

ANGELO R. PUPINO

«UNA TENUE MAGIA MUSICALE»

Nel Libro primo delle *Vergini delle Rocce*, Claudio Cantelmo, protagonista e narratore del romanzo, rievocando il suo ritorno a Rebusa, feudo d'origine, confida che «nella memoria [gli] risonavano con una tenue magia musicale i nomi delle principesse nubili: Massimilla, Violante, Anatolia», le sorelle Capece Montaga sue vicine. A quale motivazione si ragguaglia una tale tipologia onomastica?

Posto che una tendenza si colga meno all'abbrivio che al traguardo, valga a rispondere all'interrogativo la circostanza che un altro nome, un nome ricorrente nel *Fuoco*, suscita un'estasi musicale. Tant'è: quando Stelio Èffrena chiese a Perdita se ella conoscesse Donatella Arvale, che presto avrebbe interpretato Arianna, la di lui «voce ebbe una sonorità singolare ripercotendosi contro la corazza» di una nave che scivolava allora nel mare. Intanto il «rombo possente» delle campane di San Marco si dilatava «in lunghe onde su lo specchio del bacino», cui rispondevano le «voci di bronzo» confuse «in un solo massimo coro». È già una esaltazione di suoni armoniosi, cui seguono oltre «le prime note della Sinfonia di Benedetto Marcello».

Allora il nome che già aveva risonato contro la corazza della nave nel silenzio e nell'ombra, quel nome che nell'immensa onda delle campane crepuscolari erasi perduto come una foglia sibillina, propose per lui all'orchestra le sue sillabe in guisa d'un tema nuovo che raccolsero gli archi. I violini, le viole, i violoncelli lo cantarono a gara; gli squilli improvvisi de le trombe eroiche lo esaltarono; infine tutto il quartetto lo lanciò con in impeto concorde nel cielo della gioia ove più tardi doveva brillare la corona di stelle offerta ad Arianna da Afrodite d'oro.

«Un lembo» di «mistero» parve ondeggiare «su le ciglia» di Stelio Èffrena, e si deve avvertire tra parentesi che quando poco dopo si parlerà di un «mistero musicale», il lettore potrà congetturare che la musica sia appunto un «mistero». Prosegue intanto il «movimento fugato» intrapreso già prima, e l'Autore, attingendo a un taccuino del giugno del '96, indugia nella sua descrizione come in quella tecnicamente impeccabile di tutta la struttura della «Sinfonia». Compare quindi Dona-

tella Arvale. «Alzandosi e abbassandosi intorno alla bianca persona, gli archi parevano trarre la nota dalla musica occulta che era in lei». E si capisce: è «la creatura musicale il cui nome aveva risonato contro la cozza della nave». E se è vero che ogni nome è un destino, come attestava Plauto, o che «rappresenta l'imperativo categorico del personaggio», come opinava invece Spitzer, si capisce pure che il destino o l'imperativo categorico della donna sia «musicale». Non è del resto ella una «cantatrice»? Non sarà ella sulla scena del canto Arianna?

Quando allora il narratore delle *Vergini* confessava che pur se insuscettibili d'estasi, i nomi delle tre sorelle apparivano alla sua «memoria» circonfusi d'«una tenue magia musicale», intendeva con ciò esprimere l'essenza delle loro titolari? Certo è che esse «componevano la loro attitudine secondo il ritmo interiore della loro bellezza»; certo è che ciascuna obbediva «alla musica segreta che conduceva la sua vita verso un termine incognito». Posto poi che nel '92 d'Annunzio rimproverava alla poesia del Pascoli il difetto dell'«elemento musicale» come difetto di «mistero»; posto ancora che secondo il Conti della *Beata riva*, 1900, se «il mistero ha una voce, questa voce è la musica»; e posto infine che a pari tempo d'Annunzio (notoria la simbiosi tra lui e il Conti) devolve a Stelio Èffrena l'aspirazione a trarre la «melodia» dal «mistero»; posto tutto ciò, è senz'altro degno di nota se le «ascendenze familiari» delle principesse sono un «mistero», o se ciascuna «portava in sé medesima» un «mistero» del tutto «inaccessibile». Né si tralasci, se l'ambiente ha funzione metonimica, che «tutti gli aspetti del paese indicavano la potenza dei pensieri nutriti in segreto, il mistero tragico dei destini umani»; né che la vecchia «fontana arida» ai piedi della «villa» di Trigento ha «quasi il mistero d'un'opera di magia». È un «mistero» che ha «voce» nella «magia musicale» dei nomi Massimilla, Anatolia, Violante. Se poi Violante – dico ora il personaggio, non il suo nome – può detenere il valore esemplare di *imago* di una «trinità» o «forma triplice», precisamente di *imago mysterii*, sembra sintomatico che la sua «voce» fosse «la perfetta espressione musicale della forma onde esciva». E aggiungo che l'intero universo fittivo ripullula di musiche melodie ritmi armonie – consustanziali alle tre vergini.

E non è ancora tutto. L'Autore di un libro che fin dal titolo, e poi nell'esergo e in altre postazioni si pone sotto il patronato di Leonardo, non poteva certo essere immemore della di lui comparazione tra musica e pittura, tanto più che ne trascriveva un breve frammento, ancorché relativo alle armonie dipinte. Ebbene: la proprietà della «sventurata musica» – attesta Leonardo – è la sua caducità repentina, poiché

«muore immediate dopo la sua creazione», «si va consumando mentre ch'ella nasce». Sarà allora per caso se fin dal Prologo e poi lungo tutto il racconto Claudio Cantelmo indugia sulla caducità delle vergini musicali? Tant'è: il suo abbrivio è il seguente:

Io vidi con quest'occhi mortali in breve tempo schiudersi e splendere e poi sfiorire e l'una dopo l'altra perire tre anime senza pari: le più belle e le più ardenti e le più misere che siano mai apparse nell'estrema discendenza d'una razza imperiosa.

Esse, «prossimamente periture», vanno «rompendosi sotto il peso della loro maturità»; la «loro grazia» è «declinante» e la «lor bellezza nativa già dal tempo minacciata». Non per nulla appartengono a una «stirpe moribonda», sono «moriture» che consumano i loro giorni in un «claustro pieno di cose obliate o estinte», tra fontane che accusano le «profonde ingiurie del Tempo edace». Suffragava dunque una loro natura musicale, la caducità delle sorelle, la caducità su cui lungamente insiste il narratore? Erano esse allora musica o analogie della musica? Fatto sta che la fugacità così della musica come delle sorelle, la fugacità incussa dal continuo divenire, s'intende, trova una rappresentazione simbolica nell'acqua che fluisce del pari che il tempo. Non sorprende dunque che nelle *Vergini* si oda «come in lontananza scorrere indefinitamente il tempo nella monotonia delle acque»; né sorprende che Violante, l'*imago*, sia strettamente associata all'«elemento liquido», e che requisito di Massimilla sia la sua «naturale fluidità». E si capiscono di conseguenza i «fiumi musicali» e la «musica dell'acqua». Ma sarà innanzi tutto significativa, se è vero come è vero che identifica musica e acqua, la vecchia fontana nel «cortile sonoro come una navata». Della «mole marmorea» ormai «muta», che evoca nell'eroe «le musiche misteriose a cui l'acqua avrebbe potuto invitare», le «molte bocche umane e bestiali parevano quasi aver conservato nel silenzio l'attitudine della liquida voce ultimamente prodotta». Ed ora, di nuovo invase «dalla fresca e fluida vita», la riversavano sulla pietra.

Come si moltiplicavano i giochi istantanei giù per la diversità delle sculture, crescevano i suoni ininterrotti formando una musica sempre più profonda nel grande echéggio delle pareti. Gagliardi, su la volubile sinfonia dell'acqua cadente nell'acqua, dominavano gli scrosci e gli schianti dello zampillo centrale che frangeva contro le cervici dei tritoni i fiori miracolosi fiorenti d'attimo in attimo alla cima del suo stelo.

«Nessuna musica vale questa» commenta Violante. E quando il principe Luzio lo invita all'ascolto del sottostante «gioco degli echi»,

Claudio Cantelmo risponde: «È un effetto di sonorità prodigioso. Pare l'artificio di un musicista. Credo che un armonista attento troverebbe qui il segreto di accordi e dissonanze sconosciuti». Le bocche della «fontana sonora» davano intanto le loro note. Ebbene: se è plausibile parlare anche ora di spostamento metonimico, se cioè il contenente sta per il contenuto, l'*habitat* per coloro che lo abitano, non è questo *habitat* conforme ai nomi come ai destini musicali delle vergini? Non sono quei destini e quei nomi prefigurati dal concerto della liquida orchestra nel cortile?

