

LUISA CURINGA, Debussy, il fauno e il flauto: influenze del mito classico in <i>Syrinx</i> per flauto solo	Pag.	323
ANTONELLA GIULI, Etica <i>ex vita</i> . Jean-Marie Guyau e Friedrich Nietzsche	»	345
MARA LACCHÈ, Don Giovanni, Faust, Prometeo. I miti e l'incontro con la musica tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento	»	413
ROBERTO MANCINI, Esistere interpretando: l'arte della lettura ...	»	439
MORENA MUZI, Dalla diade al triangolo primario. Una svolta nello studio della comunicazione preverbale	»	457
FRANCESCO ORILIA, Termini singolari, figure e co-referenzialità	»	487
ALESSANDRO VIGIANI, Per una nuova considerazione del petrarchismo delle <i>Rime</i> alfieriane	»	507
TERZA SEZIONE: NOTE E RICERCHE		
GUIDO e SILVIA BOTTICELLI, Il progetto di restauro	»	529
CHRISTIANE DELPLACE - SILVIA MARIA MARENGO, Bibliografia archeologica ed epigrafica delle Marche (1996-2000)	»	535
GIUSEPPE LUPPINO, Le risorse informatiche in biblioteca e la musicologia: strategie di ricerca per una «Bibliografia sulla Storia della musica in Italia nel sec. XX» (Estetica della musica)....	»	583
FRANCESCO PAOLO RIZZO, Cesare <i>Hemitheos</i> . Il fascino tolemaico alla vigilia della fine	»	613

UNIVERSITÀ DI MACERATA

ANNALI

DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

XXXV

(2002)

ESTRATTO



MACERATA

umanista, pseudo-medico e alchimista, che andava millantando il possesso di ogni potenza taumaturgica e di ogni dottrina occulta, nell'incerta preistoria della leggenda dongiovannesca, Giovanni Macchia⁴ porta come unico precedente documentato, malgrado il parere contrario di A. Dabezies⁵, per prossimità di date ed ambiente, la storia di certo conte Leonzio, ateo e corrotto dalla dottrina machiavellica.

Tuttavia, prima di giungere alla sublimazione musicale, grazie ai geni mozartiano, beethoveniano e schubertiano, le leggende di Faust e Don Giovanni, «i Titani, i Giganti del Medioevo»⁶, secondo la definizione di S. Kierkegaard, sono assurte a mito attraverso la letteratura. La raccolta degli aneddoti concernenti il diabolico Jörg (Georg) o Johannes Faust ed il suo patto con il diavolo, curata da un anonimo ed intitolata: *Historia von Dr Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen selbs angerichtet und getrieben, bizz er endlich seinen wolverdienten Lohn empfangen*, pur essendo preceduta da altre, in latino o in tedesco, conobbe un successo eccezionale. Editto da Johann Spiess, a Francoforte nel 1587, questo piccolo volume costituì il punto di partenza per gli ulteriori sviluppi del mito, al di là della stessa Germania: seguirono infatti ben ventidue riedizioni – tra cui quelle di Georg Rudolf Widmann (Amburgo 1599) e di Johannes Nicolaus Pfitzer (Norimberga 1674) – nonché varie traduzioni – fra le quali quella di Pierre-Victor Palma-Cayet (1598) –, che si diffusero anche nella 'Merry England' elisabettiana, ispirando il grande tragediografo, rivale di Shakespeare: Thomas Marlowe, autore de *The tragical history of Doctor Faustus* (1592).

Ancor prima di Goethe, Marlowe era riuscito a fare del suo Faustus un personaggio di straordinaria potenza, un vero titano, tanto da essere

⁴ Cfr. G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1966, p. 4.

⁵ Secondo A. DABEZIES, «tout à l'opposé de celle de Don Juan, l'histoire de Faust dans l'anonymat populaire, elle reflète surtout les superstitions de l'époque démonologie, sorcellerie, pacte, etc. Tirso, lui, va créer son Don Juan en expert de littérature et de théâtre: plus de diableries, la figure de la Statue vengeresse relève d'un ordre de superstition tout différent et notre moine cherche à l'inscrire (non sans mal) dans une réflexion théologique sur le jeu de la grâce et de la liberté». DABEZIES, *Faust et Don Juan*, cit., pp. 395-396.

⁶ Cfr. S. KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, in *Enteneller*, trad. it. di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1993, Tomo I, p. 158.

paragonato all'antico Prometeo. Come il seminidio, incatenato alla rupe e straziato dal rostro dell'avvoltoio, anche questo nuovo ribelle sconta, con l'estremo martirio, una colpa benefica e gloriosa. La sete di conoscenza e di sapienza, che gli fa dimenticare i sogni di impero e di ricchezza al momento del patto con Mefistofele, lo avvicina idealmente al Prometeo rinascimentale: quello di Francis Bacon (*De Sapientia veterum*, 1609), simbolo della natura e dello spirito umano, o quello di Giordano Bruno (*Cabala del cavallo Pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico*, 1585), simbolo dell'autonomia dell'uomo e del suo carattere unico di essere dotato della ragione⁷. Come afferma R. Trousson:

«Semblable à un dieu sur la terre, émule de la nature, l'homme acquiert à la conquête de la connaissance un droit légitime: aussi observe-t-on qu'on ne parle plus du châtement du Titan. Son supplice n'est plus que le symbole de son éternelle ardeur à savoir, il fait partie de la condition humaine; il ne l'exclut de l'ordre naturel, mais il est la preuve que l'homme y participe»⁸.

L'affinità con il mito prometeico, tradisce quindi una certa simpatia di Marlowe per questo Faust, la cui colpa, tra l'altro, diviene causa di uno straziante conflitto interiore, di una violenza tale da suggerire perfino propositi di suicidio. Fin dall'inizio del dramma, il protagonista ha sempre accanto due angeli: il 'Good deets' e il 'Bad deets' della tipica moralità inglese quattrocentesca, che rappresentano, in un certo senso, l'incarnazione vivente delle due epoche – Medioevo e Rinascimento –, l'una contro l'altra armate, che combattono nell'intimo di questo Titano, che si erge sullo spartiacque fra le due⁹.

Come il 'turpissimus nebulo' della tradizione si è trasformato nel titanico Doctor Faustus marlowiano, anche il Don Giovanni Tenorio di Tirso si complica nella pièce molièriana, acquisendo quella coscienza di sé che mancava ai suoi predecessori. Tirso, così come Calderón de la Barca, autore della celebre *Estatua de Prometeo*, «fait plus œuvre musicale que poétique», visto che «au cœur de la mythification de l'aventurier, il inscrit le contrepoint: la présence du mal»¹⁰. Il Burlador

⁷ Cfr. R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1976, Tome I, pp. 110-118.

⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁹ Cfr. V. ERRANTE, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, Firenze, Sansoni, 1951, Vol. I, p. 162.

¹⁰ D.-H. PAGEAUX, *Tirso de Molina in Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 915.

MARA LACCHÈ

DON GIOVANNI, FAUST, PROMETEO. I MITI E
L'INCONTRO CON LA MUSICA TRA LA FINE
DEL SETTECENTO E L'INIZIO DELL'OTTOCENTO*

«Faust et Don Juan constituent les deux sommets de la poésie mythologique chrétienne des temps modernes»¹, afferma A. Dabezies. Se la relazione dei miti faustiano e dongiovannesco è presente anche in Kierkegaard, in che modo giustificare l'associazione al mito prometeico, mito arcaico teogonico?

Anche se ormai lontano dai culti dell'antica 'polis' ateniese, «dans l'ère de la culture où nous vivons, chaque homme cultivé centralise, à sa manière, une figure de Prométhée»². Come il titano di Gaston Bachelard, anche Don Giovanni e Faust sono divenuti 'termini generali'³, appartenenti alla cultura occidentale e compresi da tutti.

Se nel caso di Faust, identifichiamo il remoto germe storico, in un contemporaneo di Lutero, chiamato Johannes o Jörg Faust, pseudo-

* Tratto dalla tesi di laurea *Il mito e la sua evoluzione nell'immaginario creativo musicale: Don Giovanni, Faust, Prometeo* (Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Macerata, a.a. 1997-1998), consacrata all'influenza di tre personaggi mitici nella creazione musicale dalla fine del XVIII sec. all'epoca contemporanea, tale articolo mira ad approfondirne la prima parte: il primo significativo incontro dei miti letterari di Don Giovanni, Faust e Prometeo con il genio musicale di Mozart, Beethoven e Schubert, sullo sfondo del delicato momento di passaggio della cultura settecentesca, all'Ottocento romantico.

¹ A. DABEZIES, *Faust et Don Juan*, in *Dictionnaire de Don Juan*, a cura di P. Brunel, Paris, Robert Laffont, 1999, p. 395.

² G. BACHELARD, *Fragments d'une Poétique du Feu*, Paris, PUF, 1988, p. 106.

³ *Ibidem*, p. 106.

umanista, pseudo-medico e alchimista, che andava millantando il possesso di ogni potenza taumaturgica e di ogni dottrina occulta, nell'incerta preistoria della leggenda dongiovannasca, Giovanni Macchia⁴ porta come unico precedente documentato, malgrado il parere contrario di A. Dabiezies⁵, per prossimità di date ed ambiente, la storia di certo conte Leonzio, ateo e corrotto dalla dottrina machiavellica.

