



Palazzo Mauro de André
domenica 3 luglio 2005, ore 21

Diabolus in musica/3

**Orchestra e coro
del Maggio Musicale Fiorentino**

direttore
Riccardo Muti

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA
DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO "ROMOLO VALLI" - RIMINI
CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA
COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
ENI

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA
GENERALI VITA

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOP

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI
SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNIPOL ASSICURAZIONI

YOKO NAGAE CESCHINA

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini,

Ravenna

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni,

Parma

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini,

Ravenna

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi,

Ravenna

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Giorgio e Helga Cerboni, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti,

Ravenna

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte,

Ravenna

Roberto e Barbara De Gaspari,

Ravenna

Giovanni e Rosetta De Pieri,

Ravenna

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio,

Milano

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*
 Giovanni Frezzotti, *Jesi*
 Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
 Idina Gardini, *Ravenna*
 Vera Giulini, *Milano*
 Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
 Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
 Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
 Michiko Kosakai, *Tokyo*
 Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
 Franca Manetti, *Ravenna*
 Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
 Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
 Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
 Paola Martini, *Bologna*
 Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
 Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
 Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e Sandro Calderano, *Ravenna*
 Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
 Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
 Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
 Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
 Gianna Pasini *Ravenna*
 Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
 Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
 Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
 Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
 Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
 Paolo, Caterina e Aldo Rametta, *Ravenna*
 The Rayne Foundation, *Londra*
 Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
 Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
 Lella Rondelli, *Ravenna*
 Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
 Angelo Rovati, *Bologna*
 Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
 Ettore e Alba Sansavini *Lugo*
 Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
 Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
 Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
 Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
 Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
 Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
 Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
 Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
 Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
 Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
 Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
 Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
 Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
 Gerardo Veronesi, *Bologna*
 Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
 Lady Netta Weinstock, *Londra*
 Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
 Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
 ALMA PETROLI, *Ravenna*
 ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*
 CMC, *Ravenna*
 CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
 BANCA GALILEO, *Milano*
 FBS, *Milano*
 FINAGRO - I.Pi.Ci. GROUP, *Milano*
 GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*
 ITER, *Ravenna*
 KREMSLEHNER ALBERGHI E RISTORANTI, *Vienna*
 L.N.T., *Ravenna*
 ROSETTI MARINO, *Ravenna*
 SMEG, *Reggio Emilia*
 SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*
 TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*
 TERME DI PUNTA MARINA, *Ravenna*
 VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*

Diabolus in musica/3

**Orchestra e coro
del Maggio Musicale Fiorentino**

direttore

Riccardo Muti

maestro del coro

Piero Monti

soprano

Alexia Voulgaridou

tenore

Keith Ikaia Purdy

basso

Ildebrando d'Arcangelo

Arrigo Boito (1842-1918)

Mefistofele

Prologo in cielo

Preludio

“Ave Signor degli angeli e dei santi” *Coro*

“Ave Signor. Perdona se il mio gergo” *Mefistofele, Coro*

“Fratelli, teniamci per mano” *Coro*

“Ave Signor degli angeli e dei santi” *Coro*

Atto I. Il patto

“Dai campi, dai prati che inonda” *Faust*

“Son lo Spirito che nega” *Mefistofele*

Atto III. Morte di Margherita

“L'altra notte in fondo al mare” *Margherita*

“Salvala!” *Faust, Mefistofele, Margherita*

“Lontano, lontano, lontano” *Margherita, Faust*

“Sorge il dì!” *Mefistofele, Margherita, Faust*

“Spunta l'aurora pallida...” *Margherita, Faust,*

Mefistofele, Coro

Atto IV. La notte del Sabba classico

“Forma ideal, purissima” *Faust, Elena, Mefistofele,*

Nerèò, Pantis, Coro

Epilogo. Morte di Faust

“Giunto sul passo estremo” *Faust*

“Ecco... la nuova turba” *Faust, Mefistofele*

“Ave Signor degli angeli e dei santi” *Coro, Mefistofele,*

Faust



Il primo atto del Mefistofele di Boito al Teatro dell'Opera di Vienna (da «Il Teatro Illustrato», gennaio 1882).

Mefistofele

opera di
Arrigo Boito

PERSONAGGI

Mefistofele

basso

Faust

tenore

Margherita

soprano

Nerè

tenore

Pantalis

contralto

...

PROLOGO IN CIELO

Nebulosa.

Lo squillo delle sette trombe. – I sette tuoni.

Le falangi celesti dietro la nebulosa invisibili. Chorus mysticus. I Cherubini. Le penitenti. Poi Mefistofele solo nell'ombra.

Falangi celesti

Ave Signor degli angeli e dei santi,
e delle sfere erranti,
e dei volanti – cherubini d'ôr.
Dall'eterna armonia dell'Universo
nel glauco spazio immerso
emana un verso – di supremo amor;
e s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
in suon soave.

Echi

Ave.

Mefistofele

(Coi piè fermi sul lembo del suo mantello.)

Ave Signor. Perdona se il mio gergo

si lascia un po' da tergo

le supreme teodíe del paradiso;

perdona se il mio viso

non porta il raggio che inghirlanda i crini
degli alti cherubini;

perdona se dicendo io corro rischio
di buscar qualche fischio:

il Dio piccin della piccina terra

ognor traligna ed erra,

e, a par di grillo saltellante, a caso

spinge fra gli astri il naso,

poi con tenace fatuità superba

fa il suo trillo nell'erba.

Boriosa polve! tracotato atòmo!

fantasima dell'uomo!

E tale il fa quell'ebbra illusione

Ch'egli chiama Ragione.

Sì, Maestro divino, in bujo fondo

crolla il padron del mondo,

e non mi dà più il cuor, tanto è fiaccato,
Di tentarlo al peccato.

Chorus mysticus

T'è noto Faust?

Mefistofele

Il più bizzarro pazzo
ch'io mi conosca, in curiosa forma
ei ti serve da senno. Inassopita
bramosia di saper il fa tapino
ed anelante; egli vorrebbe quasi
trasumanar e nulla scienza al cupo
suo delirio è confine. Io mi sobbarco
ad aescarlo per modo ch'ei si trovi
nelle mie reti; or vuoi farne scommessa?

Chorus mysticus

E sia.

Mefistofele

Sia! vecchio Padre, a un rude gioco
t'avventurasti. Ei morderà nel dolce
pomo de' vizi e sopra il Re de' cieli
avrò vittoria!
(*Arpe, cetere, trombe.*)

Falangi celesti

Sanctus! Sanctus! Sanctus!

Mefistofele

(Di tratto in tratto m'è piacevol cosa
vedere il Vecchio e dal guastarmi seco
molto mi guardo; è bello udir l'Eterno
col Diavolo parlar sì umanamente.)

I Cherubini

(*Dietro la nebulosa, avvicinandosi in turbini leggeri.*)

- Siam nimbi
volanti
dai limbi,
- nei santi
splendori

vaganti,
– siam cori
di bimbi,
d'amori,
– siam nimbi
volanti
dai limbi,
– nei santi... ecc. ecc. ecc.
(Sempre a capo, svanendo.)

Mefistofele

È lo sciame legger degli angioletti;
come dell'api n'ho ribrezzo e noja.
(Scompare.)

I Cherubini

Fratelli, teniamci per mano,
fin l'ultimo cielo lontano
noi sempre dobbiamo danzar;
fratelli, le morbide penne
non cessino il volo perenne
che intorno al Santissimo Altar.

La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

– Siam nimbi
volanti
dai limbi,
– nei santi
splendori
vaganti,
– siam cori
di bimbi,
d'amori,
– siam nimbi, ecc. ecc.
(Ricircolando e perdendosi.)

Le penitenti

(Dalla terra.)

Salve Regina!
S'innalzi un eco
dal mondo cieco
alla divina

reggia del Ciel.
Odi la pia
prece serena.
Ave Maria
gratia plena.

I Cherubini

La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

Falangi

Oriam per quelle morienti ignave
anime schiave.

Echi

Ave.

Le penitenti

Tu puoi salvarne
da questa terra,
da questa carne
che geme ed erra
fango crudel!

Odi la pia
prece serena.
Ave Maria
gratia plena.

I Cherubini

La danza in angelica spira
si gira, si gira, si gira.

Falangi

Oriam per quelle morienti ignave
anime schiave.

Echi

Ave.

Le penitenti

Il pentimento
lagrime spande.
Di queste blande

turbe il lamento
penètri il ciel.
Odi la pia
prece serena.
Ave Maria
gratia plena.

Falangi

Oriam per quelle morienti ignave
anime schiave.

Echi

Ave.

Tutte le falangi

Ave Signor degli angeli e dei santi,
e delle sfere erranti,
e dei volanti – cherubini d'ôr.
Dall'eterna armonia dell'Universo
nel glauco spazio immerso
emana un verso – di supremo amor.

ATTO PRIMO

...

Il Patto.

Officina di Faust. Alcova. Notte. Canti lontanissimi.

Faust

(Entrando. Il Frate grigio lo segue e si nasconde entro l'alcova.)

Dai campi, dai prati che innonda
la notte, dai quieti sentier
ritorno e di calma profonda
son pieno e di sacro mister.
Le torve passioni del core
s'assonnano in placido obbligo,
mi ferve soltanto l'amore
dell'uomo! l'amore di Dio!

Anelo al bene; verso l'Evangelio
mi sento attratto e l'apro e in pii commenti
l'eterno Testo a meditar m'accingo.

(Aprè un Vangelo posto su d'un alto leggìo. Mentre si accinge a meditare è scosso dall'urlo del Frate che esce dall'alcova.)

...

(All'ultime parole di Faust il Frate si trasforma e appare Mefistofele in abito da cavaliere con un mantello nero sul braccio.)

...

Mefistofele

I.

Son lo Spirito che nega
sempre, tutto; l'astro il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turbano gli ozi al Crëator.
Voglio il Nulla e del Creato

la ruina universal.
È atmosfera mia vital
ciò che chiamasi peccato,
Morte e Mal.

Rido e avvento – questa sillaba:

“No!”

Struggo, tento,
ruggo, sibilo.

“No!”

Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!

(Fischia violentemente colle dita fra le labbra.)

II.

Parte son d’una latèbra
del gran Tutto: Oscurità.
Son figliuol della Tenèbra
che Tenèbra tornerà.
S’or la luce usurpa e afferra
il mio scettro a rebellion,
poco andrà, la sua tenzon,
v’è sul Sole e sulla Terra,
distruzion!

Rido e avvento – questa sillaba:

“No!”

Struggo, tento,
ruggo, sibilo.

“No!”

Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!

...

ATTO TERZO

Morte di Margherita.

Carcere. Margherita stesa a terra su di un giaciglio canticchiando e vaneggiando. Notte. Una lampada accesa inchiodata al muro. Un cancello nel fondo.

Margherita

L'altra notte in fondo al mare
il mio bimbo hanno gittato,
or per farmi delirare
voglion ch'io l'abbia affogato.

L'aura è fredda il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola via...

In letargico sopore
è mia madre addormentata,
e per colmo dell'orrore
dicon ch'io l'abbia attoscata.

L'aura è fredda il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola via...

Faust e Mefistofele fuori dal cancello.

Faust

Salvala!

Mefistofele

E chi la spinse nell'abisso?
Io? o tu? Pur salvarla io vo' se posso.
Ecco le chiavi. Dorme il carceriere,
i puledri fatati già son pronti
per la fuga...

*(Mefistofele porge a Faust un mazzo di chiavi ed esce.
Faust apre il cancello ed entra in carcere.)*

...

Faust e Margherita

(Avvinti, guardandosi negli occhi e mormorando languidamente insieme.)

Lontano, lontano, lontano,
sui flutti d'un ampio oceano,
fra i roridi effluvi del mar,
fra l'alghe, fra i fior, fra le palme,
il porto dell'intime calme,
l'azzurra isoletta m'appar.

M'appare sul cielo sereno
ricinta d'un arcobaleno
specchiante il sorriso del sol.
La fuga dei liberi amanti
migranti, speranti, raggianti,
dirige a quell'isola il vol.

Mefistofele

(Comparendo dal fondo.)

Sorge il dì!

Margherita

Satana rugge!

Faust

Vien, t'affretta, il tempo fugge!

(Disperatamente.)

Margherita

(A Faust.)

Non lasciarmi in abbandon!

Mefistofele

Squilla già da quelle porte
la fanfara della morte.

Margherita

O Dio, tu allontana la mia tentazion!

(Staccandosi da Faust.)

M'infrangon le membra – con dure ritorte.
O Dio, tu m'aiuta – mi guidano a morte...
Già salgo al supplizio... – sul palco già sto...
Già sovra il mio capo – la scure brillò.

Faust

Fanciulla, serena – lo spirito sconvolto,
ch'io vegga tranquillo – quel pallido volto,
pon freno alla foga – de' vani sospir.
C'è d'uopo fuggir, – c'è d'uopo fuggir.

Mefistofele

(Accanto a Faust.)

Cessate, cessate – le vane parole,
dal ciel d'Oriente – già levasi il sole,
de' neri puledri – già sento il nitrir.
È d'uopo fuggir. – È d'uopo fuggir.

Faust

Ah! non fossi mai nato!

Mefistofele

Ebben?

Margherita

(Additando Mefistofele.)

Chi s'erge?

Chi s'erge dalla terra? è il mostro! è il mostro!
Misericordia! in questo santo asilo,
che vuole il maledetto? Ah! lo discaccia.
È forse me ch'ei vuol!

Faust

Ah! vieni e vivi,
deh! vivi, Margherita.

Mefistofele

(A Faust.)

E tu mi segui,
o entrambi v'abbandono alla mannaia.
(Luce d'alba.)

Margherita

Spunta l'aurora pallida...
L'ultimo di già viene,
esser doveva il fulgido
giorno del nostro imene!

Tutto è finito in vita!...
Taci... ad ognun s'asconda
che amasti Margherita,
e ch'io ti diedi il cor...

(Volgendosi al cielo.)

A questa moribonda...
perdonerà... il Signor.

Padre santo... mi salva... e voi celesti

(Armonie celestiali.)

angeli del perdono, proteggete
questa che a voi si volge... Enrico... Enrico...
mi fai ribrezzo.

(Cade.)

Mefistofele

È giudicata.

Faust

O strazio!

Voci

(Dall'alto.)

È salva!

Mefistofele

A me, Faust. ...

*(Faust e Mefistofele scompaiono. Nel fondo il carnefice
circondato da sgherri. Cala il sipario.)*

ATTO QUARTO

La notte del Sabba classico.

Il fiume Penèjos. Acque limpide, cespugli folti, fiori e fronde. La luna immobile allo Zenith spande sulla scena una luce incantevole. – Un tempio con due sfingi a sinistra. – Nel fondo Elena a Pantalis in una cimba di madreperla e d'argento; un gruppo di Sirene intorno alla barca. Faust giacerà assopito sulle zolle fiorite.

...

Faust

(Inchinato davanti ad Elena.)

Forma ideal purissima
della bellezza eterna!
Un uom ti si prosterna
innamorato al suol.
Volgi vèr me la cruna
di tua pupilla bruna
vaga come la luna,
ardente come il sol.

Elena

Dal tuo respiro i' pendo e me dico beata
ch'unica fra tutte le argive e le troadi ninfe
spargo i voluttuosi fascini su cotanto amante!

Faust

La mansueta immagine
della fanciulla blanda
che amai là fra le tenebre
d'una perduta landa
già disvanì, conquiso
m'ha più sublime sguardo,
più folgorato viso,
e adoro e tremo ed ardo!

Mefistofele

Volto soave! labbro – che il bacio adesca e brama!
Beltà di sogno eterea! – chi la vede già l'ama!
Zitto laggiù!
(Alle Coretidi.)

Coretidi

Silenzio. Quivi l'amor li aduna!

Nerèo e Pantalìs

Celeste coppia! sembrano Endimione e Luna!

(*Mefistofele, Pantalìs, Nerèo e il coro s'allontanano.*)

Elena

O incantesimo! parla! qual fantastico soffio

cotanto bea la tua dolce loquela d'amore?

Il suon tu inserti al suon quasi alito d'eco

misteriosa, di fluido balsamo, d'estasi piena.

Dimmi, come farò a parlar l'idioma soave?

Faust

Fruugo nel cor e ti rispondo: *Ave!*

Così tu pur come augello a richiamo...

Elena

Fruugo nel cor e ti rispondo: T'amo!

Faust

Amore! mistero! celeste, profondo!

Già il tempo dilegua! cancellasi il mondo!

Elena

Già l'ore dai tetri mortali contate

ramingan serene per plaghe beate!

Faust

Per plaghe beate ramingan serene!

e brividi ignoti mi cercan le vene.

Elena

E un'aura di cantici esalami il cuore.

Faust

Guardandoci in viso cantiamo l'amore!

A due

L'amore delirio!

Elena

L'amore sorriso!

Faust

L'amore tripudio! l'amore visione!

Elena

L'amore poema! l'amore canzone!

A due

Sia sempre nel tardo futuro sommerso
l'estremo suo canto, l'estremo suo verso!

Coretidi e Corifei

Poësia libera t'alza pe' cieli!
Voli di folgore! impeti d'aquila!
spinganti all'ultime regge del sol.
(*Armonie diffuse nell'aria.*)

Elena

Giace in Arcadia una placida valle...

Faust

Ivi insieme vivrem.

Elena

E avrem per nido
le grotte delle ninfe... e per guanciaie...

Faust

Le tue morbide chiome...

Elena

E i fior del prato...

...

(*Si perdono mormorando fra i cespugli.*)

EPILOGO

La morte di Faust.

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.

...

Faust

Giunto sul passo estremo
della più estrema età,
in un sogno supremo
si bea l'anima già.

Re d'un placido mondo,
d'una spiaggia infinita,
a un popolo fecondo
voglio donar la vita.

Sotto una savia legge
vo' che surgano a mille
a mille e genti e gregge
e case e campi e ville.

Voglio che questo sogno
sia la santa poesia
e l'ultimo bisogno
dell'esistenza mia.

(Nel fondo della scena apparirà confusamente una visione di popoli celestiali.)

Ecco... la nuova turba
al guardo mio si svela!
Ecco... un colle s'inurba
e un popolo s'inciela.

Mefistofele

*(Ah! Qual baglior conturba
il cieco tenebror?!
Ah! il Ben gli si rivela!
All'erta! tentator!)*

Faust

Già mi beo nell'augusto
raggio di tanta aurora!
Già nell'idea pregusto
una ineffabil ora!

Mefistofele

(Pende la lotta incerta
fra l'Averno ed il Ciel.
O tentatore all'erta!)

(A Faust, disciogliendo il mantello come nell'atto primo.)

Vedi! pur ch'ò distenda il mio mantel
noi viaggerem sull'aria! Faust! Faust! Faust!
(La visione santa si fa più fulgida.)

Falangi celesti

Ave Signor degli angeli e dei santi
e delle sfere erranti,
e dei volanti – cherubini d'ôr.

...

Mefistofele

*(Esorcizzando verso l'alcova dove appariscono le Sirene
in mezzo ad una luce calda.)*

Odi il canto d'amor!
Vieni a inebbriar le vene
sul sen delle Sirene!

...

Falangi celesti

(Continuando.)

Dall'eterna armonia dell'Universo
nel glauco spazio immerso
emana un verso – di supremo amor;
e s'erge a Te per l'aure azzurre e cave
in suon soave. – Ave.

*(La visione delle Sirene s'oscura, quella del fondo si farà
sempre più luminosa.)*

Faust

Torci il guardo!
(Avventandosi verso Faust.)

Faust

(Con un gesto possente va ad afferrare il Vangelo.)

Temi il Cielo.

Baluardo – m'è il Vangelo!!

Padre nostro m'allontana
dal demonio mio beffardo.

Dio d'amore e di perdon!

Fuggi! fuggi o tu Satàna!

Mefistofele

Torci il guardo! Torci il guardo!

Faust

Non indurmi in tentazion!

Mefistofele

(Già strilla l'angelico stuolo

(Sempre più agitato.)

Ghermiamo quell'anima al volo.

Già l'opra del Male distrugge

l'Eterno! la preda mi sfugge!)

Faust

(Sempre più estatico.)

Schiude alfin le sue porte

la sognata città!!

(Rapito nell'estasi della visione.)

Vola il cantico ardente

del celestial drappello!

Vieni! Ideal! vien Morte!

Santo attimo fuggente,

arrestati sei bello!

A me l'eternità!

(Cade morto.)

I Cherubini

(Scende una pioggia di rose sulla salma di Faust.)

Gittiamo un profluvio di rose,

spargiamo l'effluvio dei fior!

E un turbine d'aure odorose

irrori la placida salma.

E voli redenta quell'alma,

redenta dal foco d'amor.
(*Cade una pioggia di rose e di raggi su Mefistofele.*)

Spargiamo un profluvio di rose,
gittiamo un diluvio di fior
sul mostro, e le gelide e irose
sue labbra ei contorca furente,
in mezzo alla pioggia rovente
che vien dal seràfico ardor.

– Siam nimbi
volanti
dai limbi,
– nei santi
splendori
vaganti,
– siam cori
di bimbi,
d'amori.
...

Mefistofele

(*Sotto i raggi e sotto la pioggia di rose dibattendosi e irridendo.*)

Diluvian le rose
sull'arsa mia testa.
Le membra ho corrose
dai raggi dai fior.
Fuggiam la tempesta
dei chèrubi d'or.
M'assale la mischia
di mille angioletti.
Inneggian gli eletti,
ma il reprobò fischia!

(*Si sprofonda.*)

Falangi

Allelujate o trombe! o cetre! o cori!
o diafani vapori!
o stelle! o fiori – cui non vizza il gel!
Qui eterna è l'ora; a misurar non vale
egro tempo mortale
l'inno ideale – che si canta in ciel.



*Dante Paolucci, Il Mefistofele di Arrigo Boito
al Teatro della Scala, «L'Illustrazione Italiana», 1881.*

LO ZOLFO E L'ITALIETTA

Mephistopheles

Auf meinem Harz der harzige Dunst
hat was vom Pech, und das hat meine Gunst;
zunächst der Schwefel. Hier...

Mefistofele

Almeno sul mio Harz i vapori resinosi
sanno un tantino di pece, ciò è di mio gusto;
prima di tutto lo zolfo. Ma qui...

Goethe, *Faust*, 7953-7955

Da Satana a Pinocchio

L'Italietta ha dato il meglio di sé quando ha riconosciuto se stessa e, con uno sforzo o con una reazione impulsiva, ha tentato di negarsi. Esistono, naturalmente, moventi loschi, destinati al fallimento, ed è quando si ascrive l'inferiorità dello Stato *parvenu* d'Europa all'arretratezza industriale e militare, al dominio coloniale ridicolo per esiguità, e simili cosette. Non che l'affannarsi di filosofi e soprattutto di letterati-filosofi impegnati a sostenere una svendita dei residui di tradizione alla multinazionale dello hegelismo, nel contesto di ciò che Croce chiamò la nuova Italia e che a noi appare piuttosto un'Italia quasi nuova, fosse meno losco. No, in verità il movente industriale e militare, fondato sul nobile sentimento dell'invidia, era già guasto, girava a vuoto in partenza, poiché chi fantasticava sull'incremento di "potenza" prendeva le mosse da istanze che non rinnegavano il clima culturale dell'Italietta, e anzi erano l'Italietta. Chiaro teorema.

Via, via da questo terreno. O piuttosto, scaviamo e scendiamo. Il campo dell'indagine è sotterraneo. Sappiamo benissimo che l'Italietta fu il *parvenu* d'Europa non perché la sua grinta fosse meno temibile di quel che i macellatori di contadini soldati, di operai e di inermi cittadini, i Crispi e i Bava Beccaris, casi clinici da manuale di psicopatologia, desideravano. L'Italietta, di fronte alle nazioni europee, era l'ultimo arrivato che il crocchio dei signori già presenti, già nel fervore di un discorso cominciato, accoglie con un attimo di gelido silenzio, e poi non degna



A. Golovin, Šaljapin come Mefistofele nell'opera di Boito, tempera, 1909. Mosca, Museo Centrale del Teatro.

di attenzione, continuando a parlare di argomenti che per la loro stessa natura escludono il poveretto. Ma perché? Proseguendo nella metafora, l'Italietta era diversa non perché somigliasse a un mendicante cencioso, o a un buffo vecchietto. Era, piuttosto, un tale vestito come gli altri, ma con qualcosa in meno, maledettamente, nell'*allure* nel gesto, nel modo di tenere le mani: segni di cui ci si accorge al volo. Usciamo dalla metafora. L'inferiorità dell'Italietta era culturale. Vogliamo una diagnosi più in dettaglio? Non la scienza o la tecnica erano i lati deboli che ne ostacolavano l'ingresso in società; piuttosto, la letteratura, il teatro, la sfera dell'immaginario, in cui l'Italia, dopo un Manzoni ammirato da Goethe e dopo un Leopardi venerato da Nietzsche, non sapeva incidere né frantumare il muro d'indifferenza. Che un popolo non sia ricco né bene armato, è cosa che si vede, e non è un gran male; soprattutto, non umilia né infama. Che una nazione non sappia inventare, né stupire, né incuriosire, né imporsi all'attenzione, è cosa che si avverte sotto la pelle, e non si perdona. La letteratura italiana presenta un'atipicità, addirittura una bizzarria: manca di giuste proporzioni storiche, ha una grande testa maestosa e un corpo rachitico. È geniale alle origini, insuperabile, di altissima inventiva, nei suoi primi secoli; mediocre nei suoi tardi sviluppi, con un solo scrittore d'eccezione, Leopardi, a sua volta insuperabile e atipico nel panorama degli autori italiani moderni, e persino nel panorama europeo. Ciò che manca soprattutto, alla letteratura italiana moderna, è la profondità del negativo, il talento nel rappresentare il Male; superfluo è osservare che il Male, nel linguaggio delle arti, è un sommo Bene, un dono prezioso e irrinunciabile, anche perché la natura stessa dell'arte nasce dall'essenza del demoniaco, né l'arte – antica o moderna, tradizionale o d'avanguardia – può esistere senza la trasgressione luciferina e senza i suggerimenti di Satana. Riducendo il discorso all'osso – a ciò che a *noi* sembra essere il nocciolo, e ci assumiamo la responsabilità assolutamente individuale delle nostre parole – osiamo affermarlo: nei due sgradevoli millenni che ci precedono, la cultura dominante, religiosa o secolarizzata, ha riservato ogni energia all'educazione morale, nessuna energia all'educazione estetica. Fideisti e atei, in *questo* assolutamente concordi

(e *questo* è la sostanza) sono stati gli implacabili persecutori del Male e del cosiddetto peccato, ossia delle due supreme forze benefiche capaci di donare all'uomo la libertà e l'intelligenza, quelle su cui si sostengono i diritti del genio, sempre storicamente sconfitti, contro le arroganti pretese dei mediocri, dei pavidi e degli astuti imbecilli. Per quanto ottusi, costoro hanno sempre intuito perfettamente una verità: Satana, nome che la cultura eretta a difesa della banalità sistematizzata ha ridotto a un mito, dev'essere inteso, in senso letterale o simbolico, come il patrono del genio oppresso e umiliato. "In senso letterale e simbolico" significa "secondo le varianti del fideismo": anche un ateo che onori la sessuofobia, il decoro privato e l'ossequio dell'ordinamento giuridico è un fideista. Così, operando in concordia di fedi religiose e di ideologie (ogni ideologia che miri a costituire un ordine è sempre la caricatura di una religione) la cultura cristiana e postcristiana ha operato per escludere il Male, il letterale o simbolico Satana, dalla storia. Ciò è sempre avvenuto in nome di una morale, al cui fondo scopriamo il potere, lo Stato, la società dei pavidi, degli astuti e dei mediocri che si autoconserva. La società precristiana, anch'essa corrotta da dogmi moralistici, aveva almeno riservato uno spazio all'educazione estetica, nella quale il demoniaco e l'infernale godono di riconosciuti diritti.

Su questo terreno, la bizzarra della letteratura italiana lascia il segno: con un felice paradosso, il suo immenso, sfolgorante inizio accoglie vampe sulfuree fra cui s'innalza la gigantesca figura del Liberatore con le ali nere, dell'Intelligenza punita con gli occhi tristi e infuocati. La *Commedia* di Dante, poeta demoniaco per eccellenza, usa le immagini, unico linguaggio che il lettore deve assumere a materia di quella poesia, con assoluta indifferenza per le categorie di giudizio morale, e con somma attenzione a quelle di giudizio estetico: il Bello, unico oggetto riconoscibile senza dogmatiche mediazioni e quindi unico sacro, è lo splendore del Paradiso e insieme il fascino dell'Inferno. Il secolo XIX, forse il più miserabile fra i periodi della nostra letteratura con l'incredibile e vertiginosa eccezione di Leopardi, è agli antipodi della felicità dantesca, e non stupisce che in Italia il cattolicesimo moderno non abbia mai amato Dante, e gli abbia sempre preferito Manzoni. Leggendo i

testi italiani dell'Ottocento si ha una prima impressione d'insieme: un'insopportabile castità nella rappresentazione e di castigatezza nel linguaggio, e anche se negli autori dal fiato meno corto, come Manzoni o Nievo, l'inevitabile eufemismo stimola sovente le risorse dello stile e addirittura ne esalta le finenze, alla fine la lettura lascia sempre un senso di surrogato, un gusto diluito e scipito. E dire che non mancano, anche da noi, prurigini e lascivie, tentazioni e crimini della carne, seduttori e adulteri, soprattutto nel teatro d'opera, la cui funzione di letteratura-ombra è troppo ovvia per esigere una definizione: ma tutto è cucinato in un guazzetto dal sentore ammuffito e polveroso di confessionale, gravato da un'ipoteca morale, collocato in un' inadeguata categoria di rappresentazione. Manca la fisicità belluina di Shakespeare; la carnalità all'italiana, aspersa di cattolico incenso, resta legata a referenti fiacchi e incapaci di traumi intellettuali, al peccato e al piccolo scandalo sociale. Manca la sottigliezza tutta di testa, l'acre sussulto infernale che connota sommi scrittori stranieri come Sade o Rimbaud. Manca, in sostanza, la valenza metafisica dell'Inferno (ossia, la prospettiva estetica), e tutto si riduce a *moralité* pronta a scivolare nelle paludi del realismo populista o, peggio, del verismo. Nella letteratura dell'Italia quasi nuova, il Male è un mediocre male, minuscolo nell'iniziale e attenuato nella carica dirompente, e la ragione di tanta mediocrità è la chiave morale di lettura, anodina e spuntata, invece della chiave metafisica, penetrante e sulfurea. L'esplosione di sessualità nella narrativa italiana del secondo Novecento porta all'iperbole questo carattere, evidenziandone in modo irrevocabile la debolezza, e aggravandola con il suono particolare della *koiné* emiliana-romagnola, umidiccia e fiacca, o romanesca-sicula, casereccia, o, peggio, veneta, ossia cattolica-spretata, o peggio ancora, lombarda, ossia cattolica-illuministica, disgustoso intruglio. La letteratura italiana degli ultimi cinquant'anni è riuscita a far venire a noia quella cosa affascinante e sublime che è il sesso, e ciò dovrebbe essere un merito agli occhi dei moralisti il cui candore di giglio, per dirla con Gurnemanz in *Parsifal*, si annacqua nel candore dell'oca. C'è in ogni piega una morale "popolare" nel peggior senso dell'aggettivo (già in sé ripugnante); non c'è alcuna dimensione metafisica. C'è il sesso, ma il Diavolo è

assente. Manca, perciò, la raffinata consapevolezza intellettuale dell'appagante e nobile oltraggio al potere e all'ordine costituito, che in realtà è disordine, poiché umilia gli spiriti superiori costringendoli a ruoli umili o emarginandoli, e perseguitando addirittura il genio, mentre colloca in alto gli uomini di rango inferiore. Questa cornice dovrebbe indurci a privilegiare almeno D'Annunzio, capace di rappresentare la sessualità in termini liberi da referenti morali, ma se D'Annunzio sa orientarsi in prospettiva estetica, gli manca il vigore metafisico; anche dalle sue pagine il Diavolo è assente.

Eppure, chi scava con perseveranza trae alla luce qualche piccolo tesoro. È vero, il territorio letterario e artistico dell'Italia moderna è noioso, un giardino all'italiana senza foreste abitate da mostri e da spiriti maligni, senza tenebre in cui inabissarsi, senza ombre oblique, senza il seducente odore di zolfo. Erriamo in lungo e in largo su campi ben coltivati, e disperiamo d'incontrare Colui che dà forza e vittoria agli spiriti liberi e geniali, cerchiamo invano il Ribelle che ispiri l'odio ineffabile contro la stolidità e repressiva arroganza del Bene. Nella letteratura dell'Italia quasi nuova non c'è balenio di *grimoires*, non fulgore di riti notturni che atterriscano i deboli, non lampi rossi di messe nere di cui gli ipocriti possano indignarsi. Nulla, proprio nulla? È possibile che nella terra da cui nacque l'*Inferno* di Dante non sopravviva una traccia dello zolfo originario? Forse il *black novel* anglosassone divinò quella traccia sotterranea: quegli scrittori, che spesso non conobbero l'Italia da vicino, intuirono con lungimiranza di artisti i suoi giacimenti tenebrosi. Ann Radcliffe e George Byron furono sonde ultrasensibili, e più tardi, attento non al paesaggio ma agli archetipi, Howard Phillips Lovecraft scavò e riportò alla superficie incantevoli mostruosità, restaurando l'immagine dantesca del decapitato Bertrand de Born nel finale di *Herbert West, reanimator* (1922). Anche noi dovremmo, in questa *fin-de-siècle*, saper sondare e scavare. Nessuno stupore se il campo che ci offre la lieta sorpresa di sulfurei giacimenti è il terreno delle radici dantesche, la fantasiosa e scettica Toscana, desiderabile contraltare alla Padania cattolica-bigotta o cattolica-illuministica. Ecco finalmente la testa del Capro, le invincibili corna, la fustigante coda,

le mirabili zanne felicemente grondanti sangue, il vittorioso ruggito, le fiamme rutilanti e lo squisito odore di zolfo nelle *Fiabe fantastiche* di Emma Perodi (1850-1918, quasi perfettamente coeva ad Arrigo Boito), grande scrittrice misconosciuta, paragonabile, con quel suo libro gotico e agghiacciante dominato dalla nera silhouette di Satana, al Gogol' delle *Veglie alla fattoria presso Dikan'ka* con il loro gigantesco Cernobog. Sempre sii lodata, Emma Perodi, per gli ineffabili terrori notturni che donasti all'intelligenza di noi bambini, e per l'insegnamento che suggeristi a pochi di noi, i migliori: di parteggiare sempre per il nero Belzebù, l'Amico, l'Oppresso. Il capolavoro di quella feroce scrittrice uscì nel 1892. Un altro libro infernale era nato poco prima in Toscana, a puntate nel "Giornale dei bambini" (1880) e in volume nel 1883: *Le avventure di Pinocchio* di Carlo Lorenzini detto Collodi (1826-1890), il massimo scrittore italiano dell'Ottocento dopo Leopardi. Che *Pinocchio* sia fra i libri che sposano le ragioni di Satana sarebbe già dimostrato dall'inconfutabile radiografia del potere registrata nel famoso episodio del giudice che condanna l'innocente marionetta: eterno archetipo della legge il cui fine è servire lo Stato, non la giustizia. Ma la ricognizione, nel demoniaco *récit* di Collodi, deve spostarsi lungo un altro asse d'indagine.

Da Pinocchio a Lucifero

Ci spostiamo, infatti, dal contesto di fisionomia e di colori, dalla mera immagine che con la sua irruzione genera traumi, a qualcosa di più segreto, filtrato nello stile. È in questione la meccanica dell'immagine, il suo modo di operare. La marionetta di legno che si muove, cammina, parla, è un congegno infernale per definizione: come non avvertire che il manufatto di mastro Geppetto è un lavoro da *Livre Rouge*, un'opera di magia nera, una variante del faustiano *Homunculus*? Intorno al Golem collodiano si sviluppa una benemerita decodificazione del mondo sociale, in senso demoniaco: la Fata Turchina, predicatrice di virtù, è un'odiosa e crudele moralista, il cui unico scopo è impedire la felicità altrui; i carabinieri, manco a dirlo, mettono sempre le mani addosso alla persona sbagliata; il nostro prossimo, che secondo certi ammaestramenti dovremmo non soltanto sopportare con indebita pazienza

ma persino amare *contra naturam*, s'incarna in quel tale che inonda con una catinella d'acqua gelida Pinocchio affamato e supplice. Ecco serviti, con i tre esempi, Dio, patria e famiglia. Pinocchio è un piccolo ribelle, un *Neinsager*, microscopico riflesso del sublime Ribelle; rappresentata in minime dimensioni, la sua ribellione è pur sempre allo stato puro, poiché è di natura metafisica. Così Pinocchio è superiore al deamicisiano Franti, che pure è il felice rovesciamento, in *Cuore*, dei ragazzi, "per bene", rimbecilliti, dal conformismo, tutti *Jasager* incapaci di disubbidire. Franti è quello che è (ringraziamo Umberto Eco per averlo sottolineato molti anni fa), ma il suo inventore ne è inconsapevole. Oppure no? Malgrado la *spes ultima dea* che De Amicis abbia nascosto nel libro un'inversione di significati e di referenti, la sua rappresentazione resta eloquente all'interno del codice ahinoi più ovvio, quello del triviale moralismo.

Seguono due considerazioni. L'animarsi della marionetta come opera di magia nera è un'interpretazione che trova conferma in tarde varianti, e che esse siano indipendenti rafforza la nostra convinzione, poiché al di là s'indovina l'invisibile archetipo. Montague Rhodes James (1862-1936), scrittore inglese tardo gotico d'incantevole erudizione, mostrò qualcosa di simile in *Rats* (1930), un terrificante racconto in cui un ligneo spaventapasseri con piedi nudi e scheletrici, abbandonato su una cassapanca nella stanza perennemente chiusa di una locanda di campagna, all'improvviso si alza, dondola sinistramente la testa, viene avanti... reincarnazione di Pinocchio in clima di britannica *ghost story*. L'altra annotazione mette a fuoco l'orgoglio di cui Pinocchio si nutre anche quando chiede l'elemosina, piccolo disperato Golem; un tronfio perbenista gli dice: "Allora mangiati una bella fetta della tua superbia!". Superbia, certo, una fra le massime virtù, di contro a vizi immondi come l'umiltà e l'ubbidienza. Attraverso la mediazione di Pinocchio, il modello infernale raro e prezioso nella letteratura dell'Italia quasi nuova assume un nome più adeguato nella lettera e nel simbolo, e si sposta lievemente nella semantica: da Satana a Lucifero, dal connotato di Distruttore o Tentatore a quello di Colui-che-non-sta-al-gioco, di primo smisurato esponente del dissenso. Ribelle e insieme superbo, ribelle per super-

bia e superbo della propria ribellione: Lucifero, piuttosto che Satana, è il nome di Chi protegge gli uomini superiori, *die Tüchtige* nel celebre aforisma di Goethe, coloro di cui l'umanità non può fare a meno ma che l'umanità alla fine non riesce a sopportare, preferendo alla loro grandezza i mediocri destinati a comandare.

Che in Pinocchio esista una radice luciferina si avverte anche nel nome del suo enigmatico tentatore, ragazzo venuto dal nulla. In realtà, Lucignolo è il frutto di uno sdoppiamento della psiche, un *Doppelgänger* poi rimosso e sprofondato nell'imbestiamento asinino: ma tragicamente vittorioso, perché irriducibile, ostinato nel rimanere se stesso. In "Luci-gnolo" s'indovina "Luci-fero", secondo l'uso toscano di far cominciare una parola in forma aggressiva eufemizzandola nella conclusione, alla maniera di *perdindirindina* o di quel capolavoro lessicale che è *diamine*, nato dal principio dell'imprecazione "diavolo!" e dalla fine dell'invocazione "Domine!". Il fascino tentatore di Lucignolo sembra nascere, a una prima lettura, dalle promesse di vita goduriosa e dolcemente permissiva. La rilettura svela la sostanza vera della forza fascinatrice, affidata al suggerimento che filtra tra le righe: "Non ubbidire!".

Da Lucifero a Mefistofele

Un giovane poeta italiano, Luigi Ricciardi, raro esempio d'eredità leopardiana, offre proprio quest'anno, con i brevi scolpiti versi del suo *Lucifero* (1989) una scopia del Ribelle:

Poi che in menti divine si converse
fu nemesi di vite
arida fonte

amico dell'idea fosti precipite
ove di colpa emerse
vergine monte

Il vivido raggio di luce radente rivela, nella visione ricciardiana, la malinconia intellettuale come colore dominante dell'effigie in cui l'angelo caduto continua a risplendere. Ma straordinaria è in Ricciardi, perfetta in poche sillabe, l'evidenza di un rapporto: l'individualità

del Diavolo contrapposta alla divina pluralità degli Elohim. Un'analogia evidenza, forse meno motivata nella teoresi ma anticipatrice nel tempo, è nel poeta-musicista di cui dobbiamo parlare.

L'individualità di Lucifero è assoluta, né mai sfuma o si sfrangia in aggregati di personalità; tanto assoluta da essere autentica solitudine. Il Diavolo si traveste volentieri da uomo di mondo, da goliardo scanzonato e navigato, ma la sua allegria è finta, una maschera che è strumento del suo ruolo teatrale o narratologico. Paragonato all'essenzialità di quel poeta-musicista annunciato, che è naturalmente Arrigo Boito, e al talento visivo di un Ricciardi, il *Satana* di Carducci è tanto vociferante quanto sbiadito, nel suo generico intento allegorico. L'inno carducciano è del 1863; nel 1877 ne sviluppò i concetti Mario Rapisardi (1884-1912) con il poema *Lucifero*, in cui l'angelo caduto s'incarna sulla terra per dare "all'uom salute e morte a Dio". I quindici canti del poema rapisardiano, a loro volta copia sbiadita della male orchestrata eco carducciana, sono tanto più un calco, sono l'annaspere prolisso in una materia di per sé altissima. In luogo del profumo di zolfo, si coglie l'effimero odore dello zolfanello acceso e subito spento. Invano Prometeo tenta di dissuadere Lucifero dall'ardua impresa: il principe infernale gli spiega che i tempi sono maturi, poiché una schiera di ribelli, da Anò a Lutero, da Cromwell (!) a Robespierre (!!!), e una serie d'invenzioni tecniche, dalla stampa al vapore, hanno preparato il suo trionfo. C'è sentore d'Italietta, di *Ballo Excelsior* e di miti progressisti. Soprattutto, ci diverte e c'infuria il vedere assunti al rango di ribelli uomini d'ordine e cupi moralisti repressivi come Cromwell e Robespierre, sanguinari sacerdoti del "Bene" e della "virtù", castigati sessuofobi e decisi a sacrificare l'individuo allo Stato. L'influenza del positivismo più badiale genera effetti involontariamente comici alla fine, là dove Lucifero, esplorata la Comune di Parigi e la schiavitù d'America, dà l'assalto al cielo, si unisce con l'amata Ebe nella sfera di Venere, vede fuggire san Pietro, mentre san Luigi sviene di voluttà alle carezze di santa Teresa impazzita e l'arcangelo Michele dimentica, tra le braccia di santa Cecilia, il fato incombente. Dio Padre, trafitto dal raggio del vero (la filosofia di Ardigò?), si dissolve nel

nulla; lo Spirito Santo, sotto forma di colomba, è già morto; Cristo, accolto con amorevole degnazione da Socrate, entra nella schiera degli eroi dell'umanità.

Nella rappresentazione "paesaggistica", *Lucifero* attinge spudoratamente al *Faust* di Goethe: cieli e inferni, prologhi nei suddetti, la valle di Tempe popolata di ninfe nude e petulanti, magiche foreste, una tattile sensualità di gusto siciliano.

Giovanni Antonio Cesareo fu benevolo con Rapisardi: "Le sue creature sono sempre ambigue, né tutto corpo né tutto spirito, esitanti fra il sensibile e il soprasensibile, trasparenti e mutabili come larve". Iperbolico fu addirittura Edmondo De Amicis, che definì l'autore di *Lucifero* "poeta della libertà e della giustizia e flagellatore degli ipocriti". Spiriti intelligenti e ironici, Olindo Guerrini e Corrado Ricci, scrissero una parodia del poema, *Giobbe* (1882), apocrifo attribuito a "Marco Balossardi" (dal torinese *balôss* = scemo). *Lucifero* esce, più che distrutto, triturato dal confronto con testi narrativi francesi: con l'infernale romanzo *Là-bas* (1891) di Joris-Karl Huysmans (1848-1907) che attinge alla storia di Gilles de Rais modello di Barbebleu e allo scandalo delle messe nere parigine rivelato in quegli anni dal giornalista Léo Taxil; con il più tardo romanzo *La révolte des anges* (1914) di Antole France (François-Anatole Thibault, 1844-1924), in cui il demone Mirar s'incarna in terra col nome di Arcade, e su mandato di Lucifero, in collaborazione con i demoni Zita e Istar, opera per detronizzare Ialdabaoth, il Dio biblico.

In sostanza, tra poche invenzioni autenticamente sulfuree e molti stanchi ricalchi, esiste nella cultura dell'Italietta una vena sottile ma continua, un anticlima che si oppone al clima generale non sulfureo. A questo punto dobbiamo restringere il campo d'osservazione, e non solo per mettere a fuoco l'oggetto principale: c'è anche una diversa gradazione di autenticità. *Pinocchio* e le *Fiabe* della Perodi sono due gemme, ma nascono come prodigio del gusto, della sensibilità intuitiva: i loro autori intendono perfettamente l'essenza dell'infernale, ma non hanno conoscenza filologica dell'Inferno come oggetto di cultura. Sono "innocenti". Tra Ottocento e Novecento visse in Italia un uomo, uno solo, scrittore e musicista dall'eccezionale preparazione, capace di orientarsi nel groviglio serpentino della tradizione magi-

ca, necromantica, esoterica e demonologica, tanto esperto da leggere un *grimoire* senza incespicare, gran cultore di letteratura nera e maestro nel fiutare l'odor di zolfo nella musica. Quell'uomo, in cui confluivano radici intellettuali padane e mitteleuropee insieme con gli esiti di uno studio tutto individuale, intelligente e sistematico, che gli creò orizzonti amplissimi e rari nella cultura dell'Italietta, orientò le sembianze, la semantica e il nome stesso dell'Ineffabile (nella lettera e nel simbolo) dal distruttore Satana e dal ribelle Lucifero al seduttore Mefistofele. "Mephistophilis", come egli scrisse in nota al prologo nel libretto dell'opera omonima seguendo l'etimologia proposta da Heinrich Düntzer (1813-1901) nella *Faustsage, da mé fotofilos*, "colui che non ama la luce", il "nemico della luce".¹ Esistono altri etimi: *mefaufostiles*, "colui che non ama Faust", il che è strano, poiché in fondo l'ossuto compagno regala a Faust attimi di piacere, e che si vuole di più?; *mephez* = "corruptore" + *tophel* = "bugiardo"; persino *mégiste Ofelés*, epiteto di Pan Efiante. Ma c'è un etimo, pur non citato da Boito, che ci interessa molto; proposto da Friedrich Adolf Trendelenburg (1802-1872),² esso allude a Mephitis, la divinità italica delle fonti sulfuree. Ancora l'odore di zolfo.

L'orizzonte di Mefistofele

Benedetto Croce, faro intellettuale dell'Italietta, nei suoi studi sulla letteratura dell'Italia quasi nuova si assunse il non imprevedibile compito di stroncare la poesia di Arrigo Boito in nome, c'era da immaginarlo, del buon gusto. È la nota abitudine per cui la decenza è individuata come sottospecie della morale, e l'estetica viene declassata a sottospecie della decenza. Si fa avanti una giovane donna molto attraente, vestita in modo che la renda ancora più attraente, sottolineando la sua aggressività sessuale. Gli uomini la guardano, fingendo di tener gli occhi fissi altrove. Le loro mogli, le loro fidanzate, che cosa dicono? Forse: "Quella donna è più bella di me", o "è aggressiva e pericolosa nei miei confronti", oppure: "com'è peccaminosa e provocante!"; Mai più. Dicono invece, di solito: "com'è volgare!". Mi smentisca chi può. Croce insiste negativamente sulla figura di Asteria in Nerone: "la martire del senso, [...] colei che sogna come ineffabile voluttà morire sbranata dal mostro".³ Il mostro è Nerone, il cui

numero gematrico, nella decodificazione consonantica secondo l'alfabeto ebraico (N.R.N.K.S.R. = Neron Kaesar) è 666: il numero del Diavolo, poiché nella tradizione apocalittica e cabalistica Nerone è assimilato a Satana. Un'ineffabile voluttà è, per definizione, sempre bella, mentre brutto è il dolore. Croce, dal canto suo, giudica tale immagine una deformità dello spirito. Mario Praz, dal quale ci aspetteremmo più infernale raffinatezza, imperversa anch'egli (una congiura?) contro la povera Asteria. Nelle parole di lei:

... L'orror m'attira
come un amante, e nell'estasi vivo,
de' violenti sogni, ebbra di pianto

l'inquietante anglista trovò un inutile tentativo di gettare olio sul fuoco per suscitare "orrori d'accatto".⁴

La valutazione di Boito offerta da Croce e iscritta nel solito schema di poesia e non poesia è, superfluo dirlo, completamente errata. Sempre più attenti, ma ancora molto cauti e reticenti, sono stati i giudizi di Silvio Benco (1918), Arturo Pompeati (1919), Romualdo Giani (1924), il più severo critico del musicista poeta. Più illuminate le opinioni di Angelo Romanò (1952), Giorgio Cusateffi (1968), Mario Lavagetto (1979). Ma la valutazione più intelligente in assoluto, e più idonea a scoprire la grandezza di Boito scrittore (il musicista, in questo caso, non è in questione), è quella di Rodolfo Quadrelli, il quale vide nella Scapigliatura la vera grande scuola poetica italiana del secondo Ottocento, in alternativa alla falsa triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio. Secondo Quadrelli, "l'intuizione più importante degli scapigliati è, per così dire, superiore a loro stessi e alle loro forze: essa consiste nella riscoperta del Male, un male non correggibile né dalle riforme sociali né dal progresso scientifico, e, ciò che più conta, rinvenibile nelle viscere e nelle latebre di quel *moderno* che, per definizione, sembra poter fare a meno di ogni metafisica entità". Ora, conclude Quadrelli, quella di Boito è una lezione conoscitiva in cui si ripete finalmente, dopo tante divagazioni, che la poesia non è fatta di sentimenti bensì di parole, di idee e di disciplina, e perciò "trova un correlativo minore ma sicuro in quell'impersonalità dell'arte che sarà frequentata, nel nostro secolo, con maggio-



Tancredi Pasero come Mefistofele al Teatro alla Scala nella Stagione 1935-36. Nello stesso anno il cantante avrebbe interpretato Mefistofele anche al Teatro Alighieri di Ravenna.

re successo da Pound e da Eliot. Per avere avuto un'esatta intuizione delle possibilità della poesia nell'epoca in cui gli toccò di vivere, Boito merita di essere ritenuto un grande scrittore, uno dei più grandi dell'Ottocento e il più grande fra quanti rientrano sotto il nome di Scapigliatura".⁵

Boito intendeva apporre come epigrafe all'intera raccolta delle sue novelle il motto dantesco "Troppo fiso!", a indicare l'attenzione crudele con cui egli sapeva impegnarsi nella rappresentazione del male. Un capitolo della ricerca su Boito merita d'esser dedicato proprio al suo rapporto di scrittore inventivo con il linguaggio dantesco, quasi interamente rimosso, malgrado proclamazioni retoriche ripetute nei secoli, dalla consuetudine letteraria italiana. Nei due libretti per Verdi, soprattutto in *Falstaff*, abbondano le locuzioni tratte dal registro dantesco "comico", ma è una lezione che percorre alla luce dell'intelligenza assimilatrice tutto il Boito drammaturgo. Un bellissimo esempio di dantismo infernale è in *Amleto*, atto IV, dove il cranio di Yorick "manda orrendo leppo".⁶ Per una curiosa distribuzione di ruoli, agli echi danteschi presenti nelle opere drammatiche, libretti d'opera compresi, corrisponde l'uso della materia macabra, con riflessi di *black magic*, nelle poesie, e in particolare, inutile dirlo, nella terrificante fiaba in versi *Re Orso*. Abbiamo nominato un testo primario che contiene, nella *Litania*, una sequenza di evocazioni sataniche: un'"orrenda antifona" in cui un bieco frate cappuccino urla nomi di demoni, di uomini e imperatori corrotti e malvagi, mentre un rospo, gracidando sotto il letto, risponde: "Ora pro eo" o "orate pro eo", ossia per l'anima dannata di re Orso morto. Fra i versetti intonati dal frate vale la pena ricordare quello che apre le *Litanie*, "Pape Satan", e quello che le chiude, "Rafeel may amech zabi àlmi": due *excerpta* danteschi. E ancora: "Pape Pluton" ("... ora pro eo"), "Pape Ariman", "Baal-Zebub", "Tartareae tenebrae", "Bombo, Mormo, Gorgo", "Lilith succubo, Gaza incubo", "sancte Tiberi, sancte Nero, sancte Caligula", "Antichriste", "Legio diabolorum,", "Nitrum, carbo, sulphur". L'ultima litania citata ci riporta al tema centrale.

Il tema centrale, che continua ad essere un itinerario attraverso la sulfurea nebbia, si trascina dietro due

postille. Va da sé che il bieco monaco ha solo una parvenza fratesca; in realtà, è un demonio, che al termine delle litanie viene ingoiato da Belzebù, come vuole il regime alimentare dell'Inferno. Quanto alla formula "Nitrum, carbo, sulphur", essa allinea nella terna i tre elementi di cui è costituita la polvere da sparo. La riudiamo, in lingua italiana con scresziature dantesche e boccaccesche, in un altro testo memorabile di Boito, il finale di *Falstaff*, là dove il grasso e stagionato cavaliere riconosce di botto il *famulus* allampanato, infido e beone cui cade per una mossa troppo esagitata il cappuccio: "Nitro! Catrame! Solfo!!! Riconosco Bardolfo!".

Alle postille si accoda un interrogativo esteso a tutta la personalità di quest'uomo. Le litanie di *Re Orso* possono essere una silloge truculenta e ghignante di casuali *excerpta*, e immaginiamo che la lettura suggerita dallo stesso autore sia tra comica e macabra, e comunque grottesca nel momento stesso in cui è provocatoria. Ma la possibile casualità non esclude una segreta professionalità, una competenza di vero studioso. È probabile che Arrigo Boito non sia stato, neppure nei segreti del talento individuale, uno "specialista" di magia nera, ma un ottimo conoscitore sì. Un lettore insaziabile, magari non sistematico e "operativo" come Eliphaz Levi o Aleister Crowley o Papus, ma informato e bibliomane non meno di Max Beerbohm, Arthur Rimbaud, Paul Valéry o Thomas Mann. Che egli avesse assorbito vaste letture di quel repertorio, lo rivela lui stesso, sostenendo i propri testi creativi con note filologiche di una precisione rara nell'Italietta letteraria. Un'indicazione di percorso è proprio nelle note a *Mefistofele*, a proposito dell'infernale cantilena "Saboé har Sabbah!" che conclude la scena del Sabba sul Brocken e con essa l'intero II atto. Boito annota, omettendo colpevolmente il prenome e l'indicazione editoriale: "Vedi LE LOYER: *Des spectres*. – L. VII, c. 3". Né manca il passo citato per esteso: "Les initiés chantaient *Saboé* et les sorcières au Sabbat criaient à tue-tête *har Sabbah!*". Per fortuna, l'autore francese cui Boito ricorre non ci è ignoto. Si tratta di Pierre Le Loyer (1550-1634), autore degli spaventosi *Trois livres des spectres*, editi in 2 volumi da G. Buon, Angers 1586. Una copia dell'opera si trova nella Biblioteca Trivulziana di Milano, e ciò illumina intera-

mente questo e altri percorsi necromantici o demonologici di Boito. Dopo l'Arsenal di Parigi, la Trivulziana è nel mondo la maggior biblioteca che raccolga manoscritti o antiche edizioni d'*infernalìa* o d'occultismo. Della Trivulziana, Boito fu instancabile frequentatore negli anni milanesi.

La competenza magica e alchemica di Boito traspare da molti passi della sua opera drammaturgica. In *Semira*, Zoroastro assiste nel finale del dramma al crollo delle pareti di rame. Al dettaglio fa riscontro l'inno al pericoloso metallo che leggiamo in *Iram* (BS, p. 874):

Gloria al rame! egli è sonoro
più dell'oro,
più potente è il suo concerto
dell'argento!

L'insistenza, nell'occultista Boito, non è casuale. Il rame trasforma i colori, permette i trucchi diabolici, come avviene, nella spaventevole *Turba philosophorum*, durante il colloquio tra Gregorios, Costos, Diamedis e Paxamos.⁷

Il gusto per un'altra e traslata forma di alchimia è presente nella sterminata cultura letteraria e musicale di Boito. Ammiratore di Verdi, egli stimolò in Verdi il chiaroscuro, lo sfumato e il cangiante. Ma tutta l'educazione musicale di Boito, internazionale e multilingue come in nessun altro musicista italiano di quei tempi, fu condotta secondo una linea che privilegiò le combinazioni chimiche di armonie e di timbri, le leghe e le misture, piuttosto che i disegni netti e lo stagliarsi *naïf* della linea melodica su un meccanismo armonico a blocchi alternati, come in Bellini. Il gusto che egli si formò educandosi alla musica, seppe trasmetterlo, da grande scrittore, nei suoi saggi musicali. Lo sentiamo fremere, il nostro italiano fuori quadro, dinanzi a un capolavoro di Weber e a una pagina minore ma accuratamente tenebrosa di Joachim Raff, e due recensioni nella "Gazzetta Musicale" di Milano (1872) ce ne danno la misura.⁸ Nella prima, Boito descrive lo stato d'animo dinanzi all'apparizione del diabolico: fremiti estatici, suscitati da parole oscure venute da angoli bizzarri. Si noti la sequenza dei tre aggettivi, estatico, oscuro, bizzarro: nella loro serie c'è tutta la formazione del gusto realiz-

zata da Boito. Nella seconda recensione, la partitura sinfonica di Raff è analizzata sottintendendo o addirittura citando con espliciti riferimenti di analogia poeticomusicale il canto XIII dell'*Inferno* di Dante. Questa sintesi culturale, un'italianità originaria e perduta nel tempo ma incarnata nell'irripetibile Dante, e un contesto di tensioni verso il fascino nordico, è probabilmente il nocciolo dell'essenza estetica boitiana. Possiamo risalire a ritroso, nella formazione del gusto, e rileggere il brivido provato nel 1862 dal ventenne Boito a Parigi, nella sala Herz, ascoltando una partitura faustiano mefistofelicodemoniaca come la *Walpurgisnacht* di Mendelssohn. Egli ne riferì, questa volta, nella "Perseveranza".⁹

Come fu veduto *Mefistofele* in simile orizzonte culturale tutto acquisito con forze individuali? A proposito di quelli che Aldo Nicastro ha definito "i mefistofelismi di *Mefistofele*",¹⁰ esiste un elemento semplice, immediatamente percepibile, tanto ovvio che di rado se ne parla: lo spostamento onomastico rispetto a una tradizione operistica o sinfonico-corale accentrata sulla figura di Faust: il *Faust* di Spohr e di Gounod, la *Damnation de Faust* di Berlioz, le *Faust-Szenen* di Schumann e di Wagner, il *Faust* mediocre di Ignaz Walter (1799: il primo *Faust* in musica!), quello bruttissimo di Heinrich Zöllner (1888), il bellissimo *Doktor Faust* di Busoni (1924). Nell'intitolare l'opera così come fece, orientando l'attenzione verso lo zolfo e il rosso berretto piumato, Boito fu unico, e fu certo la sua scelta a suggerire il titolo, *Mefistofele*, al bel saggio di Giuseppe Antonio Borgese (Quattrini, Firenze 1911) dedicato a Goethe. Sulla circostanza si soffermò Giannotto Bastianelli, in un saggio rimasto inedito fino al 1972: "Non per nulla il Boito intitolò la sua opera da Mefistofele, che infatti fecegli scaturire dalla fantasia tutto un mondo brillante e brulicante di accentuazioni rudi, sghignazzate sataniche, alambicchi rossastri, tremoli di fochi fatui, in una parola: di combinazioni di sulfureo diabolico *curieux* musicale. Basti, appunto, citare la *ballata del mondo* con il suo capriccioso motivo saltato e arrotolantesi dalla tonica alla quinta e da questa alla tonica inferiore e viceversa su di un ritmo stranamente secco e rabbioso".¹¹ Giudizio preciso, perfettamente condensato intorno al noto odore di zolfo.

L'opera e la prova dello zolfo

Quando *Otello* di Verdi andò in scena alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887 (il 5, numero del Diavolo, è legato al destino teatrale di Boito), fu meraviglioso udire i versi boitiani: “Si gridi l’allarme! Satana gl’invade!” (atto I), e: “Aiuta, aiuta, Satana, il mio cimento!” (atto II). Come non parteggiare per Satana e per Iago, contro Otello? Così, finalmente, dovremmo parteggiare per Riccardo III, Malvolio, Shylock, Mordret, don Giovanni, e per il loro benefattore e maestro Lucifero, contro i loro antagonisti, Edoardo IV, Enrico di Richmond, Antonio, Artù, don Ottavio, grigi perbenisti, rappresentanti o servi del potere. Forse anche per questo motivo nascosto, e non soltanto per ragioni tecniche urtanti contro il costume e le consuetudini sceniche, la prima versione di *Mefistofele*, rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 5 marzo 1868 (ancora il demoniaco 5!) fu un clamoroso fiasco. Dopo l’insuccesso, Boito ristrutturò l’opera allontanandosi da Goethe e avvicinandosi a Verdi. Rinunciò al bellissimo e grigiastro “Prologo in teatro”, particolarmente sgradito al pubblico scaligero della sfortunata prima; tagliò metà del IV atto; eliminò un intermezzo sinfonico. La seconda versione fu presentata al Teatro Comunale di Bologna il 4 ottobre 1875, con esito questa volta favorevole.

Sensibile è, a parte la ristrutturazione, l’alterità rispetto al dramma di Goethe. In *Mefistofele* non c’è la parte “terrena” e storica o pseudostorica, ossia la vicenda dell’imperatore e della carta moneta; manca l’elemento filosofico-naturalistico, accentrato intorno al mito di Homunculus. Il mondo terreno è presente in dimensione non storica e politica bensì privata, la *kleine Welt* di Gretchen. Così, nell’opera la terra è in secondo piano, mentre alla ribalta campeggiano il Cielo e l’Inferno. Con un certo stupore, ci accorgiamo che Boito, malgrado le sue origini terragne (miste tuttavia a germi sarmatici e carpatichi, a umori polacchi più alla Jan Potocki che non alla Chopin quali invece pretese di rintracciare, nel prologo, Fausto Torrefranca), è un poeta incline al versante metafisico della visione. Prevale, nella rappresentazione degli angeli, fin dal prologo, la sembianza infantile intuiteda Dante: i colori sono l’oro, l’azzurro, il rosa. Molta materia che

appare nel prologo è tratta, con singolare inversione, dal finale del *Faust* goethiano: spiccano, in questo trasferimento di immagini che capovolge parti della struttura, le penitenti (le *Büsserinnen* di Goethe, rese musicalmente celebri dalle *Szenen* di Schumann). Quanto Boito abbia inteso con viva intelligenza l'aspetto, da noi già ricordato, dell'assoluta individualità e solitudine del Diavolo dinanzi alla divina pluralità degli Elohim, lo avvertiamo nel contrasto di natura musicale che egli sa esprimere nel prologo: Mefistofele è *uno*, è una teatralissima voce di basso; Dio, che gli risponde, è un *Chorus mysticus*. Un raffronto a posteriori: Luigi Dallapiccola, in *Job*, organizzerà musicalmente il contrasto tra Dio e Satana facendo dialogare un coro di voci alte femminili e un virile coro di bassi, eludendo lo scontro tra individualità e pluralità. Boito comprese meglio questo dettaglio dell'elemento diabolico.

Uno sguardo d'insieme all'impianto tonale dell'opera. *Mefistofele* comincia in mi maggiore, e si chiude nella medesima tonalità. Ciò concorre a dare al dramma musicale una forma ciclica, una chiusura a cerchio che esalta l'idea di un drammaturgico compimento, di conti che tornano tutti insieme al momento giusto. È possibile che la scelta del mi maggiore iniziale sia stata spinta dal desiderio di attribuire funzione, splendore, significato sonoro e pienezza d'effetto alle angeliche trombe, essendo mi maggiore una tonalità particolarmente adatta allo squillo glorioso. A nostro avviso, ciò vale soprattutto per le trombe che squillano a destra dietro il sipario, nelle batt. 17-20 del prologo (es. 1).

Il I atto comincia in do maggiore e termina in re maggiore. Il II si apre in fa maggiore e si conclude in la maggiore. Il rapporto di tonica è di terza maggiore: un gradino intermedio è la scena del giardino con cui l'atto s'inaugura: da fa maggiore a sol maggiore. Così un intervallo di seconda maggiore lega la conclusione della scena d'amore al principio dell'atto in rapporto discendente, e alla sua conclusione in un rapporto ascendente. Non si può negare alla scena del giardino una ricca varietà tonale, ma in senso verdiano piuttosto che wagneriano: non transizioni, non potenziamento della sensibile nella sua funzione di *Leitton*, bensì progressioni di tonalità per lo più secondo il ciclo delle quinte, fa-do-sol, sulla linea di un linguaggio

Tr. in Mi
sul falco

Tr. in Fa
(a destra) squillante

Viol.

V. in G

Vo.
marcato.

Cb.
marcato.

senza rigore di tempo

senza rigore di tempo

che potremmo rintracciare, per esempio, nelle musiche di scena composte da Schubert per *Rosamunde*. Se invece di *Mefistofele* avessimo sotto gli occhi un'opera di Weber, musicista pur tanto amato da Boito, potremmo attenderci un rapporto intervallare tritonico tra la tonalità della scena d'amore (fa maggiore, lo ricordiamo) e quella del Sabba romantico. Invece, la "notte del Sabba" è in do maggiore (conclusa in la maggiore), e il rapporto è di quarta discendente. Il III atto, tutto dedicato alla morte di Margherita, gravita intorno a tonalità caratterizzate dai bemolle in chiave. La tendenza si conferma e si accentua nel IV atto (la "notte del Sabba classico"), aperto in si bemolle maggiore e chiuso in la bemolle maggiore. Né diversamente si comporta Boito, in questa sua predilezione, con i monologhi più celebri dell'opera: "Ecco il mondo" in si bemolle maggiore, "Dai campi, dai prati" in fa maggiore, "L'altra notte in fondo al mare" in re minore, "Giunto sul passo estremo" in la bemolle maggiore.

La ricognizione trae significato nel quadro più ampio, nell'insieme e nella cornice tonale che lo rinserra: la tonalità che apre e chiude l'opera è, lo sappiamo, una tonalità con quattro diesis. Un'altra sfera: le tonalità con bemolle, tendenti a scendere, ad appoggiarsi e ad ammorbidirsi (o magari a intorbidarsi) sono questo mondo, le tonalità con i diesis, acuminate e traenti verso l'alto, sono la sfera trascendente, divina o infernale. A questo punto entra in gioco una carta forse decisiva: l'epilogo dell'opera, pur concluso dalla sfolgorante tonalità d'origine, ambiguo

molto marcato il canto *nel ginepro spa- . zio im-*

1° Fal. del . - l'U - ni . ver . - so nel gian - co
 del . - l'o - ter - na ar - mo -

2° Fal. del . - l'o - ter - na ar - mo -
 - ni - s del - l'U . ni . ver - so nel gian - co
 ar . mo - nia del . - l'U - ni - ver - so
 ar - mo - nia del . - l'U - ni - ver - so

Viol. *a poco a poco sino al fortissimo*

Vcllo *a poco a poco sino al fortissimo*

Vcllo *a poco a poco sino al fortissimo*

Cb. *a poco a poco sino al fortissimo*

nella sua scrittura contrappuntistica che Boito sviluppa mutando continuamente tonalità come se camminassimo su un terreno instabile e franoso, si apre senza accidenti in chiave (do maggiore, la minore?), e in realtà senza una tonalità definita. Il colore, a forza di cangiare senza sosta, è neutro. A parte ogni considerazione su possibili omaggi al linguaggio wagneriano, questa neutralità insidiosa non esclude l'allusione al Sempre Mutevole, a Colui che nega sempre tutto, anche se stesso. Nell'arte di Boito musicista, è la prova dello zolfo.

Fra le strutture interne, il "prologo in cielo" suscita il maggiore interesse, tanto all'ascolto immediato quanto alla lettura. Il procedimento per progressioni armoniche secondo il ciclo delle quinte, elementare quanto si vuole, è un limite di *Mefistofele* non soltanto in senso riduttivo: è anche un modo per consolidare il terreno, e per mostrare che si può essere altamente espressivi anche con mezzi modesti. La lunga, un po' monotona e prevedibile, ma emozionante vicenda (btt. 119 e ss. del "prologo in cielo") che da la maggiore/fa diesis minore ci fa salire di due semitoni successivi, ci sospinge lungo la linea ascendente iniziale (fa diesis, sol diesis, la, si), ci fa sostare sulla cadenza evitata nella quale la sopratonica diviene dominante della tonalità alla quinta, e così via in progressione, era stata sperimentata da Schumann nelle *Faust-Szenen*. Non si potrebbe immaginare un più nobile albero genealogico (es. 2).

D'altra parte, la struttura del prologo, articolato quasi

come una sinfonia in quattro tempi (coro angelico, scherzo strumentale con intermezzo drammatico, scherzo vocale, salmodia finale) ci ricorda l'ambiguità operistico-sinfonica di un Berlioz in *Romeo et Juliette*. Il richiamo, probabilmente consapevole, non è a sua volta il collocarsi in una tradizione musicale particolarmente sulfurea?¹²

Quirino Principe

¹ Arrigo Boito, *Mefistofele*, in *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Mondadori, Milano 1942: nota al Prologo; cfr. anche l'edizione del libretto, Ricordi, Milano s.i.d. (ma 1911), p. 43.

² Friedrich Adolf Trendelenburg, in Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, vol. 1, erklärt von F.A.T., Walter de Gruyter, Berlin-Leipzig 1922, p. 48.

³ Benedetto Croce, *La letteratura della nuova Italia*, vol. 1, Laterza, Bari 1929, p. 270.

⁴ Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1948³, p. 261.

⁵ Rodolfo Quadrelli, *Poesia e verità nel primo Boito*, introduzione ad Arrigo Boito, *Poesie e racconti*, a cura di R.Q., Mondadori, Milano 1981, pp. 6-7, 24.

⁶ Arrigo Boito, *Tutti gli scritti*, cit. (d'ora in poi indicato, in queste note e nel testo del nostro scritto, con BS), p. 319.

⁷ Julius Ruska, *Turba philosophorum* (testo critico a cura di J.R.), Springer, Berlin-Heidelberg 1970, pp. 212-215.

⁸ Arrigo Boito, *Il Freischütz davanti al pubblico della Scala*, «Gazzetta Musicale», 17 marzo 1872 (BS, pp. 1214-1218); Nella selva, *sinfonia di Gioacchino Raff*, «Gazzetta Musicale», 28 aprile 1872 (BS, pp. 1219-1223).

⁹ Arrigo Boito, *Cronaca musicale parigina*, «La Perseveranza», 2 marzo 1862 (BS, p. 1074).

¹⁰ Aldo Nicastro, *Il melodramma e gli italiani*, Rusconi, Milano 1982, pp. 218-219.

¹¹ Giannotto Bastianelli, *Arrigo Boito musicista*, «Chigiana», XXVIII, 8, 1972, pp. 141-147; il capoverso citato è a p. 147.

¹² Per finire, a proposito di zolfo. Nella stagione 1937-1938, *Mefistofele* andò in scena alla Scala di Milano secondo i bozzetti del pittore più infernale che l'Italia del Novecento abbia avuto, Mario Zampini. Lo ricordiamo, noi che allora nascevamo, illustratore della *Leggenda di Faust* nella benemerita "Scala d'oro"?

TEATRO ALIGHIERI
 STAGIONE
 LIRICA
 UFFICIALE
 novembre 1951
 ARRIGO BOITO
 MEFISTOFELE

Personaggi ed Interpreti

Parte prima

Mefistofele	NICOLA RUSSI LEMINI
Fanci	GIACINTO SCARLINI
Margherita	CESY BROGGINI
Mario	LELA FERRIOTTI
Wagner	ANTONIO MISTURRIANI

Parte seconda

Fanci	AIBRERA LINTHIA
Fanci	GIACINTO SCARLINI
Mefistofele	NICOLA RUSSI LEMINI
Paride	LELA FERRIOTTI
Nero	ANTONIO MISTURRIANI

MAESTRO CONDIRETTORE E DIRETTORE

ANGELO QUESTA

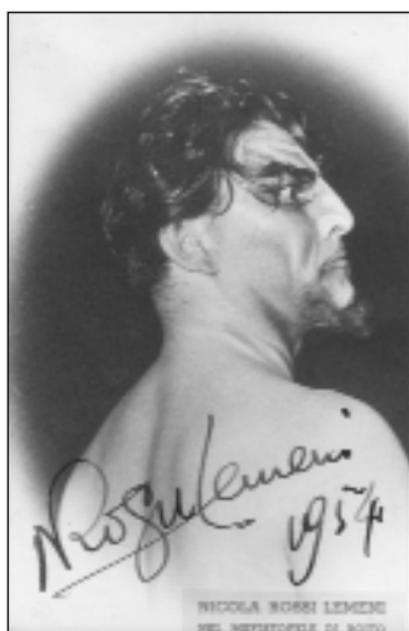
MAESTRO DEL CORO

LEO NISERI

REGIA DI

DOMENICO BISSINA

Illesse dentatrice e coreografa: MARINA CORAJATTINI



NICOLA RUSSI LEMINI
 NEL MEFISTOFELE DI BOITO



Cesy Brogini

IL FIGARO DELLE TENEBRE

Si riportano di seguito tre documenti sulla genesi del “Mefistofele” di Boito, e sulla concezione dell’autore riguardo i personaggi di Mefistofele, Faust, e Margherita. La breve antologia boitiana si apre con la prefazione in forma di “Prologo in teatro” contenuta nel libretto del primo “Mefistofele” (Milano, Teatro alla Scala, 1868); segue la recensione di Boito a un gruppo marmoreo dello scultore milanese Antonio Tantardini¹ intitolato “Faust e Margherita”, apparsa sul periodico “Museo di famiglia” del Natale 1864. Chiude la rassegna, per gentile concessione del signor Gino Missiroli, una rara lettera di Arrigo Boito all’impresario Piontelli, che nel 1881 allestisce il “Mefistofele” al Teatro Alighieri di Ravenna.

Prologo in teatro

Un critico teatrale, uno spettatore, l’autore.

Critico: Amico, prima che s’alzi il sipario, ciarliamo un po’ di questo tuo *Mefistofele*; benché io non ne abbia ancora udito una nota, voglio dirti alcune mie opinioni in proposito.

Devi sapere che, da ieri ad oggi, ho letto tutto ciò che si può leggere intorno al soggetto che tratti. Ho letto da capo a fondo il primo e il secondo *Faust* di Goethe, il *Faust* di Stolte e poi la leggenda di Widman tradotta in francese da Palma Cayet e poi la leggenda di Pfitzer e quella di Giovanni Spies stampata nel 1587 a Francoforte sul Meno. Di più, ho letto Neumann, *Disquisitio de Fausto*, di più ho letto l’*Oratio Fausti ad studiosos*, che, come sai, fu scritta da Faust medesimo e, dopo la morte del Dottore, pubblicata da Wagner in persona e annotata e corretta dal suo *spiritus familiaris* Auerhan. Poi ho letto anche la *Ballad of the Life and Death of Doctor Faustus* pubblicata a Londra nel 1588, ed anche i *Colloquia oder Tischreden* di Lutero. Ho rilette le pagine scritte da Heine sul *Faust* nella sua *Germania*, ho letto il dottissimo lavoro di Ristelhuber, *Faust dans l’histoire et dans la légende*, ho letto l’*Essai sur Goethe* di Blaze de Bury e lo studio filosofico di Caro inserito nella *Revue des deux mondes* del 1865. Inoltre ho ripassato al cembalo il *Faust* di Schumann, la *Damnation de Faust* di Berlioz, la sinfonia di Liszt, e il

melodramma di Rode, che il Principe Radziwill fa passar per suo, e lo spartito di Madame Bertin, e finalmente il *Faust* di Gounod; ed ho conchiuso col dire ch'è un soggetto *usé jusqu'à la corde*.

Autore: Così potrebbe dire il tuo sarto parlando del tuo soprabito, senza bisogno di tante letture.

Non avertene a male. È concesso all'artista l'essere un po' innamorato del proprio tema. Ciarliamo. Faust *usé jusqu'à la corde!* È un soggetto eterno. Ascoltando l'enumerazione di tutti i frontispizi che hai divorati da ieri ad oggi, e che rimpingueranno domani le tue *appendici*, notai che ne mancava uno, il più vecchio di tutti: la Bibbia. Sì, la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust, e il secondo è Giobbe, e il terzo è Salomone...

Critico: Spero che prima d'arrivare all'ultimo, mi permetterai di sedere.

Autore: Ti faccio osservare che ho subita in piedi l'enumerazione dei tuoi libri.

Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust. Ma ti sei dimenticato un altro libro, nella tua lunga nomenclatura: Eschilo, pieno anch'esso del mio soggetto. Come Salomone è il Faust biblico, così Prometeo è il Faust mitologico. Ogni uomo anelante all'Ignoto, all'Ideale, è Faust; puoi discernere una favilla della sua grand'anima sotto il sopracciglio profondo del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnuolo. Ogni secolo, ogni paese, ogni civiltà, ogni ciclo d'arte, ogni ciclo di storia ha il suo Faust. Tu saprai meglio di me, nella tua qualità d'erudito, che fin dai primi anni del Rinascimento tutti i popoli e tutte le religioni d'Europa cooperarono a questo soggetto. Faust fu da principio una *complainte* cattolica; rinnovellato poscia dall'idea di Lutero, divenne una Saga alemanna contro il papato; poscia migrò in Ispagna e ridivenne leggenda papista sotto la torva fantasia degli inquisitori; poscia, in Inghilterra, tornò ad essere innocente ballata puritana.

I secoli cooperarono a questo soggetto come i popoli e le generazioni non bastarono ad esaurirlo. La storia di que-

sto soggetto compendia la storia dell'arte. Nasce *canzone* popolare, poi diventa *ballata*, poi, passando dalle labbra del popolo alle mani dei poeti, cresce e Widman, Spies, Hoch lo mutano in *leggenda*, poi cresce ancora ed è *racconto* sotto la penna di Antonio Hamilton, poi Klinger lo innalza alla dignità di *romanzo*, poi appare per la prima volta in teatro sotto le forme del *dramma*, grazie all'ardito ingegno di Kid Marlowe, sullo scorcio del 1500. Il suolo del palcoscenico feconda di nuova vita questo prodigioso tema; il secolo seguente lo trova rappresentato su tutte le scene delle ville e dei villaggi tedeschi. Nel 1776, a Weimar, il Faust prende un'altra forma scenica e si trasforma in *pantomima*, e perché lo spazio del dramma non gli basta più, penetra nel campo di due arti nuove, la musica e la coreografia.

Dopo che questo universale soggetto è già passato attraverso tutte le forme liriche, epiche e teatrali, vien Goethe, che lo riassume, lo trasfigura, lo glorifica nell'immenso poema noto a tutta la civiltà presente. La storia di questo tema poetico rassomiglia alla stessa leggenda di Faust. Questo tema ringiovanisce ad ogni tratto di tempo come il dottore tedesco ringiovanisce con Marlowe, ringiovanisce con Goethe; quando è lì per morire, rinasce.

Goethe dedicò tutta la sua esistenza al *Faust* e, dopo averne fatta una tragedia, ne fece un'epopea.

Faust fu per più di cinquant'anni l'idea fissa di Goethe, ma tutto il genio e tutta la vita del grand'uomo non bastarono ad esaurire questo tema *usé jusqu'à la corde*.

Dopo Goethe, ardimento supremo, venne Lenau, il quale scrisse un altro *Faust*, lavoro vasto e profondo, per metà tragedia, per metà romanzo, in cui la descrizione s'unisce alla narrazione e la narrazione al dialogo, e l'epico al drammatico, lavoro quasi ignoto al di fuori della Germania e pur degno di altissima fama. Ma il soggetto non fu ancora esaurito.

Poi venne la volta della musica, e venne l'eletto ingegno di Spohr a portar le sue note, e, da tragedia, *Faust* si mutò in melodramma. Goethe prevedeva già e affrettava nel desiderio questa trasformazione e sognava già il suo *Faust* musicato dall'autore del *Don Giovanni*. Dopo Spohr vennero Schumann e Berlioz e tutti quelli che hai nominati poc'anzi e venne Gounod, ideale e vago, e poi Meyerbeer

con un lavoro ancora inedito che porta per titolo *La jeunesse de Goethe*, ove sono intercalati molti frammenti del *Faust*. Ed era lì per rompere il suo solenne silenzio anche il titanico Rossini, affascinato dagli splendori di questo soggetto, e lo sa egli solo, nell'alto segreto della mente sua, il portentoso melodramma che ne sarebbe apparso. Immàginati il creatore del *Barbiere* e del *Guglielmo Tell*, colla sua duplice ispirazione e tragica e burlesca, creante la musica d'un *Faust*! Immagina la mente stessa che ideò il Figaro della commedia, ideare Mefistofele, questo Figaro delle tenebre! Ma Rossini non violò il voto del suo silenzio.

E il soggetto non fu esaurito, non lo è e non lo sarà mai. Perché fosse esaurito il tema di *Faust*, converrebbe che fosse morto fra noi l'istinto del Vero dal 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*. Cielo, Inferno, Terra, Eliso: eccoti il Nord, il Sud, l'Est e l'Ovest del poema goethiano; esauriscimi ciò, se ne sei capace.

Madame de Staël, nell'*Allemagne*, scrisse: *il Faust di Goethe fa pensare a tutto e più che a tutto*. Romanticismo, classicismo, idea cristiana, idea pagana, dramma, commedia, tragedia, tutto ciò trovi nel poema di Goethe. Un universale eclettismo in una immensa unità.

Parte di questo prodigio devi al poeta e parte al suo tema. Com'è inesauribile il tipo di Faust così pure è inesauribile quello di Mefistofele. Mefistofele è antico anch'esso come la Bibbia e come Eschilo, Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avvoltoio di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele che si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha un altro che si chiama Falstaff. L'ispirazione originale di Goethe sta nel formare, con questi tre tipi, un tipo solo, infernale come Satana, grottesco come Tersite, epicureo come Falstaff. Mefistofele è l'incarnazione del *No* eterno al Vero, al Bello, al Buono.

Spettatore: Perdonino, signori, se m'intrometto nei loro discorsi; io non so con quali titoli presentarmi al signor Autore ed al signor Critico, io non sono che un umile spettatore, ma vorrei dar loro un consiglio.

Autore: Siate il benvenuto, signor mio stimatissimo.

Spettatore: Grazie. Vorrei consigliar loro e specialmente il signor Autore, di parlar un po' più a bassa voce: guai se il Pubblico udisse queste dissertazioni! Il signor Critico ed il signor Autore mi sembrano, nel loro dialogo, simili a due aeronauti che s'arrabattano intorno ad un pallone, ed uno vuole troppo vuotarlo e disseccarlo, l'altro lo vuol gonfiare troppo a rischio che scoppii. Parlate sotto voce. Teorie, commenti, dimostrazioni: tutte bellissime cose che io non voglio sapere, quando assisto ad un'opera d'arte. Datemi delle forti emozioni e allontanate da me la noia, ecco tutto quel che vi chiedo, e se riescirete a ciò con quattro note e con quattro versi oppure mettendo mano al cielo, alla terra e all'inferno, io ve ne sarò egualmente grato. Non vorrò sapere se siete classico, romantico, idealista, realista od eclettico, non domanderò di che paese siete, né che età avete, e non permetterò che mi si istruisca troppo intorno allo spettacolo che mi promettete. Io voglio che l'arte mi parli da sola, senza l'aiuto della scienza, della storia e dell'erudizione. Io credo che una pagina di musica possa insegnarmi maggiori cose che non un corso di filosofia. Parlate a bassa voce. In teatro come al museo, sfuggo i ciceroni. Avete scritto una prefazione al vostro libretto? Non la leggerò. Avete scritto delle noie e delle chiose? Non le leggerò. Tenderò gli orecchi alla musica e la memoria al dramma, d'altre minuzie non me ne darò per inteso. Mi sono permesso di farvi quest'osservazione, perchè questa sera sono una piccola parte di quel Tutto che, o presto o tardi finisce per aver ragione. Ora, se volete sapere anche il mio nome, sono il signor...

Autore: No, vi prego di non dirmelo. Voi siete il Pubblico. Il Pubblico che cerco, che aspetto; scevro da pregiudizi, intelligente, spassionato, avido d'emozioni, il vero Pubblico infine, l'eletto popolo dell'Arte. Ed ora, al consiglio che mi avete dato, permettete che risponda con una raccomandazione.

Tranquillizzatevi, non vi domando indulgenza, temerei d'offender voi e me e più ancora l'Arte stessa. Non vi chie-

do indulgenza, ma bensì attenzione. Vedete, presto s'alzerà la tela; dunque andate ed adagiatevi comodamente nella vostra sedia a bracciuoli; non chiacchierate col vostro vicino di destra né con quello di sinistra; le belle signore guardatele soltanto fra un atto e l'altro. Frenate più che potete, per questa sera, la fretta del giudicare, astenetevi da ogni manifestazione di lode o di biasimo. Pensate che, tanto se applaudiste un lavoro indegno di applausi come se fischiaste un lavoro immeritevole di fischi, l'Arte ne resterebbe offesa. Poniamo, ciascuno di noi, al disopra d'ogni vanità particolare, l'interesse dell'Arte.

Io dal mio lato sorveglierò dietro le scene perché nessun gatto esca fuori coi cantanti e perché nessuna quinta cada sul palcoscenico. Buona sera.

Spettatore: Signor Autore, una domanda: il libretto mi pare un po' voluminoso. A che ora finirà lo spettacolo?

Autore: Spero che per mezzanotte potrete essere a casa. A rivederci.

Critico: Dio te la mandi buona.



¹ Scultore milanese (1829-1879), formatosi all'Accademia di Brera, si distinse per la vena naturalista e malinconica. Autore di numerosi monumenti funebri, realizzò la figura della Storia nel monumento a Cavour elevato a Milano, nella zona di Porta Venezia.

FAUST E MARGHERITA

(Gruppo di marmo di Antonio Tantardini)

Margherita: Dimmi, e come ti conduci in fatto di religione? Tu sei buono e di buon cuore, ma non ti credo devoto.

Faust: Lasciamo ciò, fanciulla cara, tu vedi il mio affetto per te, ti donerei sangue e vita, ma non vorrei turbar nessuno nella sua fede.

Margherita: Non basta, bisogna credere.

Faust: Bisogna?

Margherita: Oh avess'io qualche potenza su di te!... Da molto tempo non sei stato a messa e non ti sei confessato. Credi tu in Dio?

Faust: Dolce amica mia, e chi ardirebbe dire: "Credo in Dio?"

Margherita: Dunque non credi.

Faust: Tu non m'intendi, leggiadra creatura; chi ardirebbe mai nominare Iddio e fare questa professione di fede "Credo in lui?" e chi oserebbe mai tanto da dire: "Non credo in lui?" La vòlta del firmamento non s'incurva ella forse là in alto? Le stelle non girano forse guardandoci con amore? L'occhio mio non penetra forse nel tuo, e allora non senti tu forse il tuo sangue affluire alla tua testa e al tuo cuore, e tutto l'universo effondersi in un immenso mistero intorno a te? – Riempi l'anima tua fino al colmo, e quando nuoterai nella pienezza dell'estasi, chiama questo mistero come tu vorrai, chiamalo: Gioia, Amore, Cuore, Dio; non v'è nome per ciò.

