



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere
Classe L-10

Tesi di Laurea

*Il Mefistofele di Arrigo Boito e il mito di
Faust nel teatro d'opera dell'Ottocento*

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Margherita Bianchi
2055588

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. Il teatro d'opera nell'Ottocento e la Scapigliatura musicale	9
Caratteri strutturali del teatro preunitario	9
La spinta dell'editoria	12
Dopo l'Unità: la Scapigliatura musicale	15
Capitolo II. Arrigo Boito: letterato, librettista, compositore	23
La formazione di un musicista	23
I soggiorni all'estero, <i>Amleto</i> e le prime prose	29
Gli scritti per il «Figaro» e il dualismo boitiano	38
Il «Giornale della Società del Quartetto» e il «Museo di famiglia»	45
Capitolo III. Il mito di Faust	51
Le origini della leggenda	51
Faust e la tradizione letteraria	58
Faust e la tradizione musicale	64
Capitolo III. Il <i>Mefistofele</i> di Arrigo Boito	69
Il primo <i>Mefistofele</i> : la rappresentazione e i temi	70
Il libretto	75
La versione del 1875	93
Bibliografia	99

Introduzione

Arrigo Boito ha iniziato a lavorare al *Mefistofele*, il suo «Mastodonte musicale», a vent'anni. A quei tempi, all'inizio degli anni Sessanta, aveva appena concluso i suoi studi in Conservatorio e pubblicato il suo primo scritto su uno dei giornali più importanti della critica milanese. Stava pensando, inoltre, come testimonia una lettera indirizzata al cav. Reale, di meditare «un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*»,¹ ispirato dalla lettura di Tacito. A vent'anni, dunque, aveva già deciso di scrivere testo e musica di due melodrammi basati su soggetti letterari illustri e molto lontani dall'orizzonte d'attesa del teatro italiano.

Per entrambe le opere la gestazione fu lunga e controversa: in un caso, Boito scrisse due versioni a distanza di sette anni l'una dall'altra, quasi rinnegando la prima; nel secondo caso, vi dedicò cinquant'anni e fu rappresentata solo dopo la sua morte. Emerge, da questi due esempi, l'indole di un artista il cui ingegno è rivolto alla creazione di una grande opera d'arte, ma contrastato da uno spirito riflessivo, ipercritico e incontentabile, probabilmente acuito dalla sua vasta cultura letteraria, italiana e internazionale. È indubbio che nello spirito di Boito convivessero elementi contrari e contrastanti, la luce del vivo ingegno e il buio di timori ingiustificati, come recita la celebre lirica che apre il *Libro dei Versi, Dualismo*:

Son luce e ombra; angelica
Farfalla o verme immondo,
Sono un caduto ch'èrubo
Dannato a errar sul mondo,
O un demone che sale
Affaticando l'ale,
Verso un lontano ciel.²

È possibile che, proprio in virtù di questo dualismo interiore, nessuno meglio di lui avrebbe potuto trasporre nel genere musicale italiano per eccellenza, il melodramma, il *Faust* di Johann Wolfgang Goethe.

¹ A. Bonaventura, *Arrigo Boito. Mefistofele. Guida attraverso il poema e la musica*, Milano, Bottega di poesia, 1924, p. 24.

² A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 5.

Questo elaborato prende in esame il primo dei due casi citati, il *Mefistofele*, con il duplice obiettivo di inserirlo, da un lato, nel contesto culturale e sociale del dibattito sul teatro d'opera della seconda metà dell'Ottocento; dall'altro, di delinearne il rapporto con l'ipotesi goethiano e tra le due versioni, quella del 1868 e quella del 1875.

Nel primo capitolo si ripercorrono i tratti principali del sistema produttivo e fruitivo operistico. Il teatro d'opera, infatti, e quello italiano in particolare, non è mai stato soltanto un luogo in cui fruire di un evento artistico. Questo aspetto, in realtà, è relativamente recente, poiché prima della diffusione delle innovazioni in ambito, da una parte, della fruizione (le luci spente in sala e l'orchestra non visibile agli spettatori), dall'altra, della creazione (concepire la suprema incarnazione del dramma nella perfetta fusione delle arti, cioè Parola, Musica, Scena), avvenuta con la pubblicazione di vari scritti teorici (come *Oper und Drama* del 1851) da parte del compositore e filosofo tedesco Richard Wagner, prima di tutto questo l'opera italiana era concepita maggiormente come evento sociale, in cui mostrarsi e partecipare ai consueti momenti di convivialità. A favorire questa concezione contribuiva il sistema impresariale su base stagionale su cui si reggeva l'opera italiana sin dalla sua nascita, che richiedeva produzione veloce e costante per soddisfare le richieste del pubblico e del mercato.

Solo nella seconda metà dell'Ottocento, appunto, la concezione dell'evento operistico cambia direzione, favorita da un lato dalla crisi generata dai moti rivoluzionari del 1848, dall'altro dallo slancio dato dal settore editoriale, in particolare quello milanese, il quale diviene presto il principale promotore della critica e dei periodici musicali. Sempre Milano è stata il polo d'attrazione di una serie di autori anticonformisti, che si battevano per abbattere le convenzioni e per superare quelle che fino ad allora erano state le regole strette di un tipo di teatro che, ormai, non funzionava più rispetto al panorama europeo: gli scapigliati. Arrigo Boito spicca fra tutti per essere stato l'unico, con il primo *Mefistofele* in ambito operistico e con le sue liriche e poemetti come *Re Orso* in letteratura, ad aver messo in pratica concretamente le nuove tendenze, arrivando ad essere aspramente criticato dai suoi stessi compagni.

Nel secondo capitolo vengono delineate l'infanzia e la giovinezza di Boito, dalle origini umili e venete del padre e quelle nobili e polacche della madre, alla nascita a Padova e i primi studi a Venezia, sino al trasferimento a Milano e l'inizio degli studi in Conservatorio. Al periodo in Conservatorio appartengono i due lavori giovanili composti a quattro mani con l'amico Franco Faccio, la cantata *Il quattro giugno* e il Mistero *Sorelle d'Italia*. Importante il rapporto di Boito con il fratello Camillo, con il quale condividerà

sempre ogni pensiero e ogni tormento e grazie al quale riceverà la spinta necessaria alla pubblicazione della sua prima *Cronaca* per il giornale la «Perseveranza».

In questo capitolo viene posta particolare attenzione agli scritti degli anni Sessanta, la cui fonte principale è data dalla raccolta di *Tutti gli scritti* di Arrigo Boito, a cura di Pietro Nardi, pubblicata nel centenario della nascita del compositore. Il temperamento critico di Boito emerge da subito, senza timidezza, nel periodo trascorso a Parigi. Nella capitale francese scrive la citata *Cronaca musicale parigina*, nella quale delinea un ritratto preciso e non troppo positivo del panorama teatrale contemporaneo: parla di una «magagna» che contagia anche quei frutti, quelle «pere», che crescono ogni tanto; parla della lotta del genio col pubblico, necessaria per il progresso dell'Arte. Boito s'inserisce nella corrente avvenirista, iniziando in gioventù come sostenitore delle teorie wagneriane, per poi distaccarsene e seguire una linea più personale. Contrappone la *formula* alla *forma*, affermando che quest'ultima, in Italia, non sia mai esistita e che ormai «l'ora di mutar stile» sia giunta, e il cui punto di partenza si deve trovare nel libretto.

Il terzo capitolo si occupa del tema del melodramma preso in esame: il mito di Faust. Ripercorrendo il tema del patto col diavolo, prima ancora della figura pseudostorica di Georg Faust, vengono analizzati i gesti di ribellione (così come li ha inquadrati Sigmund Freud) che da sempre hanno portato l'umanità, e non solo, alla caduta. La figura di Georg Faust, infatti, si avvicina molto a quella di Prometeo, in quanto il suo peccato di *hybris*, per il quale Faust ha stretto il fatidico patto, è stato proprio il motivo della sua dannazione. A partire dalla celebre *Historia* pubblicata per i tipi di Spies nel 1587, la leggenda legata al personaggio di Faust diventa letteratura, passando dall'oralità alla scrittura, e costituirà la base per tanti altri autori che ne faranno veri e propri capolavori: per primo il drammaturgo inglese Christopher Marlowe, con *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (1592); attraverso la mediazione dei *Puppenspiele*, gli spettacoli di marionette, il più grande capolavoro sulla storia di Faust arriva per mano di Johann Wolfgang von Goethe, il quale ne ha fatto la tragedia di una vita.

Dal punto di vista musicale, il capitolo passa in rassegna i lavori di alcuni compositori europei che sono stati ispirati dal mito di Faust prima di Arrigo Boito: Ludwig Spohr, Hector Berlioz, Robert Schumann, Franz Liszt e infine Charles Gounod, il concorrente più prossimo, cronologicamente, al lavoro di Boito.

Nell'ultimo capitolo viene analizzato il «Mastodonte» boitiano, la rielaborazione del compositore padovano del *Faust* di J. W. Goethe. Partendo dagli avvenimenti che

hanno preceduto la prima rappresentazione del 1868, passando attraverso il fiasco di quell'occasione e le reazioni della critica, viene tracciato un profilo degli elementi che caratterizzano il *Mefistofele* di Arrigo Boito: la sua concezione della coppia di innamorati, Faust e Margherita, come Scienza e Coscienza; il personaggio di Mefistofele, maggiormente caratterizzato rispetto a quello goethiano, più perfido e tentatore, il quale assieme a Faust costituisce due parti di una sola unità, l'anima del dottore sdoppiata; le fonti a cui Boito si è affidato per la stesura del suo *Mefistofele*, lo storico Ristelhueber in particolare. Segue l'analisi approfondita delle varie sezioni del libretto del 1868 e come queste si rapportano all'originale di Goethe.

La seconda versione, quella del 1875, si è configurata agli occhi di molti studiosi come una sorta di passo indietro, come il ripiegamento degli ideali dell'autore alle regole del pubblico. Paolo Paolini vi ha intravisto il segno della crisi del movimento scapigliato, la conclusione della «fase eroica e irrequieta» il cui apice avrebbe potuto mostrarsi solo con il tentativo riformatore di Arrigo Boito, lo scapigliato con la coscienza critica più sviluppata all'interno del gruppo.³ La scelta di Boito di «normalizzare» la sua opera, secondo Guido Salvetti, è spiegabile solo «con una scarsa motivazione ai propri ideali», perché più che al rinnovamento della funzione gli scapigliati guardavano al rinnovamento drammatico, strutturale e linguistico.⁴ Ma il vero smacco ci fu perché il pubblico non era pronto, non considerava quel tentativo come un vero spettacolo, in quanto quel tentativo nacque nel contesto di riflessioni tra intellettuali, senza considerare le esigenze del grande pubblico. Nel primo *Mefistofele* Boito non diede al pubblico alcuna concessione: nessun divertimento o motivo passionale, nessuna cantilena. Il fiasco, in virtù di queste premesse, era inevitabile, ma ciò non esclude il fatto che la prima versione fosse un eccellente prodotto artistico, sulla base della quale, sette anni dopo, Boito avrebbe costruito la versione definitiva, consacrando alla storia prima un libretto unico nella tradizione musicale italiana, poi un'opera adatta al grande pubblico.

³ P. Paolini, *Sull'elaborazione del «Mefistofele» di Arrigo Boito*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», vol. 26, n. 1, 1997, pp. 111-122.

⁴ G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli, M. Mila (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, p. 603.

Capitolo I

Il teatro d'opera nell'Ottocento e la Scapigliatura musicale

Caratteri strutturali del teatro operistico preunitario

Fino alla prima metà dell'Ottocento, il teatro d'opera è stato il centro della vita sociale nelle principali città della penisola. Le città più importanti avevano tre o quattro teatri, in legno o in muratura, tutti costruiti secondo la struttura elaborata a Venezia nel XVII secolo: una platea centrale, nella quale venivano disposte delle panche, accerchiata a ferro di cavallo da alcuni ordini di palchi. In ogni teatro si poteva assistere a rappresentazioni di ogni genere, da spettacoli in prosa a opere buffe; a partire dal 1820, un solo teatro per città fu scelto per la rappresentazione di opere serie di argomento storico o mitologico, l'unico genere ritenuto idoneo per le classi agiate. Negli anni Novanta dell'Ottocento, vengono ufficialmente censiti 1055 teatri, di prosa e lirici, in 775 comuni, ma soltanto 11 sono riservati all'opera seria: la Scala di Milano, il Regio di Torino, la Fenice di Venezia, il Carlo Felice di Genova, il Comunale di Bologna, la Pergola di Firenze, l'Argentina e il Costanzi di Roma, il San Carlo di Napoli, il Bellini di Palermo e il Bellini di Catania.⁵

Le classi agiate si ritrovavano quasi ogni sera (quattro o cinque volte alla settimana) in teatro, non tanto per assistere alla rappresentazione corrente, quanto più per farsi vedere in società: chiacchieravano, si divertivano, giocavano, mangiavano e bevevano, e tutto questo era accompagnato dall'opera che faceva da sottofondo. In certi casi, la struttura stessa del teatro favoriva le distrazioni del pubblico, come per esempio alla Scala di Milano, in cui fino a poco prima del 1830 si potevano tirare le tendine dei palchetti e

⁵ Sul teatro d'opera, cfr. J. Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984; trad. It. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, 1985; F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1991; L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993; L. Bianconi, G. Pestelli, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT, 1987; R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carrocci, 2019; J. Budden, *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT, 1988.

appartarsi; oppure il palco reale del Regio di Torino, che fino al Settecento aveva le pareti rivestite di specchi per permettere agli ospiti di giocare voltando le spalle al palcoscenico senza perderlo di vista.⁶

L'immagine comune del teatro buio e in religioso silenzio è una convenzione relativamente recente se si guarda all'intera storia dell'opera lirica, dagli albori seicenteschi sino ad oggi. Il pubblico europeo, in particolare quello italiano, era indisciplinato, chiososo, e allo stesso tempo fortemente partecipativo: si commuoveva nelle scene patetiche, rideva e fischiava all'ascolto di note stonate; ma nel 1876, quando Richard Wagner inaugurò il Festpielhaus a Bayreuth, in Baviera, con la rappresentazione della tetralogia *L'anello del Nibelungo*, avvenne una vera e propria rivoluzione. Innanzitutto, la struttura del Festpielhaus non è quella tipica del teatro all'italiana, ma si presenta con una pianta ad anfiteatro greco, senza ordini di palchi, così da impedire al pubblico di "fare salotto". Inoltre, le luci in sala sono rigorosamente spente e viene imposto al pubblico di stare in silenzio, per assistere senza distrazioni al dramma e lasciarsi trasportare nell'illusione della messinscena.⁷ Non bisogna dimenticare il fatto che, fino agli ultimi decenni del XIX secolo, i più ricchi andavano a teatro con l'idea di essere intrattenuti mentre svolgevano i loro regolari ritrovi di convivialità sociale, non con l'idea di assistere a un *opus* definito da una sostanza estetica immutabile.⁸

A contribuire a questa diffusa concezione dell'opera vi sono senz'altro l'organizzazione stessa della vita teatrale e l'intensità produttiva richiesta ai compositori. L'attività era organizzata in stagioni (tre o quattro ogni anno), ciascuna delle quali prevedeva da due a quattro nuove rappresentazioni. È difficile accertare il numero totale di nuove partiture operistiche varate ogni anno in città quali Venezia, per esempio, che nella stagione del carnevale, il periodo più atteso dell'anno, subiva un afflusso di visitatori tale da avere attivi quattro o cinque teatri con almeno due nuove opere ciascuno.⁹ Questo dato vale fino alla prima metà dell'Ottocento, quando il sistema produttivo impresariale di tipo sei-settecentesco è ancora alla base del mercato operistico.

Il meccanismo su cui si regge la stagione segue una serie di passaggi obbligati, così sintetizzati:

⁶ J. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 8.

⁷ R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, cit., p. 344.

⁸ F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 40.

⁹ L. Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, cit., p. 22.

1) appalto della stagione; 2) scrittura della compagnia di canto; 3) scelta dei soggetti delle opere in funzione della composizione della compagnia (a seconda della disponibilità, si sceglierà il soggetto che preveda una maggiore importanza, di volta in volta, del soprano, del tenore o del baritono); 4) stesura del libretto e composizione della musica, che normalmente avvengono quasi simultaneamente, nelle poche settimane antecedenti l'andata in scena.¹⁰

Da questo elenco risultano evidenti due aspetti fondamentali. Il primo è la velocità produttiva richiesta a librettisti e compositori dall'inizio della stagione, il cui lavoro è paragonabile a un impiego giornalistico su commissione. Portando un esempio per la stagione del carnevale, che aveva inizio il 26 dicembre e si prolungava fino al martedì grasso, nei casi peggiori il compositore poteva ritrovarsi alla fine di novembre senza avere una sola riga del testo da musicare per la sera di Santo Stefano, senza considerare poi la scarsa cura conferita al processo delle prove in teatro, intense e sfiancanti per tutta la compagnia, concentrate in un brevissimo lasso di tempo.¹¹ Sarà Vincenzo Bellini il primo operista ad imporre le proprie condizioni al mondo dell'opera e ad ottenere, da contratto, circa sette settimane per scrivere un'opera dall'inizio alla fine, seguito poi da Giuseppe Verdi, che, dopo *La Traviata* (1853), non comporrà più di un'opera ogni due anni.¹² Il secondo aspetto che salta all'occhio è il ruolo subalterno di chi scrive il dramma (testo e musica) rispetto a chi lo esegue: in questo periodo, il cantante è una vera e propria *star*, un divo per il quale il compositore scrive pezzi *ad hoc*, confezionati su misura per le sue capacità vocali; a dimostrazione di ciò, si aggiunge anche il fatto che l'impresario scritturava prima i cantanti e solo dopo gli autori, pagandoli assai di meno di un divo famoso.

Sulla base di questi aspetti, è facile comprendere il concetto di opera come "evento" sempre rinnovato e circoscritto nell'arco di una stagione, di cui libretto e partitura costituiscono soltanto una parte quasi marginale rispetto all'insieme e il cui centro è in primis l'esecuzione vocale, seguita dall'allestimento scenico.

Da tenere in considerazione è anche la mancanza di tutela della proprietà intellettuale del compositore: al termine della stagione, la partitura veniva ceduta ai committenti, ossia impresario e teatro, i quali ne facevano l'uso che credevano senza concedere nulla all'autore. Le disposizioni cambieranno solo nell'Italia post-unitaria quando, nel 1882, viene emanato il Testo Unico n. 1012 per la tutela del diritto d'autore.

¹⁰ F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 41.

¹¹ J. Rosselli, *L'impresario d'opera*, cit., p. 5.

¹² *Ibidem*.

A partire da questo momento, servirà l'autorizzazione del compositore per poter rappresentare un'opera.

L'impresario è il personaggio che fa muovere tutti gli ingranaggi del meccanismo operistico, «pittoresca figura a cavallo tra l'avventuriero sei-settecentesco e il moderno imprenditore».¹³ La sua professione, così come quella di tutti gli artisti, era essenzialmente girovaga. A differenza della Germania, infatti, nell'Italia del XIX secolo non esistevano stabili compagnie teatrali: al termine della stagione, l'impresario preparava il suo baule e si recava in una nuova città. Poiché i teatri appartenevano o allo stato, o a singole famiglie, o a società di ricchi possidenti, che il più delle volte non si occupavano direttamente della gestione degli stessi, l'impresario svolgeva una sorta di ruolo da intermediario tra le autorità a capo della struttura e gli artisti e agenti che lavoravano durante la stagione. Gli investimenti economici iniziali provenivano interamente dalle sue tasche, perciò quello dell'impresario era un mestiere rischioso, che poteva portare a guadagni milionari o ad esiti catastrofici: tutta la responsabilità del successo o dell'insuccesso della stagione gravava su di lui.

L'opera è un'impresa costituzionalmente in perdita, le cui spese superano regolarmente i ricavi. Se gli stati non ne promuovessero l'attività attraverso incentivi indipendenti dagli spettacoli, essa non sopravviverebbe: al ridotto del San Carlo, per esempio, veniva predisposto l'appalto per la riscossione delle tasse e del gioco d'azzardo; negli stati asburgici, invece, le sovvenzioni governative finalizzate al controllo dei contenuti e della qualità degli spettacoli costituivano un deterrente molto più efficace della censura.¹⁴ L'impresario attento dunque rifuggiva qualsiasi forma di campanilismo; non s'arrischiava alla vendita di biglietti abusivi, problema ridotto solo nel tardo Ottocento, quando si diffusero i posti numerati; si aggrappava alla protezione delle autorità.¹⁵

La spinta dell'editoria

Il momento di svolta arrivò con la crisi economica del 1847 e con i moti rivoluzionari del 1848-1849. Questi ultimi avevano inevitabilmente scosso il sistema

¹³ F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 38.

¹⁴ F. Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, cit., p. 39.

¹⁵ L. Bianconi, G. Pestelli, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, cit., p. 149.

gerarchico dei teatri, provocando il crollo della lealtà verso i singoli stati; il teatro lirico perse gradualmente la propria centralità nella vita cittadina e iniziò ad essere percepito come un intollerabile privilegio dei ceti più abbienti, la cui diffusione presso gli strati popolari, verso la fine del secolo, fu dovuta esclusivamente alle corali operaie, alle bande locali e al cosiddetto “teatro da stalla”, di certo non grazie al sistema tradizionale.

A partire dagli anni Quaranta, si diffuse il concetto di “opera di repertorio” ed ebbe inizio la transizione che portò il teatro a diventare, così come lo conosciamo oggi, «una sorta di museo adibito alla riproduzione di monumenti del passato».¹⁶ Si ridusse drasticamente il numero di prime assolute per ogni stagione: alla Fenice di Venezia, nella stagione di carnevale 1812-1813, vennero proposte quattro prime assolute (due opere e due balli), di contro alla stagione 1873-1874, in cui di prima assoluta troviamo solo un ballo su cinque rappresentazioni in cartellone.¹⁷ Questo aspetto, la cui origine si trova nel passaggio da struttura agricola a struttura industriale nel paese, corrisponde a un nuovo statuto estetico di stampo romantico, per cui il melodramma inizia ad essere concepito come “opera d’arte”, le cui qualità devono essere la riproducibilità e la capacità di durare nel tempo, ben oltre l’arco della stagione. Cambia il ruolo del compositore, che da posizione subalterna rispetto al cantante inizia ad agire secondo una logica da libero professionista, con maggiore possibilità contrattuale in fatto di tempistiche, di scelta dei soggetti, di interventi sul libretto, di disposizioni per gli interpreti.

Nel giugno del 1867, uno dei primi provvedimenti dei governi liberali postunitari fu di abolire le sovvenzioni statali ai teatri, riversandole, senza obbligo, sulle spalle dei singoli comuni. Considerata la crisi economica e sociale in cui versava l’Italia di quegli anni, naturale conseguenza fu la chiusura temporanea (talvolta definitiva) di molti teatri storici e la loro sostituzione con sale più capienti, in cui venivano rappresentati spettacoli di qualsiasi genere a un prezzo inferiore.

La seconda metà dell’Ottocento si distingue anche per un cambiamento sostanziale nel meccanismo interno: l’importanza assunta dal mercato editoriale. Fu proprio la tendenza a dare opere di repertorio che consentì agli editori di entrare nel sistema, al punto che nel giro di pochi anni si preoccuparono anche di commissionare partiture e di fare da tramite tra compositori e impresari.

¹⁶ F. Della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento*, cit., p. 42.

¹⁷ Ivi, p. 41.

Le basi per la rinascita dell'editoria italiana furono gettate da Giovanni Ricordi a Milano, quando nel 1808, al rientro da Lipsia, aprì la sua attività come copista e stampatore, lasciando poi al figlio Tito e al nipote Giulio un vero impero. Seppe intuire la crescente importanza che il compositore stava gradualmente assumendo nel sistema produttivo, così nel 1825 comprò a basso prezzo l'intero fondo di manoscritti della Scala, di cui già possedeva l'esclusiva come copista, e riuscì a legare attorno alla sua orbita tutti i compositori più importanti dell'epoca, da Rossini a Verdi. Per contrastare la pirateria delle opere più famose, di cui prima esistevano di norma solo l'autografo del compositore e le copie abusive preparate dai copisti di teatro, Ricordi cominciò a produrre copie manoscritte da noleggiare. Grazie anche alla diffusione di metodi di stampa più economici, all'impiego dei formati tascabili, all'utilizzo di carta di seconda o terza qualità, i costi furono notevolmente abbattuti e ciò permise a molte più persone di acquistare riduzioni di opere celebri per canto e pianoforte, per pianoforte solo, o per qualsiasi altro complesso strumentale. Nonostante il Teatro alla Scala fosse ancora appaltato a impresari, in realtà tutte le decisioni principali venivano prese da Ricordi, che si occupava della scelta delle opere, dei cantanti e delle indicazioni per la disposizione scenica. Alla fine del XIX secolo l'editore aveva sorpassato l'impresario, soprattutto a Milano, ormai capitale della lirica.

Dal punto di vista commerciale, l'incidenza dei concorrenti di Ricordi non è trascurabile, prima fra tutti quella di un suo ex-incisore, Francesco Lucca, e della moglie, Giovannina Strazza. Non potendo competere sul piano dei maggiori compositori italiani, i Lucca si dedicarono agli autori stranieri, pubblicando gran parte delle opere di Giacomo Meyerbeer, Fromental Halévy e Daniel Auber e ottenendo, nel 1868, l'esclusiva italiana delle opere di Wagner. Se Ricordi aveva l'esclusiva di Verdi e Lucca di Wagner, è facile associare la *querelle* tra i difensori dell'"italianità" e quelli della "musica dell'avvenire" come un chiaro riflesso della guerra commerciale tra i due pilastri dell'editoria milanese;¹⁸ infatti, quando nel 1888 Giovannina Strazza decise di ritirarsi e di far confluire l'attività dei Lucca in quella dei rivali, la *querelle* si spense.

Conseguenza dell'espansione dell'industria editoriale fu l'importanza rivestita dalla critica musicale e dai periodici. A livello puramente intellettuale, l'Ottocento è stato il secolo della critica per eccellenza, poiché il carattere romantico e tardo-romantico invitava a pensare il momento creativo come mai disgiunto dal momento autoriflessivo e

¹⁸ Ivi, p. 50.

programmatico; inoltre, considerando i cambiamenti strutturali dell'epoca, l'allargamento graduale del pubblico operistico e l'aumento del consumo musicale furono veicoli verso la formazione di una più consapevole opinione pubblica su scala europea. La critica assunse un'importanza tutta nuova nel sistema produttivo e ricettivo della musica. Spesso erano le stesse case editrici a dare vita a riviste specializzate che seguissero il loro orientamento e favorissero gli autori ad esse legati. Le armi principali della guerra commerciale tra Ricordi e Lucca furono, rispettivamente, la «Gazzetta musicale di Milano» e «L'Italia musicale».

La funzione primaria dei periodici era diffondere la disponibilità dei cantanti in cerca di ingaggio, ma divennero presto luogo di espressione di giudizi personali in merito alle ultime novità della stagione. Si distinguevano tra loro per contenuto, spaziavano da recensioni a veri e propri saggi, anche in base alle diverse tipologie di critici. Vi era il cronista che amava mettersi in mostra con una prosa fiorita e poco contenuto, come Paolo Scudo; il critico con una buona preparazione musicale, come Filippo Filippi; il musicologo che vuole entrare nell'ambito giornalistico, come Abramo Basevi; infine, il critico-compositore, i cui interventi in merito ad altri compositori sono funzionali all'espressione della sua poetica, come Arrigo Boito.¹⁹

Dopo l'Unità: la Scapigliatura musicale

Nella seconda metà dell'Ottocento si è compiuta una vera e propria rivoluzione: l'editoria domina il mercato; si è consolidato il concetto di repertorio e le caratteristiche imprescindibili di un'opera ora devono essere replicabilità e capacità di durare nel tempo; inizia a farsi sentire l'influenza esercitata dalle opere d'oltralpe e dunque la necessità di misurarsi su un altro livello di risorse spettacolari.

Il quarantennio intermedio che va dalla morte di Gaetano Donizetti, avvenuta nel 1848, al 1890 circa, si presenta come un periodo vuoto, in cui soltanto Verdi ha saputo imporsi per il primo ventennio, scalzando la maggior parte delle opere dei suoi contemporanei nell'oblio. Si erano esaurite le risorse della tradizione che l'Italia aveva saputo sfruttare per tutta la prima metà del secolo.

Primo aspetto da segnalare è il cambiamento della composizione del pubblico, che dal 1861 in poi ha subito una notevole accelerazione. Grazie alla costruzione di teatri più

¹⁹ Ivi, p. 54.

capienti, anche la media e piccola borghesia impiegatizia e artigiana ha iniziato ad andare all'opera, rendendo così determinante la propria presenza nel processo di mutamento del gusto. Il melodramma diviene fenomeno di massa, acquisisce popolarità e di conseguenza il livello di gusto si abbassa in favore di una maggiore spettacolarità e di una vocalità enfatica. Tuttavia, contrariamente a quanto si possa pensare, questa tendenza non è esclusiva dei nuovi soggetti sociali, ma deriva anche dalla classe dirigente, nell'intenzione di costruire, attraverso una retorica celebrativa che abbraccia tutta la sfera della cultura, un sentimento nazionale.

Fiorisce, tardivamente, il *grand opéra*, un genere di origine francese ormai vecchio di cinquant'anni, il cui principale autore fu Giacomo Meyerbeer, e che trova ora la sua fortuna in Italia grazie anche alla sostanziale mancanza di forze locali. Il termine *grand-opéra* designa un dramma di argomento storico in cinque atti, del quale scenografia, danze e dimensione orchestrale costituiscono una parte fondamentale. Caratteristiche significative del genere sono la sua natura cosmopolita, frutto della sintesi tra stile francese, italiano e tedesco, e specchio della stessa cultura cosmopolita della Parigi ottocentesca; il libretto, scritto in funzione della musica e privo di particolare interesse drammatico se separato da essa; la scenografia e la gestualità, alle quali viene assegnato il ruolo tutto nuovo di fornire significati ulteriori alla parola stessa; la mescolanza di stile alto e stile basso, derivata soprattutto dalla ripresa romantica di Shakespeare; il coro, che non costituisce più lo sfondo davanti al quale si sviluppano le vicende personali dei protagonisti, sono piuttosto queste ultime che si inseriscono nel più vasto quadro storico degli scontri tra popoli, fedi, classi sociali.²⁰

La produzione italiana del settimo e ottavo decennio del secolo ne fu influenzata al punto da creare una versione locale, l'opera-ballo, così chiamata per l'importanza attribuita alle danze. Rappresentativa del genere è *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli (Milano, 1876), su libretto di Arrigo Boito (firmato con lo pseudonimo Tobia Gorrio), la cui celebre *Danza delle ore* è uno dei balli più famosi della storia dell'opera italiana, assieme a quella del Trionfo nell'*Aida* verdiana (Il Cairo, 1871), anch'essa ascrivibile al genere.

Queste opere si prestano alla esemplificazione dei cambiamenti messi in atto a livello formale. Innanzitutto, i diversi numeri musicali (per "numeri" s'intendono i singoli brani individuali o d'insieme che si succedono nel corso degli atti) sono inseriti in scene

²⁰ Ivi, p. 108.

più vaste, senza soluzione di continuità; la tendenza generale è di superare la rigida separazione delle parti, che siano esse i singoli numeri, come specificato sopra, o le singole sezioni del numero stesso, come è accaduto per l'aria solistica, sempre più simile nella struttura a una romanza in un solo movimento, costruita secondo un disegno continuo. Quest'ultimo aspetto non ha toccato i pezzi d'assieme, in particolare i duetti, che continuano ad avere una struttura multipartita, codificata nel 1859 da Abramo Basevi come «solita forma».²¹ La «solita forma» individuata da Basevi prevedeva l'alternanza di quattro sezioni, due cinetiche e due statiche, precedute da una Scena monologica o dialogica, corrispondente al recitativo settecentesco. Il cosiddetto Tempo d'attacco, cinetico, serviva ad avviare il pezzo, “mettere in moto” la scena, ma non era sempre presente; la situazione veniva poi commentata dal Cantabile, o Adagio, momento di libera espressione del sentimento; il Tempo di mezzo forniva la motivazione drammatica al cambiamento repentino dell'umore dei personaggi; un evento improvviso, legato sia a situazioni esterne come un'entrata in scena, sia a mutamenti interiori dell'animo, giustificava il passaggio alla contrastante Cabaletta, sezione statica dal punto di vista dell'azione, ma deputata al canto d'agilità e all'esibizione del virtuosismo vocale.