Tuttavia, prima di giungere alla sublimazione musicale, grazie ai geni mozartiano, beethoveniano e schubertiano, le leggende di Faust e Don Giovanni, «i Titani, i Giganti del Medioevo»⁶, secondo la definizione di S. Kierkegaard, sono assurde a mito attraverso la letteratura. La raccolta degli aneddoti concernenti il diabolico Jörg (Georg) o Johannes Faust ed il suo patto con il diavolo, curata da un anonimo ed intitolata: *Historia von Dr Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltsame Abenteuer gesehen selbs angerichtet und getrieben, bizz er endtlich seinen wolverdienten Lohn empfangen*, pur essendo preceduta da altre, in latino o in tedesco, conobbe un successo eccezionale. Edito da Johann Spiess, a Francoforte nel 1587, questo piccolo volume costituì il punto di partenza per gli ulteriori sviluppi del mito, al di là della stessa Germania: seguirono infatti ben ventidue riedizioni – tra cui quelle di Georg Rudolf Widmann (Amburgo 1599) e di Johannes Nicolaus Pfitzer (Norimberga 1674) – nonché varie traduzioni – fra le quali quella di Pierre-Victor Palma-Cayet (1598) –, che si diffusero anche nella 'Merry England' elisabettiana, ispirando il grande tragediografo, rivale di Shakespeare: Thomas Marlowe, autore de *The tragical history of Doctor Faustus* (1592).

Ancor prima di Goethe, Marlowe era riuscito a fare del suo Faustus un personaggio di straordinaria potenza, un vero titano, tanto da essere

⁴ Cfr. G. MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1966, p. 4.

⁵ Secondo A. Dabiezies, «tout à l'opposé de celle de Don Juan, l'histoire de Faust dans l'anonymat populaire, elle reflète surtout les superstitions de l'époque démonologie, sorcellerie, pacte, etc. Tirso, lui, va créer son Don Juan en expert de littérature et de théâtre: plus de diableries, la figure de la Statue vengeresse relève d'un ordre de superstition tout différent et notre moine cherche à l'inscrire (non sans mal) dans une réflexion théologique sur le jeu de la grâce et de la liberté». DABEZIES, *Faust et Don Juan*, cit., pp. 395-396.

⁶ Cfr. S. KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati, ovvero il musicale-erotico*, in *Enteneller*, trad. it. di A. Cortese, Milano, Adelphi, 1993, Tomo I, p. 158.

paragonato all'antico Prometeo. Come il seminidio, incatenato alla rupe e straziato dal rostro dell'avvoltoio, anche questo nuovo ribelle sconta, con l'estremo martirio, una colpa benefica e gloriosa. La sete di conoscenza e di sapienza, che gli fa dimenticare i sogni di impero e di ricchezza al momento del patto con Mefistofele, lo avvicina idealmente al Prometeo rinascimentale: quello di Francis Bacon (*De Sapientia veterum*, 1609), simbolo della natura e dello spirito umano, o quello di Giordano Bruno (*Cabala del cavallo Pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico*, 1585), simbolo dell'autonomia dell'uomo e del suo carattere unico di essere dotato della ragione⁷. Come afferma R. Trousson:

«Semblable à un dieu sur la terre, émule de la nature, l'homme acquiert à la conquête de la connaissance un droit légitime: aussi observe-t-on qu'on ne parle plus du châtement du Titan. Son supplice n'est plus que le symbole de son éternelle ardeur à savoir, il fait partie de la condition humaine; il ne l'exclut de l'ordre naturel, mais il est la preuve que l'homme y participe»⁸.

L'affinità con il mito prometeico, tradisce quindi una certa simpatia di Marlowe per questo Faust, la cui colpa, tra l'altro, diviene causa di uno straziante conflitto interiore, di una violenza tale da suggerire perfino propositi di suicidio. Fin dall'inizio del dramma, il protagonista ha sempre accanto due angeli: il 'Good deets' e il 'Bad deets' della tipica moralità inglese quattrocentesca, che rappresentano, in un certo senso, l'incarnazione vivente delle due epoche – Medioevo e Rinascimento –, l'una contro l'altra armate, che combattono nell'intimo di questo Titano, che si erge sullo spartiacque fra le due⁹.

Come il 'turpissimus nebulo' della tradizione si è trasformato nel titanico Doctor Faustus marlowiano, anche il Don Giovanni Tenorio di Tirso si complica nella pièce molièriana, acquisendo quella coscienza di sé che mancava ai suoi predecessori. Tirso, così come Calderón de la Barca, autore della celebre *Estatua de Prometeo*, «fait plus œuvre musicale que poétique», visto che «au cœur de la mythification de l'aventurier, il inscrit le contrepoint: la présence du mal»¹⁰. Il Burlador

⁷ Cfr. R. TROUSSON, *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Librairie Droz, 1976, Tome I, pp. 110-118.

⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁹ Cfr. V. ERRANTE, *Il mito di Faust. Dal personaggio storico alla tragedia di Goethe*, Firenze, Sansoni, 1951, Vol. I, p. 162.

¹⁰ D.-H. PAGEAUX, *Tirso de Molina in Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 915.

spagnolo, infatti, in realtà non esiste, ma sarà la società a fabbricarlo il mito, precisandone anche i contorni satanici:

«ce n'est pas l'action, la *burla* en elle-même, qui fait problème pour cette société, mais les circonstances dans lesquelles elle a été commise (dans un palais royal et sur une personne de haut rang). On ne saurait oublier, aujourd'hui, ce qui est évident pour le public de Tirso: le laxisme moral de la société dans laquelle évolue le *burlador*»¹¹.

Rispetto all'allegro e spavaldo Don Giovanni spagnolo, nel personaggio molieriano, come afferma il Macchia, «l'empietà diventa una dottrina e, come se non bastasse, la falsa devozione serve, addirittura, il libertinaggio»¹². Egli diventa lo stesso Tartuffe ed esalta l'ipocrisia:

«Don Juan: – Il n'y a plus de honte maintenant à cela: l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus»¹³.

Collocato in un momento delicato della sua biografia, e cioè la fase di grande amarezza che seguì la censura che aveva colpito *Tartuffe*, Molière identifica, di volta in volta, nel suo ambiguo Don Juan sé stesso o i suoi detrattori. Personaggio cupo e tragico, il libertino francese, sembra non aver molto in comune con l'empio punito mozartiano, quintessenza dell'erotismo musicale. Tuttavia, annunciando in qualche modo il processo di 'faustizzazione' cui il mito andò incontro nel Romanticismo, il Don Juan molieriano raggiunge una maturità che lo fa responsabile di tutti i suoi pensieri e di tutte le sue azioni. Purché la morte arrivi con un'inedita concisione, al suo termine la commedia francese esce dal momentaneo per entrare nella storia, e si confronta all'eterno, raggiungendo la dignità della tragedia, con un suo tono universale che prelude al magnifico finale dell'opera mozartiana. Il duetto con la Statua del Commendatore, che ritroviamo alla fine del secondo atto, infatti, è comparabile, per la sua intensità drammatica, al monologo finale del *Doctor Faustus* di Marlowe, ovvero quell'angoscioso vaniloquio di shakespeariana potenza, commentato dal ritmo di un orologio che scandisce spietatamente gli undici colpi che gli decretano la fine.

¹¹ *Ibidem*, p. 915.

¹² MACCHIA, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, cit., pp. 26-27.

¹³ MOLIERÈ, *Dom Juan*, Paris, Pocket, 1992, Atto V – Scena 2, pp. 89-90.

Malgrado la condanna da parte del coro (Chorus IV¹⁴), il lettore stesso prova pietà per questo dannato, sul quale si era abbattuta una pena più grave della sua magnifica colpa; la colpa di aver offerto all'umanità, sia pure con impeto di ribellione, un tesoro più prezioso del fuoco rapito dall'antico Titano all'Olimpo: la fiamma di quell'eroico furore, che da oltre tre secoli è la ragione stessa della nostra esistenza, il segno dell'umana nobiltà. Quell'eroico furore, che purtroppo manca nell'eroe del *Doktor Faustus* di Lessing, incentrato sulla sola ansia conoscitiva del protagonista, lo ritroviamo tuttavia in epoca preromantica: il vecchio involucro fantastico del mito faustiano ricevette un prodigioso urto rinnovatore da parte del giovane Goethe, orientandosi, così verso la propria metamorfosi definitiva.

Prima di assurgere, attraverso l'evoluzione etica del poeta, a diventare mito simbolico del destino umano del mondo, il fantasma faustiano balzò dal suo spirito come forma espressiva della crisi giovanile di titanismo, in cui l'eroico furore prometeico appariva come smorzato e sommerso nella tristezza disperata di Werther; crisi che include in sé stessa la possibilità, anzi la necessità di un superamento. Così, nell'antico mito ripreso nell'*Urfaust* (*Faust* originario, scritto prima del 1775), trasfigurò un aspetto del proprio Sturm und Drang: la ribellione alla scienza ed il veemente, 'dongiovannesco' anelito verso la vita. Si tratta di quel sentimento misto di uno scetticismo inerte e di un titanismo disordinato, del fascino dionisiaco della vita, intesa come misteriosa sostanza ribelle da avvincere e da scuotere, ma anche di quell'anelito di distacco dalla realtà, verso una meta trascendente, culminante in genere nella pazzia o nel suicidio, per l'implicita impossibilità di placarsi nello scopo raggiunto.

È il titanismo del *Prometheus* (1774), l'inno goethiano, frammento dell'omonimo dramma, in cui Goethe affrontava in modo drammatico il problema dell'uomo nuovo opponendolo a quel principio di cui egli voleva e doveva essere la negazione più radicale: il principio dell'autorità.