Ecco le parole che emanano da questo gruppo di marmo; ecco decomposte le idee che informarono il plasma dello scultore, la sintesi solida della sublime scena di Goethe.

La definizione filosofica di questo dialogo e di questo gruppo è, a parer nostro, Scienza, e Coscienza.

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: seduta all'arco laio col primo rimorso, inginocchiata in chiesa coll'ultimo

pentimento, cantando o pregando o peccando, questa ideale creatura di poeta rimane sempre candida, intatta, immacolata. Strana potenza dell'arte! Pure meno strana, quando la si ravvicini all'idea filosofica che noi crediamo rappresenti.

La Coscienza è il più divino attributo dell'anima, ha comune con la figura di Goethe questa apparente contraddizione, di fatti e d'effetti.

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. V'ha poi, nella Coscienza medesima, un culmine, una cima inaccessibile al vizio, sempre luminosa e candente come le nevi eterne delle alte montagne. Questa perenne bianchezza, che è per così dire la coscienza della coscienza, tutti l'abbiamo, tutti la sentiamo. La figura di Goethe è tutta composta e dipinta di questa bianchezza, il fumo del male le attornia il corpo e non la macchia, le lambe il viso e non l'offusca. Santo e cristiano miracolo della poesia! Fin dal buio fondo del poema tedesco, la figura di Margherita, per questa candida immacolabilità, pare già una statua; lo scultore che la ridusse in lucido marmo, le rese il suo naturale colore.

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 il mago che ha vissuto due vite, la prima colla testa, la seconda col cuore; è il vecchio che ha conosciuto due vecchie, il giovane che ha conosciuto due gioventù, 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; bello, affascinante, raggianti, innamorato, fatale.

La Coscienza dice: – Credi in Dio ?

La Scienza risponde: – Credo in un mistero invisibile, senza, nome, né forma, in un'armonia universale, in un'estasi, in una felicità suprema –, e, così dicendo, fissa voluttuosamente nelle pupille la pallida Coscienza ansimante, e l'ammalia, e la tenta, e l'afferra, e la bacia nel viso.

Certo, nella scena di Goethe, non v'è carestia di abbracciamenti e di baci, e il nostro scultore ce lo provò; la tenera Margherita che fa domande di religione, di fede, di vangelo all'ardente Faust, lascia ad ogni punto d'interrogazione lo spazio necessario pel ravvicinamento di due bocche.

Lo scultore di cui oggi, in questo periodico, disegniamo l'opera, indovinò con alta intelligenza l'idea di Goethe e la rappresentò con arte abilissima.

Nobile pensiero fu quello del signor Tantardini, di porre in mezzo al piedestallo del suo gruppo il ritratto del grande tedesco: poche pagine de' suoi poemi lo compendiano così pienamente come questa di Faust e Margherita, nel genio e nel cuore: l'ampia idea panteistica che v'è sparsa è tutta la religione di Goethe. Bene sta adunque 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 piedestallo, l'altro nella statua, ci sono due Faust, uno nella statua, l'altro nel piedestallo. 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.

“Museo di famiglia”, 25 dicembre 1864.

*Egregio Signor Piontelli,
per conto mio accetto ed approvo la scelta
dell'eccellente Bernardi per concertare e dirigere il
Mefistofele a Ravenna. La lunga esperienza e lo zelo
dell'egregio Bernardi sono per me arra di buona
riuscita per l'opera.*

*Lei mi annuncia che il Mefistofele sarà
rappresentato a Ravenna il 14 di maggio; vede la
strana coincidenza: intorno a quell'epoca, qualche
di prima o dopo, non lo so ancora, il Mefistofele
andrà in scena anche alla Scala, e ciò m'impedisce
di partire da Milano e di assistere (come
ardentemente desideravo) alle ultime prove ed alla
prima rappresentazione di Ravenna.*

Con perfetta cordialità.

Suo

Arrigo Boito

Egregio signor Piontelli

Per conto mio
accetto ed approvo la scelta
del M^o Bernardi per
concertare e dirigere il
benef. st. fele a Ravenna.
La lunga esperienza
e lo zelo dell' egregio
Bernardi sono per me
certa d. buona riuscita
per l'opera.

Lei mi annuncia che
il benef. st. fele sarà
rappresentato a Ravenna
il 14 di maggio, senza

la stessa vicenda;
intorno a quell'epoca,
qualche d. prima o
dopo, non lo so ancora,
il difetto andò
in scena anche alla
Scala e ciò m'impedì
di partire da Milano
e di assistere (come
ardentamente desideravo)
alle ultime prove
ed alla prima rappresentazione
di Bravenna.
Con perfetta cordialità
Augusto

Gli artisti



RICCARDO MUTI

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, e si diploma con lode presso il Conservatorio di San Pietro a Majella. Al “Verdi” di Milano, in seguito, consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto. Ad imporlo all’attenzione della critica e del pubblico, nel 1967, è il primo posto ottenuto al prestigioso Concorso “Cantelli” di Milano. L’anno seguente viene nominato Direttore Principale del Maggio Musicale Fiorentino: manterrà questo incarico fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo porterà, nel 2001, a festeggiare i trent’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 ed il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore Musicale della Philadelphia Orchestra, insieme alla quale compirà numerose ed apprezzate tournée in tutto il mondo.

Il suo rapporto stabile con la Scala inizia nel 1986, con la nomina a Direttore Musicale del Teatro; un anno più tardi affiancherà al primo ruolo quello di Direttore Principale dell’Orchestra Filarmonica della Scala, incarichi che ricopre fino al 2005.

Nel corso della sua straordinaria carriera Riccardo Muti dirige in pratica tutte le più importanti orchestre al mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischen Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestra National de France e, naturalmente, ai Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni del sodalizio viennese, Muti riceve dall'orchestra l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener solo a pochissimi direttori in segno di speciale ammirazione e affetto.

Ma è certamente il lungo periodo speso al fianco dei complessi della Scala a segnare in maniera profonda la vicenda artistica di Riccardo Muti. Sotto la sua direzione musicale, in collaborazione con registi e cantanti di assoluto valore, prendono forma progetti importanti come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte, o quella della tetralogia wagneriana, mentre accanto ai titoli di grande repertorio (si pensi alla trilogia romantica verdiana) trovano spazio e visibilità altri lavori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano ed opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con quelle *Dialogues des Carmélites* che a Muti hanno valso il prestigioso Premio "Abbiati" della critica.

Un'attività tenuta sempre ad altissimi livelli lo vede protagonista nei teatri e nei festival di maggior prestigio internazionale. Con il Teatro alla Scala e la Filarmonica della Scala, in particolare, compie numerose tournée in tutto il mondo. Non meno intenso è il suo impegno discografico, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosito dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata.

Impossibile un elenco esauriente delle tante onorificenze ottenute. Riccardo Muti è Cavaliere di Gran Croce della Repubblica italiana; è stato insignito della Grande Medaglia d'oro della Città di Milano e della Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; in Francia ha ricevuto la Legion d'Onore e in Inghilterra, dalla Regina Elisabetta II, il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha conferito la Medaglia d'argento per il suo impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Putin gli ha

attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti, alla testa della Filarmonica della Scala, nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival, in alcuni luoghi-simbolo della travagliata storia contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004).

Memorabili i concerti che nel gennaio 2003 ha eseguito con i Wiener Philharmoniker in Francia e a Salisburgo, a Zagabria con la Filarmonica della Scala, quindi con la Bayerischen Rundfunk a Monaco di Baviera. Nell'aprile del 2003 la Francia ha promosso una "Journée Riccardo Muti" attraverso l'emittente nazionale France Musique, che per 14 ore ha trasmesso sue interpretazioni liriche e sinfoniche con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio.

In occasione del semestre di Presidenza Italiana dell'Unione Europea, il 16 ottobre 2003, Riccardo Muti ha diretto la Filarmonica della Scala a Bruxelles, mentre il 14 dicembre dello stesso anno ha diretto l'atteso concerto di riapertura del Teatro "La Fenice" di Venezia. Ha iniziato il 2004 dirigendo i Wiener Philharmoniker nel tradizionale concerto di Capodanno nella Sala Grande dei Musikverein a Vienna. Il 7 dicembre 2004 ha trionfalmente riaperto la Scala restaurata, dirigendo l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.



ALEXIA VOULGARIDOU

Nata a Kavala, in Grecia, Alexia Voulgaridou inizia la sua formazione musicale ad Atene, e la prosegue alla Musikhochschule di Monaco di Baviera, dove si perfeziona con Astrid Varnay.

Debutta nel 1993 al Prinzregenttheater a Monaco di Baviera come Susanna nelle *Nozze di Figaro* con la direzione di Sir Colin Davis. Interpreta poi Sophie nel *Rosenkavalier* di Richard Strauss, in una nuova produzione della Staatsoper di Monaco con la regia di August Everding. Canta in seguito in *Traviata*, *Les contes d'Hoffmann*, *Fidelio*, *Die Zauberflöte*, *La bohème*, ad Hannover, Monaco, Darmstadt, Colonia e Bregenz. Ha ripreso *Bohème* anche alla Staatsoper di Monaco di Baviera, assieme a *Lucia di Lammermoor* e *Falstaff* con la direzione di Zubin Mehta. A Zurigo si è esibita nella *Missa solemnis* di Beethoven, diretta da Franz Welser Moest.

Di recente è apparsa con successo a Roma nel *Faust* di Gounod, quindi a Mannheim con *Turandot* e *Carmen*, e ancora a Monaco con alcuni concerti diretti da Marcello

Viotti. È stata inoltre apprezzata nella *Traviata* prodotta da Werner Schroeter a Kassel, nell'*Elisir d'amore* a Mannheim, nella *Manon* di Massenet per la Bayerische Rundfunk, in *Anna Bolena* al Regio di Torino.

I suoi impegni futuri includono *La bohème* in Lussemburgo e a Detroit, l'*Otello* di Verdi ad Amburgo, l'*Idomeneo* e *La clemenza di Tito* di Mozart con la Bayerische Rundfunk, *Turandot* al Megaron di Atene, *Traviata* a Bordeaux. Ha inciso di recente un CD con arie d'opera assieme all'orchestra della Bayerische Rundfunk.



KEITH IKAIA PURDY

Tenore hawaiano, ha cominciato gli studi musicali in patria per poi proseguirli in California all'Università delle Redlands, e poi ai seminari dell'Accademia Verdiana di Busseto con Carlo Bergonzi.

Ha debuttato negli Stati Uniti prediligendo il repertorio ottocentesco verdiano e pucciniano (*Bohème, Tosca, Le Villi, Rigoletto, Aroldo*), cui si aggiungono la *Carmen* di Bizet e il *Don Pasquale* di Donizetti.

Nel 1989 ha debuttato a Busseto nel *Corsaro* di Verdi, per poi esibirsi nel *Requiem* di Berlioz con l'Orchestra del Concertgebouw ad Amsterdam, e nel *Don Carlo* di Verdi a Wiesbaden.

Dal 1990 è stato ospite regolare all'Opera di Stato ad Amburgo. Nel 1992 si è unito alla compagnia dello Staatsooper di Vienna, con cui si è esibito in numerosi allestimenti (tra questi, *Traviata, Tosca, Lucia di Lammermoor, Un ballo in maschera, Don Carlos, Guillaume Tell, Jérusalem, Stiffelio, Simon Boccanegra, Manon, La Favorite*). Nella presente stagione è comparso in produzioni dell'*Elisir d'amore, Don Carlos, Nabucco, Bohème*.

Keith Ikaia Purdy si è esibito nei grandi teatri lirici di tutto il mondo, dal Metropolitan di New York alla Scala, dal Covent Garden al Colón di Buenos Aires, e ancora ad

Atene, Salisburgo, Monaco di Baviera, Trieste, Berlino, Savonlinna, Dresda, Tolosa, Zurigo, Ginevra, Stoccolma, Ludwigsburg. Dal 2002 dedica parte della propria attività al Baden Staatsoper di Karlsruhe.



ILDEBRANDO D'ARCANGELO

Basso pescarese, ha studiato nella città natale con Maria Vittoria Romano, e si è perfezionato con Paride Venturi. Nel 1989 e nel 1991 vince il Concorso Internazionale “Toti Dal Monte” di Treviso, dove debutta in *Così Fan Tutte* e *Don Giovanni*. La vocalità morbida e scura, unita alla grande musicalità e all’istinto scenico, lo portano presto nei più importanti teatri nazionali e internazionali, sotto la direzione di Abbado, Chailly, Chung, Gardiner, Gatti, Gergiev, Haitink, Hogwood, Jacobs, Muti, Solti. Ha cantato in alcuni dei più grandi teatri d’opera tra cui lo Staatsoper di Vienna, la londinese Royal Opera House, l’Opéra Bastille di Parigi, il Metropolitan di New York, la Lyric Opera di Chicago. Ha partecipato anche ai festival di Salisburgo ed Edimburgo.

Ha interpretato sia Leporello sia Don Giovanni nell’omonima opera di Mozart, dapprima con Riccardo Muti allo Staatsoper di Vienna e al Teatro alla Scala nella ripresa dello storico allestimento di Giorgio Strehler, poi al Covent Garden di Londra con Sir Charles Mackerras, e

ancora a Salisburgo con Nicholas Harnoncourt, al San Carlo di Napoli, allo Staatsoper di Vienna (assieme a *Così fan tutte* con Seiji Ozawa). Di Mozart ha cantato anche le *Nozze di Figaro* all'Opéra Bastille di Parigi, alla Scala diretto da Riccardo Muti, e allo Staatsoper di Vienna. Di Rossini ha interpretato il *Barbiere di Siviglia*, *Cenerentola* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi con René Jacobs, *L'italiana in Algeri* a Oviedo, *Semiramide* a Vienna a fianco di Edita Gruberova, *Mosè in Egitto* all'Opéra di Montecarlo. Sempre di Rossini, ha eseguito diverse volte lo *Stabat Mater* con direttori quali Chung e Muti.

Tra le opere di Donizetti ha cantato *Lucrezia Borgia* a Bilbao e *L'elisir d'amore* all'Opera di Roma e a Genova. Di Bellini ha interpretato con successo *I puritani* in Giappone col Teatro Comunale di Bologna, e *La sonnambula*. Di particolare spicco il suo debutto come Escamillo nella *Carmen* di Bizet a Roma, prossimamente al Regio di Torino. Nel Natale del 2002 ha partecipato inoltre versione televisiva in diretta europea dell'*Oedipus Rex* di Stravinskij ad Amsterdam, con la Royal Concertgebouw diretta da Riccardo Chailly.

Tra le sue incisioni, il *Requiem* di Verdi diretto da Valerij Gergiev per la Philips, *Bianca e Faliero* di Rossini per Opera Rara, *Trovatore* diretto da Antonio Pappano per EMI Classics e *Semiramide* per la Nightingale Classics. E ancora lo *Stabat Mater* di Rossini per EMI, *Bohème* diretta da Chailly per la Decca, l'*Otello* di Rossini per Opera Rara, *Oedipus Rex* diretto da Haitink per la Philips, *L'anima del Filosofo* di Haydn diretta da Hogwood per la Decca. Per la Universal ha inciso due volte il *Don Giovanni* di Mozart, con la direzione di Claudio Abbado e John Eliot Gardiner.



PIERO MONTI

Faentino, classe 1957, compie gli studi scientifici parallelamente a quelli musicali al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, dove si diploma in Musica corale e Direzione di coro nel 1979. Nello stesso anno diventa Maestro collaboratore di sala e di palcoscenico al Teatro Comunale di Bologna, ruolo che ricopre fino al 1983, allorché diventa Direttore musicale di palcoscenico. Nell’aprile del 1988 assume la direzione del Coro, e collabora coi Direttori stabili del Teatro, da Riccardo Chailly a Daniele Gatti, nella realizzazione degli spettacoli e dei concerti, delle produzioni discografiche e delle tournée. All’inizio del 2003 è invitato a dirigere il Coro della Fenice di Venezia, col quale partecipa alla riapertura del Teatro restaurato. Ha collaborato con direttori quali Claudio Abbado, Bertini, Delman, Gardiner, Gavazzeni, Gergiev, Inbal, Jurowski, Marriner, Muti, Pappano, Sinopoli, Solti, Thielemann, Viotti. Fra i numerosi brani da lui diretti, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini con i pianoforti rossiniani del Conservatorio di Bologna, i *Carmina burana* (nella versione per pianoforti e percussioni) ed i *Catulli carmina* di Orff, *Les Noces* di Stravinskij, la *Messa in re maggiore op. 86* di Dvořák, e i *Quattro pezzi sacri* di Verdi. Dal novembre del 2004 dirige il Coro del Maggio Musicale Fiorentino.

ORCHESTRA DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO



violini primi

Yehezkel Yerushalmi *

Domenico Pierini *

Ladislau Horvat #

Gabriele Bellu

Leonardo Cassi

Luigi Cozzolino

Emilio Di Stefano

Mircea Finata

Lorenzo Fuoco

Nicola Grassi

Laura Mariannelli

Fabio Montini

Anna Noferini

Gianrico Righele

Giacomo Scarponi

Andrea Angel Tavani

Cosetta Michelagnoli

violini secondi

Marco Zurlo (I)

Alessandro Alinari (I)

Alberto Boccacci (II)

Laura Bologna

Mihai Chendimenu

Béla Csányi

Santo Giunta

Aurora Manuel

Rossella Pieri

Giacomo Rafanelli

Sergio Rizzelli

Rita Ruffolo

Virgil Simonis

Eva Erna Szabó

Leonardo Matucci

Federica Fontana

viola

Jörg Winchler (I)

Claudia Wolvington (II)

Lia Previtali (II)

Donatella Ballo

Michela Bernacchi

Cristiana Buralli

Herber Dezy

Flavio Flaminio

Anne Lokken

Andrea Pani

Antonio Pavani

Stefano Rizzelli

violoncelli

Marco Severi (I)
George Georgescu (I)
Michele Tazzari (II)
Fabiana Arrighini
Fernando Pellegrino
Beatrice Guarducci
Anna Pegoretti
Lucio Labella Danzi
Renato Insinna
Ellen Etkin

contrabbassi

Riccardo Donati (I)
Renato Pegoraro (II)
Fabrizio Petrucci (II)
Stefano Cerri
Nicola Domeniconi
Gino Ferrari
Romeo Pegoraro
Mario Rotunda

arpe

Susanna Bertuccioli (I)
Patrizia Bini (II)

flauti

Renzo Pelli (I)
Marta Misuri
Alessia Sordini

ottavino

Nicola Mazzanti

oboi

Alberto Negroni (I)
Marco Salvatori (I)
Alberto Castellani
Matteo Trentin

clarinetti

Riccardo Crocilla (I)

Giovanni Riccucci (I)
Leonardo Cremonini

fagotti

Dante Vicari (I)
Stefano Vicentini (I)
Francesco Furlanich

corni

Luca Benucci (I)
Gianfranco Dini (I)
Mario Bruno
Alessandro Denabian
Stefano Mangini
Adriano Orlandi
Alberto Simonelli
Alberto Serpente

trombe

Andrea Dell'Ira (I)
Omar Tomasoni (I)
Emanuele Antonucci
Marco Crusca
Raffaele Dalla Croce
Tolmino Marianini
Pierluigi Puzzolo
Claudio Quintavalla

tromboni

Eitan Bezalel (I)
Fabiano Fiorenzani
Alessio Barsotti
Stefano Bellucci
Fabio Costa
Andrea D'Amico
Gabriele Malloggi
Daniele Morandini
Enrico Sanneris

basso tuba

Mario Barsotti

timpani

Fausto Bombardieri

tastiere

Andrea Secchi

Andrea Severi

percussioni

Luciano Di Labio

Gregory Le Coeur

Piero Nardulli

* spalla

concertino

L'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, fondata nel 1928 da Vittorio Gui come Stabile Orchestrale Fiorentina, è impegnata fin dagli esordi in un'intensa attività concertistica e nelle stagioni liriche del Teatro Comunale di Firenze. Nel 1933 contribuisce alla nascita del più antico e prestigioso festival musicale europeo dopo quello di Salisburgo: il Maggio Musicale Fiorentino, da cui prende il nome. A Gui succedono come direttori stabili Mario Rossi, Piero Bellugi e Bruno Bartoletti. Capitoli fondamentali nella storia dell'Orchestra sono la direzione stabile di Riccardo Muti (1969-1981) e quella di Zubin Mehta, Direttore principale dal 1985, che firma da allora in ogni stagione importanti produzioni sinfoniche e operistiche nonché le più significative tournées. Successivamente l'Orchestra stabilisce un rapporto privilegiato con Myung-Whun Chung e con Semyon Bychkov, Direttori ospiti principali rispettivamente dal 1987 e dal 1992. Apprezzatissima nel mondo musicale internazionale, l'orchestra è stata guidata nel corso della sua storia da alcuni fra i massimi direttori: De Sabata, Guarnieri, Marinuzzi, Gavazzeni, Serafin, Furtwängler, Walter, Klemperer, Dobrowen, Perlea, Erich Kleiber, Rodzinskij, Mitropoulos, Karajan, Bernstein, Schippers, Claudio Abbado, Maazel, Giulini, Prêtre, Sawallisch, Carlos Kleiber, Solti, Chailly, Sinopoli, Ozawa. Illustri compositori come Richard Strauss, Mascagni, Pizzetti, Hindemith, Stravinskij, Petrassi, Dallapiccola, Penderecki e Berio hanno diretto i propri lavori, spesso in prima esecuzione. L'Orchestra realizza fino dagli anni Cinquanta numerose incisioni discografiche insignite di prestigiosi riconoscimenti fra i quali il Grammy Award, ed è presente in numerose trasmissioni radiofoniche e televisive.

CORO DEL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO

soprani primi

Stefania Carmen Andrei
Antonella Bandelli
Silvia Capra
Gabriella Cecchi
Giovanna Costa
Ruth Anna Crabb
Rosa Galassetti
Olatz Gorrotxategi
Daniela Losi
Marina Mior
Maria Pace
Cristina Pagliai
Sarina Rausa
Ottavia Vegini

soprani secondi

Sabrina Baldini
Tiziana Bellavista
Maria Cristina Bisogni
Elizabeth Chard
Eloisa Deriu
Elisabetta Ermini
Silvia Giovannini
Laura Lensi
Monica Marzini
Delia Palmieri
Giulia Tamarri
Ginko Yamada

mezzosoprani

Gisele Alberto
Consuelo Cellai
Sabrina D'Errico
Maria Eugenia Leonardi
Simonetta Lungonelli
Maria Laura Prete
Stefania Renieri
Patrizia Scivoletto
Livia Sponton
Nadia Sturlese

Barbara Zingerle

mezzosoprani e contralti

Silvia Barberi
Teodolinda De Giovanni
Sally J. Erskine
Cristiana Fogli
Patrizia Parnasi
Margherita Puliga
Maria Rosaria Rossini
Sharon Sage
Maria Assunta Siculo
Patrizia Tangolo
Erika Zanaboni

tenori primi

Jorge Ansorena
Fabio Bertella
István Bogati
Massimiliano Esposito
Fabrizio Falli
Saulo Diepa Garcia
Roberto Mattioni
Carlo Messeri
Enrico Nenci
Raimondo Ponticelli
Riccardo Sorelli
Andrea Taboga
Mauro Virgini

tenori

Riccardo Caruso
Davide Cusumano
Juan Francisco Gatell
Dean Janssens
Graham Lister
Refat Lleshi
Giovanni Pentasuglia
Grant Richards
Davide Siega
Hiroki Watanabe

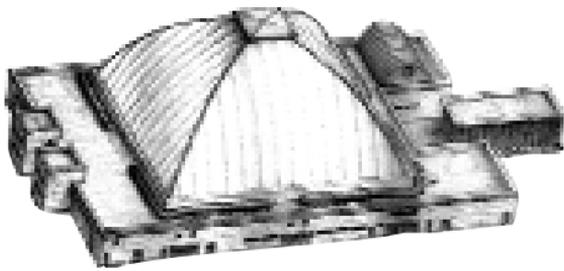
baritoni

Loris Bertolo
Claudio Fantoni
Lisandro Guinis
Alessandro Luongo
Romano Martinuzzi
Giovanni Mazzei
Antonio Menicucci
Massimo Naccarato
Vito Roberti
Enrico Rotoli
Alberto Scaltriti
Guillermo Steinberg

bassi

Diego Barretta
Maurizio Di Benedetto
Pawel Janowski
Nicola Lisanti
Salvatore Massei
Roberto Miniati
Antonio Montesi
Marco Perrella
Alessandro Peruzzi
Pietro Simone
Marcello Vargetto

Il Coro del Maggio Musicale Fiorentino, formatosi nel 1933 (anno di nascita dell'omonimo festival) sotto la guida di Andrea Morosini, si pone come uno dei più prestigiosi complessi vocali italiani nell'ambito sia dell'attività lirica sia di quella sinfonica. L'attività del Coro si è sviluppata anche nel repertorio vocale da camera e contemporaneo, con importanti prime esecuzioni di compositori del nostro tempo quali Penderecki, Dallapiccola, Petrassi, Nono, Bussotti. Particolarmente significativa la collaborazione con grandi direttori quali Mehta, Muti, Claudio Abbado, Giulini, Bartoletti, Gavazzeni, Sawallisch, Prêtre, Chung, Ozawa, Bychkov, Sinopoli. Negli ultimi anni il Coro ha esteso il proprio repertorio alle maggiori composizioni sinfonico-corali classiche e contemporanee, eseguendo fra l'altro il *Moses und Aron* di Schönberg. Ha partecipato alle più importanti tournée sia con l'Orchestra del Maggio sia come complesso autonomo, e ha cantato *Turandot* in forma di concerto con la Israel Philharmonic a Tel-Aviv e Haifa sotto la direzione di Zubin Mehta: la stessa opera è stata poi eseguita a Pechino, nella Città Proibita, nel 1998, insieme alla *Messa da Requiem* di Verdi. La disponibilità e la capacità di interpretare lavori di epoche e stili diversi in lingua originale sono caratteristiche che hanno reso il Coro del Maggio fra le compagini più duttili e apprezzate dai direttori d'orchestra e dalla critica nel panorama internazionale, e fra i protagonisti anche di particolari ed importanti eventi artistici e civili. Nel 2003 il Coro ha vinto il Grammy Award insieme a Renée Fleming per il CD *Belcanto*.



palazzo m. de andré

Il Palazzo “Mauro de André” è stato costruito negli anni 1989-90 su progetto dell’architetto Carlo Maria Sadich, per iniziativa del Gruppo Ferruzzi, che lo volle dedicare alla memoria di un collaboratore prematuramente scomparso, fratello del cantautore Fabrizio.

L’inaugurazione è avvenuta nell’ottobre 1990.

Il complesso, che veniva a dotare finalmente Ravenna di uno spazio adeguato per accogliere grandi eventi sportivi, commerciali e artistici, sorge su un’area rettangolare di circa 12 ettari, contigua agli impianti industriali e portuali di Ravenna e allo stesso tempo a poca distanza dal centro storico. I propilei d’accesso, in laterizio, siti lungo il lato occidentale, fronteggiano un grande piazzale, esteso fino al lato opposto, dove spicca la mole rosseggiante di “Grande ferro R”, opera di Alberto Burri in cui due stilizzate mani metalliche si uniscono a formare l’immagine di una chiglia rovesciata, quasi una celebrazione di Ravenna marittima, punto di accoglienza e incontro di popoli e civiltà diverse. A fianco dei propilei stanno le fontane in travertino disegnate da Ettore Sordini, che fungono anche da vasche per la riserva idrica antincendio.

L’area a nord del piazzale è occupata dal grande palazzo, mentre quella meridionale è lasciata libera per l’allestimento di manifestazioni all’aperto.

L’accesso al palazzo è mediato dal cosiddetto *Danteum*, una sorta di tempietto periptero di 260 metri quadri formato da una selva di pilastri e colonne, cento al pari dei canti della *Commedia*: in particolare, ai pilastri in laterizio delle file esterne si affiancano all’interno cinque colonne di ferro, tredici in marmo di Carrara e nove di cristallo, immagine delle tre cantiche dantesche.

Il Palazzo si presenta di pianta quadrangolare, esternamente caratterizzato da un paramento continuo in laterizio, ravvivato nella fronte, fra i due avancorpi laterali aggettanti, da una decorazione a mosaico disegnata da Elisa Montessori e realizzata da Luciana Notturmi; al di sopra si staglia la grande cupola bianca, di 54 metri per lato, realizzata in struttura metallica reticolare a doppio strato, coperta con 5307 metri quadri di membrana traslucida in fibra di vetro spalmata di P.T.F.E. (teflon). La cupola termina in un elemento quadrato di circa otto metri per lato che si apre elettricamente per garantire la ventilazione interna.

Circa 3800 persone possono trovare posto nel grande vano interno del palazzo, la cui fisionomia spaziale può essere radicalmente mutata secondo le diverse necessità (eventi sportivi, fiere, concerti), grazie alla presenza di grandi gradinate mobili che, tramite un sistema di rotaie, si spostano all’esterno, liberando da un lato l’area coperta, e consentendo dall’altro la loro utilizzazione per spettacoli all’aperto sul retro.

Il Palazzo, che già nel 1990 ha ospitato il primo concerto, diretto da Valerij Gergiev, con la partecipazione di Mstislav Rostropovič e Uto Ughi, è stato da allora utilizzato regolarmente per ospitare alcuni dei più importanti eventi artistici di Ravenna Festival.

Gianni Godoli

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

responsabile
Franco Masotti

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

*Si ringrazia il Sig. Gino Missiroli per la gentile concessione
del materiale iconografico.*

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano