instance, distinguishes between a procedural memory, a declarative or semantic memory, a personal or autobiographical memory, a habit memory and a collective or social memory (9-11). Although we can connect many passages of the story to what is called personal or autobiographical memory for both Gabriel and Gretta, on this specific occasion it can be argued that Gabriel's memory is a visual memory: he looked at her mother's picture on the wall, at Gretta on the stairs as if she were contemporarily his muse and the subject of a painting. Gretta's memory, on the contrary, is a musical or "auditory memory" (Snyder 4), awakened through an associative process which involves sounds and melodies from a far-away past which are experienced in the present.

In this famous passage, therefore, the sense of hearing arouses a remote memory, just as through the taste, in À la Recherche du Temps Perdu, Marcel was able to remember a childhood memory, otherwise abandoned in the maze of a forgotten time.

However, that blurred song "in the old Irish tonality" is not actually clear and "the singer seemed uncertain both of his words and of his voice" (211). This shows that it is not a beautiful and well sung song that moves Gretta, for the reason that it is probably not essential for a melody to be perfectly sung and recalled in

order to awaken the memory of a past moment of one's own life but rather that it relates to be related to something private. That is probably why Gretta does not exactly remember the title of that song and asks Bartell D'Arcy, the tenor who has just sung it, who admits that he cannot even remember the melody of the ballad properly. In a few lines, two characters, Gretta and D'Arcy, are depicted as having gaps in their memory:

“Mr D'Arcy”, she said, “what is the name of that song you were singing?”  
“It's called The Lass of Aughrim,” said Mr D'Arcy, “but I couldn't remember it properly. Why? Do you know it?”  
“The Lass of Aughrim”, she repeated. “I couldn't think of the name” (213).

As evident in the quotation above, Gretta is not answering Mr D'Arcy's question, being extremely confined to another time that is not the present. The past then masters Gretta's present life, albeit for few moments, during the short journey from Usher's Island to the Gresham Hotel.

The passage of time and the recollections of some past moments are also involving the thoughtful Gabriel. His memories and silent meditations are given before the description of the scene in which Gretta confesses to her curious husband what she was thinking of on their way to the hotel.

Hence, looking at Gretta, Gabriel notices that she is no longer exactly the woman he married a few years before but that his feelings for her have not changed. He thinks that “[s]he had *no longer* any grace of attitude, but [his] eyes were still bright with happiness” (214) and he feels that “*the years ... had not quenched his soul or hers* (215)<sup>584</sup>. Gabriel's thoughts reveal that although time is passing by and some external qualities of his wife have indeed changed, his most

---

<sup>584</sup> My emphasis.

inner part has resisted the wear and tear of time. Thus, he would like to share some of his inner thoughts with Gretta, who is, however, thinking about one of her own private moments of the past. The process of Gabriel's memory in action is described thus:

Moments of their secret life together burst like stars upon his memory (214). [...] Like the tender fire of stars moments of their life together, that no one knew of or would ever know of, broke upon and illumined his memory. He longed to recall to her those moments, to make her forget the years of their dull existence together and remember only their moments of ecstasy (215).

In the same way, later, music is recalled in relation to a memory and, in particular, to the memory of some words Gabriel wrote to his wife some years ago: “[I]ike distant music these words that he had written years before were borne towards him from the past (215). His tender thoughts are shaken by Gretta's tale of her past love, Michael Furey. As a matter of fact, after having asked some questions, Gabriel listens to Gretta telling the story of a young delicate man called Michael Furey and the song he used to sing while they walked together in Galway. Through memory, a ghost from the past returns to the present and a dead man is called back to the living world. It was the *Lass of Aughrim* that served as “the catalyst for the story's epiphany” (Mosley).

The reaction Gabriel has to the tale is of deep silence and meditation:

Gabriel felt humiliated by the failure of his irony and by the evocation of this figure from the dead, a boy in the gasworks. While he had been full of memories of their secret life together, full of tenderness and joy and desire, she had been comparing him in her mind with another (221).

At this stage Gabriel realises that Gretta and himself have different memories to share and Gretta in particular has one he cannot be part of. For this reason he feels frustrated and humiliated and his strong desire for his wife dies away while many sensations and ideas about the world around him start to develop.

Apart from Gretta's personal memory, *The Lass of Aughrim* also stirs up a social or collective memory. In particular, Aughrim is the name of an Irish town in County Galway where, in 1691, a catastrophic defeat of the Irish army by the English took place<sup>585</sup>. It was the bloodiest battle ever fought on Irish soil with over 7,000 people killed. It meant the effective end of Jacobitism in Ireland and it has a particular means in Irish history. In that sense, memory is connected to history and the song produces both a private memory in a deep sense, generating a sentimental reminiscence, and a social memory, too.

As regards the ballad, what seems more emphatic is the aspect of a personal memory awoken by a song, although the title adds a note of national significance to the ballad's moving story of seduction, betrayal and death. Therefore, the event described in the Irish ballad is very similar to Gretta and Michael Furey's story. Hence, *The Lass of Aughrim*, which is part of the oral culture, is about a girl soaked in the rain with her little child in her arms. Michael Furey, Gretta thinks, died for her, going, when already seriously ill, under her window in the garden, on a rainy night, to give her a last goodbye.

Besides being an auditory memory, Gretta's recollections can be associated with the "representational" memory identified by Henri Bergson. This kind of memory is a "pure", involuntary and spontaneous form through which "we know ourselves and in which we are aware of 'pure duration'" (Misztal 110). According

---

<sup>585</sup> The Battle of Aughrim was fought between the Jacobites and the forces of William III on 12 July 1691, near the village of Aughrim in County Galway.

to Bergson's ideas, this is the survival of personal memories, a survival that, he argues, is unconscious. Thus, the whole of past experience is always present at the level of the unconscious, where all experiences exist timelessly. Memory, along these lines, provides links between the past and the present and particularly here in the last part of "The Dead", memory can be read as temporally prolonging "the past into the present" (Misztal 110).

A glance at the past in the midst of the present is followed, then, by a silent depiction of a possible future. Before the presentation of his conclusive thoughts, the story includes a scene in which Gabriel imagines a sad and mournful prospect:

Poor Aunt Julia! She, too, would soon be a shade with the shade of Patrick Morkan and his horse. [...] Soon, perhaps, he would be sitting in that same drawing-room, dressed in black, his silk hat on his knees. The blinds would be drawn down and Aunt Kate would be sitting beside him, crying and blowing her nose and telling him how Julia had died. He would cast about in his mind for some words that might console her, and would find only lame and useless ones. Yes, yes: that would happen very soon (224).

Gabriel thinks that "one by one they were all becoming shades" (224) and feels as the ghost of Michael Fury were there in that chilly and cold hotel room, while Gretta is sleeping beside him:

[I]n the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead (224).

So, again, the narration focuses on the presence of a dead figure that comes from the past to visit the living in the present time, firstly through Gretta's tale, secondly through Gabriel's anxious thoughts. In this light, the theme of the West

mentioned in the story in the bellicose dialogue between Gabriel and Miss Ivors, is now more vivid on a symbolical level, being connected to Michael Furey's death<sup>586</sup> and, at the same time, to Gretta's past. Thus, in the story, the idea of the west is coupled with that of the past and with the memory of a specific person who is recalled in connection with music. This argument, then, seems to clearly define a distinctive connection between music and memory.

In this third part, even including the coda of just six short paragraphs, "tempo" seems to flow again very slowly. Gabriel's thoughts and meditations continue to slow down the narration and the last sentence can be easily compared to the last measures of a musical piece, rich in repeated sounds that seem to follow the indication of a *rallentando*:

His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead (225).

The melodious sound of that sentence is given by the reiteration of the sibilant and the numerous dental and palatal consonants, as well as the rhythmic pattern stressed by the mirroring reiteration of "falling faintly" and "faintly falling", and the near rhyme of "falling" and "living" and "end" and "dead".

The fade out is also suggested by the keyword "faintly", that seems to foreground the last word "dead". It closes in silence and without any loud words, a story which started with the bustle of a party, but was haunted from the beginning by a gloomy and melancholic tone.

---

<sup>586</sup> The west is traditionally associated with sunset, the extinction of light and, of course, with death.



## Chapter 5

### Virginia Woolf: “the pool of time”

#### 1. To the Lighthouse: time and memory

Virginia Woolf’s To The Lighthouse was published in 1927 as her fifth novel. At this stage of her career, Woolf had also already written several essays and short stories<sup>587</sup>, all revealing her interest in the search of a new form for the novel that would mirror the changes that were in progress during the first years of the twentieth century. To The Lighthouse is generally considered Virginia Woolf’s most accomplished work and one of the books, along with The Waves<sup>588</sup>, through which she established herself as one of the leading writers of modernism.

In this novel in particular, but not only here, the issue of time plays a central role. Along with the authors who felt that the world around them was rapidly changing, Woolf witnessed the profound economic and social changes taking place between the end of the nineteen and the beginning of the twentieth century. In her numerous essays, she argued that all the changes about the conception of man and his consciousness in this protean reality must inevitably be matched with a change in relation to the novel’s form and content. Therefore, every novel by Virginia

---

<sup>587</sup> Before To The Lighthouse, she had published the novels The Voyage Out in 1915, Night and Day in 1919, Jacob’s Room in 1922, Mrs Dalloway in 1925; the short stories “The Mark On The Wall” in 1917, “Kew Gardens” in 1919, “Monday or Tuesday” in 1921; the essays “Mr Bennett and Mrs Brown” in 1924, “The Common Reader” in 1925.