«Hier sitz'ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, weinen, / Geniessen und zu freuen sich, / Und dein nicht zu achten / Wie ich»¹⁵

¹⁴ C. MARLOWE, *Doctor Faustus*, a cura di N. D'Agostino, Milano, Mondadori, 1992, Chorus IV, pp. 170-171.

¹⁵ J. W. GOETHE, *Prometheus*, in *Inni*, trad. it. di G. Baioni, Torino, Einaudi, 1967, vv. 52-58, pp. 78-79.

tuona Prometeo alla fine dell'inno, con un tono di sfida nei confronti del padre degli dei. Secondo Friedrich Nietzsche, il giovane Goethe ha saputo esprimere ciò che il pensatore Eschilo aveva da dirci, e che come poeta con la sua immagine simbolica ci fa solo intuire:

«L'uomo, crescendo ad altezza titanica, si conquista da sé la propria civiltà, costringendo gli dèi ad allearsi con lui, perché nella sua propria saggezza tiene in sua mano l'esistenza e i limiti di essa»¹⁶.

Tale dunque è il testo di cui Schubert «va se saisir, avec quelle ferveur, pour en faire la substance de sa propre musique»¹⁷; secondo Brigitte Massin, l'ode evidenzia il rapporto fra lo Sturm und Drang e l'Aufklärung, tanto da congiungere idealmente il pensiero di Spinoza a quello che sarà il credo nietzschiano, ovvero il rifiuto di un aldilà cristiano, di un *amor fati*, del destino, dell'eterno ritorno.

Per la loro forza drammatica, *Prometheus* e gli inni goethiani, ispirarono numerosi compositori di *Lieder*, benché, come Serge Gut l'afferma, «à l'exception de Schubert», e di Hugo Wolf, «les musiciens ont rarement été heureux avec l'Olympien. Schumann, entre autre, en est une cruelle démonstration»¹⁸.

La sottile analisi di S. Gut, mette in evidenza, nello stile 'durchkomponiert' del *Prometheus* (D674, 1813) schubertiano, l'accentuazione del tema del disprezzo prometeico, che secondo Brigitte Massin assume un connotato biografico, dato il singolare sincronismo esistente fra la composizione del lied e i decreti di Carlsbad¹⁹. Ma al di là della contingenza storica, noi vediamo «ce *Prometheus* rompre avec le ton intime ou tragique des autres lieder, pour se placer comme l'affirmation de sa dignité de musicien et de sa force créative»²⁰.

Il tema del disprezzo diventa sentimento del sublime, che nasce, secondo G. Baioni²¹, dall'incontro di due sentimenti contrastanti: da una

¹⁶ F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giaretta, Milano, Adelphi, 1997, p. 67.

¹⁷ B. MASSIN, *Franz Schubert*, Paris, Fayard, Paris, 1993, p. 880.

¹⁸ S. GUT, *Aspects du lied romantique allemand*, s.l., Actes Sud, 1994, p. 214.

¹⁹ MASSIN, *Schubert*, cit., p. 882.

²⁰ M. LACCHÈ, *Le mythe de Prométhée dans l'imaginaire créatif musical au tournant du XXe siècle*, mém. de DEA de Musique et Musicologie, dir. Prof. D. Pistone, Paris, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1999, p. 69.

²¹ G. BAIONI, *Prefazione in Goethe, Inni*, cit., p. 10.

parte la percezione dell'immensità dell'universo che genera nell'uomo un senso di sgomento e di terrore per la propria finitezza e distruttibilità; dall'altra la coscienza da parte dell'uomo di una sua superiorità nei confronti della natura, fondata sulla sua dignità di creatura morale e razionale.

Da qui viene il trionfo, «là dove osa gettare la sfida, / e della Morte facendo una Vittoria»²², del *Prometheus* (1816) byroniano, l'antico alleato mitico dell'uomo. Se l'implacato sguardo divino marchia il destino dell'uomo come tale, la parola ribelle di Byron osa attribuire l'origine del Male alla stessa divinità. La mitologia byroniana acquista così anche valenza metaletteraria e motiva il trasgressivo rovesciamento testuale del Bene in Male, l'unione sacra con il Creatore in solitudine titanica e la serenità dei giusti in disperazione. Byron traccia, in tal modo, un parallelo ideale con il titanico pessimismo del grande Giacomo Leopardi che, ne *La Ginestra o il fiore del deserto*²³, ribadiva un supremo ideale di fraternità, fondato sull'esigenza di costruire un mondo edificato sull'amore e la solidarietà, in quanto unico possibile riscatto dalla miseria della condizione umana. Gli uomini devono guardare in faccia il destino, con magnanima consapevolezza, opporsi ad esso costruendo un mondo veramente umano, fondato sulla solidarietà nel dolore, sulla compassione, sulla fraternità, e combattere uniti contro la natura matrigna. È questa un'affermazione suprema del titanismo leopardiano, in altre parole l'esaltazione del «coraggio nell'affrontare l'orrido»²⁴, per permettere agli uomini di uscire da quello stato ferino di cui parla nell'operetta *La scommessa di Prometeo*, che si conclude con parole di sfiducia nei confronti del genere umano:

«Momo stava per congratularsi con Prometeo sopra i buoni effetti della civiltà, e sopra la contentezza che appariva ne risultasse alla nostra vita; e voleva anche rammemorargli che nessun altro animale fuori dell'uomo, si uccide volontariamente esso medesimo, né spegne per disperazione della vita i figliuoli: ma Prometeo lo prevenne; e senza curarsi di vedere le due parti del mondo che rimanevano, gli pagò la scommessa»²⁵.

²² G. BYRON, *Prometheus*, in *Opere scelte*, trad. it. di T. Kemeny, Milano, Mondadori, 1993, vv. 58-59, pp. 314-315.

²³ G. LEOPARDI, *La ginestra o il fiore del deserto*. *Canti*, in *Opere*, s.l., Luigi Reverdito Editore, 1995, vv. III-135 e 145-157, pp. 105-106.

²⁴ U. BOSCO, *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi e altri studi leopardiani*, Roma, Bonacci Editore, s.d., p. 7.

²⁵ LEOPARDI, *La scommessa di Prometeo*. *Operette morali in Opere*, cit., p. 164.

Non si tratta di una concezione sterilmente individualistica o reazionaria: a certe posizioni superficialmente ottimistiche che furono proprie del nostro Romanticismo, il Leopardi opponeva la necessità di indagare a fondo la problematicità della vita, di ritrovare una solidarietà autentica fra gli uomini, di comprendere che ogni vera fondazione di valori spirituali non può essere disgiunta da un sentimento austero e doloroso del dramma dell'esistenza.

In questa prospettiva si iscrivono anche le gesta compassionevoli, come quelle che vedono il Don Giovanni byroniano salvare la vita di una bambina turca dalla crudeltà cieca dei commilitoni cosacchi²⁶, e che assumono la connotazione di una rivolta contro il Male storico metafisicamente sovradeterminato dal dio degli eserciti.

Il *Don Juan* rappresenta la *summa* dell'opera poetica byroniana. Qui il protagonista è ancora l'esiliato che ha perduto le determinazioni sostanziali della propria personalità, la famiglia, la comunità civile originaria, ma la sua innocenza, che gli deriva dall'immediato rapporto con la propria natura, lo differenzia dagli eroi. Passivo oggetto della seduzione femminile, Don Juan è anche l'incarnazione di antagonisti narrativi di una società europea priva di autentici valori, ipocrita e corrotta come appare, e ferocemente attaccata ai più bassi interessi pubblici e privati.

Quindi, non solo non è un impostore empio, trasgressore delle leggi umane e divine, come invece lo vuole la tradizione; ma contrariamente al tormento cieco degli eroi che non riescono a sottrarsi alle condizioni lacerate della propria individualità immortale, questo Don Juan percepisce gioia incontaminata di fronte alla possibile infinità della vita da cui si lascia sommergere. In lui, il potere dell'individualità non abbisogna di fondarsi su un'identificazione negativa; al contrario, la sua anima polimorfa, sempre sul punto di definirsi in contatto con le più variegata avventure e in contatto con la donna, finisce sempre per riconquistare la propria originaria informità che gli permette un' indefinita serie di metamorfosi nell'immediato esistenziale ed erotico.

Posteriore di ben venticinque anni del *Don Giovanni* mozartiano, il *Don Juan* byroniano sembra non avere nulla in comune con l'opera musicale, che ha acquisito un ruolo centrale nella storia di un mito generalmente considerato, insieme a Faust, il solo mito moderno²⁷.

²⁶ BYRON, *Don Juan*, in *Opere scelte*, cit., Canto VIII, vv. 712-816, pp. 536-545.

²⁷ C. PROST, *Mozart Wolfgang Amadeus* in *Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 671.

Eppure, l'uno come l'altro, rappresentano delle opere di eccezione: poema narrativo e non pièce teatrale, il *Don Juan* di Byron risulta essere inclassificabile²⁸, avvicinandosi alla sublime incompiutezza dell'opera mozartiana. Poema per la forma, racconto per il contenuto, confessione per le numerose digressioni in cui il poeta narratore parla di sé stesso, *Don Juan* presenta episodi tragici e lirici, che ricordano l'ambiguità fra opera buffa e tragedia, che caratterizza il 'dramma giocoso' di Mozart-Da Ponte. L'opera buffa consentiva al librettista di trarre i suoi personaggi dalla vita quotidiana, e addirittura di utilizzare personaggi di estrazione popolare, caratterizzati da uno stile musicale buffo (Leporello, Zerlina e Masetto). Le arie di opera seria, affidate ai personaggi di Donna Anna, Donna Elvira e Don Ottavio, avevano il compito di interrompere l'azione per consentire pause di puro lirismo.