Oltre alla riscoperta del *grand-opéra* e all'adozione della sua versione italiana, dalla Francia ottennero grande successo anche le nuove *opéras comiques*, come la *Carmen* di Georges Bizet (Parigi, 1875) e la *Manon* di Jules Massenet (Parigi, 1884), le quali esercitarono una profonda influenza in particolare sulla generazione di musicisti italiani più giovani, come Giacomo Puccini.

Per quanto riguarda la generazione precedente, invece, è possibile individuare un fenomeno di indubbio rilievo artistico e culturale, comunemente noto come Scapigliatura. Con questo termine non si intende un movimento organico ma «il convergere di libere personalità in alcuni motivi comuni di poetica»,²² una tendenza che ha unito diversi artisti operanti nella Milano degli anni Sessanta e Settanta.

L'esperienza della Scapigliatura coniugava istanze del Romanticismo parigino degli anni Trenta con tendenze più recenti, indirizzate verso il decadentismo di tipo baudelairiano. Le personalità che ne fecero parte furono accomunate da atteggiamenti antiborghesi e anticonformisti; stili di vita trascurati, da cui deriva il nome stesso di questa tendenza; dalla ricerca di una forma più pura dell'arte, lontana da qualsiasi tipo di

²¹ R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carrocci, 2019, p. 301.

²² L. Anceschi, *Protesta e rifugio nell'irrazionale*, in *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milano, Marzorati, 1962, pp. 62-63.

accademismo e dal consumo commerciale. Non è semplice definire il rapporto della Scapigliatura con le altre arti, in questo caso con la musica. Vi sono autori i cui spunti musicali si raggruppano in una serie di immagini insolite, sentimentali, macabre ed eroiche, come il racconto *La Tromba di Rubly* di Antonio Ghislanzoni (in *Racconti e novelle*, Milano, Sonzogno, 1874), in cui il marito innamorato suona la tromba fino alla morte, riverso sul sepolcro della moglie; altri che ricercano un linguaggio tecnico differente, con un repertorio lessicale prezioso, paragonabile all'operazione che si compiva con la botanica e con qualsiasi altra area lessicale lontana da quella letteraria; altri ancora che trovano la musicalità della poesia nel valore timbrico della singola parola e nella varietà ritmica dei metri, sulla scorta del modello baudelairiano. A proposito di Boito, Piero Nardi affermava:

Il Boito si presenta alle soglie della poesia nostra moderna, come il primo e forte orientatore di essa verso quella musicalità, che in Francia, dopo Baudelaire, doveva portare a una specie di naufragio dell'immagine plastica o dell'idea, nel gorgo incantato dei suoni.²³

Gli scapigliati come Giuseppe Rovani, Ugo Tarchetti, Antonio Ghislanzoni, Emilio Praga e lo stesso Arrigo Boito, consideravano queste immagini che gravitano attorno all'esperienza musicale e alla sua terminologia come rivelatrici di una precisa riflessione sulla musica. Ciò evidenzia che la musica, per come viene intesa da questi autori, è

un sintomo di crisi e di ricerca che, pur tenendo affannosamente le mani verso tutte le regioni dell'esperienza spirituale, si riduce a definire un fatto letterario all'interno della letteratura.²⁴

La larga diffusione della sfera musicale nella cultura e nella vita sociale della Milano degli anni Settanta permise il coinvolgimento dei poeti e narratori scapigliati nelle attività di critica e produzione, in particolare in ambito operistico. Il vero confronto tra poetica musicale e poetica letteraria avviene qui: i dibattiti iniziati nei caffè o nel loggione della Scala vengono ora innalzati al grado di contesa estetica, entrano a far parte della critica e proprio la *querelle* consente di tenere vivo e acceso l'interesse (del resto, era questo lo scopo dei giornali delle principali case editrici musicali).

Attorno al dibattito sulla "musica dell'avvenire", o "arte futura", per non usare una locuzione wagneriana, gli scapigliati che si dedicarono attivamente alla composizione,

²³ P. Nardi, *Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1968, p. 182.

²⁴ G. Salvetti, *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit., p. 570.

come Boito e il compagno di conservatorio Franco Faccio, vennero accusati di “inforestieramento” dai difensori del nazionalismo. Non presero una posizione forte, o quantomeno stabile, nella contesa tra wagnerismo e nazionalismo musicale, ma fu chiaro che la loro proposta di riforma del linguaggio si basasse sull’assimilazione da una parte della musica strumentale romantica francese e tedesca (Hector Berlioz, Robert Schumann, Felix Mendelssohn), dall’altra del modello drammatico di Meyerbeer. La tendenza ad esplorare e ad approfondire le regioni della musica strumentale pura fu un indirizzo comune a tutte le esperienze postunitarie, caratteristica del mutamento di gusto. Il rapporto che il compositore Xavier Victor Fidèle van Elewijk fece per il ministro dell’Interno belga a seguito dei suoi viaggi in Italia costituisce una testimonianza preziosa di questo cambiamento:

L’aspetto ritmico dell’espressione del canto, i gorgheggi e le mille forme di ornamentazione che, in ogni epoca, hanno dato agli italiani una netta superiorità sui cantanti degli altri paesi, mi sembrano presi in minor considerazione di una volta. Ora si dà più importanza all’impostazione e allo sviluppo della nota, e non v’è dubbio che il sistema tedesco ha fatto qui sentire la sua influenza.²⁵

Il sentimento, il bisogno di rinnovo del linguaggio, acquisì un’importanza tanto rilevante che Tito Ricordi, Arrigo Boito, Franco Faccio e altri appassionati nel dicembre del 1863 fondarono a Milano la Società del Quartetto, un circolo dedito alla promozione di eventi musicali, concerti, rassegne, concorsi e, dal 1864, anche critica, con l’apertura del «Giornale della Società del Quartetto». Paradossalmente, l’avvio di questa testata giornalistica, che avrebbe dovuto dedicarsi ad altre sfide, accese ulteriormente il dibattito attorno al teatro d’opera, motivato anche dalla conoscenza della musica sinfonica europea e dal «desiderio di una nuova consistenza sinfonica dell’opera».²⁶

Tutto l’interesse per il teatro d’opera deriva dal fatto che, durante il Risorgimento, le opere di Giuseppe Verdi hanno posto le basi concrete per la formazione di quella unità di popolo tanto ricercata e attesa nel panorama italiano, dimostratasi poi una mera illusione, immediatamente lacerata dalla crisi all’interno della borghesia. Proprio all’opera era stato attribuito il compito di ricoprire una funzione politica precisa e di diventare, una volta per tutte, simbolo di una superiore unità di gusto e ideali. Avrebbe dovuto quindi liberarsi dei pesi delle convenzioni da cui era imprigionata e innalzarsi ad arte superiore, coinvolgendo tutto il panorama intellettuale, non solo i musicisti.

²⁵ F. Della Seta, *Italia e Francia nell’Ottocento*, cit., p. 355.

²⁶ G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d’opera*, cit., p. 572.

Le basi dell'innalzamento, seppur disprezzato, sono state gettate da Wagner e dalle sue pubblicazioni, come lo scritto *Oper und Drama*, pubblicato nel 1851, in cui il compositore tedesco dichiarava la necessità di riformare tutto l'assetto concettuale e strutturale del coevo teatro d'opera, che avrebbe dovuto rifarsi al modello della tragedia greca e auspicare al superamento dello stesso attraverso il concetto di *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale, in cui ogni singola componente (*Wort-Ton-Drama*: parola, musica, scena) avrebbe contribuito all'effetto drammatico complessivo.²⁷

Ciò che Boito e i suoi sodali fornirono in più a questo dibattito è il fatto di essere andati oltre le formulazioni teoriche e di averne tentato l'applicazione concreta. L'esempio di Verdi evidenzia un tipo di risultato derivante dall'unione con un'altra tendenza drammatica d'oltralpe, quella della ricerca di Varietà, di grandezza e di colori di stampo francese, risultato ottenuto dai *Vespri siciliani* (Parigi, 1855), dal *Ballo in maschera* (Roma, 1859), dalla *Forza del destino* (San Pietroburgo, 1862), dal *Don Carlos* (Parigi, 1867) e da *Aida* (Il Cairo, 1871); ma questa tendenza, che comunque rientra nel tentativo di spostare il polo dell'unità drammatica dalla cantabilità al sinfonismo dell'orchestra, non incarna l'Ideale di Boito. Ma il problema è che Boito non vede in nessun modello a lui contemporaneo il futuro dell'opera, né nei francesi come Gounod, né tantomeno in Verdi; dunque, in termini teorici, il contributo della pubblicistica scapigliata si individua in un maggiore senso di insoddisfazione e in qualche tentativo pratico personale, nato dal sodalizio dei protagonisti della scapigliatura musicale: Boito, Faccio e Praga.

Il melodramma perseguito da Praga è quello che si stava affermando per contaminazione francese: *I profughi fiamminghi* (Milano, 1864), su testo di Praga e musica di Faccio, fu giudicato da Boito troppo convenzionale nell'intreccio, basato sull'alternanza tra vicenda amorosa e vicenda politica di tipo risorgimentale. Il libretto scritto da Praga risulta essere ambiguo, perché da una parte si avvicina a tutti quei "luoghi" comuni propri del teatro in musica, ma dall'altra propende verso un altro tipo di teatro, diverso da quello romantico-risorgimentale, più colorito.

Nel 1862, Boito conclude il libretto di un altro lavoro destinato a Faccio: l'*Amleto* (Genova, 1865). Il primo aspetto da notare è la scelta di un soggetto illustre, a dimostrazione del fatto che «l'opera in musica non avesse esigenze tanto proprie da non

²⁷ R. Mellace, *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, cit., p. 344.

poterne ricevere tutta la complessità concettuale e drammatica». ²⁸ Boito non aveva alcuna intenzione di affidarsi ai luoghi comuni del teatro d'opera, snellì il testo shakespeariano affinché fosse possibile scavare ulteriormente il significato della parola, ma senza ripercorrere le formule convenzionali. L'obiettivo era infatti ricavare i momenti salienti del dramma e le sue strutture fondamentali, come poi avrebbe fatto per il *Mefistofele* (Milano, 1868).

Il libretto boitiano dell'*Amleto* punta all'allargamento dell'area linguistica del melodramma, messo in pratica attraverso una ricerca lessicale che propende verso il sublime, il sentimentale e il volgare realistico. Un confronto tra i due libretti musicati da Faccio (quello dei *Profughi* e quello dell'*Amleto*) mette in luce l'importanza dell'aspetto letterario nella rivoluzione dei mezzi, poiché nel caso dell'*Amleto* lo sperimentalismo musicale di Faccio deriva interamente dalle novità del libretto.

²⁸ G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit., p. 587.

Capitolo II

Arrigo Boito: letterato, librettista, compositore

La formazione di un musicista

Arrigo Boito nasce a Padova il 24 febbraio 1842. Nemmeno quattro settimane dopo, il 19 marzo, nella chiesa di Sant'Andrea, il compositore padovano viene battezzato con il nome di Enrico Giuseppe Giovanni Boito. Sceglierà di chiamarsi Arrigo 17 anni dopo, in occasione del suo primo saggio di poesia e musica al Conservatorio milanese. Oggi, la lapide che recita la sua data di nascita è posta in via Cavour, all'epoca via Morsari, dove probabilmente nacque, e riporta il nome di Arrigo.²⁹

L'atto di battesimo menziona i titoli di entrambi i genitori: il nobile signor Silvestro cavaliere dell'Ordine di San Gregorio Magno e la contessa polacca Giuseppina Radolinska. Il padre di quest'ultima, nonno di Arrigo, fu cavaliere dell'Ordine di san Stanislao, deputato alla dieta di Polonia e ciambellano del re; la madre, Tecla de Brzezine contessa Lanckoronska, appartiene a uno dei casati più conosciuti della nobiltà polacca. Giuseppina (Józefa), ultima di otto figli, deve aver trasmesso allo spirito e al corpo del figlio Arrigo il riserbo e l'impenetrabilità propri della nobile stirpe a cui appartiene. Basta confrontare un ritratto del Boito con uno, per esempio, di Verdi per accorgersi delle differenze nei lineamenti del viso e nel taglio della persona tra l'aristocratico e il campagnolo.³⁰ Dalla madre ereditò l'insaziabile curiosità, la pazienza, l'acutezza e l'attenzione per l'ordine formale, in antitesi con i «filtri dionisiaci o nirvanici della fantasia»³¹. Ad accrescere questa antitesi, contribuì l'umile discendenza paterna.

²⁹ Sulla vita di Arrigo Boito e la Scapigliatura, cfr. P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942; Id., *Scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1968; sull'attività giornalistica e la poetica di Boito, cfr. E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma, battaglie*. Venezia, Marsilio, 2010; E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2013; C. Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno: Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Franco Cesati, 2022; G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Firenze, Leo S. Olschki, 1994.

³⁰ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 23.

³¹ G. Borelli, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone 1924*, Milano, Bottega di poesia, 1924.

Ci sono due ipotesi a proposito dell'origine del cognome Boito: la prima, sostenuta dallo stesso Arrigo, lo fa derivare da Boite, torrente che nasce sopra Cortina d'Ampezzo e si getta nel fiume Piave a Perarolo di Cadore; la seconda, più probabile, è che facesse riferimento al luogo in cui sorgeva la prima casa dei Boito, a Polpèt, frazione di Ponte nelle Alpi, località chiamata *boit* (*void* in veneto antico, "vuoto") perché formatasi nello spazio vuoto tra due frane del monte Frússeda.

La famiglia del padre è una famiglia di contadini antichissima. In giovane età, Silvestro manifestò precoci abilità artistiche e a 19 anni lavorava già come pittore ritrattista, prima a Padova e poi a Vienna dal 1823 al marzo del 1826, dove ottenne il titolo di maestro del Disegno e di pittore ritrattista. Si specializzò poi nelle miniature e dalle lettere che Silvestro mandava ai suoi amici pittori bellunesi emergeva il perfetto profilo dell'artista trasandato, donnaiolo e pieno di debiti. Conobbe la contessa Radolinska nel 1835 e l'anno successivo si sposarono a Firenze. Il 30 ottobre 1836 a Roma, dalle seconde nozze della contessa, nacque Camillo, il fratello maggiore di Arrigo. Era tendenza dei pittori bellunesi soggiornare a Roma poiché in quel periodo, nello specifico dal 1831 al 1846, fu papa un loro concittadino, Bartolomeo Alberto Cappellari, papa Gregorio XVI, il quale onorò Silvestro del cavalierato citato nell'atto di battesimo di Arrigo. Nel lasso di tempo compreso tra le nascite dei due figli, i Boito viaggiarono molto, probabilmente per motivi di lavoro di Silvestro: dapprima a Napoli, poi a Firenze e infine a Kalisz, in Polonia, in visita ai parenti della contessa. Non è possibile stabilire con precisione quando giunsero a Padova, poiché l'epistolario di Silvestro si arresta nell'estate del 1838 e riprende nel novembre del 1844 da Venezia, dove si era trasferito con la famiglia dal luglio di quell'anno.

L'incostanza e le irregolarità di Silvestro portarono la contessa Giuseppina a separarsi da lui all'inizio degli anni Cinquanta: tornò in Polonia nella speranza che, allontanatosi da lei, il marito si riavvicinasse almeno ai figli. Ma il suo informatore veneziano, Luigi Plet, nonché tutore dei giovani Camillo e Enrichetto (come veniva chiamato allora Arrigo), scrisse a più riprese che il padre non si fece mai vedere a Venezia. Luigi Plet fu un uomo di elevata cultura, autore di *Versi*, professore di canto e di solfeggio, maestro di cappella della Basilica di San Marco e fondatore, nel 1855, di un Istituto Musicale destinato a giovani musicalmente dotati, ma privi di condizioni economiche favorevoli agli studi. È certamente rilevante, dunque, l'influenza che ebbe il Plet negli interessi musicali di entrambi i Boito.

Dalle lettere che il fidato amico spediva alla contessa, emergono la bravura e l'impegno negli studi di Camillo, iscritto dal 1850 all'Accademia di Belle Arti sotto la guida del marchese Pietro Selvatico, ma dedito anche agli studi musicali, e la scarsa applicazione di Enrichetto alla Scuola Tecnica Reale e agli insegnamenti del maestro elementare Domenico Franchi. Una lettera del Plet dell'autunno 1851 così recita:

Camillo compì il corso annuale lodevolmente; Enrichetto avrebbe dovuto studiare un po' di più, ma è ancora assai giovane e compensa il suo non grande attaccamento all'applicazione con una buona condotta in casa del signor Franchi. Sembra ch'egli, più ch'altro, ami la musica [...] Camillo intese perfettamente il vero sistema di solfeggiare e si è reso padrone abbastanza di tutte le distanze. Non avendo egli una voce che possa molto interessare cantando il serio, abbiamo preso che ci canti il buffo [...] Quanto a Enrico, che studia con l'assistenza di Giovanni Buzzolla, egli sempre più da prove della sua vocazione per la musica e per la composizione, perché continuamente inventa motivi e sonatine.³²

Plet si riferisce a quando nel marzo del 1851, a seguito del successo della prima di *Rigoletto* alla Fenice, le note della celebre aria verdiana *La donna è mobile* risuonavano per le calli di tutta Venezia. Da essa Enrico rielaborò una polka.³³

E ancora, in un'altra lettera dello stesso periodo rivolta alla contessa:

Posso assicurarla pienamente che ambedue i di Lei figli godono la salute migliore; che Camillo si comporta nella maniera più lodevole e nelle scuole e in società; che passiamo del tempo insieme nello studio della musica, del quale molto approfitta [...] Enrichetto potrebbe ne' suoi studi forse applicarsi di più, ma d'altra parte convien lodarlo pel suo contegno in casa del signor Franchi che è contentissimo della sua subordinazione. Egli si esercita con profitto nella musica per la quale dimostra maggiore inclinazione che in altri studi.³⁴

Il rapporto tra i genitori dei giovani Boito è ormai irrimediabilmente incrinato, Giuseppina è stata abbandonata da Silvestro (il quale morirà nell'estate del 1856 in seguito a una rissa) e ha deciso di trasferirsi a Milano per assecondare le inclinazioni musicali di Enrico, mentre Camillo prosegue gli studi tra Venezia e Padova. Così, il 31 ottobre 1853 iscrive il figlio al Regio Conservatorio di Milano, allora diretto dal compositore Lauro Rossi. Le condizioni economiche in cui versava la famiglia erano pessime, così la madre alla fine del primo anno di corso inviò una supplica alla Curatela del Conservatorio (ossia il Consiglio di amministrazione) per richiedere una borsa di studio, sussidio che gli venne concesso.

³² P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 35-36.

³³ La polka è stata conservata dal figlio di Franchi.

³⁴ Ivi, p. 39.

I giudizi dei suoi primi due anni di corso non sono molto positivi: «sufficiente» in Armonia, Composizione, Storia universale e Declamazione; «mediocre» in Contrappunto; «bene» in Pianoforte; «lodevole» nelle discipline letterarie e in Lingua francese. Ancora una volta, gli insegnanti di Enrico sottolineano il fatto che sia «dotato di buon intendimento», ma che studi «senza nessuna energia». ³⁵

All'inizio del suo terzo anno di corso (1855-1856), conosce un nuovo studente, il veronese Franco Faccio, con il quale stringe da subito una forte amicizia. A differenza di Enrico, Faccio è uno studente eccellente, ogni anno è Primo con eminenza: «pareva nato musicista. Boito, invece, doversi sforzare a diventarlo». ³⁶ Oltretutto, Boito ricevette una severa ammonizione nel 1859 per essersi assentato durante le lezioni di Lingua tedesca. Secondo D'Angelo, ³⁷ questa diserzione

potrebbe spiegarsi ipotizzando una verosimile avversione 'patriottica' all'apprendimento scolastico della lingua degli occupanti austriaci, e ciò proprio alla vigilia della liberazione della Lombardia: non si comprenderebbe, altrimenti, perché Boito, indipendentemente dalle continue assenze a lezione, dimostri in seguito di conoscere abbastanza bene il tedesco.

Maestro di Boito fu Alberto Mazzucato, figura tra le più eminenti della Milano musicale dell'epoca. Oltre alla cattedra di Composizione, teneva anche quella di Storia ed Estetica della musica, da lui voluta, e scriveva per la Gazzetta musicale, fondata da Tito Ricordi. Il suo senso storico, la sua vasta preparazione culturale e il suo spirito che guarda sempre al nuovo contribuirono, da un lato, ad indirizzare il Regio Conservatorio verso la strada della modernità, dall'altro ad instillare in Boito il germe di un avvenirismo basato sulla formula "innovare conservando". In occasione della morte del Maestro, Boito scriverà una lettera a Giulio Ricordi, datata gennaio 1878, in cui ricorderà la «grande verità» insegnatagli da Mazzucato ed espressa nella prefazione del suo Atlante della musica antica:

Io credo fermamente che l'arte nostra divina non possa continuare il suo cammino per quella via che percorse gloriosa fino ad oggi qualora la giovane generazione non si ritempri nella cultura generale e in particolare nello studio della storia dell'arte. Solo conoscendo ciò che l'arte fu, i nuovi ingegni riusciranno a conoscere ciò che l'arte avvenire può e dev'essere. ³⁸

³⁵ Ivi, p. 42.

³⁶ Ivi, p. 43.

³⁷ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*. cit., pp. 5-6.

³⁸ R. De Rensis, *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, Novissima, 1932, pp. 29-31.

E ancora, in una delle *Cronache dei teatri* pubblicate sul «Figaro» del 3 marzo 1864, a proposito di un «concerto storico» che si sarebbe tenuto a casa del compositore Gustavo Adolfo Nosedà: «Il seguire nello spazio di brevi ore il veloce procedimento dell'arte musicale attraverso gli anni, e segnatamente i meravigliosi progressi di questi ultimi cento, è altissima scuola di severe e fertili contemplanzi». ³⁹

È necessario, inoltre, che il buon compositore sia colto e preparato in tutte le discipline, per far sì che esse diventino strumenti d'ispirazione. La formazione di Boito è dunque sempre stata eclettica, con interessi in tutti i campi, compresi quelli scientifici ed esoterici. Chiodi fissi della sua formazione letteraria sono Dante Alighieri, il «sublime Italiano»; ⁴⁰ William Shakespeare, l'«immenso inglese»; ⁴¹ e il suo *maître* Victor Hugo. Conosce perfettamente il francese, sua lingua di cultura, e parzialmente anche l'inglese, lo spagnolo e il polacco. Non manca lo studio delle lingue classiche.

Tornando al percorso in Conservatorio, sul finire degli anni Cinquanta il rapporto con Faccio si consolida sempre di più. I due si completavano a vicenda: «Faccio temperò gli ardori vulcanici del suo amico; Boito infiltrò un po' della sua poesia nell'animo un po' troppo freddo, istrumentale, del suo condiscipolo favorito». ⁴² All'Accademia finale dell'anno scolastico 1859-1860, precisamente l'8 settembre 1860, Boito e Faccio si esibirono con una composizione a quattro mani, la cantata patria *Il quattro giugno*. Il titolo fa riferimento alla battaglia di Magenta e alla liberazione di Milano dal dominio austriaco, avvenuta proprio il 4 giugno 1859. Dedicarono la loro composizione a un compagno di studi caduto tra le file di Garibaldi, Gustavo Coletti. La cantata, il cui testo fu interamente scritto da Boito, si divideva in due sezioni: *I martiri*, su musica di Faccio, e *La profezia*, su musica di Boito. La cantata fu accolta calorosamente dalla critica, in particolare dal «Pungolo», uno dei quotidiani milanesi più importanti del tempo, insieme alla «Perseveranza». Il critico del giornale avvertì nella poesia di Boito «un calore vero, un sentimento reale, vi è qualche cosa di più: vi è il dramma» ⁴³ e il dramma si riscontra particolarmente nella prima sezione, quella dei Martiri, nella quale un Angelo fa da

³⁹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, cit., p. 1134. Sul concerto storico a casa Nosedà, cfr. ivi, pp. 1147-1149.

⁴⁰ A. Boito, *Belle arti. Dante giovane. Quadro di Bernardo Celentano*, dal «Museo di famiglia», 14 maggio 1865, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942, p. 1282.

⁴¹ A. Boito, *Mendelssohn in Italia*, VI, dal «Giornale della Società del Quartetto», 1864, in P. Nardi, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1244.

⁴² P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 55.

⁴³ Ivi, p. 57.

intermediario tra le voci celesti e le voci degli Italiani gioiose per la liberazione. Questa visione cosmica prefigura il successivo *Prologo in cielo* del *Mefistofele*.

La musica di Faccio in questa sezione conferma ciò che la critica ha percepito dal testo poetico, ossia la liberazione dal convenzionalismo e l'emancipazione dalle forme scolastiche. Per quanto riguarda la sezione musicata da Boito, invece, l'eccessiva complessità, la ricercatezza armonica e scelte ardite quali il recitativo del Vate, tutto basato su frasi tronche, risultarono essere "troppo oltre". Solo il coro conclusivo riuscì a distendere i nervi degli spettatori e trasportarli in un'atmosfera sospesa, «al cospetto di un nuovo miracolo di fantasia ispirata e di intelligente riflessione».⁴⁴ Nei giorni seguenti emersero dalla critica i timori dei tradizionalisti, in particolare da quotidiani quali il «Trovatore» e la «Perseveranza», che percepivano nel lavoro di Faccio e Boito non poco germanesimo. In realtà, questa cantata è la dimostrazione di come sia possibile esprimere il più puro sentimento patriottico affrancandosi da tradizioni ormai invecchiate e lo sguardo d'oltralpe di Boito sta proprio in questo.

L'anno successivo, ossia anno di chiusura del loro percorso di studi in Conservatorio, proposero all'Accademia un altro lavoro a quattro mani: il Mistero *Sorelle d'Italia*. In nota, sul frontespizio, Boito chiarisce la scelta del termine "mistero", che sta ad indicare, su modello di Adam Mickiewicz e George Byron, «un componimento di soggetto oltrannaturale e fantastico, a somiglianza dei *Misteri* dell'evo medio».⁴⁵ Dedicarono il Mistero ai loro maestri, Mazzucato e Stefano Ronchetti-Monteviti, insegnante di Faccio. Come per la cantata dell'anno prima, il testo fu interamente scritto da Boito, Faccio musicò il Prologo e la prima parte e Boito la seconda, e sin da subito fu oggetto delle polemiche tra conservatori e avveniristi. La composizione si apre con un *Prologo nel Walhalla* in cui le Parche (nella mitologia slava dimorano nel Walhalla) tirano i fili e commentano i destini delle quattro nazioni "sorelle": Italia, Ungheria, Grecia e Polonia, rappresentate nel mistero da quattro fanciulle. Nella prima parte, Italia e Ungheria cantano della libertà che le attende e le Walkirie le incitano contro il comune oppressore, l'«austriaca fiera»⁴⁶. Risuona l'inno della nazione magiara, la marcia di Rákóczy, mentre il coro intona l'Alleluia. La seconda parte si apre con la *Litania degli esuli polacchi*, tratta dal *Libro dei Pellegrini Polacchi* di Mickiewicz, a cui Boito aggiunse un versetto per commemorare il massacro degli operai polacchi da parte dei

⁴⁴ Ivi, p. 59.

⁴⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1347n.

⁴⁶ Ivi, p. 1356.

russi avvenuto l'8 aprile di quell'anno. Seguono le grida di vendetta dei polacchi e un dialogo tra una fanciulla polacca e una fanciulla greca, la prima speranzosa, la seconda scettica. Tutta la composizione si chiude con un canto della Grecia antica, *Il canto di Tirteo*, intonato da tutti.

Le reazioni furono svariate, di certo il dibattito più acceso tra conservatori e avveniristi era cominciato. Un appendicista del «Pungolo», amico dei due compositori, dopo la prima delle tre rappresentazioni, giudicò il *Mistero* un successo, risultante dal «seguito di dispute animate, di vivaci diatribe, contrassegnate dal caratteristico sintomo di una spontanea tendenza a portar la lotta nel campo dei principii fondamentali dell'arte, dei cardinali sistemi di scuola». ⁴⁷ Lo stesso appendicista, in una critica successiva, rimproverò a Boito di aver dato spazio alle tradizioni nazionali di tutti i Paesi protagonisti tranne che all'Italia, e dal punto di vista musicale proseguì:

Non posso fare a meno di pregare i miei due amici a star molto in guardia contro le seduzioni della così detta *musica dell'avvenire*: noi non siamo di quelli che ridono dell'avvenire della musica italiana [...] ma non crediamo che l'avvenire della musica italiana possa consistere nello snaturarsi, nel rinnegare le forme indigene per assumerne delle esotiche [...] Io vi perdonerò di vedervi amoreggiare di là dai monti, di là dai mari, a patto che terminate per accasarvi in Italia ove siete nati. ⁴⁸

Il maggior responsabile di tale scandalo fu Boito. La critica iniziò a distinguere i due musicisti nell'ingegno, poiché se talvolta Faccio manifestò scelte più ardite, lo fece dimostrando premeditazione e rientrando sempre nell'ambito di un germanesimo chiaro, ordinato, come quello di Meyerbeer, non come quello di Wagner o di Franz Liszt, a cui invece la critica accostava Boito. «Armonie crude e strampalate, dissonanze terribili, progressioni che fanno inorridire i credenti al *diabolus in musica*»: così la «Gazzetta musicale» parlava della seconda sezione delle *Sorelle* nel suo articolo del 15 settembre, ma aggiungeva anche che «pure in mezzo alle arditezze havvi una potenza di concetto, un sentimento così profondo della situazione e della parola, e talora una forza inventiva meravigliosa in un giovane ventenne». ⁴⁹

I soggiorni all'estero, *Amleto* e le prime prose

⁴⁷ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 67.

⁴⁸ Ivi, pp. 68-69.

⁴⁹ Ivi, p. 70.

Nell'autunno del 1861 Faccio e Boito chiesero al Ministero dell'Istruzione Pubblica un sussidio per perfezionarsi negli studi musicali. Venne concesso il 23 ottobre tramite decreto ministeriale e prevedeva una pensione della durata di un anno di duemila lire ciascuno, somministrata a cadenza trimestrale a partire da novembre. Il decreto non parlava di viaggi all'estero, solo di «un sussidio straordinario onde aver agio di perfezionarsi nell'arte musicale»;⁵⁰ essendo Parigi la capitale della modernità, i due amici espressero il desiderio di passare un certo periodo di tempo nella città francese, dove entrarono in contatto dapprima con Gioachino Rossini, il «grande Nestore», al quale fecero ascoltare il loro Mistero, successivamente con Hector Berlioz e Charles Gounod, con i quali si trovavano più a loro agio che con il «Cigno» Pesarese, e infine con Verdi. Fu Camillo Boito ad aver introdotto il fratello e l'amico alla contessa Clara Maffei, grazie alla quale, al ritorno di Verdi a Parigi nel febbraio del 1862, i due si presentarono al Maestro e quest'ultimo assegnò l'incarico ad Arrigo di scrivere il testo poetico per un inno che avrebbe dovuto musicare in occasione dell'Esposizione Internazionale di Londra di quello stesso anno. *L'Inno delle nazioni* è il testo poetico boitiano maggiormente inserito nella tradizione: dopotutto, sarebbe stato musicato da Verdi in rappresentanza italiana, non avrebbe potuto figurare come troppo emancipato.