<sup>588</sup> The Waves was published in 1931.

Woolf has been considered by critics as an experimental novel, for it represents an attempt to research a new literary method which “would substitute the single time unit of the fleeting instant for the restful time sequence of days, months and years” (Melchiori 181).

Even Woolf’s personal life made her very sensitive to the problem of time. The long enforced periods of isolation made her aware of the torment of solitude and of the need to benefit from the few pleasant moments of the present (Fusini, 10-11). Her vision of life in connection to the sense of time is well described in the famous sentence taken from the essay “Modern Fiction”, in which she states that

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end (160).

It is clear from this statement that Woolf was deeply aware that life is nothing but what we really perceive of reality. She supposed that it is as beautiful as a poem but it is also an ephemeral gift. Hence, the narrative subject of Woolf’s novels became the “myriad impressions” the mind receives when it is open to the elements of an ordinary day (160). To this extent, her novels appear to be attempts to correctly express and fix the “moments of being” in the “incessant shower of innumerable atoms” that make up life (160).

In this context, the novelist might express the transient nature of things by using a small number of external events, but enough “to reveal the flickerings of that innermost flame” containing flashes of the meaning (164). For this reason, in Woolf’s works, as well as in Joyce’s, the external events are only complementary to the inner actions taking place on the characters’ minds.

If time in To The Lighthouse has its significant role, memory is at least as

interesting as the writer's conception of present, past and future. Her relationship with private time, that is her memories, is revealed by the basic subject matter of the novel, actually inspired by a childhood memory of the Stephens' house in St. Ives in Cornwall, where the family used to spend their summer holidays. Apart from personal memory, To the Lighthouse also deals with memory within the text, for it is based on the figure of Mrs. Ramsay, who acts in the first section, dies in the second and is remembered in the last one. The memory of her is thus the centre of the conclusive section of the novel.

It should also be remembered that To the Lighthouse is considered a modernist novel because of its experimental form: it has neither traditional plot structure nor characterisation in the Victorian sense (which was considered *the* conventional sense). Instead, the novel is organised into three parts that are thematically and symbolically connected with each other.

The three sections deal with chronological time in three different ways. Part I, "The Window", covers only a few hours, Part II, "Time Passes", a period of ten years and Part III, "The Lighthouse", parts of two days. Most of the action in the first and final sections take place in the minds of the characters and is conveyed through a succession of interior monologues, as the perspective shifts from character to character. The central part is completely different even though it maintains, in a way, the continuity with the previous and the following section.

The idea of tempo is of particular interest here. While each of the three sections has different but unifying features, the novel as a whole is like a multi-rhythmic, well orchestrated, work.

The following sections of this chapter focus on the Bergsonian ideas of *temps* and *durée* as presented by Woolf in the three parts of the novel. The analysis

concerns the effects of time passing and the gradual passage from sound to silence and the emphasis given to memory as a medium to fix the fleeting moment through painting. It also illustrates the author's stylistic choice to include within the text some fascinating and unusual musical metaphors.

### **1.1 “The Window”: the non-lasting happiness**

“The Window” introduces the subject of time and memory in relation to the attitudes of a group of people acting inside and outside the Ramsay's house on the Hebrides. Time is mostly a matter of duration and inner feelings while the “tempo” resembles an *andante*. Moreover, memory is presented as mainly connected to Mrs Ramsay who, in turn, will become the object of Lily Briscoe's memory. Music is also presented in connection to memory and to Mrs Ramsay, the central character of this section, “an extremely appealing character, the most seductive of all created by Virginia Woolf” (Ferrer 42). Here she indeed experiences, in a very original way, the feeling of the inexorable passage of time and of fleeting happiness.

As the title of the novel suggests, the story begins with a desire to visit the lighthouse and, in relation to this, the different approaches to life of both Mrs and Mr Ramsay are clearly presented. The author emphasizes that although they have different attitudes, they share the knowledge that the world around them is transient and that nothing can last forever.

Many critics argue that whereas Mr Ramsay represents the intellect, Mrs Ramsay represents the heart and the emotions. This appears evident since the first words they uttered in the very first chapter: ““Yes, of course, if it's fine

tomorrow’” is Mrs Ramsay’s answer to an unmentioned question by her son James. Mr Ramsay, “stopping in front of the drawing-room window” replies ““But [...] it won’t be fine”” (3). Both the sentences affect James, of course, in different ways and make him love his mother, who does care for his feelings, and hate his father, who indeed does not consider him. He will remember this episode ten years later, on the boat, when he can finally reach the coveted goal<sup>589</sup>.

As regards time, “The Window” focuses more on “inner time” than chronological time and includes many examples in relation to the concept of the past as a period in which to seek comfort from the fleeting and insecure moments of the present. However, this first part presents some events related both to *temps* and *durée* as conceived by Henri Bergson. According to the French philosopher, *durée* or temporal duration is the “inner time” that, as pure duration, is qualitative, fluid, without boundaries, without a beginning and without an end, while *temps* belongs to the material and practical world and it is objective, reversible, quantitative and divisible into spatial units, measured by the mechanistic clock.

In relation to *temps*, then, “The Window” does not include many indications of chronological time. Even though it is clear that the section opens just before the start of the First World War, in mid-September (Moore 62), the mention of a chronological time is actually found quite late in the text, and specifically when all the guests and the main topic of the “expedition” have already been introduced. At this stage, the narrative voice states that “[i]t was September after all, the middle of September, and past six in the evening” (14), as if the important elements of the novel were above all the private time of each character rather than a chronological

---

<sup>589</sup>This is one of the many indications which provide evidence for the theory which considers To the Lighthouse as written in sonata form. A theme presented here in the first section will be “recapitulated” in the last part of the novel.

and objective time, measured by calendars.

The next reference to chronological time is in relation to Lily Briscoe, the character who will be at the heart of the last part of the novel, when she is thinking, that she is actually thirty-three years old (38). This is an important element if we consider the third part of the book, where Lily's age is mentioned again and the sense of the passage of time and the sense of distance become deeper and more evident (112)<sup>590</sup>.

The last reference to *temps* concerns the dinner at the Ramsays'. The narrative voice points out that "daylight faded" (47) and that "it was only just past seven" (49), a reference which contrasts with the subsequent description of private time as experienced by Mrs Ramsay.

The transience of life is one of the central themes of the section. It is depicted through several images in the novel and some of them are even related to music. In Chapter III, for instance, after having reassured James that the sun will probably shine the day after, Mrs Ramsay is captured by the sound of the waves rolling against the shore. This reverberation takes her back in time, when the same sound "for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts", and predominantly "seemed consolingly to repeat over and over again [...] the words of some old cradle song". That sound once steadied and supported her, but now it only allows her to focus on the passage of time, "the destruction of the island and its engulfment in the sea", and leads her to think that "it was all ephemeral as a rainbow" (12).

Music in the section is mainly recalled by metaphors. In Chapter VII, for example, a musical metaphor is employed in order to describe Mr and Mrs

---

<sup>590</sup> This is another of theme "recapitulated" in the third section.

Ramsay's relationship. This brief section shows Mr Ramsay's weakness through the description of his increasing awareness of his failure. In the meantime, Mrs Ramsay's power to assure her husband of his genius is shown, as well as her competence in restoring his confidence. Subsequent to all this, she inwardly reflects that people observing her interaction with her husband might think that he depends on her excessively:

Every throb of this pulse seemed, as he walked away, to enclose her husband, and to give to each that solace which two different notes, one high, one low, struck together, seem to give each other as they combine. Yet, as the resonance died, and she turned to the fairy tale again, Mrs Ramsay felt not only exhausted in body (afterwards, not at the time, she always felt this) but also there tinged her physical fatigue some faintly disagreeable sensation with another origin (28)<sup>591</sup>.

After few lines, talking about things she does not feel free to say to her husband, Mrs Ramsay points out:

[...] and then, to hide small daily things, and the children seeing it, and the burden it laid on them - all this diminished the entire joy, the pure joy, of the two notes sounding together, and let the sound die on her ear now with a dismal flatness (29)<sup>592</sup>.

In both quotations, the couple is compared to two notes of different pitch which used to be in harmony but now can only reveal a dying resonance, which illustrates a sort of coolness between them.

Another musical metaphor is used when the action of Mrs Ramsay reading a fairy tale to James is not only mentioned but also minutely described. This happens in Chapter X, when a part of Grimm's fairy tale is quoted. After that, a

---

<sup>591</sup> My emphasis.

<sup>592</sup> My emphasis.

comment emphasizes how Mrs Ramsay is able to read and think, “quite easily, both at the same time” (41). So, while reading, she is also thinking that “the story of the Fisherman and his Wife was like the bass gently accompanying a tune, which now and then runs up unexpectedly into the melody” (41). This statement seems to explain how, in the whole story, the external actions are just like a bass accompaniment, a sort of backup support to what is the real melody, that is the inner thoughts, the inner actions of the mind. The same idea is again presented later in the text on the occasion of the party, when eating at the dinner table of Ramsays is only a detail of secondary importance if compared to the inner actions taking place in Mrs Ramsay’s and her guests’ minds.

As Alex Aronson noted, the scene of the mother reading a story to her little son and thinking of something else at the same time is “an interesting instance of [the] interplay of two voices singing in counterpoint” (55). As a matter of fact, at that very moment she discovers that “the two, the narrative and her own thought, complement each other” (55).