Concepito come gioiosa satira, scherno, critica mordace dei vizi dei propri contemporanei, l'opera byroniana si rivela disordinata, spesso incoerente: Byron «s'amuse du caractère imprévisible de son texte, tout en laissant croire au lecteur qu'il n'en est encore qu'au prologue»²⁹. La coerenza del racconto è legata al solo filo dell'itinerario, continuamente interrotto da digressioni, di questo eterno ed ingenuo adolescente, il cui carattere è «peu affirmé, esquissé à la manière d'une silhouette, à traits vagues, limité pour l'essentiel à la bravoure physique / ... /, la fierté et la générosité»³⁰.

Allo stesso modo, il *Don Giovanni* mozartiano, pur essendo costantemente sulla scena, non lo è che di passaggio³¹. Come afferma S. Kierkegaard:

«Don Giovanni è un'immagine che compare costantemente, ma non acquista mai contorni e consistenza, un individuo che è formato costantemente, ma non viene mai compiuto, e della cui storia non s'apprende niente altro se non s'ascolta il fragore dei flutti»³².

Quindi, pur nella perfezione, che ne fa un capolavoro d'arte classica, il *Don Giovanni* si presenta come un lavoro sfuggente ed eccelso proprio

²⁸ D. LÉVY-BERTHERAT, *Byron George Gordon, lord* in *Dictionnaire de Don Juan*, cit., p. 146.

²⁹ *Ibidem*, p. 147.

³⁰ *Ibidem*, p. 148.

³¹ PROST, *Mozart*, cit., p. 673.

³² Cfr. KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati*, cit., p. 161.

per la sua imprevedibilità, per il suo essere aperto al fiorire di nuove prospettive, di interpretazioni future, di chiavi di lettura inedite che possano toccare le massime regioni musicali. La frammentarietà del mito dongiovanesco viene rispettata e anzi, nobilitata al massimo dalla musica, che da questa notte continua ha saputo trarre, al tempo stesso, magia ed orrore senza bisogno del supporto chiarificatore del libretto.

Come giustamente fa notare N. Pirrotta, nelle opere dongiovanesche che precedettero il capolavoro mozartiano, il libretto si era ridotto a fornire un'ossatura drammatica, «il pretesto cioè e l'occasione per i sempre più ricchi giochi musicali dei compositori, per l'esibizione di abili cantanti e per le mille trovate spettacolari di scenografi geniali quanto capricciosi»³³. È il caso del dramma per musica *L'empio punito* di Alessandro Melani, su libretto dell'avventuriero Pippo Acciaiuoli (1693)³⁴, delle tre redazioni del *Festin de pierre* di Jean François Le Tellier per il "Théâtre de la Foire" a Parigi (1713), e di ben tre *Convitati di pietra* contemporanei all'opera mozartiana (1797): uno di Vincenzo Fabrizi, su libretto di Lorenzi; il *Convitato di pietra* di Francesco Gardi su libretto di Giuseppe Foppa; ed infine *Don Giovanni o sia il Convitato di pietra*, inserito nel *Capriccio drammatico* di Giuseppe Gazzaniga, su libretto di Giovanni Bertati, il solo che riesce a svincolarsi dalla comicità, spesso volgare, dell'opera buffa, e dotato di un fascino finora rimasto esclusivamente teatrale³⁵. H. Abert attribuisce al Bertati il merito di aver riportato la materia dongiovanesca ad un livello più alto e più musicale, facendo altresì affiorare quell'elemento fantastico e meraviglioso – nell'intervento delle forze soprannaturali – che non aveva avuto un inquadramento organico nella visione razionalistica e illuministica di un Molière e di un Goldoni: ecco riapparire così «l'originario mondo dei sensi e dell'istinto irrazionale, quale si era rivelato nel 'Burlador'»³⁶.

Richiamando alla memoria il rimpianto rousseauiano, rivelato nelle *Confessions* (1766) per quello stato naturale primigenio che vede la partecipazione dell'io al tutto, come amore per l'Essere supremo, immanente

³³ N. PIROTTA, *Don Giovanni in musica (Dalle lezioni di Storia della Musica tenute nell'Università di Roma)*, Roma, La Goliardica, 1974, pp. 20-21.

³⁴ Cfr. MACCHIA, *Vita*, cit., p. 8.

³⁵ Cfr. L. QUÉTIN, *Gazzaniga Giuseppe*, in *Dictionnaire de Don Juan*, cit., pp. 432-435.

³⁶ H. ABERT, *Mozart. La maturità (1783-1791)*, trad. it. di B. Porena e I. Cappelli, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 392.

sia alla natura sia all'interiorità profonda dell'uomo³⁷, Don Giovanni, diventa per l'Abert³⁸, la personificazione vivente della protesta della società di allora nei confronti dell'astratto razionalismo degli enciclopedisti.

La musica giunge alla riscossa del «demoniaco eroe dei sensi»³⁹, facendone l'espressione stessa dell'«idea della genialità sensuale»⁴⁰. Infatti, secondo S. Kierkegaard:

«L'ingenuità della leggenda e della credenza popolare può arrivare a prospettare una cosa del genere senza presentire il comico; per la riflessione ciò è impossibile. Quando invece egli è inteso musicalmente, non avrò più l'individuo particolare, ma la potenza della natura, il demoniaco, che non si stancherà di sedurre né smetterà di sedurre come il vento di soffiare impetuoso, il mare di dondolarsi, o una cascata di precipitarsi giù dal suo vertice»⁴¹.

Grazie alla musica, il protagonista assurge ad unico elemento unificante che supplisce alla disorganicità dell'opera: presente dall'inizio alla fine anche quando non è in scena, Don Giovanni, riesce a stabilire una sorta di 'relazione erotica' con i propri personaggi – e soprattutto per i tre personaggi femminili –, e rappresenta il loro principale motivo di turbamento e quindi di intima trasformazione.

La figlia del Commendatore, personaggio già presente nel *Burlador*, ad esempio, prova un odio talmente violento nei confronti del proprio seduttore, da portare al parossismo l'ambiguità dell'opera ed al fiorire di non poche congetture sul personaggio. Donna Anna è la fanciulla casta ed ossequiosa del dovere, una figura nobile e maestosa, che nutre, secondo A. Farinelli, solo amore per Don Ottavio⁴²? È la figlia morbosamente attaccata alla figura paterna ed incapace di superare la morte? È, come suggeriva E.T.A. Hoffmann⁴³, la donna pas-

³⁷ L'uomo avrebbe dovuto recuperare il proprio intimo originario, il proprio 'io naturale', rompendo le catene della pura ragione, che sono sovente costituite dalle convenzioni, dai pregiudizi e dalle falsità; da quella ipocrisia, insomma, che già Molière aveva duramente messo alla berlina.

³⁸ Cfr. ABERT, *Mozart*, cit., p. 393.

³⁹ *Ibidem*, p. 393.

⁴⁰ KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati*, cit., p. 152.

⁴¹ *Ibidem*, p. 161.

⁴² Cfr. A. FARINELLI, *Don Giovanni*, Milano, Fratelli Bocca Editori, s.d., p. 162.

⁴³ Cfr. E.T.A. HOFFMANN, *Don Giovanni*, in *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, trad. it. di C. Pinelli, Torino, Einaudi, 1995, pp. 60-71.

sionale segretamente innamorata del suo seduttore? È una vittima innocente del cinico Don Giovanni, come afferma A. Einstein⁴⁴?

Già alla sua prima entrata in scena, nell'Atto I-Scena 1 (misure 64-76)⁴⁵, con una breve preparazione dell'orchestra in crescendo da fa maggiore a si bemolle maggiore, Donna Anna esordisce parlando di morte: il geniale trattamento musicale fa di questa ambigua eroina, una furia vendicatrice, morbosamente ossessionata dal sangue e dalla morte. Pierre-Jean Jouve riprende la tesi romantica di una Anna fatalmente attratta dal suo seduttore, in un misto di amore-odio. Poiché l'artificio dell'opera obbliga i due protagonisti a rimanere sul posto, Mozart trasporta «toute la lutte dans le chant»⁴⁶.

Nel recitativo che evoca la notte dell'aggressione (Atto I – Scena 13, n.10, misure 24-ss.), il comportamento 'musicale' di Donna Anna, passando attraverso quattro tonalità minori, rafforzate anche dal cambiamento di tempo – da *Allegro Assai* ad *Andante* –, secondo W. Hildesheimer, «sembra tradire il momento fatale vissuto intensamente, che tanto volentieri avrebbe trattenuto, così come all'inizio trattiene per la manica il suo seduttore, e con tanta forza che questi, stranamente, non riesce a liberarsi»⁴⁷.

Casta o no, la figlia del Commendatore sembra comunque predominare nella coalizione degli avversari di Don Giovanni, con i continui incitamenti alla vendetta.

Ma se Anna lo odia, Donna Elvira è succube del potere di Don Giovanni perché ama il suo seduttore. Senza nulla togliere alla nobiltà del personaggio, la Dama di Burgos conserva qualcosa del suo passato 'buffo', e cioè quel linguaggio musicale impulsivo e sensuale, fuori della convenzione 'seria'. Non a caso, P.-J. Jouve ne parla come di una

⁴⁴ Cfr. A. EINSTEIN, *Mozart. Il carattere e l'opera*, Milano, Ricordi, 1951 (2ª ed.), p. 473.

