



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica
attraverso l'opera
a cura di Cinzia Faldi

1 novembre 2023

Una lettura trasversale dell'opera lirica
Diabolus in musica



1. Da Satana a Mefistofele

“L'Inferno è vuoto, tutti i diavoli sono qui”

W. Shakespeare, *La Tempesta*

Archetipo narrativo fra i più riconosciuti e variamente interpretati, da sempre la figura del Diavolo, dal latino “diabolus” (calunniatore) e dal greco diabolò (colui che divide e che pone fratture), racchiude in sé una quantità di significati, tali da renderlo contenitore ideale per raccontare sia i limiti della condizione umana, sia la natura delle sue contraddizioni.

Satana, Satanasso, Mefistofele o Belzebù, sono solo alcuni dei mille travestimenti che ne evidenziano la struttura polimorfa e l'innegabile propensione al conflitto. Molti i grandi classici della Letteratura che, sotto il segno del Male assoluto, hanno fatto la storia dei libri “a presenza demoniaca”.

Carl Gustav Jung, nel suo “Gli archetipi dell'inconscio collettivo”, definisce il Diavolo una variante del principio dell'Ombra, un insieme di qualità negative che, nel contrapporsi alla rappresentazione positiva della Luce, permettono all'uomo di discernere il mondo fenomenico nel suo linguaggio duale e complessivo. E' sin dai tempi delle culture proto – storiche, che la simbologia della divinità caprina, metà umana e metà animale, è stata utilizzata per sottolineare la vicinanza del Demonio ai processi naturali di vita e morte, con ciò legando la sua immagine a quegli elementi grotteschi che, in epoca medioevale, la identificheranno come un essere mostruoso dotato di zoccoli, barba e lingua biforcuta.

Personificazione della superbia sarà considerato da Dante, il quale, oltre a canzonare il diavolo Barbariccia, nel XXI canto dell'Inferno,¹ descrive Lucifero come una creatura fantastica e dotata di sei ali, esiliata dal giardino dell'Eden per aver combattuto contro Dio e sobillato all'espulsione i suoi Angeli Ribelli.

Qui, il Diavolo è sprofondato a testa in giù nella quarta zona del nono cerchio, la “ghiaccia” del fiume Cocito. La Stella del Mattino flagella senza tregua le anime dei traditori, colpevoli, come lui, di aver disobbedito alla Chiesa e di aver rinnegato i valori fondamentali dell'Impero e delle sue istituzioni.

E' nel IV canto della “Gerusalemme liberata” di Torquato Tasso² che l'iconografia del Maligno si libera dalle connotazioni tradizionali per avvicinarsi a quelle della solenne divinità greca Ade. Convincente immagine per esaltarne l'aspetto di re rovesciato dai cieli, ma pur sempre combattivo e intenzionato al riscatto.

Nel poema, durante un conciliabolo di demoni, il Diavolo avverte i suoi seguaci delle mire espansionistiche dei crociati cristiani i quali, nella loro avanzata attraverso l'Asia, rischiano di convertire le anime destinate all'inferno.

Per rallentarne l'offensiva, il Re dell'oltretomba intimerà alle sue milizie di adottare ogni stratagemma utile, comprese le lusinghe della seduzione e l'arte della sensualità femminile.

Rinnovato nelle fattezze come pure nell'orgoglio, è il Satana di John Milton. Nel poema epico “Paradiso perduto”, opera in versi sciolti del 1667, lo scrittore propone il tema della “cacciata” dal Paradiso terrestre. Sprezzanti le parole del diavolo: “Meglio regnare all'Inferno, che servire in Paradiso”, mosse da uno spirito di libertà quasi “politica”, sia nei confronti di Dio, sia nei confronti di Adamo ed Eva. A lungo accusato di sostenere il culto satanico, l'opera di Milton resta indiscussa pietra miliare di tutta la Letteratura, non solo inglese.

Nella Storia della Letteratura, sempre più il Demonio si è fatto presente come istigatore del desiderio umano, esaudendone ogni richiesta a fronte di una preziosissima merce di scambio: l'anima.

¹ Cfr; Dante, “Divina Commedia”, Inferno, canto XXI, verso 139. Grottesca figura di diavolo, nominato per la prima volta da Malacoda, capo dei diavoli, chiamato, insieme ad altri nove demoni, per accompagnare Dante e Virgilio, come scorta, per un tratto della bolgia. Per la descrizione di Lucifero, cfr; ibidem, canto XXXIV.

² Cfr; Torquato Tasso, “Gerusalemme Liberata”, canto IV, ottave 1 – 19.

E' ciò che accade a Faust, protagonista dell'omonimo dramma di Wolfgang Goethe; l'incauto scienziato, ben voluto da Dio, ma amareggiato da un'esistenza di insuccessi e continui fallimenti, cede alle lusinghe di Mefistofele pur di trovare un barlume del "divino", nel quotidiano della vita terrena. Il Diavolo, ben lieto di accontentarlo, intraprenderà con lui, un vero e proprio viaggio alla scoperta dei sensi e della magia, al termine del quale, reclamerà per sé il tributo precedentemente concordato: l'anima di Faust. Ma proprio quando lo scienziato sarà nel passaggio verso l'Inferno, sua destinazione finale, l'intercessione dell'amata Margherita e la discesa di una schiera di angeli, gli garantiranno il perdono divino, salvandolo dall'eterna dannazione.

Diversa sorte toccherà, invece, al bellissimo Dorian Gray di Oscar Wilde, passionale aristocratico la cui perfezione viene immortalata in un meraviglioso ritratto per lui dipinto dall'amico e spasimante Basil Hallward. Persuaso che piacere e avvenenza siano gli unici motivi per cui valga la pena di vivere, l'ambizioso protagonista conseguirà una demoniaca giovinezza, in cambio della sua perdizione, intraprendendo così un'esistenza dissoluta e ai limiti dell'amoralità. Mentre il giovane commetterà ogni sorta di peccato rimanendo intatto nella sua bellezza fisica, il volto nel ritratto andrà via via invecchiando sino al giorno in cui, trafitto dallo stesso Dorian, restituirà al protagonista le sue fattezze originarie, portandogli via, oltre alla vita, ciò che di più caro Dorian aveva barattato, la salvezza della propria anima.

Con le dovute cautele, l'insegnamento del "Male" può rivelarsi, a volte, illuminante e foriero di discernimento. Lo insegna lo scrittore di narrativa fantastica C. S. Lewis ³ nel suo testo "Le lettere di Berlicche"; qui l'autore impartisce lezioni di teologia attraverso uno scambio epistolare tra Malacoda, diavolo alle prime armi, desideroso di indurre i propri "pazienti" ai peccati più estremi, e suo zio Berlicche, demone di vecchio stampo, ma ancora incline a tentazioni veniali. Lewis, nel determinare il comportamento del diavolo "modello", affronta tematiche fondamentali quali l'amicizia, l'amore e la sessualità, ricordando che la Ragione rappresenta l'unico strumento utile per distinguere il bene dal male e che ogni estremismo porta inesorabilmente alla sconfitta dell'uomo moderno.

Lo zampino del Diavolo, è in grado, però, di insinuarsi in ogni tipo di situazione. Lo conferma il doppio piano narrativo del romanzo di Michail Bulgakov, "Il Maestro e Margherita", opera postuma del 1967 e capolavoro di satira russa, ai confini della letteratura simbolista. Sviluppato su due piani temporali paralleli, ma intersecantesi, quello della prima parte, dedicato alla città di Mosca degli anni trenta e quello della seconda, riguardante la Roma antica di Ponzio Pilato, il testo mostra gli interventi del mago Woland e le sue influenze sulla Storia in maniera apparentemente assurda, ma tuttavia lineare nel conferire all'opera una ben precisa trama, ricongiungere l'amante Margherita con l'anonimo scrittore chiamato "Maestro". Memorabili le immagini del volo sulla scopa della strega Margherita e il ballo della donna con Satana in persona, alla presenza del maggiordomo Korov'ev, del sicario Azazello e del gatto nero parlante Behemoth.

Il Diavolo è anche femmina: nel romanzo "Vita e amori di una Diavolessa" della scrittrice Fay Weldon, del 1983, il Diavolo si chiama Ruth.

Casalinga bistrattata e madre insoddisfatta, la protagonista userà ogni modo per vendicarsi del tradimento del marito che l'ha privata della sua dignità, pur appellandola "Diavolessa".

Il Diavolo, è figura che compare più volte non solo nella Storia della Letteratura, ma anche nell'immaginario collettivo; per tale ragione ha la capacità di assumere significati ogni volta differenti a seconda delle credenze, delle idee e dei rapporti socio – economici che si sono susseguiti nel corso dei secoli.

Tuttavia, è necessario partire dall'idea cristiana dell'esistenza di un "Male" primigenio, assoluto, che incombe sulle anime degli uomini: il peccato originale. Sant'Agostino riteneva che tutta l'umanità portasse con sé il peccato originario, poiché se ne è resa colpevole con Adamo. Ne consegue che il genere umano in toto è dannato e non può sottrarsi alla punizione se non per mezzo della misericordia e della grazia di Dio. Il Santo fonda le sue convinzioni sul principio di far corrispondere la libertà umana con la grazia divina: la

³ Clive Staples Lewis, Belfast 1898 – Oxford 1963; scrittore, saggista e teologo britannico. "Le lettere di Berlicche" è un racconto satirico in forma epistolare, pubblicato a Londra nel 1942, ma originariamente apparso sulle pagine del quotidiano "The Guardian".

volontà umana può essere considerata libera solo se non è soggiogata al peccato e che si può riavere tale libertà solo attraverso la grazia. E' dunque solo dopo l'affermazione del Cristianesimo che la letteratura si confronta con il Male assoluto, ipostatizzato nella figura di Satana. Nel testo della Genesi, Satana viene presentato, mediante la figura del serpente, come "persuasione" e "tentazione" cui cederanno Adamo ed Eva commettendo il peccato originale. Da questo momento il Diavolo si è manifestato. Esso sarà presenza costante nel pensiero e nella vita degli uomini, soprattutto nel periodo del Medioevo, sia sotto forma di essere tentatore, serpente o bellissima donna, sia nel ruolo di tormentatore dei dannati dell'Inferno, dove assume sembianze animalesche e deformi che suscitano terrore.

L'iconografia diabolica è quanto mai varia, frutto di diverse tradizioni; tuttavia i demoni infernali sono spesso rappresentati come esseri mostruosi, con le corna, gli artigli di orso o di belva, il corpo ricoperto di peli e non di rado alati; il carattere deforme e grottesco domina anche la descrizione di Lucifero, il re dell'Inferno, spesso raffigurato con tre teste, quale parodia stravolta della Trinità, mentre, spesso, le creature della mitologia classica legate all'Oltretomba, come Caronte o Cerbero o quelle più mostruose come i Centauri, erano interpretate come altrettante figure demoniache.

