

«L'umanesimo della parola»

Studi di italianistica in memoria di Attilio Bettinzoli

a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava

# Partitura di un mistero, tra talento e tecnica

## Le dinamiche del sistema musicale di *Canone inverso* di Paolo Maurensig

Alberto Zava

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Drawing widely from his deepest passions, Paolo Maurensig builds his intricate narrative architectures, often characterised by the multiplication and interlocking of story plans with a frequent alternation of narrative voices, starting from a fundamental thematic core that constitutes the main track of development of the story and at the same time a parameter by which to measure the entire fictional experience. In *Canone inverso*, a 1996 novel, the story revolves around a mysterious violin and the theme of music penetrates deeply into the two protagonists, not only to condition their life events but also to irremediably mark their essence and inner dimension.

**Keywords** Maurensig. Canon. Music. Violin. Contemporary novel.

Il turbine si accende  
sull'aspro velo dell'acqua, lacera,  
smuove l'inferma trama delle vite  
sospese nella tenebra.

Attilio Bettinzoli, *Lo spirito della fuga*, 1990

Fin dall'intensità con la quale il gioco degli scacchi aveva permeato il romanzo di esordio del 1993, *La variante di Lüneburg*, connotandone profondamente tanto l'architettura narrativa quanto l'impianto tematico, in un allestimento scenografico che definiva in modo altrettanto decisivo gli stessi personaggi, appariva evidente come l'impiego

di potenti e suggestivi nuclei tematici avrebbe accompagnato l'intero arco della produzione narrativa di Paolo Maurensig. In particolare l'affascinante cornice scacchistica tornerà a segnare numerose tappe della produzione del goriziano, dagli anni Dieci del Duemila, declinandosi in molteplici soluzioni tecniche, dall'agile dimensione del racconto breve (*L'ultima traversa* del 2012, ispirato agli ultimi giorni di vita dello scacchista tedesco Daniel Harrwitz) al più ampio respiro della biografia romanzata di due scacchisti di fama mondiale (Paul Morphy ne *L'arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy* del 2013 e Alexandre Alekhine in *Teoria delle ombre* del 2015), fino a *Il gioco degli dèi* del 2019, romanzo che prende spunto dalla vita di Sultan Khan e che, per l'ultima incursione nel tema, risale fino al *chaturanga*, antenato indiano del gioco degli scacchi.

Attingendo ampiamente dalle proprie passioni più profonde, Maurensig (scacchista, restauratore di strumenti musicali antichi, appassionato di fotografia) costruisce le sue intricate architetture narrative, caratterizzate spesso dalla moltiplicazione e dall'incastro di piani di racconto con un frequente alternarsi di voci narranti, a partire da un nucleo tematico fondamentale che costituisce binario principale di sviluppo della vicenda e allo stesso tempo chiave di lettura interpretativa a più livelli, un vero e proprio parametro attraverso cui misurare l'intera esperienza romanzesca.<sup>1</sup>

Il tema della musica rappresenta, secondo solo al gioco degli scacchi come frequenza nella produzione del goriziano, uno dei nuclei più affascinanti e coinvolgenti, che bene si sposa con le atmosfere misteriose e oppressive, determinate dal punto di vista stilistico e tonale dagli apprezzati maestri del gotico Edgar Allan Poe, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Bram Stoker e John Polidori,<sup>2</sup> modelli letterari di

**1** In riferimento al tipo e al ruolo chiave dei nuclei tematici nella narrativa di Paolo Maurensig, limitatamente all'arco di tempo compreso dal 1993 al 2012, rimando al mio saggio *Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig* (Zava 2013).