⁴⁵ Gli esempi musicali relativi al *Don Giovanni* fanno riferimento a W. A. MOZART, *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni in Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 17, Bärenreiter Kassel, Editionsleitung: W. Plath, W. Rehm, 1968.

⁴⁶ P.-J. JOUVE, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1993, p. 43.

⁴⁷ W. HILDESHEIMER, *Mozart*, trad. it. di D. Schwendemann Berra, Milano, Rizzoli, 1979, p. 246.

L'autore parla di 'ottoni', mentre sarebbe più preciso parlare di 'fiati'. L'organico orchestrale presenta infatti due flauti, due oboe, due fagotti, due corni (i soliottoni presenti), due clarini, violini primi e secondi, viole, violoncelli e contrabbassi, basso continuo (cembalo e violoncello).

donna gelosa, nella cui veemenza «il y a beaucoup d'Espagne, /.../, un baroque brûlant et froid»⁴⁸. Mentre in Molière – della cui fantasia Elvira è figlia – parlava di amore, in Mozart è soprattutto una donna innamorata, come lo dimostra la sua prima aria in mi bemolle maggiore – *Ah! Chi mi dice mai* (Atto I-Scena 5, n.3, misure 12-ss.) –, nella cui fuga finale «il suo intimo freme, e la collera e il dolore erompono come una colata di lava»⁴⁹. Come Donna Anna, anche Elvira è quindi nel potere di *Don Giovanni*⁵⁰, ed è forse colei che ha assorbito più profondamente l'influenza del suo seduttore.

Su Zerlina, invece, l'influenza esercitata da Don Giovanni è più labile: la deliziosa fanciulla subisce con fresca condiscendenza la vicinanza del cavaliere, cui cede per pura virtù di musica, incantata dalla sua voce già nel recitativo precedente il celebre duettino *Là ci darem la mano* (Atto I – Scena 9, n.7), che la seduce con un impalpabile ritmo di danza (pur in 2/4), e la innalza al livello del suo interlocutore. Creatura pronta a vibrare di desiderio, senza troppi problemi e con molta allegria, in Zerlina – il *Naturkind* di cui parla M. Mila⁵¹ –, vive lo stesso istinto sensuale di Don Giovanni. Ne è la prova l'aria *Batti, batti, o bel Masetto* (Atto I – Scena 16, n.12, misure 27 ss. – ss., *Andante grazioso*), con la sua costruzione bipartita (successione di andante e allegro) e con l'insinuante, irresistibile violoncello solista che, per così dire, guida il gioco assieme alla voce di Zerlina, alle cui carezzevoli colorature risponde con morbide e seducenti figurazioni a carattere polifonico, che ad un certo punto (sulla frase 'e le care tue manine') si trasformano in un dialogo imitato con il canto.

L'istinto sensuale, di seduzione, fa di Don Giovanni la quintessenza di vita puramente musicale che avvince i personaggi femminili e praticamente annienta quelli maschili⁵².

Fra questi, il solo ad assumere una certa importanza, per il ruolo di di 'doppio dongiavannesco' è Leporello. Così, benché nell'aria di esordio – *Notte e giorno faticar* – non risparmi al padrone una serie di rimproveri

⁴⁸ JOUVE, *Le Don Juan*, cit., p. 56.

⁴⁹ KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati*, cit., p. 196.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 197.

⁵¹ M. MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, Torino, Einaudi, 1988, p. 142.

⁵² Pur dotati di eccezionali arie, – come *Ho capito* (Atto I – Scena 8, n.6) e la celestiale *Il mio tesoro intanto* –, i personaggi di Masetto e Don Ottavio appaiono piuttosto inconsistenti rispetto ai personaggi femminili.

e di lamenti, con la frase musicale 'Voglio fare il gentiluomo', nelle trionfali terzine che l'accompagnano – dove il brillante impiego dei corni e dei fiati evoca l'assente –, appare il motivo dell'identificazione con Don Giovanni, oltre che il fascino splendente che dalla sua figura si sprigiona. In questa prima aria, secondo P.-J. Jouve, «à travers Leporello, nous devinons Don Juan invisible: mauvais maître, coquin probable»⁵³.

Don Giovanni è quindi il comun denominatore dell'opera, in quanto vive nel dramma, anche quando non c'è; durante l'«Aria del catalogo» di Leporello, ad esempio, pur non essendo in scena, riappare come caricatura di sé stesso, nell'inconsapevole parodia del servitore⁵⁴.

Come afferma Kierkegaard, dunque, la relazione col suo signore è spiegata solo dalla musica, e sarebbe inspiegabile senza di essa⁵⁵. Quindi, tutti coloro che vivono intorno al libertino, ne restano affascinati, anche chi mostra di odiarlo; questo suo potere gli deriva proprio da un vitalismo travolgente, in cui l'ardore giovanile di Tirso si trasforma in condizione esistenziale: sembra che la disputa seicentesca tra uomo di pensiero e uomo d'azione si sia risolta in un'eccezionale creatura dove il pensiero si traduce immediatamente in azione senza neanche il bisogno di venire esternato.

Sarà la cosiddetta 'Aria dello Champagne' (*Finch'han dal vino*, Atto I-Scena 15, n. 11, *Presto*), unico grande brano solistico, nella trionfante tonalità di si bemolle maggiore, che per sua stessa definizione si rifà al carattere dionisiaco, sensualmente inebriante, a rendere con impressionante verità, nel suo movimento inarrestabile, la tumultuosa gioia di vivere del protagonista⁵⁶.

Turbati ed incantati in questa atmosfera di vibrante sensualità, anche noi ascoltatori ci troviamo di fronte ad un Don Giovanni brillante e frenetico: quest'aria «expose enfin la vérité démoniaque de l'homme et du mythe»⁵⁷. A ciò contribuiscono, tra l'altro quei brevi passi cromatici che, secondo l'Abert, acuiscono l'espressione in un insieme di diatonismo lapidario: «Particolarmente avvincente è l'improvviso mi-

⁵³ JOUVE, *Le Don Juan*, cit., p. 40.

⁵⁴ A tal proposito il Mila nota che il significato stesso del 'Catalogo', è quello di proporre un ritratto del protagonista, «che pur essendosela svignata, è presente per tutta la durata dell'aria». MILA, *Lettura del Don Giovanni di Mozart*, cit., p. 95

⁵⁵ Cfr. KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati*, cit., p. 207-208.

⁵⁶ Cfr. L. LIPPERINI, *Introduzione al Don Giovanni*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 91.

⁵⁷ JOUVE, *Le Don Juan*, cit., p. 76.

nore alle parole 'ed io frattanto': vi esprime tutta la demonicità di questa natura di dominatore»⁵⁸.

In effetti, come afferma Kierkegaard:

«Don Giovanni è assolutamente musicale. Egli desidera sensualmente, egli seduce con la potenza demoniaca della sensualità, egli seduce tutte. La parola, la replica, non gli spetta, perché diventerebbe subito un individuo riflettente. Non ha insomma così in questo modo, una sua sussistenza, ma urge in un eterno sparire, proprio come la musica, a proposito della quale vale la regola che essa è finita non appena ha smesso di suonare e rinasce solo quando si suona di nuovo»⁵⁹.

Ed è giustamente tale carattere a contraddistinguere dall'altro mito moderno della conoscenza, che è Faust.

Nella vita estetica che conduce, Don Giovanni sembra rapportarsi alla realtà che lo circonda solo sensualmente, quasi come un bambino che nell'innocenza infantile delle proprie pulsioni sessuali, presenta un vero e proprio istinto di conoscenza e di ricerca. Secondo S. Kierkegaard, Don Giovanni è «l'espressione del demoniaco determinato come il sensuale», mentre Faust è «l'espressione del demoniaco determinato come lo spirituale che lo spirito cristiano esclude»⁶⁰.

La brama di conoscenza si manifesta infatti, già nell'*Urfaust*, come veemente anelito a ricomporre la propria totalità, per affermarla ed esercitarla nella sua integra attività, che sola è pienezza di vita. La scena dello Spirito della Terra⁶¹ è, secondo il Lukács⁶², il nucleo filosofico centrale di questo primo *Faust*. Ciò che interessa veramente Goethe è, infatti, la ricerca di una via per una conoscenza reale della contraddittorietà dinamica della vita. Tutto ciò nasce dall'aspirazione alla coincidenza ineffabile degli opposti che è l'Uno-Tutto di cui parla Mittner⁶³: l'Uno-Tutto realizzato come scambio di energie fra il nume atmosferico ed il

⁵⁸ ABERT, *Mozart*, cit., p. 434.

⁵⁹ KIERKEGAARD, *Gli stadi erotici immediati*, cit., p. 172.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 158.

⁶¹ J. W. GOETHE, *Urfaust*, in *Faust e Urfaust*, trad. it. di G. V. Amoretti, Torino, Feltrinelli, 1976, Vol. II, Scena I, pp. 680-683 (nel testo tedesco non sono riportati i versi).

⁶² Cfr. G. LUKÁCS, *Goethe e il suo tempo*, trad. it. di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1947, p. 168.

⁶³ Cfr. L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca. Dal Pietismo al Romanticismo*, Torino, Einaudi, 1971, Vol. II, Tomo II, pp. 355-356.

'cuore' geniale. Non a caso è proprio nel giovane Goethe ed in Herder che si manifestano i primi sviluppi verso la dialettica idealistica⁶⁴.

La trasformazione dall'*Urfaust* e dal *Faust. Ein Fragment* al poema universale che oggi conosciamo, è segnata dalla crescita di Goethe, grazie all'esperienza dei rivolgimenti politici europei – dallo scoppio della rivoluzione francese alla caduta di Napoleone – ed all'adesione consapevole alla nuova filosofia dialettica tedesca.