Sempre grazie alle spinte derivate dal fratello Camillo, Arrigo scrisse la sua prima prosa per la «Perseveranza», guidato dagli stimoli del soggiorno parigino. In una lettera del dicembre 1861 indirizzata ad Arrigo, Camillo scrive:

Tu fai di scrivere, e presto, qualche *Appendice* sulle cose musicali di costi; conoscendo cotesti luminari dell'arte non ti mancheranno gli aneddoti, le storielle, i frizzi singolari – e lardellando uno scritto con tali droghe, il sapore riesce più piacevole assai ai lettori [...] Tu puoi scrivere benissimo, far de' lavorucci che si leggeranno con vero diletto, e, - che più vale, - farti un nome di scrittore, facendo altresì che in questa Milano si sovverano di te.⁵¹

L'*Appendice* tanto richiesta sarebbe stata pubblicata il 2 marzo, con il titolo di *Cronaca musicale parigina* e in questa prima prosa Boito dimostra di avere già la sua propria fisionomia. La rubrica iniziale, una sorta di sommario degli argomenti, «è emblematica nella sua dirompente energia sovversiva e ironicamente irrazionale»⁵². Con questa *Cronaca* Boito intende delineare un ritratto delle forme artistiche della Parigi degli

⁵⁰ Ivi, p. 75.

⁵¹ Ivi, p. 82.

⁵² E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 13.

anni Sessanta, pizzicando «un poco l'orecchio al maligno lettore» e intendendo l'Arte a Parigi come «un tempio mostruoso, ove ogni religione ha un culto, ogni nume un altare, ogni profeta una statua, e Giove accanto a Brahma, e Mosè accanto a Lutero, e, accanto a Calvino, Zoroastro; e poi genuflesso un immenso popolo che adora tutto e tutto crede».⁵³

Traspare uno dei fondamenti dell'estetica boitiana: la visione elitaria dei fenomeni artistici e della fruizione. Parla di arte oscura, di enigmi, e non gli dà pace che un «popolo grosso e materiale» giunga un giorno a «scuoprire i sublimi misteri».⁵⁴ Commenta i teatri e i melodrammi che vi vengono rappresentati in termini di frutti, «pere», che nascono ogni tanto, ma «è una fatalità che tosto vi si cacci entro il verme o la magagna», ed essendo la magagna «contagiosissima cosa» dappertutto spuntano «pere fradice»⁵⁵. Facendo riferimento a un club parigino in cui venivano fischiate tutte le nuove produzioni teatrali che non fossero del «colore» voluto dal pubblico, conclude la sua *Appendice* con una massima quasi profetica che racchiude il senso della sua ricerca artistica:

Amo la lotta del pubblico coll'artista, quando è l'alta quistione del bello che la muove, quando c'è di mezzo il progresso e l'avvenire d'un arte. Allora il genio, anche fra gli urli e le risa, ha una sublime parte da compiere, perché la lotta del genio col pubblico è la lotta del vero col forte, del diritto col numero, del nuovo col vecchio, grandiosa, necessaria, inevitabile lotta.⁵⁶

Boito s'inserisce così, sin dalla sua prima pubblicazione, nel dibattito che attanagliava gli intellettuali dell'epoca a proposito dello scarto tra l'ideale artistico del genio e le differenti istanze del pubblico. Una lettera di Faccio, da Milano, del giugno 1862 riporta l'entità dello scalpore che la *Cronaca musicale parigina* ha prodotto in patria.

Dallo scambio epistolare con il fratello Camillo, si sa che in quel periodo, nell'inverno del 1862, Boito stava già lavorando al *Mefistofele* (denominato a quel tempo *Faust*) e al *Nerone*, e mentre Faccio progettava di fare ritorno a Milano, Boito si preparava per andare in Polonia ospite della sorellastra Tecla. All'inizio di aprile i due si separarono e Boito giunse nella campagna di Mystki, a confine tra Polonia tedesca e Polonia russa, passando per Berlino e per Posen, con l'obiettivo di restarci fino alla fine dell'estate.

In una lettera, Faccio menziona quello che sarebbe stato il primo esperimento drammaturgico di Boito, l'*Amleto* (Genova, 1865), iniziato dunque anch'esso a Parigi e

⁵³ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1070.

⁵⁴ Ivi, p. 1071.

⁵⁵ Ivi, p. 1075.

⁵⁶ Ivi, p. 1078.

destinato ad essere musicato dallo stesso Faccio. A luglio Boito aveva già spedito il libretto completo all'amico, una «tragedia per musica» che si scosta di molto dai libretti mediocri che dilagavano nel panorama musicale italiano. È una sorta di preludio, nel trattamento del testo shakespeariano, a quello che poi sarà il *Mefistofele* nel confronto col capolavoro di Goethe. Con questo testo, Boito vuole risolvere la «magagna» con tutti i mezzi a sua disposizione, a partire dalla scelta di un soggetto illustre, di cui conserva la contaminazione grottesca di serio e comico (evidente nella macabra scena dei becchini); supera la tradizionale divisione degli atti in scene a favore di “parti” legate agli scenari (come farà nel *Mefistofele*, nel *Falstaff* verdiano e nel *Nerone*); costruisce un ingranaggio metrico complesso, in cui fa ampio ricorso all'endecasillabo sollecitando in questo modo un'intonazione eteroritmica e meno melodica; rispetta la fabula shakespeariana innestando elementi dualistici di tipo scapigliato visibilmente contrastanti; mette in pratica un vasto sistema intertestuale che spazia dai classici ai moderni.⁵⁷ L'aspetto forse più importante che risalta dal linguaggio del dramma boitiano è la polemica contro il fiorentinismo manzoniano: per primo nella scrittura librettistica utilizza un lessico studiatissimo, aperto al vecchio e al nuovo, e policromo, capace di rendere, a seconda delle esigenze, un colore espressivo piuttosto che un altro. Il punto di partenza in questa operazione di mediazione linguistica è Dante: quando lo spettro del Re di Danimarca si rivolge ad Amleto, parla in terzine dantesche; nella scena del delirio di Ofelia, le rime al mezzo creano una musicalità tutta nuova, che appartiene solo al testo poetico.

In questa tragedia per musica, Boito ha messo in pratica alcuni principii che avrebbe espresso solo successivamente in ambito critico. La scelta di costruire lunghe battute in terzine incatenate, per esempio, o di evitare la tradizionale cabaletta a fine scena si inscrivono nell'ottica della sua battaglia contro le “forme chiuse”, a favore del *durchkomponiert*.⁵⁸

Alla fine del 1862 Boito è di nuovo a Milano. Questo periodo costituisce l'inizio del sodalizio con Praga, periodo in cui scriverà a quattro mani la commedia in prosa *Le madri galanti* (Torino, 1863), freddamente accolta e ribattezzata dalla critica “Le madri calanti”, e in cui aderirà a suo modo alla Scapigliatura milanese, sulla scia di Giuseppe

⁵⁷ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 17.

⁵⁸ Con il termine tedesco *Durchkomponiert*, letteralmente “composto attraverso”, “composto da cima a fondo”, s'intende un tipo di composizione musicale non in forma strofica, non sezionale, in cui la musica procede come un flusso senza ripetersi.

Rovani. Riprende in mano la penna della «Perseveranza» e scrive una *Cronaca musicale*⁵⁹ e una *Cronaca drammatica*⁶⁰ nell'autunno del 1863, critiche in cui emergono alcune linee fondamentali delle sue opinioni a proposito del panorama musicale italiano a lui contemporaneo.

Nella *Cronaca musicale* Boito recensisce «un'opera pressoché nuova del maestro Cagnoni», su libretto di Francesco Guidi, *Il Vecchio della Montagna*, e fa notare subito come la «magagna» cominci dallo stesso libretto. Secondo Boito, il soggetto dell'opera è «un altro bel soggetto bruttato, un altro grande lembo di storia perduto», poiché, essendo storico e di colore orientale, avrebbe dovuto «riscaldare una testa di poeta e di un musicista», mentre invece è stato «mandato a male dalla corta veduta di chi si accinse a trattarlo». Imputa larga parte della responsabilità dello stato del melodramma italiano ai poeti, inconsapevoli del ruolo che ricoprono in quanto autori di una delle componenti fondamentali della «suprema incarnazione del dramma»:

Ma chi ebbe fra mani tanta poesia, stimò opportuno di barattarla in altrettanta prosa, stimò opportuno di appiattare il pubblico, non coll'oppio di Hassan, ma dandogli da bere d'un rancido raspè, di cui egli è sazio, è schifo, è stomacato. E qui sta la magagna. Questi facitori di melodrammi non hanno un dubbio al mondo della gran parte che oggi lor tocca, non si pensano un momento che la musica inceppata attende da essi la scossa per poter camminare; se ne stanno oziosamente adagiati, contenti al quia e al loro facile mestiere, senza curarsi punto dell'arte. Intanto quella sta rattappita, intristita, deserta, a campar d'accatto in sulla svolta d'una via, come un povero in canna. L'argomento è grave, e calza ora più che mai; però procediamo.⁶¹

La magagna risiede proprio nel libretto, il «rancido raspè», vinello stantio, che gli autori propugnano come se fosse arte. Questa *Cronaca* è esemplare nell'esposizione dell'estetica boitiana, perché per la prima volta compare la contrapposizione tra *forma* e *formula*. È opportuno riportare il passo interamente:

V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma

⁵⁹ *Cronaca musicale dalla «Perseveranza», 13 settembre 1863*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1079-1084.

⁶⁰ *Cronaca drammatica dalla «Perseveranza», 13 ottobre 1863*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1085-1091.

⁶¹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1080.

melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverdi, la *formula* melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre *formula*, come *formula* era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'esser pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci.

Tutto questo discorrere affrettato torna in vantaggio del signor Cagnoni, dandogli ampia ragione, perché conduce naturalmente a concludere che oggi non è dato far della bella né della buona musica, non solo sopra un cattivo *libretto*, ma sopra un *libretto*.⁶²

Ciò che Boito mette in discussione è il presente, mai il passato, sulla scorta degli insegnamenti del suo maestro, Mazzucato, e per far sì che il presente cambi finalmente statuto e si relazioni col futuro come è avvenuto nel resto del panorama europeo, è necessario che impari dallo stesso passato (da notare il riferimento alla tragedia greca), che si configura qui non come un monolite intoccabile, ma come un progresso continuo, sempre positivo, un percorso nobile che ora deve svincolarsi dalla gabbia dei pezzi chiusi e della segmentazione in numeri.⁶³ Parlando invece direttamente della musica, sottolinea la necessità di ricorrere a «una più giovane, più calda maniera di stromentare», di sviluppare l'orchestrazione, poiché «l'orchestra non è già una chitarra, è un'anima, una tavolozza, un dramma, è il coro della tragedia greca». Evidenzia anche i notevoli progressi in termini armonici e ritmici compiuti:

Dal giorno che fu fissa e compiuta l'opera della nostra tonalità, dai primi anni del sedicesimo secolo ad oggi, da fra Pietro d'Uregna a Meyerbeer, la musica procede del continuo ora nell'uno ora nell'altro de' suoi elementi, con un moto (ci si passi l'immagine) circolare e centrifugo, che le dà somiglianza di quella figura spirale che s'alza, s'alza e s'allarga perennemente, simbolo sublime delle civiltà sulla terra. Certo, più che ogni altra arte, la musica sente l'inevitabile fato de' suoi elementi, il suo *centro di gravità*; lo sente ad ogni minuto nella tonalità, lo sente ad ogni minuto nel ritmo, lo sente in quella pesante eppur necessaria carne dell'idea che si chiama la *forma*. Allentare il più possibile l'attrazione di questo *centro*, ecco il grande pensiero, ecco la grande operazione e incessante dell'arte.⁶⁴

Questa è la riforma del melodramma a cui pensa Boito, la sua «palingenesi dell'arte», associabile anche ai diffusi sentimenti scapigliati di disprezzo di tutte le

⁶² Ivi, pp. 1080-1081.

⁶³ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 25.

⁶⁴ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1084.

coscrizioni e convenzioni, alla volontà di emanciparsi. A tal proposito, Nardi vede in queste tendenze «il nostro Sturm und Drang tardivo», quel vento romantico che aveva scosso le coscienze e le arti europee all'inizio del secolo.⁶⁵ Ma la critica più forte, già espressa in precedenza e sempre ripresa, è quella nei confronti del pubblico, ben delineata nella *Cronaca drammatica* pubblicata sulla «Perseveranza» il 13 ottobre 1863.

Alla base della critica boitiana vi è la ferma convinzione che l'Arte debba assolvere una funzione superiore, volta al miglioramento interiore dell'essere umano,⁶⁶ ragion per cui l'autore si è sempre mostrato interessato ai suoi destinatari, sin dal suo esordio come critico.⁶⁷ Il rapporto che Boito ha con il pubblico è di certo contraddittorio: da una parte, ritiene che appartenga al pubblico una responsabilità specifica nella fruizione; dall'altra, riconosce i limiti delle masse e la necessità di educarle nel momento in cui, esprimendo giudizi, cadono in fallo.⁶⁸ Il giudizio del pubblico, infatti, è per lui paragonabile per importanza a quello del critico di professione, ma a differenza di esso è più alterno, volubile, perché il pubblico stesso può essere caratterialmente associato a una «donna»:

Il pubblico è donna: non s'aombri chi legge questo nostro aforismo. Il pubblico è donna in tutto, nelle virtù, nei brutti vizi, nel raziocinio, nel cuore. Ai giorni cattivi le sue pecche sono: leggerezza, pertinacia, concupiscenza, tutte pecche singolarmente femminili; ed anche si può aggiungervi il chiacchierio, donnesco uso del pubblico nostro. Ai giorni cattivi leggiero s'invaghisce, leggiero s'annoia, e, così pure, quando incoccia nel male è testardo, civettuolo quando ascolta chi lo adula e lo liscia morbidamente, ma delle ruvide verità poco capace. Ai giorni buoni le sue doti sono: amore, sommissione, verecondia; allora egli si volta verso il bello con passione di poeta, ed umile pende dalle parole del genio, con ardente cupidità di scienza. A chi lo tenta in quei giorni per le vili lubricità, per le volgari carezze, maestosamente, quasi donna pudica, rifiuta.⁶⁹

Certamente non si tratta di un'affermazione che può passare inosservata, ma rientra nella strategia dialettica di Boito di solleticare il suo pubblico e creare aspettativa, tra critiche e ironiche adulazioni. Distingue due differenti categorie di fruitori: da un lato c'è un gruppo ristretto di spettatori con cui l'autore ha instaurato un rapporto privilegiato, un'élite colta di intenditori che giudica coscienziosamente la singola opera; dall'altro la

⁶⁵ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 123.

⁶⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1086: «L'arte non è mai arte soltanto, perché dove c'è il bello c'è il vero, dove c'è il vero c'è il buono, epperò l'utile e il morale», passo in cui sono evidenti alcune reminiscenze manzoniane del «vero per oggetto, l'utile per iscopo, l'interessante per mezzo».

⁶⁷ Cfr. *Cronaca musicale parigina*, in P. Nardi, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1078.

⁶⁸ E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati, 2013, p. 40.

⁶⁹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1085.

massa da intrattenere, «legata al rito del giudizio collettivo e all'adesione emotiva».⁷⁰ Il suo giudizio su questa seconda categoria non è mai stato positivo, ma a partire dal fiasco del *Mefistofele* del 1868 il suo atteggiamento sprezzante passa dall'essere manifesto all'essere riservato. Per esempio, trattando del teatro del drammaturgo francese Victorien Sardou, in una *Rivista drammatica* pubblicata sul «Politecnico» nel 1866, a proposito del pubblico afferma:

Avvicinarsi alla belva capricciosa, fissarla in faccia, domarla, affascinarla, schiaffeggiarla ed accarezzarla, trastullarsi colle sue zampe e cacciar la testa nelle sue fauci senza esser morso, tutti questi atti possono esser chiamati vittorie.⁷¹

Vent'anni dopo, a seguito del fiasco napoletano dell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare da lui tradotto e ridotto, Boito si sfogherà con Eleonora Duse, sua compagna in quel periodo:

Un capolavoro immenso, un'opera più umana di tutta l'umanità! Che cosa vogliono?! Il vero. E non c'è vero più Vero di quello. Che cosa vogliono? Il teatro. E non c'è teatro più Teatro di quello. Arriverà quella sera che sarò padrone io di tutta quella boriosa ciurmaglia, e li farò vomitare tutti i cibi fetenti che hanno ingoiato da vent'anni, e vomiteranno per forza come tanti gatti, e poi mi ringrazieranno e ci grideranno «bravi!» e io risponderò: Porci.⁷²

L'unico pubblico per cui mostra una certa indulgenza è quello scaligero, ma solo perché ritiene che sia il meno dannoso nell'Europa di quel periodo. Resta il fatto che, a proposito dei fischi e in ragione della sua convinzione che il giudizio del pubblico sia comunque rilevante, «sacro e solenne è il fischio della folla come l'applauso, e s'anco sorto da errore (come non di rado accade) è pienissimo diritto».⁷³ Il fischio rimanda inevitabilmente al *Mefistofele*, prima e unica opera in cui il protagonista fischia «violentissimamente»⁷⁴ alla platea.

Tornando all'autunno del 1863, il giorno 11 novembre va in scena alla Scala la prima rappresentazione de *I profughi fiamminghi*, melodramma di Franco Faccio su libretto di Emilio Praga, giudicato mediocre dalla critica, ma di fatto ripetuto cinque volte.

⁷⁰ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo*, cit., p. 27.

⁷¹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1185.

⁷² Arrigo Boito a Eleonora Duse, 8 gennaio 1889, in A. Boito, E. Duse, R. Radice (a cura di). *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 306.

⁷³ *Cronache dei teatri dal «Figaro» del 4 febbraio 1864*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1113.

⁷⁴ *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da G. Ricordi*, Milano, R. Stabilimenti Ricordi, s.d. (ma 1877), p. 26n.

Non si conosce con precisione il momento in cui Boito recitò la goliardica *Ode saffica col bicchiere alla mano*, dal titolo *All'arte italiana*, si pensa probabilmente in una cena offerta ai due amici in occasione del loro primo successo scaligero, ma si sa che quest'ode, «tutt'altro che bella, ma storicamente importante»,⁷⁵ comparve nel numero del «Museo di Famiglia» di Milano del 22 novembre 1863, suscitando non pochi fastidi a Verdi, sentitosi chiamato in causa. L'ode inizia con un brindisi:

Alla salute dell'Arte Italiana!
Perché la scappi fuori un momentino
Dalla cerchia del vecchio e del cretino,
Giovane e sana.

E prosegue:

Forse già nacque chi sopra l'altare
Rizzerà l'arte, verecondo e puro,
Su quell'altar bruttato come un muro
Di lupanare.

È difficile credere che Boito pensasse a sé stesso come colui che avrebbe risollevato l'arte; più probabilmente, l'affermazione era rivolta a Faccio, essendo stata pronunciata l'ode nel periodo dell'esordio sulle scene dell'amico. Conclude:

Arte Italiana! Tu che al tempo bello,
Stavi maestra a un nordico paese,
Colle sante armonie di Pergolese,
E di Marcello.

Forse non fu la tua nota postrema
Etico soffio o inavvertito esempio,
Forse dai cori del tuo quieto tempio
Sorge il Poema.

Dunque si beva! E nelle tazze liete
Sia battesimo dell'arte lo Sciampagna,
E la folla rachitica e grifagna
Crepì di sete.⁷⁶

L'ode contrappone con ironia, dettata dal contesto e dunque non pensata per la pubblicazione, l'arte, nello specifico la musica, del presente a quella del passato «di Pergolese / E di Marcello». I critici non concordano sul fatto che Boito alludesse a Verdi,

⁷⁵ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 128.

⁷⁶ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1373-1374.

ma il presente musicale italiano era certamente rappresentato dal Maestro; dunque quest'ultimo se ne risentì e per diversi anni fece allusione a quest'episodio. Boito, dal canto suo, cercò di riappianare i rapporti col passare del tempo, e anche in precedenza in più occasioni manifestò grande rispetto per il compositore emiliano, come nel passo citato della *Cronaca musicale*⁷⁷ in cui lo annovera tra «i sommi» che ebbero il merito quantomeno di sviluppare positivamente le *formule*; anche nel «Figaro», in un articolo del 7 gennaio 1864 in cui discute della riproposizione dei *Lombardi alla prima crociata* (Milano, 1843), pur giudicando l'opera ormai superata, figlia del suo tempo, evidenzia come Verdi non abbia mai arrestato il suo percorso di maturazione artistica e sia passato attraverso la freschezza di *Rigoletto* (Venezia, 1851) e approdato alle innovazioni di *Un ballo in maschera* (Roma, 1859); ancora, in un articolo per la stessa rivista di circa un mese dopo, mette in luce le capacità del Maestro e si mostra disposto, nel suo caso, a tralasciare la fattura del testo poetico quando la musica, eccelsa, si mostra in grado di vincere da sola la «battaglia dell'arte»:

Verdi, invece, genio arditissimo, creatore, innovatore, vinse infinite volte la battaglia dell'arte senza il potentissimo soccorso della poesia; anzi a Verdi s'avrebbe non di rado dovuto perdonare il libretto: e in questi *Vespri siciliani* specialmente, vero tradimento di Scribe.⁷⁸

Sulla base di questa affermazione, è indubbio che Boito abbia sempre provato una certa ammirazione per Verdi, se non devozione nel periodo di collaborazione in cui verranno alla luce *Otello* (Milano, 1887) e *Falstaff* (Milano, 1893). Aveva consapevolezza che le sue speranze di rinnovamento del melodramma si sarebbero potute realizzare solo con la collaborazione del Maestro: insieme avrebbero portato a compimento la creazione della *forma* melodrammatica e dell'arte dell'avvenire.⁷⁹ Come scrisse in una lettera indirizzata all'amico Camille Bellaigue del 1908, sette anni dopo la morte di Verdi, «la *servitude volontaire* ch'io consacrai a quell'uomo giusto, nobilissimo e veramente grande è l'atto della mia vita di cui più mi compiaccio».⁸⁰

Gli scritti per il «Figaro» e il dualismo boitiano

⁷⁷ Cfr. *Cronaca musicale* in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1080.

⁷⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1117-1118.

⁷⁹ E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica*, cit., p. 52.

⁸⁰ G. Tintori, *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, p. 170.

Nel 1864 Arrigo Boito ed Emilio Praga prendono la direzione di un settimanale milanese, il «Figaro», destinato ad avere brevissima vita. Usciva il giovedì, vi erano alcune rubriche fisse di cui si occupavano collaboratori fissi che si firmavano con i nomi dei personaggi della celebre commedia di Pierre Beaumarchais. Boito si occupava delle *Cronache dei Teatri* e si firmava spesso con il nome del conte di Almaviva, forse per rivendicare le proprie nobili origini, ma soprattutto perché il conte nel *Barbiere di Siviglia* è un personaggio che si traveste indossando abiti diversi (studente, soldato, maestro di musica) e inganna i suoi interlocutori. Emerge la tendenza di Boito alla dissimulazione, ad esprimersi in modo oscuro, a voler depistare il suo pubblico con una «polisemia sfuggente e complessa, difficilmente afferrabile nella sua intrezza, che poggia su strutture esoteriche di taglio massonico».⁸¹ Angela Ida Villa afferma:

Trattandosi di opere destinate a circolare anche tra il vasto pubblico, ha dovuto lavorare badando contemporaneamente a due livelli di lettura: individuando un tema narrativo da sviluppare in superficie con assoluta coerenza e facendo scorrere al di sotto di questa copertura un livello sommerso cui affidare lo svolgimento del piano, appurabile, questo, con la rivelazione di particolari affioranti.⁸²

Spesso, infatti, Boito lascia trasparire alcuni elementi in superficie, perfettamente delineati, ma questi vanno a scontrarsi con il livello propriamente diegetico rendendolo così incomprensibile, ricco di incongruenze e incompiutezze.

Il *Programma* del «Figaro», esposto nel primo numero il 7 gennaio, recita: «*Castigat ridendo mores* sarà la nostra divisa: ma sarà *critica* e non *diffamazione*; sarà *satira* e non *libello*; sarà *polemica* e non *pugilato*»;⁸³ già dal secondo numero, in cui i collaboratori si presentano, Boito evidenzia come le esperienze all'estero possano averlo reso agli occhi dei suoi connazionali «strano ed ardito», perché «nulla v'ha che guasti più l'ottimismo paesano come il gironzolar troppo fuori di casa»,⁸⁴ ma quanto quelle stesse esperienze siano state preziose. La sua prima *Cronaca dei teatri*⁸⁵ per questo giornale, quella citata in precedenza datata 7 gennaio, inizia con un paragone, che «sta per mutarsi in parabola», tra una certa Salle Barthélemy parigina e il Teatro alla Scala. La «storiella»

⁸¹ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 31.

⁸² A. I. Villa, *Arrigo Boito massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», vol. 16, n. 3-4, 1992, p. 12.

⁸³ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 139.

⁸⁴ Ivi, p. 141.

⁸⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1092-1097.

che ci racconta vede per protagonisti un anonimo «citrullo» (ossia il pubblico, in questo caso specifico quello scaligero) e una «*grisette*» (la direzione del teatro), che vanno a comprare presso una «biccicocca» (la bottega dell'impresario) delle «cianfrusaglie e mercanzie d'ogni genere» (gli spettacoli), vendute e comperate in un circolo senza fine. Le opere menzionate in questa cronaca sono annoverate tra «le migliori glorie della musica»: *Norma* (Milano, 1831) e *I Puritani* (Parigi, 1835) di Bellini, *Lucia di Lammermoor* (Napoli, 1835) di Donizetti, i già citati *Lombardi alla prima crociata* di Verdi; ma, secondo Boito, queste perle musicali non sono sufficienti per una piena conoscenza dell'arte. Attraverso l'immagine del ragno e della lumaca, che per natura non guardano oltre la propria ragnatela e il proprio guscio, critica gli uomini, che «chiamati a vigilare l'incremento dell'arte» invece restano «ingusciati e rincantucciati come gli animali di cui femmo parola». Oramai è tempo di allargare il repertorio scaligero e di aggiungere «altri splendidi nomi», per esempio quelli dei classici d'oltralpe, come *Freischütz* (Berlino, 1821) e *Oberon* (Londra, 1826) di Carl Maria von Weber, *Orfeo ed Euridice* (Vienna, 1762) di Christoph Willibald Gluck, *Don Giovanni* (Praga, 1787) di Wolfgang Amadeus Mozart e *La Juive* (Parigi, 1835) di Fromental Halévy. La riflessione di Boito parla in termini assoluti, poiché il progresso, il passo del tempo «rapido, risoluto, vertiginoso», in nessun'altra arte procede così velocemente come nella musica:

Nello spazio di pochi anni, di dieci, di venti, di trenta al più, quanti sconvolgimenti, quante conquiste, quante cadute di geni sotto altri geni, e quanti che si demolirono da se medesimi, per risorgere più potenti sulle loro rovine! Meyerbeer che rinnega il Crociato con gli Ugonotti, Rossini che rinnega l'Otello col Guglielmo Tell, Wagner che rinnega il Cola di Rienzi col Lohengrin! Verdi che rinnega i Lombardi col Rigoletto! E il pubblico ansimante, timido, dubbioso, che segue come un cane le pedate del genio e le luminose sue contraddizioni.⁸⁶

È tempo di ribaltare i ruoli e le convenzioni: l'operista deve educare e guidare gli spettatori, non viceversa, perciò deve infischiarci delle aspettative del pubblico, il cui giudizio è pur sempre volubile e alterno e soggetto a errori e pentimenti.

Fondamentale nell'esposizione della riforma boitiana è la *Cronaca* del numero del 21 gennaio 1864.⁸⁷ Nella prima parte della *Cronaca*, prende spunto da una nuova commedia di Leopoldo Marengo per attaccare anche la critica a lui contemporanea, oltre che il pubblico. Da tempo è stato smarrito il senso critico dell'arte, da parte del pubblico

⁸⁶ Ivi, p. 1095.

⁸⁷ A. Boito, *Cronache dei teatri dal «Figaro», 21 gennaio 1864*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1102-1108.

e da parte della stampa, perciò quando l'arte va «a sghimbescio» la critica non può fare altro che seguirla: «Il continuo spettacolo delle cose non belle toglie il diletto della critica, [...] la rimuove da quella *invariabilità nel medio* [...] E da questa veggente moderazione, origine d'ogni verità, la critica si stacca quando l'arte diventa, com'oggi, grande e volgare».⁸⁸ Nell'ultima sezione della *Cronaca*, usa come spunto per esporre i punti della sua riforma la recensione di *Ginevra di Scozia*, ultima opera del novello Rota. «Recensione» per modo di dire, poiché reputa tale opera di così scarso valore da non volerne proferire neanche giudizi.⁸⁹

Altre volte, in altro giornale di questa città, dicemmo alcuna parola intorno alle verità violente che sentiamo nell'anima, svolgemmo alcuni principii, citammo alcune limpide idee che ci parvero assiomi, e femmo ciò anche allora perché calorosamente commossi dallo spettacolo d'una delle tante miserie che ingombrano questo povero studio della musica. Nello stretto spazio di queste cronache ci pare soverchio il ripeterci.

Pure, giacché i giovani d'oggi infatuati hanno tanto a noia il leggere ed il pensare, giacché scrolla con tanta indifferenza la testa il vulgo per le nobili cose dell'intelletto, ridurremo le ragioni che ci paiono utili a meditare in ristretto numero di lettere ed in chiara divisione di periodi, a simiglianza d'una polizza di lavanderia, o d'un listino di Borsa.

L'opera in musica « del presente», per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro:

I. La completa oblitterazione della *formula*.

II. La creazione della *forma*.

III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.

IV. La suprema incarnazione del dramma.

L'altro giornale della città di cui parla è la «Perseveranza» e i principii a cui si riferisce sono i concetti di *forma* e *formula* esposti nella *Cronaca musicale* del 13 settembre 1863.⁹⁰ I quattro punti soprariportati sono da realizzare insieme per giungere all'opera «teoricamente rivelata da chi, con fervore artistico, persegue il Vero, il Bello e il Nuovo».⁹¹ Il punto di partenza di tutti i cambiamenti è il testo poetico del libretto: dal punto di vista formale, Boito guarda al superamento delle forme chiuse operistiche, a favore di un sistema più aperto; dal punto di vista musicale, allo sviluppo tonale e ritmico, quest'ultimo in particolare guidato dalla struttura metrica del libretto. È evidente l'ispirazione wagneriana che c'è dietro all'idea di «suprema incarnazione del dramma»:

⁸⁸ Ivi, pp. 1103-1104.

⁸⁹ Ivi, p. 1106: «La critica severa non vuole né deve acconsentire al proferir giudizi di sorta su cose di tale levatura come questa *Ginevra di Scozia*: esse escono da tutti i regni dell'arte, epperò sfuggono inavvertitamente al suo governo e alla sua seria sentenza».

⁹⁰ Cfr. *Cronaca musicale dalla «Perseveranza», 13 settembre 1863*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1079-1084.

⁹¹ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 37.

certamente Boito fa derivare questa aspirazione da *Oper und Drama*, ha compreso i concetti del Maestro tedesco e li ha fatti propri. L'articolo termina con una riflessione sulla banalità della musica di Rota, prima volta in cui compare la celebre locuzione riferita a Verdi:

Almeno vi fosse nella musica del Rota qualcosa pur di brutto ma di individuale, pur di deforme ma nuovo, pur di uggioso ma di bizzarro; no, egli segue la letàna dei diaconi, sottodiaconi, chierici, sacrestani, che fan coda al gran Prete; egli la segue lemme lemme colla sua candela in mano e col suo turibolo dondolante, dicendo «Amen» ad ogni passo e curvandosi ad ogni altare, colla materiale devozione del frate, colla pusilla umiltà della monaca.⁹²

«Gran Prete»⁹³ è un'allusione a Verdi. È noto il fatto che il rapporto tra i due, in quel periodo, fosse quantomeno turbolento e, nonostante l'ammirazione provata per il Maestro bussetano, Boito non si fece scrupoli davanti a nessuno per far valere le sue teorie, secondo la convinzione che «per far breccia nell'avvenire c'è gran bisogno di pungere, di piagare, di crivellare»:⁹⁴ la battaglia di Boito non era *contro* gli altri artisti, era *per* l'avvenire.