Besides the description of time as a chronological and private element, the text includes a description of time as a destructive force that threatens to eliminate any traces of the past and the present. Mrs Ramsay refers to the visible effects of the passage of time in relation to the house, where “things got shabbier and got shabbier summer after summer” (20).

Mrs Ramsay is also worried by the issue of happiness in relation to the passage of time. She reflects on her desire to keep her children’s happiness alive forever because in her opinion, of that particular moment of their life, they should enjoy every single moment. She explains to her husband her innermost thoughts about this subject, saying that “[t]hey had all their little treasures [...] [w]hy must



they grow up and lose it all? Never will they be so happy again” (43). Of course, Mr Ramsay’s diverging point of view cannot stand this melancholic thought and he bitterly reproaches his wife’s gloomy vision of life. Nonetheless, this is clear evidence of Mrs Ramsay’s desire to preserve the moment and capture the happiness that she knows cannot last.

At this stage, it is significant to remember that in many of her works, Virginia Woolf expressed the idea of the moment as a sort of unit containing an exclusive feeling, which can be lived just once with the same intensity, or at least can be recalled to mind in an undetermined future starting from an unexpected event<sup>593</sup>. Mrs Ramsay was sure that “no happiness lasted” (46) but also that “she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness” (47) and so she tries to capture the moment and then store it, considering it to be unique.

Even during the episode of the party, Mrs Ramsay experiences this feeling for the fleeting moment, of the present that does not last and of the past as a happy period of her life. On that very occasion, she abandons herself to her thoughts, feeling distant from the noise and the emptiness of mere external action. She wonders what she has done in her life, she realises her isolation among the guests and, again, the shabbiness of the room, as well as the lack of beauty everywhere. Contemporarily, and for the first time, it is not her beauty that is noted but her tiredness: “How old she looks, how worn she looks, Lily thought, and how remote” (61).

The episode of the dinner, that is the longest, though not the last, of the whole first section, prepares the reader for the central part, where all the harmony created by this fading woman disappears once and for all after her death. As a

---

<sup>593</sup> The same idea of catching the moment and enjoying it is a theme that pervades Woolf’s previous novel, Mrs Dalloway.

matter of fact, at the very end of the dinner, although aware of her power to create a pleasant social environment, Mrs Ramsay realizes that even that moment is ephemeral and with a glance over her shoulder, she sadly recognizes that the experience of the evening has already become part of the past:

With her foot on the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently, it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past (80)<sup>594</sup>.

Moreover, during the dinner, Mrs Ramsay becomes involved in memories of her time in London. Although twenty years have passed, she feels like nothing has changed:

Oh, she could remember it as if it were yesterday – [...] but now, she went among them like a ghost; and it fascinated her, as if, while she had changed, that particular day, now become very still and beautiful, had remained there, all these years (63).

Like a repeated theme in a long musical piece that returns after a few bars, Mrs Ramsay's memory is represented as musical variations and as a sort of explanation and clarification:

Mrs Ramsay thought she could return to that dream land, that unreal but fascinating place, the Manning's drawing room at Marlow twenty years ago (67).

The past triggers a positive sensation in the woman, for she realizes that, in memory, in the act of remembering, she does not feel anxiety, as there is no future to be worried about. Actually, "[i]t was like reading a good book again, for she knew the end of that story" (63).

---

<sup>594</sup> My emphasis.

Then, Mr and Mrs Ramsay retire to the parlour and the harmony of the dinner party dissipates. Even the unity they felt earlier that evening seems to disappear and fade, as does the sound of the two notes previously mentioned in the text. This anticipates the mournful atmosphere of the second part of the novel, as well as the bear's skull hanging on the wall of the children's room. In this light, the combination of youth and the idea of death is interesting and seems as if it reminds us that everything will perish, although some things will do so before others: it is just a question of time.

Finally, the window evoked by the title is closely connected to the experience of private time. It suggests both the idea of looking outside but also of looking inside. If we consider the idea of looking inside, the house can be read as the place where the people are led to meditate and explain, mainly to themselves, their beliefs and observations in relation to their feelings regarding the flux of life and therefore of time. Through a method based on ever-shifting viewpoints, Virginia Woolf suggests that objective reality does not exist and that, undeniably, every person experiences time in his or her own personal manner. Thus, reality is merely a collection of subjective truths.

Little James, after ten years, will suddenly remember this idea of multiplicity while approaching the lighthouse: “[f]or nothing was simply one thing” (138). But this time the window closes. There will be no trip to the lighthouse that summer.

## 1.2 “Time Passes”: “many things had changed since then”

The “Time Passes” section seems to be a sort of interlude in the structure of the novel. It consists of ten brief chapters, recalling the ten years that divide the first from the last part. As Madeline Moore has argued, from a narrative point of view, this section is the most complex of all Woolf’s fiction (76).

Positioned between two similar, longer, texts, “The Window” and “To the Lighthouse”, which depict people who act and think within the house on the Hebrides, “Time Passes” is shorter and emptier: people from the first section disappear and just two female figures enter the desolate house. Now the Ramsay residence becomes the centre of the narration and the symbol of the ravages of war and destruction as well as the passage of time. Considering these aspects, the central section can be read, in Stevie Davies’ words, as a “testament to reality dehumanized” (38). A general sense of devastation dominates and a long dark night seems to take possession of the building.

“Time Passes” gives the novel a different narrative rhythm, although, in the third part, the vain attempt to re-establish the life of the opening section is described. Eventually the events of the central part are so influential that nothing can be as it was before.

This section opens with a brief depiction of how the narrative moves from life to death, from movement to a sort of disturbing immobility and silence, broken only by the presence of two old women and the whistling of the wind. The first sentence “Well, we must *wait* for the future to show<sup>595</sup>” (93), uttered by William Bankes, is highly significant. The sense of “waiting” pervades the whole “interlude”, as if the characters out of the narration, will continue to have a life that

---

<sup>595</sup> My emphasis.

the reader can only imagine with some difficulty. In this way the author directs the reader's attention to the house and the transformations it is prone to, focusing on the theme of chronological time.

The first chapter also offers the chance to read about two of the characters that will disappear: Andrew, coming from the beach, notices that "it's almost too dark" (93) and Prue cannot distinguish the sea from the land. Clearly, the idea of darkness is related to Andrew and Prue as anticipation of their death, briefly referred to in brackets in Chapter VI.

On the contrary, in the same paragraph, Lily is connected to the image of light. She will be the central character in the third part, where she is trying to finish the painting she started ten years before in that very place. Through painting, Lily will try to rescue Mrs Ramsay, who symbolized light and life in "The Window" section, from death.

In contrast with the previous and subsequent section, in "Time Passes" the sense of time elapsing is closely connected to the idea of darkness and perishability:

One by one lamps were all extinguished [...] So with the lamps all put out, the moon sunk [...] a downpouring of immense darkness began. Nothing it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness [...]. Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the staircase (93)<sup>596</sup>.

This quotation is a clear example of the iconic feature of Woolf's style. For instance, the idea of negativity is stressed by putting "nothing" at the beginning of two of the sentences and by reiterating the word "darkness" in connection to the

---

<sup>596</sup> My emphasis.

adjective “immense” and the substantive “profusion”, giving the idea of a diffuse lack of light.

Furthermore, the third chapter describes the darkness as something that comes in one single night but can last for years, for one night is followed by another and so on:

But what after all is one night? A short space, especially when darkness dims so soon [...] Night, however, succeeds to night (94).

What is interesting here is how the concept of darkness is emphasized in relation to the night and how, again, the reiteration is a way to evidence the symbolic meaning of it. As a matter of fact, the nights, wrapped in the obscurity, “now are full of wind and destruction” (95).

From the beginning of the section, it becomes clear how all the negative events concerning the house, and consequently the whole family that the house represents, form a prelude to Mrs Ramsay’s death. The house is described as empty, with doors that will remain locked for years because of the loss of the light, represented by Mrs Ramsay. Although it is a crucial event, her death is described swiftly in brackets and in a secondary sentence:

[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remain empty] (95)<sup>597</sup>.

So it was night when Mrs Ramsay died: this detail contributes to stress the symbology of a loss which can bring nothing but obscurity and unhappiness. Along with this, in order to emphasize the sense of the passage of time, a description is given of how things were in the past and how they are now in the present:

---

<sup>597</sup> My emphasis.

What people had shed and left [...] those alone kept the human shape and the emptiness indicated how once they were filled and animated; how once hands were busy with hooks and button; how once the looking-glass had held a face; had held a world hollowed out in which a figure turned, a hand flashed, the door opened, in came children rushing and tumbling; and went out again. Now, day after day, light turned, like a flower reflected in water, its clear image on the wall opposite (95-96)<sup>598</sup>.

This demonstrates how with a simple phrase enclosed by two commas, the writer succeeds in suggesting the sense of days following each other, and, with the same technique, after a few lines, how weeks do:

Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds, ships hooting, the drone and hum of the fields, a dog's bark, a man's shout, and folded them around the house in silence (96)<sup>599</sup>.

Moreover, this technique is reported again in Chapter VII, along with the sense of the passage of time given by the whole sentence in brackets “(for night and day, month and year ran shapelessly together)” or between commas, “Night after night, summer and winter”, as in the opening sentence of the chapter. Nevertheless, “the stillness and brightness of the day” are presented in contrast with “the chaos and tumult of the night” (100), suggesting the idea of the noises of the night in opposition to the silence of the day.

However, this reversal of the usual coupling of night-silence and day-sound is symptomatic of the non-order that overwhelms the house: the usual associations no longer hold, and the sound of the day is transformed into noise. In this context,

---

<sup>598</sup> My emphasis.

<sup>599</sup> My emphasis.

the word is charged with a negative meaning in keeping with the atmosphere of the whole section's.

In relation to the idea of time that destroys and transforms, in Chapter VI it is not a day, a night or a month that passes but an entire season. Indeed, it is underlined that seasons swiftly succeed one another. In the meantime, Prue marries in spring time and dies the following summer from an illness connected with childbirth, whereas Andrew is killed in France during World War I. With Prue's death, however, it seems that life has been inexorably arrested since Mrs Ramsay's loss and that any chance of regenerating it is precluded.

Like Mrs Ramsay's death, those of Prue and Andrew are described in brackets: "(Prue Ramsay died that summer)" (98) in the attempt to give back life, in a sort of reversed game of destiny, whereas Andrew is here depicted as one of the "twenty or thirty young men" who "were blown up in France" (99).

However, "Time Passes" encompasses the decade of the war in which three deaths are recorded but not dated (Moore 62) describing the chaos and misery into which the war threw the entire humanity. In the meantime, it portrays the "apocalyptic aspect of silence, linking it to death and war's destruction (Fisher 104). Among the chaos, only Mrs McNab is trying to restore the order in the house on the Hebrides. She plays a minor, but quite significant, role in the novel. As a matter of fact, like Lily Briscoe in the third part, Mrs McNab has a vision of Mrs Ramsay.

Firstly, she is reminded of her while going through things that once belong to a vivacious family, and comes across the grey cloak that Mrs Ramsay used to wear while gardening. She observes that all the clothes "had the moth in them" and that Mrs Ramsay "would never want *them* again" (101). On this occasion, her



death is recalled once more and presented as an event without any detail or apparent reason to justify it: someone said it happened “suddenly”, “years ago, in London” (101), but nobody knows the circumstances. Secondly, she imagines her bent over the flowers with one of her children by her side. In so doing, Mrs McNab is assigned the responsibility to give life for few moments to the dead Mrs Ramsay.

The episode is enriched with the repetition of fragments of sentences, sometimes with some variations that confer musicality on the language. For instance, the narrator points out that “she could see her, as she came up the drive with the washing, stooping over her flowers [...] – she could see her with one of the children by her in that grey cloak”. At the end of the same paragraph and in the following one, the image is recalled by dividing and partly changing the aforementioned sentence into two parts: “Yes, she could see Mrs Ramsay as she came up the drive with the washing” and later “She could see her now, stooping over the flowers” (101). As a ghost, then, Mrs Ramsay peoples Mrs McNab’s imagination:

(and faint and flickering, like a yellow beam or the circle at the end of a telescope, a lady in a grey cloak, stooping over her flowers, went wandering over the bedroom wall, up the dressing-table, across the washstand, as Mrs McNab hobbled and ambled, dusting, straightening) (101).

The idea, perceived by the reader, of a blurred, ghostly presence is suggested by the use of brackets which enclose the description of Mrs Ramsay wandering through the house. She is not real anymore, “she is dead”, and she can only be brought to life through Mrs McNab’s thoughts, exactly like in the last part of the novel, when Lily imagines seeing the woman sitting on the stair.

Finally, the last two chapters of the “Time Passes” section describe how the house, having been left “alone” and “deserted” (102), for years, has now started to be renovated:

Mrs McNab and Mrs Bast stayed the corruption and the rot; rescued from the pool of Time that was fast closing over them now a basin, now a cupboard; (103)<sup>600</sup>.

The language from now on appears rich in positive expressions: “rescued from the pool of Time”, “fetched up from oblivion”, “restored to sun and air” (103). Words and sounds that recall an opening to life and a lively social life of the past are described, suggesting that, despite many years of silence and destruction, a new life would start in that house again. Nonetheless, as Mrs Bast points out, “they’d find it changed” (104) and, at the end of the paragraph the whole sentence is repeated (105), as if to stress the fact that time has done its job, producing a change in things, even though the house is still there, as is the lighthouse.

After the cleaning, the house seems to come back to life:

And now as if the cleaning and the scrubbing and the scything and the moving had drowned it there rose that half-heard melody, that intermittent music which the ear half catches but lets fall: [...] (105).

The recovered life of the house is symbolized by a melody that is difficult to catch fully, to indicate that music and life might last for just a few moments before the silence takes possession of the house again. This episode clearly shows that nothing will be the same without Mrs Ramsay. “Then indeed peace had come”, the author indicates, although it is a disconcerting peace, unreal and sometimes surreal, perfectly matching the silent sound of the sea.

---

<sup>600</sup> My emphasis.

### 1.3 “The Lighthouse”: all had changed

The last section of the novel describes the consequences of the passage of time mentioned in the “Time Passes” section and includes many episodes in which Mrs Ramsay is recalled by Lily. The connection between memory and time here becomes closer and most of the events of the first part are here recalled and varied.

“The Lighthouse” is an attempt to re-establish a harmony that vanished when Mrs Ramsay died. Here two “old” incomplete events are carried out: the “expedition” to the lighthouse and Lily Briscoe’s painting. However, as pointed out by Madeline Moore, here Virginia Woolf focuses on the “act of re-creation” and, though many years have passed and many changes had occurred, “each of the remaining characters is imbued with the author’s own determination to recreate a family whose centre is destroyed” (63). That past harmony, therefore, cannot be rebuilt precisely as it was ten years before because time has left its signs.

If in the first section the real positive central character was Mrs Ramsay and in the second short part it was the minor character of Mrs McNab, now the centre becomes Lily Briscoe, the artist, an observer whose function in the novel is to observe life and to try to recreate, in her art, its numerous, manifold aspects. On a still morning of September in the house in the Hebrides, Lily is sitting “at her *old* place at the breakfast table, *but alone*” (109)<sup>601</sup>. The combination of the adjective “old” with the expression “but alone” emphasizes the idea that profound changes have occurred. This is also indicated through the reiteration of some images

---

<sup>601</sup> My emphasis.

contrasting with the previous idea that the Ramsay family, ten years ago, was composed of eight children and many guests who visited them on the isle. Unlike that intense period, Lily is now “sitting alone” because “she had been left alone”, and feels “cut off from other people” (109). That is why she is thinking about the losses of three important people: “Mrs Ramsay dead; Andrew killed; Prue dead too” (110). Moreover, like a refrain, the verses from “The Castaway” by William Cowper, “Alone [...] Perish”, resound like an echo through the text until the end. This technique of reiteration of parts of sentences and words is used by the author to underline the importance of Mrs Ramsay’s death. Lily, therefore, thinks: “She was dead. The step where she used to sit was empty. She was dead” (112). The unpleasant feeling of emptiness Mrs Ramsay left is then stressed saying that “[I]t was all dry: all withered: all spent” (112). Thus, reiterations and refrains add musicality to the text.

For Lily, remembering the glorious past of the house seems extremely natural. In an empty space, once full, where she is back after many years and feels alone, what she can do nothing but go back in her mind to things and people that were and are no more. In relation to this, as her art is considered “an attempt to fill in an empty space” (Ferrer 54), her painting is one of the first things she recalls:

Suddenly she remembered. When she had sat there ten years ago there had been a little sprig or leaf pattern on the tablecloth, which she had looked at in a moment of revelation. There had been problem about a foreground of a picture. [...] She had never finished that picture. It had been knocking about in her mind all these years. She would paint that picture now (110).

Connected to the canvas, there is a description of the involuntary memory generated by a few ordinary events:

[S]omething she remembered in the relations of those lines cutting across, slicing down, and in the mass of the edge with its green cave of blues and browns, which had stayed in her mind; which had tied a knot in her mind so that at odds and ends of time, involuntary, as she walked along the Brompton Road, as she brushed her hair, she found herself painting that picture, passing her eye over it, and untying the knot in imagination (117)<sup>602</sup>.

Hence painting is the art chosen by Virginia Woolf in To The Lighthouse to convey the meaning of the entire novel. As Daniel Ferrer pointed out, “in Lily Briscoe’s action painting, the spasm was organized into a rhythm, a dance” (55), suggested by the very short sentences and the alternation of painting and pausing :

[S]he made her first decisive stroke. The brush descended. It flickered brown over the white canvas; it left a running mark. A second time she did it – a third time. And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm and she stroke another, and all were related; and so, lightly and swiftly pausing, striking, she scored her canvas with brown running nervous lines which had no sooner settled there then they enclose [...] a space (118).

Through painting Lily finds a way to preserve her experience, to catch a single instant and lift it out of the flow of time (Fisher 109), unlike Mr Ramsay, who fails to obtain the philosophical understanding of life he was looking for throughout the first part, and Mrs Ramsay, who, though living a life filled with moments she masterly tried to capture, suddenly dies. By this, the author seems to suggest that art can be the only hope of certainty in a world destined and determined to change; while mourning Mrs Ramsay’s death and painting on the lawn, Lily reflects that “nothing stays, all changes; but not words, not paint” (133). However, “it is through her paint that she can resist the power of Mrs Ramsay’s

---

<sup>602</sup> My emphasis.

authority” (Ferrer 52) although it was from that wise woman that she learnt the attitude to capture the moment:

Mrs Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) - this was of the nature of revelation (120).

Later on, she feels a real need to capture the moment, because “what she wished to get hold of was that very jar on the nerves, the thing itself before it has been made anything” (144). She realizes that in catching the succeeding “eternal assign and flowing” (120) her painting will remain forever (133).