Nella prima parte del *Faust*, il problema dell'intera tragedia emerge subito nel *Prologo in cielo*, ove avviene la scommessa tra il Dio e il Demonio; trascendente è dunque il movente supremo del dramma eterno ed universale dell'umanità, che poi si trasferisce sulla terra, dove la battaglia si accende tra l'Inferno e l'umanità, tra Mefistofele, baldanzoso per la scommessa con Dio, e Faust, incerto della meta, armato solo delle confuse energie del proprio spirito eletto, e posto innanzi al Bene e al Male, con la responsabile angoscia del proprio libero arbitrio⁶⁵.

Faust, proprio come Dante, intraprende il suo cammino dalla selva dell'errore, attraverso il purgatorio della terra, avendo a fianco per guida non già la Ragione, ma l'Essenza del Male, non la benefica luce di Virgilio, ma l'ombra sinistra di Mefistofele.

Avrà in tal modo inizio una lunga serie di avventure, con le quali Mefistofele cerca di spegnere la volontà di Faust di una piena e infinita realizzazione e del proprio io, attraverso il godimento dei beni terrestri: il sesso, il denaro, l'amore, la potenza. Ma la sfrenata volontà di affermazione del protagonista, unita alla nuova componente demoniaca, apporta spesso rovina e desolazione: dalla tragedia di Margherita, sedotta, abbandonata e spinta al disonore, al delitto, al patibolo, all'uccisione di due poveri vecchi che ostacolano inconsciamente i grandi sogni d'azione politica di Faust.

Tuttavia questi salverà la propria anima nella seconda parte del *Faust*, allorché vecchio, cieco, alla berlina dei demoni, non rinunzierà a prefiggersi una meta: strappare al mare e alle paludi una regione, rendervi possibile la civiltà libera ed operosa di un'umanità nuova,

⁶⁴ «Con Hamann, Herder e soprattutto con Goethe, l'illuminismo tedesco entra in una nuova fase di sviluppo, più alta, più ricca di contraddizioni. La scoperta della centralità della contraddizione nella vita e nella conoscenza è collegata indissolubilmente alla storicizzazione di tutto il processo della vita». LUKÁCS, *Goethe*, cit., p. 167.

⁶⁵ Cfr. ERRANTE, *Il mito di Faust*, cit., Vol. I, p. 357.

protesa a conquiste sempre più alte. Mefistofele è sconfitto e gli Angeli gli sottraggono l'anima di Faust, affermando che si può redimere chi tende verso l'altro: soltanto chi nella vita non si divincola dal basso e non lotta per salire, ma si ferma, sosta, e marcirisce nel fermo godimento della colpa insita nell'inerzia stessa, è indegno di essere uomo, e merita la dannazione.

In questo momento, ci accorgiamo che Goethe ha concesso al doloroso pellegrino, lungo il viaggio terrestre, oltre al compagno-diavolo, un altro inseparabile compagno: il suo oscuro, ma gagliardo istinto di bene, potenziato in perenne attività e anelante verso l'alto. Esso non si incarna in persona drammatica sulla scena, ma resta nel più profondo dell'anima faustiana, di cui avvertiamo la presenza farsi sempre più viva, sempre più attiva ed operante, nel corso del viaggio, fino a quando l'essenza del Male, non sarà sottomessa all'istinto del Bene. Le schiere angeliche sottrarranno così al Maligno l'anima di Faust per sollevarla alle regioni del paradiso, ove la accoglie il coro delle grandi Penitenti, da cui spicca la pura voce di colei che fu Margherita⁶⁶.

In tal modo, dopo aver superato l'aspetto fisico e spirituale della Bellezza, Faust avrà la mistica rivelazione del suo aspetto supremo tra i cori e le musiche celesti del Paradiso.

Come riferisce il Magnani⁶⁷, nel ricordo dei cori della Cappella Sistina, la musica apparve a Goethe nella sua sacralità, quale messaggio spirituale che gli faceva pregustare la felicità eterna, sentire la sua somiglianza con Dio; e fu probabilmente la reminiscenza di tale estatico rapimento, ad accompagnare idealmente la composizione dell'ultima scena del poema, avvolgendola in un alone di armonia sublime. Per questa scena, come per tante altre del suo poema, Goethe, auspicando che la parola potesse sublimarsi in canto, invocava un compositore che sapesse trasfigurare in ritmo musicale i suoi versi, onde dissolverli nell'incanto sonoro.

L'unico in grado di poter assolvere a questo arduo compito, a suo avviso era Mozart, o meglio il Mozart del *Don Giovanni* e non solo per i vincoli che apparentano i due eroi. Molto vicino alla poetica di Mozart, il cui credo artistico prevedeva che le passioni, anche violente, non dovessero essere espresse sino al disgusto e che la musica, anche

⁶⁶ GOETHE, *Faust*, cit., Vol. II, Parte Seconda – Scena finale, pp. 665-667.

⁶⁷ Cfr. L. MAGNANI, *Goethe, Beethoven e il demonico*, Torino, Einaudi, 1976, p. 103.

nelle situazioni più terribili, non dovesse offendere l'orecchio, il poeta di Weimar aveva avvertito nel *Don Giovanni* la presenza di un elemento misterioso la cui natura trascendeva il puro fatto artistico e teatrale. Solo Mozart, infatti, avrebbe potuto esprimere nel suo aspetto supremo, che trascende i sensi, la Bellezza, «l'Eterno femminino» che «ci attira in alto»⁶⁸, meta della più intima espressione che Faust redento, accolto tra i Beati, potrà finalmente contemplare.

Ma il desiderio di Goethe di tradurre in musica il suo capolavoro andò delusa, visto che musicisti come L. Spohr (*Faust*, 1813) o C. Gounod (*Faust*, 1859), preferirono concentrare la loro attenzione sul meraviglioso episodio dell'amore di Faust e Margherita, soprattutto nel rispetto delle regole di uno spettacolo d'opera, che esigeva la soddisfazione di un pubblico borghese, non particolarmente interessato al dramma dell'inadeguatezza, dell'impotenza del sapere umano. Franz Schubert, in particolare, affrontò la ballata di Margherita all'arcolaio, trasfigurandola nel celeberrimo lied *Gretchen am Spinnrade* op.2, D118. Composto nel 1814, quest'ultimo diviene un vero e proprio dramma in miniatura, di una profonda intensità, in cui la formula di accompagnamento, mantenuta imperturbabilmente dall'inizio alla fine, presenta un doppio ritmo quasi permanente, in cui le biscrome traducono l'incessante movimento dell'arcolaio e il turbamento nell'animo di Gretchen⁶⁹.

La maggior parte dei musicisti romantici, optarono quindi per una lettura parziale dell'opera, soprattutto a causa delle difficoltà intrinseche al dramma stesso, con la sua forma ambigua ed il suo contenuto di carattere metafisico.

Probabilmente solo Ludwig van Beethoven, che aveva chiaramente manifestato la sua ammirazione nei confronti della somma opera del genio di Weimar, poteva essere il candidato più adatto per l'arduo compito di musicare il dramma. Il titanico compositore, percorso dal brivido della 'Hybris' intellettuale, era perduto nella magia dei numeri, perché preso da un imperioso impulso ad ampliare smisuratamente l'ambito della musica. Quest'ansia conoscitiva, lo avvicinava idealmente a Faust, proprio come lo fece la malattia: così come il personaggio goethiano, per maleficio della Sorge, viene privato della visione delle cose luminose, permettendo però l'accendersi della luce dello

⁶⁸ GOETHE, *Faust*, cit., Vol. II, Parte Seconda - Scena Finale, pp. 666-667.

⁶⁹ Cfr. MASSIN, *Schubert*, cit., pp.553-557.

spirito⁷⁰, in Beethoven, morto al mondo in quanto sordo, sperduto nel deserto del suo silenzio, si schiude un ineffabile universo sonoro, si accresce la forza e la purezza del canto.

Ma fu proprio questa sordità a far sì che il musicista si alienasse la simpatia di Goethe. Coerentemente alla filosofia dell'*Aufklärung*, che aveva insistito nel rilevare che, ad ogni mutamento nella struttura organica dell'uomo, deve seguire un mutamento anche nel suo mondo sensibile e spirituale, Goethe aveva notato che la sordità nuoceva meno al lato musicale della personalità beethoveniana, che al suo spirito di socievolezza. L'olimpico Goethe non ammirava il dionisiaco e impetuoso pianismo beethoveniano, traduzione del carattere scontroso, della natura demonica, così come Beethoven, ribelle ad ogni autorità costituita, assertore dei diritti della personalità umana, non poteva fare a meno di rimproverare il conformismo e la vanità mondana del poeta.

Ma al di là di ragioni di carattere puramente biografico – come l'intrusione di Bettina Brentano nei rapporti fra il compositore ed l'olimpico poeta, con l'intenzione di vendicarsi di quest'ultimo⁷¹ –, esistevano ragioni più profonde che allontanavano i due: se Goethe esigeva «che il compositore doveva rispecchiare fedelmente le intenzioni del poeta», Beethoven mirava invece «a congiungere (*verbinden*) la propria armonia con quella virtualmente poetica, a dare espressione alle varie fasi del suo divenire, a dar rilievo ad ogni sfumatura del sentimento»⁷². Eppure, l'idea di Goethe di creare l'opera nazionale tedesca, attraverso l'affermazione dello 'Schauspiel'⁷³ si sposava perfettamente con il desiderio di Beethoven di dimostrare l'amor patrio, attraverso l'affermazione dello spirito nazionale nel campo dell'ope-

⁷⁰ Occorre osservare che, nell'abbozzo originario di questo episodio del *Secondo Faust*, ad espiazione del delitto perpetrato contro Filemone e Bauci, colti nell'incendio della loro dimora, la Sorge non acceca Faust, ma lo rende sordo. Cfr. GOETHE, *Faust*, cit., Vol. II, p. 634-637.

