

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

IL FISCHIO CHE RIFORMA: EREDITÀ DEL *MEFISTOFELE* DI BOITO

Ida De Michelis

Abstracts

Nel percorso di ricezione del mito faustiano, le figure di Mefistofele e di Margherita contendono allo stesso Dottor Faust il ruolo da protagonista della vicenda. Assurgere Mefistofele a vero protagonista comporta un'attenzione prioritaria attribuita alla questione etico-religiosa del mito, e in Italia Arrigo Boito offre certamente in tal senso l'interpretazione più originale, complessa e duratura.

In the Faustian myth, the figures of Mefistofele and Margherita contend to Doctor Faust the role of main character of the story. To consider Mefistofele as the true main character implies a priority attention attributed to the ethical-religious matter of the myth. In Italy Arrigo Boito certainly offers to the history of the myth the most original, complex and lasting interpretation in this direction.

Parole chiave
Boito, Mefistofele

Contatti
idadem@libero.it

Le mythe se situe au point où interfèrent littérature, sociologie, politique, religion.
[C. Dabezies, *Visages de Faust au XXe siècle*]

In Italia lo stimolo critico ad avvicinarsi alle letterature europee tutte, e a quella tedesca in particolare, giunge prioritariamente dalla Francia, e questo vale anche per il caso di Goethe e del suo *Faust*. Spetta sempre a Parigi, con Madame de Staël, l'inaugurazione del filone critico che identifica in Mefistofele, antagonista diabolico del protagonista intellettuale in crisi, il vero centro di interesse drammatico dell'azione, il personaggio maggiormente originale nel nuovo profilo modernamente ambiguo del male che egli incarna.¹

Mefistofele si contende con Margherita, quasi sua vera antagonista in termini di ricezione, l'attenzione del pubblico, degli scrittori e dei compositori di tutto l'Ottocento, francesi e non solo, lasciando in secondo piano il più grigio e melanconico protagonista intellettuale in lotta con se stesso: se il personaggio goethiano di Margherita offuscherà a tal punto la classica bellezza di Elena, facendo quasi dimenticare che a essa soltanto il Faust tradizionale aveva offerto le proprie attenzioni,

¹ STAËL, MADAME DE, *De l'Allemagne*, nouvelle édition, avec une Préface par M.X. Marmier, Charpentier, Paris 1844, XXIII, *Faust*, pp. 296-297. Ma anche STAËL, MADAME DE, *Sulla maniera e utilità delle traduzioni*, traduzione di P. Giordani, in «Biblioteca Italiana» ossia giornale di Letteratura, Scienze ed Arti compilato da una società di letterati, I, I, (1816). All'esaltazione del personaggio Mefistofele corrisponde l'affossamento del ruolo di Faust, visto come debole e succedaneo. Per la figura di Mefistofele nel tempo si veda G. MAHAL, *Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestaltung*, Göppingen 1972. Per Mefistofele in Goethe, e per gli altri personaggi F. SCHMIDT-MÖBUS, F. MÖBUS, *Who is who in Goethes Faust? Kleines Lexikon der Personen und Mythologischen Gestalten in Goethes Faust I und II*, Leipzig 1999.

Mefistofele da parte sua inizia a conquistarsi alcune opere a suo nome. Francese sarebbe il primo esempio di riscrittura faustiana che elegge Mefistofele a vero protagonista, prestando il suo nome alla titolazione del testo: *Méphistophélès*, dramma in tre atti in versi di Lesguillon (1800-1873) del 1829;² francese è la rappresentazione in immagine forse ancora oggi più famosa, certo sorprendente per lo stesso Goethe,³ di Faust e del suo compagno Mefistofele, che si erge anche visivamente a protagonista nelle diciassette litografie di Eugene Delacroix del 1827. Eppure non c'è dubbio che la consacrazione artistica nella cultura europea del personaggio di Mefistofele come protagonista sia avvenuta tramite un'opera italiana, di un autore che si formò però proprio a Parigi e che li strumentò in parte la prima opera di riscrittura completa del *Faust* goethiano: Arrigo Boito (1842-1918). Nella metà del secolo XIX nasce il progetto del giovane artista italiano di scrivere parole e musica di un'opera dedicata alla tragedia goethiana su *Faust*: «l'opéra le plus ambitieux que le sujet faustien ait inspiré au XIX siècle: le *Mefistofele* di Boito [...] un diptyque [...] Aveuglement de jeunesse, ou intuition de génie: on aurait peut-être tenu là une alternative italienne à la tétralogie wagnérienne».⁴ Il parallelo con la tetralogia wagneriana contiene un chiaro riferimento alla consonanza nella comune ricerca di rinnovamento del melodramma da parte dei due musicisti. Wagner, partendo dall'idea dei primi romantici tedeschi del *Gesamtkunstwerk*,⁵ propende per una fusione di tutte le arti dello spettacolo in un'opera d'arte totale, che rifiuti le forme del melodramma tradizionale e dia vita a una rappresentazione in cui parola, musica e azione collaborino allo scopo di rivitalizzare il mito in senso platonico⁶ di svolgimento simbolico di contenuti immaginari i cui significati universali dovrebbero giungere al pubblico per via intuitiva. E Boito, che con il suo *Mefistofele* infatti si presenta in veste di librettista, annotatore,⁷

² J.P.F. LESGUILLON, *Méphistophélès*, drame en 3 actes et en vers, répété au Second Théâtre français en 1829, arrêté par la censure la veille de la représentation et représenté le 7 avril 1832, poi ID., *Méphistophélès, ou le Diable et la jeune fille*, drame en 3 actes et en vers, Panthéon, Paris 7 avril 1832. DELAPARTE, *Méphistophélès seynète musicale* del 1858, traduzione italiana del 1864 *Mefistofele Scherzo drammatico*, traduzione di ALB, in *Un matrimonio per un testamento. Mefistofele. Scherzo drammatico*, Barbini, Milano 1864, pp. 69-79.

³ J.P. ECKERMANN, *Conversazioni con Goethe*, Einaudi, Torino 2008, 29 novembre 1826, pp. 142-144.

⁴ E. REIBEL, *Faust. La musique au défi du mythe*, Fayaad, Paris 2008, pp. 140-141.

⁵ TH.W. ADORNO, *Wagner*, trad. it. di M. Bortolotto (*Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1952), in TH.W. ADORNO, *Wagner – Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966, p. 93. Il termine compare per la prima volta nel 1827, in un passo del trattato di estetica di Karl Friedrich Eusebius Trahdorf, K.F.E. TRAHNDORFF, *Aesthetik, oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, L.W. Krause, Berlin 1827: «Tale possibilità [la fusione di musica, espressione gestuale e danza] si basa sulla tensione che pervade l'intero campo artistico di un *Gesamtkunstwerk* a cui contribuiscono tutte le arti», citato in D. BORCHMEYER – V. ŽMEGAC [a cura di], *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, Niemeyer, Tübingen 1994, p. 181, come ricorda P. BOLPAGNI, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi Romantici a Wagner*, in <https://riviste.unimi.it/index.php/demusica/article/view/2/1510>, 2011, p. 1. Vedi anche G. SALVATORI, “L'ombra di Wagner”: note sulla fortuna critica delle nozioni di *Gesamtkunstwerk* e *Sintesi delle arti*, in F. ABBATE (a cura di), *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, vol. II, Paparo, Foggia-Roma 2006, pp. 749-756.