In this section memory plays a central role. The events of the first part are evoked through memory in this last section and it is through memory that Lily can achieve her aim of finishing the painting. As a matter of fact, though long dead, Mrs Ramsay lives in Lily’s consciousness for a few moments. She has returned to the very place where she was sitting ten years before, when Lily started to paint the same subject. Thus, like Mrs McNab, she has a vision of Mrs Ramsay, calling up “the memory of [her] when she is in the middle of a painting” (Ferrer 48). This is indicative of the fact that painting, like the image of Mrs Ramsay, “is drawn from a very distant past” (Ferrer 48):

The moment at least seemed extraordinarily fertile. She rammed a little hole in the sand and covered it up, by way of burying in the perfection of the moment. It was like a drop of silver in which one dipped and illumined the darkness of the past. [...] and she dipped into the blue paint, she dipped too into the past there. [...] She went on tunnelling her way into her picture, into the past (128).

Hence Lily gets the impression of that woman sitting on the drawing-room step: “She saw [...] the shape of a woman, peaceful, silent, with downcast eyes”

(132). And then later, towards the end, “Mrs Ramsay [...] sat there quite simply, in the chair, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stocking, cast her shadow on the step. There she sat” (150).

But she soon realizes that the figure of Mrs Ramsay cannot be real and it is only a figment of her imagination. She discovers that the step is empty and the canvas is blurred. Then, her vision blooms:

With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision (154).

Only through remembering and figuring out Mrs Ramsay is she able to carry out her project and eventually give that woman the opportunity to be remembered in the future.

Apart from Lily, an important moment from the past is recalled by James, the boy from the first section who continually asked his parents if they could go to the lighthouse the following day. As Mrs Ramsay foresaw - “and she thought, he will remember that all his life” (45), the negative attitude of his father has indeed affected him since then:

Something, he remembered, stayed and darkened over him; [...] “It will rain”, he remembered his father saying. “You wont be able to go to the Lighthouse” (138).

By thinking of this episode, James meditates on the way he considered the lighthouse when he was a child and how it appears to him in the present:

The Lighthouse was the a silvery, misty looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening.  
Now -

James looked at the Lighthouse. He could see the whitewashed rocks; the tower, stark and straight; ... So that was the Lighthouse, was it? (138)

If we consider the novel as a three-movement musical piece, this episode can be read as coming back to mind, just like a recapitulated theme that has been presented in the first part. The third section is full of examples like this, with themes from the first part represented and varied in the last, according to the writer's intent to activate the faculty of memory.

The theme of silence, anticipated in the "Time Passes" section, now pervades the text, in contrast to the first part, where the presence of sounds is perceived by the reader. Although it is not always explicitly underlined, throughout the first part, that there is a sound or a particular movement, in this last section the sense of silence and stillness is highlighted many times. Expressions like "[i]n complete silence" (114), "[a]ll was silence" (121), "without speaking", "[s]peak to him they could not", "in silence", "[t]hey would say nothing" (122), "stared at the shore and said nothing (126), "the children are quite silent still" (127), "[i]t was all in keeping with this silence, this emptiness, and the unreality of the early morning" (142) convey a sense of quiet. But it is not a positive quiet that the expressions recalls: it is something unreal, distant and motionless: "[n]obody seemed to be stirring in the house" (121), "[t]he boat made no motion at all" (121), "[a]ll looked distant and peaceful and strange. The shore seemed refined, far away, unreal" (124). The iconic feature of the language can be easily observed even here. What is evoked by words is a sort of surrealist painting, where things and people stand together on the same canvas, creating an absurd situation in which nobody either speaks or moves.

The reason why Mr Ramsay, "a desolate man, widowed, bereft" (124)



firmly wants to go with Cam and James to the lighthouse, so many years after the “expedition” was scheduled, is to pay tribute to his dead wife. On the contrary, the children feel “forced” and “bidden”, but they think that the father “wished it, ... for his own pleasure in memory of the dead people” (123).

Again, the memory of Mrs Ramsay is hinted at in the novel, whereas in other parts it is explicitly part of the thoughts and silence of the surviving members of the family.

On the boat, looking at the lighthouse while “once more drawing her fingers through the waves” (140), Cam experiences the feeling of time elapsing: “all had slipped, all had passed, all had streamed away” (140) and the reiteration of the verb in the past tense puts emphasis on the feeling that things were once different from the present. It is not by chance that Cam’s thoughts are related to a moment where she gets in touch with the sea. As a matter of fact, references to the sea recall the ever-changing, ever-moving waves, generally paralleling the constant forward moment of time and the changes it brings.

#### **1.4 How “tempo” works**

From the analysis of the three sections composing To the Lighthouse, it emerges that the notion of memory and the passage of time are two fundamental aspects of the text. Each of the sections, however, deals with time in a different way. Nevertheless, a fascinating aspect of the novel concerns the examination of “tempo” and the way it contributes to give a certain rhythm to the novel.

In “The Window”, Woolf considers time as a matter of psychology rather

than chronology, and creates what Bergson called *durée*, that is a subjective time which does not consider every single moment exactly like any other but different in intensity. In “Time Passes” the writer turns to a consideration of time as a destructive element focusing on its chronological aspect, whereas in “The Lighthouse” she returns to a consideration of a psychological time. As a matter of fact, in the first and third parts, the analytic description of the characters’ thoughts causes an extreme slowness, an *adagio* in which every fragment of time is enormously enlarged. In “Time Passes”, though, the events follow one another very quickly, thus ten years separate the first *adagio* from the second (Trevi 31-32).

However, the first section is differentiated from the last in terms of “tempo”. If “The Window” can be read as an *adagio*, “The Lighthouse” is more a *lento*. This is because although both the first and the third section cover the events of just a short period of time, the last section includes many references to stillness and motionlessness, which confer a further degree of slowness to the narration. The middle section, however, answers to the canon of a *prestissimo*, for time passes very quickly, even though the positive and cheerful aspect of the *prestissimo* temporal marking disappears and a sense of sadness emerges.

If we consider E. M. Forster’s opinion that To the Lighthouse is “a novel in sonata form” (in Brown, 64), we can consider the three movements as exposition, development and recapitulation. It is true that the first section introduces the characters and the themes of the novel whereas the third section consists of a repetition, with some variations, of the original themes. The middle section, in this case, is read as a development that can be interpreted as a development in themes but also in time.

However, the “Time Passes” section suggests many other interpretations

when compared with music. It can be considered an interlude due to its bridge-like feature which connects two different sections as well as a “staccato”, if we consider the swiftness in which the temporal indications are presented.

Apart from the formal aspect, the relationship of Virginia Woolf’s novel with music can be discovered within the text in connection to the style. Stevie Davies argues that “abolishing chapter and verse, Virginia Woolf creates a rhythmic wave-like form and undulating passages as in music, where the structure of parts within an individual movement is a continuous flow rather than a series of stops and starts” (37). Furthermore, in To the Lighthouse thoughts, words and time, as well as sounds, pauses and silences are basic rhythmic elements that contribute to the rhythm of the work (Laurence 188-190). Nonetheless, the tripartite structure of the novel “finds fulfilment in repetition” and “phrases and images resonate and recombine in unexpected patterns, with the most recent image or word endlessly reorganizing previous ones in the reader’s mind” (Fisher 107).

In this way, music and memory become clearly connected: the rhythm of the sentences and their repetition throughout the text activate the mechanism of memory in the reader’s mind, so that he or she has the impression of having already heard that sound, that rhythm, that silence.

## Conclusions

### “Distant Music” and “The pool of time”: Memory, Music and Time in “The Dead” and To the Lighthouse

This examination of “The Dead” and To the Lighthouse through the lens of memory and music outlines how the modernist issues of time and memory provide both theme and structure to the texts and how these issues develop with reference to music. Such an analysis allows for a discovery of the ways in which both memory and music function as content-theme and form-structure in the texts. It is possible to explore how they inter-relate and thus establish that it is difficult to make a clear distinction between the three concepts and their functions.

In Joyce’s “The Dead”, memory concerns Gabriel and Gretta Conroy’s experiences. As theme, memory involves Gabriel’s recollections of his dead mother and of some of the past moments he has spent with his wife. Moreover, memory is the core of his traditional speech, in which glorious past times and some of the musical personages of Dublin in the past are recollected, as well as the tradition and the hospitality of Irish people. Furthermore, Gretta’s personal memory of her past love Michael Furey is awakened by listening to the melody of the ballad *The Lass of Aughrim* which, in turn, thanks to the historical references of the title, also awakens a social or collective memory.

As structure, memory acts as a decisive ingredient at the turning point of the story. As a matter of fact, what Gretta remembers and tells her husband has not affected her for a long time, and only for those few moments during the journey from the Misses Morkan’s house to the Gresham Hotel. Her memory is only

functional to Gabriel's illumination and, this way, to the resolution of the story. However, this episode can be regarded as one of the finest literary examples of the connection between memory and music.

In Virginia Woolf's To the Lighthouse, memory provides both a content and a form in a very similar way. Even though many characters in the novel remember moments of their past lives, the most fascinating events concern Mrs Ramsay and Lily Briscoe. Mrs Ramsay is involved in a memory of her time in London at the Manning's house and she feels that this far-away past, of twenty years before, is much closer than the moments she has just lived during the dinner party. Like this episode, Lily's clear recollection of the figure of Mrs Ramsay when she is back at the house on the Hebrides after ten years, stands for the chance to experience in the present some moments of the past as if they were real and extremely close to the character. The episode of Mrs Ramsay and Lily's involvement with memory demonstrates that every moment of our life is unique in its essence, for it is experienced differently by each individual.

In the third part of the novel, Lily's memory acts both as theme and structure. As a matter of fact, like Gretta's memory in "The Dead", Lily's memory is functional to painting Mrs Ramsay's portrait and therefore to the development of the action. Moreover, the structural organization of To the Lighthouse is strictly connected to the idea of the novel in sonata form. Like in the third part of a musical piece, "The Lighthouse" section is a sort of recapitulation of the main themes introduced in the exposition, that is "The Window", so that some of the patterns of the first section are stylistically recalled in the last part. The reader gets the impression of having already come across some events, themes and situations, even though he perceives that changes and variations have occurred.

Music in “The Dead” and To the Lighthouse also acts as a theme and structure. In “The Dead”, music is introduced from the first paragraphs, as a lively component of a dinner party. It also functions as a soundtrack to Gabriel’s thoughts during the meditation on his speech and on his cultural difference from the other guests at the Misses Morkan’s house. However, the heart of the story is represented by the moment in which Gretta, as if she were a Celtic deity, is enchanted by a melody she probably had not heard for years and, in an unspecified lapse of time, she recalls the brief love story she had many years before in Galway with the young Michel Furey. The episode demonstrates that music is a catalyst to memory, just as in À la Recherche du Temps Perdu, a sensorial activity and a process of association, that does not depend on will, restores past events to the present. As a matter of fact, Gretta’s action of recollection starts from an involuntary and accidental association with the melody of *The Lass of Aughrim* sung by Bartel D’Arcy, the ballad which Michael Furey used to sing while walking with her in Galway.

In Virginia Woolf’s novel, however, it is painting that plays the same role as music in “The Dead”. Through painting, Lily’s brings the much lamented Mrs Ramsay back to life, restoring her from the dead and giving her the possibility to be remembered in the future. In a similar way, through Gretta’s tale, the dead Micheal Furey comes back from the past to fill both Gretta and Gabriel’s present. These episodes seem to convey the message that only remembering, either through music or through painting, allows people to keep alive those they love.

Moreover, the idea of a memory, which originates from a piece of music or a sound and produces a chain of revealing and meaningful associations, is also described in “The Window” section of Woolf’s novel. In one of the most intense

and wistful episodes in the book, the sound of the waves rolling against the shore captures Mrs Ramsay's attention and takes her back to a time when that very sound supported her and gave her comfort, in a different way from the present, where it now reminds her of nothing but the inevitable passage of time and its destructive force. In To the Lighthouse, however, apart from its importance as far as content is concerned, music has an important structural role both concerning language and the tripartite form. As it has been illustrated, the novel can be compared to a sonata, being composed of sections which resemble exposition, development and recapitulation. Within the text, many musical metaphors can also be discovered. They are used to describe Mr and Mrs Ramsay's relationship, which is compared to two notes of different pitch "sounding together" (28-29) whose reverberation gradually dies, or to indicate the ability of the woman to read a story and think about something else at the same moment, revealing that the external actions are only "like a bass" to her innermost thoughts and function as a counterpoint (Aronson 55).

As regards music and sounds, therefore, both the short story and the novel develop alongside a line that leads from sound to silence. The passage from sound to silence is depicted in both novels. At the end of the narration, "The Dead" and To the Lighthouse seem to sink into a deep silence which forms a sort of inexorable immobility. The action of the last part of "The Dead", the coda, takes place in almost complete silence: Gabriel has the impression of hearing "[a] few light taps" of snow (225). Gretta is sleeping profoundly while Gabriel, motionless, is looking through the window of the hotel room at the snow falling slowly outside, thinking about the opportunity to "set out on his journey westward" (225). Silence, then, is coupled with the absence of any kind of movement, exactly like in To the

Lighthouse, where the reader gets the impression that the action takes place in a disturbing silence, in an eerie stillness which recalls a surrealist painting in which, among things put together without any apparent sense, there is neither sound nor movement.

Finally, the musical concept of “tempo”, that has been employed to explore the narrative of “The Dead” and To the Lighthouse, leads to the consideration of how the technique of the stream of consciousness and the use of particular stylistic forms combine to create the movement of the narration. Thus, while the text is rich in indications of the passage of chronological time, having reference to the Bergsonian idea of *temps*, “tempo” refers much more to an *andante* or an *adagio*, indications of a very slow passage of music. On the contrary, when the innermost thoughts of the characters are presented, and we have the sense of following the chain of associations that form in their minds, “tempo” deals more with a *prestissimo*, *allegretto* or *moderato*, which are musical indications of a faster fluctuation of music. In particular, Bergson’s concept of *durée* is crucial in the definition of the general atmosphere of James Joyce and Virginia Woolf’s stories, for the reason that the stream of consciousness technique, used for the description of Gabriel Conroy or Mrs Ramsay’s inner life, confers a particular slowness to the external actions.

However, both texts also include implicit references to St. Augustine’s concept of time as memory, attention and anticipation, in the sense that the characters experience the future as a “present anticipation” of it. This is what happens when Gabriel, at the very end of “The Dead”, plays over, in his mind, the funeral of one of his aunts and in To the Lighthouse when Mrs Ramsay meditates on the possibility to store, for the children, all the happy moments they are leaving



in the present, quite sure that the future will not be as happy as now.

Apart from their references to death as an event that changes and profoundly disturbs the lives of the living the message of the “The Dead” and To the Lighthouse is also rich in positive features of hope and encouraging expectations. The idea of capturing the happy moments of the present allows us to have a brighter vision of the future, where, with a glance at the past, we can at least say that happiness existed and exists, even though it cannot last for ever.

## APPENDICE

### Oh, Ye Dead!

#### Air - Plough Tune<sup>603</sup>

Thomas Moore

Oh, ye Dead! Oh, ye Dead! Whom we know by the light you give  
From your cold gleaming eyes, though you move like men who live,  
    Why leave you thus your graves,  
    In far off fields and waves,  
Where the worm and the sea-bird only know your bed,  
    To haunt this spot where all  
    Those eyes that wept your fall,  
And the hearts that wail'd you, like your own, lie dead?

It is true, it is true, we are shadows cold and wan;  
And the fair and the brave whom we loved on earth are gone;  
    But still thus even in death,  
    So sweet the living breath  
Of the fields and the flowers in our youth we wander'd o'er,  
    That ere, condemn'd, we go  
    To freeze 'mid Hecla's snow,  
We would taste it a while, and think we live once more!

### The lass of Aughrim

---

<sup>603</sup> L'edizione delle *Irish Melodies* di Thomas Moore del 1895 conteneva le arie originali, come annotano Edward Bunting e George Petrie, restaurate e arrangiate da Charles Villiers Stanford. Lo sparito che segue è riprodotto dal sito [LibraryIreland.com](http://LibraryIreland.com).

If you be the lass of Aughtim  
As I am taking you mean to be  
Tell me the first token  
That passed between you and me.

The rain falls on my yellow locks  
And the dew it wets my skin;  
My babe lies cold within my arms:  
Lord Gregory let me in.

Oh Gregory, don't you remember  
One night on the hill,  
When we swapped rings off each other's hands,  
Sorely against my will?

Mine was of the beaten gold,  
Yours was but black tin;

Oh if you be the lass of Aughtim,  
As I suppose you not to be  
Come tell me the last token  
That passed between you and me.

Oh Gregory don't you remember  
One night on the hill  
When we swapped smocks off each other's backs,  
Sorely against my will?

Mine was of the Holland fine,  
Yours was but scotch cloth.

## Lord Gregory<sup>604</sup>

O mirk, mirk is this midnight hour,  
And loud the tempest's roar;  
A waefu' wanderer seeks thy tower,  
Lord Gregory, ope thy door.

An exile frae her father's ha',  
And a' for loving thee;  
At least some pity on me shaw,  
If love it may na be.

Lord Gregory, mind'st thou not the grove  
By bonie Irwine side,  
Where first I own'd that virgin love  
I lang, lang had denied.

How aften didst thou pledge and vow  
Thou wad for aye be mine!  
And my fond heart, itsel' sae true,  
It ne'er mistrusted thine.

Hard is thy heart, Lord Gregory,  
And flinty is thy breast:  
Thou bolt of Heaven that flashest by,  
O, wilt thou bring me rest!

Ye mustering thunders from above,  
Your willing victim see;  
But spare and pardon my fause Love,  
His wrangs to Heaven and me.

## Der Steppenwolf

---

<sup>604</sup> Questa è la versione scozzese della ballata conosciuta con il titolo *The Lass of Roch Royal*, contenuta in un manoscritto inedito del XVIII secolo. La ballata vede la sua prima pubblicazione in *Ancient and Modern Scottish Songs* di Herd, nel 1776. È anche conosciuta con i titoli *Fair Anny*, *Love Gregor* e *Oh open the door Lord Gregory*.

## Hermann Hesse

Ich Steppenwolf trabe und trabe,  
Die Welt liegt voll Schnee,  
Vom Birkenbaum flügelt der Rabe,  
Aber nirgends ein Hase, nirgends ein Reh!

In die Rehe bin ich so verliebt, Wenn ich doch eins fände!  
Ich nähm's in die Zähne, in die Hände,  
Das ist das Schönste, was es gibt.