L'evidenza visiva doveva evocare paura, dunque anche la rappresentazione delle pene dei dannati, doveva avere caratteristiche fisiche, facilmente riconoscibili, come il fuoco o il ghiaccio, bastoni e fruste. Non mancava poi l'aspetto "culinario" nella descrizione delle pene infernali, con i dannati che venivano divorati da animali mostruosi o da Lucifero in persona, il cui carattere grottesco non suscitava certo il riso.

Nel poemetto "De Babilonia civitate infernali" di Giacomino da Verona⁴, Belzebù è descritto come un cuoco che arrostitisce un peccatore allo spiedo come un "bel porco", lo insaporisce con spezie varie e poi lo serve a Lucifero che, per contro, lo trova poco cotto e lo rispedisce indietro. Nel 1400 circa, Luigi Pulci, nel suo poema "Morgante", nel XXXVII canto, descrive Lucifero che spalanca le sue tre bocche e ingoia i soldati saraceni morti nella battaglia di Roncisvalle, paragonandolo ai piccoli dei corvi imbeccati dalla madre, mentre il luogo dello scontro è un "tegame" rosso di sangue, in cui sembra che cuociano pezzi di carne umana. Non manca poi una rappresentazione del diavolo nelle vesti di un bizzarro teologo, impegnato in una disputa con un inviato di Dio, per contendere l'anima di un defunto, il cui destino ultraterreno non fosse stato ancora deciso; spesso tale confronto dialettico assumeva la forma poetica del "contrasto", assai diffuso nella letteratura giullaresca, consistente in uno scambio alternativo di battute tra i due contendenti, tale da poter essere letto o recitato in una sorta di rappresentazione teatrale.

Talvolta questi contrasti finivano per rivestire dignità letteraria, come, ad esempio, quello di Dante nel canto XXVII dell'Inferno, vv. 112 – 123, che fa raccontare a Guido da Montefeltro come, alla sua morte, San Francesco fosse giunto a prendere la sua anima per portarla in Paradiso, ma aveva dovuto lasciarla ad un diavolo che l'aveva reclamata con argomenti filosofici tanto da essere definito "loico", ossia esperto dissertatore⁵. Destino simile subiva anche l'anima del figlio di Guido, Bonconte; qui, però, la disputa intorno alla sua anima era stata vinta da un angelo e il diavolo si era accontentato di scatenare un nubifragio che disperdesse i resti mortali del defunto⁶. La figura del diavolo teologo ritornerà ancora una volta nel già citato "Morgante" di Pulci, con Astarotte, demone anticonformista che si impossessa del cavallo di Rinaldo per portarlo rapidamente a Roncisvalle e al passaggio delle colonne d'Ercole allo Stretto di Gibilterra⁷; il demone si produce in una dotta dissertazione sul valore della salvezza, affermando che essa può toccare anche ai popoli che vivono agli antipodi e non hanno conosciuto il messaggio evangelico, purché

⁴ Giacomino da Verona, Milano 1240 circa – 1313/1315 circa; rimatore di poemetti in versi alessandrini, francescano; poche le notizie biografiche.

⁵ Nel canto XXVII dell'Inferno, Guido da Montefeltro racconta a Dante la sua caduta nel peccato a causa di Bonifacio VIII e la disputa per la sua anima, tra San Francesco e un diavolo.

⁶ Cfr; Dante, "Divina Commedia", Purgatorio, canto V, vv. 103 – 129.

⁷ Cfr; Luigi Pulci, "Morgante", canto XXV, vv. 227 240.

si comportino rettamente nell'adorare i loro dèi pagani. Naturalmente, con Pulci, già in pieno Umanesimo, la raffigurazione del diavolo poteva assumere aspetti paradossali o intenti metaforici, impensabili in epoca medioevale quando l'idea stessa del demonio doveva essere associata alla paura del giudizio di Dio, dunque lontanissima da qualunque ideale di tolleranza religiosa.

Interessante aspetto legato al Diavolo, nel Medioevo, riguarda la cosiddetta venuta dell'AntiCristo, nell'attesa millenaristica della fine del mondo, che iniziò a diffondersi soprattutto nei secoli XIII e XIV; la figura dell'AntiCristo deriva in parte dalla "bestia" citata nell'Apocalisse di Giovanni e da altri passi del Nuovo Testamento dove si parla di un generico "avversario" di Cristo al momento della Sua ultima venuta, il giorno del Giudizio Universale, quando Bene e Male si fronteggeranno in uno scontro finale. Nei secoli successivi, tale avversario sarà di volta in volta identificato con un nemico della religione cristiana. Tra i teologi e gli scrittori cristiani che toccarono tale tema nelle loro opere, si possono ricordare Gioacchino da Fiore, San Bonaventura da Bagnoregio, Arnaldo da Villanova⁸ che, riprendendo le dottrine di Gioacchino, predisse la prossima venuta dell'AntiCristo e la fine dei tempi.

Un analogo spirito profetico e la stessa fiduciosa attesa nella sconfitta del "male", viene ancora riproposta da Dante nella "Commedia"; il poeta preconizza la venuta del "veltro", cane da caccia, destinato a far trionfare il "bene", cacciando l'avara "lupa" e ristabilendo la giustizia divina con l'estirpazione dei "corruttori" della Chiesa, responsabili del disordine in cui la stessa versava agli inizi del XIV secolo⁹.

E' dunque con l'affermarsi del Cristianesimo e del potere della Chiesa che, nel Medioevo, inizia veramente ad imporsi il binomio di "Bene" e "Male", decretando, sulla base interpretativa delle dottrine cattoliche, cosa rappresentasse il "Bene" e cosa, invece, il "Male". Non si può dimenticare che la società medioevale era fortemente permeata di paura e superstizione.

La paura, saldamente connessa alle dottrine imposte dalla Chiesa cattolica, rendeva terribile la sola idea di allontanarsi da tali principi, tanto da riversare nella superstizione, complici l'ignoranza e l'analfabetismo della stragrande maggioranza della popolazione. Occorre mettere in rilievo che i concetti di Bene e Male non erano solo associati ad ideali astratti, ma si concretizzavano e personificavano in personaggi ben specifici. Sempre per quel bisogno, tipicamente medioevale, di spiegare le cose concretamente. Per quanto Dio fosse il protagonista assoluto ed indiscusso della religione Cristiana, con i biblici esempi di perdono, misericordia e benevolenza, fu Gesù ad essere riconosciuto come esempio morale e spirituale, sul quale fondare il proprio comportamento e il proprio essere. Figura storicamente provata, Gesù veniva facilmente associato alla personificazione e alla concretezza del concetto di "Bene". Sarà, invece, Lucifero a connotare il concetto di "Male". Vicenda nota, la caduta di Lucifero negli Inferi. Nominato "portatore di luce", come indica l'etimologia latina, Lucifero era uno dei principali angeli di Dio.

Il profeta Isaia lo ricorda di animo superbo, tanto da osare persino sfidare Dio con una schiera di angeli suoi sostenitori, per arrivare ad essergli pari nel Regno dei Cieli.

Sconfitta la ribellione dall'Arcangelo Michele, Lucifero venne gettato giù dal cielo, andando a conficcarsi nel centro della terra, nei cosiddetti "inferi". Delineato Lucifero come principale oppositore di Dio, nacquero parallelamente i concetti biblici di "inferno" e di "diavolo", collegati alla più profonda e generale idea di "Male", intesa come concetto puramente astratto. Non solo fenomeno antico, il concetto di "Male" ha avuto modo di radicarsi nei più svariati modi e luoghi nel corso dei secoli. Spesso diventati sinonimi, i nomi di Satana e Lucifero, sono, in realtà, figure differenti. Lucifero, legato alla figura di Dio, incarna un modello di deviazione, angelo ribelle connesso al peccato e alla tentazione umana; Satana, o Belzebù, richiama ad un vero e proprio demone, entità spirituale o soprannaturale, dotato di istinti maligni, malvagio e distruttivo, intenzionato a corrompere l'animo umano. Mentre la figura di Lucifero è fortemente connotata nell'immaginario cristiano, quale nemica di Dio, Satana, invece, risalirebbe a tradizioni pagane politeiste; presenza angosciante nella quotidianità del Medioevo, la figura di Satana ha rappresentato una vera e

⁸ Arnaldo da Villanova, Valencia 1240 – Genova 1311; medico e scrittore di opere a tema religioso, vicino al francescanesimo spirituale, personaggio influente nelle corti europee del XIV secolo.

⁹ Per il "veltro" cfr; Dante, "Commedia", Inferno, canto I, vv. 101 – 111; per la "lupa" cfr; Purgatorio, canto XXXIII, vv. 31 e ss.

propria “ossessione”, come testimoniano le creazioni artistiche di tale epoca, con particolari di realismo crudo ed impressionante.

Il diavolo è ferino e bestiale, dotato di corna, artigli, denti acuminati e coda serpentina, di temperamento perfido e sadico. Raffigurazione quanto mai utile, alla Chiesa, quale mezzo di dissuasione e strumento di persuasione verso la fede cattolica. Alla figura di Satana venivano, infatti, associati tutti coloro che turbavano la quiete delle comunità Cristiane e l'aura religiosa che vi aleggiava; pertanto, erano considerati adoratori del diavolo tutti coloro che praticavano un culto diverso dal Cristianesimo, identificati in donne, mendicanti, poveri, malati, colpevoli di praticare riti diabolici, pertanto perseguitati. Storiche, la “caccia alle streghe” e l'istituzione della “Santa Inquisizione”.

Moltissimi ancora oggi i riferimenti satanici diretti o indiretti, inseriti in modo pieno nella contemporaneità; libri e films rappresentano diavoli di ogni genere, sette ed esorcismi, associati, inevitabilmente, a quella concezione del “male” legata alla figura del “diavolo” di ancestrale tradizione.

Il fascino del Male assoluto, ha fatto sempre presa non solo nella Storia della Letteratura, ma anche in quella di tutte le Arti in genere. Tormentata da morti, carestie e guerre, è soprattutto nell'età medioevale che uomini e donne hanno dovuto scontrarsi con il problema della sofferenza e del male. Quest'ultimo concetto, elaborato dalla riflessione teologica dei Padri della Chiesa, è diventato funzionale al programma “politico e religioso” del potere ecclesiastico, per legiferare e decidere ciò che doveva essere considerato deviante e peccaminoso secondo l'ortodossia tradizionale. Il male viene così personificato nella figura del diavolo e reso visibile nelle sue numerosissime performance folkloriche; la maggior parte erano, in realtà, uomini e donne reali e vivi. Esseri umani che hanno avuto un ruolo fondamentale nei processi di espiatione collettiva dei peccati e dell'assoggettamento al maligno diventandone, al contempo, immagine concreta e facile da eliminare, di un'idea metafisica non semplice da comprendere.

La Chiesa, conscia del suo ruolo formativo ed educativo rivolto ad un pubblico prevalentemente analfabeta, non potendo fare uso dei testi offerti dalla tradizione letteraria cristiana e patristica, iniziò a fare uso massiccio ed intenzionale dell' “immagine” per informare e formare i fedeli. Per moltissimo tempo, nelle immagini dipinte e scolpite, prevalse l'aspetto didattico ed ideologico, su quello estetico. Così i colori divennero simboli e mezzi per trasmettere determinati messaggi. Il diavolo veniva ritratto nella sua fisicità, ora senza connotazioni bestiali, ora esagerata e mostruosa, ma sempre con l'obiettivo di spaventare i peccatori e di distinguere con più chiarezza Satana, i dannati e i demoni¹⁰ dalle figure angeliche.

A partire dall'arte paleocristiana fino a tutto il IX secolo, il demonio veniva prevalentemente presentato con fattezze umanoidi: come un vecchio, come un essere piccolo e deforme, con artigli ai piedi, con capigliatura scura, liscia o serpentina, con occhi di fuoco, con naso adunco e ricurvo. Dal IX secolo in poi, il Diavolo inizia ad essere ritratto come animale o mostro: serpente, gatto, lupo, caprone, pipistrello. Celeberrima la descrizione di Lucifero nell'Inferno di Dante¹¹.

Ricorrono ancora: code, orecchie animali, barba caprina, artigli e zampe. Le corna cominciarono a diffondersi nella pittura, a partire dall'XI secolo. Satana veniva dipinto con il nero, il blu o il viola, e immaginato in ambienti di aria scura e densa.

Solo a partire dal Tardo Medioevo, il rosso divenne il colore diabolico, associato al sangue, alla lussuria, alle fiamme dell'Inferno.

Privo di bellezza e di armonia corporea, il Diavolo venne sempre di più a simboleggiare la deformazione della natura umana, intesa, invece, come modello di perfezione. La rappresentazione di questa dicotomia, finì pure per assumere un carattere grottesco e burlesco, come lo riportano i “Fabliaux” medioevali¹².

¹⁰ Dal greco antico “*dàimòn*”, in origine era chiamato “*demone*” qualunque essere divino, a metà strada tra ciò che è divino e ciò che è umano, con la funzione di intermediare tra queste due dimensioni.

¹¹ Canto XXXIV, vv. 28 – 54.

¹² Poemetti in rima baciata, generalmente di ottonari, lunghi poche centinaia di versi. Il Medioevo francese ha tramandato circa 150 poemetti, per lo più di contenuto erotico, grottesco e licenzioso.

Una delle più grandi tentazioni indotte dal Maligno, fu il sesso femminile, la cui estirpazione generò la nascita dell'Inquisizione e la "caccia alle streghe", dando il via ad una delle più tragiche storie percorse dal Maligno, nella vicenda del mondo.

2. Il Diavolo nel melodramma: Meyerbeer

Anche la storia del melodramma ha subito il fascino, fin dal suo primo apparire, della seduzione del Diavolo.

Molte le opere che, nel corso dei secoli, sono nate sotto il segno di Satana, dipinte in molte forme e sfaccettature, sostenute e "costruite" dalla musica, complici le più svariate scenografie, attente a rendere il Maligno vivido e tangibile.

Merita di essere considerato "a parte", il compositore Giacomo Meyerbeer per la sua unicità, autore dell'opera "Robert le Diable", rappresentata il 21 novembre del 1831 all'Opéra di Parigi, spesso ritenuta primo esempio di Grand – opéra¹³.

Il musicista nasce nei pressi di Berlino nel 1791.

Nato come Jacob Beer da famiglia ebrea di alto livello intellettuale ed economico, il compositore fonde il cognome originario paterno con quello della madre, Meyer, nel 1810, per volere del nonno materno, quale condizione per entrare in possesso della sua ricca eredità. Dando precoci prove di grande talento, studia con maestri privati di chiara fama, quali Weber e Clementi¹⁴. Metodico, paziente, puntiglioso, Meyerbeer imposta il proprio procedimento compositivo nel senso della "lentezza".

Dopo due opéras – comiques e composizioni di genere sacro, il musicista, su consiglio di Salieri, si reca in Italia. A Venezia è spettatore di Rossini e scrive sette opere in stile italiano¹⁵. Appena concluso tale periodo, Meyerbeer sconfessa l'intera esperienza compositiva; pur ribattezzandosi "Giacomo" in omaggio all'Italia, il compositore sostiene di "non essere mai stato se stesso per quel lasso di tempo". Pur tuttavia, è fedele seguace di Rossini, soprattutto nella concezione della propria opera secondo le antiche categorie dell'artigianato settecentesco. La tradizionale distinzione della sua vita professionale in tre periodi, tedesco, italiano e francese¹⁶ non deve essere considerata come a compartimenti stagni.

A Parigi, il musicista non dimentica l'Italia né il romantico "wanderlust"¹⁷, l'incapacità di legarsi ad un solo luogo ed il continuo bisogno di compendiare nell'unico ambito della "musica", tutti i luoghi incontrati, per lui significativi. Nel 1842, Meyerbeer ottiene, al posto di Spontini, la carica di Generalmusikdirektor a Berlino. Nel frattempo si stabilisce a Parigi, suscitando opinioni contrastanti fra i più eminenti esponenti della cultura, non solo musicale, del tempo; criticato da Schumann e Wagner, osannato da Berlioz, George Sand, Heine. A Parigi, il compositore trascorre sei anni senza scrivere, per i più disparati motivi, per lo più familiari. L'opera francese, fin dall'età di Luigi XIV, si era differenziata da quella italiana per l'inserimento di danze, magnificenza della scenografia, rilievo del coro e delle parti strumentali su quelle vocali. Il genere del Grand – opéra, avviato da Spontini nel 1807 con la "Vestale", si caratterizza, poi, per un'idea di spettacolo

¹³ Genere operistico che ha dominato la scena francese fra gli anni '20 e '80 dell'Ottocento, sostituendosi alla tragédie – lyrique. Spettacolo caratterizzato da scene imponenti e grandiose, ricchissimi costumi, inserimento di danze, ricostruzioni storiche, numero considerevole di personaggi, non meno di cinque atti, dispendio di mezzi "tecnici" e maestranze.

¹⁴ Muzio Clementi, Roma 1752 – Evesham 1832; compositore, pianista e costruttore di pianoforti, fu uno dei primi musicisti ad aver scritto musica per il pianoforte moderno. Famoso per la sua monumentale raccolta di studi "Gradus ad Parnassum", op. 44.

¹⁵ Si fa riferimento a: "Romilda e Costanza", "Semiramide riconosciuta", "Emma di Resburgo", "Margherita d'Angiù", "L'Esule di Granata", "Almanzor", "Il Crociato in Egitto".

¹⁶ Tradizionalmente, la vita professionale di Meyerbeer fu divisa in tre periodi: tedesco (1791 – 1814), italiano (1815 – 1824), francese (1824 – 1864).

¹⁷ Il termine "wanderlust", tedesco, può essere tradotto come "desiderio di viaggiare", "continua voglia di andare altrove".

più “grande e romantico”, messo a punto dallo scrittore e librettista Eugène Scribe, il cui incontro con Meyerbeer sarà determinante.

Solitamente, i soggetti di un Grand – opéra erano basati su vicende storiche complesse più l'inserimento di una storia d'amore; doveva avere non meno di 4 atti e contenere immancabili danze sparse in più punti della partitura; poi ancora cortei, marce, duelli, battaglie, processioni...L'Opéra di Parigi diventa il tempio di questo genere, espressione della classe dominante, perfetta macchina organizzativa, pianificata e preparata con pubblicità di vario tipo, frutto di anni di lavoro collettivo e finanziata da molti. Tutto ciò presupponeva equilibrio tra le esigenze della committenza e le istanze artistiche dei materiali realizzatori dello spettacolo.

Le opere di Meyerbeer, rappresentano a Parigi la “summa” di una lunga esperienza basata anche sull'apprezzamento del pubblico. Il musicista lascia, in parte, la decisione agli spettatori tanto che, in fine, istituzionalizza tutte quelle parti dell'opera che il pubblico aveva gradito, conferendo ad esse la struttura definitiva del lavoro. Così il teatro di Meyerbeer acquista un afflato sociale, espressione di quel gusto della borghesia francese che non riconosceva alla musica un linguaggio autonomo e che, di conseguenza, ne scardinava la coerenza drammaturgica.

L'apparato spettacolare investe anche la musica, lasciando un assoluto e spregiudicato divario tra assunto drammatico e realizzazione dell'opera.

Frutto di vent'anni di lavoro, nel 1865 viene rappresentata postuma l'ultima opera di Meyerbeer, “L'Africana”; colto da malore per la sua sempre fragile costituzione, mentre attende all'interminabile orchestrazione del lavoro, riceve la visita di Verdi al quale confida di voler terminare l'opera prima che altri possano farlo. Ma l'Opéra, al sopraggiungere della sua morte il 2 maggio del 1864, affida il completamento della partitura al compositore Francois Fétilis. Ma senza dubbio, la grande affinità elettiva tra Meyerbeer e il pubblico parigino fu segnata dal Grand – opéra “Robert le Diable”, su libretto di Eugène Scribe e Germain Delavigne.

Ecco il Diavolo che appare sulle scene del teatro parigino. La vicenda, strutturata in un prologo, tre atti ed un epilogo, trae spunto da una leggenda medioevale¹⁸ e si svolge in Sicilia nel XIII secolo.

Vicino al porto di Palermo, Robert attende di partecipare ad un torneo, la cui vittoria dovrebbe guadagnargli la mano dell'amata Isabelle, principessa normanna dalla quale, infauste circostanze, lo hanno allontanato. Con lui vi sono numerosi cavalieri, tra cui Bertram, sinistro, ma intimo amico, e il contadino Raimbaut, giunto con la sua fidanzata. Durante un banchetto Raimbaut rievoca, con una ballata, la leggenda di Roberto il Diavolo, figlio di un demone e di una principessa normanna. La sua canzone suscita le ire di Robert che si trattiene dall'ucciderlo solo quando scopre che la fidanzata del contadino è, in realtà, Alice, sua sorella di latte. La fanciulla gli reca le ultime parole della madre morta e lo mette in guardia da un pericolo imminente. Ma Robert non le presta ascolto, anzi, su consiglio di Bertram, perde al gioco tutti i suoi averi e l'armatura che gli avrebbero permesso di partecipare al torneo. Ciò stante, Robert e Isabelle si riconciliano con uno splendido duetto di tradizione italiana “Avec bonté voyez ma peine”, durante il quale alcuni paggi portano al cavaliere nuove armi per partecipare al combattimento. Ma ancora una volta Robert si fa ingannare da Bertram che lo conduce in una vicina foresta, con la scusa che il suo rivale, il principe di Granada, lo attende lì per un duello.

Intanto la corte al completo si prepara ad assistere alla gara, cui Isabelle dà il segnale di inizio, dopo aver atteso inutilmente l'arrivo dell'amato. Su una tetra montagna, Bertram si libera facilmente di Raimbaut regalandogli dell'oro, poi invoca i demoni per conoscere la loro volontà; il verdetto è terribile: se a mezzanotte Robert non si sarà schierato con le forze del “male”, egli lo perderà per sempre. A tale scena assiste per caso Alice che sperava di incontrare l'amato Raimbaut. Bertram la minaccia di morte ed ella non trova il coraggio di raccontare a Robert la verità. Il cavaliere, disperato, si lascia convincere dal demone

¹⁸

La leggenda ha origine in Francia nel XIII secolo; sopravvissuta a lungo, ha dato poi motivo per numerose versioni e rifacimenti, soggetto privilegiato per molte opere d'arte di ogni genere. Si ritiene che la più antica documentazione della figura di Roberto il Diavolo, sia un'opera di un frate domenicano, Etienne de Bourbon, risalente alla metà del XIII secolo.

a compiere il sacrilegio di entrare in un chiostro abbandonato per rubare un ramo dai magici poteri. La scena della evocazione degli spiriti delle monache morte, di grande suggestione e popolarità, influenzò persino Degas che la prese a soggetto per più di uno dei suoi dipinti. Le monache si levano dalle tombe, circondano il giovane e la più bella tra tutte, lo convince a strappare il ramo; quando il misfatto è compiuto, esse ripiombano nel loro sonno eterno. Preso il ramo, che ha il potere di addormentare, Robert si reca nel palazzo di Isabelle per rapirla. Ma la principessa lo convince a ritornare sulla sua decisione; il giovane, spezzato il ramo, sfugge a stento all'ira dei cortigiani, ridestatisi.

Bertram tenta allora di convincere Robert a utilizzare i poteri infernali e gli rivela, in un ultimo e supremo sforzo di legarlo a sé, di essere suo padre. Robert si ritrova a dover scegliere tra l'amore filiale e la ricerca del bene.

L'arrivo di Alice, che gli reca il testamento della madre, è decisivo; ella prega per lui, fino a che, ai rintocchi della mezzanotte, Bertram svanisce, sconfitto, nelle viscere della terra. Appare improvvisamente la cattedrale di Palermo addobbata a festa; presso l'altare Isabelle attende l'amato Robert.

L'opera si inserisce nella tradizione del racconto morale cavalleresco che prevede, da parte dell'eroe, un percorso che parte dalla dannazione e arriva alla santità, dopo il superamento di difficili prove.

In origine, secondo gli intenti del librettista Scribe e dello stesso Meyerbeer, il lavoro avrebbe dovuto essere un opéra – comique; tuttavia l'opera subì mutamenti radicali in virtù dell'inserimento di momenti di grande effetto scenico, quali la “pantomima” del gioco dei dadi nel primo atto, costruita su un ritmo di “siciliana”, in omaggio alla ambientazione dell'opera, oppure il valzer infernale del terzo atto, quando Bertram evoca i demoni.

Il musicista aveva iniziato ad interessarsi ad una figura semi – demoniaca presente nel mito normanno, nota come “Robert le diable”, nel 1826, come possibile soggetto di un'opera commissionatagli dall'Opéra Comique; in realtà il libretto non aveva molto a che fare con la leggenda che l'aveva prodotto. Fu Scribe a seguire la moda, allora imperante, di soggetti gotici e soprannaturali. In seguito ad un cambio di guardia ai vertici dell'Opéra -Comique, fu il musicista a dirottare l'opera verso il massimo teatro francese, dovendosi adattare, di conseguenza, alle sue convinzioni. I tre atti originali divennero cinque, i dialoghi parlati furono sostituiti dai recitativi e anche la trama subì drastici cambiamenti.

Fin dalle prime battute dell'introduzione, quando una minacciosa figura, segnata dai tromboni, annuncia le forze del male, l'opera si rivelò uno spettacolo senza precedenti. Gli effetti speciali, le scenografie imponenti, il perfezionismo e la cura del dettaglio, ne decretarono uno strepitoso successo.

Il cantastorie Rambaldo subito presenta, con la sua ballata, la figura, semi – leggendaria¹⁹ di Roberto, duca di Normandia “tristo soggetto promesso a Lucifero”, figlio di una principessa che il Diavolo in persona aveva corrotto con le sembianze di uno splendido guerriero “dal parlare seducente”. Roberto, dedito ai più odiosi misfatti, viene bandito dal suo paese e si rifugia in Sicilia. La vicenda si snoda attorno alla progressiva corruzione dell'anima di Roberto a cura di Bertram, il diavolo, che si scoprirà essere suo padre. Mentre la fedele Isabella viene contesa in duello e vinta, come premio, dal principe di Granada, Roberto perde il suo tempo fra giochi e tentazioni varie. Un giorno, presso le rovine di un antico tempio, Bertram cerca di attuare il suo piano per legare a sé l'anima di Roberto. Da una caverna risuona cupamente un coro di demoni “neri fantasmî”, che invocano il loro “Signore”, che li guida ad una danza.

Il sole si oscura e Alice, sorellastra di Roberto, li giunta per consegnargli una lettera della madre, ode terrorizzata “la voce crudele dell'angelo ribelle”. Nella scena successiva Bertram propone a Roberto di compiere un terribile misfatto: “Esistono segreti per invocare gli spiriti invisibili” e “accedere ai misteri che apriranno le porte per la ricchezza e l'immortalità”. In una antica abbazia “che l'ira del cielo ha abbandonato all'Inferno”, davanti alla tomba di Santa Rosalia, cresce un ramoscello ritenuto un potentissimo talismano. Roberto dovrà estirparlo, dopo essere entrato in questo antico monastero, un tempo abitato da suore che, in realtà, si dedicavano a celebrare i piaceri della natura “bruciando ad altri dèi un incenso impudico”. L'ira della Santa, le aveva condannate a morire su fredde lapidi tombali, trasformate

¹⁹

Cfr; ibidem

in corpi di pietra. L'arrivo di Roberto anima il luogo in maniera innaturale: si scorgono fuochi fatui, poi le monache riprendono vita e si alzano, mortalmente pallide, dai loro sepolcri.

“Che egli sia sedotto dai vostri incantesimi” chiede il Diavolo alle monache, che si lasciano andare ad uno sfrenato baccanale. Al giovane viene offerta una coppa, ma subito la rifiuta, scoprendone l'empietà. Tuttavia Roberto, userà il ramoscello magico per addormentare i sudditi della principessa Isabella, con il tentativo di rapirla per riconquistarla, salvo poi desistere, spezzando l'incantesimo e scegliendo la strada del bene. Il Diavolo viene così sconfitto e precipitato nell'Inferno.

Adeguate alle aspettative della ricca borghesia francese, l'opera è certamente rilevante per l'aspetto commerciale, ma non è priva di innovazioni stilistiche, quali l'adozione di tableaux, quadri d'insieme che presentano tutte le forze in campo e unificano in una struttura più organica la successione dei numeri chiusi tipica della tradizione italiana, il gusto melodico e la vocalità virtuosistica.

Meyerbeer si avvide, con accortezza, del sopravvento delle masse sull'individuo, rispondendo al mutamento con una musica più “sociale” che individuale, ma di grande fascino e suggestione.

George Sand, nell'undicesima delle “Lettres d'un voyageur”, rivolta al compositore, ne sottolinea l'aspetto gotico: “Tutte le nere e bizzarre allegorie sono state afferrate da voi nel loro senso profondo e nella loro sublime tristezza”. Fra l'angelo e il demonio, fra il cielo ed il fantastico Inferno del Medioevo, avete visto l'uomo contro se stesso, diviso tra la carne e lo spirito, trascinato verso le tenebre dell'abbruttimento, ma protetto dall'intelligenza vivificante e salvato dalla divina speranza²⁰.

3. Il Faust di Goethe e il Doctor Faustus di Mann

Potenze divine e demoniache assurgono a dimensioni cosmiche e vastità simbolica nel dramma “Faust”, dello scrittore Wolfgang Goethe, pur rimanendo, sostanzialmente, un dramma psicologico dell'uomo che non può rinunciare alla sua volontà di dominare il mondo e, soprattutto, di comprenderne il senso.

Sarà questo romanzo l'originaria fonte ispiratrice di Jules Barbier e Michel Carré, i librettisti che, in lingua francese, apriranno i versi per l'omonima opera di Charles Gounod, dramma lirico in cinque atti, rappresentato il 19 marzo 1859, al Théâtre Lyrique di Parigi, in prima esecuzione. Non estraneo alla conoscenza dei librettisti, il lavoro teatrale “Faust et Marguerite”, dello stesso Carré.

Nato a Francoforte sul Meno nel 1749 e morto a Weimar nel 1832, lo scrittore Goethe, geniale, studioso, interessato a tutte le arti, fin dai primi successi, fu dominatore incontrastato della scena letteraria tedesca. Diventato precettore del giovane duca di Weimar, Goethe presenta un dramma, già scritto nel 1772, intitolato “Urfaust”, capolavoro dello Sturm und Drang, poi ritrovato nel 1887 tra le carte di una damigella che l'aveva copiato. Esso rappresenta la prima parte di quello che sarà poi il definitivo “Faust”, lavoro al quale lo scrittore si dedicò per quasi circa sessant'anni, dal 1772 al 1832, per complessive tre fasi di stesura, salvo poi la pubblicazione nel 1890, postuma, di un piccolo, ultimo frammento. Il mito di Faust prende le mosse da una figura storica dagli incerti contorni, ai limiti della leggenda. Il nome di Georg Faust, mago, alchimista, dottore e scienziato appare in varie città tedesche a partire dal 1506. Molte testimonianze lo presentano come “ciarlatano” e ne stabiliscono la morte nel 1540. Nel 1587 uno stampatore luterano presenta una “Storia del Dottor Johann Fausten”, testo considerato “Volksbuch”, libro popolare, dove già emerge il “patto di Faust”. La “Historia” apparve nel 1592 in una traduzione inglese, attirando l'attenzione del drammaturgo elisabettiano Christopher Marlowe. Il dramma fu conosciuto da Goethe a Francoforte nel 1768 o nel 1770 a Strasburgo, come attestano molte rappresentazioni date in quegli anni. Ma certamente lo scrittore tedesco, fin da molto prima, conosceva la storia attraverso le rielaborazioni del teatro delle “marionette” poiché bagaglio tematico che i marionettisti si trasmettevano di padre in figlio.

²⁰

L'opera fu pubblicata nel 1877. Il 15 novembre del 1836, la scrittrice indirizza la sua undicesima lettera a Giacomo Meyerbeer.

La Tragedia di Goethe, poderosa “summa” densa di riferimenti mitologici, storici, geografici, riflessioni filosofiche ed estetiche, ruota intorno a due parole fondamentali, “streben”, anelare, agire tendendo ad una meta superiore, e “geniessen”, godere, rendendo l'opera tragedia della “conoscenza” e tragedia dell’“amore”. Lo “Streben” di Faust è la legge immanente all'uomo, la sua vocazione a superare continuamente l'esito delle proprie azioni, ad espandere la propria personalità nel mondo esterno, mentre il “Genuss” è crogiolarsi in uno stato di benessere che interrompe questo ritmo ascensionale. Sono questi i presupposti del “patto”, o, più propriamente, “scommessa” e qui la chiave della salvezza di Faust.

All'inizio Faust è disgustato del sapere tradizionale, enciclopedico, scolastico e, in accordo con i principi dello Sturm un Drang, cerca, invece, un rapporto schietto, diretto, intuitivo con le forze della natura, di un accesso immediato ai suoi segreti. Nello stesso tempo, problematico è l'amore per Margherita: iniziato come una semplice avventura galante, Faust se ne innamora veramente e sente fortemente la contraddizione tra la dedizione richiesta dall'amore e il suo essere “l'errabondo, il senza tetto, la creatura disumana, senza meta né pace. Faust intuisce la sua tragedia che nasce dalla impossibilità di conciliare l'amore con lo “Streben”, l'istanza degli affetti che impone di fermarsi, e il desiderio di dilatare il proprio “io” fino a farlo coincidere con quello della umanità. La semplice, immediata femminilità di Margherita, la sua innocenza e dedizione, sono proprio le premesse per la tragicità del conflitto. L'armonia, l'integrità del mondo di Margherita, chiusa tra casa e Chiesa, fanno da complemento all'irrequietezza di Faust.

La dedizione amorosa di Margherita porterà la fanciulla a distruggere, anche fisicamente, il suo mondo, il suo ambiente, diventando soggettivamente e obiettivamente colpevole; mentre proprio questo modo di vita, potrebbe arrestare lo “Streben” di Faust. Il tutto proiettato in un più vasto problema, tra conflitto del legame amoroso con quello della libertà di sviluppo individuale. Sacrificata agli interessi di Faust e manipolata dal diavolo, Margherita si affida al “tribunale di Dio”, entrando così nella inestricabile vicenda tra bene e male. Solo l'intervento della Vergine concederà il perdono alla ragazza, coincidendo con l'assunzione in cielo di Faust. Mefistofele, come da tradizione, resta diavolo in sottordine “parte della parte che in origine era un tutto”. Egli tenta Faust dietro accordo diretto con il Signore.

Emissario di Satana o di Lucifero, secondo l’“Urfaust”, Mefistofele è intelligente, ironico, “beffardo”; un diavolo che ha poco in comune con il diavolo medioevale, di cui pure serba l'aspetto e i panni. E' un diavolo “moderno”, il primo a non credere nel diavolo; ad una strega dice che il suo nome “da un pezzo appartiene al mondo delle favole, ma non per questo gli uomini sono diventati migliori”. Tuttavia, a Faust, sempre insoddisfatto, Mefistofele propone il “carpe diem”, il godimento dell'attimo fuggente: solo attraverso la speranza di realizzarsi nel finito, nell'attimo contingente, lo “Streben” può risultare produttivo e portare ad un continuo superamento di ogni tappa della vita individuale e collettiva. Ma Faust disprezza i piaceri che può procurargli il “povero diavolo” e trasforma il patto in scommessa. Il “tentatore” si adatta così alla volontà del “tentato”. Determinante resta la volontà di Faust e il diavolo gli offre solo i mezzi soprannaturali necessari per realizzarla. Mefistofele accetta di gareggiare con chi non condivide la sua concezione dell'uomo. La lotta per l'anima di Faust diventa una lotta tra opposti principi. Egli non “vende” l'anima al diavolo, ma gliela “cederà” solo se il principio di costui trionferà sul proprio.

Si apre così la via alla salvezza di Faust, traducendo la vecchia leggenda, nel linguaggio di tempi nuovi.

Eco del mito tedesco, complicato da digressioni, inserti e particolari, è il “Doctor Faustus” di Thomas Mann. Lo scrittore volle dare il titolo goethiano al suo ultimo libro, al quale lavorò quattro anni, dal maggio del 1943 al gennaio del 1947, ormai più che settantenne.

Il libro, tuttavia, è la biografia di un musicista contemporaneo, Adrian Leverkühn che ottiene dal diavolo 24 anni di meravigliosa attività spirituale, seguita poi dalla più umiliante rovina e sfacelo. Il compositore, chiuso nell'egoismo della sua fredda e mirabile intelligenza e nella intransigente volontà di scalare le vette del genio, perisce nello sconvolgimento delle sue facoltà mentali, come perisce il suo popolo, con chiara implicazione politica, nella follia causata da un delirio di potenza.

4. Il Faust di Gounod

Nella prima metà dell'Ottocento, il mito di Faust inizia ad aprire nella musica la sua voce, basti pensare alla "Dannazione di Faust" di Berlioz del 1829; ma è con il melodramma di Gounod che si apre un nuovo ciclo musicale dedicato a Faust e al diavolo.

Nato a Parigi nel 1818 e morto a Saint Cloud nel 1893, il musicista, dopo i primi studi presso il Conservatorio di Parigi, ottiene nel 1839 il Prix de Rome; a Roma si dedica alla musica sacra italiana dei secoli XVI e XVII, tanto fin quasi da abbracciare la carriera ecclesiastica. Maestro di Cappella a Parigi, Gounod, in seguito a crisi mistica, studia teologia, ma poi si appassiona sempre più al teatro d'opera. Molti i lavori teatrali che seguirono, ma certamente il più celebre fu "Faust": rappresentato nel 1859 al Théâtre – Lyrique di Parigi con i recitativi in prosa secondo lo stile dell'opéra – comique. L'opera fu poi ripresa a Strasburgo nel 1860 con i recitativi musicati e all'Opéra di Parigi nel 1869 con l'aggiunta di un balletto. Fu poi insegnante di musica nelle scuole comunali, membro dell'Istituto di Francia, dedito ad intensissima attività compositiva. Nel 1857 fu ricoverato in una casa di salute perché affetto da crisi nervose. Ristabilito, si dedicò poi quasi esclusivamente alla composizione di musica sacra. Gounod consegue un linguaggio tutto suo, oscillante tra misticismo e sensualismo; le effusioni melodiche convivono con chiara eleganza formale, con una raffinata scrittura armonica e con felice intuito delle risorse timbriche e coloristiche dell'orchestra. Fu leggendo la traduzione francese di Gérard de Nerval, che nacque in Gounod il primo desiderio di musicare il "Faust" di Goethe. Per anni il compositore arricchisce continuamente il suo lavoro su questo soggetto che "non mi abbandonava un solo istante"²¹. La rappresentazione del "Faust" di Goethe, con musiche di Emery, sospende la composizione, ma ben presto Gounod riprende il lavoro ed affida a Jules Barbier l'adattamento del libretto. Il librettista concentra l'attenzione quasi esclusivamente sulla storia d'amore di Faust e Margherita, eliminando le presenze soprannaturali ad eccezione di Mefistofele, semplificando la complessità delle figure goethiane.

La vicenda vede, all'inizio, il vecchio dottor Faust che si interroga sulla vanità delle sue ricerche. Per le strade voci gioiose salutano la primavera; disperato Faust invoca il demonio; appare Mefistofele sotto le spoglie di un cane nero: a lui Faust cederà l'anima, in cambio della giovinezza, tentato dall'immagine dell'amata e bella Margherita che il diavolo fa apparire. Intanto Valentino, in procinto di partire per la guerra, affida Margherita, sua sorella, all'amico Siebel affinché la protegga. L'arrivo di Mefistofele interrompe i lieti canti intonati per salutare Valentino.

Il diavolo, improvvisato indovino, predice morte al giovane, e a Siebel che non potrà più toccare fiori senza che questi appassiscano. Poi Mefistofele alza un brindisi alla salute di Margherita, suscitando le ire di Valentino che lo vorrebbe uccidere, ma la sua spada si spezza in due. Scacciato Mefistofele, egli si imbatte in Faust; è giunta l'ora che l'uomo incontri Margherita, Faust la potrà vedere quando la ragazza esce dalla Chiesa, mentre Siebel viene allontanato. La corte di Faust viene respinta e ciò convince il diavolo ad aiutare il dottore. Mentre Siebel riesce a depositare dei fiori davanti alla casa di Margherita, liberi dal sortilegio perché bagnati con acqua benedetta, è la volta di Faust che, istigato da Mefistofele, lascia davanti alla porta della ragazza un cofanetto di gioielli. Margherita giunge a casa, si mette a filare cantando la "ballata del re di Thulé".

Si accorge poi del cofanetto e non resiste alla tentazione di indossare i gioielli. L'arrivo della vecchia Marta costringe Mefistofele ad annunciarle la morte del marito e a corteggiarla, per allontanarla e permettere a Faust di rimanere solo con la ragazza. Il pressante corteggiamento di Faust spinge Margherita a rifugiarsi in casa; qui, però, la fanciulla dichiara il proprio amore e cede alle lusinghe dell'uomo che, nel frattempo, le si palesa di nuovo. Fra le risate sardoniche di Mefistofele, Margherita, sedotta e abbandonata, fugge schernita da tutti; entra poi in una Chiesa, ma Mefistofele la tormenta ricordandole il suo peccato e predicendole la dannazione. Torna Valentino che, appreso l'accaduto sfida Faust a duello, ma il dottore,

²¹

Il musicista scrive: "il "Faust" non mi abbandonava un solo istante, lo portavo sempre con me e abbozzavo qua e là qualche motivo per servirmene il giorno in cui mi fossi deciso a scrivere l'opera" Cfr; Charles Gounod, "Memorie di un artista e altri scritti", a cura di Riccardo Viagrande, ed. Manzoni, 2018.

aiutato dal diavolo, lo ferisce a morte. Marta e Margherita accorrono, ma l'uomo, spirando, maledice la sorella. Mefistofele conduce allora Faust nel suo regno, sulle montagne dello Harz. E' la notte di Valpurga; il sinistro paesaggio si muta in un luogo meraviglioso dove appaiono regine e cortigiane con l'intento di far dimenticare a Faust il proprio passato. Ma all'uomo appare la visione di Margherita con il collo macchiato di sangue e ordina a Mefistofele di condurlo da lei.

Margherita è in prigione: ha ucciso il figlio avuto da Faust e deve essere giustiziata. Invano Faust cerca di convincere Margherita a fuggire; ma la donna si accorge della presenza di Mefistofele, invoca le potenze celesti, respinge Faust e cade a terra morta. Mentre Mefistofele la ritiene dannata, un coro celeste la proclama "salva", inneggiando alla resurrezione.

L'opera si apre con un preludio, che accosta la severità del contrappunto, con la cantabilità della seconda parte, unendo euritmica grazia e severe e serrate armonie. Al termine del primo atto, il duetto "A moi les plaisirs", si presenta con spunti da Opéra – comique. Notevole la vivacità chiassosa della "Kermesse" del secondo atto, segnato da un vorticoso valzer corale "Ainsi que la brise légère"; momenti memorabili, l'aria di Valentino "Avant de quitter ces lieux", sul tema cantabile del preludio, l'orgiastica aria di Mefistofele "Le veaux d'or". Dopo il valzer, in perfetta concordanza con le parole, si delinea la frase melodica "Non permettereste, mia bella damigella", in due periodi fusi fin nei minimi particolari e nelle più lievi inflessioni. Nella cavatina di Faust, il valore della parte centrale fra l'esposizione del tema e la ripresa, è segno di purezza e di invenzione. Altro analogo segno è la melodia sulle parole "Lasciami contemplare il viso tuo", dal delicato profilo nelle linee che salgono e scendono per periodi liberamente simmetrici in alternative di sonorità e di silenzio, di pieno e di vuoto, con saldo equilibrio e ritmo armonioso nello spazio e nella durata. In questo duetto, per quattro battute centrali, gli accordi cromatici sostengono la parola "eterna", ripetuta due volte, fino all'invocazione "Notte d'amore, radioso cielo", appassionata e contemplativa. Nei momenti discorsivi, come il quartetto nel giardino, si insinua lo spirito melodico ad animarne il dettaglio più segreto: l'orchestra accompagna, completa, interrompe o conclude le frasi del quartetto vocale per domande e risposte, a volte tenere o spiritose, eleganti ed espressive, con il canto che si risolve in discorso, e il discorso in canto. Canta Margherita alla finestra: "Tutte in coro mi ripetono le voci della natura: ei t'ama" e queste voci suonano nell'orchestra, volta a volta ciascuna, oboe, corno inglese, violoncello, concorde ed uguale alla voce di lei. Similmente è palese il rapporto fra canto e discorso, recitativo e melodia, quando Margherita, tradita e pentita, entra in Chiesa, in una scena religiosa e drammatica. E' nella frase di Margherita, interrotta e ritardata da poche intense note d'orchestra, "Mio fratello è soldato, la mia madre ho perduta", che la sua realtà spirituale, il suo destino si manifesta; prima dell'episodio del giardino sono malinconici ritornelli, furtivi pizzicati, ardenti e dolorose repliche di violini, ad esprimere l'animo della fanciulla, puro, ma già minacciato, il mistero, la solitudine, la pace. Si profila la minaccia, prossima ventura, in quella quinta ostinata, cui si aggiunge subito una nona a formare uno strano accordo, sul quale inquiete coppie di note passano e tornano, per preparare l'inizio del recitativo quasi salmodico: "Come vorrei saper del giovin che ho incontrato", con le cangianti armonie sotto l'uguale ripetuta nota pensosa. Dopo il severo preludio d'organo, sulla soglia della Chiesa, Margherita prega Dio di lasciarla inginocchiare davanti a Lui, in un recitativo senza accompagnamento, espressivo, per raccontare l'umile e irrimediabile tristezza di un lento profondo cadere, la prostrazione di tutto l'essere sotto un oscuro peso, il suo annullarsi davanti all'Eterno. Inflessibile il canto di Mefistofele e rabbriventi gli intervalli corali di demoni e fedeli. Il quinto atto si apre con la suggestiva notte di Valpurga, poi l'attenzione si sposta sul quadro finale. Dopo un preludio, arriva la toccante intensità espressiva del duetto iniziale "Oui, c'est toi!". Trascinante il terzetto finale, seguito dal coro celeste, degna chiusura di un'opera all'insegna dell'opulenza sonora.

"Faust", unendo i fasti spettacolari del grand – opéra e l'intimismo lirico e personale del compositore, porta alla ribalta un linguaggio melodico ed armonico, cui molti illustri successori, saranno debitori. Mentre il diavolo, nel dramma di Margherita e di Faust, diventa figura marginale, perde lo spessore e la tragicità goethiani, quasi necessaria occasione per far rifulgere la grazia di Dio e la Sua onnipotenza.

5. Il Mefistofele di Boito

Ma un altro diavolo si affaccia sulla scena dell'opera, un altro Mefistofele, ancora ispirato al dramma di Goethe, quello dell'opera, dall'omonimo titolo, "Mefistofele", di Arrigo Boito. Inizialmente prevista con un prologo e cinque atti, poi ridotti a quattro più un epilogo, l'opera viene rappresentata, in prima esecuzione, il 5 marzo 1868 al Teatro alla Scala di Milano, con libretto dello stesso Boito.

Il musicista nasce a Padova il 24 febbraio 1842; dopo aver frequentato il Conservatorio di Milano, Boito ha modo di recarsi a Parigi, dove conosce Rossini, Berlioz, Gounod. Da Verdi riceve l'incarico di scrivere il testo poetico per l' "Inno delle nazioni", da eseguirsi durante la cerimonia inaugurale dell'Esposizione internazionale di Londra nel 1862. In Italia, insieme al fratello Camillo, frequenta l'ambiente della Scapigliatura lombarda. Con Emilio Praga dirige il "Figaro", rivista letteraria schierata in favore della libertà nell'arte e del realismo letterario.

Nel 1865, Boito pubblica "Re Orso", una fiaba dallo stile e dal carattere medioevale. Nel 1866 inizia a scrivere il libretto del "Mefistofele"; la prima rappresentazione alla Scala di Milano riporta un rimarchevole insuccesso. Il compositore sarà costretto a rivedere la struttura dell'opera e così rielaborata, la ripropone nel 1875 al Teatro Comunale di Bologna, dove riporta, invece, un grande successo. Inizia poi a lavorare all'opera "Nerone", rimasta incompiuta e completata solo grazie alla volontà di Arturo Toscanini. Intrapresa una discontinua relazione con l'attrice Eleonora Duse, Boito, negli ultimi anni di vita, si dedicò quasi esclusivamente all'attività letteraria, fino alla data della sua morte, 10 giugno 1918. Scrittore, giornalista e musicista, Boito compone anche molti libretti d'opera famosi, come, ad esempio, la "Gioconda" per Amilcare Ponchielli. Celebri le vicende dei suoi rapporti con Verdi, per il quale appronta i libretti per "Otello" e "Falstaff", e una revisione del "Simon Boccanegra" nel 1881.

Dopo un preludio, il prologo dell'opera si apre con un coro della prima falange celeste che, dietro una "nebulosa" echeggia, inneggiando al Signore.

Appare Mefistofele che sfida il Creatore affermando di poter tentare il vecchio Faust. Un "Chorus Mysticus" acconsente. Certo della sua vittoria, Mefistofele esce all'arrivo dei Cherubini che, insieme alle penitenti, alle falangi celesti e a tutto il Paradiso, rendono una lode finale al Signore.

Nel primo atto, Faust, insieme all'allievo Wagner, osserva uno strano frate Grigio, durante le celebrazioni della Domenica di Pasqua. Mentre Faust si interroga sull'amore di Dio verso l'uomo, il frate si rivela essere Mefistofele, al quale chiede sapienza e giovinezza in cambio della propria anima; Mefistofele non otterrà l'anima di Faust se quest'ultimo, appagato dalla vita, dirà nell'attimo fuggente: "Arrestati, sei bello!".

Nel secondo atto, Faust, sotto il falso nome di Enrico, incontra Margherita; mentre i due si innamorano, Mefistofele seduce l'amica Marta. Margherita vorrebbe trascorrere la notte con l'amato, ma non può, perché la madre si trova in casa; allora Mefistofele le consegna una boccetta con un sonnifero, in realtà un veleno, suggerendo alla ragazza di somministrarlo alla madre, per essere libera di stare con Faust.

Alla fine le due coppie di amanti, si abbracciano nel giardino. Poco dopo, Mefistofele conduce Faust sul monte Brocken per assistere ad un sabba delle streghe, impegnate a rendere omaggio al diavolo.

Con l'aria: "Ecco il mondo!", Mefistofele scherza sulla generale stupidità del genere umano, ma anche sul suo stesso ruolo di "Male assoluto" e "Tentatore".

Improvvisa appare l'immagine di Margherita che sembra decapitata, Faust ne è turbato, ma il diavolo fa sparire l'immagine ed il sabba riprende. Nel terzo atto, Margherita è condannata a morte per aver ucciso la madre e il figlio avuto da Faust; l'uomo cerca di convincerla a scappare, ma la ragazza, riconoscendo il diavolo in Mefistofele, rifiuta e, alla sua morte, l'anima della donna sale al cielo. Nel quarto atto, Mefistofele mostra a Faust una scena classica: ninfe e coretidi rendono omaggio ad Elena di Troia, che ha l'orribile visione della distruzione della città da parte degli Achei. Compare Faust che seduce Elena.

Nell'epilogo, Faust è tornato vecchio, è intento alla costruzione di un nuovo mondo e si rifiuta di concedere l'anima al diavolo. Compaiono le schiere angeliche che aiutano Faust ad allontanarsi dall'influenza ipnotica del diavolo. Così Faust, rivolto all' "attimo fuggente", pronuncia la fatidica frase: "Arrestati, sei bello!". Mefistofele perde e Faust è salvo, mentre risuonano i canti delle schiere angeliche che avevano aperto l'opera.

Mefistofele sprofonda nella terra, irradiato dalla luce dei Cherubini.

Il 5 marzo del 1868, Boito in persona diresse alla Scala il suo primo "Mefistofele"; il gigantesco lavoro, di oltre 5 ore, riportò molti segni di aperto dissenso, tanto da indurre il Teatro a riproporlo in due serate. Molte parti furono poi tagliate e riviste in occasione della ripresa a Bologna nel 1875 e, ancora dopo, a Venezia e Milano. Il ventiseienne artista scapigliato si proponeva di uscire dalla struttura del melodramma contemporaneo, legando in una vera unità, poesia e musica, sottomesse al progetto di un solo artefice. Boito non seppe, qui, resistere all'idea di ostentare la sua erudizione di impronta tipicamente francese: l'autore trasse quasi tutte le informazioni sul mito di Faust da un trattato di Ristelhuber (*Faust dans l'histoire et dans la légende*)²². Ma, fin dal 1862, Boito aveva deciso di misurarsi con Goethe, impresa mai tentata dai musicisti romantici di lingua tedesca, perché l'opera dello scrittore, veniva recepita, più che altro, come teatro filosofico dello spirito. Boito, invece, non si scoraggiò nel tentare la titanica impresa, forte della sua erudizione, né di presentare aspetti anticattolici, poi smussati con accuratezza nella versione definitiva ed attuale, onde semplificare, per necessità drammaturgica, il raffinato costruito metaforico della fonte. Così rivisto, il Mefistofele presentato al Comunale di Bologna, viene reinserito nel solco di quella tradizione operistica che il giovane compositore aveva cercato di infrangere e rinnovare, all'insegna di una precoce avanguardia.

Tanto fu lo sforzo di rinnovamento da parte di Boito, che la partitura dell'opera del '68 non esiste più come spartito completo: le carte con la musica originaria furono smembrate, modificate, integrate e, in parte, distrutte. Pur tuttavia, Boito continuò a considerare il libretto del "primo" Mefistofele come un'opera a sé stante. Nel dramma di Goethe, il poeta italiano vedeva sviluppato quel tema della lotta tra "bene" e "male", che da sempre l'ossessionava, tormentato dall'ambizione di attingere al sublime, testimoniato dallo straordinario dispiegamento dei mezzi orchestrali. I versi e la musica di Boito riportano fedelmente il personaggio di Mefistofele, reso in tutte le sue sfumature ironiche e grottesche, più che lugubri. Nel preludio si avvertono blocchi musicali di grande effetto, che non compongono un percorso lineare, ma che, ripetendosi, formano un periplo circolare, quasi ad indicare il perpetuo muoversi delle infinite galassie dell'universo. L'effetto di "spazializzazione" del suono è dato dalla disposizione di ottoni fuori scena. Nell'incipit del prologo si alternano orrore, maestà e pietà, in un formidabile dispiegamento di mezzi orchestrali, criticati da Verdi. Dopo un accordo a piena orchestra, si ode una fanfara di ottoni, cui risponde una tenue preghiera di flauti e arpe, mentre in orchestra tuonano lampi di un "sublime" orrido che atterrisce, ai limiti dell'udibile. Segue un coro che intona, in salmodia, "Ave Signor degli Angeli e dei Santi" e poi ancora una melodia che sale per intervalli cromatici, carica più di sensualità che di "pietas" religiosa. L'arrivo di Mefistofele è indicato da pizzicati, dall'asprezza dello staccato dei legni e da un linguaggio grottesco, ironico, immaginifico. Un semplice organo accompagna donne che cantano "Salve Regina"; ad esse si unisce il coro infantile dei Cherubini.

Notare l'ironia che Boito riversa sulle schiere Angeliche dell'Empireo e dell'Eterno, così come sul diavolo, alternando la potenza degli ottoni alla beffarda nenia "dolciastra" degli Angioletti. Ritorna il sensuale tema dell' "Ave Signor" che, in un crescendo senza sosta dell'orchestra, conduce all'apoteosi finale, nella quale si confondono i fischi triviali di Mefistofele. Il "gergo" di Mefistofele veicola forze irriverenti e dissacranti, sintomo della "hybris" scapigliata del personaggio, dotato di spavalda insolenza tanto da accettare il "rischio di buscar qualche fischio" e di "fischiare" a sua volta, con suono inarticolato e inumano, spoglio della qualità comunicativa del canto. Questo suono, legato al "demoniaco", torna nella "Ballata del fischio", con cui Mefistofele è costretto a rispondere alle domande di Faust. In questa ballata, come in "Ave Signor", come nella "Ballata del mondo" nel sabba romantico, il musicista utilizza due strofe di versi simmetrici, intervallate da potenti e isolati "No" che irrompono nella regolarità. La musica segue il brano con un'aria

²²

Cfr; Alison Terbell Nikitopoulos, "Fu il Faust di Goethe l'unica ispirazione del Mefistofele?", in: "Arrigo Boito, poeta, critico, musicista", a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994. Boito conosceva la traduzione del Maffei del 1861, ma lavorò molto anche sulla traduzione francese del "Faust", curata da Blaze de Bury.

divisa in due sezioni. Vario il ritmo e la dinamica: si passa da un “Allegro focoso”, ad un “Poco trattenuto”, fino ad arrivare ad un “Allegro sostenuto” che conduce all'apice della componente nichilistica e veemente del brano, rappresentata dal fischio.

Faust riesce a smascherare il “frate grigio” accompagnato da motivi ascendenti e discendenti, a ricordare le spire infernali, così il Dottore stipula un patto quasi alla pari, dettandone in parte le condizioni: “Se tu mi doni un'ora di riposo / in cui si acquieti l'anima ... se avvien ch'io dica / all'attimo fuggente: arrestati, sei bello! / allor ch'io muoia e m'inghiotta l'averno / .

I motivi musicali associati al diavolo, non investono, qui, Faust, ad eccezione del momento in cui il Doktor, si concede consapevolmente al gioco del demonio “Fin da stanotte”. Gentiluomo altero ed inquietante, con mantello e spada, Mefistofele lascia ormai l'aspetto annerito, macilento e dimesso dell'iconografia precedente, presentandosi aristocratico e altezzoso.

Il ricco vestiario ed il distinto aspetto non coprono del tutto la natura satanica del personaggio, lasciando indizi per chi sa ben guardare: barbetta caprina, contrasti di colori, unghie lunghe ed affilate, penne sul cappello. Faust, non sprovveduto, se ne avvede, come pure, in extremis, l'ingenua Margherita che si salva dalla dannazione. Votato al Male, Mefistofele, vincente, ma non vincitore, finirà per aiutare, suo malgrado, l'opera del Bene. Mefistofele si accorge di essere sull'orlo della sconfitta e cerca freneticamente di tentare Faust, che nemmeno lo sente. Il Doktor si arrende ad accettare una nuova versione di sé quale benefattore dell'umanità e artefice di una nuova prospettiva sul mondo. Faust, ormai avvolto da beatifiche visioni, sfugge al diavolo. Tornano, alla fine, a risuonare le iniziali e trionfali note del canto delle milizie celesti; Faust supplica di essere liberato dal “demonio beffardo” e, pronunciando le faticose parole: “Arrestati, sei bello!”, muore fra celestiali atmosfere. Mefistofele, deluso e amareggiato per la pioggia di rose che scende sul corpo di Faust, accecato da una luce abbagliante, emette fischi di sfida mentre sprofonda sottoterra, sconfitto, sebbene per poco, s'intende ...

6. Fra Diavolo

Ma, qualche volta, i diavoli appaiono anche in terra, in carne ed ossa; valga il detto “quel diavolo d'uomo!”. E' il caso del protagonista dell'opera “Fra Diavolo”, del compositore francese Daniel Francois Esprit Auber.

Il musicista nasce a Caen nel 1782 e muore a Parigi nel 1871. Destinato a diventare commerciante di stampe, iniziò i primi passi nel mondo della musica, prima a Londra, poi sotto la guida di Luigi Cherubini. Dopo alcune composizioni di opere senza successo, Auber iniziò una brillante carriera quando, nel 1822, intraprese un lungo sodalizio con il librettista Eugène Scribe, mantenendo, nei lavori subito seguenti, uno stile leggero, vivace, elegante ed aggraziato, tipicamente francese. Un vero e proprio trionfo fu l'opera “La muta di Portici”, del 1828; il duetto “Amour sacré de la patrie” fu accolto come una nuova “Marsigliese”. Vari riconoscimenti testimoniano l'apprezzamento che il pubblico ebbe per le composizioni del musicista; nominato “Direttore dei concerti di corte” da Luigi Filippo²³, fu poi Direttore del Conservatorio di Parigi. Entrato con alto grado nella Legion d'Onore, fu nominato “Maestro di Cappella imperiale”, nel 1857, da Napoleone III. Uomo affabile, gentile e disponibile, conquistò il favore ed il rispetto dei suoi concittadini. Durante l'assedio tedesco di Parigi nel 1870 – '71, rimase nella sua vecchia casa. L'assedio durante la Comune di Parigi, che determinò lo scontro con le truppe di Versailles, fu la causa principale della sua malattia, per privazioni e difficoltà. Riposa oggi nel cimitero di Père – Lachaise. Tra le sue più rimarchevoli opere, si ricordano anche una “Manon Lescaut” e “Il domino nero”. Nel 1830, al teatro dell'Opéra – comique di Parigi, nella Salle Ventadour, viene rappresentata per la prima volta la sua più famosa opéra – comique, in tre atti, “Fra Diavolo ou l'hotellerie de Terracine”, con libretto in lingua francese di Eugène Scribe.

²³

Luigi Filippo I di Francia, duca d'Orléans, fu re dei Francesi dal 1830 al 1848.

Una versione in lingua italiana fu utilizzata in Germania nel 1848 e in Inghilterra nel 1857. Lo stesso Auber curò diverse edizioni in lingua italiana dell'opera allo scopo di favorire la circolazione del proprio lavoro. Resta, però, più famosa, la versione italiana di Manfredo Maggioni, con le parti recitate sostituite dal recitativo accompagnato. La rappresentazione, in Italia, di questa versione, risale al 1866, al Teatro della Pergola di Firenze. Il lavoro di Auber si ispira ad un brigante e capo militare, nato a Itri nel 1771, realmente esistito, tale Michele Pezza che si batté contro i Francesi per difendere Napoli, dove fu poi impiccato nel 1806.

Tuttavia, le vicende narrate nel libretto di Scribe sono ispirate a quelle dell'opera "La Caverne ou le Repentir", tratta dalla "Storia di Gil Blas di Santillana", musicata nel 1793 da Jean Francois Lesueur, su libretto di Paul Dercy. La trama non è complessa e si svolge in un villaggio presso Terracina. Zerlina, figlia di un locandiere di Terracina, è innamorata di Lorenzo, povero brigadiere, mentre suo padre la vorrebbe maritare con Francesco, anziano possidente. Lorenzo, da tempo è alla ricerca di un famoso brigante, soprannominato "Fra Diavolo".

Costui arriva alla locanda travestito da marchese e deruba due viaggiatori inglesi, Lord e Lady Roberg.

Il brigadiere riesce a recuperare una parte della refurtiva, ricevendo come ricompensa 10.000 scudi, da usare per la dote di Zerlina. Tuttavia, il brigante è deciso a derubare ancora, non solo i coniugi inglesi, ma anche Zerlina. Giacomo e Beppo, complici del brigante, ricevono l'ordine di introdursi, nottetempo, nella camera della ragazza, dove poi il loro capo li avrebbe raggiunti.

Inaspettato, arriva Lorenzo a sorprenderli; Fra Diavolo si finge allora "Marchese di San Marco" e si proclama rivale in amore, tanto che i due decidono di sfidarsi a duello. Il giorno dopo, Zerlina, priva di dote perché rubata e abbandonata da Lorenzo, accetta di sposare Francesco.

Intanto Fra Diavolo ordina ai suoi complici di avvertirlo appena Lorenzo e le sue truppe lasceranno la città, per poter derubare, ancora una volta, i turisti inglesi con più tranquillità. Giacomo e Beppo sono, però, riconosciuti da Zerlina che li fa arrestare. Lorenzo scopre finalmente le male intenzioni di Fra Diavolo e organizza un piano per arrestarlo. Potrà infine sposare Zerlina.

L'opera è strutturata in 18 brani musicali intervallati da dialoghi in prosa; l'azione procede nelle scene recitate, mentre la musica interviene nei momenti statici. La partitura di questa breve, ma suggestiva composizione, presenta una disinvolta eleganza, un discorso naturale che lascia intravedere accenti rossiniani, ma non privo di originalità; la scrittura vocale, con uso del bel canto, è certamente personale.

Nell'insieme il lavoro risulta gradevole, ben congegnato, con stuzzicante musica nei brani di "insieme", grazie anche ad un compatto e divertente coro. La storia fonde in un unico calderone vari clichés comici e folcloristici.

La vita romanzata del brigante realmente esistito, Michele Pezza, si contamina di leggende popolari e con l'idea del "brigante gentiluomo", figura presente nell'immaginario popolare, soprattutto all'epoca del romanticismo. La fama di questo lavoro, venne consacrata, fin nella prima metà del Novecento, da numerose trasposizioni cinematografiche, tra cui, la più famosa in Italia, quella dei comici Stanlio e Ollio, nella commedia musicale girata negli Stati Uniti, nel 1933.

7. Il diabolico nella musica strumentale

Anche nella storia della musica strumentale si parla di diavoli.

Da un sogno "diabolico", il compositore e violinista Giuseppe Tartini trasse ispirazione per una sorprendente sonata, dalla curiosa genesi: la "sonata in sol minore" per violino e basso continuo, nota come "il trillo del diavolo". La vicenda è riferita nel libro "Voyage d'un Francais en Italie, fait dans les années 1765 e 1766", dell'astronomo Joseph Jérôme de Lalande, che incontrò Tartini a Padova nel 1765: una notte del 1713, Tartini fece un sogno in cui il diavolo era disposto ad esaudire ogni suo desiderio. Il musicista gli chiese di suonare il suo violino nella speranza di udire una "bella aria". Il diavolo suonò una musica "singolare e bella, eseguita con superiorità ed intelligenza", tanto che il musicista non fu in grado

di concepire “nulla che le stesse al paragone”. Svegliatosi di soprassalto, Tartini prese subito il violino, senza però riuscire a riprodurre la bellezza della melodia udita in sogno. La “sonata in sol minore” resta comunque una delle migliori composizioni che il musicista continuò a correggere e modificare.

Strutturata in tre movimenti: Larghetto affettuoso, Allegro, Andante – Allegro – Adagio, il lavoro è caratterizzato da una notevole difficoltà tecnica e considerato uno dei più difficili brani per violino.

“Violinista del diavolo” fu detto anche Niccolò Paganini, non solo per la straordinaria abilità esecutiva, ma anche per l'aspetto, gli atteggiamenti e gli eccessi di vita; tutto contribuì a conferire al musicista, con sempre maggior sostanza, l'appellativo di “demoniaco” e quell'alone tra mistero e leggenda che sempre circondò la sua vicenda terrena.

Non dimentichiamo che già nel Medioevo, era chiamata “diabolus in musica” una “dissonanza”, un intervallo musicale composto da tre toni interi, tra i più dissonanti in assoluto. Per lungo tempo il “tritone” fu considerato dalla Chiesa Cattolica come l' “intervallo del diavolo”, ritenuto in grado di evocare il male e provocare stati d'animo negativi. Questo accordo così disarmonico fu, dunque, visto dagli ecclesiastici del Medioevo come opera del diavolo. Per ragioni tecniche, legate alla percezione delle ottave e delle mezze ottave da parte dell'orecchio umano, il tritono crea una “illusione sonora” e “inganna” la percezione umana.

Fu proprio questo suono confondente, che spinse il monaco cristiano e teorico della musica Guido d'Arezzo, a giudicare questo intervallo di tre toni una eresia. A lui è attribuita la frase “mi contra fa est diabolus in musica”. Da qui le leggende che hanno dato vita al mito del tritono come mezzo per evocare Satana al pari di un sabba di streghe. Se la musica veniva da Dio, quel suono doveva odorare di zolfo e, quindi, non possedere nulla di celestiale.²⁴

8. Riferimenti

Elementi bibliografici

G, L. Beccaria	I nomi del mondo. Santi, demoni, folletti e parole perdute	Torino - 1995
Heinz Becker , Gudrun Becker	Giacomo Meyerbeer. A life in letters (trad. di Mark Violette, London)	Christopher Helm - 1989
J. Berlioz	Dramma di famiglia e ideale cavalleresco: la leggenda di Roberto il Diavolo nelle “Chroniques de Normandie” in: E. Pellizer e N. Zorzetti, La paura dei padri nella società antica e medioevale	Roma, Bari -1983
Antonio Borriello	Mito, poesia e musica nel Mefistofele di Boitoi	Guida - 1950
Jeffrey Burton Russel	Il diavolo nel Medioevo	Laterza - 1982
Marco Capra	Il diavolo all'opera. Aspetti Del diabolico nella musica e nella e nella cultura del XIX secolo	Marsilio - 2009
Anna Maria Carpi	Tre saggi su Goethe	Bulzoni - 2009
Claudio Casini	Eclisse di Auber	Spettatore Musicale-1971
Claudio Casini	L'opera francese Auber. Frà Diavolo	Fabbri - 1983

²⁴ In termini di notazione musicale, il tritono può essere rappresentato da 2 note distanti tra loro di 3 toni (o di 6 semitoni), ad esempio FA e SI.

Anna Maria Crispino	Il libro del Diavolo, le origini, la cultura l'immagine	Prisma - 1986
Emanuele D'Angelo	Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie	Marsilio - 2010
Virginia Di Martino	Riscrivere il Mefistofele. Boito tra Goethe e Verdi in: la letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso ADI, Roma	ADI -2018
Virginia Di Martino	Tra cielo e inferno, Arrigo Boito e il mito di Faust	ETS - 2016
Harold Rosenthal e John Warrak	Frà Diavolo Dizionario dell'opera lirica - vol. I	Vallecchi - 1974
Piero Gelli, Filippo Poletti (a cura di)	Frà Diavolo Dizionario dell'opera	Dalai - 2008
Umberto Eco	Storia della bruttezza	Bompiani - 2018
Vincenzo Errante	Il mito di Faust (3 voll.)	Firenze, 1924-1952
Michele Girardi	Mefistofele trionfante, dall'utopia alla realtà	Oxford - 2016
W. Goethe	Faust (trad. di Barbara Allason) Introduzione di Cesare Cases	Einaudi - 1971
Charles Gounod	Memorie di un artista e altri scritti (a cura di Riccardo Viagrande)	Manzoni - 2018
Charles Gounod	Tutto musica	De Agostini - 2009
Arturo Graf	Il Diavolo	Intra - 2021
B. Jouvin	Daniel Francois Auber. Sa vie et ses oeuvres	Parigi - 1864
Renzo Lavatori (a cura di)	Scritti sul diavolo, tutti i testi sul demonio del primo millennio di Storia della Chiesa	Fede e Cultura- 2023
René Leibowitz	Storia dell'opera (trad. di Maria Galli dé Furlani,	Garzanti - 1966
Ch. Malherbe	Auber. Biographie critique	Parigi -1911
Thomas Mann	Doctor Faustus, trad. e introduzione di Ervino Pocar	Mondadori - 1990
Luciano Masi	Psicologia di Satana	Effatà - 2023
Ladislao Mittner	Storia della Letteratura tedesca dal Pietismo al Romanticismo	Einaudi - 2002
Roberto Monaco	Meyerbeer, la vita, le opere	MusicaPractica - 2022
Mario Praz	La carne, la morte e il diavolo nella lettera- tura romantica	Lioteca - 1992
Vittorio Santoli	Goethe e il Faust, due saggi	Sansoni - 1952
Ryan E. Stokes	Satana, come il giustiziere di Dio è diventato il nemico per eccellenza	Queriniana - 2023

Alcuni siti di interesse

www.cantareopera.com
www.flaminionline.it
www.gbopera.it
www.liberliber.it
www.librettidopera.it
www.liricamente.com
www.operaclick.com

www.opera-inside.com
www.settemuse.it

Arie celebri

Giacolo Meyerbeer "Robert le Diable"

Ballata "Jadis régnait en Normandie" - Atto I, scena II
"Avec bonté voyez ma peine" - Atto II, scena VII
"Robert, toi que j'aime" - Atto IV, scena XVIII
"Jamais, c'est impossible" - Atto V, scena XXII
"Oh tourment! Oh supplice" - Atto V, scena XXIII
"Chantez, troupe immortelle" - Atto V, coro finale

Charles Gounod "Faust"

"Le veau d'or est toujours debout" - Atto II – scena VII
"Ainsi que la brise légère" - Atto II – scena IX
"Il était un roi de Thulé" - Atto III – scena XIV A
"Ah! Je ris de me voir" - Atto III – scena XIV B
"Dans les bruyères" - Atto V, scena XXVII
"Sauvée" - Atto V – scena XXXII

Arrigo Boito "Mefistofele"

"Ave, Signor degli Angeli" prologo
"Son lo spirito che nega" Atto I – Il Patto
"Ecco il mondo" Atto II – La notte del Sabba
"L'altra notte in fondo al mare" Atto III – Morte di Margherita
"Forma ideal purissima" Atto IV – Sabba classico
"Ave, Signor" Epilogo – Morte di Faust

Daniel Aubert "Fra' Diavolo"

Versione italiana

"Un legno qui s'arresta – Atto I
"Quell' uom dal fiero aspetto" - Atto I
"Vittoria, Vittoria" – Atto I – finale primo
"In quest'ostel mai non v'è pace" - Atto II
"Dé fiori è questa" - Atto III
"Andiam, sii nostra scorta" - Atto III
"A te si renda onore" - Atto III, finale



Opera lirica e ascolto musicale è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Per l'emergenza Covid19, il programma **2020** è stato limitato a due incontri:

- 18 gennaio** *Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel*
(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)
7 novembre *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven**

Il programma **2021** si è articolato in cinque conferenze*:

- 6 febbraio** *Il teatro musicale di Mozart*
20 marzo *Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven*
(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)
8 maggio *Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà*
(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)
23 ottobre *Verdi, genio italiano del Risorgimento* - prima parte
13 novembre - seconda parte

Secondo il programma **2022** sono stati proposti cinque incontri*:

- 12 marzo** *Wagner e il tardo romanticismo*
9 aprile *Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini*
7 maggio *Il melodramma tra decadentismo e simbolismo*
(Strauss, Ravel, Debussy)
15 ottobre *Le inquietudini del Novecento* - prima parte
(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)
5 novembre - seconda parte

Il programma **2023** comprende cinque conferenze** ispirate a **Una lettura trasversale dell'opera lirica**.
Le conferenze hanno luogo a Villa San Giacomo - Santa Margherita Ligure:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| mercoledì 15 marzo - ore 17 | <i>I grandi temi dell'opera lirica</i> |
| mercoledì 12 aprile - ore 17 | <i>Il viaggio come metafora della vita</i> |
| mercoledì 3 maggio - ore 17 | <i>La follia nel melodramma</i> |
| mercoledì 11 ottobre - ore 16 | <i>Amore e amori all'opera</i> |
| mercoledì 1 novembre - ore 16 | <i>Diabolus in musica</i> |

* Gli incontri 2020-2022 sono fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno.

** Gli incontri 2023 si svolgono in presenza e sono poi fruibili in streaming, sul canale di cui sopra.

Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code



Le finalità dell'iniziativa sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, già docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il percorso prosegue, nel 2023, con la proposta di una lettura trasversale dell'opera e dei grandi temi che la animano.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale, tramite l'organizzazione di conferenze e concerti a tema, rendendo disponibili anche articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

www.musicaemusica-sml.it

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.