⁷¹ Cfr. MAGNANI, *Goethe, Beethoven*, cit., p. 22.

⁷² *Ibidem*, p.17.

⁷³ In ciò sarebbe a pieno titolo rientrato il *Faust*, la cui materia, respingente e terribile, inserendosi nello schema strutturale del 'Singspiel', ponendolo su più ampia scala, poteva trasformarlo in un grande 'Schauspiel', per riunire in sé, come nell'antico dramma greco, poesia, azione, musica, e farlo assurgere a manifestazione di alta spiritualità. Cfr. *Ibidem*, pp. 28-29.

⁷⁴ L. MAGNANI, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Torino, Einaudi, 1975, p. 46.

ra, ancora sotto il predominio italiano. Egli si proponeva «di proseguire nella lotta già gloriosamente intrapresa da Mozart con l'*Entführung aus dem Serail* (1782) e con la *Zauberflöte*, e assolvere così la missione teatrale che la nazione sembrava aver affidato ai musicisti»⁷⁴.

Naturalmente, come afferma R. Rolland, 'mettere in musica' un tale poema,

«n'était point pour lui, comme pour la plupart des compositeurs, un travail d'illustration /.../; c'était un accouplement avec la poésie, chair et âme mêlées»⁷⁵.

In questo ambito era stata Bettina Brentano a suggerirgli l'idea di quello che Romain Rolland definisce «un subconscient musical, plus profond et plus vaste mille fois que la pensée exprimée par les mots, – devançant ainsi Schopenhauer et Wagner»⁷⁶. Il suo intento era quello di creare un'opera prettamente tedesca in cui fosse possibile attuare una nuova unità fra sinfonia e declamato, cercando in tal modo di evadere dagli schemi convenzionali per instaurare una forma drammatica d'eccezione.

Preannunciando il 'Wort-ton-drama' wagneriano⁷⁷, pur non trovando in realtà pratica attuazione e consacrazione scenica, tale nuova concezione drammatica della musica fu comunque implicitamente presente nella terza redazione del *Fidelio*, che rappresenta una pietra miliare dal punto di vista storico. Essa nasceva dalla fede nella missione dell'artista, portavoce di quegli ideali di umanità e libertà, che aveva desunto dalla filosofia di Kant e Fichte, ma che erano già impliciti in Rousseau.

Sentimento patriottico e concezione etica dell'arte facevano di Beethoven il grande titano della musica. Come afferma Elisabeth Brisson,

«Déjà animé par l'idéal héroïque qu'il s'était forgé à la lecture des *Vies des Hommes illustres* de Plutarque, Beethoven eut l'occasion de rencontrer la figure de Prométhée»⁷⁸.

Tale occasione gli fu offerta da Salvatore Viganò, il coreografo ufficiale alla corte imperiale viennese fin dal 1799, che aveva immaginato

⁷⁴ R. ROLLAND, *Goethe et Beethoven*, Paris, Editions du Sablier, 1930, pp. 22-24.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁷⁷ Cfr. MAGNANI, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, cit., p. 66.

⁷⁸ E. BRISSON, *Le sacre du musicien. La référence à l'Antiquité chez Beethoven*, Paris, CNRS Editions, 2000, p. 137.

un balletto 'eroico e allegorico' intitolato *Die Geschöpfe des Prometheus*. Derivato dalla tragedia di Eschilo nello spirito dell'illuminismo, il balletto voleva simboleggiare la lotta dell'Uomo per la conquista della ragione.

Il titano ribelle del giovane Goethe, con Winckelmann e Herder «devenait le symbole de l'artiste créateur, du génie qui ne crée que selon ses propres lois»⁷⁹. Così, il tema eroico-mitologico, che riprendeva l'idea platonica del Titano creatore dell'umanità e la figura del filantropo eschileo, il cui compito è quello di risvegliare l'intelligenza e la sensibilità delle sue creature non potevano che affascinare il giovane ed impetuoso Beethoven.

Riprendendo come modello il balletto pantomimo *Don Juan ou Le festin de pierre* (1761) di Christoph Willibald Gluck, su libretto di Gasparo Angiolini, ispirato dalla pièce di Molière e divenuto un classico del 'ballet d'action'⁸⁰, «qui supposait la maîtrise du style tragique comme du style martial fait de fanfares, de marches, de scènes de combats, de chants de victoire»⁸¹, la partitura beethoveniana, contenente sedici numeri, si configurò come «une œuvre à variation, une série de variations, qu'il veut considérer comme une suite de morceaux de genre»⁸².

Tuttavia, malgrado il grande successo ottenuto nel corso delle rappresentazioni, secondo Emile Haraszti, la musica beethoveniana non aveva molti punti in contatto con l'intrigo di Viganò, tanto che quest'ultimo poté adattare il proprio libretto modificato ad una musica quasi interamente nuova⁸³:

«L'art de Beethoven prend ses racines dans la musique pure, ce qui l'empêche de se soumettre aux exigences de la scène. /.../. L'échec de Prométhée est la conséquence inévitable de la disparition, de la divergence et même de l'incohérence de l'action et de la musique»⁸⁴.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 143.

⁸⁰ Cfr. A. TESTA, *I grandi balletti. Repertorio di Quattro secoli del teatro di Danza*, Roma, Gremese Editore, 1991, p. 84.

⁸¹ BRISSON, *Le sacre du musicien*, cit., p. 146.

⁸² E. HARASZTI, *La cause de l'échec de Prométhée*, «Collectanea Historiae Musicae», Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1956, vol. II, p. 233.

⁸³ Il balletto fu ripreso alla Scala di Milano, il 22 maggio 1813, con il titolo *Prometeo*, e con una parte della musica originale espressamente scritta da Beethoven (solo quattro numeri), ed un'altra con musica propria di J. Weigl e di Haydn. Cfr. TESTA, *I grandi balletti*, cit., p. 72.

⁸⁴ HARASZTI, *La cause de l'échec de Prométhée*, cit., p. 235.

Tuttavia, se Brigitte Massin considera *Die Geschöpfe des Prometheus*, op. 43, come il meno tragico, il meno 'nietzschiano' dei balletti⁸⁵, non possiamo dimenticare che il tema del finale (N.16, *Finale-Allegretto*, misure 1-16⁸⁶), riappare in altre opere, tra cui la settima delle *Dodici Contraddanze* per orchestra (WoO 7), composte nel 1800, le *Quindici Variazioni Eroica* op. 35, per pianoforte, del 1802, e soprattutto il quarto movimento della *Terza Sinfonia 'Eroica'*, op. 55.

Il tema di Prometeo si prestava facilmente alla scrittura beethoveniana, di cui uno dei tratti specifici è il trattamento differente di una stessa sostanza musicale, attraverso l'utilizzo «du discours musical jouant avec les conditions de son déroulement temporel (le tempo, et ses modifications) aussi bien qu'avec ses modalités de déploiement dans l'espace – jeu auquel Beethoven parvient parce qu'il traite l'orchestre comme si ce n'était qu'un instrument à potentialités multiples /.../»⁸⁷.

Ma l'associazione con la sinfonia in mi bemolle maggiore riporta alla questione del patriottismo che, secondo il Dahlhaus⁸⁸, venne a trovarsi in un insolubile conflitto con i suoi sentimenti repubblicani orientati verso la Francia, cui egli nonostante tutto non rinunciava: Beethoven si sentiva fautore della rivoluzione e allo stesso tempo vittima delle sue conseguenze. Forse, questa è la ragione per cui gli ideali repubblicani, intesi come lotta per la libertà e l'individualità, che aveva dedotto dalla filosofia fichtiana e di cui Napoleone stesso all'inizio si era fatto portavoce, confluiscono nella marcia funebre della *Terza Sinfonia*, come riferimenti alla 'Musique à l'usage des fêtes nationales' (l'*Hymne à la liberté* musicato da Ignace Pleyel, la *Marche lugubre* di Gossec, l'*Hymne funèbre sur la mort du général Hoche* di Cherubini⁸⁹).

Del resto, in una lettera del 26 agosto 1804, Beethoven scriveva all'editore Breitkopf & Härtel che «Il titolo vero della Sinfonia è 'Bo-

⁸⁵ Cfr. MASSIN, *Schubert*, cit., p. 880.

⁸⁶ Cfr. L. VAN BEETHOVEN, *Die Geschöpfe des Prometheus, opus 43 in Beethoven Werke. Ballettmusik*, Abteilung II, Band 2, München-Duisburg, G. Henle Verlag, 1971, p. 166.

⁸⁷ BRISSON, *Le sacre du musicien*, cit., p. 149.

⁸⁸ Cfr. C. DAHLHAUS, *Beethoven e il suo tempo*, trad. it. di L. Dalla piccola, Torino, E.D.T., 1990, pp. 33-34.

⁸⁹ Cfr. C. V. PALISCA, *Modelli francesi rivoluzionari per la marcia funebre dell'Eroica*, in AA.VV., *Beethoven*, a cura di G. Pestelli, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1988, p. 202.

naparte'; in aggiunta agli altri soliti strumenti richiede l'accompagnamento di tre corni⁹⁰. Ma all'indomani dell'autoproclamazione di Napoleone a imperatore – la cui incoronazione avvenne il 2 dicembre 1804 –, secondo il racconto di Ferdinand Ries, Beethoven strappò il frontespizio della sinfonia, in cui era apposta la dedica a Bonaparte, in un impeto di rabbia repubblicana⁹¹.

L. Della Croce⁹² vede nell'apologia di Napoleone solo un pretesto occasionale alla composizione della sinfonia, e riconosce il 'vero personaggio' dell'*Eroica* nello stesso Beethoven, arrivando a concepire persino una sorta di trionfale e faticosa autoidentificazione nell'eroe celebrato:

«nella marcia funebre si raccoglie in una disperata ma non lugubre riflessione sulla morte; ritorna alla vita nell'impetuoso scherzo, con i suoi gesti imperativi e i dolci richiami di caccia del trio, e perviene da ultimo, nel finale, costruito su temi del balletto 'Le creature di Prometeo', il semidio salvatore dell'umanità, ad una nuova affermazione di fede in un avvenire di gloria»⁹³.

Per quanto tale interpretazione possa essere discutibile, essa può essere utile in virtù del legame stesso fra Beethoven e il mito di Prometeo, nella concezione dell'arte del musicista. Il suo Titano, non è il 'pyrphoros', il ladro del fuoco. Egli risulta essere molto vicino alla concezione di Percy Bysshe Shelley, il cui Prometeo:

«è il tipo della più alta perfezione di natura morale e intellettuale, spinto dai più puri e più veri motivi ai fini migliori e più nobili»⁹⁴.

Come il poeta inglese, infatti Beethoven fece di Prometeo il benefattore dell'umanità, alla quale rese la coscienza e le arti: tutto ciò per provare l'amore ardente e sincero per il genere umano, quello stesso amore che scaturirà dal meraviglioso inno alla fratellanza universale

⁹⁰ Cfr. L. VAN BEETHOVEN, *Autobiografia di un genio. Lettere, pensieri, diari*, trad. it. di M. Porzio, Mondadori, Milano, 1996, p. 53.

⁹¹ Cfr. DAHLHAUS, *Beethoven*, cit., p. 33.

⁹² Cfr. L. DELLA CROCE, *Ludwig van Beethoven*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1986, p. 190.

⁹³ *Ibidem*, p. 191.

⁹⁴ P. B. SHELLEY, *Prefazione in Prometeo slegato*, trad. it. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1997, p. 5.

che è il finale della *Nona Sinfonia*. Per questa sua concezione etica della missione artistica, lo stesso Beethoven scriveva nel 1809:

«Devi non essere più un uomo, non per te stesso, ma solo per gli altri; per te non esiste più alcuna felicità se non in te stesso nella tua arte. O Dio! Dammi la forza di essere padrone di me stesso, nulla ormai deve incatenarmi alla vita»⁹⁵.

Fondatore, come Ugo Foscolo che imitava la volontà mitopoietica dei poeti antichi, di una sorta di religione puramente e pienamente umana, nella *Terza Sinfonia* Beethoven si impose di celebrare l'eroe, e cioè, per usare le parole di Wagner,

«l'uomo completo, che possiede in sé tutti i sentimenti puramente umani, – dell'amore, del dolore, della forza, – nella loro più alta potenza e nella loro massima pienezza, /.../»⁹⁶.

Nel suo stesso titolo definitivo – *Sinfonia Eroica composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo* (1806) – la parola 'sovvenire' viene interpretata dal Dahlhaus «come 'conservare' lo 'spirito dell'eroe'», dato che «non la figura di Napoleone, ma il suo mito, che venne associato con il mito di Prometeo, è diventato figura estetica nell'*'Eroica'*»⁹⁷. Figura estetica, certo, ma celebrata dalla musica pura, 'assoluta', senza nessun riferimento programmatico. Come afferma Wagner, se il titolo di *Sinfonia Eroica* sembra indurci a cercare una serie di azioni eroiche, rappresentate in immagini musicali, chiunque cercasse di comprendere l'opera con questa aspettativa, si troverebbe deluso, poiché:

«solo col linguaggio dei suoni fu possibile al maestro esprimere l'indicibile, ciò che appunto queste parole non possono accennare se non con grande difficoltà»⁹⁸.

Secondo il Riezler, malgrado la presenza del titolo, non è possibile parlare di 'programma', bensì di «una nuova volontà plasmatrice, puramente musicale»⁹⁹. Ciò che egli si prefigge di realizzare è, dunque, «l'in-

⁹⁵ Da una lettera a Breitkopf & Härtel (2 novembre 1809), in BEETHOVEN, *Autobiografia di un genio*, cit., p. 117.

⁹⁶ R. WAGNER, *Scritti su Beethoven*, trad. it. di A. Ulm e G. della Sanguigna, Firenze, Rinascimento del libro, 1930, p. 60.

⁹⁷ DAHLHAUS, *Beethoven*, cit., p. 38.

⁹⁸ WAGNER, *Scritti su Beethoven*, cit., pp. 60 e 64.

⁹⁹ W. RIEZLER, *Beethoven*, trad. it. di O. P. Bestini, Milano, Rusconi, 1994, p. 134.

tima, 'organica' unità»¹⁰⁰, creando una sorta di organismo vivente le cui singole parti non siano irrigidite, ma obbediscano ad una misteriosa legge della 'totalità', assimilabile all'Uno-Tutto goethiano, all'aspirazione alla fusione dell'io e dell'universo, del microcosmo e del macrocosmo¹⁰¹.

T. Hoffmann e A. B. Marx¹⁰² avvertivano nella musica beethoveniana la potente espressione dell'individualità artistica del suo autore e della totalità della sua esperienza umana, che dell'opera costituiva, sia pure inconsciamente, il contenuto, perché Beethoven identificava «l'essenza dell'arte nell'Idea che racchiude l'impulso creativo generante la Forma»¹⁰³.

L'incontro della musica beethoveniana con il mito tragico di Prometeo, ha rivelato, in tutta la sua profondità, l'essenza musicale di un mito arcaico fra i più antichi ed universali:

«Quale forza fu quella che liberò Prometeo dai suoi avvoltoi e trasformò il mito in veicolo di sapienza dionisiaca? Fu la forza erculeo della musica, la quale, giunta nella tragedia alla sua suprema manifestazione, seppe interpretare il mito con un nuovo, profondissimo significato»¹⁰⁴.

Simboli del genio dionisiaco di cui parla Nietzsche, il mito del titano incatenato così come i 'moderni' miti dongiovannesco e faustiano, per le sottili affinità che li accomunano, possono essere considerati 'miti musicali'. La musica rappresenta infatti la loro Origine, intesa come Fondo memorabile e nascosto, qualsiasi nome gli si dia: Natura, Terra o Dioniso. Grazie al genio musicale di Mozart, Beethoven o Schubert, Don Giovanni, Faust e Prometeo sono entrati nell'immaginario musicale contemporaneo, continuando, ancor oggi, ad alimentare, nei poeti e musicisti, la sete di conoscenza che li spinge ad una perpetua ricerca, nell'angoscia per ciò che non si conosce, dell'ansia che fa parte della dicotomia continuità/discontinuità nella vita stessa dell'uomo. Solo l'arte dei suoni, emanando da un elemento indissolubilmente dionisiaco, ha il potere di portare all'uomo moderno, ridotto al nichilismo, all'alienazione, la promessa di un rinvigorimento nel mito e nella speranza di una liberazione.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 147.

¹⁰¹ Cfr. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, cit., Vol. II, Tomo II, pp. 381-382.

¹⁰² T. Hoffmann e A. B. Marx sono citati in MAGNANI, *Beethoven nei suoi Quaderni di conversazione*, cit., p. 78.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 93.

¹⁰⁴ NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., p. 73.

INDICE

PRIMA SEZIONE: SAGGI STORICI

ANNA ASCENZI, Memoria storica e identità nazionale. L'insegnamento della storia nelle scuole italiane dalla legge Casati a fine secolo	Pag. 9
FURIO CAPPELLI, Il Battistero di Ascoli Piceno. Analisi, committenza e cultura architettonica	» 65
CLAUDIA COLOMBATI, Il mito e la rappresentazione romantica dell'eroe	» 97
DONATELLA FIORETTI, Ricordo di Alberto Caracciolo	» 117
GIUSEPPE FLAMMINI, La parafrasi: dalla utilizzazione nelle scuole dei retori alla nascita di un nuovo genere poetico	» 123
EMILIANO GIORGI, ...En dieu sans estre. Dottrina dell'«adnientissement» in Margherita Porete	» 139
PAOLA MAGNARELLI, La storia raccontata e il ruolo della memoria individuale	» 181
KAZIMIERZ MORSKI, La concezione dell'eroe nella musica sinfonica: dal «Coriolano» di Ludwig van Beethoven a «Mazepa» di Franz Liszt	» 195
ROBERTO SANI, Per una storia dell'educazione speciale in Italia: le scuole per i sordomuti dall'età napoleonica alla riforma Gentile	» 219

SECONDA SEZIONE: CONTRIBUTI TEORICO-CRITICI

GIUSEPPE BROCCIA, Il ridere sardanio e quello sardonio da Omero a Nonno. Le testimonianze stravaganti: Simonide e Clitarcho, Timeo e Demone	» 247
ALLI CARACCILO, «Sensate esperienze» nella Commedia dell'Arte. La 'rivoluzione copernicana' del teatro	» 263