Ich wäre der Holden so von Herzen gut,  
Fräße mich tief in ihre zärtlichen Keulen,  
Tränke mich satt an ihrem hellroten Blut,  
Um nachher die ganze Nacht einsam zu heulen.

Sogar mit einem Hasen war ich zufrieden,  
Süß schmeckt sein warmes Fleisch in der Nacht –  
Ach, ist denn alles von mir geschieden,  
Was das Leben ein bißchen fröhlicher macht?

An meinem Schwanz ist das Haar schon grau,  
Auch kann ich nicht mehr ganz deutlich sehen,  
Schon vor Jahren starb meine liebe Frau.

Und nun trab ich und träume von Rehen,  
Trabe und träume von Hasen,  
Höre den Wind in der Winternacht blasen,  
Tränke mit Schnee meine brennende Kehle,  
Trage dem Teufel zu meine arme Seele.

## Il lupo della steppa

Io lupo della steppa trotto solo  
solo, nel mondo ormai di neve bianco...  
Dalla betulla scende un corvo stanco,  
ma non vedo una lepre, un capriolo!

Oh come voglio bene ai caprioli!  
Poterne trovar uno, oh bella cosa!  
Vi affonderei la bocca mia bramosa:  
non v'è nulla che tanto mi consoli.

E con amor, con affezion sincera,  
delle tenere carni farei strazio,  
finché di sangue veramente sazio  
a urlare andrei dentro la notte nera.

Anche una lepre basterebbe, via!  
Dolce ha la carne pel mio gusto brutto...  
Possibile che tutto abbia perduto  
quel che abbelliva un dì la vita mia?

È grigio ormai della mia coda il pelo,  
e già la vista mi s'annebbia e oscura,  
sono anni che mia moglie è in sepoltura,  
ed una lepre, un capriolo anelo.

Vado a caccia di lepri, trotto e sogno  
all'invernale sibilo del vento,  
e ingozzo neve, neve, finché ho spento  
la mia sete, e do l'anima al demonio.

Hermann Hesse, *Il lupo della steppa*, trad. it. Ervino Pocar, Oscar Mondadori,  
Milano, 1996, p. 139-140.

## Die Unsterblichen

### Hermann Hesse

Immer wieder aus der Erde Tälern  
Dampft zu uns empor des Lebens Drang,  
Wilde Not, berauschter Überschwang,  
Blutiger Rauch von tausend Henkersmählern,  
Krampf der Lust, Begierde ohne Ende,  
Mörderhände, Wuchererhände, Beterhände,  
Angst und lustgepeitschter Menschenschwarm  
Dunstet schwül und faulig, roh und warm,  
Atmet Seligkeit und wilde Brünste,  
Frißt sich selbst und speit sich wieder aus,  
Brütet Kriege aus und holde Künste, Schmückt mit Wahn das brennende  
Freudenhaus,  
Schlingt und zehrt und hurt sich durch die grellen  
Jahrmarktsfreuden ihrer Kinderwelt,  
Hebt für jeden neu sich aus den Wellen,  
Wie sie jedem einst zu Kot zerfällt.

Wir dagegen haben uns gefunden  
In des Äthers sterndurchglänzttem Eis,  
Kennen keine Tage, keine Stunden,  
Sind nicht Mann noch Weib, nicht jung noch Greis.  
Eure Sünden sind und eure Ängste,  
Euer Mord und eure geilen Wonnen  
Schauspiel uns gleichwie die kreisenden Sonnen,  
Jeder einzige Tag ist uns der längste.  
Still zu eurem zuckenden Leben nickend,  
Still in die sich drehenden Sterne blickend  
Atmen wir des Weltraums Winter ein,  
Sind befreundet mit dem Himmelsdrachen,  
Kühl und wandellos ist unser ewiges Sein,  
Kühl und sternhell unser ewiges Lachen.

## Gli immortali

Continuamente a noi l'ansia vitale  
Dalle terrene valli sale e sale,  
ansia selvaggia, ebbrezza in mille voci,  
fumo sanguigno di banchetti atroci,  
spasmodici piaceri senza fine,  
mani usuraie, supplici assassine;  
l'umano sciame in cupidigia e noia,  
un lezzo afoso e fracido vapora  
e, spirando il suo ardore e la sua foia,  
se stesso inghiotte e rece e ridivora,  
e cova guerre ed arti, e d'illusioni  
adorna il lupanare tutto brace,  
e gozzoviglia e fornica vorace  
nel vivido piacer dei baracconi,  
mondo infantil che per ognun dall'onda  
sorge ed ognun nel fango risprofonda.

Ma noi per contro c'incontrammo al gelo  
dell'etere dagli astri folgorato;  
non l'ore, non i giorni ci fan velo:  
siam uomo? donna? vecchio o neonato?  
Le vostre angosce, le ansie ed i peccati,  
dell'assassin le sensuali ebbrezze,  
noi contempliamo dalle nostre altezze  
come soli rotanti e illimitati.  
Muti approviamo il fremer della vita,  
muti assistendo delle stelle al giuoco  
beviamo l'aura fredda ed infinita  
e siamo affini del celeste fuoco.

Hermann Hesse, *Il lupo della steppa*, trad. it. Ervino Pocar, Oscar Mondadori,  
Milano, 1996, p. 67.



**Lean out of the window**  
**James Joyce**

Lean out of the window,  
Goldenhair,  
I heard you singing  
a merry air.

My book was closed:  
I read no more,  
Watching the fire dance  
On the floor.

I have left my book,  
I have left my room,  
For I heard your singing  
Through the gloom.

Singing and singing  
A merry air,  
Lean out of the window,  
Goldenhair<sup>605</sup>.

---

<sup>605</sup> Affacciati alla finestra./Chiomadoro./Ti ascolto cantare/Un'aria di festa.  
Chiudo il mio libro:/Di leggere non mi sento,/Per guardare la danza del fuoco/ Sul pavimento.  
Ho lasciato il mio libro;/Ho lasciato la stanza:/Perché cantare t'ho udito/Attraverso il buio.  
Cantare e cantare/Un'aria di festa./Chiomadoro./Affacciati alla finestra.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI PRIMARIE

BERIO, LUCIANO, “Poesia e musica: un’esperienza” (I ed. 1959) in POUSSEUR, HENRY. *La musica elettronica*, Feltrinelli, Milano 1976.

---, “A tribute to Joyce”, in RUGGIERI, FRANCA (a cura di), *Classic Joyce. Joyce Studies in Italy 6*, Roma, Bulzoni 1999.

GHISLANZONI, ANTONIO. “Il violino a corde umane”. Racconti. Milano: Sonzogno, 1884.

HESSE, HERMANN. L’infanzia del mago. Pordenone: Edizioni Studio Tesi, 1989.

JOYCE, JAMES. *Dubliners*, Penguin Books, Londra 1992 (I ed. 1914).

---. *Ulisse*, Oscar Mondadori, Milano 1984. Traduzione di Giulio De Angelis.

---. *Chamber Music*, Cape Poetry Paperbacks, Londra, 1980 (I ed. 1907).

---. *Poesie*, Arnoldo Mondadori, Milano 1984.

KAFKA, FRANZ. Die Verwandlung. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1986.

---. La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita. Milano: Feltrinelli, 2007.

SVEVO, ITALO. La Coscienza di Zeno e “continuazioni”. Torino: Einaudi, 1990.

---. “Racconti. Saggi. Pagine sparse”. Opera Omnia. a cura di B. Maier. Vol. 3. Milano: Dall’Oglio, 1968.

WOOLF, VIRGINIA. To The Lighthouse. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 2002.

---. Essays. ANDREW MCNEILLIE (a cura di). London: Hogarth, 1988.

---. Mrs Dalloway. London: Penguin, 2000.

## FONTI SECONDARIE

- ANNONI, CARLO. "Tempo e racconto". Capitoli sul Novecento. Critici e poeti. Milano: Vita e Pensiero, 1990.
- ARONSON, ALEX. Music and the Novel: A Study in Twentieth-Century Fiction. Totowa: Rowman & Littlefield, 1980.
- BALDO, LUCIA CRISTINA. CHIESA, SILVANA. Tempo e memoria. Percorsi di ascolto fra letteratura e musica. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.
- BARBIERI, GIUSEPPE. "Le forme, i tempi, le memorie. Una introduzione". Le Forme del Tempo e della Memoria nella Cultura Contemporanea. Ed. Giuseppe Barbieri, Paolo Vidali. Padova: Edizioni 1+1, 1994.
- BAZZANELLA, EMILIANO. Tempo e linguaggio. Studio sul pensiero di Vladimir Jankélévitch. Milano-Roma: Franco Angeli, 1994
- BELLUZZO, SARA. "Kafka e il silenzio della musica". Materiali di estetica. Milano: CUEM, maggio 1999.
- BENEDETTI, CARLA. La soggettività nel racconto. Proust e Svevo. Napoli: Liguori, 1984.
- BONCINELLI, EDOARDO. Tempo delle cose, tempo della vita, tempo dell'anima. Roma-Bari: La Terza, 2003
- BORER, PHILIPPE. Atti del Convegno Internazionale di Liuteria. Recupero e Conservazione degli strumenti ad arco: il violino "Guarneri del Gesù" (1743) detto il Cannone. Genova, 14 ottobre 2004.  
<[http://www.paganini.comune.genova.it/pdf\\_doc/congresso2004\\_corde.pdf](http://www.paganini.comune.genova.it/pdf_doc/congresso2004_corde.pdf)>
- BROWN, CALVIN S. Musica e letteratura. Una comparazione delle arti. Roma: Lithos Editrice, 1996 (I ed. 1948).
- BROWN, EDWARD KILLORAN. Rhythm in the Novel. Toronto: Toronto UP, 1963.
- BROWN, TERENCE, "Music: the cultural issue." Music in Ireland. 1848-1998. Dublin: Mercier, 1998.

- BUCKNELL, BRAD. Literary Modernism and Musical Aesthetics. Pater, Pound, Joyce and Stein. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- CALVINO, ITALO. Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Oscar Mondadori, 1993
- CLAYTON, MARTIN (a cura di). Music, Words and Voice: A Reader. Manchester: Manchester UP, 2008.
- DALHAUS, CARL. EGGBRECHT, H.H. Che cos'è la musica. Torino: Einaudi 1985.
- DAVIES, STEVIE. Virginia Woolf. To the Lighthouse. London: Penguin Book, 1989.
- DE INCONTRERA, CARLO. (a cura di). All'ombra delle fanciulle in fiore. La musica in Francia nell'età di Proust. Monfalcone: Teatro Comunale di Monfalcone, 1987
- DIONISI, RENATO. Appunti di analisi formale. Milano: Edizioni Curci, 1992
- DONÀ, MASSIMO. Filosofia della musica. Milano: Bompiani, 2006.
- DUNLEARY JANET EGLESON. "The Ectoplasmic Truthtellers of 'The Dead'." James Joyce and his Contemporaries. Ed. Diana A. Ben Merre and Maureen Murphy. Greenwood: New York, 1989.
- FAVARO, ROBERTO. La musica nel romanzo italiano del Novecento. Milano: Ricordi LIM, 2002.
- FERRER, DANIEL. Virginia Woolf and the Madness of Language. Traduzione di Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby. New York: Routledge 1990.
- FINZI, SERGIO. "Svevo e la misura del tempo presente". Aut-aut. n. 40, luglio 1957.
- FISHER, JANE. "'Silent as a grave': Painting, Narrative, and the Reader in *Night and Day* and *To the Lighthouse*". GILLESPIE, DIANE F. (a cura di). The Multiple Muses of Virginia Woolf. London: Missouri UP, 1993.
- FUBINI, ENRICO. L'estetica musicale dal Settecento ad oggi. Torino: Einaudi, 1987.
- FUSINI, NADIA. "Introduzione". WOOLF, VIRGINIA. To the Lighthouse. Milano: A.

Mondadori, 2002.

GENETTE, GERARD. Figure III. Discorso del racconto. Torino: Einaudi, 1986.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO. Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento. Milano: Silva, 1966.

IMBERTY, MICHEL. Suoni, emozioni, significati. Bologna: Clueb, 1986.

JAKOBSON, ROMAN. Saggi di linguistica generale. Milano: Feltrinelli, 1966.

KAIN, RICHARD, *Fabulous Voyager: a study of James Joyce's Ulysses*, Viking Press, New York 1959.

LANZA, ANDREA. Il secondo Novecento. Torino: EDT, 1991.

LAURENCE, PATRICIA O. The Reading of Silence. Virginia Woolf in the English Tradition. Stanford, Stanford UP, 1991.

LE GOFF, JACQUES. "Memoria." Enciclopedia Einaudi. Vol. VIII. Torino: Einaudi, 1979.

LINDERMANS, MICHA F. "Mnemosyne." Encyclopedia Mythica. 2006. Encyclopedia Mythica Online. <<http://www.pantheon.org/articles/m/mnemosyne.html>>.

LUTI, GIORGIO. "Monologo interiore e tempo narrativo nella Coscienza di Zeno". Bollettino 900 - Electronic Newsletter of '900 Italian Literature. n. 6-7, sett. 1996. <<http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/luti.htm>>.

MAJER, CARLO. "Per una teoria dei rapporti fra musica e letteratura". FORTUNATI, VITA (a cura di). Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne. Vol. 2. Ravenna: Longo, 1992.

MATASSI, ELIO. Musica. Napoli. Guida, 2004.

- MCKEON, RICHARD. "Time and Temporality." M. SHEROVER, CHARLES. The Human Experience of Time. Evanston: Northwestern UP, 1975.
- MELCHIORI, GIORGIO. I Funamboli. Torino: Einaudi, 1963.  
 ---. Il mestiere dello scrittore. Torino: Einaudi, 1994.
- MEYERHOFF, HANS. Time in Literature. Berkley: California UP, 1960.
- MISZTAL, BARBARA A. Theories of social remembering. Philadelphia: Open UP, 2003.
- MOORE, MADELINE. The Short Season Between Two Silences. Boston: George Allen & Unwin, 1984.
- MOSLEY, DAVID L. "Music and Language in Joyce's 'The Dead'". 5 July 2006 <<http://www.goshen.edu/facultypubs/Joyce.html>>.
- MYERS, CHARLES S. "The beginning of music". A Psychologist's Point of View. London: Heinemann, 1933
- MURRAY, PENELOPE. WILSON, PETER. Music and the Muses: The Culture of Mousiké in the Classical Athenian City. Oxford: Oxford UP, 2004.
- NANCY, JEAN-LUC. All'ascolto. Milano: Raffaello Cortina Editore, 2004 (I ed. 2002).
- NEILL, EDWARD. Nicolò Paganini. Registro di lettere 1829. Genova: Graphos, 1991.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH. La nascita della tragedia. Roma-Bari: La Terza, 2007 (I ed. 1871).
- NOLAN, EMER, *James Joyce and Nationalism*, Routledge, London 1995.
- ORDWAY, SCOTT J., "A Dominant Boylan: Music, Meaning, and Sonata Form in the 'Sirens' Episode of *Ulysses*", in «James Joyce Quarterly», Vol. 45, n. 1, Fall 2007, pp. 85-96.
- PACINI, CARLO. "Ellissi e tempo misto. Il lavoro di Zeno sul tempo". Italianistica.

a. XIII, n. 3, sett.-dic. 1984.

PARRET, HERMAN. Trois leçons sur la mémoire. Interventi del 22 ottobre 2004 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici per la Produzione e la Trasmissione della Memoria, Università di Siena. <<http://www.sssu.unisi.it/testimate.html>>.

PEYSER, JOAN. Boulez. New York: Schirmer Books, 1976.

PETROBELLI, PIERLUIGI - ROSTAGNO, ANTONIO, *Musica e linguaggio*, Nuova Cultura, Roma 2004.

PONZI, MAURO (a cura di). Hermann Hesse e l'“altro”. Milano: Bruno Mondadori, 2004.

RELLA, FRANCO, “Cronofilia and cronofobia nella cultura contemporanea.” Le forme del tempo e della memoria nella cultura contemporanea. BARBIERI, GIUSEPPE - VIDALI, PAOLO (a cura di), Padova: Edizioni 1+1, 1994.

RUGGIERI, FRANCA. Maschere dell'artista. Il giovane Joyce. Bulzoni: Roma, 1986.

---. Introduzione a Joyce. Roma-Bari: La Terza, 1990.

---. (a cura di). James Joyce. Poesie e prose. Milano: Mondadori, 1992.

---. (a cura di). Classic Joyce. Joyce Studies in Italy 6. Bulzoni: Roma, 1999.

---. (a cura di). Joyce's Victorians. Joyce Studies in Italy 9. Bulzoni: Roma, 2006.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES. Essay on the Origin of Languages and Writings related to Music. Traduzione di SCOTT, JOHN. Hanover: University Press of New England, 1997 (I ed. 1752, postumo).

RUSSI, ROBERTO. Letteratura e musica. Roma: Carocci, 2005.

SAID, EDWARD W. On Late Style. Music and Literature against the Grain. New York: Vintage, 2006.

SADIE, STANLEY. TYRRELL, JOHN. Ed. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. XVIII. London: Macmillan Reference, 2001.

SHOWALTER, ELAINE. “Introduction”. WOOLF, VIRGINIA. Mrs. Dalloway. Penguin: Londra 2000

- SHEROVER, CHARLES M. The human experience of Time: the development of its philosophic meaning. Evanston: Northwestern UP, 2001.
- SMITH, DAVID OSMOND, *Luciano Berio*, Macmillan, London 1991.
- SNYDER, BOB, *Music and Memory. An Introduction*, MIT, Cambridge 2000.
- SOLVETTI, GUIDO. La nascita del Novecento. Torino: EDT, 1991.
- SPITZER, LEO. L'armonia del mondo. Storia semantica di un'idea. Bologna: Il Mulino, 2006 (I ed. 1963).
- TREVI, EMANUELE. Musica Distante. Mondadori: Milano, 1997.
- WALLACE, JONATHAN. "James Joyce's High Grade Ha: Returns from 'The Dead'." The Ethical Spectacle, March 1998. <<http://www.spectacle.org/398/return.html>>.
- WARREN, LINDSEY. "An Analysis of the Use of Musical Allusions in James Joyce's *Dubliners*". <[http://www.themodernword.com/Joyce/joyce\\_paper\\_warren.html](http://www.themodernword.com/Joyce/joyce_paper_warren.html)>.
- WEINRICH, HARALD. Lete. Arte e critica dell'oblio. Bologna: Il Mulino, 1999.
- WHITE, HARRY. The progress of music in Ireland. Dublin: Four Court, 2005.
- WHITROW, GERALD JAMES. The Natural Philosophy of Time. Oxford: Clarendon, 1980.