* * *

Ma si badi: celebratane la «magia musicale», sui nomi in questione Claudio Cantelmo aggiunge subito: «nomi in cui parevami fosse qualche cosa di vagamente visibile come un ritratto pallido a traverso un vetro offuscato; nomi espressivi come volti pieni di ombre e di lumi». La sonorità si converte in visibilità, pur se meno dei nomi che dei personaggi speculari ai nomi. Basta poi andare alla pagina successiva, per leggervi in esergo un frammento che all'abbrivio del Libro secondo motiva le parole appena trascritte: «Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure». Posto che chi ora parla è Leonardo, a cosa alludeva Claudio Cantelmo esibendone l'autorità? Se il di lui riferimento al «ritratto» (lo abbiamo appena letto) non ci avesse già messi sull'avviso, andiamo indietro fino al Prologo, ove si coglie una epigrafe introduttiva che cospira a rispondere all'interrogativo: «...una cosa naturale vista in un grande specchio». Ancora Leonardo, e se ne veda il precetto più estesamente: «Quando tu vuoi vedere se la tua pittura tutta insieme ha la conformità con la cosa ritratta di naturale, abbia uno specchio, e favvi dentro specchiare la cosa viva, e paragona la cosa specchiata con la tua pittura, e considera bene se il subietto dell'una e dell'altra similitudine abbiano conformità insieme. [...] Lo specchio e la pittura mostrano la similitudine delle cose circondata da ombre e lume, e l'una e l'altra pare assai di là dalla sua superficie. E se tu conosci che lo specchio per mezzo de' lineamenti ed ombre e lumi ti fa parere le cose spiccate, ed avendo tu fra i tuoi colori le ombre ed i lumi più potenti che quelli dello specchio, certo, se ti li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancora essa una cosa naturale vista in un grande specchio». È dunque ad una sua presunta pittura, una pittura fatta con le parole, si intende, è ad essa che allude Claudio Cantelmo?

Lasciamo stare che in d'Annunzio lo specchio si trasforma in uno

«magico specchio», simbolo di una «poesia», di una creazione che sembra «opera di magia», e che nulla più conserva del canone dell'imitazione pur presente in Leonardo. Si osservi piuttosto che l'esaltazione della pittura non prescinde in quest'ultimo da una comparazione con la musica, oltre che con la poesia. Se n'è già fatto cenno, ed ora bisognerà riprenderlo brevemente. «La musica» sostiene il *Trattato della pittura* «non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, conciossiaché essa è subietto dell'udito, secondo senso dell'occhio, e compone armonia, con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, i quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone [...]. Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non muore immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie. O meravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che le opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza [...]. Quante pitture hanno conservato il simulacro di una divina bellezza di cui il tempo o morte in breve ha distrutto il naturale esempio, ed è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra».

Secondo Leonardo la pittura è dunque ben più resistente della musica. Inoltre, a differenza di questa, che essendo effimera è inidonea alla conservazione, essa «resta in essere», e pur se nel loro «simulacro» soltanto, riserva in vita «le caduche bellezze de' mortali», suscettibili in natura di offese del tempo, di vecchiezza, di morte. È la minaccia, se n'è preso atto, che incombe anche sulle «principesse nubili». Come scongiurarla? Ripensando alla esperienza compiuta a Trigento, e accingendosi a rievocarla, il narratore premette nel Prologo:

Quel brano della trama di mia vita, che fu da loro medesime operato inconsapevolmente, ha per me tal pregio inestimabile ch'io voglio impregnarlo del più acuto aroma conservatore per impedire che il tempo in me lo impallidisca o lo distrugga.

Per ciò oggi io tento l'arte.

Come eseguire l'intento di conservazione affidato all'«arte»? Come impedire che il tempo consumi le sorelle e insieme i destini transeunti che i loro nomi riflettono? Vero è che nel discutere del *Giorgione* del Conti d'Annunzio ne condivide l'idea che «l'opera d'arte» stessa sia «come un grande specchio solitario in cui le cose del mondo perdono

la loro forma mutevole e caduca apparendovi nel loro significato intimo, col loro carattere non più relativo ma fisso nell'eternità della vita». Ma non è men vero che, ragguagliandosi all'autorità di Leonardo, Claudio Cantelmo suscita il sospetto che intenda avvalersi del di lui insegnamento. E questo sospetto sembra suffragato da una gran copia di immagini visive, delle quali, a parte che la «trinità» sororale apparirà come «immagine triplice», ecco un esempio: «respiravano le virtuose sorelle nel medesimo cerchio di dolore [...]; e nelle sere gravi d'ambascia, a volta a volta l'una reclinava il capo su l'omero dell'altra, mentre l'ombra agguagliava la diversità dei volti e confondeva le tre anime in una sola». Ecco poi Anatolia: appare «come un sostegno, poiché Antonello teneva il suo braccio sotto il braccio di lei, misurando il suo passo incerto sul la cadenza di quel passo sicuro»; ecco Violante «immobile, seduta su un plinto di pietra che un tempo aveva forse sostenuto un'urna. Poggiato il gomito sul ginocchio, ella si reggeva il mento con la palma»: altra citazione di Leonardo, che conferma la tensione figurativa del testo. Ed ecco infine Massimilla che sale «col suo passo lieve, recando sul volto e in tutta la persona i vestigi del sogno».

Ma si noti anche, a ripresa della precedente osservazione, che nell'universo fittivo, non la musicalità dei nomi soltanto, sembra commutarsi in visibilità. Nello stesso ambito sinestetico si inquadra anche un fenomeno illusionistico, questo «prestigio» percepito dall'eroe:

E riprendemmo a salire per le scale verso il palazzo.

Le tre sorelle ci precedevano, l'una discosta dall'altra, prima Anatolia, Massimilla ultima, proferendo alcune parole, alternativamente, poiché il silenzio delle cose chiedeva il suono delle loro voci ed esse credevano forse dissipare di sul capo dell'ospite la tristezza del silenzio. Quelle brevi onde sonore, sgorgando dalle labbra che io non vedevo, dichinavano investendomi; e io salivo quindi nelle voci e nelle ombre virginee, come nelle parvenze d'un prestigio, attonito e perlesso. Ma se i tre ritmi al mio udito, erano alterni, alla mia vista erano simultanei e continui, così che il mio spirito a volta a volta si tendeva curioso per distinguerli o si faceva quasi direi concavo per fonderli in una armonia profonda. E, come quegli episodi che nella fuga riempiono il silenzio del tema, gli aspetti delle cose al passaggio o le particolarità delle figure entravano ad arricchire il mio sentimento musicale senza turbarlo.

Se le «figure», elemento visivo, cospirano come in una danza a una «fuga», elemento auditivo, i loro «ritmi», confusi con le loro voci, si offrono sia all'ascolto, tesi a distinguerli, che allo sguardo, tesi a «fonderli in una armonia profonda». Un testo contiguo alle *Vergini*, la *Glosa*, celebrerà del resto, invocando ancora il patronato di Leonardo, una sin-

tesi delle arti figurative con l'arte dei suoni; o meglio celebrerà (e si intende che gli enunciati hanno solo valore metaforico) l'«armonia» creata dagli «artefici» della pittura, «grandi musicisti inconsapevoli»:

E questi artefici creano con un mezzo che è per sé medesimo un mistero gioioso: col colore, che è l'ornamento del mondo; col colore, che sembra essere lo sforzo della materia per divenire luce.

E il novissimo senso musicale ch'essi hanno del colore fa sì che la loro creazione trascenda i limiti angusti dei simboli figurati e assuma l'alta virtù rivelatrice di un'infinita armonia.

Mai come dinanzi alle loro ampie tele sinfoniali ci appare evidente la sentenza proferita da quel Vinci a cui la Verità balenò un giorno coi suoi mille volti segreti: «La musica non ha essere chiamata altro che sorella della pittura.» La loro pittura non è soltanto «una poesia muta» ma è anche una musica muta.

Ma si badi: ammesso che la pittura, arte visiva, possa fermare nell'arte dello spazio qual essa è un'arte del tempo, la musica, dico la musica oggetto del discorso, le immagini elaborate dal narratore delle *Vergini*, artefice della parola, devono essere convertite necessariamente nel loro equivalente verbale, tanto più se per lui «la suprema scienza e la suprema forza del mondo» è il «Verbo» con la maiuscola. Non per nulla nelle *Note su la vita* [1892] si leggeva: «C'è una sola scienza al mondo, suprema: – la scienza delle parole. Chi conosce questa, conosce tutto; perché tutto esiste solamente per mezzo del Verbo». E aggiungo che presto Claudio Cantelmo avrebbe confessato il proprio «abito mentale di fermare le teorie delle idee e delle immagini in una concreta forma oratoria o lirica», in una forma verbale, e non visiva.

* * *

La parola che pur dipinge, la parola che pur fissa in immagini la musica di cui parla, aspira infatti nelle *Vergini*, ma non solo nelle *Vergini*, alla peculiarità raggiunta così dalla «musica fluente» della lirica, «melodia / infinita, continua, che sia senza numero quasi», come dalla «musica verbale» dell'eloquenza, che in Cicerone si esprime «con bocca quasi canora», e in Tito Livio gareggia «di numeri con i poeti». Si ricorda il proemio del *Trionfo* cui appartengono questi ultimi segmenti? Prometteva anche una «prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musica», anzi praticava già «una bella prosa musicale», massimamente con la famigerata «sinfonia marina». E quando a ridosso del *Trionfo*, nel '94, uscirà il *Giorgione* del Conti, d'Annunzio (si è fatto cenno alla sua simbiosi con l'amico) si affretta a cogliervi con entusiasmo, sotto-

scrivendola a sua volta, una «formula» di Walter Pater: «All art constantly aspires toward the condition of music», ossia, precisava lo stesso Pater, «alla perfetta identificazione di materia e di forma». Ma non va tralasciato che così il Pater come il Conti, nemmeno loro esenti dalla influenza di Leonardo, cristallizzavano il loro pensiero – ciò che è sintomatico – il primo nella *Scuola di Giorgione*, e il secondo in un capitolo intitolato non a caso alla *Musica della pittura*. Entrambi riflettevano appunto sull'arte della pittura, sulla musica immanente ad essa, sulla sua facoltà di trasformarsi in armonia e pur metaforicamente in musica. Sicché, se il primo poteva sorprendere in una tela la tensione a «scoprire il più piccolo intervallo di suono musicale», il Conti parlava dei «grandi musicisti della pittura», quasi come poi il d'Annunzio della *Glosa*, e notava che in *Giorgione* «la musica dall'accordo passa alla successione degli accordi». Ma soprattutto, per stare all'arte verbale, l'uno elogiava «quel canto del paggio di Marianna in *Misura per misura*, in cui la forza e la poesia che animano l'intero dramma sembrano per un momento mutarsi in un accordo musicale»; e l'altro, prendendo a esempio proprio il d'Annunzio, asseriva che nella lirica «la parola già accenna al prodigio che sarà compiuto dalla musica».

Orbene: che anche il discorso delle *Vergini* abbia come proprio dover essere la condizione della musica, non sembra affatto revocabile in dubbio. Semmai, visto che una tensione iconica lo attraversa, esso esibisce una perfetta circolarità di scrittura, pittura e musica. Non a caso d'Annunzio stesso scriveva il 29 ottobre 1896 a Hérèlle del proprio romanzo (se si può chiamare ancora così) come di una «grande sinfonia»; e certo nemmeno a caso Ernst Tissot parlerà poi di una «symphonie délicate» e di «mots choisis entre mille, à seules fin de cadencer les phrases, de les rendre d'une beauté plus musicale». In seguito l'argomento è stato discusso con ricchezza non meno che acutezza di argomentazioni. Mi limito dunque, premesso che numerosi gruppi di parole ricorrono lungo il romanzo, magari con varianti, ad esibire un solo *specimen*, forse il più significativo (almeno ai nostri fini). Parlando con l'eroe delle sorelle, Antonello Capece Montaga dice «dolcemente»: «Bisogna condurle sotto i fiori», e subito dopo una interlocuzione del fratello, «dolcemente, come trasognato», ripete come in una litania: «Bisogna condurle sotto i fiori». E quando infine, sempre «dolcemente», dice ancora «Bisogna condurle sotto i fiori», il narratore commenta: «Pareva che il suono di queste parole gli avesse affascinato l'orecchio come una cadenza fin dalla prima volta». La battuta sembra dunque avere come fine meno la dimensione semantica che quella sonora: la

quale si prolungherà poi come un'eco quando le parole di Antonello risorgeranno «spontanee nella memoria» del narratore, e quando all'inizio del Libro terzo egli dirà: «E le condussi sotto i fiori», senza omettere di associare alla «cadenza» il «turbamento visibile» con cui le principesse «ascoltavano le melodie infinite della primavera». Si tratta di temi vocali di cui tutto il romanzo abbonda, e che in un racconto che racconta ben poco, ove ben pochi sono gli eventi esposti, intessono una fitta rete di legami verbali – financo sillabici, se è vero che all'Autore non ne sfuggiva il valore suggestivo.

È molto diversa, a parte quella designativa, la funzione dei nomi delle sorelle? Temi vocali anch'essi? Parole che, come ebbe a dire d'Annunzio della lirica petrarchesca, «paiono divenire immateriali e dissolversi nell'Indefinito» a mo' di accordi? Certo è che quei nomi sono spesso seguiti da costanti che se pur con varianti si rispondono a distanza, e tra le tante basterà rammentarne qualcuna. Se nel Prologo Massimilla, appena nominata, appare «seduta sul sedile di pietra con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco», nel Libro secondo avrà «le dita insieme tessute», nel terzo starà «a sedere, con le dita delle mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco», e nella pagina finale in una positura identica, voglio dire descritta senza variante alcuna. «Non ho paura di soffrire» dice a sua volta Anatolia nel Prologo, non senza aggiungere: «In sogno, vegliai tutta la notte misteriosamente sul sonno di un fanciullo. Mentre il suo corpo dormiva con un respiro profondo, io reggeva nelle mie palme la sua anima tangibile come una sfera di cristallo; e il mio petto si gonfiava di divinazioni meravigliose». E nell'ultimo colloquio che ha con la principessa Claudio Cantelmo rievoca mentalmente le stesse parole variando appena il soggetto dell'enunciato da io a tu, e la persona verbale dalla prima alla seconda: «So che, in sogno, tu hai vegliato misteriosamente sul sonno di un fanciullo» ecc.; a distanza ravvicinata ella esclama infine: «eccomi oppressa da una tristezza tanto grave che temo di non poterla sostenere, io che non ho mai avuto paura di soffrire», ed è palese che riprende le parole pronunciate prima, mentre il verbo, diversamente coniugato, si sparge come in una fuga per una molteplicità di frammenti: «v'è qualche anima che soffre, laggiù... quel poco di vita che soffre laggiù... V'è qualche anima che soffre, per queste vie». Quanto a Violante, sempre nel Prologo dice di sé che le proprie «linee parlano un linguaggio che renderebbe simile a un dio colui che ne comprendesse la verità», talché l'eroe penserà di lei: «È giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta senza onta se non

da un dio»; poco oltre egli la contempla «immobile, seduta su un plinto di pietra»; infine la scorge seduta sopra un macigno «come il primo giorno sul plinto», e pensa ancora: «È giusto ch'ella rimanga intatta. Ella non potrebbe essere posseduta senza onta se non da un dio». Solo che dilata il tema soggiungendo subito dopo: «Giammai le sue viscere porteranno il peso difformante».

Concordanze iconiche, sì; e anche concordanze verbali, ovviamente. Ma soprattutto echi, soprattutto cadenze destinate all'ascolto, soprattutto riprese melodiche. Le quali, vibranti allo scoccar dei nomi, e per loro tramite radicate (come in Wagner) nei personaggi, *Abnung* e insieme *Erinnerung* di questi ultimi, si inseguono assolvendo una funzione strutturale: la coesione interna di un testo cui difetta l'organicità del racconto, l'unità così della favola come dell'intreccio. E al lettore sembrerà di sorprendere insorgenze in fatto analogiche. Gli sembrerà che i nomi, del pari che un'idea musicale, richiamino temi ricorrenti o *Leitmotiv*: dapprima accennati; sospesi intrecciati alternati da altri poi; infine sviluppati e portati a compimento. E tutto ciò avvalora in definitiva l'ipotesi iniziale che la «tenue magia musicale» di quei nomi alluda alla natura delle loro titolari, una natura, se n'è preso atto, in tanto armoniosa in quanto transeunte. Posto che non l'esempio di Socrate soltanto, ma anch'essi, i nomi, i nomi con e per le suddette implicazioni, alimentassero nel narratore il «sentimento del continuo trasmutare, del continuo trapassare, del continuo perire», posto ciò, non si può escludere che proprio per questo egli eleggesse tal sentimento a «tema», e sottolineo tema, «aperto o dissimulato delle musiche alle quali voll[e] attendere»; né che proprio per questo conferisse ai nomi delle «principesse nubili», così musicalmente effimere, la facoltà di suscitare i temi che quel «tema» principale, quell'*Hauptthema* generava. Non per nulla egli sentì, come Socrate, «il tempo scorrere e la vita fluire»; come lui avvertì «il fascino della bellezza caduca»; e da lui apprese come «l'ufficio dell'uomo nobile sia ben quello di trovare studiosamente nel corso della vita una serie di musiche le quali, pur essendo varie, sieno rette da un sol motivo dominante». E si capisce bene che per Claudio Cantelmo il «motivo dominante» è quello della caducità, e che esso genera a sua volta alle onde vocali, i *Leitmotiv* che in guisa di «presagi» e «ricordi» fanno capo ai nomi e ai destini di Massimilla, Anatolia, Violante.