⁶ Da Platone infatti viene ripreso l'approccio di tipo simbolico al mito come considerato da Herder prima, da Creuzer, Schelling e in parte da Goethe, come prototipo simbolico della creazione artistica *tout court*, recuperando la suggestione tutta platonica anch'essa, dell'idea del mito primigenio, che autorizzerebbe alla ricerca del significato originale e originario del mito. Vedi in merito E.M. MELETINSKIJ, *Il mito, Poetica folclore ripresa novecentesca*, ed. it, Editori Riuniti, Roma 1993, p. 8.

⁷ Mi riferisco alle annotazioni critiche apposte nel libretto del M68, che aprono ancora una volta modernamente all'interlocuzione col pubblico, cui si vogliono chiarire le modalità di questa operazione creativa sinestetica in linea con “l'unità del pensiero goethiano”. Fra l'altro Boito stampò il proprio libretto a proprie spese, come si evince dalla scritta sul frontespizio: “Proprietà letteraria ed artistica dell'autore. / Legge 25 Giugno 1865”. Con una scelta che conteneva anche valenza ideologica. Come ci informa E. D'ANGELO, *Nota al testo*, in ID., *Il primo «Mefistofele»*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 51-52, le due edizioni del 1868 contengono alcune varianti che identificano la seconda come edizione corretta e non pura riedizione. A. BOITO, *Mefistofele*, Opera in un prologo e cinque atti, da rappresentarsi al R. Teatro della Scala, Carnevale-Quaresima 1868, R. Stabilimento Tito e Gio. Ricordi, Milano, Napoli, Firenze s.d., ma 1868, leggibile integralmente su <http://www.digitami.it/opera.do?operaId=22>, e A. BOITO, *Mefistofele*, Opera in un prologo e cinque atti, da rappresentarsi al R. Teatro della Scala, Carnevale-Quaresima 1868, Seconda Edizione, Coi tipi di Giuseppe Bernardoni, Milano 1868.

compositore, direttore d'orchestra, regista,⁸ sembra orientato, nella sua volontà di riforma del melodramma in opera totale, in una direzione analoga, pur declinando la questione sulla realtà nazionale per lui particolarmente autoreferenziale e incancrenita. Tanto più in quest'opera dedicata proprio a un mito che nasce germanico e che egli vuol far intendere nel suo portato universale: «rimodellando la materia faustiana, Boito si propone di riplasmare anche il genere melodrammatico»,⁹ e in particolare la tradizione melodrammatica che sente spenta, rattrappita nelle sue stesse “formule” e a cui serve riscoprire invece la piena collaborazione sinestetica delle arti per una nuova forma dell'antica tragedia greca.

In Italia si erano allora già avute le prime versioni del mito faustiano, tutte per musica – arie, opere o balletti – ma mai nessuno, come del resto neppure in Francia, si era confrontato con entrambe le parti della tragedia goethiana, mai nessuno aveva osato riconoscere al diabolico Mefistofele il ruolo di protagonista, anche se il fascino per quel diavolo moderno si avvertiva come prepotente.

Dopo pochi anni dalla pubblicazione nel 1808 della prima parte della tragedia *Faust* di Goethe la febbre faustiana si era diffusa in tutt'Europa, ma certamente è ancora Parigi ad essere centro propulsivo di questa moda culturale. A Parigi, capitale in particolar modo della fortuna musicale del Faust, figura «prédestiné a priori à un devenir musical»,¹⁰ nel 1831 viene stampato e rappresentato anche il primo testo italiano di riscrittura faustiana: il *Fausto. Opera semi-seria*, anonimo e musicato da una giovane compositrice, Louise-Angelique Bertin (1805-1877): «un *Fausto* triplement étonnant: il était l'un des premiers opéras sur le drame de Goethe, de langue italienne, composé par une jeune femme encore méconnue». ¹¹ Quest'opera ripropone, secondo quanto classicamente voleva il melodramma, l'intrigo amoroso come motivo centrale di tutta l'azione, movente dello stesso patto diabolico di Faust con Mefistofele, insieme a un più generico desiderio di una seconda giovinezza da parte del protagonista al fine però proprio di poter ottenere l'amore della giovane Margarita,¹² e si chiude altrettanto melodrammaticamente con due cori: un coro funebre che annuncia la dannazione di Faust e un coro angelico che canta la salvezza di Margarita.

Solo più tardi verranno scritti i *Faust* operistici francesi maggiormente noti, ampiamente rappresentati e adattati anche nel nostro paese, fonti privilegiate perfino per le versioni cinematografiche a venire, ossia i lavori di Gounod e Berlioz: «À la différence du Théâtre-Italien, l'Opéra de Paris attendit 1869 pour accueillir “son” *Faust* avec la partition remaniée de Gounod». ¹³ La versione di Gounod prediligeva il patetico del dramma di Margherita, mentre quella di Berlioz poneva come centrale la questione della salvezza/dannazione del protagonista, scegliendo di tornare alla sua originaria condanna eterna. In generale la centralità del conflitto morale, che diviene poi in seconda istanza anche religioso, ha spesso in sede creativa il risultato di offrire al personaggio di Mefistofele un ruolo primario nell'azione faustiana. Anche prima del riconoscimento esplicito di Arrigo Boito.

Non c'è dubbio che il personaggio diabolico, pur se impoverito rispetto all'ambiguità dialettica inventatagli da Goethe, esercitasse grande fascino e contenesse elementi di forte attrattiva per il pubblico: sarà Boito però a riconquistargli quella ricchezza e complessità di carattere, assieme alla centralità nell'azione. Inizialmente il libretto di Boito sarebbe dovuto essere «un dramma lirico-musicale» in due parti per «attenersi alla divisione tracciata da Goethe»; erano state ideate quindi due opere distinte, *Mefistofele* ed *Elena*, corrispondenti alla prima e alla seconda parte del *Faust*.¹⁴ Tuttavia nelle lettere del fratello Camillo del 1862¹⁵ l'opera s'intitola già unitariamente *Faust*, e si può

⁸ Penso alle *Disposizioni sceniche per il «Mefistofele» date da Boito*, vedi W. ASHBROOK, G. GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano 1998.

⁹ V. DE MARTINO, *Tra cielo e inferno. Arrigo Boito e il mito di Faust*, ETS, Pisa 2016, p. 9.

¹⁰ REIBEL, *Faust. La musique au défi du mythe*, cit., p. 9.

¹¹ Ivi, pp. 109-110.

¹² CASTIL-BLAZE, in «Journal des débats», 12 mars 1831, recensione divisa in un'ampia descrizione delle scene del dramma e in una critica attenta a vizi e virtù di musica e testo. Anche in Italia la critica musicale si occuperà del lavoro della Bertin, qualche anno più tardi, nel 1837 sulle pagine de «La Fama. Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Teatri», mercoledì 20 gennaio 1837, a. II, n. 9, pp. 35 e 36.

¹³ REIBEL, cit., p. 112.

¹⁴ D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., p. 11.

¹⁵ Prova ne sia la lettera inviata dal fratello Camillo e riportata da P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942, p. 92: «hai tu condotto innanzi la istromentazione del *Faust*? Hai tu ideato il *Nerone*?».

ipotizzare che una delle ragioni che spinse Arrigo alla scelta della nuova forma unitaria sia anche stato il grande successo dell'omonima opera di Charles Gounod (1818-1893) del 1859,¹⁶ notoriamente dedicata alla sola vicenda della prima parte della tragedia goethiana, modello da subito "negativo" per Boito: il confronto con l'opera di Gounod risulta non solo necessario, ma quasi indispensabile per capire la novità delle proposte boitiane, proprio perché probabilmente implicito riferimento nel laboratorio stesso dell'opera, così come si venne a configurare nella forma definitiva. Mentre l'opera di Gounod è un'opera chiusa in sé, che non presuppone nessun testo di riferimento, il

Mefistofele è un'opera aperta. Se non si conosce il mito [...] il *Mefistofele* di Boito non si comprende facilmente. Questa opera aperta è una delle grandi conquiste della seconda metà dell'Ottocento: è l'opera che tende a coinvolgere lo spettatore in modo sia pure indiretto, gli si rivolge cioè presupponendo che sia già al corrente, magari in modo sommario, di quanto è già accaduto prima e di quanto accadrà dopo lo svolgimento degli eventi presentati sulla scena, in quanto ciò è necessario alla comprensione di questi. L'opera si trasforma in un messaggio non si limita a riflettere la società qual è, aderendovi e giustificandola, bensì comincia a metterla in discussione¹⁷. Il *Mefistofele* proprio per questa ragione, si presenta come una serie di "scene dal Faust" piuttosto che come un melodramma teatrale "coerente".¹⁸

L'autore aveva ben chiaro fin dall'inizio di voler tentare un confronto totale con l'opera di Goethe,¹⁹ in entrambe le sue parti tragiche,²⁰ affrontandone con coraggio esegetico, artistico e morale, tutti i nodi formali e di contenuto rimossi dalle precedenti riscritture. Boito voleva far sua la proposta di Goethe di una nuova tragedia per scene, priva in apparenza delle unità classiche ma coesa nel suo sviluppo profondo, provocatoriamente a lieto fine, in versi, strutturata tanto a livello architettonico che nei contenuti, negli spazi, nei tempi e nei personaggi, su uno schema duplice e bipartito, commisto di alto e di basso, di antico e di moderno, di soggettivo e di oggettivo, di sacro e di blasfemo. Il ruolo di provocazione delle convenzioni, e convenienze, artistiche e morali, già presenti nella proposta goethiana del mito faustiano, e spesso cagione di resistenza nella sua ricezione critica, trovava nel personaggio "incivilito" del male una figura arguta e complessa dell'ambiguità del moderno che si voleva interrogare in termini liberi sul rapporto tra vita eterna e terrena, piacere individuale e crescita sociale, limiti e frontiere del sapere, arte e vita. Questa provocazione voleva fare sua raccogliendone avanguardisticamente la tentazione radicale: nel confronto con la materia faustiana, Boito vedeva l'occasione di una riforma del melodramma in opera totale, del libretto in nuova tragedia, in cui musica e parole, ma anche luci, recitazione e regia, avrebbero collaborato al rinnovamento formale e morale dell'arte italiana assopita in formule.²¹ In altre parole Boito è stato il primo letterato italiano a voler imitare l'antimoderno straniero, acquisendolo come esempio di rinnovamento formale e provocazione al moralismo italiano classicista e cattolico. A metà del secolo successivo ad esempio

¹⁶ Questa la data della sua prima rappresentazione al Théâtre Lyrique, mentre la composizione sembra fu quasi ventennale. Solo nel 1869 poi arriverà, con qualche ritocco, all'Opera di Parigi. Intanto nel novembre 1862, con la traduzione italiana del libretto di J. Barbier e M. Carré eseguita da A. De Lauzières, avviene la prima in Italia, e raccoglie quell'enorme plauso di pubblico che durerà poi a lungo.

¹⁷ Funzione interlocutoria e straniante che nel teatro del Novecento si andrà accentuando.

¹⁸ C. MARINELLI, *Faust secondo Gounod e Boito*, in A.A.V.V., *Progetto Faust*, Ente teatro comunale, Treviso 1991, pp. 68-69.

¹⁹ Il riferimento costante e testuale alla versione di Goethe si manifesta più pienamente nella note del M68. Ma le conoscenze in materia faustiana di Boito non si riducevano alla sintesi goethiana: fonte privilegiata d'informazioni è stato dimostrato essere un testo presente nel fondo di Boito presso la Biblioteca del Conservatorio di Parma, e ricchissimo di annotazioni boitiane: P. RISTELHUBER, *Faust dans l'histoire et dans la légende: essai sur l'humanisme superstitieux du XVI siècle et les récits du pacte diabolique*, Librairie Académique Didier et C., Paris 1863. A riguardo A. TERBELL NIKITPOULOS, *Il Faust unica fonte del Mefistofele?*, in A.A.V.V., *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Olschki, Firenze 1994, pp. 233-259 e DE MARTINO, *Tra cielo e inferno*, cit.

²⁰ Boito stesso in una nota alla sua prima versione del *Mefistofele*, scrive: «Il quarto e il quinto atto dell'opera sono tolti dal secondo *Faust* di Goethe, che è la continuazione e il completamento necessario del primo», in BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Nardi, Mondadori, Milano 1942, p. 152.

²¹ Sull'antitesi tra forma e formula è costruita la rivoluzione del melodramma di Boito. Cfr. in merito D'ANGELO, *Boito e il teatro musicale*, in ID., *Boito drammaturgo per musica, Idee, visioni, forme e battaglie*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 3-89.

Errante, profondo conoscitore dell'opera di Goethe, gli riconosce

di aver compreso per primo in Italia che cosa sia, in realtà, la Tragedia di Goethe. Sorretto dal dono dell'intuizione poetico, egli comprese per primo (preventivamente reagendo al pigro, diffuso pregiudizio del pubblico e ai non pochi errori e paradossi successivi della critica) che la Tragedia goethiana non si esaurisce affatto – come poesia attuata – nelle scene della Prima parte: le sole, purtroppo, popolari al di qua delle Alpi; e, del resto, anche in Germania tuttora.²²

Sta di fatto che tanto a livello nazionale che internazionale, il *Mefistofele* boitano resta sul lungo periodo l'opera italiana di principale riferimento nella storia della ricezione del mito faustiano.

L'autore si dimostra più che consapevole del rischio d'incomprensione e rigetto da parte del pubblico di fronte a un'operazione tanto sfrontatamente irregolare e ingombrante, infatti cercò di prevenire per lo meno alcune possibili incomprensioni pubblicando già a gennaio di quel 1868 il testo, per dare agio al pubblico di leggerlo anticipatamente, prima della sua rappresentazione in teatro: altra iniziativa insolita, che non fece forse che accrescere, accanto alla curiosità, anche i sospetti di provocazione polemica dell'operazione. Egli costrinse poi lo stesso pubblico, nella prima alla Scala di Milano del cinque marzo, ad assistere a uno spettacolo lungo quasi sei ore, decretando anche per questo il proprio insuccesso.²³ Il Fortis nel «Pungolo» a proposito dell'errore, secondo lui, commesso da Boito, di fondere insieme le due parti del poema di Goethe, esortava alla separazione delle due parti dell'opera, come già era in Goethe. Dunque la decisione di dividere lo spettacolo in due serate fu dettata non solo dalla preoccupazione della lunghezza dell'opera, ma anche dalla necessità di separare nettamente le parti formalmente tanto distanti in due momenti distinti, riproponendo in una nuova forma l'idea iniziale del dittico. Ma tale accortezza non fu sufficiente a riguadagnare all'opera il favore del pubblico, e l'otto marzo la Scala si decise a sospenderne definitivamente la rappresentazione.

La riscrittura che Boito fece della sua stessa opera sette anni più tardi risulta semplificata, accorciata, impoverita di varietà di episodi e riferimenti, ridotta agli amori, reale e ideale, per Margherita e per Elena. L'esperimento di Boito dimostra che la tradizione italiana necessitava di un "addomesticamento" e di una semplificazione dell'opera di Goethe, oltre che di un ridimensionamento formale, innanzitutto, per poter accedere al mito faustiano e apprezzarlo, nei cui confronti una certa attenzione e curiosità diffusa erano presenti ma non scevre di pregiudizi estetici e ideologici, propriamente letterari, retorici, oltre che politico-religiosi. Va dunque ribadita l'identità autonoma delle due versioni del libretto di *Mefistofele*: quella del 1868²⁴ e quella successivamente rivista nel 1875, 1876 e 1881. Boito stesso d'altronde, nel concepire un'edizione mai realizzata dei suoi libretti, sembra che avesse il desiderio di comprendere "i due *Mefistofeli*".²⁵ La comparazione sinottica delle due versioni del libretto²⁶ ha evidenziato tagli tesi alla maggiore fruibilità del prodotto, a partire dai tempi di rappresentazione, ma anche semplificazioni strutturali e di contenuto. Nella versione del 1875 viene a delinearci più chiaramente e pianamente la divisione in due parti corrispondenti agli amori per Margherita, l'amore reale, terreno, e per Elena, l'amore ideale, il sogno, in seguito all'eliminazione dell'intermezzo sinfonico in cui la riflessione sul potere politico trovava polemica espressione. Nella seconda versione del *Mefistofele* tutto il paratesto, e con questo il dialogo con il pubblico, di lettori e

²² V. ERRANTE, *Il mito di Faust*, Sansoni, Firenze 1951, p. 353.

²³ Famoso il bigliettino autoironico scritto da Boito stesso all'amico Emilio Praga «Pim, pum, patatrae! Ringraziamenti. Saluti». Il testo è citato in NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 277.

²⁴ Della prima versione del *Mefistofele* esistono due edizioni a stampa dello stesso 1868. Sono quindi uscite le seguenti riedizioni: M. RISOLO, a cura di, *Il primo «Mefistofele» di Boito*, Perrella, Napoli 1916, giudicata da D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., p. 9, non proprio impeccabile, e BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Nardi, cit., significativamente preferita rispetto alla successiva versione. Si tratta di un testo più complesso e che rispetta più da vicino la ricchezza della tragedia goethiana: su questo M. BUSNELLI, *Il primo Mefistofele* e M. BUSNELLI, *I due libretti del Mefistofele*, in G. TINTORI, *Arrigo Boito: musicista e letterato*, Nuove Edizioni, Milano 1986, pp. 53-60 e 61-88. Ed infine D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., 2013.

²⁵ D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., pp. 184-189.

²⁶ G. SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro dell'opera*, in G. PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Einaudi, Torino 1977, pp. 596-597; BUSNELLI (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Nuove Edizioni, s.l. (Milano) 1986, pp. 59-79; D'ANGELO, *Rivolta pazza*, prefazione a ID., *Il primo «Mefistofele»*, cit., pp. 7-49.

spettatori, viene a mancare, a partire dal *Prologo in teatro* e a seguire con le *Note*, e con le Epigrafi originariamente riportate in tedesco dal *Faust* di Goethe,²⁷ dove fra le altre informazioni Boito aveva anche posto in rilievo esplicito alcuni elementi anticlericali e polemicamente anticattolici che affermava di aver ereditato da Goethe, avendoli nei fatti perfino esaltati.

La forza del *Mefistofele* boitiano, più evidente ancora nel libretto del 1868, si conferma in tutta la sua originalità e innovatività principalmente proprio nei due livelli implicati nel discorso formale metapoetico, sviluppato nell'intero testo ma che trova nel paratesto la sua piena espressione, e del discorso non tanto esoterico, che pure è stato abbondantemente indagato dalla critica²⁸ ed era senz'altro presente anche nel capolavoro dell'altro autore massone Goethe, quanto di quello propriamente anticattolico. Entrambi questi elementi risultano infatti, a riprova di questo giudizio, mitigati nel secondo *Mefistofele*. La più macroscopica variante strutturale del secondo *Mefistofele* è data dal taglio dell'intero *Prologo in teatro* che Boito aveva ideato in apertura al suo libretto del 1868: oltre a rifarsi evidentemente al modello goethiano del *Vorspiel*, Boito indirettamente si voleva porre lungo una tradizione letteraria che riconosceva nel coinvolgimento del pubblico, nell'elemento dialogico, spesso più proprio, da Sterne in poi, del romanzesco e mai pienamente assorbito in Italia neppure nella produzione narrativa, una potenzialità espressiva e semantica modernamente aperta allo spazio reale e al tempo storico dell'ermeneutica di un testo, quindi all'implicita relatività del significato di un'opera. Inoltre il prologo, spazio paratestuale costituzionalmente di confine tra realtà e finzione, si prestava come luogo eletto di riflessione metatestuale e metateatrale, di costruzione dialogica di una poetica nuova, oltre che di una proposta alternativa di canone in cui riconoscersi. Faust come mito *tout court* viene riconosciuto come mito europeo, e quindi assunto anche come italiano, lungo un asse genealogico che ne rintraccia i caratteri nella tradizione classica quanto in quella biblica, ebraico-cristiana, nella antica come nella moderna letteratura, scoprendosi sempre nuovo e sempre attuale in tutte le forme che gli hanno dato voce, esemplificando nella sua evoluzione lo svolgimento di tutta la letteratura occidentale e della sua storia di idee e forme dialetticamente intesa, e non normativamente sistemata. Boito parla di un'arte viva di forme dinamiche contro l'arte morta in formule statiche, riafferma la libertà anche per un artista italiano di parlare in termini universali e non parrocchialmente riduttivi e campanilistici, benpensanti e autoreferenziali, dei grandi temi etici ed estetici dell'umanità.

AUTORE: [...] la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia stato proprio il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust, e il secondo è Giobbe, e il terzo è Salomone...

AUTORE: [...] Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male è Faust. [...] 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 del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnolo. Ogni secolo, ogni paese, ogni civiltà, ogni ciclo d'arte, ogni ciclo di storia ha il suo Faust. [...] Faust fu da principio una *complainte* cattolica; rinnovellato poscia dall'idea di Lutero, divenne una Saga alemanna contro il papato; poscia migrò in Spagna e ridivenne leggenda papista sotto la torva fantasia degli inquisitori; poscia, in Inghilterra, tornò ad essere innocente ballata puritana [...] La storia di questo soggetto compendia la storia dell'arte. Nasce *canzone* popolare, poi diventa *ballata*, poi [...] *leggenda*, poi cresce ancora ed è *racconto* [...] *romanzo* [...] *dramma* [...] *pantomima*.²⁹

A Boito sembra interessare proprio il Faust tragico e riformato: eppure anche il problema formale gli stava a cuore, non disgiunto ma accompagnato dal contenuto polemico: «la storia di questo soggetto compendia la storia dell'arte»; ha infatti voluto darne la propria versione melodrammatica in scene realistiche e fantastiche per raccontarne la “verità” umana. In un certo senso la tematica

²⁷ Con la sola eccezione della prima epigrafe, in latino, da *Apocalisse*, VIII, X, poi eliminata.

²⁸ A.I. VILLA, *Arrigo Boito massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», n. 3-4, 1992. In questo saggio si rintracciano elementi di carattere massonico e di stampo spiccatamente gnostico in tutta la produzione boitiana, che risulterebbe essere svolgimento univoco di una costante idea fissa, fondativa del pensiero gnostico che vorrebbe la perfezione essere un equilibrio tra gli opposti e non una sconfitta delle tenebre nella luce. Capostipite della lotta gnostica sarebbe Simon Mago, interpretato qui anche come figura generatrice della stessa leggenda faustiana.

²⁹ BOITO, *Prologo in teatro, Mefistofele*, 1868, in BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 98-99.

teologica viene eletta paradossalmente da Boito a contenuto privilegiato di quel realismo “barocco” antimoralistico utile innanzitutto alla riforma estetica che tende a ricostruire un realismo vero ma critico, cioè dialettico, un realismo che sappia raccontare il vero anche per mezzo di favole (“Verità più Poesia”). Come anche nel dialogo sulla fede tra Faust e Margherita, la ricerca del vero disatteso e profanato dalle “parole dei santi” ripropone la polemica anticattolica e antidogmatica: Boito fa poi riprendere al suo *Faust* anche la dialettica tra senso e nome, che si radica in parte nel brano, tagliato dal *Mefistofele* 1868 al *Mefistofele* 1875, della traduzione del *logos* giovanneo, e in parte nel dibattito sulla natura falsa e fumosa di Mefistofele in cui nome e sostanza coincidono perfettamente. L’interrogazione trascendente e la polemica religiosa resterebbero, cioè, in tale prospettiva, strumentali all’innovazione formale che Boito vuol proporre:

E sogno un’arte reprob
Che smaga il mio pensiero
Dietro le basse imagini
D’un ver che mente il Vero.³⁰

Con Boito è il *Faust* goethiano a essere recuperato, il Faust riformato e libero, universalmente umano, finanche reprob perché quasi pagano nel suo panteismo ma pure salvato col suo spirito ribelle dalla grazia divina, il Faust che tenta di tornare, tramite il *melodramma*, alla tragedia greca classica così come la voleva Nietzsche nel suo *La nascita della tragedia*,³¹ all’opera totale wagneriana in cui musica, parola, luci e recitazione si accompagnano in modo complementare, laddove anche Steiner, nel suo saggio in cui teorizza la morte, proprio col romanticismo, della tragedia, aveva paradossalmente definito il capolavoro del *Faust* di Goethe “un melodramma eccelso”.³² Questa strada per il rinnovamento del melodramma era stata indicata da Boito teorico in un articolo del 1863:

L’ora di mutar stile dovrebb’essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb’essere pieno; ci si levi la pretesta e lo si copra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d’arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci.³³

Proprio in una forma nuova di melodramma in cui la parola riacquisti una forza artistica autonoma dalla musica, che resta invece più convenzionale,³⁴ Boito ripropone una tragedia religiosa, sempre tragica nell’interrogazione radicale che vi si svolge, nel recupero di un credo anti-cattolico perché non dogmatico ma individualistico e responsabile, libero e moderno, riformato, e che sembra rimanere modernamente aperta di fronte al pubblico, nella difficile³⁵ proposta di salvezza finale offerta al peccatore proprio grazie al suo anelare confidente al meglio, all’oltre, pur nella cecità delle tenebre in cui abita «Il Dio piccin della piccina terra».³⁶

Che il problema religioso e ideologico fosse per Boito centrale, sembra suggerirlo l’autore stesso anche altrove: il tono di molti testi di Boito, non solo del suo *Mefistofele*, risulta essere più polemico e dissacratore che non negatore, anticattolico più che anticristiano, ché anzi la tradizione testuale biblica è molto presente, talvolta filtrata da Dante, tal’altra priva di mediazione, in tutta l’opera di Boito. Ecco allora che l’attenzione ai valori proposti dal personaggio-mito Faust nella versione di Goethe, anch’egli come Boito interessato alle tematiche esoteriche, e la questione della sua salvezza in particolare, rientrano in una più ampia cornice di polemica letteraria nazionale

³⁰ BOITO, *Dualismo*, in ID., *Opere letterarie*, a cura di VILLA, Istituto Propaganda Libreria, Milano 1996 poi edizioni Otto/Novecento, 2001, vv. 92-95, p. 75.

³¹ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia* (1972), Adelphi, Milano 1987.

³² G. STEINER, *La morte della tragedia*, Garzanti, Milano 1976, p. 118. E tra le tante opere in musica ispirate variamente al *Faust* goethiano anche in ambito musicale viene riconosciuto al *Mefistofele* boitano il primato di sintesi d’azione.

³³ BOITO, *Cronaca musicale*, in «Perseveranza», 13 settembre 1863, poi in ID., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1080-1081.

³⁴ In merito C. MAEDER, *Il fiasco del «Mefistofele»: fra idea e incompatibilità formale*, in ID., *Il real fu dolore e l’ideal fu sogno. Arrigo Boito e i limiti dell’arte*, Franco Cesati, Firenze 2002, pp. 53-73.

³⁵ MAEDER, *La redenzione di Faust nel «Mefistofele» di Boito*, in ID., *Il real fu dolore*, cit., pp. 39-52.

³⁶ BOITO, *Prologo in cielo, Mefistofele*, in ID., *Tutti gli scritti*, cit., p. 105.

antimoralistica ed anticattolica. Quello di Boito sembra dunque proprio un attacco a un'eteronomia pregiudiziale di stampo romantico che nella sua celebre *Polemica letteraria* uscita su «Figaro» il 4 febbraio 1864 condanna tramite l'attacco contro i pedissequi imitatori di Manzoni,³⁷ che invece asserisce di voler salvare:

Dopo Dante e la Bibbia il suo fu il libro che forse rileggemmo di più [...] Il pagano Goethe nel suo *Kunst und Alterhum* acclamò primo in Germania il cattolico genio di Manzoni, e Manzoni cattolico [...] esultò nelle viscere per la pagana lode di Goethe. [...] che la poesia non è arte, né scienza, né religione, né studio, ma è Genio.³⁸

Boito si presenta araldo di un'arte nuova, alternativa al realismo moralistico proposto da Manzoni, un'arte autonoma e provocatoria, in cui rifondare un nuovo tipo di realismo critico, polemico e libero:

un'arte malata, vaneggiante, al dir di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di realismo ed ecco finalmente la parola sputata. Realismo! Un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane,³⁹ come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato.⁴⁰

La radice cultural-religiosa della polemica che si fa letteraria contro la poesia moralistica cattolica detiene dunque in Boito una valenza privilegiata, conservando un'ambiguità rispetto al concetto di autonomia dell'arte, e ciò risulta manifesto anche in sede creativa, come nella lirica *Il mio tempio e il mio culto*, del 1853, precedente perciò di una decina di anni alla prima versione presentata al pubblico del suo *Mefistofele*:

Nel mio tempio non si vendono
Le preghiere pe' defunti,
Non si traffica col sangue
De' miserrimi consunti
[...]
Il mio tempio dove supplico,
Dove piango è questo cuore;
Dio per me non è che il genio
Della speme e dell'amore,
[...]
Oh! Preghiamo il Dio de' liberi,
Ma preghiamo a cielo aperto
Come un giorno un altro popolo
Lo pregava nel deserto.⁴¹

In una chiave di certo più marcatamente gnostica Boito riproporrà nel libretto del *Mefistofele*

³⁷ L'articolo *Polemica letteraria* nasceva proprio come autodifesa dall'accusa di essere detrattore di Manzoni. In realtà nel difendersi, pur salvando a parole Manzoni dal proprio attacco, ne fa il capostipite della tradizione letteraria presa di mira da Boito.

³⁸ BOITO, *Polemica letteraria*, in ID., *Opere letterarie*, cit., p. 436.

³⁹ L'opposizione del realismo polemico di un Aristofane a quello moralistico del "manzonianesimo" colpisce particolarmente rispetto all'accostamento a suo tempo fatto dalla De Staël e poi ripreso proprio da Manzoni tra l'Aristofane de *La Nuvole* e il Goethe del *Faust* come immorali derisori della sacralità della materia religiosa.

⁴⁰ BOITO, *Polemica letteraria*, in «Figaro», 4 febbraio 1864, ora in ID., *Opere letterarie*, cit., pp. 327-330, p. 329. Si vuole sottolineare il nome di Aristofane, che già era stato posto accanto al Goethe del *Faust* dalla de Staël come poi da Manzoni nelle sue *Osservazioni sulla morale cattolica*. Cfr. il mio *I primi lettori del Faust*, in «Cultura tedesca», 47/49, gennaio 2015, pp. 81-92. La Bibbia, Dante, Goethe, Manzoni, e Giobbe, Aristofane, Svetonio: Boito sta evidentemente proponendo un suo personale canone riformato, come farà a suo modo anche nel *Prologo in teatro* del M68, in cui riconoscersi e collocarsi, onde aprire, tramite l'inserimento del *Faust* di Goethe nella tradizione italiana, quella stessa tradizione letteraria a quella europea e occidentale.

⁴¹ BOITO, *Il mio tempio e il mio culto*, in *Poesie sparse*, in ID., *Opere letterarie*, cit., vv. 1-44, pp. 156-157.

un'analogia visione della fede che da evangelica si snatura in 'panteistica', pur cercando di rimanere entro una cornice cristiana del credo, tenendo evidentemente ben presente il testo di Goethe e il moderno individualismo del suo Faust. Tale cornice cristiana conserva una sua sostanzialità riformata, ma in parte resta qui strutturazione estetica: «la radicalità della contestazione scapigliata boitiana si volgeva tanto contro la letteratura che contro la religione. La quale contestazione altro non era che una caratteristica della trasgressività scapigliata».⁴² Questa centralità dell'elemento religioso emerge in un luogo testuale significativo ed esemplare della posizione polemica ed eterodossa di Boito, e prima di lui di Goethe, dove si tocca il confine di quella che è stata definita cornice cristiana per arrivare a varcarne la continenza in una direzione pagano-panteistica, ossia nella scena del dialogo tra Margherita e Faust-Enrico, in cui la giovane lo interroga sulla sua fede, ottenendo una risposta elusiva quanto suggestiva di cui intuisce, senza riuscire a comprendere però pienamente, l'ambiguità: come è stato chiarito da Lukács, il dialogo religioso tra Margherita e Faust resta fondamentale nello svolgimento del dramma erotico dei due personaggi, giacché «soggettivamente, nel momento dell'ebbrezza, è avvenuto tra lui e lei un avvicinamento, oggettivamente però, senza che essi se ne accorgano, si apre già un abisso che li divide».⁴³ Confrontando sinotticamente le due versioni di questo dialogo religioso di Goethe e del *Mefistofele* del 1868, oltre a evidenziarsi la maggiore concisione del testo di Boito, colpisce il fatto che in Goethe vi sia il suggerimento del ruolo di intermediazione, intercessione, di Margherita, che sarà fondamentale poi nel finale della tragedia, mentre Boito lo elimina, quasi a suggerire un'ulteriore volontà di evitare qualsiasi elemento riconducibile a una cristianità cattolica. Lo scrittore dedica proprio a questo brano un commento,⁴⁴ in occasione dell'inaugurazione di una scultura di Faust e Margherita a opera di Antonio Tantardini (1829-1879). Boito infatti interpreta la statua come sintesi scultorea della scena citata: «La definizione filosofica di questo dialogo e di questo gruppo è, a parer nostro: Scienza e Coscienza»⁴⁵ concludendo «Margherita è l'amore di Faust, Margherita è la coscienza di Goethe, è la pura fiammella cristiana di quella grande anima pagana».⁴⁶ Margherita, ovvero la coscienza, in Boito appare più disposta a soprassedere sulle stonature teologiche da lei appena intuite, come anche a lasciarsi avvicinare da Faust: nel prosieguo della scena infatti, di fronte all'invito a un incontro amoroso, Margherita non si tira indietro ma anzi si concentra subito sull'impedimento pratico al loro convegno: «Non dormo sola – e in lieve sopor mia madre giace». In generale, il profilo del personaggio appare alleggerito, semplificato, contratto anche musicalmente tramite «l'eliminazione dei luoghi musicali legati al personaggio nelle varie traduzioni musicali (niente ballata del re di Thule, niente gioielli, niente arcolajo»⁴⁷ ancora una volta anche in aperta polemica rispetto alla centralità tutta melodrammatica e sentimentale che essa deteneva nella versione di Gounod.

Proprio il confronto con la dialettica tra fede e non fede, tra fede e religione, cattolicesimo e protestantesimo, cristianesimo e paganesimo, tra salvezza e dannazione eterna, tra felicità mondana e ultramondana, tra Dio e divino, fanno del Faust un personaggio peculiare nella sua interrogazione sulle cose ultime e nella sua ricerca del senso della vita, che è un'interrogazione radicale, assoluta e rivoluzionaria. L'«idea fissa» di Boito era allora non a caso proprio quella del Faust come modello sovrastorico e manifesto storicamente con caratteri unici e riconoscibili, di colui «che ha assaporato tutto lo scibile del bene e del male».⁴⁸ E lui decise di interpretare, dopo varie declinazioni poetiche e

⁴² VILLA, *Introduzione a BOITO, Opere letterarie*, cit., p. 16. La critica prosegue ricordando come: «La si può vedere inaugurata nella *Scapigliatura milanese. Frammenti* (1857), manifesto della Scapigliatura preunitaria, ove Cletto Arrighi presentava il suo prototipo dello scapigliato come rivoluzionario non solo in quanto patriota-cospiratore, ma anche in quanto eterodosso, avendolo descritto intento alla lettura della *Bibbia* del Diodati, il testo ufficiale dei protestanti. Nel 1875 su «La plebe» del 10 marzo, Olindo Vaccari avrebbe definito (e in epoca pressoché conclusiva) gli scapigliati «rivoluzionari in politica, quanto in religione e in arte»» (*ibidem*).

⁴³ G. LUKÁCS, *La tragedia di Margherita*, in *Studi sul «Faust»*, Mondadori, Milano 1949, pp. 310-312, ivi, p. 311.

⁴⁴ BOITO, *Faust e Margherita*, in «Museo di Famiglia», 25 dicembre 1864, ora in ID., *Opere letterarie*, cit., pp. 363-365.

⁴⁵ Ivi, p. 363.

⁴⁶ Ivi, p. 365.

⁴⁷ D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., p. 19.

⁴⁸ BOITO, *Faust e Margherita*, cit. p. 364.

narrative, il Faust salvato dal suo utopistico slancio individualistico che solo l'amore di Dio può accettare anche nei suoi errori, e che *in extremis* conduce il proprio individualismo a un'apertura altruistica. Boito sembra suggerire, con il suo Faust in dialogo teologico con Margherita, che la fede sia il vero centro d'interesse, al di là della formula religiosa che nella storia umana essa ha assunto. La posizione di Boito si presenta dunque polemicamente in contrasto con la morale cattolica che alla tradizione religiosa riconosce un'importanza sostanziale pari a quella della Parola rivelata. La posizione radicale ed evangelica che Boito assume trova ancora una volta nella scelta della titolazione una manifestazione polemicamente provocatoria: tale dichiarazione di dislocamento del centro narrativo, e quindi esegetico, dell'opera, è in parte in linea con la corrente critica inaugurata dalla de Staël, in parte segno di distinzione dal lavoro di Gounod, in parte ancora proposta del «primo dei “supercattivi” del teatro boitiano»⁴⁹ e rimarca la volontà dissacratoria dell'autore rispetto a ogni tradizione dogmatizzata in formula.⁵⁰ Una caratteristica particolare del Mefistofele boitiano confermerebbe tale valenza polemica intenzionale e provocatoria del personaggio eletto a eponimo dell'intera opera: Boito, consapevole del rischio d'insuccesso per incompiutezza del nuovo, irride preventivamente il pubblico implicitamente facendo spesso accompagnare da un irriverente fischio l'apparizione del suo Mefistofele, l'unico personaggio, fra l'altro, ad avere dei pezzi *a solo* e delle *forme chiuse*: formule tradizionali che Boito, mettendo in bocca all'ironico Mefistofele, implicitamente sbeffeggia.⁵¹ Il suo profilo ironico⁵² apre all'interrogazione e al dubbio che tutto irride e tutto relativizza, manifestazione straniante del confronto con l'ambiguità del male in cui l'uomo riscopre il proprio dualismo, come il Goethe del «Zwei Seelen wohnen ach in meinem Brust!» e come Boito poeta già aveva espresso in *Dualismo*:

Son luce ed ombra; angelica
 Farfalla o verme immondo,
 Sono un caduto chérubo
 Dannato a errar sul mondo,
 O un demone che sale,
 Affaticando l'ale,
 Verso un lontano ciel.⁵³

Dualismo che più di tre secoli prima Marlowe aveva voluto rappresentare con due entità esteriori, l'angelo buono e l'angelo cattivo, che Goethe ricomponne in un difficile equilibrio polare e in Boito, modernamente, invece, dilaniano interiormente l'io.⁵⁴

⁴⁹ D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., p. 13.

⁵⁰ La contrapposizione di formula e forma viene esposta da Boito in un suo articolo di *Cronaca Musicale*, in «Perseveranza», 13 settembre 1863, ora ID., *Tutti gli scritti*, cit., p. 1080: «La forma, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla formula, come un'ode di Orazio col rimario di Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il Melodramma ha esistito in Italia fino ad oggi, vera *forma* melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*».

⁵¹ Qui si condivide pienamente l'ipotesi interpretativa offerta da SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 567-604, che specifica: «la *forma chiusa*, tradizionale momento del belcanto e della commozione. Veniva sbeffeggiato dal fischio e dai gestacci vocali di Mefistofele. Mefistofele veniva così ad incarnare la beffa goliardica che il lucido intellettualismo dello Scapigliato giocava al borghese, e al suo desiderio di edonismo nello spettacolo dell'opera», ivi, pp. 601-602. Rafforza con osservazioni di carattere squisitamente musicale tale ipotesi anche M. GIRARDI, *Mefistofele: un'affascinante utopia*, in <http://www.rodoni.ch/MITODIFAUST/CD2/boito-mefistofele-girardi.htm#15>. In DI MARTINO, «Lo spirito che nega»: tra il Faust di Goethe e il «Mefistofele» di Boito, in R. GIULIO (a cura di), *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Liguori, Napoli 2012, pp. 555-569, pp. 563-564, viene suggerito Baudelaire, *Morte eroica*, come possibile ipotesto di riferimento di questo fischio irriverente e anticonvenzionale.

⁵² Sull'identità di Mefistofele come «spirito che nega» ragiona DI MARTINO, «Lo spirito che nega», cit.

⁵³ BOITO, *Dualismo*, in ID., *Il libro dei versi*, in ID., *Opere letterarie*, cit., p. 51.

⁵⁴ Fra l'altro anche questo essenziale motivo dell'anima duale che regna nel petto di Faust mentre trova esplicita espressione nel M68, non compare nel M75: BOITO, M68, cit., Atto primo, scena prima, Faust a Wagner: «Un anelito sol, siati in eterno / l'altro nascosto. / Sventurato! Due anime discerno / che dimorano in me con fato opposto. / L'una s'abbranca al mondo, / Alla carne vieta; / E L'altra nel profondo / Etere vola, / E

Riconoscere a Mefistofele il ruolo di vero protagonista dell'opera è un'indicazione ermeneutica forte, impegnata su una linea interpretativa di lungo periodo, impegnativa giacché sembra porre come centrale la questione del peccato interna alla dialettica tra il Bene e il Male, quindi la dimensione religiosa del mito: non solo la dimensione latamente religiosa ma anche precipuamente i suoi caratteri anticattolici. Al protagonista Mefistofele, infatti, Boito sceglie di restituire i panni del frate grigio, invece di quelli del can barbone nero scelti da Goethe, panni grigi recuperati, come egli stesso ricorda, dalle «vecchie leggende e gli antichi dipinti del Faust [che] mettono il frate grigio. Noi, per rispetti scenici, abbiamo preferito la forma antica, convinti che l'indole anti-cattolica del poema di Goethe sarebbe fors'anche, così, maggiormente accentuata».⁵⁵

Boito vuole «accentuare» i caratteri anticattolici del mito e lo fa consapevolmente, apertamente, come anche consapevolmente, ma meno apertamente, aveva voluto porre la sua opera all'interno di una tradizione gnostica e massonica.⁵⁶ Anche «il significato esoterico dell'opera [è] sovrapponibile [...] alle ambizioni artisticamente rivoluzionarie dell'autore».⁵⁷

Grazie a Boito però, e tramite la fortuna del suo secondo *Mefistofele*, alla sua nuova formula tragica del connubio di parola e musica nel melodramma, Faust entra ufficialmente nella tradizione letteraria italiana, permettendo così a questa di accedere a sua volta, dopo secoli d'isolamento, alla letteratura occidentale, da protagonista. L'importanza di Boito come modello di adattamento italiano del mito faustiano si manifesta negli anni successivi in prima analisi nella scelta da parte di altri autori di intitolare le proprie riscritture faustiane a Mefistofele: Mario Mariani con il suo *Mefistofele*, esperimento insolito di narrativizzazione dell'ipotesto boitano, propone una vera e propria parafrasi letterale della versione di Boito del mito faustiano, mentre Anna Berton Fratini nel 1890 col suo romanzo *Mefistofele biondo*,⁵⁸ scrive un romanzo che porta le tracce di questa tradizione, anche se esclusivamente nel personaggio che offre il proprio nome al titolo dell'opera e, a conclusione di secolo, un'altra autrice, Isolina Batacchi Legnani, scrive il suo racconto faustiano intitolandolo *Esmeralda e Mefistofele*, unendo sotto questi due nomi le eredità di Hugo e Goethe. Nel Novecento ci saranno altre riscritture italiane che riprenderanno tale centralità di Mefistofele fin dal titolo, come ad esempio il *Mefistofele: tragedia in cinque atti* di Mario Giobbe, del 1902, nel 1910 un romanzo popolare *Mefistofele* che considera evidentemente ipotesto privilegiato da «ridurre» per un pubblico meno colto proprio il lavoro di Boito (tanto che nella medesima collana l'editore Bietti proponeva anche un *Faust*), e di Arturo Graf *L'assunzione di Mefistofele*, del 1913,⁵⁹ fino ad arrivare agli anni Venti al frammento sveviano *L'ora di Mefistofele*.⁶⁰ Il testo di Boito diviene perfino un ipotesto di filtro ermeneutico nello stesso confronto con l'opera di Goethe: Borriello,⁶¹ nel suo studio sul *Mefistofele*, riconosce infatti una eco involontaria al *Prologo in cielo* di Boito nel commento di Manacorda al *Vorspiel* di Goethe: Boito avrebbe, cioè, così bene interpretato Goethe da rendersi anacronisticamente indispensabile per ogni lettura del proprio stesso ipotesto.

Manacorda scrive infatti:

Prologo in cielo (vv. 243-353), Teatro nel teatro al modo shakespeariano e d'oggi. [...] Andamento, musicalità, spirito di sinfonia beethoveniana.⁶² in questo soltanto forse, ma non è poco, Goethe s'incontra col Dioniso della

squassando la creta, / Serenamente all'Ideal s'impola», p. 16.

⁵⁵ BOITO, nota a *Mefistofele*, in ID., *Tutti gli scritti*, cit., p. 118. Vedi in merito qui la nota 13.

⁵⁶ VILLA, *Arrigo Boito massone*, cit.

⁵⁷ D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, cit., p. 16. In particolare la metafora palingenetica propriamente apocalittica, indicata come motivo fin da quella citazione dell'*Apocalisse* in Epigrafe al *Prologo in Cielo*, poi rimossa, e richiamata dai sette squilli di trombe e dai sette tuoni, corrisponde all'idea di palingenesi dell'arte presentata già da Boito in una dichiarazione del 13 settembre 1863 sulla «Perseveranza», *Cronaca musicale*, ora in BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1084.

⁵⁸ A. BERTON FRATINI, *Mefistofele biondo. Racconto*, Angelo Draghi, Padova 1899; M. MARIANI, *Mefistofele. Romanzo popolare*, Natale Tommasi, Milano 1891; I. BATACCHI LEGNANI, *Esmeralda e Mefistofele, racconto*, Aliprandi, Milano 1899.

⁵⁹ In A. GRAF, *Poemetti drammatici*, in «La Nuova Antologia», Roma, 1 gennaio 1913.

⁶⁰ I. SVEVO, *L'ora di Mefistofele*, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 2004, p. 1666.

⁶¹ A. BORRIELLO, *Mito, poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Guida, Napoli 1950, pp. 25-29.

⁶² Si pensi alla polemica sulla presenza quasi «letterale» di motivi beethoveniani (*Sonata a Kreutzer*, adagio del quartetto Op. 130, *Sonata in mi bemolle*, Op. 7) nelle melodie «*Dai campi ai prati*», «*Lontano lontano*

musica. Un andante stupendo: il canto dei tre arcangeli a chiusura di coro. Un lungo “scherzo”: il beffardo Mefistofele alla gran corte di Dio e in gara temeraria con lui. Urto gigantesco di vita sotto la schermaglia ironica. Un breve “sostenuto”: l’ammonizione degli arcangeli. Un rapidissimo “brioso” finale: Mefistofele soddisfatto del buon Dio. Questa la Preistoria spirituale – cronologicamente posteriore – del dramma, e il presupposto teologico-metafisico delle forze che vi agiranno.

Il *Mefistofele* di Boito, anche in termini autonomi dal capolavoro goethiano, grazie al suo successo del 1875 penetra interdialogicamente nella cultura dell’epoca, italiana, europea e mondiale; nato dall’interferenza di differenti sistemi culturali, nel proporsi come riscrittura della tragedia di Goethe, accetta e apre implicitamente alla canonizzazione di secondo livello, quello dinamico, di quel testo.⁶³ A partire da questa riscrittura la storia della ricezione del mito faustiano in Italia cambia, si arricchisce di una linea di sviluppo nuovo, lungo la quale sono identificabili grandi e piccoli snodi della storia di questa ricezione: sempre da essa ad esempio sembra derivare un fenomeno latamente culturale come la diffusione in Italia di una notevole quantità di periodici, per lo più satirici, che scelgono come titolo proprio il nome di Mefistofele,⁶⁴ e, accanto alle versioni per musica di Gounod e Berlioz, essa si conquisterà un ruolo di snodo interdialogico⁶⁵ fondamentale nei vari adattamenti cinematografici. Insomma, sul lungo periodo, il *Mefistofele* resta, per la storia della cultura letteraria faustiana di lingua italiana, un riferimento stabile e ineludibile.

lontano” e “Forma ideal purissima” del *Mefistofele* di Boito (cfr. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 396-397).

⁶³ Il riferimento è alla distinzione proposta da Itamar Even-Zohar tra una canonizzazione statica e una dinamica di un particolare testo in una determinata tradizione letteraria.

⁶⁴ In merito vedi *Appendice*, in I. DE MICHELIS, *Il viaggio di Faust in Italia. Percorsi di ricezione di un mito moderno*, Viella, Roma 2017. Parte dei contenuti del presente articolo sono anticipati in quel lavoro.

⁶⁵ C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 103-118, presenta quest’importante distinzione tra intertestualità e interdiscorsività, già anticipata in un articolo del 1982 sulla fenomenologia delle fonti.