In una *Cronaca dei teatri*⁹⁵ di un mese successiva, pubblicata sul «Figaro» del 25 febbraio 1864, benché questa volta tratti di una commedia in prosa (*La donna è lo scettico* dell'amico Paolo Ferrari, rappresentata al Teatro Santa Radegonda), torna a parlare di arte italiana e lo spettro dell'*Ode saffica* si manifesta chiaramente, sottolineando come in Italia la fecondità del genio sia cosa rara:

Giacché ci rimugina nel cervello continuamente e tormentosa questa fiaba dell'*arte italiana*, e non ci dà tregua il pensiero della sua mala fortuna; [...] Sventura delle arti, sono le forze svogliate dei grandi, sono le voglie impotenti dei piccoli; le travagliate accidie di chi sente troppo nell'anima l'impalpabile castità del bello, le petulanti solerzie di chi sente in cambio la palpabilissima foia del brutto o del mediocre: sventure dell'arti sono queste crudelissime. Paolo Ferrari che in dieci anni di pensosa fatica ne compie sol poche commedie, e il grosso ciurmadore che ne improvvisa duecento, sono purtroppo fra noi due fenomeni naturali.⁹⁶

Trattando della commedia dell'amico, Boito passa sopra all'*intrigo*, che ritiene superfluo dispiegare, poiché l'autore stesso, «sperimentato maestro dell'arte»,

⁹² A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1107-1108.

⁹³ Cfr. Dante, *Inferno*, XXVII, v. 70: «se non fosse il gran prete, a cui mal prenda!».

⁹⁴ A. Boito, *Polemica letteraria dal «Figaro» del 4 febbraio 1864*, in A.I. Villa (a cura di), *Opere letterarie*, Milano, Otto/Novecento, 2001, p. 330.

⁹⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1125-1131.

⁹⁶ Ivi, p. 1125.

[...] mise tutto l'animo suo, ed il cuore e l'ingegno, alla dipintura delle passioni, agli splendori del dialogo, alla santità dello scopo; e fece come i potentissimi artisti alcuna volta fanno, mortificò la creta dell'opera sua per divinizzarne lo spirito. Fatale dannazione di tutto ciò ch'è umano! La materia è ribrezzo allo spirito, lo spirito è spavento alla materia: la forma è ribrezzo all'idea, l'idea è spavento alla forma, e l'arte è idea e forma! Questa torbida lotta durerà eterna sul mondo.⁹⁷

Piano piano il teatro in Boito sta assumendo i tratti di una vera e propria religione: il luogo dello spettacolo ha una certa sacralità che deve essere rispettata in quanto sede della ritualità artistica. In un'altra *Cronaca*⁹⁸ di poco successiva, datata 24 marzo, riporta, non senza sdegno, un episodio increscioso avvenuto nello stesso teatro, in cui un «poveraccio» dilettante «dilettò così brutalmente il pubblico da far credere il teatro una congrega di matti», e il pubblico, a sua volta, in preda alle risa più folli, fece piovere sulla scena tutto ciò che gli capitò a tiro. La parte più dignitosa del pubblico, che comprendeva lo stesso Boito, arrossì «non già per chi si faceva beffare, ma per chi beffava». Il sipario fu alzato e abbassato più volte, mostrando le «luride e segrete cose» che il pubblico, essendo la scena uno spazio sacro, non avrebbe mai dovuto vedere: «fu prostituita la scena»⁹⁹. Ma dalla *Cronaca* del 25 febbraio, nella quale spunta il dubbio di un ideale trascendente impossibile da raggiungere, risalta un altro aspetto del pensiero boitiano che va delineandosi tra le critiche e le liriche: il dualismo.

Rispetto agli altri scapigliati, come Tarchetti, Boito non solo portava dentro di sé l'inquietudine dell'uomo insofferente che tenta invano di raggiungere ideali inafferrabili, ma si adoperava anche per afferrarla, per studiarne l'essenza, per darne una definizione. Nel *Libro dei Versi* (pubblicato per la prima volta nel 1877, la seconda edizione risale al 1902) compaiono tre liriche in cui Boito prende le distanze dal fenomeno per definirlo: *Dualismo* (1863), *A Emilio Praga* (1866), *A Giovanni Camerana* (1865). La prima di esse, *Dualismo*, vista la nota incontentabilità di Boito, viene rimaneggiata e ripubblicata più volte, prima sul «Figaro» del 18 febbraio 1864, poi nella *Strenna Italiana* del 1872, infine nel *Libro dei Versi*, in entrambe le sue edizioni posta in apertura.¹⁰⁰ In sostanza, la poesia si configura come una sorta di confessione «di ritrovarsi la risultante di un dualismo interiore senza possibilità di risoluzione, un'antitesi vivente»,¹⁰¹ in cui ritornano i termini del binomio materia-spirito e, ai suoi occhi, la materia si identifica con la forma

⁹⁷ Ivi, pp. 1129-1130.

⁹⁸ *Cronache dei teatri dal «Figaro», 24 marzo 1864*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1145-1150.

⁹⁹ Ivi, p. 1150.

¹⁰⁰ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 5-8.

¹⁰¹ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 144.

e lo spirito con l'idea. La materia è per Boito tutto ciò che pesa.¹⁰² Il testo descrive un movimento verso l'alto ostacolato da una forza che lo trattiene a terra ed è proprio la forza di gravità il simbolo della condizione umana:¹⁰³

Son luce e ombra; angelica
Farfalla o verme immondo,
Sono un caduto ch'èrubo
Dannato a errar sul mondo,
O un demone che sale
Affaticando l'ale,
Verso un lontano ciel

Ecco perché nell'intime
Cogitazioni io sento
La bestemmia dell'angelo
Che irride al suo tormento,
O l'umile orazione
Dell'esule dimone
Che riede a Dio, fedel.

[...]

E sogno un'Arte eterea
Che forse in cielo ha norma,
Franca dai ruvidi vincoli
Del metro e della forma,
Piena dell'Ideale
Che mi fa batter l'ale
E che seguir non so

L'Io poetico è presentato in cerca dell'Assoluto, ma l'Assoluto è una meta irraggiungibile e l'unica cosa che può consolare il poeta sembra essere il sogno dell'Ideale, che tuttavia non sempre si identifica con il Bene, poiché esiste il doppio morso del Vero e dell'Idea, come esprimerà lui stesso nella lirica *A Emilio Praga*: «Sono stanco, languente, ho già percorso / Assai la vita rea, / Ho già sentito assai quel doppio morso / Del Vero e dell'Idea».¹⁰⁴ Boito resterà sempre nello spazio ambiguo tra Reale e Ideale, essendo quest'ultimo inarrivabile, e motivo di ispirazione sarà sempre la lotta tra Male e Bene. L'artista, «l'uman» che si contrappone alla massa, è sospeso su una fune e non ha possibilità di ascendere al cielo, al sublime: «l'alto rifiuta l'ascesa concreta di colui che sta in basso: il cielo rimane serrato, l'artista lo sa, ne è consapevole, ma tenta di opporsi

¹⁰² A. Boito, *Le foglie*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 23: «Tutto ciò che pesa, / Uomo, ha peccato».

¹⁰³ C. Maeder, *Il Real fu dolore e l'Ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*. Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 31.

¹⁰⁴ A. Boito, *A Emilio Praga*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 32.

con la mente, con il sogno».¹⁰⁵ Il pubblico dell'artista assiste a questo spettacolo e attende la caduta del funambolo:

Come istrion, su cupida
Plebe di rischio ingorda,
Fa pompa d'equilibrio
Sovra una tesa corda,
Tale è l'uman, librato
Fra un sogno di peccato
E un sogno di virtù.

Il motivo dell'impossibilità di salire verso l'alto ostacolato dal peso ricorre in dieci liriche sulle sedici del *Libro dei Versi*: il pensiero non può bilanciare la discesa della condizione umana, la salita rimane inattingibile, la sola cosa esperibile è la caduta, e così il peso diviene simbolo della realtà. Non a caso, nella lirica *A Emilio Praga*, usa l'immagine di una palla di gomma come paragone della loro vita: «Or sul suolo piombiam verso il fatale / Peso che a' pesi è somma, / Or balziamo nel ciel dell'Ideale, / Vuote palle di gomma».¹⁰⁶

Il «Giornale della Società del Quartetto» e il «Museo di famiglia»

Tra il 1863 e il 1864 viene fondata a Milano, su modello fiorentino, la Società del Quartetto. Nel giugno iniziano le rassegne di “esperimenti musicali”, concerti principalmente cameristici volti ad ampliare la conoscenza nel pubblico della musica cosiddetta «indipendente», ossia strumentale, che «da vent'anni a questa parte vegeta a stento».¹⁰⁷ Il «Giornale della Società del Quartetto» avvia le pubblicazioni nel luglio di quell'anno, con cadenza tre volte al mese, poi dal settembre ogni due settimane; così per poco più di un anno, fino al novembre del 1865. Nel primo numero, Alberto Mazzucato, membro della rappresentanza sociale, presenta il giornale e la società: «questa e quella avevano un unico fine: far della musica e parlar di musica non per solo diletto e passatempo, ma per scopo altamente educatore».¹⁰⁸ Per la maggior parte, i brani scelti per gli Esperimenti non sono contemporanei. L'insegnamento di conoscere il passato e

¹⁰⁵ C. Maeder, *Il Real fu dolore e l'Ideal sogno*, cit., p. 23.

¹⁰⁶ A. Boito, *A Emilio Praga*, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 32.

¹⁰⁷ A. Boito, *Esperimenti della società del quartetto*, Terzo esperimento (anno II), 14 maggio 1865, dal «Giornale della Società del Quartetto» (1865), in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1173.

¹⁰⁸ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 159.

apprendere da esso per orientarsi nel presente è ribadito da Boito anche nel suo ultimo articolo per il Giornale:

La grande e vera missione di tutte le Società del Quartetto è appunto il conservare con religione le reliquie dell'arte strumentale, è l'esser maestre di *passato* ai giovani ed al pubblico, è il divenir forti di erudizione.

S'impara dai padri acciò poter lavorare pei figliuoli.

Esercitemoci alla Sinfonia e al Quartetto per poter affrontare il Melodramma.

[...]

L'epoca musicale sta per mutare, una grande amplificazione dell'arte è imminente; la musica sta per subire una spostazione di centro, e un dilatamento di cerchia.

Agli orizzonti allargati occorrono pupille più acute e telescopi più lontani.

È naturale ed agevole malizia al miope il dire che oltre venti passi c'è nebbia.

Noi consigliamo in questa circostanza a tutti costoro il rispetto verso le cose che non vedono, e l'andar cautamente incontro a codesta nebbia e a codesta caligine; oppure, se se ne adontano, consiglieremo loro di fare ciò che noi medesimi facciamo: portare gli occhiali.¹⁰⁹

Il Boito degli scritti “quartettistici” sembra aver abbandonato il pessimismo degli scritti del «Figaro», sembra essere stato illuminato dai sette soli¹¹⁰ che i fruitori degli Esperimenti hanno ascoltato nel primo anno di concerti. A proposito del Secondo Esperimento dell'Anno II, avvenuto il 7 maggio 1865, riporta che l'intera platea aveva mosso un grido all'ascolto dell'ultima pagina dell'*Adagio in re minore* di Mendelssohn: «abbiamo bevuto all'anfora del Bello il succo dell'Ideale e ne siamo briachi».¹¹¹ Tale appagamento deriva probabilmente dal fatto che in quel momento si stesse occupando soltanto di musica indipendente, svincolata dal testo poetico, come suggerisce lo stesso Boito nella già citata *Dualismo*: «E sogno un'Arte eterea / Che forse in cielo ha norma, / Franca dai rudi vincoli / Del metro e della forma».¹¹² Non che la musica indipendente sia completamente libera dalle *formule*, ma è più facile che essa si sciolga nelle *forme*. Allo stesso resoconto del Secondo Esperimento appartiene anche la descrizione del Sublime in forma sferica, descrizione che costò a lui e ai suoi soci l'appellativo di “sferici”:

Il Sublime è più semplice del Bello.

Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna: la forma sferica.

L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime.

¹⁰⁹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1177.

¹¹⁰ Ivi, p. 1161: «Nei sette nomi che abbiamo ora pronunziato, appare splendidamente visibile un cono sidereo che ha per base Mozart, Boccherini, Hummel; che ha per raggi Mendelssohn, Schumann, Chopin; che ha per punto focale Beethoven».

¹¹¹ Ivi, p. 1170.

¹¹² Ivi, p. 7.

Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'*adagio* di Mendelssohn [op. 87] è sferico e più semplice dell'*andante* di Mozart [K 387]. E perciò anche più fortemente concepibile.¹¹³

Sul «Giornale della Società del Quartetto» appare un saggio, precisamente uno studio biografico critico, intitolato *Mendelssohn in Italia*.¹¹⁴ Ispirato dalla traduzione in francese delle lettere del grande musicista tedesco, nel saggio si può leggere in controtela dal caso biografico di Mendelssohn il caso autobiografico di Boito. Nel 1831 Mendelssohn manifesta il desiderio di scrivere un'opera, precisamente tratta dalla *Tempesta* di Shakespeare, ma manca un poeta, ben diverso dai «*versificatores*, i poetucoli, i librettisti». Il Maestro della musica indipendente vuole dare una *forma* al proprio Ideale:

Alla musica melodrammatica in Germania a quell'epoca, dopo d'essersi ampliata portentosamente agli sviluppi ritmici e tonali di Beethoven e di Weber, rimaneva un altro sviluppo da raggiungere, nuovo, solenne nella forma tragica. Questo sviluppo imperioso e grande doveva naturalmente arrivarle da un poeta. [...] L'uomo-poeta, chiamato nel 1830 dalla musica alemanna, non compariva. Ecco perché Mendelssohn non iscrisse la sua *Tempesta*.

Fin ch'ei visse, l'ardente musicista cercò sempre indefesso, coraggioso, e cercando morì. Portò il suo concetto nel sepolcro scevro ancora del peso della forma, mono da materia, bianco, etereo, vergine, sublime, come quando lo conobbe la prima volta nell'anima.

Mendelssohn morì e il poeta non è ancora comparso in Germania.¹¹⁵

Così come Mendelssohn, anche Boito si covava dentro un *Faust* e un *Nerone*, a cui tentava di dar forma nella poesia. Sotteso a questo anelito vi era un Timore, il Timore dell'Arte, che ha accomunato tutti i «giganti», da Beethoven a Meyerbeer, da Marcello a Palestrina, persino Dante: «Chiedete a Shakespeare perché abbia pensato più di vent'anni all'*Amleto*, chiedete a Goethe perché abbia lavorato tutta la vita al *Faust*, voi che scrivete cento opere in dieci anni: pigri».¹¹⁶ L'artista, il poeta, secondo Boito dovrebbe essere «*larvarum plenus*», pieno di larve, invaso per tutta la vita dall'ispirazione lunga, meditata. Nell'analisi dell'Ideale, contrappone la cultura italiana (mediterranea) e quella tedesca (nordica), la quale nel *Mefistofele* tornerà in un tentativo di sintesi che celebra «l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto la stessa aureola»:¹¹⁷

¹¹³ Ivi, p. 1171.

¹¹⁴ A. Boito, *Mendelssohn in Italia*, dal «Giornale della Società del Quartetto» del 1864, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1227-1258.

¹¹⁵ Ivi, p. 1256.

¹¹⁶ Ivi, p. 1251.

¹¹⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 124n.

L'Ideale è molteplice come il colore dei mille paesi di questa terra. L'uomo d'Italia ha un ideale smagliante e compatto, sogna i capitelli dorici, i frontoni egiziaci e le linee palladiane, simmetriche, rette, pompose, e i versi ondosi d'Ariosto e tutte le più splendide rifrazioni dell'iride, e le sensuali cantilene che s'improntano rapidamente nella memoria.

L'uomo di Germania ha invece un ideale più scuro perché più profondo, più melanconico, più austero, ma più pregno dei vapori del paradiso e dei misteri dell'anima; l'uomo di Germania sogna il cuspidi dei suoi pinacoli gotici, e la stupenda armonia delle insimmetriche navate, e i quieti colori dei rosoni negli absidi e negli antichi manieri, e i casi da leggenda e la lunga nota dei salmi luterani che vola dritta dritta in cielo. L'ideale dell'uno è sfinge e negazione all'ideale dell'altro. [...] Davanti al tedesco noi siamo un popolo di improvvisatori, [...] siamo gente smarrita e temeraria, priva del santo Timore dell'Arte.¹¹⁸

Ed è qui che ritorna il Boito pessimista del «Figaro», il Boito che si mette contro il «nome-proiettile»¹¹⁹ di Richard Wagner. Il sentimento per Wagner è molto complesso e altalenante da definire: passa dall'entusiasmo giovanile per le sue teorie, fortificato dalla passione per Baudelaire,¹²⁰ al momentaneo disprezzo del 1864, alla solenne esaltazione del *Lohengrin* bolognese del 1871, fino alla realizzazione nella maturità dell'impossibilità di amare totalmente il suo genio.¹²¹ Il rigetto del 1864 potrebbe essere dipeso da due fattori rilevanti: da una parte, in quel periodo in Italia i drammi di Wagner circolavano solo in trascrizione pianistica; infatti, Boito ammira la musica del compositore tedesco, ma condanna il suo teatro, nonostante non abbia visto nulla prima del 1871.¹²² D'altra parte, certamente non è un caso che Boito fosse molto legato a Giulio Ricordi in quanto soci, e amici, e quindi ne subisse le influenze nell'ambito del conflitto di interessi tra le due case editrici, la verdiana Ricordi e la wagneriana Lucca. Detto ciò, la disillusione di questa fase verrà presto soppiantata dall'entusiasmo alla visione del *Lohengrin*, tant'è che scriverà a Wagner una lettera di congratulazioni e da quel momento si occuperà lui delle traduzioni italiane dei suoi drammi (per la casa Lucca). Tuttavia, nel saggio *Mendelssohn in Italia* non si fa scrupoli a manifestare il rovesciamento del suo pensiero:

Riccardo Wagner indovinò la fase in cui volgeva il melodramma tedesco dopo che Weber fu morto, e dopo che Meyerbeer [...] aveva fatto dono alla Francia delle onnipotenze sue.

¹¹⁸ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1249-1250.

¹¹⁹ Ivi, p. 1256.

¹²⁰ Alla morte di Baudelaire, Boito scriverà ad Emilio Praga: «Non vedremo più Baudelaire [...] Il Realismo muore, fratello, muore nella doppia morte dell'anima e del corpo [...] Praga come stai? Tastiamoci il polso scambievolmente e, se batte ancora, Dio e Victor Hugo ci aiutino!», in P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 349.

¹²¹ D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 48.

¹²² Cfr. A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1256: «Pure sarebbe poca clemenza in noi disconoscere nella musica sua qualche istinto prepotente, qualche vigorosa muscolazione, ma i suoi drammi sono inetti, bassi, ridicoli a fronte del supremo compito ch'erano chiamati a fare».

Quel nuovo sviluppo della forma tragica implorato da Mendelssohn, accennato ora da noi, Wagner lo sentì, lo capì, ma poi lo formulò malamente, teoretizzandolo a sghimbescio: lo condusse a termine peggio co' suoi poemi.

[...] La fidente turba di giovani che lo seguiva d'accosto in Germania, da lontano in Italia, va oggi diradandosi col disinganno in volto, coll'indifferenza nel cuore.¹²³

Alla «fidente turba di giovani» appartengono anche lui e Faccio, probabilmente i soli «da lontano in Italia»: nel periodo giovanile sono caduti nell'errore di giudicarsene seguaci e ora se ne ritraggono delusi. L'autore prosegue schiettamente:

Le prime parole di Wagner, confessiamolo, ci avevano commosso; noi tutti avevamo compreso, più che non ce lo permettesse una oscura esplicazione, il suo coraggioso pensiero. Wagner distruggeva la *formola melodrammatica*, Wagner prometteva di ampliare i limiti del ritmo e della melodia, Wagner, poeta-maestro-estetico, nella sua triplice faccia ne pareva l'uomo nato e predestinato a compiere la missione innovatrice. Menzogna.

Boito rispondeva come Wagner al titolo di poeta-maestro-estetico e credeva fermamente che la soluzione sarebbe arrivata da un poeta tedesco, il poeta che cercava Mendelssohn:

Il tedesco che fonderà quell'alto poema tragico ed epico, mimico e rapsodico, quella grande restaurazione della *tragedia greca* e del *mistero medio-evico* che sarà l'opera in musica del non lontano avvenire, sorgerà presto in Germania.

[...] Vorremmo, per amore e per egoismo, fare il lieto presagio piuttosto che alla Germania a questo nostro paese, ma in fatto di poesia più assai che in fatto di musica la fede ne manca a pronunciarlo. Quando i nostri artisti saranno più ispirati, più culti, più altamente liberi, quando il nostro pubblico tornerà a ricordarsi dell'arte, forse il gran poeta sorgerà anche fra noi.

Si tratta di sfiducia in sé stesso o nei tempi a lui contemporanei, ancora immaturi? Di certo, questo esaustivo saggio contiene in forma implicita l'atto di fede della nascita del primo grande librettista moderno italiano, Boito, capace di condizionare il lavoro del compositore, in nome della creazione della *forma*.¹²⁴

¹²³ Ivi, pp. 1256-1257.

¹²⁴ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 166.

Capitolo III

Il mito di Faust

Le origini della leggenda

Nella figura di Faust, in tutte le sue rappresentazioni, è sintetizzata l'esigenza dell'uomo di accedere all'inconoscibile, la tensione per una sete di sapere che tuttavia non può estinguersi e che porta l'uomo a stipulare un'alleanza, redatta attraverso un contratto, con l'oscurità. È un tema letterario ed artistico di lunga durata, che si è concretizzato nel personaggio di Faust e che esprime l'eterna lotta tra religione e scienza, la ribellione ai dogmi, la rivalse dell'uomo cacciato dal paradiso terrestre. A partire dalla prima pubblicazione che racconta la storia di Faust, il *Faustbuch* (1587) dell'editore Johann Spies, e successivamente con i capolavori di Christopher Marlowe e Johann Wolfgang von Goethe, il motivo del patto col diavolo assume una connotazione moderna, che si esprime da una parte nel dramma della conoscenza, derivato dall'insoddisfazione per un sapere incapace di spiegare i fenomeni del mondo sensibile poiché basato su verità religiose; d'altra parte, s'inserisce anche la novità del piacere nella negoziazione del patto, grazie al quale l'uomo, per tutta la durata del contratto, può godere di qualsiasi diletto mondano.¹²⁵

Il tema del patto col diavolo ha tradizioni antichissime: il primo vero patto è quello stipulato da Adamo ed Eva con il serpente-Satana nella *Genesi*, il quale promette loro di accedere alla conoscenza, proibita da Dio, e di innalzarsi a livello del divino. Eva cede prima di tutto «per acquistare saggezza», ma se l'uomo arrivasse a conoscere il bene e il male come Dio, allora verrebbe a mancare lo iato gnoseologico tra l'umano e il divino e la deificazione si configurerebbe come conseguenza della conoscenza. Oltre a questo, Adamo ed Eva scoprono la concupiscenza e diventano sessuati: i Padri della Chiesa

¹²⁵ Sul mito di Faust, cfr. P. Orvieto, *Il mito di Faust: l'uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno, 2006; L. Zenobi, *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013; sulla declinazione del mito nella musica, cfr. G. Marchand, *Il mito di Faust e la musica del XIX secolo*, in «*Enciclopedia della musica*», diretta da J. J. Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, Vol. IV *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004.

identificheranno il loro peccato come un peccato di *hybris*, termine con il quale si intende sia l'orgogliosa tracotanza caratteristica dell'empietà nella classicità, sia la «passione sessuale».¹²⁶

Nel Novecento, Sigmund Freud propone una chiave di lettura psicanalitica a questa ribellione, basandosi sul caso di studio specifico, realmente attestato nella seconda metà del Seicento, della nevrosi del pittore Christoph Haizmann.¹²⁷ Secondo Freud, i demoni non sono altro che desideri cattivi derivati da moti pulsionali respinti: il diavolo è la personificazione delle pulsioni rimosse e l'essere umano, che tenta di recuperare il perduto stato edenico e di soddisfare quei desideri repressi, riconosce in esso una sorta di capro espiatorio delle sue colpe, essendo il diavolo il grande Tentatore. Il pittore, che a causa delle sue visioni demoniache era stato rinchiuso nel santuario di Mariazell in Carinzia, aveva confessato di aver stipulato nove anni prima, perché povero e artisticamente improduttivo, due patti col diavolo, uno firmato con l'inchiostro e l'altro col sangue, impegnandosi ad appartenergli una volta trascorso quel periodo di tempo. L'8 settembre 1678 il diavolo appare al pittore nelle sembianze di un drago alato, gli restituisce il patto firmato col sangue e per un breve periodo il pittore sembra essere guarito; tuttavia, le visioni ricominciano: questa volta appaiono Cristo e la Vergine, in una forma ugualmente angosciante, così il pittore torna al santuario e prega il diavolo di riavere anche il secondo patto. Il patto viene sciolto e il pittore decide di farsi monaco. Le motivazioni che stanno dietro alla scelta del pittore di richiedere i servigi del diavolo, secondo Freud, non sono solo materiali (soldi, piacere, grandezza): il pittore voleva guarire da quello stato malinconico, derivato dalla morte del padre, che lo teneva imprigionato in un'abulia improduttiva. Nell'analisi freudiana, il pittore ha cercato di sostituire la figura paterna col diavolo, che a sua volta è sostituto e avversario di Dio. La sottomissione al Padre-Dio identifica la condizione di *pueri aeterni*¹²⁸ degli esseri umani, i quali, crescendo e scegliendo di essere autonomi, rischiano di imbattersi nel pericolo di sostituire il Padre-Dio con una figura a lui antitetica, la sua seconda faccia diabolica, originariamente unita alla prima.

¹²⁶ B. G. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, HarperCollins, 1983, p. 552.

¹²⁷ Cfr. S. Freud, *Eine Teufelsneurose im siebzehnten Jahrhundert*, in «Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften», vol. 9, n. 1, 1923; trad. it. *Una nevrosi demoniaca nel secolo decimosettimo*, in Id., *Opere*, vol. 9, *Introduzione* di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 521-558.

¹²⁸ P. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit., p. 23.

La perdita dello stato edenico e la caduta dal Paradiso Terrestre si delineano come la versione cristiana della caduta dall'età dell'oro pagana, con l'aggiunta di un personaggio, Satana, che induce l'uomo a peccare di *hybris*. Si possono fare dei parallelismi tra Satana e il Saturno mitico: Saturno (Crono), figlio di Terra (Gaia) e Cielo (Urano), si ribellò al padre quando questo imprigionò i suoi numerosi figli (i Titani) nelle profondità della terra. Con una falce, lo castrò e Crono divenne il signore degli dèi, ma a sua volta fu scalzato dal trono da Zeus, figlio più potente di lui che lo imprigionò nel Tartaro insieme agli altri Titani. Allora, in questi termini, «la natura umana è archetipicamente marchiata dalla caduta»¹²⁹ e il mito di Faust è la replicazione sia della caduta provocata dalla ribellione, sia del desiderio inappagabile di recuperare la divinità originaria attraverso la conoscenza acquisita grazie a quella stessa ribellione al Padre. Da una parte Faust è l'eroe, dall'altra il colpevole, e l'interpretazione cambia a seconda dei tempi e delle ideologie.

Un altro trasgressore precursore del mito è Prometeo.¹³⁰ Prometeo fu il più grande benefattore e il più astuto degli imbroglioni, perché rubò il fuoco a Zeus e donò all'umanità l'intelletto, ma per questo fu punito e incatenato ad una roccia, condannato a subire per l'eternità la pena di un'aquila che ogni giorno si nutriva del suo fegato. Alla fine fu liberato da Eracle e destinato all'immortalità. Il dramma di Prometeo sta nella scelta tra essere come il fratello Epimeteo, cioè fedele e sottomesso all'autorità divina, o avere un pensiero autonomo e in questo modo equipararsi a Dio. Le conseguenze della sua scelta hanno avuto come risultato da una parte la dannazione eterna, dall'altra l'immortalità. Questa declinazione eroica del mito di Prometeo e, di riflesso, di quello di Faust appartiene al periodo romantico, che ha visto l'esaltazione della ribellione a qualsiasi forma di soggezione dell'uomo.

All'origine del mito di Faust vi è una leggenda popolare tedesca del XVI secolo: Faust è un erudito dai talenti eccezionali che decide di vendere l'anima al diavolo perché deluso dai risultati ottenuti dopo aver passato una vita dedicata allo studio. Per ventiquattro anni (corrispondenti alle ventiquattro ore della giornata) il diavolo conduce Faust su un percorso futile e lussuoso, diverso da quello per il quale l'erudito, avido di sapere, ha venduto la sua anima. Allo scadere del patto, Faust conosce una morte atroce e sprofonda negli inferi.¹³¹ La leggenda si ispira a un personaggio realmente esistito,

¹²⁹ Ivi, p. 31.

¹³⁰ Ivi, p. 44.

¹³¹ G. Marchand, *Il mito di Faust e la musica del XIX secolo*, cit., p. 1003.

Georg Faust (divenuto Johann Faust), nato a Knittlingen nel 1480 e morto a Staufen attorno al 1540 (le poche fonti su di lui da quel momento ne parlano al passato). Condusse una vita errabonda, spostandosi tra le regioni della Germania centrale, nella zona di Wittenberg, culla della Riforma luterana. Si presentava come *Magister Georgius Sabellicus, Faustus junior, fons necromanticum, astrologus, magus*, ecc., era medico, dunque si faceva chiamare Dottor Faustus, si vantava di poter fare miracoli, di poter ricostruire i testi perduti della classicità: alcune fonti testimoniano la sua reputazione come astrologo, ma la maggior parte lo definisce ciarlatano. I resoconti della sua morte si colorano già di leggenda diabolica, poiché probabilmente fu molto violenta e sospetta; non solo, anche gli aneddoti relativi alla sua vita sono alquanto coloriti, a partire dal patto col diavolo. Tra di essi, ve ne sono un paio che hanno certamente contribuito alla consacrazione del suo personaggio come eroe popolare: quando si fece beffa di Solimano il Magnifico spacciandosi per Maometto, all'indomani dell'assedio di Vienna (1529); quando si recò in Vaticano per prendere in giro il papa negli anni in cui Lutero si ribellò alla Chiesa di Roma. Nel 1587 gli aneddoti attorno alla sua figura vengono stampati in una *Historia*¹³² (per i tipi di Spies a Francoforte sul Meno) presentandoli in un contesto edificante, visibile già dal frontespizio:

Storia del dottor Johann Faustus, famigerato mago e negromante. Di com'egli a un dato momento vendette l'anima al diavolo. Di quali avventure singolari egli in quel periodo fu testimone, protagonista e promotore, finché ricevette alla fine il ben meritato guiderdone. Per la maggior parte dai suoi stessi scritti postumi desunta, raccolta e approntata per la stampa come ammonimento terrificante, esempio orribile e monito sincero a tutti gli uomini superbi, avidi di sapere ed empì.¹³³

Segue alla prefazione, ricca di riferimenti biblici, il racconto della sua nascita e dei suoi studi e la sua attitudine a non accontentarsi mai del sapere umano, considerata «una causa certa del rinnegamento di Dio, della comunione con gli spiriti maligni e delle corruzione del corpo e dell'anima»¹³⁴ e motivo per cui fu presto soprannominato “lo Speculatore”. Nel Medioevo e nel primo Rinascimento, infatti, vige l'equazione tra scienze naturali e magia, tanto che tutti quegli eruditi e scienziati dediti allo studio delle arti occulte venivano considerati come eretici, seguaci delle forze infernali. La più antica

¹³² Cfr. L. Tacconelli (a cura di), *Storia del dottor Johann Faustus famigerato mago e negromante. Traduzione dall'editio princeps di Spies del 1587 e dei capitoli integrativi del manoscritto di Wolfenbüttel e delle edizioni a stampa del 1587, 1588 e 1589*, L'Aquila, Japadre, 1996.

¹³³ L. Tacconelli (a cura di), *Storia del dottor Johann Faustus famigerato mago e negromante*, cit., p. 41.

¹³⁴ Ivi, p. 44.

testimonianza del personaggio storico di Faust è una lettera scritta da Johannes Trithemius, abate di Sponnheim e umanista versato in occultismo, il 20 agosto del 1507, pubblicata poi nel 1601, nella quale mette in guardia l'astrologo e matematico Johannes Virdung von Hassfurt dalla compagnia degli imbrogliatori come il Dottor Faust. Curioso che successivamente, nel 1609, sarà la *Steganographia* di Trithemius (un'interpretazione delle Sacre Scritture in scrittura cifrata) ad essere inserita nell'Indice dei libri proibiti. Tra il XVII e il XVIII secolo magia, alchimia e discipline esoteriche gradualmente si staccano dalla teologia e vengono elevate alla categoria di scienze naturali, perdendo in questo modo la dimensione cialtronesca ed esaltandone gli aspetti speculativi. In Goethe, i poteri magici di Faust sono alquanto limitati, invoca spiriti del male e dialoga con loro, ma gli altri incantesimi, scagliati da Mefistofele, lo disgustano.

La *Historia* riporta che Faust, dopo l'incontro con Mefistofele, assume un atteggiamento diverso. La vera premessa al cambiamento di condizione, che come reazione avrà lo *Streben*, è lo stato malinconico e depressivo in cui si trovava Faust prima del patto. Quando i due si incontrano, Faust riconosce in Mefistofele una sorta di salvatore, giunto per risollevarlo dalle sue ansie e angosce e per promettergli la conoscenza a cui tanto aspira, in cambio dell'abiura della fede cristiana. In coerenza con la sua scelta di *Streben*, Faust pensò «che il diavolo non fosse così nero come lo si dipingeva, e l'inferno non così bollente come si raccontava». ¹³⁵ Si configura come l'emblema dell'eroe/antieroe che non può sottostare ad alcun giudizio unilaterale e così Faust arriva ad identificarsi in quella figura demoniaca (travestita, su sua richiesta, da frate francescano munito di campanellino), poiché anch'essa ha compiuto una scelta di *hybris* ribellandosi a Dio:

Faust accetta di integrare alla sua Persona [...] la sua Ombra, quel doppio ch'è in noi, sorta di Mister Hyde, che la religione, i comportamenti sociali e morali e lo stesso Io cosciente (il dottor Jekyll) hanno demonizzato perché socialmente inaccettabili: allora Mefistofele non è più un emissario che viene dall'esterno (da Luciferò), quanto l'altra parte dell'Io, il doppio o sosia, che sono [...] la parte rifiutata, malvagia, anarchica e depravata. ¹³⁶

Dal momento del patto Faust diventa l'Altro, il diverso eternamente estraniato, il *Wanderer* che viaggia per tutta l'Europa e nei mondi dell'aldilà grazie alla magia: da dotto contemplativo, chino sulla sua scrivania, ad apolide errante negromante. Diventa il

¹³⁵ Ivi, p. 63.

¹³⁶ P. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit., p. 41.

campione del dinamismo contro cui la Chiesa si scaglia: Faust è fermamente antipapale, perché pretende di sapere in vita ciò che la religione preclude all'esistenza umana e, allo stesso tempo, sbeffeggia genericamente ogni dogma, incarnando così il carnevalesco bachtiniano.¹³⁷ Il comico e la parodia costituiscono un mondo contrario a quello della cultura dominante, contemporaneamente negano i dogmi e affermano verità rovesciate. Giunto al diciassettesimo anno del patto, Faust viene messo nella condizione di ripensare alla sua scelta da un vicino di casa, che tenta di riportarlo alla comunità cristiana, ma Mefistofele interviene e gli fa sottoscrivere un secondo patto, più tassativo del primo, con il quale gli fa giurare di «non ascoltare né ammonimenti, consigli, rimproveri, ammaestramenti, né la parola di Dio, nelle cose mondane o spirituali, da parte di alcun uomo»,¹³⁸ rendendo così la sua scelta nuovamente irrevocabile. Alla fine della *Historia*, disperato perché sta per morire «ancora nel vigore della vita e in giovine età»,¹³⁹ Faust stesso ammette il motivo del patto: «Ah, ragione e libero arbitrio, che cosa pretendi dalle mie membra quando non c'è altro da attendere che la perdita della loro vita! [...] Ahi, ahi, ragione, superbia, temerità e libero arbitrio! O tu vita dannata e instabile!». ¹⁴⁰ La ragione della dannazione sta proprio qui, nell'aver scelto di esercitare il libero arbitrio e di essere artefice del proprio destino, come Adamo.

La figura di Faust si pone a metà tra la sovrumano divina e l'empia negromanzia, dunque è considerato dalla Chiesa come un avversario pericoloso. Il suo antenato più prossimo è l'ambigua figura di Simon Mago, considerato da molti autori cristiani come il primo degli eretici e degli gnostici. Negli *Atti degli Apostoli* si racconta di un Simone, nato in Samaria, che incantava la sua gente con prodigi, erroneamente scambiati con la manifestazione della «potenza di Dio», e che si fece battezzare da Filippo, esponente della Chiesa di Gerusalemme e autore di un vangelo gnostico. Giunti in Samaria Pietro e Giovanni, Simone offrì loro dei soldi per comprarne le capacità «magiche», derivate dallo Spirito Santo.¹⁴¹ Gli apocrifi *Atti di Pietro* riportano che Simone arrivò presto a Roma per diffondere lo gnosticismo ed entrò da subito nelle grazie del senatore Marcello e dell'imperatore Nerone, divenuto poi suo seguace. Contro la dottrina eretica di Simone e le sue magie diaboliche sono stati scritti diversi trattati, tra cui l'*Adversus haereses* di Ireneo, dal quale emergono alcuni aspetti importanti.

¹³⁷ Ivi, p. 53.

¹³⁸ L. Tacconelli, *Storia del dottor Johann Faustus, famigerato mago e negromante*, cit., p. 183.

¹³⁹ Ivi, p. 197.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 197-198.

¹⁴¹ Da qui deriva il termine «simonia».

Ireneo riporta la notizia che Simone arrivò a Roma assieme a una schiava da lui liberata, Elena di Tiro, che affermava essere «il Primo Pensiero della sua mente, la madre di tutti»,¹⁴² la sua *Ennoia* o *Sophia*, ossia la parte femminile che ha generato gli angeli e che poi da essi viene incarcerata in un corpo mortale: Simon Mago l'ha liberata così come Faust avrebbe poi liberato Elena di Troia facendola reincarnare. Essendo *Ennoia* la prima Concezione di Dio, dunque parte originaria dell'Uno, ed essendo Simon Mago convinto di essere quell'Uno, cioè Dio, insieme vanno a ricostituire sulla terra la perduta androgina divina.¹⁴³ Faust è l'erede di Simon Mago, la cui dottrina gnostica si ripropone sotto le colorite spoglie della magia e della dannazione a distanza di secoli. Secondo Paolo Orvieto, è possibile scorgere un parallelismo tra la motivazione del patto e l'obiettivo dello gnosticismo:

Cercare di suturare l'abisso (l'Uno stesso o Pleroma è chiamato anche Abisso) che divide, senza alcuna possibilità di comunicazione, un Dio segregato nella sua incommensurabile trascendenza e il mondo umano recluso nella sua immanenza, che non a caso viene attribuito a un dio minore o Demiurgo [Mefistofele]. Tuttavia nello gnosticismo, se da un lato le due entità – Dio e Uomo – sono incommensurabili e inavvicinabili, dall'altro lato Dio stesso è detto Anthropos, l'Uomo, con la conseguenza che Dio è l'uomo – ma sempre solo quello iniziato ai misteri, il mago – e l'uomo è anche Dio.¹⁴⁴

A sua volta Simon Mago, e di conseguenza lo stesso Faust, sembrano essere discendenti dei Magi persiani, i sacerdoti di Zaratustra che predissero la venuta di Cristo e si recarono alla sua culla con i loro doni, tra i quali anche il *Libro della Rivelazione di Adamo al figlio Seth*. Il libro segreto, rimasto sigillato e tramandato di padre in figlio dai magi, afferma che il vero mediatore tra l'uomo e Dio è il semidio Seth, il figlio donato da Dio ad Adamo dopo la morte di Abele. Seth era venerato dalla setta gnostica dei sethiani, i quali affermavano che il mondo fosse una creazione non di Dio, ma di esseri intermedi, gli eoni. Uno di essi, Sophia, avrebbe mandato sulla terra un emissario divino, Seth appunto, per fare dono agli uomini della Conoscenza originaria, sigillata in questo libro segreto. Secondo questa visione, l'artefice della salvezza dell'uomo sarebbe il semidio Seth, assimilabile, essendo equidistante tra Dio e uomo, alla figura di Mefistofele. I Magi, i maghi, invece, sono intermediari di intermediari. La tradizione precristiana (Socrate, Platone, Apuleio, neoplatonici) ritiene che la magia e i demoni siano l'unico mezzo

¹⁴² Ireneo, *Contro le eresie*, in M. Simonetti (a cura di), *Testi gnostici cristiani*, Bari, Laterza, 1970, p. 5.

¹⁴³ P. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit., p. 63.

¹⁴⁴ Ivi, p. 67.

attraverso cui l'uomo possa superare l'*impasse* gnoseologica tra Dio e l'uomo, mentre invece quella cristiana di Sant'Agostino e San Tommaso, antitetica, demolisce qualsiasi funzione salvifica della magia e vede nei demoni solo degli spiriti smaniosi di nuocere e di far deragliare la mente nell'irrazionale. Nel mito di Faust, sono presenti entrambe le concezioni, che si confrontano senza risolversi, rendendo così perennemente attuale Mefistofele perché «personifica la originaria indistinzione tra demone malvagio (diavolo) e demone buono (angelo custode)». ¹⁴⁵

Faust e la tradizione letteraria

Sebbene la leggenda di Faust e la vicenda storica del suo personaggio si svolgano in Germania, e si può dire che a partire dal XVIII secolo il mito assuma connotazioni più spiccatamente germaniche, la paternità della prima elaborazione letteraria di rilievo è anglosassone. Il *Faustbuch* pubblicato nel 1587, infatti, conobbe un successo notevole sin da subito e fu oggetto di svariate traduzioni in tutta Europa sino alla fine del Settecento. Tra il 1589 e il 1592, Christopher Marlowe (1564-1593), contemporaneo e concorrente di Shakespeare, scrisse, basandosi sulla traduzione inglese del racconto popolare, una delle prime tragedie sulla condizione umana dell'era moderna: *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* (trad. it. *La tragica storia del Dottor Faust*). Si tratta di un'opera arcaica, in linea con la prima fase del teatro elisabettiano e già impregnata di quelle presenze apollinee e dionisiache che Friedrich Nietzsche riconduce alla tragedia greca. ¹⁴⁶ Rappresentata per la prima volta nel 1594 (non si hanno notizie di precedenti rappresentazioni), in essa Marlowe accentua il contrasto tra tragicità e grottesco, Faust è un intellettuale disilluso che sceglie di sorpassare e infrangere la normalità del sapere, servendosi della magia.

Il coro di apertura annuncia la novità dell'opera. Si tratta infatti della tragedia di una coscienza intellettuale di stampo rinascimentale, in cui il vero peccato di Faust non sta tanto nell'essersi ribellato a Dio, quanto piuttosto nella «conseguente disperazione, l'incapacità di pentirsi, la sfiducia nella misericordia divina e l'indurimento nel peccato che rendono l'uomo diabolico»: ¹⁴⁷

¹⁴⁵ Ivi, p. 83.

¹⁴⁶ C. Marlowe, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Milano, Mondadori, 2014, p. 12.

¹⁴⁷ Ivi, p. 13.

Till swolne with cunning of a selfe conceit,
 His waxen wings did mount above his reach,
 And melting, heavens conspir'd his over-throw:
 For falling to a divellish exercise,
 And glutted now with learnings golden gifts,
 He surfets upon cursed Necromancie:
 Nothing so sweet as Magicke is to him,
 Which he preferres before his chiefest blisse;
 And this the man that in his study sits.¹⁴⁸

Per la prima volta la psicologia del protagonista è scolpita a tutto rilievo e sia Faust sia Mefistofele si esprimono come intellettuali del Rinascimento: la filosofia e la teologia precristiane sono molto più allettanti di quelle cristiane, poiché non riportano l'originaria distinzione tra gli inferi e l'eliso. Mefistofele, nella scena V, fa un'affermazione estremamente moderna che sembra anticipare certe formule dell'esistenzialismo: «L'inferno non ha limiti, non è circoscritto / in un unico luogo. Dove siamo è inferno / e dov'è inferno li staremo per sempre».¹⁴⁹ La vita stessa dell'essere umano è l'inferno, è uno stato d'animo, ma qual è la garanzia dell'eterna felicità *post mortem*? Faust, con la sua scelta, ha rinunciato alla presunta felicità eterna,¹⁵⁰ ma, se non altro, grazie al patto può vivere in terra una stagione paradisiaca della durata di ventiquattro anni.

A partire dalla firma di sangue, Mefistofele, intermediario di Lucifero, diventa il servitore di Faust e s'innescava un meccanismo comico dettato dal passaggio da Faust intellettuale combattuto tra i due estremi (ignoranza cristiana o conoscenza diabolica) e Faust eroe carnevalesco e popolare. L'apice del carnevalesco in Marlowe si rileva quando Faust è a Roma, nella parodia anticattolica della litania:

Cursed be he that stole away his holinesse meate from the Table.
Maledicat Dominus.
 Cursed be he that stroke his holinesse a blow on the face.
*Maledicat Dominus.*¹⁵¹

Seguono le varie imprese già raccontate nel *Faustbuch* e, all'approssimarsi della scadenza del patto, la richiesta di avere Elena di Troia.

¹⁴⁸ Ivi, p. 33: «Ma alla fine, gonfiato di bravura e arroganza, / troppo in alto lo spingono le sue ali di cera / e il cielo le scioglie, decreta la sua caduta. / Perché si è dato a pratiche diaboliche / E sazio di doni solari della sapienza / Si getta affamato sulla negromanzia: / ormai niente gli è più caro di quel sapere buio / che antepone perfino al sommo bene, / ed ecco l'uomo che siede nel suo studio».

¹⁴⁹ Ivi, p. 65.

¹⁵⁰ Ivi, p. 51: «e disprezza la felicità che hai perduta».

¹⁵¹ Ivi, p. 105: «Maledetto chi rubò il cibo dalla tavola di sua santità. / *Maledicat Dominus.* / Maledetto chi diede un ceffone a sua santità / *Maledicat Dominus.*».

La tragedia finisce ristabilendo la morale, poiché se anche della scelta compiuta da Faust viene esaltato il lato eroico, si è trattato non solo della scelta sbagliata, ma anche della scelta proibita: «La sua tragedia possa esortare i saggi / a una sacra paura delle cose illegali, / le cose profonde che attirano spiriti arditi / a esperire ciò che il cielo ha proibito».¹⁵² Faust è un eroe plurivoco che avrebbe dovuto sottomettersi all'autorità e invece si è fatto beffa di tutti i potenti (papa, imperatore, principi, Dio), rendendoli le sue marionette. Faust è l'eroe della tragedia classica, chiamato a compiere delle scelte in un mondo in cui tutti i valori fondanti della società e della morale sono caratterizzati dall'ambiguità: è sempre presente la duplice lettura che vede la colpa da una parte nella divinità ingiusta, dall'altra nell'eroe ribelle. Marlowe vorrebbe portare Faust «come esempio di colpa umana e di giusta punizione divina, eppure è pur sempre di un eroe che si parla, che procede sicuro seguendo la rotta rettilinea delle sue convinzioni».¹⁵³

Nel corso del XVII secolo l'opera di Marlowe conobbe grande fortuna anche all'estero, soprattutto in Germania, da quando nel 1642, con l'avvento al potere dei Puritani, i teatri vennero chiusi e gli attori costretti all'esilio. La tragedia di Marlowe iniziò a comparire sulle scene in veste anonima ed edulcorata, con un maggiore accento posto sugli aspetti comici rispetto a quelli tragici. A partire da questa tendenza, si diffonderanno in tutta la Germania i *Puppenspiele*, spettacoli di marionette per bambini, ed è proprio ispirandosi ad essi che Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) trarrà il suo *Faust*, la tragicommedia o commedia tragica che occuperà la maggior parte della sua vita. Prima di Goethe, un altro autore tedesco e della generazione precedente alla sua aveva progettato di scrivere un'opera letteraria che avesse per soggetto la storia di *Faust*: del lavoro di Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) sopravvivono solo due frammenti, ma sono sufficienti per inquadrare il Faust di Lessing come degno rappresentante dei Lumi, uomo razionale che aspira al sapere e per questo alla fine viene salvato, proprio come quello goethiano.

Goethe lavorò alla tragedia lungo tutto l'arco della sua vita, a partire dall'*Urfaust* (1772-1775), al primo *Faust* (1808) e infine al secondo *Faust* (1832). Anche nella sua opera il quesito è sempre se sia giusto aspirare con ogni mezzo alla conoscenza oppure accontentarsi; nel secolo dei Lumi, in particolare, ci si chiede perché sia un peccato, un'aspirazione proibita, la pretesa di conoscere da parte di una mente eccellente. Nel

¹⁵² Ivi, p. 171.

¹⁵³ P. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit., p. 122.

Prologo della prima parte, giunge alla corte di Dio Mefistofele, venuto per riferire le cose terrene, di cui lui si occupa. Afferma che gli uomini vivano una vita infelice perché Dio li ha privati dell'adamitico frutto dopo che questo è stato assaggiato, dunque il loro «piccolo dio del mondo»¹⁵⁴ è la ragione, che li stimola costantemente a conoscere ciò che non possono raggiungere. Solo Faust non desiste. Ecco che Mefistofele e Dio scommettono sulla sua integrità ed emblematica è la frase di Dio, in cui compare per la prima delle ventitré volte totali la parola *Streben*, a identificare la tenacia e il suo inesauribile sforzo, che lo ha portato per tutta la vita a non essere mai soddisfatto, a protendere sempre verso la méta irraggiungibile, alla quale rinuncia solo rimettendoci la vita: «Per quanto vivrà sulla terra, non ti è proibito. Finché l'uomo a qualcosa *s'affanna*, è soggetto all'errore».¹⁵⁵ Il confronto tra le due potenze antitetiche è alla pari, conversano con un'amichevole confidenza. Addirittura il «Vecchio» ammette di apprezzare quando un demone come Mefistofele punzecchia e stimola l'altrimenti troppo rilassato essere umano. È interessante notare come Dio appaia stanco, annoiato, apatico, mentre invece Mefistofele scherza e si identifichi come la parte vitale dell'uomo ma anche di Dio, il suo Doppio.¹⁵⁶ Lo stesso Mefistofele si riappropria della originaria *coincidentia oppositorum* e alla domanda di Faust riguardo alla sua identità risponde di essere:

Ein Teil von jener Kraft,
 Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.
 [...] Ich bin der Geist, der stets verneint!
 [...] Bescheidne Wahrheit sprech ich dir.
 Wenn sich der Mensch, die kleine Narrenwelt, Gewöhnlich für ein Ganzes hält;
 Ich bin ein Teil des Teils, der anfangs alles war, Ein Teil der Finsternis, die sich das
 Licht gebar, Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht Den alten Rang, den Raum
 ihr streitig macht;
 Und doch gelingt's ihm nicht, da es, soviel es strebt, Verhaftet an den Körpern
 klebt.¹⁵⁷

Il riferimento biblico da cui Goethe ha tratto ispirazione per la scommessa tra Dio e Mefistofele è il *Libro di Giobbe*, diviso in tre parti. Il *Prologo* presenta svariate

¹⁵⁴ J. W. Goethe, *Faust*, traduzione e note di G. Manacorda, Milano, BUR Rizzoli, 2018, v. 282.

¹⁵⁵ J. W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 315-317: «So lang er auf der Erde lebt. / So lange sei dir's nicht verboten. / Es irrt der Mensch, so lang er *strebt*».

¹⁵⁶ P. Orvieto, *Il Mito di Faust*, p. 134.

¹⁵⁷ J. W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 1336-55: «Sono una parte di quella forza che vuole sempre il Male ed opera sempre il Bene. [...] Sono lo spirito che nega sempre. [...] Ti dirò dunque un'umile verità. Se l'uomo, piccolo mondo di pazzia, si dà a intendere di essere un tutto, io invece non sono che una parte d'una parte, che da principio era tutto. Una parte della tenebra, che ebbe per figlia la luce; quella superba luce, che alla madre Notte ora contende e spazio e rango antico. Ma non le riesce; perché per quanto faccia, rimane presa e aderisce ai corpi».

somiglianze col *Prologo* goethiano, ma in quest'ultimo la morale è ribaltata. La visione cristiana e quella luterana giudicano l'uomo colpevole a prescindere, dunque Faust condivide la stessa sorte degradata di Mefistofele ed entrambi sono minuscole parti del creato. Giobbe allora si domanda perché l'uomo sia oggetto di continue sfide e possibili tentazioni che lo mettono alla prova e la risposta sta nel credere alla grandezza che si raggiungerà nell'aldilà: l'uomo si salverà se si abbandonerà alla sofferenza e rinuncerà a ogni bene. Proprio qui la morale viene ribaltata: Faust non accetta la remissività e l'interpretazione illuminista e romantica la considera come una scelta giusta (mentre invece per il *Faustbuch* e per Marlowe, anche se ambigua, è una scelta sbagliata).

Emerge anche nel capolavoro goethiano l'elemento carnevalesco: per esempio, nella scena della *Cucina della Strega*, Faust viene messo all'interno di un cerchio magico mentre la strega declama un incantesimo. Mefistofele allora dà vita a una sacrilega parodia dei misteri cattolici e in generale dei dogmi più oscuri delle religioni:

Mein Freund, die Kunst ist alt und neu.
Es war die Art zu allen Zeiten, Durch Drei und Eins, und Eins und Drei Irrtum statt
Wahrheit zu verbreiten;
So schwätzt und lehrt man ungestört; Wer will sich mit den Narrn befassen ?
Gewöhnlich glaubt der Mensch, wenn er nur Worte hört, Es müsse sich dabei doch
auch was denken lassen.¹⁵⁸

Faust quindi si presenta da una parte come l'antitesi di Giobbe, dall'altra come il suo completamento, poiché è colui che, come Prometeo, si è ribellato a Dio e ha attuato quella ribellione che il Giobbe biblico aveva soltanto ipotizzato per un breve momento.

Con Goethe si assiste a una nuova metamorfosi del personaggio faustiano: se la vicenda dell'evocazione di Elena e della sua unione con Faust appartiene alla tradizione già dai testi del XVI secolo, la cosiddetta *Gretchentragödie*,¹⁵⁹ ossia la tragedia di Margherita, diventa un episodio centrale del mito a partire da Goethe. Il desiderio sessuale si affianca saldamente a quello della conoscenza sovrumana nel patto con il demonio, tant'è che prevede una modifica delle condizioni, cioè il ringiovanimento. Margherita, fin dai primi abbozzi del 1775 (l'*Urfaust*), è uno dei principali interlocutori di Faust e, come lui, è personaggio pseudo-letterario e pseudo-storico. È possibile che la Margherita

¹⁵⁸ J.W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 2559-2566: «Amico mio, è arte vecchia e nuova. È sempre stato costume di tutti i tempi, in nome del Tre e dell'Uno dell'Uno e del Tre, di diffondere l'errore invece della verità. Così si insegna e si chiacchiera indisturbati. Chi vuol avere a che fare coi pazzi? Di solito l'uomo, appena sente delle parole, crede che sotto ci stia anche un pensiero».

¹⁵⁹ La tragedia di Margherita si estende dalla scena della *Cucina della Strega* fino alla scena del *Carcere*, dove Margherita, condannata a morte, viene salvata dalle schiere angeliche.

goethiana sia stata ispirata da un caso di infanticidio di fine Settecento: Susanna Margarethe Brandt fu giustiziata con la spada nel gennaio del 1772 per aver ucciso il figlio concepito al di fuori del matrimonio. A quei tempi, Goethe era un giovane avvocato, che certamente ebbe sottomano i verbali degli interrogatori della fanciulla, e in uno di essi la fanciulla affermò di aver compiuto quel gesto ispirata da Satana: è possibile che il nesso tra la vicenda di Margherita e il patto col diavolo derivi da questo, ma in realtà i casi di donne infanticide sedotte da studenti appartenevano già alla tradizione popolare. Il movimento dello *Sturm und Drang* pose in evidenza la differente estrazione sociale tra il seduttore (di rango elevato) e la sedotta (una figlia del popolo) e, in misura ridotta, viene mantenuto da Goethe, poiché Faust fa leva sulle sue competenze per sedurre la giovane adolescente e contemporaneamente sulle differenze di classe: le vengono regalati gioielli che non può neanche indossare e Mefistofele allude a una presunta nobiltà di Margherita.¹⁶⁰

La seconda parte è quella dedicata ad Elena di Troia reincarnata. Con lei Faust tenterà di riuscire là dove aveva fallito con Margherita, si assumerà la responsabilità del figlio da lei avuto, Euforione, ma quest'ultimo morirà prematuramente come Icaro nel mito ed Elena tornerà negli Inferi. Allora Faust, assillato dall'angoscia, si getterà in opere buone per la collettività con le sue ultime energie, pronuncerà la celebre frase in cui dice all'attimo fuggente: «arrestati, sei bello!»¹⁶¹ e, quando sembra che Mefistofele abbia vinto la scommessa, discenderanno dal cielo la Mater Gloriosa e le donne penitenti, fra cui anche Margherita ed Elena. È negli ultimi otto versi che compare l'espressione «eterno femminino»:

Ist nur ein Gleichnis;
 Das Unzulängliche,
 Hier wird's Ereignis;
 Das Unbeschreibliche,
 Hier ist's getan;
 Das Ewig-Weibliche
 Zieht uns hinan.¹⁶²

La seconda parte del dramma si configura come una tragedia classica in cinque atti in cui il realismo e l'impostazione drammatica romantica vengono sostituiti da una

¹⁶⁰ L. Zenobi, *Faust*, cit., p. 123.

¹⁶¹ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 11581.

¹⁶² J. W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 12105-12111: «Tutto il fuggente / non è che simbolo: / qui l'indigente / vita si fa, / l'inesprimibile / qui realtà; / Femineo eterno / ci trae al superno!».

dimensione prevalentemente allegorica, così da rendere tutta la vicenda di Faust un'opera simbolica.

Faust e la tradizione musicale

Nel corso dell'Ottocento il *Faust* di Goethe acquisì un'importanza notevole, tanto da aver stimolato la produzione di centinaia di scrittori, ma anche di compositori. Del periodo precedente alla pubblicazione del *Primo Faust* (1808), sono note tre rielaborazioni operistiche del mito, risalenti al decennio 1780-1790: la parodia *Doktor Faust* (1784) di Wenzel Müller; il *Singspiel Das Faustrecht in Thüringen* (1796) di Ferdinand Kauer, che fu rappresentato ben 150 volte in vent'anni; il *Doktor Faust* (1787) di Ignaz Walter, rimaneggiato nel 1798 e poi nel 1819. Quest'ultimo si considera come la prima opera lirica tratta dal capolavoro goethiano, ma in realtà la prima versione del 1787, così come la parodia e il *Singspiel* di Müller e Kauer, sembrano appoggiarsi alle elaborazioni faustiane degli *Stürmer* come Friedrich Maximilian von Klinger. Nello specifico, il *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt (Vita, avventure e discesa agli inferi di Faust)* di Klinger, del 1791, fu con certezza oggetto degli adattamenti operistici di Georg Lickl (1799) e Joseph Strauss (1814).¹⁶³ Nel periodo successivo al capolavoro goethiano, invece, grazie all'inserimento della figura di Margherita e alla centralizzazione della vicenda amorosa, la cultura romantica proporrà un confronto tra la figura di Faust e quella di Don Giovanni, resa celebre e sentitamente romantica dall'omonima opera di Wolfgang Amadeus Mozart del 1789. Autori come Christian Dietrich Grabbe andranno oltre la finzione e proporranno un vero incontro tra i due: nel suo *Don Giovanni e Faust* (1829), che si ispira sia al melodramma mozartiano sia alla dramma goethiano, entrambi i protagonisti sono innamorati di Donna Anna e, dopo il patto, Faust la rapisce per tentare di sedurla, invano, perché lei è innamorata di Don Giovanni. In questa rielaborazione si contrappongono la scelta di Faust, tutta «tedesca», di disprezzare il terrestre per il soprannaturale, e quella di Don Giovanni, «latina», di godersi tutti i piaceri della vita, ma entrambe le scelte portano i due a una sorte disastrosa.

Altri autori invece, sulla scia di Goethe, cercheranno di unire le due figure in unico personaggio. È il caso del *Faust* di Ludwig Spohr, *Singspiel* composto nel 1813 dal

¹⁶³ G. Marchand, *Il mito di Faust e la musica del XIX secolo*, cit., p. 1009.

celebre violinista tedesco su libretto di J. R. B. Bernard e rappresentato sotto la direzione di C. M. von Weber nel 1816. L'influenza del Don Giovanni mozartiano è evidente: Faust non è più un vecchio saggio studioso, ma un seduttore spudorato, che non sa decidere tra due donne e che verrà trascinato all'inferno come nel finale del celebre melodramma. Il *Singspiel* di Spohr conobbe così tanta fortuna che, nel 1852, su richiesta della regina Vittoria, l'autore l'avrebbe rimaneggiato per farne un *grand-opéra* in tre atti con recitativi. Con l'esplosione del *Faust* di Gounod, il lavoro di Spohr cadde nell'oblio, ma non è da tralasciare l'importanza che ebbe nella storia del melodramma tedesco, per l'abbandono delle tradizionali sequenze coreografiche a vantaggio di scene più ampie, dettate anche dalle novità nell'ambito dell'orchestrazione e dell'armonia.¹⁶⁴ Un'altra versione dimenticata è l'opera semiseria *Fausto* (1831), un Faust italiano scritto dalla compositrice francese Louise-Angélique Bertin, conosciuto e apprezzato, fra gli altri da Hector Berlioz.

A partire dalla pubblicazione del secondo *Faust* (1832), si scatenò un'ondata contraria da parte di alcuni intellettuali romantici: la salvezza non poteva più essere accordata a Faust e la tradizionale dannazione venne ripristinata. Il primo Faust dannato di questo periodo è il *Faust* del poeta austriaco Nikolaus Lenau, del 1835, nel quale alla fine Mefistofele costringerà l'eroe popolare al suicidio. Anche questa elaborazione incontrò il favore del pubblico e nei paesi tedeschi non fu letto meno del dramma goethiano, al punto che Franz Liszt vi si ispirò per il suo poema sinfonico in due quadri *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* (1861), il cui secondo episodio è il celebre *Mephisto Waltz n.1* (comporrà negli anni Ottanta altri tre *Mephisto Waltz* e una *Mephisto Polka*).

Nel 1828 in Francia venne pubblicata la traduzione del primo *Faust* di Goethe per mano di Gérard de Nerval e il celebre compositore Hector Berlioz, appena ventiseienne, compose le sue *Huit scènes de Faust*, ossia le otto scene esplicitamente musicali del primo Faust goethiano: le canzoni di Margherita, di Mefistofele, il coro di Pasqua, il Re di Tule. Nel 1840 fu pubblicata la traduzione del secondo *Faust*, la quale riaccese l'interesse in Berlioz per il soggetto. Su libretto di Almiré Gandonnière, basato sul primo *Faust* liberamente rielaborato e sulle sue *Otto scene*, compose *La Damnation de Faust. Légende dramatique en quatre parties* (1845), nella quale già dal titolo è evidente la scelta di Berlioz di non concedere salvezza a Faust. Al centro della scena c'è Mefistofele, che riuscirà a far cedere l'eroe solo nella quarta parte dell'opera, mostrandogli in sogno

¹⁶⁴ Ivi, p. 1010.

Margherita e convincendolo a sottoscrivere il patto per poterla salvare dall'esecuzione: il prezzo della salvezza di Margherita è la sua dannazione. Nella leggenda drammatica di Berlioz, l'atto erotico non viene consumato: «è l'incantesimo dell'amore, non la sua realizzazione concreta, a catturare Faust; la sua immaginazione è causa della sua rovina».¹⁶⁵ La *Dannazione di Faust* verrà rappresentata in una versione da concerto nel 1846, ma inizierà ad essere apprezzata solo dal 1870, dopo la morte del compositore.

Più o meno nello stesso periodo, tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, si delinea una tendenza, nella musica, positivista e idealizzata, che esalta le grandi imprese della fine dell'epopea faustiana: è il caso dell'oratorio *Szenen aus Goethes Faust* di Robert Schumann, per dieci solisti, coro di voci bianche, coro misto e orchestra, composto tra il 1844 e il 1853 (eseguito poi nel 1862). L'oratorio si divide in tre parti: la prima, la più breve, è l'unica che conserva il primo *Faust*, nello specifico tre scene di Margherita (*Giardino*, *Spianata lungo le mura*, in cui prega la Mater Dolorosa, infine *Duomo*); la seconda parte esalta la ricerca metafisica del secondo Faust, caricando fortemente di senso allegorico il protagonismo dell'eroe, che diventa simbolo dell'umanità intera; la terza parte è interamente dedicata alla trasfigurazione di Faust, alla sua redenzione grazie all'Eterno Femminino.¹⁶⁶ La visione positivista e idealizzata raggiungerà il suo apice di diffusione nel primo Novecento con l'*Ottava Sinfonia* di Gustav Mahler (1906-1907), nella quale vengono poste in relazione le due figure opposte e complementari del divino: nel primo movimento, la rappresentazione maschile dello Spirito Creatore; nel secondo movimento, la visione femminile e redentrica dell'Eterno Femminino.

Oltre al poema sinfonico tratto dal *Faust* di Lenau, Franz Liszt mise a punto, nel 1854, anche una sinfonia in quattro movimenti, i primi tre dei quali lo stesso Liszt definisce *Charakterbilder*, ossia ritratti psicologici. Nella *Faust-Symphonie* l'intenzione dell'autore era di delineare la quintessenza psicologica dei tre personaggi principali: il primo movimento è un *Allegro agitato e appassionato* in cui si snodano cinque temi, il primo dei quali, con le dodici note della scala cromatica, ha l'obiettivo di tradurre in musica l'instabilità di Faust; nell'*Andante* seguente, la melodia soave dell'oboe canta la voce soffusa della dolce Margherita, sospesa in un'atmosfera angelica tra archi e fiati; lo *Scherzo* finale mette al centro Mefistofele, che riprende, in forma caricaturale, i temi associati a Faust.¹⁶⁷ Nella seconda versione della sinfonia l'originario finale, che

¹⁶⁵ L. Zenobi, *Faust*, cit., p. 144.

¹⁶⁶ G. Marchand, *Il mito di Faust e la musica del XIX secolo*, cit., p. 1012.

¹⁶⁷ Ivi, p. 1013.

prevedeva la riconciliazione dei temi di Faust e Margherita in forma di marcia, verrà sostituito dal coro mistico, ripreso dagli ultimi versi della tragedia goethiana.

Ma arriviamo alla versione melodrammatica più celebre: il *Faust* di Charles Gounod (Parigi, 1859), su libretto di Jules Barbier e Michel Carré, il quale aveva già operato una riduzione della tragedia nel dramma *Faust et Marguertite*. In questa versione, la cui vera protagonista è Margherita, la storia tratta da Goethe è diversa per molti aspetti: Faust si dispera per l'insoddisfazione negli studi e per la vecchiaia, sta per tentare il suicidio, ma sentire il canto soave di una fanciulla gli fa tornare la voglia di vivere, così invoca il demonio per riavere la giovinezza e tutte le gioie che da essa derivano. Inizialmente indeciso, il dottore finirà col firmare il patto col sangue e immediatamente si trasformerà in una sorta di dongiovanni imborghesito. Da questo momento, la tragedia di Margherita sarà al centro del dramma, ma da un punto di vista prettamente maschile:

[Margherita] pur professandosi disperatamente vergine, cede sessualmente al giovane Faust e, si badi bene, non solo per amore (il che la giustificherebbe), ma anche perché ha avuto una grande quantità di gioielli che Faust e Mefistofele le lasciano all'ingresso della casa. La sua salvezza finale qui è davvero opera esclusivamente della infinita misericordia divina, mentre la sua condanna all'impiccagione è, umanamente, più che giusta: in fondo ha ucciso il suo infante.¹⁶⁸

Faust, invece, viene perdonato senza troppi fronzoli, poiché in quanto uomo ha perseguito il suo secolare istinto naturale di seduzione, dunque non può essere veramente colpevole. Il *Faust* di Gounod conobbe grande fortuna, nonostante la sua musica sia stata denigrata per il suo sentimentalismo troppo convenzionale, ma anche questo, di certo, contribuì a rendere l'opera così tanto popolare e a proiettare il mito in una dimensione universale.¹⁶⁹

¹⁶⁸ P. Orvieto, *Il mito di Faust*, cit., pp. 265-266.

¹⁶⁹ G. Marchand, *Il mito di Faust e la musica del XIX secolo*, cit., p. 1010.

Capitolo IV

Il *Mefistofele* di Arrigo Boito

È noto che il progetto di scrivere un'opera che avesse per soggetto il *Faust* di Goethe fosse nei pensieri di Boito già dal 1862. La gestazione fu portata avanti parallelamente al lavoro di pubblicistica e alla scrittura dell'*Amleto* e del *Re Orso*,¹⁷⁰ entrambi pubblicati nel 1865. L'anno seguente, nel 1866, Boito partì per la campagna garibaldina contro l'Austria, dalla primavera fino ad agosto. Alla fine dell'estate quindi tornò a Milano e riprese l'attività giornalistica per il «Politecnico», fino all'aprile del 1867, quando soggiornò per un breve periodo a Mystki, ospite della sorellastra Tecla. In una lettera spedita dal fratello Camillo compare per la prima volta il titolo *Mefistofele*, non più il *Faust* che aveva pensato in origine, e Camillo accenna a «un'ottima idea: quella di ampliare il concetto».¹⁷¹ Il progetto originale nella mente di Boito prevedeva la scrittura di due opere distinte, una per ciascuna parte della tragedia goethiana: *Faust*, la prima; *Elena*, la seconda. Poi il successo ottenuto dal *Faust* di Gounod (*première* italiana nel 1862) fece tornare Boito sui suoi passi e decise di unire le due parti, concedendo più spazio alla seconda. Da notare il fatto che anche la scelta del titolo denota la sua volontà di staccarsi completamente da Gounod, dando vita così al «primo dei “supercattivi”»¹⁷² del teatro boitiano. Nel giugno 1867 il compositore tornò a Milano e dall'autunno il titolo della sua prima opera compariva in cartellone alla Scala, a sue spese.¹⁷³ Certamente, l'idea

¹⁷⁰ Cfr. P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 169-175; *Re Orso* è un poemetto polimetrico pubblicato nella *Strenna Italiana* nel 1865 e costituisce, senza dubbi, il lavoro più originale di Boito. Anche qui compaiono i termini dell'opposizione dualistica boitiana, ma in questo caso il Male, il principio della distruzione, rappresentato dal verme che Re Orso non riesce a uccidere, esiste dal momento che diventa cosciente in Re Orso: agire facendo del male, comporta ricevere indietro solo altro male. Il verme è il maligno, la nemesi di Re Orso.

¹⁷¹ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 236.

¹⁷² E. D'Angelo, *Rivolta pazza*, in A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 13.

¹⁷³ Cfr. A. Guarnieri Corazzol, *Indizi letterari del primo Mefistofele*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 57: «l'enorme conto che Boito faceva del primo Mefistofele come Arte, nella sua dimensione originale e incorrotta di opera stampata in proprio. Era una dimensione tipicamente romantica nell'idea di un'assenza di mercato quale riprova dell'autonomia dell'atto compositivo [...] Lo conferma il contratto per Mefistofele del 1867: Boito teneva la proprietà dell'opera (musica e libretto) e affidava solo temporaneamente a un impresario la messa in scena; era, in breve, editore in proprio».

di trarre un'opera dal *Faust* si manifestò molto presto nella mente di Boito, ma è indubbio che l'effettiva stesura del primo *Mefistofele*, così concepito come unione delle due parti, si sia compiuta in pochi mesi.¹⁷⁴

Il primo *Mefistofele*: la rappresentazione e i temi

Nel gennaio del 1868, a due mesi dalla Prima, Boito diede alle stampe il libretto della sua «opera», non «dramma». È l'unico caso nella produzione boitiana in cui compare questa definizione già sul frontespizio e, secondo Filippo Filippi (critico della «Perseveranza»), le ragioni stanno nella considerazione che Boito aveva del suo lavoro come di «una creazione sola, indivisa»,¹⁷⁵ da non compiersi senza la musica. Sempre Filippi, nell'appendice della «Perseveranza» del 2 marzo, il giorno che avrebbe dovuto essere la vigilia della rappresentazione,¹⁷⁶ scrisse:

L'aspettazione, o diremo meglio la curiosità è grandissima: il concorso sarà favoloso, fenomenale. Qualunque sia l'esito del suo lavoro, il Boito avrà sempre la compiacenza di aver tenuto in ansiosa aspettazione un'intera città, oserei dire tutta l'Italia, ché da tutte le parti vengono musicisti e critici per udire il *Mefistofele*.¹⁷⁷

E fu proprio così. Il 5 marzo, due ore prima dell'inizio dello spettacolo, la folla si accalcava davanti alle porte chiuse della Scala e solo un quarto d'ora dopo l'apertura la platea e il loggione erano già pieni. Fra i sostenitori del compositore presenti quella sera ricordiamo le tre F., ossia il già citato Filippo Filippi, Leone Fortis e Paolo Ferrari, tre rappresentanti della tradizione e dell'ordine costituito in politica, ma tre avveniristi nell'arte. La delusione più grande per il compositore probabilmente non arrivò dal fiasco in sé, che in ogni caso non è da escludere che si aspettasse una reazione di quel tipo da parte del pubblico, reazione che semplicemente gli fece «sogghignare il labbro».¹⁷⁸ Piuttosto furono i commenti degli altri scapigliati che di certo colpirono nel segno.

¹⁷⁴ Sul fiasco del 1868 e gli anni che separano il primo dal secondo *Mefistofele*, cfr. P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit.; sul confronto tra le due versioni, cfr. G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit.; sul dualismo nel *Mefistofele*, cfr. P. Paolini, *Sull'elaborazione del Mefistofele di Arrigo Boito*, cit.; sul rapporto col *Faust* di J. W. Goethe, cfr. A. Barbanti Tizzi, *Sulla ricezione del Faust: il libretto del Mefistofele di Arrigo Boito*, in A. Fassò, L. Farmisano, M. Mancini (a cura di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, vol. 2, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

¹⁷⁵ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 252.

¹⁷⁶ Il giorno stabilito per la Prima del *Mefistofele* avrebbe dovuto essere il 3 marzo 1868, ma a causa di problemi di salute del basso Marcello Junca, ossia di Mefistofele, la rappresentazione fu posticipata al 5 marzo. Cfr. P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 260.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 73.

L'opera, nel periodo successivo alla prima e alle repliche del 7 e 8 marzo, fu bersaglio delle critiche della cosiddetta Scapigliatura democratica, che la giudicava, in una parola, "wagneriana". Il *Mefistofele* è «un'opera che si ribella all'italianità concepita come qualità riduttiva e coercitiva».¹⁷⁹ La Scapigliatura esaltava l'elemento realistico per dare più spazio alla profondità psicologica, che spesso rivela i lati negativi dell'esistenza umana: dal punto di vista letterario, la lingua doveva esprimere l'individualità dell'artista attraverso l'immediatezza. Dal punto di vista musicale, invece, la riforma dell'opera avrebbe dovuto guardare al teatro greco classico, ma le idee degli stessi scapigliati, di fatto, risultarono confuse e la maggior parte di essi dimostrò di essere dal lato tradizionalista. La partitura del *Mefistofele* del 1868, è noto, è stata accantonata da Boito nel momento del rifacimento bolognese di sette anni dopo, ma dalle sezioni superstiti (il duetto di Elena e Faust e l'intermezzo sinfonico *La battaglia* in trascrizione pianistica, a cui si aggiunge la partitura autografa conservata presso l'archivio Ricordi che reca in altra grafia e su un'altra carta le parti rimaste intatte o leggermente modificate)¹⁸⁰ è possibile riconoscere alcuni elementi rilevanti, come l'esaltazione del sinfonismo (tipico elemento ultramontano), l'abolizione della *formula* (solo Mefistofele canterà in forme chiuse con pezzi a solo, facendo beffa del tradizionale momento del belcanto con fischi e gestacci vocali)¹⁸¹ e il largo impiego del coro (ereditato dal *grand opéra* francese, da Meyerbeer in particolare), al punto che lo stesso autore, in occasione delle prove scaligere ripetutamente ostacolate dalle prove delle altre opere in cartellone, richiederà alla direzione l'esigenza di provare di più con il coro, poiché la sua opera è «basata quasi tutta sull'esecuzione delle masse».¹⁸² Interessante notare il fatto che dal punto di vista drammaturgico e librettistico il primo *Mefistofele* «era autonomo e sperimentale, ma dal punto di vista dell'evoluzione linguistica strumentale si faceva mediatore di esperienze e scritture europee superate».¹⁸³ Il problema, infatti, sta proprio nel non essere riuscito a

¹⁷⁹ C. Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Franco Cesati, 2002, p. 41.

¹⁸⁰ Per uno studio filologico sulla partitura, cfr. J. Nicolaisen, *The first Mefistofele*, in «19th-Century Music», vol. 1, n. 3, 1978, pp. 221-232.

¹⁸¹ Un intero quadro, la scena del Giardino, presenta la struttura della *solita forma*, ma essendo questa la scena in cui i personaggi maschili sono travestiti, risalta ancora di più la funzione ironica che Boito attribuiva alle convenzioni melodrammatiche. Cfr. M. Emanuele, *Polifonia di stili e crepuscolo del melodramma in Mefistofele: Elena e Margherita*, in Id., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 158-160.

¹⁸² P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 249.

¹⁸³ A. Guarnieri Corazzol, *Scapigliatura e musica: il primo Mefistofele*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Firenze, Leo S. Olshki, 1994, p. 231.

trovare un piano di conversione fra il piano musicale e quello letterario che giustifichi le innovazioni del libretto.¹⁸⁴

Complessivamente, l'opera di Boito è un capolavoro, ma si configura come lavoro prettamente intellettuale, «un'opera che manda l'intelligenza in avanscoperta»,¹⁸⁵ totalmente contraria alle aspettative del pubblico, che invece avrebbe voluto essere coinvolto emotivamente. Nell'appendice al «Pungolo» del 7 marzo 1868, Leone Fortis afferma:

Il dramma musicale ha bisogno di passioni che il pubblico comprenda per ciò che le ha sentite, o le sente, o le può sentire: ha bisogno di personaggi che siano di carne e ossa, che amino, che soffrano, che gioiscano, che sperino, che pensino; ha bisogno di un'azione concreta, di un fatto, di un avvenimento, che si compia sotto i suoi occhi e che siano il perno del dramma musicale.¹⁸⁶

Questo si poteva ritrovare nell'amore tra Faust e Margherita, ma Boito lo ridusse a un episodio fra tanti altri, contornandola di un alone filosofico che avrebbe chiamato la musica a un impegno abnorme e che quindi avrebbe reso impossibile la partecipazione emotiva del pubblico.¹⁸⁷ Di qui il problema della scelta del soggetto.

Boito ha consapevolmente scelto un soggetto ben lontano dalla tradizione operistica italiana, inserendo anche molte digressioni filosofiche che contribuiscono a rendere l'opera unica per quel contesto culturale. Il confronto con Gounod si pone nei termini di una sfida all'artigianato operistico e librettistico banalizzante,¹⁸⁸ sottolineata anche dalla già citata pubblicazione anticipata del libretto. Inoltre, la lunghezza della tragedia, il mancato rispetto delle convenzioni (il ruolo di Faust nella prima versione è assegnato a un baritono, anziché a un tenore), la trama in sé e il sovrannaturale sono tutti elementi che difficilmente avrebbero incontrato il favore di «un pubblico abituato a drammi pseudorealistici, storicizzanti e ideologicamente convergenti».¹⁸⁹ Bisogna aggiungere anche che in Italia la tragedia goethiana non era particolarmente conosciuta: la prima traduzione italiana, compiuta per mano di Giovita Scalvini, in prosa e relativa al primo *Faust*, risale al 1835; la traduzione della seconda parte, sempre in prosa, apparve nel 1857 per mano di Giuseppe Gazzino; solo nel 1869 venne pubblicata da Andrea Maffei la prima

¹⁸⁴ C. Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno*, cit., p. 57.

¹⁸⁵ E. D'Angelo, *Rivolta pazzo*, cit., p. 28.

¹⁸⁶ P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 281.

¹⁸⁷ M. Lavagetto, *Introduzione*, in A. Boito, M. Lavagetto (a cura di), *Opere*, Milano, Garzanti, 1979, p. XXV.

¹⁸⁸ C. Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno*, cit., p. 44.

¹⁸⁹ Ivi, p. 44.

traduzione integrale in versi, ma a quel punto Boito aveva già completato la prima versione.

Tuttavia, nel 1906 Ildebrando Pizzetti raccolse un'opinione comune a molti studiosi del *Faust* goethiano: «Di tutti i musicisti che si sono ispirati per le loro opere al poema di Goethe, colui che più ne ha compreso il pensiero filosofico e la significazione estetica è il Boito».¹⁹⁰ Nel 1952 Vincenzo Errante affermò che la rielaborazione del mito in Boito compì il suo cammino «avendo per guida [...] l'Essenza del Male [...], l'ombra sinistra di Mefistofele».¹⁹¹ Rispetto a Goethe, infatti, Boito sembra aver conferito maggior enfasi alla caratterizzazione di Mefistofele, poiché la concezione dualistica del Bene e Male, Reale e Ideale, è un elemento che funziona indipendentemente dal personaggio di Faust, mentre invece in Goethe vi sono intrinsecamente legati. Sempre Pizzetti afferma che Faust e Mefistofele non siano altro che «le due parti di una sola unità», due aspetti dell'anima di Faust che «si è sdoppiata ed ha preso due forme umane, una che pensa ed indaga e spera e dispera e palpita e fremito e sente l'entusiasmo e lo sconforto, l'altra che sogghigna e nega».¹⁹² Lo stesso Boito, secondo Bonaventura, potrebbe definirsi un Faust, «un Faust anelante all'ideale, all'ignoto, all'irraggiungibile e al tempo stesso tormentato dal dubbio, sogghignante sulla vanità dei propri sforzi, assillato dal fantasma della negazione»,¹⁹³ e quindi sdoppiato anch'egli nell'anima. Un doppio che si riflette nell'ironia e nello scetticismo del compositore.

Vi è uno scritto di Boito pubblicato sul «Museo di famiglia» il 25 dicembre 1864 che da una parte anticipa la polarizzazione del *Mefistofele* e dall'altra dimostra l'immensa erudizione dell'autore. Si tratta di un commento al gruppo marmoreo dello scultore Antonio Tantarini: raffigura Faust e Margherita che si uniscono in un bacio e sul piedistallo è presente anche un'effigie di Goethe. La recensione inizia con un'immaginaria conversazione tra i protagonisti, a proposito di devozione e dei più grandi interrogativi esistenziali («Credi tu in Dio?»), e sembra anticipare la scena del Giardino nel secondo atto. Identificando Faust con la Scienza e Margherita con la Coscienza, Boito esprime una dichiarazione di poetica secondo cui razionalismo e materialismo, nonostante il fascino che possano esercitare sulla mente umana, dovranno sempre condividere il cuore del singolo con la plausibilità del mistero metafisico e l'anelito verso

¹⁹⁰ I. Pizzetti, *Il Faust della leggenda, del poema, e del dramma musicale*, «Rivista musicale italiana», vol. 13, n. 1, 1906, p. 38.

¹⁹¹ V. Errante, *Il mito di Faust*, vol. 2, Firenze, Sansoni, 1952, pp. 357-358.

¹⁹² A. Bonaventura, *Arrigo Boito. Mefistofele.*, cit., p. 11.

¹⁹³ *Ibidem.*

di esso.¹⁹⁴ Vale la pena riportare la descrizione che Boito fa dei due protagonisti, poiché sarà la base della loro caratterizzazione nell'opera:

La Coscienza è Margherita: una fragile fanciulla, una delicata forma soave, e così diafana che la rassembra quasi a un'iride rifratta in tre colori: il bianco delle sue vesti, il celeste de' suoi occhi, il biondo de' suoi capelli. Creazione purissima, tanto pura che lo stesso peccato non arriva mai ad offuscarla, Margherita è, e sarà sempre per i popoli e per i poeti, un tipo virginale e pudibondo. [...]

Nel più nero degli uomini, havvi sempre, fin ch'ei vive, una bianca Margherita che canta, che prega, che piange, che vacilla, che pecca, e che rimane sempre nuovamente redenta: la Coscienza. [...]

La Scienza è Faust. Filosofo, teologo, dottore, alchimista, venduto all'inferno e al paradiso, completa incarnazione del dualismo umano, Faust è il Giobbe dell'era moderna, è l'uomo-scommessa, è il savio tentato e tentatore, [...] è quello che ha interrogato tutti i misteri dell'anima e dei sensi, che ha assaporato tutto lo scibile del bene e del male, della mente e del corpo: maestro terribile negli aforismi mendaci e nelle aescanti parole, sempre assetato di verità e affamato di voluttà;¹⁹⁵

La convivenza di razionalismo e sublime è ritrovata da Boito nello stesso Goethe:

Bene sta dunque che l'effigie del poeta si unisca all'effigie dell'opera, e quasi si confonda insieme.

Nel gruppo che abbiamo sott'occhi ci sono due Goethe, uno nel piedistallo, l'altro nella statua, ci sono due Faust, uno nella statua, l'altro nel piedistallo. E quella terza figura malinconica, alabastrina, pietosa, è d'ambedue ugualmente, ugualmente ad ambedue congiunta. Margherita è l'amore di Faust, Margherita è la Coscienza di Goethe, è la pura fiammella cristiana di quella grande anima pagana.¹⁹⁶

Per quanto riguarda le fonti utilizzate per la stesura del *Mefistofele*, è opportuno specificare che il *Faust* goethiano non fu l'unico. Nella ricostruzione del suo studio, presso la Biblioteca del Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma, è presente come unica traduzione del *Faust* quella di Blaze de Bury (è noto che Boito si sia affidato a una traduzione francese del dramma per la sua opera), ma l'edizione conservata è del 1869, di un anno posteriore alla prima versione. Questo evidenzia il fatto che, dopo il fiasco del 1868, Boito lesse e rilesse il *Faust*. Nella biblioteca, tuttavia, nulla reca più annotazioni del saggio di Paul Ristelhueber *Faust dans l'histoire et dans la légende* (1863), unica fonte di Boito per i *Faust* non-goethiani. Nel primo *Mefistofele*, infatti, Boito è costantemente preoccupato di rendere la fedeltà all'originale e laddove, per necessità, aveva bisogno di scostarsi un po' da esso, inseriva sempre note esplicative che

¹⁹⁴ E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*. Firenze, Franco Cesati, 2013, p. 71.

¹⁹⁵ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1277.

¹⁹⁶ Ivi, p. 1278.

giustificassero la differenza, che, logicamente, non avrebbe intaccato lo spirito dell'originale. Un esempio è la scelta di far apparire Mefistofele, nella scena della Domenica di Pasqua, vestito da frate grigio, quando invece nel dramma goethiano appare sotto forma di «can barbone». Tralasciando l'ovvia impraticabilità scenica dell'apparizione di Mefistofele in tale forma, in nota Boito precisa il perché del costume da frate grigio, rimandando a «le vecchie leggende e gli antichi dipinti»¹⁹⁷ e concludendo con la citazione della *Vita di Faust* di Georg Rudolph Widmann, contenuta nel libro di Paul Ristelhueber. Nel libro di Ristelhueber, i passi a tal proposito sono entrambi annotati, dunque il saggio dello storico resta la fonte più plausibile.

Il libretto

Del primo *Mefistofele* Boito fece stampare due edizioni: la prima, di Ricordi, è quella stampata e distribuita nel gennaio del 1868, con la quale si impegnava ad adempiere ai suoi doveri contrattuali con la compagnia di stampare «tanti libretti quanti sono gli abbonati alla Scala nella stagione corrente, giusta i registri dell'Impresa, nonché quegli altri che occorrono dispensarsi come d'uso»;¹⁹⁸ la seconda, di Bernardoni, uscì probabilmente in febbraio e apporta delle varianti alla ricordiana e un lieve cambiamento nell'allestimento. Nessuna delle due può considerarsi volontà finale dell'autore, poiché la Bernardoni, di fatto, introduce più errori di quanti ne corregga e non riporta le epigrafi prima delle sezioni.

Il libretto del 1868 si apre con una prefazione drammatizzata destinata alla sola lettura (espunta da tutte le successive redazioni), il *Prologo in teatro*, la cui corrispondenza con il *Vorspiel auf dem Theater* goethiano si limita al titolo, al numero dei personaggi e a due piccoli prelievi riguardo al ruolo del pubblico. I temi, invece, sono ripresi per la maggior parte dalla *Préface à Cromwell* di Victor Hugo.

Un Critico, un Autore e uno Spettatore discutono nel *foyer* o nella platea di un teatro, poco prima che si alzi il sipario, a proposito dell'opera specifica che sta per essere rappresentata e dello stato del teatro in generale. Boito, infatti, utilizza questa introduzione metateatrale per esporre la sua vasta conoscenza dell'argomento faustiano.

¹⁹⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 78n.

¹⁹⁸ Cfr. *I contratti del primo e secondo Mefistofele*, in Arrigo Boito. *Scritti e documenti. Nel trentesimo anniversario della morte*, a cura del Comitato per le Onoranze ad Arrigo Boito, Milano, Rizzoli, 1948, p. 92.

Il Critico elenca tutto ciò che ha letto a proposito del mito faustiano (la maggior parte dei titoli è contenuta nel «dottissimo lavoro di Ristelhueber»¹⁹⁹), ritenendo il soggetto esaurito: «Devi sapere che da ieri a oggi ho letto tutto ciò che si può leggere intorno al soggetto che tratti».²⁰⁰ Non solo, passa in rassegna anche la musica che è stata scritta sino a quel momento sul mito faustiano, citando Robert Schumann, Franz Liszt, Hector Berlioz, Pierre Rode, Louise Bertin e Charles Gounod. Conclude giudicando il soggetto «*usé jusqu'à la corde*»²⁰¹ e l'Autore controbatte pungente, notando che semmai è il soprabito del Critico ad essere logoro, perché Faust «è un soggetto eterno».²⁰² A proposito di questa lunga elencazione di titoli, date e autori, Alison Terbell Nikitopoulus ha rilevato due errori,²⁰³ Emanuele D'Angelo altri due,²⁰⁴ secondo quest'ultimo tutti e quattro voluti da Boito per comprovare la conoscenza approssimativa e frettolosa del Critico che ha letto tutto «da ieri a oggi». L'Autore allora constata che il Critico si è dimenticato il libro più antico, la Bibbia, in cui il tema faustiano passa da Adamo, a Giobbe e infine a Salomone, facendo riferimento, con estrema modernità, alla teoria evoluzionistica di Darwin (ben accolta dall'anticattolico Boito). Il lungo monologo dell'Autore prosegue integrando le mancanze del Critico, citando Omero, Eschilo, Shakespeare, Cervantes, tralasciando il riferimento al personaggio di Don Giovanni e passando all'elenco dei generi letterari, ricavato da Ristelhueber.²⁰⁵ Prosegue aggiungendo ciò che il Critico aveva tralasciato nella sua nomenclatura dei titoli musicali e comunque

il soggetto non fu esaurito, non lo è e non lo sarà mai. Perché fosse esaurito il tema di Faust converrebbe che fosse morto tra noi l'istinto del Vero del quale emana. Vedi nel solo poema di Goethe, senza parlare degli altri, vedi raccolti in una immensa unità tutti gli elementi dell'arte. Nel prologo in cielo vedi il sublime, nella notte del sabba romantico vedi l'orrido, nella domenica di Pasqua vedi il reale, nella notte del sabba classico vedi il bello.²⁰⁶

¹⁹⁹ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 59.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² *Ivi*, p. 60.

²⁰³ Cfr. A. Terbell Nikitopoulus, *Fu il Faust di Goethe l'unica fonte del Mefistofele?*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, cit., pp. 253-257. Il primo errore è la datazione sbagliata dell'edizione di Spies (1637 in luogo di 1587); il secondo è aver inteso l'*Oratio Faustii ad studiosus*, ultimo capitolo dell'edizione Spies, come opera a sé stante scritta da Faust in persona.

²⁰⁴ Cfr. E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 142. La traduzione di Victor Palma Cayet (1589) non può rifarsi alla *Vita di Faust* di Widmann (1599); la *Ballad* londinese fu pubblicata nel 1588, non nel 1587.

²⁰⁵ Cfr. A. Terbell Nikitopoulus, *Fu il Faust*, cit., p. 244. La studiosa fa notare che Boito, a pagina 184 del suo volume di Ristelhueber, aveva annotato a margine i generi faustiani nell'ordine in cui poi compaiono nel *Prologo in Teatro*.

²⁰⁶ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., pp. 61-62; cfr. V. Hugo, G. Tamburini (a cura di), *Prefazione del Cromwell*, Taranto, Lisi, 2000.

Segue la presentazione di Mefistofele, incarnazione del Male, «del No eterno al Vero, al Bello, al Buono»²⁰⁷ e uno dei meriti di Goethe sta proprio nell'aver unito in un solo tipo l'infernale Satana, il grottesco Tersite e l'epicureo Falstaff.

S'intromette uno Spettatore, che chiede «al signor autore, di parlar un poco a bassa voce»,²⁰⁸ poiché non desidera ascoltare queste «teorie, commenti, dimostrazioni» ma piuttosto vorrebbe le forti emozioni, il diletto, non la noia. Prosegue rivolto all'Autore:

Io voglio che l'arte mi parli da sola, senza l'aiuto della scienza, della storia e dell'erudizione. [...] Avete scritto una prefazione al vostro libretto? Non la leggerò. Avete scritto delle note e delle chiose? Non le leggerò. Tenderò gli orecchi alla musica e la memoria al dramma; d'altre minuzie non mi darò per inteso. Mi sono permesso di farvi questa osservazione perché questa sera sono una piccola parte di quel Tutto che presto o tardi finisce per aver ragione.²⁰⁹

La replica dell'Autore, che ritiene il pubblico che rappresenta lo Spettatore «l'eletto popolo dell'Arte», contiene la raccomandazione di non distrarsi, di giudicare senza fretta, di astenersi «da ogni manifestazione di lode e di biasimo».²¹⁰ Questa, quella del conflitto col pubblico, è la sola sezione in cui emerge la fonte goethiana e rimanda nuovamente alla *Prefazione* di Hugo. Chiude il *Prologo in teatro* il Critico, con un augurio canzonatorio riferito alla presunta lunghezza dell'opera che sta per essere rappresentata.

