

VIRGINIA DI MARTINO

Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi

In

La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,
Roma, Adi editore, 2018
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VIRGINIA DI MARTINO

Riscrivere il Mefistofele. Arrigo Boito tra Goethe e Verdi

Con il Mefistofele (1868), del quale ha composto musica e libretto, Arrigo Boito intende presentare un'opera d'arte «totale», risultato della perfetta fusione tra le «arti sorelle». Provocatoriamente distante dall'orizzonte di attesa del pubblico, il melodramma subisce un clamoroso fiasco. Nel 1875 Boito ripropone il Mefistofele: si tratta di un'opera completamente diversa che, allontanandosi dal modello di Goethe, si muove verso quello verdiano. È un modo, per il giovane poeta, di reinserirsi nel solco di quella tradizione operistica che egli stesso aveva cercato di infrangere e rinnovare.

Nel *Prologo in teatro* che compare, senza essere destinato alla messa in scena, nel libretto del *Mefistofele* del 1868, Arrigo Boito mette a confronto un critico teatrale, uno spettatore, l'autore, impegnati in uno scambio di idee sul mito di Faust e sulle sue radici, sulle aspettative del pubblico, sulla funzione del teatro e dell'arte melodrammatica.

Mentre il critico avanza delle riserve sulla ripresa di un tema, a suo avviso, troppo abusato, l'autore esprime la propria ammirazione verso il soggetto faustiano: «È concesso all'artista l'essere un po' innamorato del proprio tema. Ciarliamo. Faust usé jusqu'à la corde! È un soggetto eterno».¹ Boito traccia una storia di tale soggetto eterno, che, declinato in forma di «canzone popolare [...], ballata [...], leggenda [...], racconto [...], romanzo [...], appare per la prima volta in teatro sotto le forme del *dramma*, grazie all'ardito ingegno di Kid Marlowe, sullo scorcio del 1500» (*Prologo in teatro*, p. 60), ed esalta poi il lavoro di Goethe:

Dopo che questo universale soggetto passò attraverso tutte le forme liriche, epiche e teatrali, vien [sic] Goethe che lo riassume, lo trasfigura, lo glorifica nell'immenso poema noto a tutta la civiltà presente. [...] Goethe dedicò tutta la sua esistenza al Faust, e dopo averne fatta una tragedia ne fece un'epopea. [...] 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 (pp. 61-62).

Il *Faust* goethiano è ammirato in tutta la sua interezza: a differenza di altri autori, che prediligono la prima parte del poema, trascurando la seconda, dedicata a tematiche filosofiche e politiche non immediatamente godibili, Boito vuole riprendere nel suo melodramma tutta la vicenda faustiana. È quanto fa nel 1868 col *Mefistofele*, andato in scena alla Scala il 5 marzo,

circondato da molta curiosità e accompagnato dalle polemiche sul libretto (che aveva visto la luce in gennaio) e sulla 'musica dell'avvenire', di cui Boito avrebbe dovuto costituire programmaticamente un esempio.²

Nel Prologo e nei cinque atti sono condensati tutti gli eventi che vedono protagonista il dottore accompagnato dal diavolo: il soggetto faustiano, nelle intenzioni di Boito, si presta bene al progetto di ottenere una perfetta unità tra le arti, elemento fondamentale su cui basare il nuovo melodramma, come è da lui scritto programmaticamente in più di un'occasione:

¹ A. BOITO, *Il primo Mefistofele*, a cura di E. d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013, 60. Le citazioni seguenti del *Mefistofele* del 1868 sono tratte da questa edizione, per cui se ne indicheranno i numeri di pagina, senza rimando in nota.

² M. LAVAGETTO, *Introduzione* a A. Boito, *Opere*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Garzanti, 1979, IX.

