Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

Proposte di inclusione nel canone della letteratura novecentesca: Ugo Fleres

Abstract: (Proposal for the Inclusion of Ugo Fleres in the 20th Century Literary Canon) Our research aims to bring to the attention of scholars Ugo Fleres (1858- 1939), a writer rarely examined by critics, in spite of being a leading intellectual in the coeval Roman cultural environment , as well as a friend and a collegue of the much better known Luigi Pirandello and Luigi Capuana. His writings focuse on the troublesome relationship beetwen Art and society, creativeness and commercialisation. The works of Fleres propose this crucial question overcoming the limits of Dannunzian aestheticism, in order to highlight the problematical survival of artistic expression in front of the constraints, the Pirandellian *forms,* that every human community imposes. Particularly relevant are *Miraggio* (1897), in which the protagonists behave in accordance with a book they are reading, thus they end up misleading reality and fiction; *L' Anello* (1898), a novel that stages the story of a so-called composer, Ottavio Gandolfi, who attributes to himself the authorship of an opera created by a friend who died. The protagonist, trying to act as the genius he pretends to be, attempts innovative inventive modalities, based also on plagiarism and re-use.Nowadays Ugo Fleres, an author who is able to represent the crisis of Art and culture, as Pirandello did, is neglected by critics, except for some article by Stefano Calabrese and Cinzia Gallo; therefore, he is not included in the contemporary Italian literature canon. The reason could be his wide range of interests, as he is a novelist, poet, art critic, stamp designer, librettist, an omniscient intellectual, out of fashion in the 20th century, accordingly considered superficial and forgettable.

Keywords: Ugo Fleres, creativity, Pirandello, aestheticism, metafiction

Riassunto: Il mio lavoro intende sottoporre all'attenzione degli studiosi un autore che opera fra Ottocento e Novecento raramente indagato dalla critica, per quanto amico e sodale dei ben più noti Luigi Pirandello e Luigi Capuana; si tratta del siciliano Ugo Fleres (1858- 1939), intellettuale di punta della Roma sommarugana. Autore di svariati romanzi e novelle Fleres anima un cenacolo intellettuale di cui fanno parte gli scrittori sopracitati, con i quali porta avanti l'idea di una letteratura autentica e densa di contenuti: un progetto che si concretizza nell'importante rivista "Ariel", dall'impianto decisamente innovativo. Il rapporto problematico fra Arte e società, il conflitto sempre più aspro tra creatività e mercificazione sono al centro degli scritti fleresiani, che pongono la questione superando i limiti del compiaciuto estetismo dannunziano per sottolineare piuttosto la difficile sopravvivenza dell'espressione artistica di fronte ai compromessi, alle *forme* in senso pirandelliano, che la società impone. Particolarmente significativo *Miraggio* (1897), edito a puntate in "Nuova Antologia": la lettura di un romanzo rispecchia la vita dei personaggi e sembra quasi prevederne le azioni future, al punto da condizionarne in modo irreparabile comportamenti ed emozioni. L'anno dopo con *L'Anello* (1898) Fleres inscena la vicenda di Ottavio Gandolfi, sedicente artista – si è attribuito il melodramma di un amico ormai defunto –, condotto alla follia per l'impossibilità di raggiungere la genialità a cui aspira; l'opera mostra quanto siano ormai inattuali i sogni romantici e fa intravedere la possibilità di forme artistiche innovative, delle quali plagio e autorialità condivisa costituiscano parte integrante. Perché allora uno scrittore in grado di rappresentare la crisi dell'arte e della cultura con modalità vicine all'universo pirandelliano è trascurato dai critici – a parte i lavori di Stefano Calabrese e Cinzia Gallo –, non rientrando quindi nel canone della letteratura italiana contemporanea? Al di là delle scelte editoriali – Fleres pubblica troppo e in forme a volte transeunti e di scarsa efficacia, disseminate nelle riviste dell'epoca -, il nostro autore è un tuttologo: non solo scrittore di prosa, ma poeta, critico d'arte, bozzettista, librettista. È proprio quest'immagine di intellettuale totale, di matrice rinascimentale, ad essere inadeguata per i tempi in cui scrive, ma anche per la successiva indagine critica, che ha concordemente giudicato Fleres un artista di talento, ma superficiale. Come i suoi personaggi, con i quali condivide un analogo destino di parziale oblio.

Parole chiave: Ugo Fleres, creatività, Pirandello, Estetismo, Metanarrazione

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

Nell'introduzione al volume da lui curato, *Un canone per il terzo millennio*, Ugo M. Oliveri cerca di definire l'idea di opera canonica non solo come testimonianza efficace, autorevole o, come sostiene Harold Bloom in *The Western Canon* (1994), *sublime* del passato, ma nella sua capacità di anticipare il presente (Oliveri 2001, xix), in una relazione dialettica e sempre mutevole fra tradizione e attualità; l'elaborazione del canone deve tener conto del "silenzio dei sommersi" (Oliveri 2001, xx), elaborando una spiegazione delle logiche di mercato alla base dell'esclusione, definendo inoltre "una teoria dell'oblio accanto ad una della memoria" (xx). É importante allora istituire una dialettica fra *salvati* e *sommersi,* i primi considerati portatori di valori, i secondi relegati ai margini dell'universo culturale, per passare da "una descrizione sincronica della letteratura come sistema ad una teoria diacronica del mutamento letterario." (xxiv)[1].

In una prima approssimazione, dunque, per far riemergere un autore sommerso non è necessaria, né forse utile, la valutazione dei meriti artistici intrinsechi alle opere, ma risulta invece indispensabile focalizzarne la capacità di interpretare, all'interno della propria epoca, i segnali delle future trasformazioni; tutto ciò nella convinzione che dal sottosuolo culturale possano giungere immagini predittive, e modalità di lettura del reale, altrettanto significative rispetto a quelle consegnate dagli scrittori canonici, e tali da dinamizzare un sistema letterario italiano irrigidito dal peso secolare di esperienze pregresse *troppo* rilevanti e prestigiose.

Un *sommerso* nei salotti romani fra '800 e '900.

Fra i tanti articoli che Luigi Capuana, critico letterario e teatrale non meno che narratore, consegna alle pagine del "Corriere della Sera" nel dicembre del 1898[2], merita particolare attenzione la recensione di un romanzo di Ugo Fleres, prolifico scrittore che il critico tenta di fare emergere sulla scena letteraria dalla quale è stato, a suo parere, ingiustamente escluso:

> Io son certo che gran parte dei lettori de *L'Anello* crederanno che questo sia lavoro d'un dilettante, come si dice in gergo teatrale. Invece *L'Anello* è non so se l'ottavo o il decimo romanzo di Ugo Fleres, tra quelli rimasti confinati nelle pagine di una rivista o nelle appendici di parecchi giornali politici, e i due o tre pubblicati in volume da poco abili editori. È veramente strana questa cattiva sorte d'uno scrittore d'innegabile ingegno, di rare qualità di forma, che rimane nel limbo degl'ignoti o quasi, mentre parecchi, che non hanno neppure un terzo dei meriti di lui, si veggono saliti di fama (Capuana 1898).

In realtà Fleres, critico d'arte, letterario e musicale, librettista, disegnatore, intellettuale di punta nei circoli intellettuali romani, non è affatto uno sconosciuto; è stato lui, di origini messinesi, ad introdurre quasi dieci anni prima il conterraneo Luigi Pirandello negli ambienti culturali della capitale, a presentargli proprio quel Luigi Capuana che ora dalle pagine del "Corriere" elogia il collega ed il suo romanzo di livello

1. La citazione leviana è presente nel titolo dell'introduzione di Oliveri.
2. L'articolo è citato in Casella 137, nota 26. Sull'attività di Capuana come critico letterario è utile consultare Meneghel 2011, 157- 179.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

non dilettantesco[3]. E sarà proprio la casa romana di Fleres, sul Lungotevere Mellini, il luogo di un "cenacolo" letterario – come lo definirà Tommaso Gnoli –, di cui fanno parte Pirandello, Capuana, Giuseppe Mantica e altri amici scrittori e giornalisti[4]. Il gruppo elabora il progetto di una letteratura dall'ispirazione autentica e lontana dalle mode, che siano l'estetismo o invece il verismo, anche nelle forme estreme portate avanti da alcuni autori scapigliati; le lunghe conversazioni, discussioni, confronti, si concretizzano in un preciso prodotto editoriale, la rivista *Ariel*, ispirata al personaggio shakespeariano, emblema della pura forza creatrice, libera dagli schemi (Barbina 1984). *Sincerità* è la parola d'ordine, come recita il titolo di un contributo che Pirandello pubblica sul periodico il 24 aprile del 1898: bisogna evitare di scimmiottare stili e motivi altrui, di seguire le mode, di mascherare contenuti attardati con forme apparentemente innovative, di percorrere vie trasverse per mantenere forzatamente il predominio dell'arte e della creatività, minacciato alle soglie del nuovo secolo. Fra gli idoli polemici dell'articolo vi è certamente D'Annunzio, o comunque la *moda* dannunziana.

Anche le opere narrative di Fleres focalizzano la dialettica realtà/finzione, e per tale via colgono i punti nodali del dibattito critico fra '800 e '900, esprimendo in particolare la necessità di rifondare il senso della scrittura ed il ruolo dell'arte in

3. Figlio del procuratore legale Mariano Fleres, e della baronessa Felicia Costagiorgiano, Ugo Vincenzo Fleres (1858- 1939) lascia ancora adolescente la città d'origine, Messina, per frequentare a Napoli lo studio del pittore Domenico Morelli. In seguito si trasferisce a Roma, dove entra nella redazione del "Capitan Fracassa"; nel 1892, assunto come viceispettore alle Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione, fa una rapida carriera, che alterna all'insegnamento nell'Istituto Superiore femminile di Magistero di Roma, con colleghi illustri quali Luigi Pirandello; nel 1908 diventa direttore della Galleria d'Arte moderna della capitale. Intanto pubblica diversi romanzi, raccolte di novelle e di componimenti poetici; intensa anche la collaborazione con musicisti, che dà luogo ad una serie di opere liriche e romanze. Dopo la prima guerra mondiale intensifica l'attività giornalistica, e si dedica allo stesso tempo alle traduzioni dal latino. Muore a Roma nella notte fra il 28 e 29 dicembre del 1939. Indichiamo in questa sede solo una parte della vasta produzione, ancora da inventariare perché disseminata in periodici e talvolta non pubblicata, divisa per generi. Raccolte poetiche e poemi: *Vers*i, 1882*; Sacellum,* Catania, 1889; *La messa notturna*, Roma, 1899. Romanzi: *Extollat*, Torino, 1887; *Vortice*, Catania, 1887; *Gloria,* Firenze, 1893, poi Torino, 1904; *Miraggio*, Firenze, 1897; *L'Anello*, Milano, 1898 e 1899; *Fata Morgana,* Roma, 1928. Letteratura per l'infanzia: *La selva dei burattini: romanzo per giovinetti,* Bari, 1909; *Fantasie di befana*, Firenze, 1910. Novelle: *La serra*, Parma, 1886; *Profane istorie*, Roma, 1887; *Varia,* Torino, 1887; *A briglia sciolta*, Milano, 1923. Traduzioni: *Carmi. Catullo*, Milano, 1927; *Dell'architettura. Vitruvio*, Villasanta, 1933. Libretti: *Bianca Cappello,* Milano, 1874; *La tazza da the*, Firenze, 1889; *Il trillo del diavolo*, Milano, 1899; *La tempesta*, Roma, 1900; *Cenerentola,* Napoli, 1935. Varie: *Teofania,* Roma, Torino, 1902; *Roma nel 1911. Guida ufficiale storico- artistica della città, con accenni all'esposizione*, Roma, 1911. Per quanto riguarda la limitata critica fleresiana si menzionano, per le relazioni fra Ugo Fleres e gli intellettuali del suo tempo, il documentato Giudici 1976, 107-64; sui primi romanzi Gallo 1999, 11-59); su *L'Anello* come rappresentazione della società di primo Novecento Bombara 2013, a cui si rimanda per ulteriori riferimenti bibliografici.

4. "Ci si ritrovava a Roma ogni domenica nello studio di Ugo Fleres al quinto piano di un casone al Lungotevere Mellini. Quattro o cinque erano gli assidui, oltre, naturalmente, il padrone di casa: Peppino Mantica, il maestro Saya, Italo Mario Palmarini, Luigi Pirandello" (Gnoli 1935, 103). Giulio Natali fornisce ulteriori particolari: "Narra Ugo Fleres […] che intorno al Mantica si formò un cenacoletto, che decise di pubblicare un periodico, intitolato Ariel, del quale si stamparono sette o otto numeri, perché esso aveva più scrittore che abbonati e lettori. I componenti del cenacolo – che durò più del periodico – erano, oltre il Màntica, Riccardo Artom, Italo Mario Palmarini, Italo Carlo Falbo, Ugo Fleres, il musicista Salvatore Saya; si aggiunsero poi alla comitiva il Capuana, il Pirandello, Giustino Ferri e Nino Martoglio, sicchè alla sede in casa Màntica s'aggiunse quella in casa Pirandello, ove gli Arielani s'adunavano nei pomeriggi domenicali" (Natali 1965, 224).

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

sé, in una società mercificata dove i sempre più rapidi processi di industrializzazione favoriscono attività tese ad un immediato e concreto profitto. Di fronte a questa situazione l'estetismo di D'Annunzio e dei suoi epigoni offre una soluzione parziale; gli scenari fleresiani risultano interessanti proprio per la volontà di focalizzare i limiti e l'intrinseca falsità delle posizioni estetizzanti, e di delineare in prospettiva una diversa funzione dell'intellettuale; almeno in negativo, individuando ciò che l'uomo di cultura *non deve* essere, mettendo in scena i rischi che comporta l'esaltazione/ossessione del genio creativo: perdita di contatto con la realtà, nevrosi, follia, morte[5].

Una consapevolezza che all'interno del discorso narrativo assume risvolti tragici, ed è comunque faticosa conquista anche per l'autore: i suoi primi romanzi, infatti, vicini all'ambiente elevato ed al gusto raffinato di "Cronaca Bizantina", la rivista diretta dal 1881 al 1885 da Angelo Sommaruga, di cui Fleres è assiduo collaboratore, presentano la consueta figura dell'esteta, immerso in un contesto sociale estraneo ed ostile. In *Vortice* (1887) la Roma di fine secolo, attraversata da intrighi politici e inquinata dalla mediocrità borghese, fa da sfondo alle vicende del compositore Fulvio Terreni, che tenta di sottrarsi allo squallore che lo circonda affermando l'eccezionalità della sua musica e del suo sentire; nello stesso anno *Extollat* mostra il medesimo scenario, dominato dal cattivo gusto e volgarità dei *parvenu*, mentre il protagonista Mario, animato da ideali di rinnovamento sociale, cerca inutilmente di affermarsi fra personaggi disonesti, avidi, o soltanto mediocri; l'ambiente cittadino è circoscritto ma rappresentativo della crisi che interessa l'intera società italiana, una volta conclusa la fase unitaria e insieme lo slancio ideale che aveva determinato un sistema compatto di valori. Sullo sfondo di un contesto sociopolitico problematico si staglia la vicenda dei protagonisti, che cercano inutilmente di elevarsi al di sopra di un mondo disprezzabile perché profondamente corrotto da meschini interessi economici e da uno sfrenato arrivismo[6].

Nelle opere successive si profila maggiormente la dimensione del romanzo psicologico, ed il conflitto fra il soggetto ed una realtà in cui non riesce ad affermare la propria identità di artista e mente creatrice occupa interamente lo spazio del racconto, tematica espressa in forme ancora incerte in *Gloria*, pubblicato a puntate su "Nuova Antologia" nel 1893; nell'opera la figura dell'artista sofferente ed incompreso appare infatti piatta e banale. Si racconta l'ascesa di un pittore, Giorgio della Rovere, che insegue il "nuovo" soprattutto aderendo alle mode del momento, seguendo dunque proprio quegli *-ismi* che Pirandello disprezzava, e adattandosi nella maggior parte dei casi al giudizio superficiale dei critici o alle esigenze delle masse[7]. Al di là del

5. È una tematica frequente in ambito scapigliato, spesso svolta in una dimensione musicale, a cominciare dalla trilogia tarchettiana *Amore nell'arte*, pubblicata da Treves a Milano nel 1868, ai racconti di Ghislanzoni *Il violino a corde umane* e *La tromba di Rubly* (inclusi nella raccolta *Racconti incredibili,* editi a Milano sempre nel 1868); declinata in forme ironiche in *Allucinazione* di Luigi Gualdo (Torino, ancora nel 1868). In questa fase storica l'icona dell'artista *delirante* scaturisce soprattutto dalla crisi politica e morale che segue il Risorgimento, come afferma Billiani (2008, 480-499); nei romanzi di Fleres la rappresentazione del disagio dell'intellettuale non è condotta solo con spirito critico, ma appare anche direzionata ad individuare forme alternative di espressione artistica.

6. Cinzia Gallo ha preso in esame i due romanzi, dal punto di vista tematico e anche linguistico, in un saggio del 1999 (11- 59); in anni più recenti ha indagato, sempre in *Vortice* ed *Extollat*, la rappresentazione della città (2012, 249-263).

7. Pirandello esprime la nota polemica sugli *ismi* – Wagnerismo, simbolismo, etc – in "Arte e coscienza d'oggi", pubblicato nel 1893 su *La Nazione letteraria di Firenze,* I, 1893; ora lo si può leggere nella

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

linguaggio dimesso e a volte pedestre, che esprime un tentativo, poco riuscito, di mimesi del punto di vista femminile – quello della moglie di Giorgio – dal quale è condotta la narrazione, l'opera non presenta sostanziali caratteri di novità rispetto al consueto discorso dannunziano, con cui condivide la retorica delle 'anime belle' e la tematica di fondo: "lo scacco dell'intellettuale moderno di fronte all'inarrestabile e irrefrenabile volgarità della vita, fino a esserne distrutto o, almeno, profondamente vinto e deluso." (Alatri 1983, 134). L'inesausta ricerca del bello che Giorgio conduce anche al di là della morale, circondandosi di oggetti esotici, collezionando splendide donne come amanti ma poi pentendosi lagnosamente della sua tendenza alla trasgressione, si ritrova nella letteratura *dannunziana* dell'epoca, in diverse figure di esteti/inetti, il cui 'blocco' emozionale e incapacità di agire è in fondo specchio di una società arida e volgare che ha disseccato la linfa creativa di ognuno. *Gloria* rappresenta quindi, per l'affinità con situazioni ed atmosfere già presenti nelle sue stesse opere di qualche anno prima, non ultimo il descrittivismo eccessivo di personaggi e paesaggi, impreziosito da dettagli raffinati e minuziose notazioni coloristiche, la persistente dipendenza dell'autore dal gusto estetizzante della Roma 'bizantina'[8].

Bisogna allora guardare alla produzione dell'ultimo decennio del secolo, con la quale Fleres prende decisamente le distanze dal dannunzianesimo imperante per condividere le posizioni critiche e lo sguardo ironico e 'umoristico' dell'amico Pirandello, se si vuole individuare il contributo innovativo ed originale che l'autore fornisce al quadro culturale ed ideologico coevo. Lo scacco creativo dei suoi più riusciti personaggi, che si gioca sempre nell'interiorità dell'individuo dipendendo in misura minima da fattori esterni, sposta i termini della questione rispetto alle posizioni estetizzanti: non è soltanto la società in sé a respingere l'Arte, o almeno non è questa la questione cruciale, poiché la responsabilità di uno scollamento fra reale ed ideale è soprattutto dell'uomo di cultura, che non riesce a trovare modalità di intervento e di comunicazione più efficaci per incidere su situazioni esistenziali e sociali molto differenti rispetto ad un passato anche recente, ma non ancora segnato dai processi di trasformazione dell'incipiente capitalismo. L'esteta quindi è un impostore, poiché esalta le proprie facoltà proprio per celarne la fondamentale inconsistenza e insignificanza, le sue 'creazioni' sono insincere, e questa falsità si ripercuote sulla vita stessa, che si inaridisce, si corrompe e disgrega.

Letture pericolose: *Miraggio* e la letteraturizzazione dell'esistenza

Questo è il tema del romanzo *Miraggio*, pubblicato a puntate su "Nuova Antologia" nel 1897: la commistione rischiosa e perturbante fra arte e vita. I protagonisti conducono la propria esistenza sempre attraverso mediazioni e schemi culturali che ne imprigionano il flusso vitale, facendosi guidare dal *libro* fino ad eliminare spontaneità

raccolta di *Sagg*i a cura di Manlio Lo Vecchio – Musti (1993, 891- 911).

8. Giulio Rovere può ricordare Andrea Sperelli, entrambi incapaci di perseguire la ricerca *pura* della bellezza, che viene deviata dall'ossessione sensuale; il protagonista fleresiano inoltre sembra non riuscire ad evolvere la propria poetica, che nasce dalla raffigurazione della Natura e ad essa torna dopo un percorso che sperimenta stilemi barocchi e suggestioni esotiche, simile in ciò al personaggio di Stelio Effrena, smarrito dietro l'audace ma inconsistente progetto di un'arte totale di matrice wagneriana. Sull'inettitudine dannunziana già si era espresso Baldi nel 1997.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

e passione, rendendo qualunque loro azione artificiosa e incapace di incidere effettivamente sul reale. La letteraturizzazione della vita è da intendersi non nel senso che sarà poi sveviano, cioè occasione di riflessione e di meditazione che possa riscattare il percorso esistenziale dalla sua banalità, dalla "vita orrida vera" (Svevo 1995, 55)[9], ma invece trappola mentale che questa stessa vita *rende* orrida trasformandola in oggetto letterario, sottraendole autenticità e rendendola al tempo stesso prevedibile, vicenda fra le tante che si può leggere e dimenticare.

La complessa trama del romanzo si svolge in parallelo fra i due piani, che frequentemente s'intersecano, dell'esperienza reale e di quella compiuta attraverso un atto della lettura continuo, ossessivo, irrinunciabile. Daniele Mar ed Eva si erano amati; anni dopo si incontrano, lei sposata ad un arrivista che tenta la carriera politica, Tommaso Vasta, lui ormai noto scrittore. Leggendo *Viola*, il romanzo che ha portato Daniele al successo, Eva ritrova gli stessi pensieri e parole che aveva espresso nella relazione ormai trascorsa: si identifica nella figura della protagonista, Maria, avverte come familiare la passione che la donna prova per il pittore Tullio Colonna, sentimento che è specchio della tumultuosa vicenda sentimentale già da lei vissuta; infine combacia fra mondo virtuale e vita reale la successiva scelta "borghese" di sposare un uomo mediocre, che in *Viola* è un negoziante avido e disonesto, Mattia Toschi. Eva scopre quindi con stupore e disagio che Daniele nel suo romanzo non solo ha utilizzato emozioni e vicende dell'antica relazione, ma sembra quasi avere precorso gli eventi. Nel corso della lettura comunque vita e arte sembrano allontanarsi: Maria è infida e calcolatrice, e diventa amante per interesse di un uomo potente, l'ispettore Giovanni Alessandri; Tullio si scontra con quest'ultimo e muore.

Le due storie però divergono solo apparentemente, perché anche Eva è corteggiata da un uomo ricco e influente, il ministro Salmaghi; Daniele nota l'inquietante coincidenza, che lo porta ad attribuire qualità profetiche al proprio romanzo. In effetti i personaggi situati nell'ambito della *realtà* risultano sempre più vicini a quelli libreschi, finché Eva spezza il cerchio allontanandosi da Roma, dal suo antico amore, e dalle interpretazioni virtuali della sua esistenza e della sua persona.

La lettura del romanzo rimodella profondamente l'esistenza di Eva; in primo luogo la protagonista riscrive il proprio passato, reinterpretando la storia d'amore che era finita bruscamente con l'inspiegabile eclissarsi di Daniele: ora Eva assegna un ruolo assolutamente positivo al giovane, che come Tullio l'ha abbandonata perché non poteva aspirare a lei, assicurarle una posizione; al tempo stesso la donna esamina con occhio critico la propria posizione nella vicenda, autoaccusandosi di passività, inanità, forse di interesse. Il personaggio subdolo e *colpevole* di Maria si trasfonde in lei, ne inquina l'identità:

> Tullio parlava disperatamente a Maria, rinfacciandole il passato, che era il passato di lei, Eva, ma tutto inquinato di bassezza, di colpa. Ella non sapeva più scernere ciò ch'era memoria da ciò che era invenzione; sentiva Maria in se stessa,

9. Le affermazioni del "vegliardo" contengono però anche un senso di divertito distacco, come ha ben individuato Sandro Maxia: "Ironica suona la profezia di una 'letteraturizzazione' della vita come scotto da pagare all'insignificanza della medesima" (Maxia 2010, 187).

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

> come prima, più di prima, o almeno più tormentosamente di prima (Fleres 1897, v. 68, 665).
>
> Il libro è anche un'importante strumento ermeneutico nei confronti del presente, che appare in una prospettiva ben diversa: il marito, implicitamente messo a raffronto con lo squallido negoziante romanzesco – egli "attirava e coloriva di sé l'uomo vero" (v. 69, 93), afferma il narratore –, diventa meschino, grossolano, perfino ridicolo.
>
> Eva lo guardò. Quell'uomo imbroncito che gestiva in mutande, massiccio anche nella parola, quell'uomo era suo marito, il padre di sua figlia, colui del quale ella non aveva mai discusso fra sé il valore e il diritto d'essere per lei guida, amante, padrone (v. 68, 679).

Ma soprattutto la donna immagina e vive diversamente il futuro: teme di assomigliare all'ipocrita ed immorale Maria, ma al tempo stesso ne subisce il fascino corruttore, sentendosi sempre più coinvolta nella componente torbida della propria esistenza, dove si mescolano intrighi politici e passioni colpevoli. Vasta utilizza infatti l'interesse sessuale del ministro per Eva come strumento per la propria ascesa politica, mentre la moglie di Salmaghi, Mirra, classica *femme fatale* attratta da Daniele e gelosa della protagonista – è infatti venuta a conoscenza dell'antica relazione –, è anche lei favorevole alla nascente passione del marito, in modo da neutralizzare la rivale e occultare la relazione amorosa che intende iniziare con Daniele.

L'esperienza della lettura è insieme rivelatrice e corruttrice: non solo rende Eva più consapevole di ciò che la circonda, ma finisce per omologarla al mondo losco e disonesto della politica dal quale la protagonista si era tenuta lontana, impenetrabile grazie alla sua ingenuità; ora invece il timore/desiderio inconfessato di essere simile a Maria, personaggio virtuale, o a Mirra, figura reale, la rende permeabile all'intrigo, la trasforma in oggetto di desiderio, quindi pedina nella trama dei giochi di potere[10].

Nel personaggio di Daniele osserviamo un'analoga percezione confusiva della relazione fra letteratura e vita. A causa del romanzo, e soprattutto della lettura che Eva ne sta facendo, nella quale si rimette in scena la loro passione trascorsa, Daniele si sente attratto nuovamente dalla donna, ma al tempo stesso la percepisce arrivista ed intrigante come Maria, proprio perché la sua risorgente passione è legata alla lettura dell'opera; egli inoltre, convinto della funzione anticipatrice del proprio romanzo, è portato a ripercorrerne la vicenda e si assimila a Tullio, passivo di fronte ad una donna che ama e al tempo stesso disprezza. Nel privato, e con il suo cameriere, Daniele chiama Eva Viola, dandole quindi il volto e la funzione del personaggio guida del suo romanzo,

10. Il motivo del libro fascinoso ma corruttore e dei rischi potenziali della lettura attraversa ogni epoca della letteratura, ma è centrale dal periodo romantico. Secondo Calabrese il successo del romanzo moderno risiede proprio da un "difetto di distanza" che esso istituisce tra il mondo finzionale creato dalla lettura e la vita reale del lettore, che si sente in tal modo facente parte della comunità dei fruitori del testo, ma ne subisce comunque il potere seduttivo (Calabrese 2001, 567-598; 571). Il *topos* è presente anche nella letteratura a firma femminile fra Otto e Novecento, insieme alla sua controparte positiva, l'idea cioè che la lettura possa rendere più sicura e consapevole l'interpretazione dell'esistente. Sull'argomento, limitatamente alle scrittrici siciliane, mi permetto di rimandare al mio Bombara 2017, 66-91.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

misteriosa donna in lacrime che Tullio vede solo per un attimo, simbolo femminile per eccellenza, continuamente ricercato nella ragazza che ama. Eva, immagine della prima donna, riunisce il sé il positivo ed il negativo di ogni condizione femminile; in realtà Daniele è cieco di fronte alla vera Eva, la percepisce solo attraverso il filtro della propria fantasia letteraria.

> Daniele concepiva oscuramente che l'opera di seduzione era stata iniziata dal suo romanzo, ed era poi certo che non si dovesse compiere se non per la maturità dei sentimenti che quella lettura aveva fatto germinare. Ogni atto estraneo gli pareva brutale come una stonatura in una melodia limpidissima, stonatura che, in un componimento meno puro, sarebbe stata dissonanza gradevole, acceleratrice della situazione (Fleres 1897 v. 69, 100).

Il libro apparentemente profetizza, interpreta, ed ora anche ama al posto dei protagonisti, vuoti involucri sui quali la passione libresca si innesta; la vita di Daniele ed Eva sarà 'sfogliata' e 'consumata' come il romanzo che sembra indirizzarne le azioni. *Miraggio* è la storia dell'incontro/ scontro fra realtà e finzione, esistenza e doppio *di carta*; riesce impossibile in questo viluppo discernere il vero dal falso, poiché i protagonisti finiscono per appiattire la propria esistenza autentica proiettandola sulla trasfigurazione letteraria, vivendo secondo suggerimenti libreschi. La scena madre dell'incontro erotico fra i due giovani è inquinata e svilita dalla costante presenza del fantasma virtuale di personaggi che si sovrappongono in modo sfasato agli *attori* veri, trasformandoli, falsando i reciproci rapporti. Nel corso dell'atto Daniele non può esimersi dal vedere Eva come Maria: "nella purezza di lei c'era molta malizia, anche ipocrisia; forse quello non era il primo, l'unico delizioso peccato…" (v.69, 467).

Come si è detto, più volte il romanzo sembra presagire fantasticamente ciò che avverrà; nella torbida storia di Maria, che diventa amante per interesse di un anziano ispettore delle ferrovie e utilizza Tullio per sviare i sospetti – della cosa il protagonista è avvertito per lettera anonima dalla moglie dell'ispettore –, con crescente orrore Eva riconosce ciò che le sta avvenendo. Vive quindi con vergogna ed un senso di colpevolezza il corteggiamento del ministro Salmaghi, anche se non è lei l'artefice delle confuse trame politiche e sentimentali che girano intorno al rapace ministro, ma Mirra che 'copre' la sua relazione con Daniele sfruttando la passione del marito. Ormai però la *femme fatale* è doppio di Eva, rappresenta ciò a cui sotterraneamente tende, la componente quasi inconscia della sua personalità che è venuta alla luce quando la ragazza, leggendo *Viola,* si è *riconosciuta* nella perversa protagonista.

Di tutto questo Daniele ha una percezione meno umorale e legata invece ai processi di elaborazione letteraria: osservando che Eva coltiva gli amori ambiziosi come Maria sviluppa l'idea della 'profezia artistica', come tecnica innovativa per la strutturazione di testi narrativi: "quel romanzo, riflesso involontario della vita, si riverberava sulla vita, ed egli si proponeva di seguirlo attraverso la vita, per dedurne un altro romanzo più vero e più ideale al tempo stesso." (v. 69, 90). La letteratura plasma quindi il reale, e dai percorsi di un'esistenza letteraturizzata è possibile trarre un nuovo genere letterario, in cui realtà e sua elaborazione artistica si fondono e si duplicano, determinando una finzione di secondo grado, doppiamente artificiosa.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

Il romanzo non si intitola comunque profezia, ma *miraggio*. Si allude in effetti nel corso del testo alla *Fata Morgana*, un fenomeno fisico determinato, molto presente nello stretto di Messina, luogo da cui provengono molti dei personaggi. Si tratta di una distorsione ottica per cui, a causa della densità dell'aria, i raggi emanati dagli oggetti curvano verso l'alto, e si vedono navi, montagne, case, nel mare all'orizzonte, sospesi nell'aria; talvolta il fenomeno avviene in senso contrario, dall'alto verso il basso – simile in ciò al miraggio vero e proprio, nel quale il cielo viene visto sulla sabbia, e interpretato come pozza d'acqua –, e la porzione di realtà può sembrare più vicina e vivida. C'è un senso di ascesi ma al tempo stesso di realismo *visionario* nell'immagine rifratta, che appare misteriosa e affascinante. La *Fata Morgana* è il libro, la letteratura, l'elaborazione fantastica, che si sovrappone alla realtà evidenziandosi come uno scorcio di paesaggio o, a livello metaforico, un frammento di esistenza, più attraente, convincente, vicino alla percezione dell'individuo[11]. Tutto ciò è apparenza: il *miraggio* letterario induce invece ad una visione distorta e deformata del reale, come appare evidente dalle ultime scene del romanzo.

Eva, delusa perché Daniele non si presenta all' ultimo appuntamento – il giovane infatti deve chiudere la relazione con Mirra – prova raccapriccio all'idea di scrivergli, teme che egli conservi le sue lettere

> per ispremerne chissà quali altre rappresentazioni letterarie da gittare in pasto al pubblico. Quasi tutto ciò che ella gli aveva scritto le tornò alla mente dandole vergogna e ribrezzo di sé medesima. Le pareva che Daniele scorgesse in quelle lettere la nudità del cuore e anche del corpo di lei, come esposti in oscena berlina. [Si sentiva ingannata] da un cumulo di belle menzogne stampate (v.69, 474).

Nella drammatica conclusione – Eva fugge per non essere letteraturizzata, ridotta a personaggio di carta – è evidente come osservare il reale attraverso filtri letterari conduca ad errori fatali: alla disgregazione del proprio mondo interiore, come avviene ad Eva, oppure ad una sorta di aridità sentimentale, che è quella che vive Daniele.

Incapace di un autentico sentire, egli infatti trasforma tutto in spunto narrativo, perfino il disastro finale, quando la donna lo abbandona senza salutarlo e tutta la vicenda passionale si spegne nel grigiore. Il giovane, prima profondamente afflitto, "[d']un

11. È importante identificare con chiarezza il senso del titolo, poiché esso, inteso genericamente, può dare luogo a fraintendimenti, e falsare l'interpretazione complessiva del romanzo. Stefano Calabrese, in un discorso sul sogno come illusione nelle prose fra '800 e '900 confronta *Miraggio* con *Malombra* di Fogazzaro, nel quale il protagonista Corrado Silla è autore di *Un sogno*, romanzo letto avidamente da Marina. Lo studioso afferma che l'opera di Fleres "[è] intitolat[o] *Miraggio* solo per motivi di diffusione editoriale e *copyright*: il titolo è una variante sinonimica di *Un sogno,* nient'altro che una variante, ma il testo propone una novità strutturale.". Infatti il romanzo *Viola* letto da Eva "continua e racconta profeticamente una serie di eventi che lo scrittore non poteva conoscere e che pian piano si avverano […]. La lettrice – protagonista […] vive a questo punto in partita doppia: legge, apprende in un'incessante prolessi ciò che le accadrà, rielabora oniricamente ciò che legge, e infine lo vive in prima persona." (Calabrese 2003, 202). Il critico introduce quindi un elemento fantastico che non è presente nel testo, ed esclude dall'analisi il nodo problematico della letteraturizzazione come interpretazione falsata della realtà; *la vita imita l'arte*, secondo il noto aforismo wildiano e i dettami dell'estetismo – quindi un libro potrebbe a livello teorico prevedere il futuro –, solo perché si svolge in modo inautentico, seguendo un copione letterario.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

tratto alzò il volto scombujato e la fronte gli si rasserenò, la mano destra ebbe un gesto di carezzevole accompagnamento, lo sguardo vagò luminoso, le labbra mormorarono un verso, lo spunto d'un ultimo sonetto […], forse: *Migra dal nido rondine obliosa."* (v. 69, 483).

Daniele, che abbandona la vita e le sue delusioni per rifugiarsi nell'arte sembra precorrere note situazioni pirandelliane, ad esempio l'isolamento a cui si condanna Donata Genzi di *Trovarsi* (1932), dopo aver inutilmente tentato di agganciare il mondo *ficto* del palcoscenico alle sue personali esperienze ed emozioni. Ma c'è nel personaggio di Fleres un'allegra e disinvolta superficialità che ne rivela piuttosto la vacuità di esteta, e non è un caso che il sintagma *rondine obliosa* abbia risonanze dannunziane: si pensi *a L'Innocente* (1892), nel quale il dramma nasce dall'impossibilità di comprendere il reale senza la lente distorta di letture passionali e di contorte elucubrazioni mentali – situazione affine a quella descritta in Miraggio; e la fantasia accesa del protagonista, intrisa di "volubilità obliosa" (D'Annunzio 1939, 107) , dimentica la figura concreta della moglie per sostituirvi immagini virtuali di estrema passionalità, mentre "le rondini passano e ripassano con un gran garrire assordante" (108) , acuendo la tensione tutta cerebrale del momento.

Il dramma scivola dunque sul futile personaggio di Daniele, che ha riconquistato una briosa solitudine; il personaggio tragico è invece Eva, la cui personalità è stata distrutta dal cortocircuito fra realtà e finzione. Resta un senso di profonda amarezza e inanità nella vicenda di una passione intensa, che sembrava sconfiggere il tempo, ma si è invece risolta in una gelida incomunicabilità.

A commento di una pagina di diario sveviano del 25 ottobre 1917, nel quale l'autore immagina una reale conoscenza dell'*altro* solo dopo la morte, quando gli inganni della letteratura saranno ormai estinti, il già citato Sandro Maxia utilizza parole che ben si adattano alla situazione dei nostri personaggi, e ne possono prefigurare, come *sequel* appropriato per un romanzo/profezia, il destino finale: "Forse la morte permetterà, prospettiva macabra, una reciproca conoscenza intima che in vita non ci è permesso conseguire, tanto meno quanto più ci siamo avvolti in quel lenzuolo di parole che è la letteratura." (Maxia 2010, 188).

La maschera distruttiva del genio: *L'Anello*

Un anno dopo *Miraggio* Fleres nuovamente affronta il tema dell'Arte come pericolosa e ingannevole fascinazione; ma ne *L'Anello* non è un libro ad esercitare il suo potere seduttivo quanto un'opera musicale innovativa e *sublime*, che diventa per il mediocre protagonista un obiettivo irraggiungibile; nel tentativo di trasformarsi in eccelso compositore questi ripercorre in altre forme la vicenda che ha dato luogo al libretto, duplicando, anche in questo caso, la storia *ficta* nella realtà.

Il romanzo ha come protagonista Ottavio Gandolfi, che trova fra le carte dell'amico Silvestro Cosmalis, compositore di talento morto in estrema povertà, il manoscritto di un'opera musicale, *L'Anello*; la storia è quella raccontata da Merimée ne *La Vénus d'Ille* (1837): un uomo mette il proprio anello di nozze al dito di una statua, al cui interno vive una deità infera, ed è poi costretto all'orrido congiungimento. Ottavio, ricco, colto, ma "privo assolutamente di facoltà creativa" (Pirandello 1898/2006, 425),

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

decide di mettere in scena il ritrovato melodramma geniale di matrice wagneriana come doveroso omaggio alla facoltà creatrice dell'artista defunto. Quando però l'opera ottiene un insperato trionfo Ottavio, che l'ha messa in scena con l'intenzione di non rivelarne subito la paternità, acquista un'improvvisa fama come autore geniale; il protagonista, che grazie all'*Anello* ha conquistato l'ammirazione della donna amata, non riesce più a liberarsi di un ruolo che non gli appartiene, ma al tempo stesso non è in grado di ripetere la *performance* eccezionale, e diventa preda di impresari avidi che sfruttano il successo del melodramma allestendo le opere insignificanti di Ottavio finché questi perde il favore del pubblico e impazzisce. "Questa situazione tragica cresce tanto più, man mano, in potenza, quanto più l'impotenza propria appare manifesta al Gandolfi", sottolinea Pirandello, che loda l'arte "potente e originalissima" di Fleres, e mette in debito rilievo la conclusione di "più evidente effetto drammatico, [quando Ottavio], trasfigurato, si presenta in casa di Laura circondata dagli amici, e a questi si annunzia: Son Silvestro Cosmalis." (Pirandello 1898/2006, 425, 424, 426). Non sarebbe quindi, in questo caso, l'opera a indirizzare e imprigionare l'esistenza del lettore, ma l'autore che l'ha elaborata: Cosmalis è doppio negativo di Gandolfi, poiché ne assorbe e azzera la personalità, e l'atto vampiresco di trafugare il manoscritto postumo si duplica nell'impossessamento di Ottavio, che nella scena madre finale assume non solo aspetto, mentalità, ma perfino i ricordi del morto. D'altra parte anche il contenuto del libretto direziona gli eventi, poiché il protagonista è sedotto ed infine distrutto dall'Arte, Venere infernale, alla quale si è legato indissolubilmente: l'anello non è solo il titolo dell'opera, ma anche simbolo dell'obbligo che Ottavio ha contratto con Cosmalis, al quale deve la sua falsa gloria, e il suo talento posticcio.

Il percorso labirintico fra realtà e finzione non ha comunque solo un esito tragico: Fleres individua una *terza via,* rispetto all'assoluta capacità creativa e alla sua squallida imitazione, e mi sembra che in ciò consista il maggior pregio del romanzo, al di là dell'evidente critica alle posizioni estetizzanti. La vicenda de l'*Anello* propone una nuova concezione del fatto artistico, dove trova spazio il riuso, la rielaborazione e la manipolazione dell'esistente: quando, all'inizio della storia, Ottavio trova il manoscritto, è in grado di leggerlo da professionista, di interpretare la partitura, ricostruendo minuziosamente il libretto che viene isolato "sfilando i versi dalla complicata orditura dei righi, fissandoli e inquadrandoli con l'ajuto della prosodia e delle rime." (Fleres, 1898, 9). Il trascrittore lavora al manoscritto considerandosi "protettore, scopritore, dispensatore di giustizia." (13). Non solo copista, dunque, ma filologo e critico, che finirà per attribuirsi, in parte almeno, la paternità intellettuale del dramma:

> A furia di sentirsi portare a cielo per *L'Anello* egli, per giustificarsi in qualche guisa con sé stesso, aveva cominciato ad esagerare il valore del proprio lavoro di trascrizione, di riordinamento e anche di sviluppo formale strumentale, fino ad attribuirgli una vera importanza di collaborazione. A poco a poco si era sentito autore per metà dell'opera di Silvestro Cosmalis, o meglio aveva creduto di doversi discolpare solo d'una metà di quel furto immateriale. (139)

Nella conclusione sarà un personaggio minore, il conte Delfino, suo rivale in amore, a riconoscere l'importanza del lavoro di Ottavio: "Qualunque sia il merito

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

dell'opera di Silvestro Cosmalis, e certo è grandissimo, non dobbiamo scordarci che senza l'intervento del Gandolfi essa sarebbe rimasta sepolta." (337). Il romanzo approda così ad un concetto di autorialità condivisa decisamente moderno ed innovativo[12] affine, d'altra parte, ad "un procedimento tipico della scrittura pirandelliana […], viva nella pratica del lavoro (quella di tipo 'combinatorio', in cui si concepisce il testo come un assemblaggio aperto, occasionale, di frammenti sempre riutilizzabili dallo stesso autore o da altri per la produzione di altri testi)." (Pupo 2002, 91, n. 2). Ma anche la maschera del *genio* che Ottavio indossa trattiene qualcosa della figura imitata: quando il giovane disperatamente cerca fonti d'ispirazione, finisce per trovarle non solo nella musica, ma nei suoni della natura, nonché nei rumori e ritmi più disparati; non si produce un'*opera,* è vero, come farà il futurista Luigi Russolo con il suo *Intonarumori*, ma il tentativo di superare la diade suono/rumore sorprendentemente precorre forme future e fa apparire in filigrana una nuova fisionomia di artista, che travalica i generi ed elabora duttili forme ibride.

Con *Miraggio* entriamo dunque nel fertile campo della metanarrativa, che darà frutti nel Novecento inoltrato (Lodge *1993/2012, 206- 210;* Patrizi 1996; Turi 2007); *L'Anello* occhieggia nuove forme artistiche, superando l'enfasi ancora romantica – almeno in campo italiano – dell'autorialità, in accordo con il *modus operandi* pirandelliano, basato su plagio, citazione, scomposizione e riassemblaggio di opere differenti, proprie o di altri autori (Rawe 2005).

Le ragioni di un'esclusione

La voce di Fleres merita dunque di essere ascoltata e inserita fra quelle che hanno espresso la crisi culturale del primo Novecento in forme convincenti ed efficaci. Perché allora l'autore è rimasto ai margini, ignorato dai lettori, dai manuali di letteratura italiana, e dai critici? Non poco deve aver influito la sua stessa figura di intellettuale 'rinascimentale', che si dedica in egual misura ad ogni campo dell'Arte senza eccellere, almeno apparentemente, in nessuno; in ogni caso non preoccupandosi di indirizzare in un ambito specifico il proprio innegabile talento. Importanti sono anche il luogo e il tempo: Fleres fa parte dell'*intellighenzia* romana, al pari di Pirandello e Capuana, e finisce per essere assimilato a questi, considerato solo l'amico, il compagno di studi, insomma una figura 'minore', atona, che ha bisogno di appoggiarsi ai due grandi nomi della letteratura per assumere un'identità. Un ruolo centrale nell'oblio che ha circondato Ugo Fleres hanno poi le vicende editoriali delle sue opere: alcuni romanzi sono pubblicati da Treves, ma molti altri rimangono confinati alle pagine delle riviste, spezzettati e riservati ad un pubblico spesso occasionale, disattento; questo è il destino, lo si è già detto, di *Miraggio.* Ed è forse alla frammentazione editoriale che possono

12. Se oggi si considera superato il concetto di unicità inerente al prodotto artistico, è possibile riscontrare nelle diverse fasi culturali della storia letteraria la costante tendenza ad appropriarsi di idee, concetti, tematiche altrui: "La narrazione romantica dell'autorialità e dell'originalità rimarrà in gran parte un mito dietro il velo del quale la critica letteraria e artistica contemporanea scoprirà una modalità di composizione che continuò a basarsi su prestiti, influenze, allusioni e veri e propri plagi," afferma Roberto Caso (2011, 33-4). Il discorso fleresiano costituisce il punto di approdo di pratiche combinatorie e rielaborative che hanno da sempre contraddistinto la produzione letteraria; evidente in questo caso la messa in discussione del principio di originalità di matrice romantica e, per questa via, delle poetiche estetizzanti.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

essere imputati alcuni evidenti difetti della scrittura fleresiana, quali ridonanze, lentezze ritmiche, eccessi di descrittivismo, più presenti nelle prime opere ma comunque cifra stilistica dell'autore, che sembra non effettuare il necessario *labor limae* sui suoi testi inzeppati, nei casi meno felici, di perifrasi non necessarie, aulicismi, poetismi, in una lingua nella quale si avvertono risonanze liriche non sempre giustificabili in relazione al contenuto.

Torniamo all'immagine di Fleres come scrittore parassitario, privo di una personalità autonoma; è probabile che l'etichetta sia stata affibbiata dai contemporanei, *in primis*, perché nata da una circostanza sfortunata: l'*Anello*, fra i più innovativi romanzi fleresiani, è preceduto di pochi mesi da l'*Esca* di Ottorino Novi, che presenta una storia similissima[13]. L'opera di Fleres viene quindi accusata dello stesso disprezzabile *delitto* che essa inscena all'interno del testo; l'autore sente il bisogno di difendersi inserendo, dopo l'ultima pagina del romanzo, una macchinosa lettera aperta "Ai lettori":

> Se qualcuno di coloro che leggeranno questo mio libro, avrà letto anche *L'Esca,* romanzo di Ottorino Novi apparso sulla fine del febbrajo, non potrà esimersi dal credermi plagiario, perché fra i due romanzi v'è una particolare affinità di favola; e siccome il Novi mi ha preceduto, egli è fuori causa, l'accusa non può toccar lui. Ora, avendo ammesso qualche lettore, debbo ammetter pure qualche critico. Appunto scrivo questa nota per evitare al critico un involontario errore, almeno una fastidiosa difesa più tardi. Ho le prove; meglio dunque esporle subito. Appena letto il romanzo del Novi, gli scrissi dell'incredibile analogia, e ne ebbi subito una cortese risposta. *L'Anello* era già da tempo annunciato fra le pubblicazioni della casa Treves, e in quei giorni, ricordandolo nell'*Ariel,* vi feci aggiungere un cenno sulla strana coincidenza. È chiaro quindi che *L'Anello* era scritto e consegnato all'editore quando io lessi *L'Esca*; dimodoché non esiste ombra di plagio. Credo non vi sarà bisogno di ripetere questa nota, della quale volentieri avrei fatto a meno. In ogni caso, l'annuncio delle edizioni Treves, il cenno dell'*Ariel* e la graziosa lettera del Novi non li ho potuti inventare io, questi, immediati alla pubblicazione de *L'Esca*, quello, precedente. (Roma, maggio 1898).

Ma il danno è fatto: la maggior parte delle recensioni all'*Anello* si limitano a mettere in relazione le due opere senza giudicarne l'intrinseco valore, come sottolinea Pirandello in un intervento, *Per* L'Anello *di Ugo Fleres,* apparso sul "Don Chisciotte" di Roma del 1898[14].

---

13. La trama è la seguente: Roberto Altano, giovane ricco e raffinato ma di nessun talento, ruba all'amico compositore Peppino Valvo, morto improvvisamente anche per colpa di Roberto che lo costringe a scalare una montagna provocandogli un infarto, la sua opera di inarrivabile bellezza; tutto questo solo per conquistare l'amore di una donna. Il ferrarese Ottorino Novi (1858-1936), romanziere, saggista, conferenziere, lavora come professore di lingua italiana nelle scuole tecniche. Acquista una certa notorietà con la trilogia incompiuta *Gli schiavi di sé stessi* di cui fanno parte *L'Esca* e poi *In vano*, pubblicato nel 1894. Può essere interessante notare che anche quest'ultimo romanzo è al centro di una vicenda di plagio: Novi accusa Silvio Zambaldi (1870-1932) di avergli rubato l'idea per il dramma *La Moglie del Dottore* (1908), che ottiene un successo di pubblico e critica certamente maggiore rispetto alla sua opera. Per notizie essenziali sull'autore si veda Biagi, 1908, 184.

14. La recensione di Pirandello, pubblicata il 30 ottobre, vuole porre l'accento non sulle affinità contenutistiche ma sulle differenze di trattazione formale di motivi e situazioni simili, individuando quindi l'opera dell'artista come testo 'aperto', generatore di variazioni e riscritture, tutte potenzialmente valide

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

Il romanzo avrà una seconda edizione nel 1899, sempre ad opera di Treves, ma dopo la *querelle* dell'anno precedente cade nell'oblio. Quando il 3 marzo 1928, al Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles, va in scena *L'Anneau nuptial*, libretto di Ugo Fleres per la musica del compositore belga Armand Marsick – opera già composta prima de l'*Anello* –, le critiche positive, a volte entusiaste, sembrano ignorare il romanzo del 1898, e in ogni caso, quando lo citano, ne travisano il contenuto assimilandolo alla trama de *L'Anneau nuptial,* come se Fleres avesse raccontato in forma prima romanzesca e poi lirica lo scontro fra la malefica deità e gli umani. Non viene colto l'elemento innovativo, pirandelliano, del discorso: lo scontro tragico fra un ruolo posticcio, maschera del *genio* che si è costretti ad assumere, e la propria identità, mediocre ma autentica.

D'altra parte la stessa carriera dello scrittore mostra l'antitesi fra banalità e creazione, dalle prime opere di impianto ancora verista alla spiazzante modernità di *Miraggio* e de *L'Anello*, fino alla parabola involutiva delle ultime pubblicazioni: il lezioso e moraleggiante *Gloria* – comparso su "Nuova Antologia" nel 1893, come si è detto, ma ristampato in volume nel 1904 – , in cui si presenta, fra l'altro, la consueta figura defilata della donna, colta in muta adorazione del genio; l'attardato *Fata Morgana* del 1928, bozzetto siciliano di impianto verista intriso di pregiudizi e ovvietà. L'inettitudine dei personaggi è dunque forse anche quella dell'autore, che torna sui suoi passi, quasi spaventato dal 'nuovo', come Ottavio Gandolfi che, all'atto di comporre, "aveva provato la sensazione di chi, presa una rincorsa, si veda innanti una voragine ch'ei non può varcare d'un salto. Ne era rimasto atterrito, quasi che oltre l'abisso improvvisamente sorgesse uno spettro." (Fleres 1898, 137).

O forse la parabola discendente della produzione fleresiana ci consegna l'immagine dell'uomo di cultura contemporaneo, per il quale l'esperienza artistica è un itinerario accidentato, attraversato da errori e ripensamenti, la cui meta appare sofferta e quasi irraggiungibile. Ma è il percorso che conta, non l'approdo: di fronte ad una modernità tumultuosa che sovrasta l'artista, ne altera la fisionomia, lo confina ai margini del sistema, Fleres non propone soluzioni lineari, ed anzi sembra dire al suo lettore, come Konstantinos Kavafis quando riscrive l'avventura ulissea: "devi augurarti che la strada sia lunga, fertile in avventure e in esperienze." (Kavafis/ Dalmati 2013, 3).

(Barthes 1973, 10): "Dato che la critica, ripeto, per esaminare il romanzo del Fleres, voleva prendere soltanto la via del raffronto (via in certo qual modo odiosa), doveva, secondo me, chiamare i lettori a giudicare qual dei due scrittori nel trattare il tema, nel quale stranissimamente si erano incontrati, avesse saputo meglio inventare, trovar cioè, come ho detto sopra, mezzi più fecondi d'effetti artistici, più ingegnosi, più organici e più proprii" (Pirandello in Casella, 145). Due mesi dopo Capuana interviene con l'articolo *Romanzi,* del quale un brano è citato in apertura di questo lavoro; in esso il critico intende ricostruire la trama di relazioni fra il romanzo di Fleres ed altre opere, fra cui una novella dello stesso Capuana, *Fausto Bragia,* (1897), nella quale un compositore non riesce mai a portare a termine una *Venere infernale*, dramma musicale ispirato al racconto di Merimée – come l'opera wagneriana di Silvestro Cosmalis -, perché invischiato in trame sentimentali e delittuose.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

Bibliografia

Alatri, Paolo. 1983. *Gabriele D'Annunzio.* Torino: Utet.

Baldi, Guido. 1997. *L'inetto e il superuomo: D'Annunzio tra decadenza e vita ascendente.* Torino: Scriptorium.

Barbina, Alfredo. 1984. *Ariel: storia d'una rivista pirandelliana*. Roma: Bulzoni.

Barthes, Roland. 1973. *S/ Z. Una lettura di "Sarrasine" di Balzac.* Trad. it. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.

Biagi, Guido. 1908. Voce "Ottorino Novi", in *Chi è? Annuario biografico italiano.* Roma: Casa editrice Romagna, p. 184.

Billiani, Francesca. 2008. "Delusional Identities: The Politics of the Italian Gothic and Fantastic in Iginio Ugo Tarchetti's Trilogy Amore nell'arte and Luigi Gualdo's Short Stories, "Allucinazione", "La canzone di Weber", and "Narcisa", in *Forum for Modern Language Studies,* 44, 4, p. 480-499.

Bloom, Harold. 1994. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*, New York: Harcourt Brace. Trad. it. Francesco Saba Sardi. 1996. *Canone Occidentale. I libri e le scuole delle età*. Milano: Bompiani.

Bombara, Daniela. 2013. "Compositori, impresari e pubblico nell'Anello di Ugo Fleres: un ritratto del mondo musicale operistico alle soglie del Novecento"*,* in *California Italian Studies* 4, 1.

Bombara, Daniela. 2017. "Leggere per vivere: la lettura come paradigma interpretativo del reale nelle scrittici siciliane dell'Otto-Novecento", in *Il lettore nel testo.* A cura di Aldo Nemesio. Torino. Nuova Trauben, p. 66-91.

Calabrese, Stefano. 2003. "Sogno e romanzo: dalla parte del lettore", in *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*. A cura di Silvia Volterrani. Firenze: Le Monnier, p. 201-208.

Calabrese, Stefano. 2001. "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della letteratura romanzesca", in *Il romanzo*, I. *La cultura del romanzo*. A cura di Franco Moretti. Torino: Einaudi, p. 567-598.

Capuana, Luigi. 1897. *Fausto Bragia e altre novelle*. Catania: Giannotta.

Capuana, Luigi. 1898. "Romanzi. [Recensione de *L'Anello* di U. Fleres e di Arturo Dalgas di E. A. Marescotti]", in *Corriere della Sera*, 4-5 dicembre 1898.

Casella, Paola. 1997. *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle* Novelle per un anno*, saggi e bibliografia della critica.* Ravenna: Longo.

Caso, Roberto. 2011. "Plagio, diritto d'autore e rivoluzione tecnologica", in *Plagio e creatività: un dialogo tra diritto e altri saperi*. A cura di Roberto Caso. Trento: Università degli Studi di Trento, p. 5-39.

D'Annunzio, Gabriele. 1939. *L'innocente. I romanzi della rosa*. Gardone Riviera: Il Vittoriale degli Italiani.

Fleres, Ugo. 1887. *Vortice.* Catania: Tropea.

Fleres, Ugo. 1887. *Extollat.* To*rino*: Triverio.

Fleres, Ugo. 1893. "Gloria"*,* in *Nuova Antologia*, serie 3, v. 47, p. 448- 469, 638- 659; v. 48, p. 93-115, 269-292, 461-478, 635-652.

Fleres, Ugo. 1897. "Miraggio", in *Nuova Antologia*, serie 4, v. 68, p. 459- 480, 657- 679; v. 69, p. 84-105, 269- 292, 459-483.

Fleres, Ugo. 1898. *L'Anello.* Milano: Treves.

Fleres, Ugo. 1928. *Fata Morgana*. Roma: Optima.

Gallo, Cinzia. 1999. "I romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres", in Cinzia Gallo, *Secondo Ottocento minore e sconosciuto.* Caltanissetta: Sciascia, p. 11-59.

Gallo, Cinzia. 2012. "La città di Roma nei romanzi 'bizantini' di Ugo Fleres", in *Convegno MOD 2010. La città e l'esperienza del moderno*. A cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, e Gianni Turchetta. Vol. III. Pisa: ETS, p. 249-263.

Giudici, Enzo. 1977. "Luigi Capuana e Ugo Fleres alla luce di un carteggio inedito", in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata*, IX. Padova: Antenore, p. 107-164.

Gnoli, Tommaso. 1935. "Un cenacolo letterario: Fleres, Pirandello e compagni", in *Leonardo* VI, 3, p. 103-107.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)

Kavafis, Costantino. 2013. "Ιθάκη", in *Ithaca: Viaggio nella Scienza* II, p. 3 [1992. "Itaca", in *Settantacinque poesie.* A cura di Nelo Risi, Margherita Dalmati. Torino: Einaudi].

Lodge, David. 2012. (1 ed. 1993). "Metafiction", in David Lodge, *The art of fiction.* New York: Random House.

Maxia, Sandro. 2010. "'Quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura'. Svevo, Montale e l'istituzione letteraria", in *Idee di letteratura.* A cura di Duilio Caocci, Marina Guglielmi. Roma: Armando, p. 175-200.

Meneghel, Luca. 2011. "Luigi Capuana critico letterario del «*Corriere della Sera*»", in *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 2, p. 157- 179.

Natali, Giulio. 1965. "Ugo Fleres", in Giulio Natali, *Ricordi e profili di maestri e amici*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, p. 111- 126.

Novi, Ottorino.1898. *L'esca. Gli schiavi di se stessi.* Milano: Casa Edit. Galli di Baldini, Castoldi e C.

Oliveri, Ugo M. 2001. "I sommersi e i salvati", in *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*. A cura di Ugo M. Oliveri. Milano: B. Mondadori, p. vii- xxvii.

O'Rawe, Catherine. 2005. *Authorial Echoes: Textuality and Self- Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*. London: MHRA.

Patrizi, Giorgio. 1996. *Prose contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano.* Napoli: Liguori.

Pirandello, Luigi. 1893. "Arte e coscienza d'oggi", in *La Nazione letteraria di Firenze,* I, 6, ora in Luigi Pirandello. [1960] 1993. *Saggi, Poesie, Scritti varii*. A cura di Manlio Lo Vecchio-Musti. Milano: Mondadori, p. 891- 911.

Pirandello, Luigi. 1898. "Sincerità," in *Ariel*, 24 aprile, ora in Luigi Pirandello. 2006. *Saggi e interventi.* A cura di Ferdinando Taviani. Milano: A. Mondadori, p. 284- 287.

Pirandello, Luigi. [pseud. Giulian Dorpelli] 1898. "*L'Anello*, romanzo di Ugo Fleres", in *Rassegna Settimanale Universale*, 31 luglio, ora in Luigi Pirandello, 2006. *Saggi e interventi*. A cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori, p. 423-27.

Pupo, Ivan. 2002. (A cura di). *Interviste a Pirandello "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*. Cosenza: Rubbettino.

Svevo, Italo. 1995. *Il vegliardo.* A cura di Giuseppe Langella. Milano: Vita e pensiero.

Turi, Nicola. 2007. *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento, 1957-1979*. Firenze: Società Editrice Fiorentina.

BDD-A28979 © 2018 „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged; Editura Universității de Vest din Timișoara
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:37:41 UTC)