Il *Prologo in cielo* dà inizio all'opera vera e propria. Il titolo è ricalcato da Goethe («*Prolog im Himmel*»), la prima epigrafe (la sola tra le due che sarebbe sopravvissuta nella versione del 1875), anch'essa ricalcata da Goethe,²¹¹ è la domanda che sancisce l'inizio della vicenda di Faust, la scommessa tra Dio e Mefistofele (ripetuta anche al v. 47). Paolo Paolini sottolinea che la domanda «Kennst du den Faust?» («Conosci tu Faust?») non si riferisce alla mera sfera relazionale, poiché nella tradizione magica conoscere il nome di qualcuno significa «poter prendere possesso di ciò che risponde a quel nome per asservirlo al proprio volere. In questo caso il diavolo risponde a Dio di conoscere Faust».²¹² La seconda epigrafe è tratta dall'*Apocalisse*, l'unica non estratta dal *Faust*, e da una parte conferisce a tutta l'opera la sua significazione esoterica, mentre

²⁰⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 62.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ *Ivi*, p. 63. Cfr. *infra* vv. 358-359: Mefistofele: «Parte son d'una latèbra / del gran Tutto».

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 299: «Kennst du den Faust?».

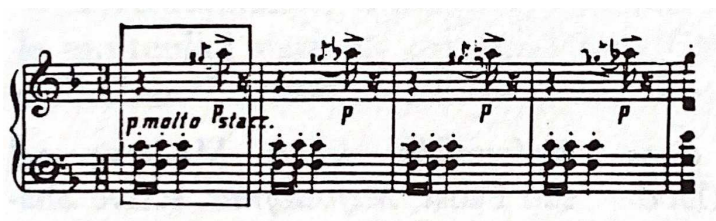
²¹² P. Paolini, *Sull'elaborazione del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Italianistica», vol. 26, n. 1, p. 117.

dall'altra giustifica la struttura musicale della prima sezione del prologo («lo squillo delle sette trombe» e «i sette tuoni» che annunciano lo sconvolgimento del creato).

Boito inserisce due note a piè di pagina. Nella prima spiega il suo tentativo di «sviluppare coi suoni [...] l'unità del pensiero goethiano»,²¹³ unendo al *Prologo* elementi paradisiaci dell'*Epilogo*. Dal punto di vista musicale, la forma è quella di una sinfonia classica in quattro tempi a cui si aggiunge l'elemento corale: *Preludio e Coro*; *Scherzo strumentale* a cui fa seguito un *Intermezzo drammatico*; *Scherzo vocale*; *Salmodia finale*. Nella seconda nota riporta le varie forme del nome “Mefistofele”, tratte da Ristelhueber:

Mefostofilis, scrive Marlowe nel suo *Faust*; *Mefostofilus*, scrive Shakespeare nelle *Gaje comari di Windsor*; *Mefostofiles*, scrive Widman nella sua leggenda di Faust; *Mefisto* e *Mefistofola* si trovano spesso nelle *complaintes*, nelle balate e nei romanzi del XVI secolo; soltanto nel 1726 Giovanni Pfitzer stampò al variante attuale: *Mefistofele*, che fu poscia adottata da Goethe, da Lenau, ecc., ecc.

Boito in realtà fraintende Ristelhueber, poiché la variante attuale “Mefistofele” sarebbe da anticipare almeno al 1712. La nota prosegue con l'etimologia del nome fornita da Heinrich Düntzer (sempre in Ristelhueber), trascrivendo male l'espressione greca e rendendola ossitona: *mé fotofilés* al posto di *mé fotofiles* (“nemico della luce”) e Mefistofele infatti, unico personaggio in scena, è «solo nell'ombra».²¹⁴ Nella stessa nota riporta anche che le antiche leggende attribuivano a Mefistofele un sonaglio (cita Van Sichem e Widmann), mai incluso nelle disposizioni sceniche (quindi non oggetto di scena), ma solo motivo sonoro, che ritorna invariato alle entrate di Mefistofele: tre accordi nel registro grave (due brevi e uno lungo), seguiti da un abbellimento acuto, come il sonaglio di un domestico.



Accompagnamento della prima apparizione di Mefistofele (*Prologo in cielo*)²¹⁵

La simbologia religiosa del tre e del suo multiplo nove, ereditata da Dante, ricorre a livello formale in ogni intervento del celeste: innanzitutto tre sono le falangi celesti,

²¹³ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 65n.

²¹⁴ Ivi, p. 65 didascalia.

²¹⁵ Cfr., A. Terbell Nikitopoulos, *Fu il Faust*, cit., p. 251.

corrispondenti ai tre arcangeli Raffaele, Gabriele, Michele; tre sono le strofe, le rime, le rime interne.²¹⁶ Alla sezione ternaria segue l'intervento di Mefistofele, che irrompe, «boitianamente scapigliato»,²¹⁷ alternando endecasillabi e settenari a rima baciata (l'elemento binario di Mefistofele si contrappone a quello ternario del divino):

*Ave Signor. Perdona se il mio gergo
si lascia un po' da tergo
le superne teodie del paradiso;
perdona se il mio viso
non porta il raggio che inghirlanda i crini
dei biondi cherubini;
perdona se dicendo io corro rischio
di buscar qualche fischio.*²¹⁸

L'*Ave* pronunciato da Mefistofele è ironico, ma per parlare con il Coro mistico (ovvero Dio) utilizza un tono elevato, dettato da convenevoli e insincerità, si scusa per il suo «gergo», ma comunque si rivolge, dopo la domanda posta dal Signore («T'è noto Faust?»), dandogli del tu: «or vuoi farne scommessa?».²¹⁹ Introduce qui la novità più significativa del Mefistofele boitano: il fischio. Il diavolo-autore²²⁰ si dichiara consapevole di poter essere fischiato e in questo sogghigno si scorge quello che Boito rivolgeva al suo pubblico. Contemporaneamente sottolinea la diversità che intercorre tra Mefistofele e il celeste e, dall'altro lato, «azzera questa distanza attribuendo agli angeli la propria prerogativa più caratterizzante», ossia proprio il fischio (vv. 31-32). In Goethe, gli uomini fanno pietà a Mefistofele (v. 297), non gli va più nemmeno di tormentali. In Boito emerge la prerogativa diabolica della tentazione, rispetto a quella del tormento: il Mefistofele boitano scommette con «il vecchio Padre» sulla tentazione.

A questo punto, i Serafini (bambini nati e morti a mezzanotte e per questo considerate creature angeliche a tutti gli effetti) cantano in trisillabi raggruppati tre a tre, a rime incatenate. Mefistofele, seccato («È lo sciame legger degli angioletti; / come dell'api n'ho ribrezzo e noja»),²²¹ in una creazione boitiana, esce di scena e ora il coro angelico si distende in novenari per poi ritornare ai trisillabi a rima incatenata, in un canto circolare e dunque eterno. Interviene infine il coro delle Penitenti (non presente nel prologo goethiano, solo nell'epilogo), che s'innalza dalla terra al cielo:

²¹⁶ Cfr. C. Maeder, *Il real fu dolore e l'ideal sogno*, cit., p. 58.

²¹⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 155.

²¹⁸ Ivi, pp. 66-67, vv. 25-32.

²¹⁹ Ivi, p. 67, v. 55.

²²⁰ Ivi, p. 156; cfr. F. Finotti, *Il demone dello stile*, in G. Morelli, *Arrigo Boito*, cit., pp. 40-41.

²²¹ Ivi, p. 68, vv. 77-78.

Salve Regina!
s'innalzi un eco
dal mondo cieco
alla divina
tua reggia d'ôr.

Il *Prologo in cielo* si chiude con la ripresa della strofa iniziale, priva degli ultimi due versi, cantata da «tutte le falangi e tutti gli arcangeli», chiudendo la struttura ad anello in modo volutamente impreciso (solo con l'ultimo atto la *Ringkomposition* sarà perfetta).²²²

Il primo atto presenta due scene: *La domenica di Pasqua* e *Il patto*. La prima scena è aperta da un'epigrafe che riprende un verso del dramma goethiano, nel quale Faust viene presentato in tutta la sua umanità: «Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein».²²³ Si caratterizza per un «aspetto grave, maestoso, robusto; un vero filosofo tedesco. Parla e si muove posatamente e con dignitosa lentezza. [...] Aspetto meditabondo, tranquillo in apparenza, profondo».²²⁴ Il titolo in Goethe manca, ma la scena corrispondente è *Vor dem Tor*, che si svolge nel pomeriggio della domenica di Pasqua.

Faust e Wagner passeggiano, e conversano, lo stile è sostenuto, adeguato al luogo, utilizzano endecasillabi sciolti che si contrappongono ai meno elevati settenari e ottonari. Le campane che suonano a festa per la Pasqua nel *Faust* salvano il protagonista dal suicidio; qui, Boito presenta direttamente l'atmosfera di rinascita, essendo stata soppressa la prima scena della tragedia (per i conoscitori del dramma le campane costituiscono un richiamo). Il Faust boitiano è l'emblema della dicotomia tra Ideale e Reale, «è campione dello *Streben*»,²²⁵ non prova momenti di *Sorge*, di angoscia, come quello goethiano, se non in prossimità della morte. In questo momento, Faust si lascia trasportare dal fascino della vita dei popolani e si riconosce uomo tra gli uomini («Qui anch'io son uomo / e d'esser l'oso»),²²⁶ lasciandosi tentare dall'atmosfera gioiosa di una vita semplice; a Wagner, di contro, «è di noia il vulgo», perché estraneo ai dilemmi esistenziali dell'amico, è più simile a quei popolani. A questo punto, Boito inserisce una didascalia

²²² A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 161.

²²³ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 940: «Qui io son uomo, qui m'è dato esserlo!».

²²⁴ *Disposizione scenica per l'opera Mefistofele di Arrigo Boito, compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi*, Milano, Regio Stabilimento Ricordi, in W. Ashbrook, G. Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, cit., pp. 35-146, p. 38.

²²⁵ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno. Arrigo Boito e il mito di Faust*, Pisa, ETS, 2016.

²²⁶ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 75, vv. 8-9.

completa di nota, nella quale spiega il tipo di danza che i popolani stanno ballando, l'*obertas*. Boito scrive:

Heisha-hé, specie di *tralàlà* tedesco posto da Goethe stesso in questo coro. Il ritornello musicale di codesto *heisha-hé* l'abbiamo tolto da un antico ritmo che si canta e si danza in Polonia e nella Germania del Nord, e che i Polacchi chiamano *obertas*. – Chopin trascrisse questa cantilena della sua terra natale e la rese popolare ai pianisti inserendola in una sua vaghissima mazurka.²²⁷

Il metro delle due strofe di *obertas* è trascinate, il ritornello «Juhé! Juhé! / Juheisa! heisa! hé!» riprende Goethe, accantonando le versioni dei traduttori (per esempio «Tralàlà, / Traderi la» nella traduzione di Blaze).

Gli ideali irraggiungibili di Faust tornano ad inquietarlo, ma «sin dall'inizio è cosciente [...] del fatto che la crisi d'identità, che in lui sta avendo luogo, tutta è giocata all'interno del sé».²²⁸ Faust è la perfetta incarnazione del dualismo boitiano. A proposito di Wagner, Boito scrive nella nota numero 2:

Wagner, tipo da pedante scipito e pretenzioso, sta al tipo ideale di Faust come la scimmia sta all'uomo, come il pedagogo sta al poeta. Abbiamo sperato di tratteggiare musicalmente questo personaggio grottesco facendolo cantare quasi sempre in istile *fugato*, con degli artifici dottamente gretti e boriosi.²²⁹

Wagner non a caso continua a mantenere la distanza da Faust, esprimendosi in endecasillabi sciolti inarcati. Boito insiste nel presentarlo come un borghesuccio non degno di stare accanto a Faust, al punto che non capisce la disperazione che in quel momento assilla il dottore e lo richiama a orizzonti più limitati:

Non evocar gli spirti; essi sen vanno
fra i vapor della sera ordendo reti
sotto i passi dell'uom. Andiam; s'impregna
l'orizzonte di nebbia; a notte bruna
torna dolce la casa. A che soggardi,
nel crepuscolo assorto immobilmente?²³⁰

Entra in scena Mefistofele, nelle vesti di un frate vestito di grigio, spiegato nella nota 3 facendo riferimento a quanto scritto da Ristelhueber. A parte il passaggio da «can

²²⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 75n. La «vaghissima mazurka» di Chopin è la n. 34, op. 56, n. 2; cfr. Ivi, p. 163.

²²⁸ T. Pomilio, *Il dualista e il suo doppio. Teatri del profondo*, in Id., *Le asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002, p. 109.

²²⁹ Ivi, p. 77n.

²³⁰ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 78, vv. 277-282.

barbone» a «frate grigio», le battute sono conservate alla lettera (cambia solo «È un questuante / che va alla cerca»)²³¹ e Faust, avvinto da fascino e terrore, riconosce un po' alla volta il carattere maligno, percependo che sia giunto lì per lui:

Non lo scerni? ei muove in tortuose spire e s'avvicina
lento alla nostra volta. Oh! se non erro...
orme di foco imprime al suol!
[...]
Par vada filando
de' lacci intorno a noi.
[...]
La spira si stringe.
Ei n'è vicin...²³²

Boito conclude la scena in un modo un po' diverso rispetto a Goethe: il Faust goethiano invita il cane a seguirlo; il Faust boitiano si allontana discorrendo con Wagner e il frate li segue, il tutto sottolineato da un effetto di dissolvenza musicale che rimanda all'*obertas*.

La seconda scena riprende di notte dalla casa di Faust. Si apre anch'essa con un'epigrafe ricavata dalla scena corrispondente in Goethe, *Studierzimmer*, ed è lo scambio di battute che sanciscono il patto: «Die Wette bien ich!» «Top!» «Und Schlag auf Schlag!».²³³ È interessante notare due aspetti divergenti rispetto all'ipotesto goethiano, oltre al già citato frate grigio: lo *Studierzimmer* in cui è ambientata la scena originale diventa qui *Officina*, portando alla mente dei lettori l'immagine degli alambicchi e dei fornelli dell'alchimista, invece che dei libri di un dotto studioso; il titolo che Boito assegna a questa scena, *Il patto*, e il fatto che Faust nel testo parlerà di «patti» (plurale) e «contratto» al posto di mantenere la “scommessa” («Wette») di Goethe, mette in luce la volontà dell'autore di differenziare le due scommesse di Mefistofele, quella con Dio e quella con Faust.

Mefistofele, entrato insieme a Faust in casa sua, si nasconde nell'alcova, nel luogo più intimo, «come a dire che la tentazione, il dubbio, il male, vengono da dentro e non irrompono da fuori»²³⁴ e, mentre Faust si appresta a chiosare il vangelo (non a tradurlo come in Goethe), lancia un ululo cupo e lungo. Da notare un'altra differenza rispetto alla tragedia tedesca, che comunque non va ad intaccare il senso del passo. In Goethe la frase

²³¹ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 78, vv. 287-288.

²³² A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 79, vv. 288-297.

²³³ J. W. Goethe, *Faust*, v. 1698: «Offro scommessa! Accettata! E un'altra volta, qua la mano!».

²³⁴ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 40.

del Vangelo secondo Giovanni ritorna, nelle sue formulazioni, quattro volte: «Im Anfang war das *Wort!*», in principio era il Verbo; «Im Anfang war der *Sinn.*», in principio era il Pensiero; «Im Anfang war die *Kraft!*», in principio era la Forza; «Im Anfang war die *Tat!*», in principio era l'Atto.²³⁵ In Boito, le formulazioni da quattro passano a tre, poiché *Sinn* e *Kraft* vengono sostituite dall'unico «Ente», ossia l'essenza, la sostanza, la realtà immutabile delle cose. Boito interpreta l'ultima formulazione, *Tat* (Atto), come tutto ciò che è fatto in principio, che esiste, quindi nel libretto troviamo «In principio era il *Fatto*», completato dalla spiegazione nella nota numero quattro.

In principio era il Fatto. – Im Anfang war die That. Quasi tutti i traduttori hanno tradotto: in principio era *l'Atto* (vedi Maffei); e i francesi *l'action* (vedi Blaze de Bury, Gérard de Nerval, Porchat); noi crediamo si debba dire: In principio era il *Fatto*; *That*, il Fatto, cioè il *Tutto*, cioè tutto ciò ch'è fatto. Goethe, che amò trasfondersi spesso nel gran personaggio del suo dramma, si manifesta, asserendo questo aforisma, in tutta la forza della sua filosofia panteistica. Traducendo *l'Atto*, *l'Azione*, l'idea resta paralizzata, giacché *l'Azione* può essere la generatrice del *Fatto*, ma è ben lunge dall'essere il *Fatto* che intende Faust, cioè la materia una, increata, eterna, divina. Ecco come sotto le mani di Goethe il vangelo di San Giovanni si trasforma e diventa il codice della grande idea materialista del secolo decimonono.²³⁶

Il frate esce allo scoperto con delle urla e Faust reagisce con formule latine, per tentare di dominarlo: sembra quindi essere in possesso di un codice per comunicare con le creature diaboliche, ma non con Dio.²³⁷ Mefistofele perde i connotati diabolici («che orribil fantasma / trascinai dietro me? l'occhio ha di fiamme! / Furia, demonio o spettro, sarai mio!»)²³⁸ si mostra «con fare spigliato, brillantissimo ed assai disinvolto»²³⁹ nelle vesti di uno studente-viaggiatore,²⁴⁰ con il mantello rosso appoggiato sul braccio. Si rivolge a Faust dandogli del voi e Faust, dandogli del tu, gli chiede il nome, che non verrà mai pronunciato in tutta l'opera. Mefistofele risponde per allusioni, delineando perfettamente il suo spirito contraddittorio: «Una parte vivente / di quella forza che perpetuamente / pensa il male e fa il bene»,²⁴¹ poi attacca la celebre canzone del fischio:

Son lo spirito che nega
sempre, tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turban gli ozi al Crëator,

²³⁵ J. W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 1224, 1229, 1233, 1237.

²³⁶ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 81n.

²³⁷ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 42.

²³⁸ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 81, vv. 324-326.

²³⁹ *Disposizione scenica*, cit., p. 60.

²⁴⁰ Nella seconda versione si presenterà nelle vesti di un cavaliere.

²⁴¹ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 82, vv. 338-340.

voglio il nulla e del creato
la ruina universal.
È atmosfera mia vital
ciò che chiamasi peccato,
morte e mal.

Le immagini romantiche della bellezza della natura, «l'astro, il fior», e l'affermazione di Mefistofele che turba la quietà divina, quindi agisce contro la stasi, non possono lasciare Faust indifferente:

Rido e avvento – questa sillaba:
«No».
Struggo, tento
ruggo, sibilo.
«No.»
Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!²⁴²

E fischia violentemente rivolto verso il pubblico (gesto difficile da accettare, che si identifica con l'atteggiamento di sfida che Boito stesso rivolge al pubblico). Il suo ghigno è il ghigno di colui che sfida l'ordine costituito e, a differenza di Goethe che fa partire il tutto da Faust, Boito fa sì che sia Mefistofele a proporre il patto al dottore, *ex abrupto*, passando a dargli del tu. Faust ribalta in patto in scommessa e mette in gioco la sua anima, senza venderla, a quel punto i due si stringono la mano ed è fatta:

Se tu mi adduci all'amore, alla gloria,
al mondo dei fantasmi, ai misteri
inesplorati; se m'adeschi tanto
da farmi caro a me stesso, se avvenga
ch'io dica al tempo: t'allenta, sei bello!
venga l'ultimo dì. T'offro il contratto.²⁴³

L'epigrafe che apre il secondo atto, ripresa dai vv. 3426-3427 di Goethe, recita: «Mein Liebenchen, wer darf sagen, / Ich glaub' an Gott?».²⁴⁴ Faust, infatti, non è cristiano: la sua religione, in questo momento, è l'amore. La scena si apre nel *Giardino di Marta*, vicina di casa di Margherita, e Faust, noto a quest'ultima col nome di Enrico, viene presentato ringiovanito (Boito salta la scena del poema in cui Faust viene fatto ringiovanire e lo presenta già cambiato: «Venticinque anni. Volto giovanile. Barbetta

²⁴² Ivi, p. 82, vv. 351-357.

²⁴³ Ivi, p. 84, vv. 391-396.

²⁴⁴ J. W. Goethe, Faust, cit., vv. 3426-3427: «Mia diletta, chi può dire: io credo in Dio?».

bionda, corta, divisa in due baffi; baffi biondi»²⁴⁵ Nell'incontro tra i due sembra realizzarsi la dimensione sovraumana a cui anelava Faust prima del patto; nel loro dialogo, Margherita emerge come

l'unico personaggio dell'opera pienamente melodrammatico (in senso tradizionale), e la tragicità della sua figura d'innamorata, vittima della crudeltà umana conseguente all'invaghimento del tenore di turno, viene di conseguenza espressa secondo i canoni linguistici più consolidati e condivisi.²⁴⁶

Margherita, infatti, si scusa per il suo «rustico parlar»,²⁴⁷ ma in realtà si tratta solo di una dissimulazione, perché la fanciulla si esprime con lo stesso registro elegante di Faust/Enrico.

Assieme a loro, Mefistofele e Marta si configurano come la coppia opposta, attiva, sia per il gioco di seduzione sia per il registro espressivo. L'apposizione delle due coppie contrapposte realizza drammaturgicamente il dualismo boitiano. Da notare, inoltre, che in Boito è Mefistofele che seduce Marta, non il contrario, e questo fa apparire il personaggio ancora più perfido. Da una parte, troviamo la coppia melodrammatica per eccellenza, che si esprime in un registro elevato e colto; dall'altra, la coppia frivola che porta il lettore su un piano giocoso.

Nel frattempo, Margherita pone a Faust la stessa domanda che gli aveva posto nel dialogo fittizio della recensione al gruppo scultoreo di Tantardini,²⁴⁸ la domanda che più mette in crisi Faust: «Dimmi se credi, Enrico, - nella tua religione».²⁴⁹ Elusivo, Faust rigira la conversazione con l'intenzione di *educare* Margherita al dubbio, e ci riesce. L'ingenua Margherita è innamorata e si convince della bontà di pensiero dell'uomo amato, al punto da cedere “presto” alle sue lusinghe.²⁵⁰ Tuttavia, il loro amore non può compiersi, perché assieme a Margherita vive la madre, allora Faust le porge un'ampolla con del sonnifero (in realtà veleno), a sua volta ricevuto da Mefistofele: Margherita si fida di Faust perché lo ama, ma Faust ha agito distrattamente, in modo superficiale, accettando senza porsi domande l'ampolla da Mefistofele.

²⁴⁵ *Disposizione scenica*, cit., p. 38.

²⁴⁶ E. Buroni, Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica, cit., p. 145.

²⁴⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 87, v. 412.

²⁴⁸ Cfr. A. Boito, *Tutti gli scritti*, pp. 1276-1278.

²⁴⁹ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 89, v. 455.

²⁵⁰ Boito non può dedicare l'ampio spazio che Goethe dedica alla crescita del sentimento amoroso tra i due. La resa di Margherita può sembrare affrettata, ma in realtà risulta comunque coerente con l'ingenuità e la purezza del personaggio.

Il passaggio dal settenario doppio all'ottonario nel dialogo tra Faust e Margherita sancisce l'esplosione dei sentimenti, poi le due coppie si salutano e si dileguano in una brillante chiusura che rimanda quasi a una stretta tradizionale. È presente, nelle parole scherzose di Faust, un presagio della fine di Margherita: «Còlta all'amo / tu sei già».²⁵¹

La seconda scena dell'atto, *La notte del sabba*, si apre con: «Nur zickzack geht gewöhnlich unser Lauf»,²⁵² tratta dalla scena della *Walpurgisnacht* (*La notte di Walpurga*) e pronunciata dal Fuoco fatuo. Il diavolo è protagonista assoluto, conduce tutta la scena, è il padrone del suo regno: passa da essere il beffardo mistificatore, all'essere «un pesce nell'acqua».²⁵³ L'esperienza del bene (l'amore per Margherita) non può essere vissuta senza l'esperienza del male, quindi porta Faust, qui relegato a un ruolo «accessorio»,²⁵⁴ all'inferno, rappresentato con una natura goticamente inospitale.²⁵⁵ Streghe e stregoni pronunciano strofe convulse, fortemente ritmate (doppi senari, decasillabi, doppi quinari), e agiscono ripetendo i gesti del loro padrone. Mefistofele, che utilizza un linguaggio che ha come riferimento l'*Inferno* dantesco,²⁵⁶ rimarca la propria superiorità e il suo disprezzo abbassando l'orrenda folla al rango animale:

Ve' come l'infernal ciurma s'affanna
di montar suso, e lor fa alzar le berze
la cupidigia dello strano ludo.
Ve' come impaziente si dimena,
saltella e fischia ed urla e ringhia e pute
leppo d'inferno! [...] ²⁵⁷

La folla lo acclama comunque come un re, gli vengono porti scettro e corona e un globo di vetro, simbolo del mondo. Mefistofele intona la *Ballata del mondo*, i cui saltellanti quadrisillabi (eccetto il penultimo verso di ogni strofa, che è un doppio quadrisillabo) gli permettono di «gioca[re] con le parole come se fossero pianeti da lanciare in aria».²⁵⁸ Al termine della ballata, getta e rompe la sfera, come per prendersi la sua rivincita (in Goethe è Faust che rompe la sfera, ai vv. 1607-1616), ride assieme alla folla, ma ecco che appare l'ombra di Margherita (anticipando in questo modo la sua fine

²⁵¹ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 91, vv. 501-502.

²⁵² J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 3862: Di solito, sappiamo camminare soltanto a zig zag.

²⁵³ *Disposizione scenica*, cit., p. 37.

²⁵⁴ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 182.

²⁵⁵ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 63.

²⁵⁶ Cfr. P. Paolini, *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: la letteratura italiana, in «Otto/Novecento»*, vol. 7, n. 5-6, 1983.

²⁵⁷ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 96, vv. 604-609.

²⁵⁸ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 66.

vittoriosa): la differenza rispetto a Goethe è che qui Margherita appare come una visione oggettiva ed evidente, non come tormentoso ricordo, legando in questo modo i due quadri del secondo atto.

Mefistofele tenta invano di distogliere Faust da quell'apparizione, tenta di «declassificare ciò che è unico etichettandolo come miraggio che incanta tutti», ma alla terza volta Faust desiste. Chiude il quadro (e l'atto) Lilith, che offre a Faust «gli avanzi del mondo sepolto», ma il resto della folla la caccia con sdegno e Faust e Mefistofele vengono travolti dal turbine della danza espressamente disordinata.

Tutto il terzo atto, in un'unica scena, è dedicato alla morte di Margherita, protagonista assoluta che offusca i due protagonisti maschili. Con questo atto, inoltre, si conclude la prima parte, la *Tragedia di Margherita*. L'epigrafe d'apertura è tratta dalla scena goethiana *Trüber Tag* (Giorno fosco): «Rette sie! Oder weh dir! Den grässlichsten Fluch über dich auf Jahrtausende!». ²⁵⁹ Il vano imperativo che Faust rivolge a Mefistofele è l'atto del suo fallimento, per il quale non riuscirà a salvare l'amata Margherita.

La fanciulla è sola in carcere, accucciata su un giaciglio di paglia, folle e disperata. La canzone che Boito scrive è una rielaborazione personale di alcune frasi che Margherita, in Goethe, dirà in seguito, che in questo caso servono ad illustrare la ragione della sua condanna a morte. Margherita, in preda al delirio, non ricorda di aver avvelenato la madre e di aver affogato il figlio illegittimo (nato dall'unione con Faust); è schiacciata dalla vergogna per quello che gli abitanti del villaggio dicono su di lei, reso da Boito con la giustapposizione al canto di Margherita dell'«Heisha hé» popolare che si avverte in lontananza. Secondo Gerardo Guccini, la funzione di questa giustapposizione è riconducibile alle intenzioni da parte dell'autore di educare il pubblico, impedendo in questo modo l'immedesimazione con la sofferenza dell'eroina. ²⁶⁰ Sempre Guccini:

Nel *Faust*, la canzone di Margherita rifonde gli eventi di una fiaba popolare [...] e presenta quale "io narrante" un bimbo che, ucciso dalla matrigna e mangiato dal padre, si trasforma in uccello [...]. Boito identificò l'io narrante col narratore (e cioè Margherita), mettendosi nella necessità di condensare nella canzone le vicende occorse all'eroina, la cui ampiezza lo portò a raddoppiare il numero di strofe ripetendo due volte la conclusiva trasformazione in uccello e aggiungendo, quale ponte modulante fra la trasognata rivisitazione del passato e il desiderio di fuga, la percezione dell'ambiente reale (il carcere). ²⁶¹

²⁵⁹ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 50 (la numerazione è dell'edizione di Weimar): «Salvala, o guai a te! La più spaventosa delle maledizioni sopra di te per mille e mille anni!»

²⁶⁰ G. Guccini, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in *Disposizione scenica*, cit., p. 173.

²⁶¹ Ivi, p. 220. La fiaba a cui fa riferimento è la «fiaba del ginepro», cfr. J. W. Goethe, *Faust*, cit., vv. 4412-4420: «Meine Mutter, die Hur, / Die mich umgebracht hat! / Mein Vater, der Schelm, / Der mich

Faust ascolta le parole di Margherita di nascosto ed entra in scena per tentare di salvarla solo quando si rende conto di non essere più il padrone degli eventi. Faust, disperato, maledice Mefistofele, e Boito, come specifica in nota, si attiene fedelmente al modello goethiano mantenendo la prosa, «perché alla foga terribile della passione di Faust avrebbe fatto argine la misura del verso».²⁶² Allora Mefistofele tenta di degradare Margherita, dicendo che «Non è la prima!»,²⁶³ il suo caso non ha nulla di eccezionale, e nel conflitto tra l'uomo e il diavolo risiede il conflitto interiore di caos: da una parte Faust, inorridito da Mefistofele, eleva Margherita al grado di eroina martire, vittima di eventi orchestrati da altri; dall'altra Mefistofele cerca di abbassare tutti gli eventi della vita di Faust alla banalità, rovesciando, oltretutto, la responsabilità sull'uomo: «Salvala? E chi la spinse nell'abisso? io o tu?»²⁶⁴

Tuttavia, la scelta finale spetta a Margherita, che non vede altro che l'inferno fuori da quella cella e il tormento della colpa dei suoi delitti. Piombando nuovamente nel delirio, si apre uno scorcio di metateatro in cui Margherita immagina la propria morte e si rivolge al pubblico come se esso fosse la folla del villaggio accorsa per vedere la sua esecuzione. Si accorge della presenza del demonio e, completamente lucida, si rivolge a Dio e offre a Faust un drastico addio:

Padre santo... mi salva... e voi, celesti
(Armonie celesti)
 angeli del perdono, proteggete
 sotto l'usbergo dell'ali divine
 questa che a voi si rivolge... Enrico... Enrico...
 mi fai ribrezzo
*cade*²⁶⁵

La morte di Margherita segue la struttura che poi verrà ripresa per la morte di Faust: dalla certezza della condanna, alla salvezza concessa dagli angeli. Si configura così la prima sconfitta di Mefistofele.

«Il quarto atto e il quinto atto dell'opera sono tolti dal *secondo Faust* di Goethe che è la continuazione e il complemento necessario del primo»,²⁶⁶ così Boito scrive in nota

gessen hat! / Mein Schwesterlein klein / Hub auf die Bein / An einem kühlen Ort; / Da ward ich ein schönes Waldvögelein; / Fliege fort, fliege fort!».

²⁶² A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 104n.

²⁶³ Ivi, p. 104, v. 783.

²⁶⁴ Ivi, p. 104, 787.

²⁶⁵ Ivi, p. 107, vv. 844-848.

²⁶⁶ Ivi, p. 109n.

all'inizio del quarto atto, dimostrando di essere tra i pochi veri intenditori dell'unità del dramma goethiano. Virginia Di Martino osserva che l'unità di fondo del poema può darsi in una duplice azione:²⁶⁷ da un lato, il «fondo», lo sfondo su cui si costruisce il dramma, è costituito «dalla tensione all'assoluto incarnata dall'uomo, e dall'ambiguo rapporto di rispecchiamento-antagonismo-competizione-asservimento instaurato col diavolo»; dall'altro lato l'«intrigo» è dato «dall'incontro di questi due personaggi con Margherita, con l'imperatore, con Elena».²⁶⁸

L'epigrafe è tratta dal v. 6400 di Goethe, dalla scena *Rittersal* (Sala dei cavalieri): «Einbläserien sind des Teufels Redekunst».²⁶⁹ Titolo e scenario sono ripresi fedelmente dalla scena *Kaiserliche Pfalz – Saal des Thrones*.

Mefistofele fa il suo ingresso al cospetto dell'imperatore in abiti da giullare, «splendidissimo, con un tintinnabolo in mano»,²⁷⁰ s'inchina e intona una ballata in cui descrive la figura del giullare come superiore alla regalità dell'imperatore stesso. Il buffone riassume elementi opposti, dimostrandosi parente stretto del diavolo: ora scodinzola, ora aggredisce, suscitando simpatia e timore. Le tre strofe di ottonari intonate da Mefistofele, con un ritmo cadenzato e ripetitivo, sembrano quasi ipnotizzare la folla, costituendo in questo modo un autoritratto nascosto dell'autore, che si fa portatore di nuove verità.

Il famoso sonaglio è presente fisicamente solo in questa scena (e solo nella versione del 1868) e può essere assimilabile, per funzione, al fischio, che ugualmente irrompe rappresentando l'irrazionale rivelatore dell'illogicità del mondo: «Più fatale, più possente / del ruggito del leon, / del sonaglio del serpente, / è il sonaglio del buffon».²⁷¹ La folla è intimorita dal giullare, avverte qualcosa di diverso, di diabolico, allora mormora: «Nuovo buffone, / nuovo ladrone, / nuovo padrone, / nuovo terror».²⁷² Ma l'imperatore non avverte l'orrore, nonostante dimostri di essere «più consapevole e responsabile»²⁷³ del suo corrispettivo goethiano. Mefistofele porta avanti un gioco continuo di finzione e disvelamento: i cortigiani hanno fiutato l'inganno, ma si sono lasciati irretire dall'improvvisa ascendenza che il giullare ha esercitato sul monarca, influenza provocata

²⁶⁷ Cfr. A. Boito, *Riviste drammatiche dal Politecnico 1866 e 1867*, in P. Nardi (a cura di), *Tutti gli scritti*, pp. 1178-1213.

²⁶⁸ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 87.

²⁶⁹ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 6400: «Suggerire è l'arte oratoria del demonio».

²⁷⁰ A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 110d.

²⁷¹ Ivi, p. 110, vv. 873-876.

²⁷² Ivi, p. 111, vv. 887-890.

²⁷³ Ivi, p. 199.

dall'elemento di cui, anche in Goethe, si serve Mefistofele per far cadere le sue vittime nella trappola: l'oro. Suggestisce all'astrologo parole che ipnotizzano la folla e, come la «razza putrida» infernale danza nella notte di Valpurga, così i cortigiani si lasciano trascinare nel ballo del *galop*, ballo alla moda della seconda metà dell'Ottocento che funge, anche qui, da critica sociale per Boito. L'eccitazione e il turbinio delle danze vengono resi nel testo poetico, a livello grafico, con un *technopaegnon* a forma di cono rovesciato, come una specie di tromba d'aria.²⁷⁴

Ha inizio una sezione di forte metateatralità, in cui Mefistofele, sempre in abiti da giullare, “dirige” le danze come un direttore d'orchestra. In lui è possibile scorgere il «ruolo demiurgico dell'autore-direttore d'orchestra [e] nei cortigiani, resi dementi dalla bramosia dell'oro, quell[o] del pubblico teatrale alto-borghese».²⁷⁵ Non solo, invita la corte a disporsi in cerchio, la sala si oscura (elemento di forte attualità, che rimanda a Wagner) dando vita a un teatro nel teatro, con la rappresentazione de *Il rapimento di Elena*. I fantasmi di Elena e Paride appaiono sul palco e Faust, che finalmente rompe il suo silenzio e toglie la centralità della scena a Mefistofele, resta folgorato dalla bellezza di lei e Margherita, la «fanciulla blanda», è ormai immagine sbiadita e lontana: la donna reale (Margherita) non può competere con la donna ideale (Elena). Questa sezione diverge da Goethe, perché nella tragedia Faust scende in prima persona nel Regno delle Madri per riportare in vita Elena, mentre nell'opera è Mefistofele che la evoca. Il quadro termina nella confusione generale dopo che Faust si è lanciato sul palco per afferrare Elena, rompendo così l'illusione e perdendo i sensi.

Il titolo *La notte del sabba classico* segue il parallelismo che Goethe fa tra la *Walpurgisnacht* e la *Klassische Walpurgisnacht*, modellandosi così sulla precedente *Notte del sabba*. In Goethe, la ricerca di Elena occupa tutta la scena; in Boito, occupa solo poche battute, poiché per il resto della scena è lei la protagonista. L'epigrafe d'apertura è la domanda con la quale Elena celebra la poetica unione di classicità e modernità: «So sage denn, wie sprech ich auch so schön?».²⁷⁶

Sulle rive del fiume Penèjos le sirene cantano una serenata (ricca di latinismi e dal sapore dantesco), Faust chiama «Eléna» a gran voce e non appena lui e Mefistofele entrano in scena, il demonio realizza di non poter ammaliare più nessuno, completamente privato del suo fascino in quel paesaggio idillico. Faust invece sta vivendo un sogno e

²⁷⁴ Cfr. A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., pp. 113-114

²⁷⁵ G. Guccini, *I due Mefistofele*, cit., p. 169.

²⁷⁶ J. W. Goethe, Faust, cit., v. 9477: «Come potrò parlar lingua sì bella?».

appare come personaggio “melodrammatico” in termini di banalità: «Ogni mia fibra / è posseduta dall’amor».²⁷⁷ Mefistofele, dopo essere stato messo davanti allo specchio dalle sfingi,²⁷⁸ annoiato esce di scena e al suo posto entrano le Coretidi, come uno sciame danzante. Il Mefistofele boitiano, a differenza di quello goethiano, non incontra Elena: non sono mai presenti insieme sulla stessa scena, ad indicare l’inconciliabilità e l’incomunicabilità fra i due mondi che rappresentano.

Elena è l’opposto e complementare di Margherita, due figure opposte e perfette dell’eterno femminile: «Margherita è l’innocenza, quasi l’ignoranza cristiana. Elena è la sensualità pagana. Cammina con passi misurati e armoniosi, degni d’un coturno tragico. – Margherita parla, Elena declama [...] Voluttuosa come una Dea, è più Dea che donna».²⁷⁹ Boito prescrive che le due parti di Elena e Margherita siano interpretate dalla stessa cantante, così da riunire i due caratteri e allo stesso tempo da mostrarne il contrasto.

Nella nota numero 2, Boito fornisce spiegazioni del suo esperimento metrico, ossia la scelta di far parlare (declamare) Elena in metrica classica. Pur riconoscendo di non essere propriamente riuscito nella sua impresa, il linguaggio di Elena risulta carico di suggestioni e, inoltre, mette in risalto la scoperta della rima («qual fantastico soffio»)²⁸⁰. L’unione di Elena e Faust rappresenta «l’unione dell’arte classica e dell’arte romantica congiunte in un glorioso connubio»:²⁸¹ è l’incontro che crea la poesia.

L’intermezzo sinfonico *La Battaglia* è il terzo caso in cui Mefistofele guida una folla. Il programma dell’intermezzo, nel libretto, in nota riporta:

Eccoci in piena battaglia cattolica [...] Faust, avido sempre di nuove emozioni, si scaglia anch’esso nella pugna. Il comandante supremo è Mefistofele, e lo vediamo qui prodigioso generale, come lo vedemmo prima prodigioso ministro di finanze.²⁸²

Faust e l’imperatore si limitano a ripetere gli ordini del demonio e, quando la «fanfara dell’anti-imperatore si fa sempre più vicina e vigorosa», Mefistofele sprona i soldati con un’invocazione apparentemente paradossale: «Viva la Chiesa!». In realtà, Boito intravede la chiaroveggenza della satira goethiana, che colloca naturalmente il diavolo al fianco della Chiesa nel legittimare poteri che poggiano sulla violenza, non sulla giustizia. Dopo il massacro, una voce sacerdotale intona il *Te Deum* e ad essa si uniscono

²⁷⁷ A. Boito, E. D’Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 120, v. 1101.

²⁷⁸ Ivi, p. 121, vv. 1112-1113: «Priegovi, vi piaccia una sciarada / darmi ad indovinar.» «Te stesso».

²⁷⁹ *Disposizione scenica*, cit., p. 39.

²⁸⁰ A. Boito, E. D’Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 124, v. 1157.

²⁸¹ Ivi, p. 124n.

²⁸² Ivi, p. 127n.

Mefistofele e il coro, in una inquietante conclusione in cui l'influenza diabolica è riuscita a permeare anche sul versante devozionale.

Il quinto atto è quello che ha subito più modificazioni nella versione del 1875, al punto che si può parlare di due conclusioni diverse. L'epigrafe d'apertura è la celebre frase che sancisce lo scioglimento del patto e la fine del viaggio di Faust: «Verweile doch, du bist so schön».²⁸³ Boito mescola più parti dell'atto quinto goethiano: la scena si svolge nell'atrio del palazzo di Faust, donatogli dall'imperatore dopo la vittoria in battaglia; è indicato il «*Vespero*», perché probabilmente Boito ha preferito associare il tramonto del sole al tramonto della vita, nonostante la scena corrispondente nel modello si svolga a mezzanotte; al posto delle originali quattro donne grigie (Mangel, Schuld, Sorge, Not), Boito sceglie di far visitare Faust da quattro «larve», non visibili e quindi espresse dai suoni dell'orchestra, come specifica in nota.²⁸⁴ Faust è «*nell'estrema vecchiaia*», non riesce a decifrare il senso dei suoni che sente, ma Rimorso e Morte lo tormentano perché frutto di magia, non di memoria. Il Faust boitiano si è macchiato di *hybris* per desiderio di supremazia e di autoaffermazione, non per amore dell'oggetto di indagine, e ora Sorge, l'Angoscia, lo tormenta:

Un uom? lo fui prima d'aver frugato
le tènebre e d'aver bestemmiato
me stesso e il mondo [...]
[...] Chi va là?
La porta s'apre... nessuno entra... olà!²⁸⁵

Quasi tutta la scena, in questa versione, è occupata dal monologo del dottore e, in coppie di endecasillabi a rima baciata, compie l'amaro bilancio della sua vita. Faust sa di essere stato sovraumano, ma tutto ciò che è stato, tutto ciò che ha fatto, si risolve in un nulla: dalla sua esperienza di vita ha appreso «un'insospettata coincidenza fra dolore e conoscenza della realtà» e l'Ideale è comunque rimasto inattuabile:

Fui sovrumano, possente, trionfale,
tutto conobbi: il real, l'ideale,
l'amore della vergine e l'amore
della dea. Sì. Ma il real fu dolore
e l'ideal fu sogno. [...]

²⁸³ J. W. Goethe, *Faust*, cit., v. 11582: «Férmati, dunque, tu sei tanto bello!».

²⁸⁴ Cfr. A. Boito, E. D'Angelo (a cura di), *Il primo Mefistofele*, cit., p. 131n.

²⁸⁵ Ivi, pp. 131-132, vv. 1220-1225.

Al termine di questa prima parte del monologo, Faust giunge a una nuova rassegnata saggezza, segnalata anche dal cambio metrico nelle strofe successive (quattro settenari a rima alternata per strofa): vuole bonificare il territorio donatogli e creare una società basata su operosità e giustizia. Nel poema goethiano, Faust, come un despota illuminato, mette a lavoro i servi per far sì che il progetto si realizzi, il tutto orchestrato da Mefistofele; in Boito, il progetto resta su un piano trascendente, è una visione ultraterrena, definita «santa», il che suggerisce che quest'ultimo desiderio di Faust sia stato dettato dall'amore per gli uomini e Dio, non da hybris: «Voglio che questo sogno / sia la santa poesia / e l'ultimo bisogno / dell'esistenza mia».²⁸⁶

La morte di Faust è suggerita dallo stesso verbo utilizzato per la morte della fanciulla amata, «cade», e questo è indice dell'identità delle loro vite ultraterrene. Mefistofele constata il decesso di Faust, ma proprio quando sta per «ghermi[re] l'anima al volo»²⁸⁷ si sentono le voci delle falangi celesti, che riprendono i primi 8 versi del *Prologo in cielo*. L'opera termina in questo modo, forse eccessivamente stringato rispetto al testo goethiano, nel quale mentre Mefistofele attende l'anima di Faust si lamenta dei tempi moderni e rimpiange il passato, poi si spalancano le fauci dell'inferno e irrompono gli angeli per sottrarre l'anima di Faust a Mefistofele, usando la sua stessa arma dell'inganno.

La versione del 1875

Dopo le tre sfortunate serate del marzo 1868, l'opera fu accantonata dall'autore e dai teatri. Si tornò a parlarne tre anni dopo, quando il 6 dicembre 1871, al Teatro Musicale di Trieste, fu eseguito in concerto il *Prologo in cielo*, probabilmente estrapolato dalla prima versione e rimaneggiato con tagli e modifiche, «senza danneggiarne gran che l'unità del concetto».²⁸⁸ Subito dopo le rappresentazioni del 1868, Boito pubblicò sul «Pungolo» del 21 maggio una *Lettera in quattro paragrafi a sua Eccellenza il Ministro della Istruzione pubblica*, nella quale riordinava e ribadiva molte delle sue idee:

²⁸⁶ Ivi, p. 133, vv. 1262-1265.

²⁸⁷ Ivi, p. 134, v. 1281.

²⁸⁸ Arrigo Boito in una lettera indirizzata al maestro Gustavo Wieselberg, suo interlocutore per l'esecuzione triestina, in A. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica*, cit., p. 75.

Ora, dunque, la quistione musicale non è già fra noi e S. E. il Ministro, ma bensì fra noi e S. E. il Pubblico.

Lasci pure che ce la sbrighiamo senza il di Lei R. soccorso ministeriale.

I Mastodonti musicali «non ischiacciano» punto i giovani maestri «e non allarmano affatto gli Impresari».

Conosco un giovane compositore di musica, il quale, appena ebbe finito di scrivere certo suo Mastodonte musicale, trovò subito l'impresario che glielo rappresentò, e non fu il Maestro che cercò l'impresario ma viceversa, e la prima rappresentazione del detto Mastodonte coprì tutte le spese dell'Impresa non solo, ma fruttò anche guadagno.²⁸⁹

Con questa chiara allusione a sé stesso e al suo «mastodonte», Boito mette in luce il fatto che, alla fine, la versione del 1868 non fu un vero e proprio fallimento, grazie alla strategia dell'aspettativa che aveva messo in atto prima della rappresentazione e che fece accorrere alla Scala quella folla di persone, evitando così il bilancio in perdita.

Nel 1874 iniziano le trattative con il Teatro Comunale di Bologna per una nuova rappresentazione dell'opera, avvenuta poi il 4 ottobre 1875. La seconda versione trionfò per svariati motivi, *in primis* per il tipo di pubblico. Innanzitutto, è importante notare che nei sette anni che intercorrono tra la prima e la seconda versione si era compiuto un cammino di educazione del pubblico che avrebbe permesso una maggiore comprensione dell'opera; in secondo luogo, negli anni precedenti al secondo *Mefistofele* a Bologna erano stati accolti positivamente i drammi wagneriani, dunque avrebbe potuto essere il terreno migliore su cui sperimentare.²⁹⁰ Seguì con attenzione le preparazioni per la rappresentazione bolognese, dato che la rappresentazione scaligera fu in parte compromessa dall'esecuzione. I cantati non delusero le attese, in particolare Erminia Borghi-Mamo nel duplice ruolo di Margherita ed Elena, e soltanto l'esecuzione del coro rimase discutibile. Questa volta, il Maestro non si arrischiò a dirigere la sua opera, passando la bacchetta al più esperto Emilio Usiglio. Inoltre, non esagerò con la pubblicità, per evitare che si creassero fazioni ancora prima della rappresentazione.

Tuttavia, nonostante il pubblico bolognese fosse ben disposto ad ascoltare esperimenti, Boito mise da parte «le sue aspirazioni alla *forma*»,²⁹¹

si ridusse a trasformare completamente il senso della propria ricerca, riconducendola punto per punto nell'alveo della tradizione, rinunciando cioè definitivamente a voler trasporre nel teatro d'opera una cultura più vasta e profonda, una immagine più complessa dell'uomo, un pensiero critico.²⁹²

²⁸⁹ A. Boito, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1291-1292.

²⁹⁰ A. Bonaventura, *Arrigo Boito. Mefistofele*, cit., p. 15.

²⁹¹ M. Lavagetto, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

²⁹² G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit., p. 603; Cfr. M. Risolo, *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, Napoli, Società anonima editrice Francesco Perrella, 1916, p. 17: «La

Boito ricondusse il melodramma all'orizzonte d'attesa consolidato degli spettatori, «allontanandosi da Goethe e avvicinandosi a Verdi»,²⁹³ è un libretto che presenta situazioni in cui è credibile che qualcuno canti. Mario Lavagetto sottolinea che il testo del 1875 è un *libretto* molto più di quello del 1868: è «privo di autonomia, parziale, bisognoso di puntelli e sostegni»,²⁹⁴ ma perché parte funzionale di un'architettura a più piani, ovvero l'opera. Di fatto, si tratta di due testi profondamente diversi:

non confondibili e nati con ottiche e obiettivi differenti, inconciliabili. [...] La nuova redazione, frutto di potature e innesti, è altra cosa: le radici restano ma la forma dell'albero muta, i rami e la chioma crescono rinnovati e cambiano aspetto. La prima pianta era stata pensata non per un giardino pubblico ma per un *hortus conclusus*, e risultò inevitabilmente non gradita. [...] Questa è una pianta sorella, somigliante all'altra con cui condivide buona parte del 'patrimonio genetico', eppure diversa.²⁹⁵

Le modifiche furono in parte sostanziali e in parte marginali. La tendenza generale fu quella di tagliare tutte le parti clamorosamente cadute alla Scala nel 1868, provocando così una notevole riduzione del libretto; cadde la maggior parte delle riflessioni filosofiche, le note esplicative e il *Prologo in teatro*, che di certo non interessavano il pubblico; la struttura della seconda versione quindi passava da due prologhi e cinque atti a un prologo, quattro atti e un epilogo (che riprendeva i contenuti del quinto atto originario). Vengono eliminate inoltre la scena del *Palazzo imperiale* e l'intermezzo sinfonico *La battaglia* e, con loro, le significazioni politiche e sociali. Se nella prima versione le cosiddette *forme chiuse* spettavano soltanto a Mefistofele, che le sbeffeggiava con il suo sprezzante fischio, nella seconda versione vengono largamente recuperate, anche in nome del ritorno a una maggiore regolarità metrica e alle tradizionali funzioni del rapporto scena-cantabile. Nell'ottica della versione del 1868, l'abolizione delle forme chiuse aveva le sue motivazioni nell'esaltazione del ruolo critico e riflessivo, tutto scapigliato, dunque non vi era spazio per la commozione "tradizionale".

Mefistofele è l'unico personaggio che rimane pressoché intatto. Il *Prologo in cielo*, in generale, non subisce sostanziali modifiche, se non l'eliminazione di una strofa dei

resurrezione era consentita a patto che il poeta indulgesse al compositore di musica, che il lavoro letterario fosse sacrificato alle esigenze del teatro lirico, conservando dell'antica opera soltanto le scene e gli episodi più accessibili e veramente umani, togliendone tutto ciò che potesse disturbare e confondere la semplicità dello svolgimento.

²⁹³ V. Di Martino, *Tra cielo e inferno*, cit., p. 19.

²⁹⁴ M. Lavagetto, *Introduzione*, cit., p. XXVII.

²⁹⁵ E. D'Angelo, *Rivolta pazza*, cit., pp. 7-8.

Serafini e di tre dei quattro interventi delle Penitenti; l'intervento di Mefistofele resta identico, anche nell'orchestrazione. Nel primo atto, «*Son lo spirito che nega*» e «*Fin da stanotte*» non cambiano di una virgola, così come nel secondo atto «*Largo, largo a Mefistofele*», «*Popolo, scettro e clamide*» e «*Ecco il mondo*».

Faust è il personaggio che subisce più modifiche, appare completamente rifatto nella seconda versione (anche i suoi interventi sono tutti modificati). È possibile scorgere le differenze dal duetto con Elena del quarto atto del 1868, nel quale troviamo un Faust molto contenuto a livello vocale, ben diverso da quello del 1875, spinto verso l'altro e con esecuzioni in vari registri. Il nuovo Faust è un tenore «romanticissimo», è il personaggio amoroso per eccellenza, per cui non sarebbe stato possibile mantenere tutte le sezioni delle sue riflessioni filosofiche, come nel primo atto il confronto col pedante Wagner. Dell'ultimo atto, che nella seconda versione diventa Epilogo, vengono mantenuti soltanto i primi otto versi. Anche la scena cambia:

Laboratorio di Faust come nell'atto primo ma qua e là diroccato dal tempo. Voci magiche sparse nell'aria. Faust seduto sul seggiolone e conturbato medita. Mefistofele gli sta dietro come un incubo. Notte. Una lampada arde languidamente; scena quasi oscura. Il Vangelo aperto, come nel primo atto, sul leggio.

Mefistofele nell'Epilogo assume il ruolo di co-protagonista di Faust e al posto del lungo monologo del dottore troviamo una sorta di *collage* di riferimenti provenienti da altre scene. Inoltre, a differenza della prima versione, Mefistofele sembra quasi consapevole dell'incertezza della vittoria: «*Pende la lotta incerta / fra l'Averno ed il Ciel*». Viene accentuato l'elemento trascendente: le Falangi celesti, nella seconda versione, si avvicinano gradualmente e iniziano ad intonare il loro canto prima della morte di Faust. Quest'ultimo prega pentito e, in punto di morte, riconosce nel diavolo l'incarnazione della sua inclinazione a dubitare di ogni cosa, il suo scetticismo beffardo. Si perde nella visione estatica di una Gerusalemme celeste, non di una città progettata per l'uomo come nella versione del 1868, e riconosce nella morte la tappa di un percorso che porta alla conquista dell'Ideale: se prima l'Ideale era un «sogno», ora è reale e raggiungibile, perché Faust ha rinnegato tutto ciò che ha fatto nella sua vita terrena, in sostanza ha rinnegato sé stesso, e anche Mefistofele, che prima di sprofondare fischia un'ultima volta.

Margherita nella prima versione abbinava un leggero sentimentalismo a un più marcato realismo, come in Goethe. Nella seconda versione si presenta, come Faust,

«romanticissima» e intona pagine strutturalmente molto convenzionali ma d'effetto per la resa del sentimentalismo. Vengono aggiunte le pagine di «*Lontano, lontano, lontano*», il languido duetto con Faust che parla di un sogno irrealizzabile,²⁹⁶ e l'episodio «*Spunta l'aurora pallida*».

I tagli, le aggiunte e le modifiche proseguirono anche dopo il 1875. Il 13 maggio 1876 fu rappresentata al Teatro Rossini di Venezia una seconda versione modificata, diretta dall'amico Franco Faccio. È in questa occasione che inserisce «*Spunta l'aurora pallida*», come tributo alla Borghi-Mamo, e la fuga infernale «*Riddiamo! Riddiamo! Riddiamo!*» che chiude la *Notte del Sabba*. Questa versione del 1876 è quella che ha consacrato il trionfo dell'autore, anche per merito dell'esecuzione impeccabile, ma la vera rivalse sarebbe arrivata solo il 25 maggio 1881, quando il *Mefistofele* fu rappresentato al Teatro alla Scala, là dove cadde tredici anni prima. Sempre sotto la direzione dell'amico Faccio, l'opera ottenne grande successo e, a quel punto, nulla avrebbe potuto contrastare la sua entrata in repertorio.

²⁹⁶ La musica di «*Lontano, lontano, lontano*» in realtà non è originale. Boito l'aveva composta per il mai compiuto *Ero e Leandro*. Anche il momento scenico e il significato del testo sono del tutto simili, oltre ad esserci un'evidente corrispondenza metrica e lessicale.

Bibliografia

- Ashbrook, William – Guccini, Gerardo. 1998. *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano
- Barbanti Tizzi, Alessandra. 1998. *Sulla ricezione del Faust: il libretto del Mefistofele di Arrigo Boito*, in Fassò A. – Formisano L. – Mancini M. (a cura di), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Vol. II, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 797-810.
- Bianconi, Lorenzo – Pestelli, Giorgio. 1987. *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Torino, EDT
- Bianconi, Lorenzo. 1993. *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*. Bologna, Il Mulino
- Boito, Arrigo – Bonaventura, Arnaldo (a cura di). 1924. *Arrigo Boito: Mefistofele: guida attraverso il poema e la musica*, Milano, Bottega di poesia
- Boito, Arrigo – Nardi, Piero (a cura di). 1942. *Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori
- Boito, Arrigo – Duse, Eleonora – Radice, Raul (a cura di). 1979. *Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore
- Boito, Arrigo – Villa, Angela Ida (a cura di). 2001. *Opere letterarie*, Milano, Edizioni Otto/Novecento
- Boito, Arrigo – D'Angelo, Emanuele (a cura di). 2013. *Il primo Mefistofele*, Venezia, Marsilio
- Budden, Julian. 1988. *Da Don Carlos a Falstaff*, Torino, EDT
- Buroni, Edoardo. 2012. *Parallelismi letterari e musicali nel canone di Arrigo Boito*, in «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», Vol. 36, No. 3, Edizioni Otto/Novecento, pp. 27-38.
- Buroni, Edoardo. 2013. *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*. Firenze, Franco Cesati
- D'Angelo, Emanuele – Girardi, Michele. 2010. *Arrigo Boito drammaturgo per musica: idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio
- Daly, Selena. 2012. *Arrigo Boito e Filippo Tommaso Marinetti tra il Reale e l'Ideale*, in «Otto/Novecento: rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», Vol. 36, No. 3, pp. 191–201.
- De Rensis, Raffello (a cura di). 1932. *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, Novissima
- Del Corno, Dario. 1991. *Il Faust di Goethe sulla scena*, in Aa. Vv., *Progetto Faust*, Atti del Convegno di Studi (Treviso-Rovigo, 14-17 ottobre 1986), Treviso, Edizioni Ente Teatro Comunale di Treviso

- Della Seta, Fabrizio. 1991. *Italia e Francia nell'Ottocento*, Vol. IX, Torino, EDT
- Di Martino, Virginia. 2016. *Tra cielo e inferno: Arrigo Boito e il mito di Faust*, Pisa, ETS
- Di Martino, Virginia. 2018. *Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi*, in «La letteratura italiana e le arti», Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7-10 settembre 2016), Roma, ADI editore.
- Emanuele, Marco. 2006. *Polifonia di stili e crepuscolo del melodramma in Mefistofele: Elena e Margherita*, in Id., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 158-160
- Errante, Vincenzo. 1952. *Il mito di Faust*, vol. 2, Firenze, Sansoni.
- Finotti, Fabio. 1994. *Arrigo Boito: il demone dello stile*, in «Lettere Italiane», Vol. 46, No. 3, pp. 395-419
- Goethe, Johann Wolfgang – Manacorda, Giulio (trad. it.). 2018. *Faust*, Milano, BUR
- Guarnieri Corazzol, Adriana. 2000. *Indizi letterari del primo Mefistofele*, in Ead., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni.
- Lavagetto, Mario. 1979. *Introduzione*, in Boito A. – Lavagetto M. (a cura di), *Opere*, Milano, Garzanti, pp. XIV-XXXVIII
- Maeder, Costantino. 2002. *Il real fu dolore e l'ideal sogno: Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati
- Maeder, Costantino. 2007. *Arrigo Boito fra tradizione e innovazione. La strutturazione metrica nella creazione librettistica*, in Meschini, Michela (a cura di) – Carotenuto, Carla (a cura di), «*Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*», Ravenna, Longo, pp. 23-32
- Marchand, Guy. 2004. *Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX*, in «*Enciclopedia della musica*», diretta da Nattiez J.J., con la collaborazione di Bent M., Dalmonte R., Baroni M., Vol. IV *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi
- Mellace, Raffaele. 2019. *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy*, Roma, Carrocci editore
- Morelli, Giovanni (a cura di). 1994. *Arrigo Boito*, Casa editrice Leo S. Olschki
- Nardi, Piero. 1942. *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori
- Nardi, Piero. 1968. *Scapigliatura*, Milano, Mondadori
- Nicolaisen, Jay. 1978. *The first "Mefistofele"*, in «19th Century Music», Vol. 1, No. 3, University of California Press, pp. 221-232
- Orvieto, Paolo. 2006. *Il mito di Faust: l'uomo, Dio, il diavolo*, Roma, Salerno
- Paolini, Paolo. 1983. *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: le letterature straniere*, in Vitale, Maurizio. *Studi di lingua e letteratura offerti a Maurizio Vitale*, Vol II, Pisa, Giardini editori e stampatori
- Paolini, Paolo. 1997. *Sull'elaborazione del «Mefistofele» di Arrigo Boito*, in «Italianistica: rivista di letteratura italiana», Vol. 26, No. 1, Accademia editoriale, pp. 111-122
- Pizzetti, Ildebrando. 1906. *Il Faust della leggenda, del poema, e del dramma musicale*, «Rivista musicale italiana», vol. 13, n. 1.

- Pomilio, Tommaso. 2002. *Le asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, Lecce
- Praz, Mario. 2008. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR Rizzoli
- Risolo, Michele. 1916. *Arrigo Boito poeta*, in Boito, Arrigo – Risolo, Michele (a cura di), *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, Napoli, Società anonima editrice Francesco Perrella
- Rosa, Giovanna. 1997. *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza
- Rosselli, John. 1984. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi. The role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press. Trad. it. *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, Torino, EDT, 1985
- Salveti, Guido. 1977. *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in Pestelli, Giorgio – Mila, Massimo. *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, pp. 567-604.
- Scarsi, Giovanna. 1972. *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Editrice Delia, Roma
- Taconelli, Luigi (a cura di). 1996. *Storia del dottor Johann Faustus famigerato mago e negromante. Traduzione dall'editio princeps di Spies del 1587 e dei capitoli integrativi del manoscritto di Wolfenbüttel e delle edizioni a stampa del 1587, 1588 e 1589*, L'Aquila, Japadre
- Tintori, Giampiero (a cura di). 1986. *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni
- Vajro, Massimiliano – Della Corte, Andrea. 1955. *Arrigo Boito*, Brescia, La Scuola
- Viagrande, Riccardo. 2008. *Arrigo Boito: «Un caduto chèrubo» poeta e musicista*, Palermo, L'Epos
- Villa, Angela Ida. 1992. *Arrigo Boito massone: gnostico, alchimista, negromante*, Otto/Novecento, Vol. 16, No. 3-4, pp. 5-51
- Walker, Barbara G. 1983. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, HarperCollins
- Zenobi, Luca. 2013. *Faust. Il mito dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci