

Marco Capra

Diabolus in musica

Se i trattatisti medievali intesero definire *diabolus in musica* un particolare intervallo musicale che al loro orecchio suonava particolarmente arduo e dissonante¹, a molti secoli di distanza – nel corso dell'Ottocento, quando il metro di valutazione e i termini di riferimento grammaticali e sintattici sono cambiati e l'appellativo *diabolico* viene più volentieri attribuito all'abilità istrionessa di qualche grande interprete – nasce una tipologia specifica per la rappresentazione di personaggi diabolici e di diavoli veri e propri. Il modello si sviluppa nel contesto più ampio di quella categoria del *soprannaturale* che costituisce un aspetto saliente di varie tradizioni operistiche, tedesca e francese in primo luogo.

Nell'opera italiana, invece, che del gusto romantico recepisce soprattutto la tendenza alla rappresentazione realistica dei sentimenti e dei gesti, tutto ciò che esula da una sorta di quotidianità tangibile e ragionevole costituisce un elemento tutto sommato eccezionale e vissuto con qualche sospetto e disagio. Alla metà del secolo, infatti, una personalità ragguardevole della vita musicale dell'epoca – Luigi Ferdinando Casamorata² – coglie il pretesto della prima esecuzione del *Macbeth* di Verdi per riflettere sul difficile connubio tra l'opera in musica e la categoria del soprannaturale. La sua argomentazione parte dalla distinzione tra il *soprannaturale reale* e il *soprannaturale fantastico*. Alla prima categoria appartengono le situazioni alle quali prendono parte esseri non umani, ma nella cui esistenza gli spettatori credono (angeli, santi, anime beate e dannate ad esempio); alla seconda, quella più propriamente *fantastica*, nel caso opposto. Secondo Casamorata, tra quella reale e quella fantastica l'unica forma di soprannaturale veramente efficace a coinvolgere gli spettatori contemporanei è la prima, in quanto legata alla realtà dei sentimenti e delle credenze religiose: vale a dire a tutto ciò che non si può razionalmente dimostrare, ma della cui esistenza si è comunque convinti. Al contrario, affinché la seconda categoria di soprannaturale colpisca la sensibilità del pubblico dei teatri, a quel pubblico si richiede una forza di immaginazione e una impressionabilità tali «da potersi porre senza sforzo a livello della fantasia del poeta». Ma, conclude lo scrittore, «in tempi di scetticismo dominante da un lato, di positivismo dall'altro, quali sono per vero i tempi presenti; in tempi in cui tanto fredda è la fede, e l'immaginazione ristretta quasi solo



Parigi, Passage Verdeau

alle finanziere speculazioni, questa fonte d'interesse ha perduto assai della efficacia che una volta la distingueva»³.

Comunque stiano le cose, ben pochi, in effetti, sono i casi di opere italiane dell'Ottocento in cui la presenza del soprannaturale (reale o fantastico che sia) svolga un ruolo primario o assuma un rilievo così tangibile da incarnarsi addirittura in personaggi veri e propri. A conti fatti, l'opera italiana è già dramma di persone di carne e ossa, ben prima che il manifesto verista rappresentato dal Prologo dei *Pagliacci* lo dichiari apertamente, e nonostante alcune eccezioni che sono a tutti ben presenti. Tra queste, il *Mefistofele* di Arrigo Boito – opera che guarda apertamente e polemicamente a modelli e contesti culturali non italiani – è il punto di approdo tutto nostrano di un lungo cammino che è cominciato e si è sviluppato altrove. L'antecedente più ovvio e diretto è senza dubbio costituito proprio da quel *Faust* di Charles Gounod che, al suo esordio italiano alla Scala nel 1862, ha sollevato tanto rumore e fomentato tanti contrasti di opposte fazioni. Pur nella diversità delle forme, delle motivazioni e degli esiti, le due opere certamente condividono, oltre alla fonte letteraria, il modello di rappresentazione del soprannaturale, vale a dire del personaggio di Mefistofele. Il diavolo di Boito, infatti, si rifà alla versione *lyrique* arrangiata un decennio prima da Gounod sul modello sancito da un filo ininterrotto di caratterizzazioni di personaggi diabolici o diavoli in senso stretto, che – per il tramite del Méphistophélès della *Damnation de Faust* (1846) di Berlioz e del Beltram del *Robert le Diable* (1831) di Meyerbeer – si fanno comunemente risalire al Kaspar del *Freischütz* (1821) di Carl Maria von Weber.