**2** La centralità di Edgar Allan Poe e dei maestri internazionali del gotico ottocentesco viene a più riprese confermata dallo stesso Maurensig nelle interviste rilasciate in più occasioni o in piccoli interventi sui quotidiani; dal *Corriere della sera* del 26 ottobre 2011 riportiamo poche righe che attestano un espresso riferimento a Poe, citato in questo caso in relazione al tentativo di distinguere il gioco della dama e il gioco degli scacchi: «Edgar Allan Poe, nelle pagine introduttive dei *Delitti della Rue Morgue* tenta a fatica di fare questa distinzione, affermando che “le facoltà superiori dell'intelletto riflessivo vengono messe alla prova più decisamente e con maggiore utilità dal più modesto gioco della dama che dall'elaborata vacuità degli scacchi”. In poche parole, Poe sosteneva che essendo il gioco degli scacchi molto più complesso della dama, a causa dei “movimenti diversi e bizzarri”, vince il giocatore che fa meno sviste: “Non il giocatore più sottile, ma quello con la maggiore capacità di concentrazione”» (Maurensig 2011). Bram Stoker e John Polidori vengono citati direttamente come letture del tenente Holenia, in *Vukovlad. Il signore dei lupi*, romanzo breve del 2006 che rappresenta un vero e proprio omaggio del goriziano al racconto gotico classico: «Nessuno di loro, se non forse il tenente Holenia, aveva mai letto né Bram Stoker, né John Polidori, ma si

riferimento costante per Maurensig, e dal punto di vista della contestualizzazione storica dalla ricorrente ambientazione mitteleuropea nel periodo della Seconda guerra mondiale. Quella stessa commistione di mistero, sofferenza, disciplina che stava alla base della vicenda di Tabori e Frisch nel romanzo d'esordio del goriziano si ripropone tre anni dopo, sul medesimo sfondo del secondo conflitto mondiale, declinata su partitura musicale in *Canone inverso* (1996) e ritornerà in una simile contestualizzazione per rappresentare il momento di chiusura della carriera dello scrittore, con il romanzo *Il quartetto Razumovsky* uscito postumo nel 2022.

*Canone inverso*, seconda prova romanzesca di Paolo Maurensig, fin dal 'canone' del titolo conduce il lettore in un contesto fortemente connotato dalla musica - definito dalle sue caratteristiche ma soprattutto determinato dalle sue inesorabili conseguenze - con lo specifico riferimento a quella tecnica di contrappunto in cui una melodia, la 'antecedente', viene riproposta con gli stessi intervalli da un'altra linea, la 'conseguente'; il riferimento è complicato però da quell'"inverso" che mette in gioco una componente di contrasto e opposizione in una figurazione in cui il tema può essere esposto anche rovesciando specularmente gli intervalli. Il titolo detta dunque il ritmo della vicenda, prefigurando l'avventura di Jenő Varga (di umili origini) e di Kuno Blau (nobile di nascita) nel corso della loro formazione musicale, tra l'Ungheria e l'Austria del periodo compreso tra i due conflitti mondiali, percorso artistico - e biografico di entrambi - segnato da un singolare strumento, un violino con una grottesca testina che rappresenta il vero e proprio oggetto mediatore dell'inquietante esperienza intrecciata dei due personaggi:

Un particolare notevole era costituito da una testina antropomorfa intagliata sul cavigliere al posto della chiocciola tradizionale. [...] Questa [...] riproduceva fedelmente il volto di un uomo, si sarebbe detto un mammelucco, dai lunghi baffi spioventi, l'espressione feroce, e la bocca spalancata come in un urlo di dolore o di maledizione. Avevo sempre pensato che quello era l'ultimo violino di Stainer. In quel volto egli aveva forse voluto ritrarre la furia della pazzia che si approssimava e che l'avrebbe portato alla morte. (Maurensig 1996, 11-12)

Ed è ancora il misterioso volino a fungere da connettore tra i piani narrativi della vicenda, che si distende dal 1919, anno di nascita di Jenő Varga, fino al 1986, anno in cui viene acquistato da un altret-

---

dava il caso che il nostro contingente fosse formato in gran parte da slavi e da ungheresi e, al focolare di questi due popoli, i nonni hanno da sempre narrato ai loro nipoti storie di licanthropi e di vampiri» (Maurensig 2006, 46-7).

tanto misterioso personaggio che apre il romanzo stesso come prima voce narrante nel primo livello di narrazione:

Qualche tempo fa, a un'asta di strumenti musicali da Christie's, a Londra, riuscii ad aggiudicarmi per sole ventimila sterline un violino di Jakob Stainer, uno dei più apprezzati liutai tirolesi del Seicento. [...] Lo strumento mi venne recapitato la mattina dopo all'albergo Dorchester, dov'ero alloggiato. Sulla scheda informativa, come ultimo proprietario figurava il nome di un istituto psichiatrico di Vienna che conoscevo bene. (10)