V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano [...]: due di queste parole sono *forma* e *formula*. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. La *forma*, la estrinseca manifestazione, la bella creta dell'arte, ha tanto di comune colla *formula*, come un'ode di Orazio col rimario del Ruscelli, come i raggi di Mosè con le orecchie dell'asino. E ciò che ne preme tosto di dire si è che, da quando il Melodramma ha esistito in Italia fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*.³

La proposta del giovane compositore, appena uscito dal Conservatorio ma già autore di musiche e testi, apprezzati o criticati, comunque abbastanza noti, consiste nella «rottura totale dei vecchi schemi del melodramma e sul piano del contenuto e su quello della forma»⁴; nel fare del melodramma un'opera d'arte totale, che nell'unione delle arti sorelle⁵ superi la banalità delle 'formulette' ripetitive e chiuse per approdare al sublime della forma, la «pesante eppur necessaria carne dell'idea». ⁶

Ecco, dunque, le esortazioni di Boito:

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 cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, piccola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i greci.⁷

Il proposito boitiano è quello di «riformulare radicalmente la gerarchia dei rapporti fra musica, testo e arti della rappresentazione»,⁸ realizzando così una vera e piena forma artistica, un' «opera *totale* [...] in cui la poesia non fosse più l'ancella della musica e l'invenzione teatrale si risolvesse in grandiosa plasticità di resa».⁹ Di lì a poco gli stessi concetti di forma, formula e tragedia ricorrono in un altro articolo apparso sul «Figaro» (21 gennaio 1864):

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

I. La completa obliterazione della *formula*.

II. La creazione della *forma*.

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

³ A. BOITO, *Cronaca musicale* (dalla «Perseveranza», 13 settembre 1863), in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942, 1080.

⁴ G. SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Editrice Delia, 1972, 57. Paolo Paolini ha sottolineato che per Boito (ancor più che per gli altri Scapigliati) «il 'progresso' dell'arte [...] deve essere inteso [...] non come *continuum*, ma come una linea spezzata, segmentata: l'arte progredisce traumaticamente, per rotture e superamenti» (P. PAOLINI, *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: le letterature straniere*, in AA. VV., *Studi di lingua e letteratura offerti a Maurizio Vitale*, Pisa, Giardini Editori, 1983, 873).

⁵ Per la questione del rapporto fra poesia, musica e arti visive si vedano, fra gli altri, oltre al testo già citato di Scarsi, anche E. BURONI, *Arrigo Boito librettista per musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013; R. VIAGRANDE, *Arrigo Boito. «Un caduto ch'èrubo», poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008; E. D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁶ A. BOITO, *Cronaca musicale ...*, 1084.

⁷ Ivi, 1080-81.

⁸ G. GUCCINI, *I due «Mefistofele» di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in W. ASHBROOK-G. GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, 151.

⁹ L. BALDACCI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997, 247.

IV. La suprema incarnazione del dramma.¹⁰

I quattro propositi sono inverati, secondo le intenzioni forse troppo provocatorie del giovane poeta scapigliato, nell'opera che egli presenta alla Scala in veste di autore del libretto, compositore della musica e direttore d'orchestra.

Nonostante la rottura degli orizzonti d'attesa del pubblico, con l'indulgere all'elemento sinfonico a discapito della melodia e del bel canto, e con l'insistere su questioni filosofiche, il melodramma non è accolto subito male: il *Prologo in cielo*, «solido organismo di poesia e musica fuse in un'unica armonia d'ispirazione»,¹¹ conquista il pubblico, ma l'opera nel complesso non ne incontra il favore, anche a causa dell'inusuale durata: il «Mastodonte musicale»¹² crollò miseramente.

Quella che Nardi definisce «la parte più pericolosa di tutta l'opera»¹³ è costituita dalla prima scena del quarto atto, *Il palazzo imperiale*. In una nota apposta al libretto dallo stesso Boito, si legge: «il quarto ed il quinto atto dell'opera sono tolti dal *secondo Faust* di Goethe che è la continuazione ed il complemento necessario del primo» (*Mefistofele*, p. 109n). Nardi così commenta la scelta: «Siamo nella sfera del simbolico meno accessibile, del filosofico d'apparenze più bizzarre. Che cosa può capire il pubblico del trapasso di Faust, dell'esperienza dell'amore in questa della ricchezza e poi in quella dell'estetica classica?»¹⁴

L'esecuzione, imperfetta,¹⁵ non aiuta, e concorre a generare un rifiuto totale da parte del pubblico: «D'altronde, Imperatore e Astrolago (costui, un cantore del Duomo dalla faccia rubiconda, diventata, nello sgomento, comica oltre tutte le intenzioni boitiane) sembrano non avere altro ufficio che di stonare e stonare».¹⁶

I sostenitori di Boito e gli avversari della cosiddetta «musica dell'avvenire» si scontrano nel tentativo di decretare, rispettivamente, il trionfo e la caduta dell'opera, mentre Boito la dirige fino

¹⁰ A. BOITO, *Cronache dei teatri* (dal «Figaro», 21 gennaio 1864), in ID., *Tutti gli scritti*, 1107. S. MARTINOTTI (*Boito critico musicale (nel 150° della nascita)*, «Otto/Novecento», XVII (1993), 1: 17) ha notato che «saranno proprio questi canoni i supremi ideali artistici di Boito, che finiranno di condizionare e quasi paralizzare le sue creazioni fino a fargli rimandare per decenni la composizione del *Nerone*». Il teorico, in un certo senso, avrebbe inibito l'artista, con le sue dichiarazioni di poetica fin troppo esigenti. Per Maeder un ulteriore, non opposto ma complementare, motivo della «non conclusione» di alcune opere boitiane è nella preferenza accordata dal poeta alla potenzialità e virtualità del non ancora finito: «Boito non stima la sua produzione e tende a negarla di continuo. Quello che conta è l'opera, unica ed eccezionale, l'opera virtuale, mai terminata, sempre *in fieri*» (C. MAEDER, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, 73).

¹¹ M. RISOLO, *Arrigo Boito poeta*, in *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, ristampato per cura di Michele Risolo, Napoli, Società anonima editrice Francesco Perrella, 1916, 8.

¹² Così Boito allude al *Mefistofele* in *A sua Eccellenza il Ministro della Istruzione Pubblica - Lettera in quattro paragrafi* (dal «Pungolo», 21 maggio 1868), in ID., *Tutti gli scritti*, 1292.

¹³ P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, 271. Per un resoconto dettagliato della serata e dei giudizi contrastanti sull'opera si vedano in particolare le pp. 249 ssg.

¹⁴ Ivi, 271.

¹⁵ «Le cinquantasei prove del *Mefistofele* non erano bastate evidentemente a educare solisti e coro ad una buona intonazione e le prime incertezze si manifestarono nel 'Prologo in cielo' che tuttavia trascinò il pubblico all'applauso. Il basso Junca, reduce da una malattia, non era in buona forma e stonò abbondantemente [...]. Passato in silenzio il primo atto in atmosfera annoiata, i contrasti ricominciarono nel secondo atto fino al quartetto che risollevò le sorti dell'opera destinata a precipitare nel 'Sabba romantico' pieno di fischiatissime diavolerie. I cantanti atterriti dalla gazzarra stonavano a gara [...]» (G. CATTANEO, *Il fiasco del Mefistofele*, «Paragone», XXX (1979), 358: 99).

¹⁶ NARDI, *Vita di ...*, 271.

alla fine, imperturbabile sotto la pioggia di fischi e restando impassibile anche, nei giorni seguenti, nei confronti dell'«oltraggiosa violenza della stampa».¹⁷

Marcello Conati ha sottolineato che

Il fiasco del *Mefistofele* incide profondamente non solo sulla carriera artistica di Boito, ma fin sulla sua stessa personalità. Non è dubbio che dall'evento egli subì un duro contraccolpo, destinato a ripercuotersi sulla sua indole e sul suo operato di artista e di intellettuale. Al carattere impetuoso e dissacratore delle prime battaglie artistiche subentra un atteggiamento molto più controllato, diffidente, soprattutto distaccato.¹⁸

Quella che viene rappresentata nel 1875 al Teatro Comunale di Bologna è un'opera profondamente diversa, scaturita da (molti) tagli e (poche) aggiunte.¹⁹ Se nel 1868 l'autore non era «animato che da volontà di liberazione dal vecchio, dalle formule [...], dalle convenzionali suddivisioni dell'opera in pezzi chiusi»,²⁰ adesso attua un «lavoro di semplificazione»,²¹ concedendo «un diverso respiro [...] alla melodia con la soppressione di momenti ed episodi che la soffocavano con lungaggini di recitativi, e un po' più di abbandono ad essa, magari con l'aggiunta di qualche pezzo».²² In questo modo, però, Boito rinuncia ad episodi fondamentali per rivelare la «verità psicologica»²³ di Faust, e dunque un po' anche di se stesso.

Lasciando da parte le sperimentazioni volte a rinnovare il genere melodrammatico, Boito trasforma l'opera «allontanandosi da Goethe e avvicinandosi a Verdi»: ²⁴ la storia d'amore con Margherita assume un maggiore rilievo; le parti destinate a Faust subiscono un innalzamento di tonalità; sono inseriti duetti tra l'eroe e l'eroina. Il *Mefistofele* è reinserito, così, nel solco di quella tradizione operistica che il giovane compositore ha cercato di infrangere e rinnovare forse troppo prematuramente:

[Boito] si ridusse a trasformare completamente il senso della propria ricerca, riconducendola punto per punto nell'alveo della tradizione, rinunciando cioè definitivamente a voler trasporre

¹⁷ L. MIRAGOLI (*Il Melodramma italiano nell'Ottocento*, Roma, P. Maglione e C. Strini, 1924, 245) ha sottolineato «l'oltraggiosa violenza della stampa contro un giovane che aveva osato svincolarsi dai vecchi convenzionalismi».

¹⁸ M. CONATI, *Verdi e Boito: preistoria di una collaborazione*, in G. MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito, Firenze, Leo S. Olschki, 1994, 319. Per una ricostruzione del rapporto intercorso tra Verdi e Boito si veda R. VIAGRANDE, *Verdi e Boito. 'All'arte dell'avvenire'. Storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica*, Monza, Casa Musicale Eco, 2013.

¹⁹ Oltre a molte varianti meno evidenti, che investono la sfera lessicale, sono presenti modifiche radicali: eliminato il *Prologo in teatro*; notevolmente accorciati il primo atto (in entrambe le scene, *La domenica di Pasqua* ed *Il patto*) ed il secondo (nella scena dedicata alla *Notte del sabba*); modificato l'atto terzo con la *Morte di Margherita* (nel '75 alcuni brani, scritti nel '68 in prosa secondo il modello goethiano, sono ridotti in versi, ed è aggiunta un'aria); eliminato completamente l'atto quarto e l'intermezzo sinfonico; profondamente rimaneggiato ed ampliato l'atto quinto, con *La morte di Faust*. Per una sinossi dei due libretti si veda M. BUSNELLI, *I due libretti del Mefistofele*, in G. TINTORI (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, 61-88.

²⁰ NARDI, *Vita ...*, 293-94.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Q. PRINCIPE, *Lo zolfo e l'Italietta*, in *Diabolus in musica/3*, Programma di sala a cura di T. Balbo, Fusignano, Ufficio Edizioni Ravenna Festival-Grafica Morandi, 2005, 47.

nel teatro d'opera una cultura più vasta e profonda, una immagine più complessa dell'uomo, un pensiero critico.²⁵

Il melodramma viene, in un certo senso, ricondotto ai gusti del pubblico, al suo orizzonte d'attesa. Coscientemente, Boito sacrifica l'identità più profonda dell'opera per assicurarle vita e durata:

La resurrezione [del *Mefistofele*] era consentita a patto che il poeta indulgesse al compositore di musica, che il lavoro letterario fosse sacrificato alle esigenze del teatro lirico, conservando dell'antica opera soltanto le scene e gli episodi più accessibili e veramente umani, togliendone tutto ciò che potesse disturbare e confondere la semplicità dello svolgimento.²⁶

Il *Mefistofele* otteneva dunque un «successo d'appello»,²⁷ in virtù del quale Boito, proprio dopo essere sceso a patti col pubblico, «era o passava per essere l'affermato alfiere di un ipotetico 'nuovo corso' del teatro musicale italiano».²⁸ La questione su quale dei due testi sia il più riuscito artisticamente è lunga e controversa;²⁹ a tale proposito è stato recentemente sottolineato che

si tratta di due testi distinti, non confondibili e nati con ottiche e obiettivi differenti, inconciliabili. [...] La nuova redazione, frutto di potature e innesti, è altra cosa: le radici restano ma la forma dell'albero muta, i rami e la chioma crescono rinnovati e cambiano aspetto. La prima pianta era stata pensata non per un giardino pubblico ma per un *hortus conclusus*, e risultò inevitabilmente non gradita. [...] Questa è una pianta sorella, somigliante all'altra con cui condivide buona parte del 'patrimonio genetico', eppure diversa.³⁰

Per quanto riguarda la partitura, quella dell'opera del '68 non esiste più come spartito completo: le carte con la musica originaria furono smembrate e rimaneggiate, modificate, integrate,³¹ in parte

²⁵ G. SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. PESTELLI (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, 603.

²⁶ RISOLO, *Arrigo Boito ...*, 17.

²⁷ F. DEGRADA, *Otello: da Boito a Verdi*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto edizioni, 1979, II, 156.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Riportiamo, a titolo esemplificativo, le motivazioni che Nardi e Lavagetto adducono per chiarire la scelta di pubblicare, rispettivamente, il libretto del primo e del secondo *Mefistofele*. Ecco quanto scrive Nardi (*Introduzione*, in A. BOITO, *Tutti gli scritti*, XIII-XIV): «Si dovevano dare, nella presente raccolta, l'una e l'altra redazione [...]? E dandone una soltanto, per quale determinarsi? [...] Mi sono determinato pertanto per la redazione del *Mefistofele* più remota, perché più rara, e artisticamente superiore alla definitiva». Lavagetto, dal canto suo, annota: «L'edizione qui pubblicata è quella che andò in scena al teatro Comunale di Bologna nel 1875. Si è scelta questa ultima e definitiva edizione, anziché quella del 1868, preferita da P. Nardi, in quanto le radicali modificazioni introdotte ottengono una maggiore funzionalità strutturale del libretto e determinano decisamente il migliore risultato complessivo dell'opera» (nota a piè pagina, in A. BOITO, *Opere*, 159).

³⁰ E. D'ANGELO, *Rivolta pazza*, in A. BOITO, *Il primo Mefistofele*, 7-8.

³¹ L'autografo, conservato negli Archivi della Casa Ricordi, «è un documento problematico, in quanto tutte le successive revisioni vennero realizzate direttamente sulla partitura» (W. ASHBROOK, *La Disposizione scenica per il Mefistofele di Boito - studio critico*, in W. ASHBROOK-G. GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, 8). È possibile individuare diverse stratificazioni, in base all'uso da parte di Boito di diversi tipi di carta: «In sintesi, i vari livelli delle modifiche apportate da Boito accertabili dall'esame dell'autografo sono: oltre alla Carta A, risalente alla versione originale del 1868, c'è la Carta B, che Boito usò nel 1871 e che può aver continuato a usare sino all'ottobre 1875. La Carta C contiene materiale che fu incluso nelle rappresentazioni bolognesi del 1875. La Carta D [...] fu usata da Boito per i passi cambiati in vista dell'edizione 'definitiva', cioè per la nuova presentazione alla Scala del maggio 1881» (*ibidem*).

distrutte,³² in modo tale che non è più possibile la ricostruzione e la messa in scena del primo *Mefistofele*.

Nonostante l'assenza della partitura originaria, Boito continuò tuttavia a considerare il libretto del 1868 come un'opera a sé stante, e non solamente come prima tappa di un percorso che si compie nel '75. Ciò è provato dal fatto che, allestendo l'edizione di tutti i libretti da lui scritti, l'autore abbia previsto la presenza di entrambi i *Mefistofele*:³³ quello del '75, che lo consacra al successo del grande pubblico, e quello del '68, che rappresenta il dramma vissuto a poco più di vent'anni: «il dramma della poesia ch'egli destinava a porsi sul piano medesimo della musica, e sarà invece costretto, lui pure, volente o nolente, a fare, almeno in alcun grado, ancella della musica».³⁴

³² «L'*intermezzo sinfonico* del Mefistofele fu condannato alle fiamme insieme alla *scena del Palazzo imperiale* e a tutte le altre pagine soppresse» (A. BOITO, lettera a V. Raeli del 9 marzo 1917, in *Lettere di Arrigo Boito*, raccolte e annotate da R. De Rensis, Roma, Società Editrice di «Novissima», 1932, 50).

³³ Cfr. E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, 184-85.

³⁴ NARDI, *Vita di ...*, 294.