È Kaspar che fissa, nell'opera romantica, i caratteri del personaggio demoniaco: un misto di terribilità e protervia, ironia e sarcasmo che viene reso da una vocalità estremamente composita e cangiante, che passa dalla declamazione più stentorea e concitata al canto virtuosistico e alla effusione lirica. Scostandosi dal *cliché* del basso sacrale, che lega le prime caratterizzazioni seicentesche dei monteverdiani Caronte e Plutone al Sarastro mozartiano, Kaspar non è un basso profondo, ma un basso cantante. Nel tragitto che collega questo personaggio al Méphistophélès di Gounod, per certi versi si precisa ulteriormente la connotazione baritonale della rappresentazione demoniaca. La tessitura vocale è di basso-baritono, ma il carattere è quello proprio del baritono brillante. Se con il *Faust* si suole far iniziare l'*opéra-lyrique*, vale a dire la declinazione borghese e sentimentale dell'opera francese, l'elemento più eccentrico e dirompente di quest'opera, rappresentato dalla presenza diabolica, viene stemperato dai caratteri più estremi, escludendo quasi del tutto sia il canto virtuosistico sia le emissioni stentoree e cavernose. Quel che ne esce è un personaggio contraddistinto dal cinismo caustico ed elegante, nonché dal tono assai spesso confidenziale (in linea, del resto, con il ca-

rattere più autentico del baritono brillante, al cui ambito, come anticipato, Méphistophélès appartiene).

In tal modo, a ben vedere, nella banalizzazione dell'opera borghese, anche il diavolo, alla fine, è morto. Anche su un altro piano, quello del razionalismo positivista, la conclusione è pressappoco la medesima. Su questo aspetto, Arturo Graf⁴, nello splendido libro dedicato nel 1889 alla storia e alla evoluzione delle rappresentazioni diaboliche, conclude la trattazione con l'ironia che percorre l'opera intera:

Ma che il diavolo sia morto, o moribondo, non si ammette da tutti, e molti s'ostinano a veder l'opera sua (poiché altrove oramai non la possono vedere) negli oscuri fenomeni, o nelle troppo chiare ciurmerie del magnetismo animale e dello spiritismo: e, or è qualche anno, la Santità infallibile del Sommo Pontefice Leone XIII, commossa da non so che diavoleria di spiriti e di visioni, onde per due settimane di seguito fecero gazzarra i giornali della Penisola, volse calda preghiera all'arcangelo Michele, perché volesse impugnare di nuovo la spada formidabile, e gettato ai quattro venti, sopra e sotto la Via Lattea, il grido della battaglia, scendere anco una volta in campo contro l'antico e mal vinto avversario, e togli il ruzzo dal capo. Beatissimo Padre! Io non so qual risposta sia stata fatta di lassù al vostro invito; ma a che pro turbare i riposi al degno paladino del cielo? L'opera incominciata da Cristo diciotto secoli sono, la civiltà l'ha compita. La civiltà ha debellato l'inferno e ci ha sempre redenti dal diavolo⁵.

Da quel processo di redenzione, del quale il personaggio di Méphistophélès pare aver fatto le spese, anche il mito esce snaturato nella sua accezione originaria e ridotto a dramma sentimentale. Del resto, sempre in quegli anni, anche il rimaneggiamento in senso *lyrique* del *Mefistofele* di Boito sembra avvalorare l'inevitabilità della trasformazione: e il successo che subito arride alla versione edulcorata e normalizzata, rispetto al disastroso esito della cervellotica e ambiziosissima prima versione, è senza dubbio un segno rivelatore dello spirito dei tempi.

Anche una frase di Graf sembra fatta apposta per sancire la fine del legame indissolubile tra l'acquisizione della sapienza e il patto col diavolo:

In realtà la scienza, che tante cose uccide, mentre tante altre ne crea, uccide, o finisce di uccidere, anche il diavolo, del cui aiuto, se mai ebbe, ora non ha più bisogno⁶.

In effetti, come la scienza, anche l'opera in musica, ormai avviata alla sua estrema deriva in senso naturalistico, non ha più bisogno del soprannaturale nella sua accezione più ampia, né del diavolo, almeno nella forma cui le tradizioni ottocentesche hanno dato corpo e carattere.

Diabolus in musica

¹ Si tratta dell'intervallo di quarta eccedente, altrimenti definito *tritono* in quanto formato dalla somma di tre toni interi.

² Luigi Fernando Casamorata (Würzburg 1807-Firenze 1881), musicografo e compositore, è il fondatore e il primo direttore dell'Istituto Musicale di Firenze, l'attuale Conservatorio Luigi Cherubini.

³ Luigi Ferdinando Casamorata, *Macbeth. Melodramma di F Piave musicato da Giuseppe Verdi*, «Gazzetta Musicale di Milano», VI/15, 11 aprile 1847, pp. 113-115.

⁴ Arturo Graf (Atene 1848-Torino 1913), poeta, critico e scrittore, è anche precursore nel campo degli studi di storia della cultura e dell'immaginario.

⁵ Arturo Graf, *Il diavolo*, Salerno Editrice, Roma 1980, pp. 286-287 (ed. originale: Fratelli Treves, Milano 1889).

⁶ Ivi, p. 286.