Il meccanismo a canone determina il rincorrersi e l'intrecciarsi della storia dei due personaggi, Jenö e Kuno, che si rispecchiano l'uno nell'altro tanto da confondersi, e, complice la presenza ossessionante del violino, incrina la sanità mentale del sopravvissuto, che concretizzerà in sé l'alternanza 'a canone' delle due identità distinte. Lo stesso primo incontro tra i due personaggi avviene, non a caso, proprio in un dialogo musicale a distanza (isolati, ciascuno nella propria stanzetta al Collegium Musicum) che connota da subito il loro speciale rapporto in una chiave di attrazione/opposizione complementare, in una connessione sonora elettiva destinata a emergere tra tutti gli altri allievi dell'istituto che si esercitavano simultaneamente:

Mi ero infervorato in un *Capriccio* di Paganini che conoscevo a memoria, e tale era l'impeto con cui affrontai quel pezzo che dopo un po' ebbi la sensazione di essere solo. Non udivo più nulla attorno a me, ogni strepito si era spento improvvisamente, ero io l'unico a suonare. Anzi, mi sembrava che le mie note si specchiassero in un'eco lontana: dopo un po' mi accorsi che la mia non era un'illusione, che in realtà tutti gli altri avevano smesso di suonare per starmi ad ascoltare, o meglio, per starci ad ascoltare. Sì, perché qualcuno, in una delle celle contigue, stava eseguendo, all'unisono, il mio stesso brano. E quando mi arrestai, un po' sorpreso da tutto quel silenzio che mi circondava, quell'echeggiare non si spense subito, continuò ancora per qualche battuta. Poi il silenzio fu quasi assoluto. Qualcuno stava in ascolto per capire se il suo segnale era stato raccolto. Ripresi a suonare dal punto in cui mi ero fermato. Era la mia risposta. Ed ecco subito altre note replicarsi sulle mie, rifacendomi il verso. (87-8).

Ancora dalla prospettiva di Jenö avviene l'esplicita analisi del rapporto con Kuno individuandone precisamente l'ineluttabile dinamica di dipendenza, di inquietante e grottesca attrazione, impiegando proprio la definizione 'canone inverso' per esemplificarlo:

Volevo riconoscermi in lui, ma ero costretto continuamente a con-

frontarmi. Era, il nostro, un rapporto dai contorni sfuggenti, dalle regole incomprensibili. Quando mi sembrava di essere giunto a conoscere ogni risvolto del suo carattere, al punto da sentirmi ammesso ai tetri rituali della sua corte, ecco che un'ultima porta mi restava inaccessibile, e a questa io potevo accostarmi solo per origliare. [...] Senza che me ne avvedessi, ciò che aveva trovato il suo supremo compimento nella folgorazione iniziale, aveva già cominciato da tempo la sua corsa retrograda, il suo conto alla rovescia, o, se vogliamo usare un termine musicale: il suo canone inverso. (125)<sup>3</sup>

Lo stesso meccanismo a incastro proprio del canone definisce significativamente anche l'impianto narrativo, articolato sull'alternanza di diverse voci narranti che, attraverso lo schema del racconto nel racconto, scandiscono le fasi della vicenda trasportando il lettore nei tre corrispondenti piani temporali: quello dell'anonimo (almeno fino alla fine del romanzo) acquirente che nel 1986 entra in possesso del violino al centro della storia, quello di un anonimo (e che resterà tale) scrittore che racconterà un particolare incontro avvenuto l'anno prima, nel 1985 a Vienna, e quello di un violinista, che si presenta come Jenő Varga e che racconta la sua storia ripercorrendo la propria vita dall'infanzia fino agli anni della Seconda guerra mondiale. L'effetto a incastro particolarmente incisivo è inoltre determinato da un'evidente alternanza delle voci nel corso della narrazione: se la voce dell'acquirente ha la funzione parentetica di contenere l'azione narrativa delle due voci interne, queste ultime si intrecciano quando la voce dello scrittore interviene prendendo la parola e interrompendo momentaneamente il racconto del violinista.

In un impianto strutturale talmente connotato, la musica si fa parametro dinamico anche dell'intera vicenda e pervade in modo attivo tutte le coordinate della narrazione, assumendo, come solitamente

**3** Dopo il complesso rapporto di rivalità di Tabori e Frisch ne *La variante di Lüneburg*, anche nel romanzo successivo Maurensig applica espressamente - e in modo ancora più specifico - il tema del doppio: nonostante la coppia Tabori-Frisch ne fosse un esempio anomalo, riguardante cioè due identità distinte e non parti scisse di un unico individuo, la dipendenza tra i due era talmente accentuata da richiamare i parametri classici del tema, creando tra i personaggi un vero e proprio legame di necessità, in un perfetto bilanciamento di opposti che si attraggono e si respingono, completandosi, nel corso delle terribili vicende del secondo conflitto mondiale: «In mezzo a questi eventi drammatici, tuttavia, due uomini continuavano a cercarsi: come due opposte polarità che, nell'infuriare di una tempesta elettromagnetica, non cessino di attrarsi» (Maurensig 1993, 115). Alla coppia Jenő-Kuno - anch'essi individui distinti - *Canone inverso* riserva, oltre alla 'rivalità elettiva', un ulteriore sviluppo che porterà all'effettivo intreccio delle due identità e a una sostanziale sovrapposizione, riecheggiando alcune sfumature del fantastico e ricalcando i collaudati schemi della gestione del doppio dei modelli della narrazione gotica tra Ottocento e Novecento. Per un approfondimento sul tema del doppio e sulle sue declinazioni si rimanda a Fusillo 2012.

accade da parte del tema dominante nelle architetture di Maurensig, un ruolo di definizione e di decodifica dei contesti narrativi: il rigoroso percorso che la disciplina musicale richiede, e che caratterizza la vita stessa dei due protagonisti, tra talento e disciplina, segna irrimediabilmente con tratti di dolore e di sofferenza tutti i livelli espressivi del testo arrivando a determinare i rapporti tra i personaggi e perfino la loro stessa percezione della realtà.

L'espressione della testina, in linea con la 'furia della pazzia' che Stainer aveva probabilmente cercato di immortalare nel suo ultimo violino, crea attorno allo strumento un'atmosfera grottesca, confermata, fin dall'apertura del romanzo, dall'indicazione dell'ultimo proprietario, quell'istituto psichiatrico che contribuisce a individuare le coordinate di follia e di sofferenza che segneranno la ricostruzione della sua storia. Il binomio musica-dolore (in tutte le sue manifestazioni) è uno dei tratti costanti del romanzo, tanto che, come gli scacchi ne *La variante di Lüneburg*, anche la sublime arte musicale sembra, sotto la superficie leggera e incantevole, nascondere una tensione estrema e uno sforzo quasi innaturale:

La musica eleva i sentimenti e la stessa natura dell'uomo, ma le vie per arrivarci devono passare attraverso lo stridore, il fragore, la dissonanza. Dietro la musica, eseguita con levità e perfezione, come la possiamo ascoltare nell'esecuzione raffinata di un'orchestra, o di un quartetto d'archi, c'è l'attrito dei nervi che si contraggono, il fiotto del sangue, il tumulto dei cuori. (Maurensig 1996, 19)

Una tensione che rievoca soprattutto il lungo e faticoso percorso di formazione e di apprendimento che si estende dietro ogni esecuzione perfetta («Per raggiungere la perfezione sono necessari tecnica, esercizio e dedizione»; 35) e che troverà grande spazio narrativo in *Canone inverso* nella parte dedicata alla permanenza di Jenö al Collegium Musicum, dove attraverso la disciplina, la sofferenza e il dolore il talento viene forgiato.

L'oppressiva e ineluttabile componente gotica tipica delle atmosfere di Maurensig si applica perfettamente al castello-conservatorio Collegium Musicum, la più ambita destinazione dei più grandi talenti musicali in formazione e allo stesso tempo luogo di sofferenza estrema. Tanto nel contesto quanto nelle descrizioni, il Collegium rappresenta la concretizzazione di un lungo e doloroso percorso di formazione e si rivela nel romanzo come uno dei migliori esempi di quanto lo spazio narrativo venga determinato dal tema fondante della musica. Varcare la soglia dell'inquietante edificio ed entrare tra le sue mura - «che erano poi le mura di una vecchia casa di pena» (66) - significa dare inizio a un percorso che si percepisce intimamente collegato non solo al dolore e alla sopportazione ma addirittura alla morte:

Già nel preciso istante in cui il portone di ferro si richiudeva alle mie spalle capii che da quel luogo c'era un solo modo per uscire, sopportando cioè fino all'ultimo ogni umiliazione, ogni volontà di chi voleva rallentare la mia crescita. Tornare indietro era impossibile. La rinuncia sarebbe stata considerata una sconfitta imperdonabile [...]. Avrei dovuto quindi concludere con successo i miei studi, o morirci. (66-7)

La dimensione mortifera, nel corso della frequentazione da parte di Jenő Varga e di Kuno Blau, aleggia sempre al Collegium Musicum segnando drammaticamente tanto il fallimento quanto il successo, proprio a causa di una pressione spesso difficilmente sostenibile: «Della morte di due allievi ci giunse notizia solo dopo molti mesi dal loro allontanamento, ma vi fu anche chi prese la decisione all'istante e uscì con superba dignità dall'aula, tanto da suscitare la nostra ammirazione, raggiunse non visto uno degli spalti dell'edificio e, con la stessa dignità, si precipitò di sotto. Vi fu però anche il caso sconcertante di un allievo che, esattamente un anno dopo, promosso a pieni voti, con lode, e con un futuro senza riserve, fece la stessa fine. Non riuscivamo a capire perché al suicidio potessero portare sia il fallimento che il successo. Nessuno di noi poteva neppure sospettare quanto esiguo fosse lo spazio che ci divideva dalla morte» (77-8).

A confermare la proiezione della tragica dimensione musicale sui luoghi, lo stesso Collegium, oltre a una descrizione ambientale che lo avvicina decisamente alle perturbanti costruzioni dei racconti gotici («Da lontano appariva come una fortezza costruita sulla nuda roccia»; 67), condivide con i suoi allievi frequentatori il destino di morte e di distruzione, incontrando 'personalmente' quella guerra che da sfondo alla vicenda diviene sempre più, con la prosecuzione della narrazione, elemento di interazione con i personaggi e con il loro percorso musicale:

Oggi del Collegium Musicum non rimane più traccia se non una pietraia ricoperta da erbacce. Mi servirebbe una cartina dettagliata per farle vedere l'esatta ubicazione di quell'edificio, diventato durante la guerra un deposito di munizioni, e fatto saltare in aria prima della disfatta. (67)

Similmente il concetto stesso della musica subisce, in corrispondenza con lo scoppio e lo sviluppo del secondo conflitto mondiale, una trasformazione, mutando dalle composizioni classiche e dall'armonia alle marce militari e al clangore («Ma ormai la musica a Vienna erano le marce militari: per strada, alla radio, non si sentiva altro che il rullare dei tamburi e lo squillio degli ottoni. In tanto marziale clangore, mi chiedevo, che ruolo avrebbe avuto il mio violino?»; 151), fino a culminare definitivamente nella predominanza del frastuono e del rumore della guerra, che in un frangente significativo per Jenő,

un concerto della sua 'adorata Sophie', sovrasta simbolicamente il suono della musica:

E fu durante il secondo movimento, nel bel mezzo dell'Andante, che alle mie spalle quella sensazione prese corpo in qualcosa che assomigliava al suono lontano di un coro a bocca chiusa, a un mormorio che piano piano cresceva. [...] Quel mormorio si faceva sempre più forte, ritmato dal battito dei piedi, finché diventò un boato intollerabile, e il concerto, a un cenno del direttore, si interruppe. (154-5)

Per gli allievi del Collegium Musicum, ma soprattutto per Jenö e Kuno, la ferrea disciplina che la musica richiede e impone a chiunque intenda intraprenderne il percorso cambia completamente la percezione della realtà: lo scorrere del tempo, la concretezza del reale, i rapporti con le altre persone vengono modificati alla luce di quello che diventa a tutti gli effetti il parametro principale (e unico) attraverso cui misurare le cose. Le stesse riflessioni sull'immortalità oggetto di discussione alla tavola del castello Blau, nonostante sorgano da spunti filosofici, vengono poi ricondotte alla dimensione musicale e diventano parte integrante della specifica questione dell'origine del talento. Come esperienza totalizzante la musica diventa, per chi ne abbia ormai sperimentato la dipendenza, la dimensione in cui la mente si perde e - allo stesso modo della disciplina scacchistica ne *La variante di Lüneburg* che, con i suoi complessi calcoli matematici, precipita in spirali più profonde di pazzia e di dolore proprio le menti più brillanti<sup>4</sup> - si trasforma nell'unico filtro possibile di decodifica del reale. Tanto la permanenza al Collegium Musicum aveva condizionato i ritmi percettivi di Jenö che il rapporto con la realtà circostante era mutato irrimediabilmente, fino a impedirne la comprensione:

Era estate, dunque, la scuola finiva, e si tornava a casa. L'incontro con il mondo esterno quasi mi infastidiva, vivevo le vacanze come un'inutile perdita di tempo. In quegli otto mesi di reclusione la mia mente si era assuefatta al rigore, alla disciplina, al perseguimento della perfezione. Improvvisamente mi sentivo straniero in mezzo a tutta quella gente chiassosa che nulla aveva a che vedere con la musica, e parlava di tutt'altro, e si agitava per cose che non capivo. (79-80)

---

<sup>4</sup> L'alterazione della percezione della realtà è uno degli aspetti che più segnano la vita di chi si sottopone alla ferrea disciplina degli scacchi, gioco che, nel romanzo del 1993, poco ha di ludico e risulta sempre collegato a elementi di sofferenza e di tragicità, soprattutto per chi maggiormente vi si perde, distorcendo la percezione del tempo: «Il giocatore di scacchi assapora l'arrestarsi del tempo in un'ansa di eterno presente. Quando, invece, è lontano dalla scacchiera, allora si che la vita gli sembra intollerabilmente veloce» (Maurensis 1993, 16-17).



Persino in occasione della morte della madre, il pensiero della musica rimaneva centrale; nel racconto di Jenö allo scrittore il suo stato era chiaro anche a lui: «Le basti questo per capire quanto distorta era ormai la mia mente» (81). Un'alterazione tanto forte, di cui sono vittima sia Jenö che Kuno, da far perdere ai protagonisti l'orientamento e il senso della realtà, tanto da confondere il talento e la tecnica, la qualità innata e il lavoro per darle forma, fino a mescolare fatalmente le loro stesse identità.

## Bibliografia

- Bettinzoli, A. (1990). *Lo spirito della fuga*. Venezia: Edizioni del Leone.
- Fusillo, M. (2012). *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Modena: Mucchi Editore.
- Maurensig, P. (1993). *La variante di Lüneburg*. Milano: Adelphi.
- Maurensig, P. (1996). *Canone inverso*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2006). *Vukovlad. Il signore dei lupi*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2011). «Quel mio errore sulla superiorità degli scacchi». *Corriere della Sera*, 26 ottobre. [https://www.corriere.it/cultura/11\\_ottobre\\_26/maurensig-errore-superiorita-scacchi\\_7f83c0fefdd-11e0-9c44-5417ae399559.shtml](https://www.corriere.it/cultura/11_ottobre_26/maurensig-errore-superiorita-scacchi_7f83c0fefdd-11e0-9c44-5417ae399559.shtml).
- Maurensig, P. (2012). *L'ultima traversa*. Siena: Lorenzo Barbera Editore.
- Maurensig, P. (2013). *L'arcangelo degli scacchi. Vita segreta di Paul Morphy*. Milano: Mondadori.
- Maurensig, P. (2015). *Teoria delle ombre*. Milano: Adelphi.
- Maurensig, P. (2019). *Il gioco degli dèi*. Torino: Einaudi.
- Zava, A. (2013). «Nuclei tematici, sfumature e piani narrativi nella scrittura di Paolo Maurensig». Perissinotto, C.; Klopp, C. (a cura di), *Cronache dal cielo stretto. Scrivere il Nordest*. Udine: Forum, 145-60. <https://doi.org/10.1177/0014585815594371>.

