

LA RISA DE *DON GIOVANNI* Y LOS SILBIDOS DE *MEFISTOFELE*:  
ECOS FANTÁSTICOS EN MOZART Y BOITO\*

ANDREA FABIANO  
*Université Paris-Sorbonne*

Noi insegniamo agli autori e agli attori  
la *voluttà d'esser fischiati*.

MARINETTI (1911), *Manifesto dei  
drammarurghi futuristi*

LA PRESENCIA de lo fantástico parece ser un elemento inherente a la ópera desde su nacimiento en el siglo XVII. La misma idea de «recitar cantando», es decir, de crear una ilusión de verosimilitud en una acción escénica en la que todos los personajes cantan desde el principio hasta el final del drama, sitúa el género en otro espacio perceptivo respecto al del teatro hablado, constituyendo así un pacto fructivo diferente con los espectadores, en el que la noción de realidad se difumina y se enturbia. Por esta razón, los argumentos teatrales de las primeras óperas de principios del XVII provienen de la mitología grecorromana, cuyo distanciamiento temporal y cuya aura fantástica justifican el canto en lugar de la palabra. Según esta lógica, ocupa un lugar preferente el mito de Orfeo, el cantor que desciende a los Infiernos, que proporciona el argumento de los primeros intentos que fundamentan el nuevo género operístico, *Eurídice* (1600) de Ottavio Rinuccini con música de Jacopo Peri e Giulio Caccini y *Orfeo* (1607) de Alessandro Striggio con música de Claudio Monteverdi. Los primeros libretos italianos se inspiran, efectivamente, en la mitología fantástica de las *Metamorfosis* de Ovidio, más que en los mitos trágicos de Esquilo, Sófocles, Eurípides y Séneca.

La ópera italiana abandona a lo largo del siglo XVII, una vez que el nuevo género consolida su éxito, las tramas de carácter fantástico, para preferir argumentos tomados de la historia grecorromana y oriental (*Alessandro vincitor di se stesso* de Frances-

---

\* Recibido: 16/enero/2012. Aceptado: 11/abril/2012.

co Sbarra y Antonio Cesti, 1651; *Muzio Scevola* de Nicolò Minato y Francesco Cavalli, 1665) o bien de los poemas épicos homéricos y virgilianos (*Il Ritorno di Ulisse in patria*, de Giacomo Badoaro y C. Monteverdi, 1640; *La Finta pazza* di Giulio Strozzi y Francesco Saccati, 1641); mientras que en cambio la ópera francesa, que nace en la segunda mitad del siglo XVII en franco conflicto poético con la ópera italiana, se construye, por lo que se refiere a la escenografía, precisamente alrededor de una dramaturgia de lo fantástico y lo maravilloso extraído de la mitología clásica y de los poemas caballerescos italianos de Ariosto y Tasso (*Cadmus et Hermione* de Philippe Quinault y Jean-Baptiste Lully, 1673, *Armide* de Quinault y Lully, 1686).

La línea poética que guía la ópera francesa hasta finales del siglo XVIII se estructura como la integración antifrástica del teatro trágico de la *Comédie Française*, es decir, sigue la misma trayectoria clasicista dictada por la poética racionalista, pero en lugar de abordar el campo de la historia o de la sociedad, ocupa el terreno de lo fantástico, tratándolo dramáticamente con los mismos conceptos e instrumentos operativos del teatro hablado, transformándolo entonces en maravilloso. Por lo que respecta al uso de la música y de la danza en la ópera francesa, en razón de la opinión teorizada ya en el siglo XVIII por Cahusac [1754] y Dubos [1719], la legitimidad se encuentra racionalmente en las exigencias de la trama, que requiere su introducción según dos parámetros. El primero, común al teatro hablado y al cantado, se basa en una función realista en la que la música y la danza se representan a sí mismas en situación (fiestas, bailes, canciones, etc.); el segundo parámetro determina la especificidad del teatro musical, pero responde en cualquier caso a una racionalización de la función poética de la música y de la danza, que intervienen en ocasión de los monólogos afectivos, para anunciar una condición de excepcionalidad, para reforzar una dimensión alucinatoria, para ambientar en la dimensión sonora un espacio fantástico-utópico (el infierno, el Olimpo, etc.) o simplemente, para representar un sonido poético naturalista (tempestades, terremotos, maremotos). Así pues, la ópera francesa del siglo XVII, como ha subrayado definitivamente Catheri-

ne Kinzler [1991], es una realización completamente clasicista que se apropia coherentemente de lo fantástico y de lo espectacular expulsados de la *Comédie Française*.

En el contexto de la ópera francesa, la tensión entre verosimilitud e ilusión se resuelve en la complementariedad, gracias al uso de un idéntico esquema operativo. El concepto analizado por Marian Hobson [1982] de verosimilitud como *aletheia* permite encontrar el punto de unión entre el campo de lo verosímil y el del fantástico. El término *aletheia* expresa la visión típica que en el XVII se tenía de lo verosímil como posible duplicación del mundo, en oposición a la visión predominante en el XVIII de la verosimilitud como *adæquatio*, es decir, réplica exacta del mundo. El concepto de verosimilitud/*aletheia* permite al clasicismo francés del XVII englobar, aunque con tensiones críticas, el campo de lo fantástico como otro mundo, duplicado respecto al mundo verdadero, pero coherentemente construido, racionalmente construido hasta el extremo de provocar la ilusión de su existencia autónoma. La responsabilidad de la maquinaria teatral desde esta óptica es, precisamente, la de producir ilusión de verosimilitud a lo fantástico del mundo de la «tragédie en musique».

Por lo tanto, si en el «horizonte de espera» de las dos dramaturgias operísticas europeas de referencia, lo fantástico es metabolizado, normalizado y racionalizado en lo maravilloso, se han de crear estrategias dramáticas para reactivarlo allí donde la intencionalidad de los autores sea la de presentar de modo conflictual la divergencia entre realidad y no realidad.

Si tomamos como esquema operativo genérico la presencia conflictual, indicada por Todorov [1970], de un elemento extraño (diablo, duende, vampiro, ninfa, autómatas, gólem, ...) en el mundo real con sus leyes de verdad y la consecuente incertidumbre interpretativa por parte del personaje y del lector/espectador, estamos obligados a constatar la extrema dificultad de realización en el espacio escénico operístico de una concepción tan restrictiva de lo fantástico. La materialidad de la organización escénica, la fuerte exigencia de condensación psicológica y narrativa del teatro cantado, exigencia todavía mayor respecto al teatro hablado (debido a la estructura dramática que tiene que dejar espacio y

tiempo a la música), y la praxis de la reutilización de tramas ya conocidas por el público, no pueden valerse durante mucho tiempo de esa condición de incertidumbre. El problema es que la clasificación de Todorov forma parte de la misma lógica racionalista de separación en campos y géneros, que poco tiene que ver con la tradicional ambigüedad de la ópera.

La posición de Italo Calvino [1980], que amplía el campo de lo fantástico «italiano» a la dimensión de lo maravilloso y niega la necesidad de un proceso de identificación del lector, es más adecuada para comprender la presencia de lo fantástico en ese género básicamente italiano que es la ópera. Para nosotros el punto esencial es precisamente el que se refiere a la posición receptiva por parte del público. Calvino subraya cómo en lo fantástico está implícita la exigencia de «un distanciamiento» por parte del público y «la aceptación de otra lógica [...] y otros nexos diferentes a los de la experiencia cotidiana (o de las convenciones literarias predominantes)»<sup>1</sup>. De este modo, el punto crucial de lo fantástico residiría, según Calvino, en el choque entre la norma y su infracción, que llevaría al público no tanto a dejar en suspenso su juicio, identificándose con la ambigüedad del personaje, como a superar la misma incertidumbre y divergencia, para aceptar racionalmente la presencia de la alteridad respecto a los códigos dominantes.

El *Don Giovanni* (1787) de Da Ponte y Mozart podría proporcionarnos algunos motivos de reflexión al respecto, ya que está basado en una trama sedimentada durante un siglo de tradición dramática, cuyos elementos fantásticos (la estatua que habla y se mueve, la aparición de una visión infernal) no podían por sí mismos constituir una posibilidad de que el espectador aplacé su juicio. Si utilizamos como instrumento de nuestra investigación la teoría de Calvino sobre lo fantástico, que surge de la percepción, por parte del público, de la discordancia entre la norma y su infracción, el *Don Giovanni* [1997] revela toda su

---

<sup>1</sup> El texto de Calvino es la traducción de una entrevista realizada en francés para el diario *Le Monde* el 15 de agosto de 1970, precisamente en relación a la publicación del libro de Todorov.

pertenencia a este género. El primer episodio de discordancia se verifica casi inmediatamente al principio con el duelo entre Don Juan y el Comendador. El duelo pantomímico mantenido por la orquesta se cierra con el asesinato en escena del viejo padre de doña Ana delante de los espectadores:

*Don Giovanni ferisce mortalmente il Commendatore.*  
 IL COMMENDATORE                    Ah soccorso!... son tradito!...  
     l'assassino... m'ha ferito...  
     e dal seno palpitante...  
     sento... l'anima... partir...  
  
*Qui il Commendatore more.*  
 DON GIOVANNI                    (Ah già cade il sciagurato.  
     Affannosa e agonizzante  
     già dal seno palpitante  
     veggo l'anima partir.)  
  
 LEPORELLO                    Qual misfatto! qual eccesso!  
     Entro il sen dallo spavento  
     palpitar il cor mi sento;  
     io non so che far, che dir<sup>2</sup>.

La muerte violenta ralentizada en este trío final, que vocalmente se apaga en un *sussurrato*, subraya la dimensión *sanglante*, terrorífica y fuera de la norma de la situación. El terror estupefacto de Leporello, que no sabe «che far, che dir», materializa la suspensión de los espectadores que, venidos a ver una ópera bufa, un drama burlesco, se encuentran nada más empezar la ópera, al final de la primera escena del primer acto, frente a un viejo agonizante. Las expectativas del público, por lo tanto, se posponen, como diría Todorov y se sitúan en el sentido de la transgresión de la norma del género (¿qué he venido a ver, una ópera cómica o qué?) y se infringen las convenciones teatrales clasicistas, no sólo de la división de géneros, sino también de la autocensura en relación a la inmoralidad de mostrar en escena acciones innobles. Las decisiones de modulación de Mozart subrayan la dilatación del transcurrir del tiempo y del juicio,

---

<sup>2</sup> Cf. LORENZO DA PONTE, «Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni», en *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, ed. G. Gronda y P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, I, 1.

retardando la cadencia y deteniéndose en la dominante, sin cerrar realmente la frase musical.

El segundo episodio interesante desde nuestro punto de vista es, naturalmente, el final del primer acto, donde algunos momentos de discordancia entre norma e infracción crean una situación de suspensión fantástica. En la vigésima escena Da Ponte y Mozart construyen el episodio del baile en el palacio de Don Juan, a través del procedimiento sorprendente de una «carcoritmía» que superpone tres ritmos de baile diferentes, el del minueto aristocrático bailado por doña Ana y Octavio, el de la popular alemanda bailada por Leporello y Masetto y el de la «burguesa» contradanza de Don Juan y Zerlina. Esta superposición rítmica provoca un evidente efecto de anarquía, incompreensión y sorpresa en el espectador, que culmina con el grito desesperado de Zerlina, que está sufriendo fuera de escena la violencia de Don Juan. Mozart, para subrayar la continuidad del proceso enajenante, vuelve a utilizar, simultáneamente al grito: «Scellerato!» de Zerlina, la modulación en Re menor que acompaña el episodio del asesinato del Comendador. La escena y, por tanto, el acto se cierran con un cuadro estático en que la agresividad punitiva de los personajes en relación a Don Juan queda en suspenso, como si una fuerza misteriosa paralizara a doña Ana, don Octavio, doña Elvira y Masetto en el momento en que quieren capturar a Don Juan, cogido in fraganti, sin que haya una justificación racional o una motivación para esta actitud irreal. La única razón es, precisamente, que la fuerza diabólica de Don Juan, que se ríe de sus adversarios cantando «Se cadesse ancora il mondo, / nulla mai temer mi fa», no pueda ser vencida por la justicia y por la voluntad humanas, las cuales se revelarán totalmente impotentes.

El episodio del cementerio del segundo acto (II, 11) representa un ulterior momento de choque fantástico entre norma e infracción, que no podía dejar de sorprender a los espectadores. En el nocturno del cementerio, Don Juan y Leporello se cuentan de manera blasfema sus aventuras eróticas. Después, de repente, mientras la intensa carcajada de Don Juan estalla en el sagrado silencio, la estatua del Comendador lanza su maldición

divina («Di rider finirai pria dell'aurora») con un lúgubre endecasílabo acompañado por trombones. La risa sacrílega de Don Juan se prolonga insolente en la irónica invitación a la cena, sostenida por la orquesta con una sexta ascendente (do-la die-sis) a la que la estatua responde un «Sí» glacial, con una modulación de la orquesta que se desliza sobre el mi esperado para cerrar un do sostenido.

El final de la ópera vuelve a plantear con claridad la tensión fantástica introducida por el grito aterrorizado de doña Elvira y, posteriormente, el de Leporello (II, 13), en una séptima descendente que alude a la situación orquestal de la muerte en escena del Comendador y del intento de violación de Don Juan sobre Zerlina. El estado de incertidumbre provocado por lo fantástico aumenta ulteriormente por el hecho de que a estos gritos de angustia no sigue inmediatamente la entrada en escena de la estatua, defraudando de ese modo las expectativas del público. La llegada de la estatua, que habla y se mueve, se produce en la siguiente escena (II, 14) tras un paréntesis cómico que relaja la tensión también musicalmente y provoca, en consecuencia, una nueva repentina aceleración con una estrategia musical basada en acordes conjuntos descendentes y ascendentes, capaces de desorientar las expectativas de los espectadores. Más adelante, el diálogo entre Don Juan, que mantiene su risa blasfema, y la estatua del Comendador se desarrolla de modo sorprendente, manteniendo la tonalidad en menor sin modular a mayor, en contra de los cánones de la época. El desafío contra lo divino de Don Juan, que no quiere arrepentirse, termina con su pérdida, engullido hacia el infierno, subrayada por el cierre con una cadencia picarda que de repente lanza al espectador del lúgubre tono menor al tono mayor, que señala así el final de la pesadilla diabólica.

El segundo testigo que convocamos, pasando de finales del XVIII a finales del XIX, es el *Mefistofele* [1868] de Arrigo Boito<sup>3</sup>, autor del libreto y de la música, en la primera versión fracasa-

---

<sup>3</sup> Cf. ARRIGO BOITO, *Mefistofele: opera in un prologo e cinque atti: da rappresentarsi al R. Teatro della Scala, Carnevale-Quaresima 1868*, Milano, Ricordi, 1868.

da, presentada por el mismo autor en la Scala y no en la normalizada y autocensurada de 1875, que tanto éxito obtendría después. Boito, escritor de relatos y poemas fantásticos, adopta parámetros diversos para la construcción dramático-fantástica de su primera ópera. La adaptación de la trama de los dos *Faustos* de Goethe provoca, como también hemos visto en *Don Giovanni*, una nueva toma de posición de la estrategia fantástica en otros planos de contraste, pues se hace imposible jugar con la sorpresa y el desconcierto del público a partir de la misma historia, sobradamente conocida.

La aproximación fantástica, entendida como choque entre norma e infracción de las expectativas receptoras, se estructura desde la misma impostación general, que margina el componente sentimental, típicamente operístico, de la historia de amor entre Fausto y Margarita, para dejar en cambio espacio al fluir anárquico del vínculo fantástico entre Mefistófeles y Fausto. La lista de los personajes refleja ya el vibrante desafío de realización:

## PERSONAGGI

Mefistofele  
 Faust  
 Margherita  
 Elena  
 Wagner  
 Marta  
 L'astrologo  
 L'araldo  
 Il mendicante  
 L'imperatore  
 Lilith  
 Paride  
 Un fanciullo  
 Un folletto

## CORI

Falangi celesti – Chorus Mysticus – Serafini – Penitenti – Passeggiatori  
 – Villici – Popolane – Streghe – Stregoni – Cortigiani – Dame – Coreti-  
 di greche – Sirene – Corifei greci – Guerrieri



## COMPARSE

Passeggiatori – Passeggiatrici – Streghe – Folletti – Stregoni – Principi – Ministri – Ciambellani – Il Tesoriere – Il Maresciallo – L'Armata – Il Cancelliere – Paggi – Trabanti.

## DANZE

Atto I. – Scena I. – L'obertas (Popolani e popolane).  
 Atto II. – Scena II. – La notte del Sabba (Streghe e stregoni).  
 Atto IV. – Scena II. – Danza greca (Coretidi). [Boito 1868: III]

Los dos personajes principales son acompañados por un tumulto bullicioso de personajes secundarios, que intervendrán de modo fragmentario y episódico a lo largo de la ópera, alimentando la construcción dual entre el bien y el mal que implica la ambigüedad de la relación entre Faust y Mefistofele, personaje que es «Una parte vivente/Di quella forza che perpetuamente/Pensa il Male e fa il Bene» [1868: 19].

Un segundo aspecto que desentona viene de la extensión vocal de los dos protagonistas: de hecho, en la primera versión, para crear una superposición ambigua entre Mefistófeles y Fausto, Boito confía al primero la tradicional voz de bajo, mientras que compone la tesitura de Fausto para voz de barítono, tradicional en la ópera decimonónica para caracterizar al personaje negativo, en lugar de utilizar la voz de tenor, según el canon dramático-operístico. La decisión de no utilizar ninguna escena con la forma tónica en cuatro partes (*tempo d'attacco*, *cantabile*, *tempo di mezzo*, *cabaletta*) apoya esta voluntad de empujar al público a la «accettazione di un'altra logica [...] e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti)», como decía Calvino.

En el libreto de 1868, publicado y difundido con un mes de antelación respecto a la primera representación, Boito mantiene también el metateatral *Prologo in teatro* que Goethe sitúa antes del *Prologo in cielo*. En su *Prologo in teatro* no cantado, Boito pone en escena a sí mismo (El Autor), un Crítico y un Espectador; el Crítico discute de modo erudito y pedante sobre fuentes litera-

rias, dramáticas y musicales de la ópera, desaprobando «un sujet usé jusqu'à la corde», mientras el Autor emprende un amplio filosofar, con una ulterior acumulación de títulos sobre la raíz del germen faustiano en el hombre de todos los tiempos:

È un soggetto eterno. Ascoltando l'enumerazione di tutti i frontespizi che hai divorato da ieri ad oggi, e che impingueranno domani le tue *appendici*, notai che ne mancava uno, il più vecchio di tutti: la Bibbia. Sì, la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust e il secondo è Giobbe e il terzo è Salomone...  
[...]

Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust. [Boito 1868: VI]

La parrafada redundante del Autor se adentra a explorar también la simbología profunda de Mefistófeles en cuanto componente esencial de la relación dual con Fausto, insertando, al margen del itinerario nihilista, una lectura en clave estética en la que los dos personajes se convierten en la expresión de la tensión necesaria entre lo sublime y lo cómico:

Mefistofele è antico anch'esso come la Bibbia e come Eschilo, Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avvoltoio di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele che si chiama Satana. Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha uno che si chiama Falstaff. [...] Mefistofele è l'incarnazione del *No* eterno al Vero, al Bello, al Buono. [Boito 1868: VIII-IX]

El vuelo retórico del Autor es interrumpido por el Espectador, que pide polémicamente que se le garantice una virginidad de oído, porque quiere que el arte le «parli da sola senza l'aiuto della scienza, della storia e dell'erudizione», convencido de que «una pagina di musica possa insegnargli maggiori cose che un corso di filosofia», anulando así en una carcajada satírica autorreferencial todo el «filosofear» anterior del autor y provocando/reclamando/invitando implícitamente al mismo tiempo la negativa respuesta real del público de la Scala en carne y hueso

(«Noi insegniamo inoltre l'orrore del successo immediato che suol coronare le opere mediocri e banali», Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi* [Lapini 1992: 97]).

La risa del espectador invocada en el *Prologo* como negación de la autoestima del autor es una invitación a un «distanciamiento» del objeto artístico que se insinúa en la misma ópera, en cuanto forma del dualismo sublime-cómico. El segundo prólogo cantado, el *Prologo in cielo*, presenta en escena esta tensión dual, amplificando aquellos de sus elementos ya presentes en Goethe: por un lado las Falanges celestes, ecos, *Chorus mysticus*, Serafines y Penitentes que cantan suavemente las alabanzas de Dios; por otro «*solo nell'ombra*» Mefistófeles, impertinente, canta su alabanza bufonesca al Señor, invitando autorreferencialmente a silbar a su paso:

Ave Signor. Perdona se il mio gergo  
 Si lascia un po' da tergo  
 Le superne teodie del paradiso;  
 Perdona se il mio viso  
 Non porta il raggio che inghirlanda i crini  
 Dei biondi cherubini;  
 Perdona se dicendo io corro rischio  
 Di buscar qualche fischio. [Boito 1868: I, 4]

El choque de lo fantástico desencadena dentro de la trama un «programma estetico-poetico dell'autosabotaggio» [Morelli 1994: 550] y del nihilismo, que se materializa en la estrategia de la risa y del silbido:

Son lo Spirito che nega  
 Sempre, tutto; l'astro, il fior.  
 Il mio ghigno e la mia bega  
 Turba gli ozi al Crëator.  
 Voglio il Nulla e del Creato  
 La ruina universal.  
 È atmosfera mia vital  
 Ciò che chiamasi peccato,  
 Morte e Mal.  
 Rido e avvento - questa sillaba:  
 «No».

Struggo, tento,  
 Ruggo, sibilo,  
 «No».  
 Mordo, invischio,  
 Fischio! fischio! fischio!  
 (*fischia violentemente colle dita fra le labbra.*)

Parte son d'una latèbra  
 Del gran Tutto: Oscurità.  
 Son figliol della Tenèbra  
 Che Tenèbra tornerà.  
 S'or la luce usurpa e afferra  
 Il mio scettro a rebellion,  
 Poco andrà la sua tenzon,  
 V'è sul Sole e sulla terra

Distruzion.

Rido e avvento – questa sillaba:

«No».

Struggo, tento,

Ruggo, sibilo:

«No».

Mordo, invischio,

Fischio! fischio! fischio! [Boito 1868: I, 20-21]

Las decisiones de Boito son especialmente significativas en la lógica de la fricción que nos interesa, ya que en la primera versión de la ópera –ya hemos dicho que se trata de la de la Scala, cuya partitura será destruida por el mismo autor y solo en parte readaptada en la versión normalizada de 1875– Mefistófeles es el único que tiene fragmentos cerrados tradicionales en el flujo cantado de los demás personajes. Y justo en este primer fragmento, al principio del acto, en el cual, siguiendo la línea goethiana, Mefistófeles propone el retrato de sí mismo, pero al mismo tiempo el cantante que lo interpreta revela sus dotes vocales y el compositor presenta sus intenciones musicales, la partitura prevé explícitamente que el intérprete silbe sonoramente en escena, al final de cada estrofa, mientras la risa es recreada por el *fortissimo* de las semicorcheas en un tiempo de  $3/8$  «*Più mosso con fuoco*».

Lo fantástico burlesco boitano encuentra una nueva oportunidad en el estribillo, la algarabía del coro de brujas y hechiceros en el frenético Sabba infernal del acto segundo:

Scope, ramponi, becchi e folletti,  
Forche, bastoni, graffi ed unghietti,  
Reggete il povero affaticato,  
Ché chi a quest'ora non è montato  
Perduto è in tutta l'eternità.

Ah! Ah! Ah! Ah!

*Saboé! har Sabbah!* [Boito 1868: II, 32]

Una risotada que se prolonga en la ecolalia insistente de las tres estrofas del siguiente coro tripartito:

E intuona un devotissimo  
Inno di fe'  
(*Streghe e Stregoni inginocchiati in circolo attorno a Mefistofele, parodiando le forme del cattolicesimo*)

Re! Re! Re! sul magico

Trono di Satàna

Splenda, tuoni, sfolgori

Tua legge sovrana.

Ma deh! perdona a me,

Storna i fulmini tuoi.

*Miserere!* Re! Re!

*Miserere* di noi. [Boito 1868: 33]

Esta operación que escarnece las expectativas del público, encuentra una resonancia posterior en la actitud de desafío del mismo Boito sonriente bajo los silbidos que lo sumergen, mientras dirige él mismo la ópera, la noche del 5 de marzo de 1868 en el podio de la Scala<sup>4</sup>.

En la condensación de la trama y los episodios del hipotexto goethiano, Boito utiliza precisamente lo fantástico grotesco como elemento unificador, catapultando al centro del cuarto acto, en el palacio imperial a Mefistófeles «*in abito da buffone, splendidissimo*», que desencadena una danza endiablada, invi-

<sup>4</sup> Cfr. la carta de Carlo Tenca a Clara Maffei, aludida por Pietro Nardi [1944: 276].

tando a los cortesanos a dar golpes con los pies para descubrir los tesoros escondidos, en la que de nuevo los elementos autorreferenciales y autoparódicos entre Mefistófeles y el compositor/director de orquesta se revelan autodes-tractivos, suscitando la ruidosa condena del público:

*(Più che canta più la folla si fa inquieta e s'agita e picchia i piedi sul suolo. Sul finire si scatena una danza sfrenata. Entrano molte maschere.)*

MEFISTOFELE (*con gesti bizzarri da maestro di cappella*):

La folla ballonzola - la folla galoppa,  
 Nei corni del diavolo - la folla s'intoppa,  
 E sempre più ratta - più matta, più forte,  
 Io batto la solfa - del ballo di Corte.  
 Lo stringo, l'aizzo - la sprono, l'accendo,  
 Crescendo! crescendo! - crescendo!! crescendo!!! [Boito 1868:  
 IV, 51-52]

En el «Intermezzo sinfónico» *La battaglia*, suprimido en la segunda versión, Mefistófeles, general en jefe, guía las tropas del Emperador al paradójico grito de «¡Viva la Iglesia!»:

*(Una formidabile fanfara rimbomba dall'alto. Battaglia aerea. Tumulto guerriero e fantastico in orchestra. La fanfara dell'Anti-Imperatore si disperde.)*

FAUST, MEFISTOFELE, IMPERATORE

Vittoria!

*(Ultimo scoppio d'artiglierie.)*

UNA VOCE SACERDOTALE (*seguita da Mefistofele*)

*Te Deum laudamus,*

*Te Domine confitemur*

CORO

*Te Deum laudamus, Te domine confitemur- Viva la Chiesa!* [Boito 1868: 64]

En una nota al libreto, el mismo Boito precisa:

Mefistofele combatte e vince la battaglia contro gli assalitori del papato; Mefistofele grida: *Viva la Chiesa!* e intuona il *Te Deum*, sacerdotilmente, dopo il massacro. Il salmo ecclesiastico si congiunge allo scoppio delle fanfare infernali e al tuono della cannonate. Il

nemico della luce, d'accordo con un Imperatore imbecillito e pericolante, è il naturale alleato della Chiesa [Boito 1868: 62].

Se puede decir entonces que lo fantástico operístico se resume justo de este modo: es la irreverencia en relación a lo real y lo divino, es la incertidumbre que se instala entre presencia humana y diabólica; lo fantástico está en el silbido del diablo, que anula cualquier fácil musicalidad, está en la risa de desafío a los cánones operísticos y a toda autoridad, está en la duda nihilista que deconstruye las certezas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CAHUSAC, LOUIS DE (1754): *La Danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse*, [Paris] La Haye, J. Neaulme.
- CALVINO, ITALO (1980): «Definizioni di territori: il fantastico», en Id. (ed.), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, pp. 215-216.
- D'ANGELO, EMANUELE (2010): *Arrigo Boito drammaturgo per musica : idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio.
- DA PONTE, LORENZO (1997): «Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni», en *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, ed. G. Gronda y P. Fabbri, Milano, Mondadori.
- Don Giovanni* (1996), *L'Avant Scène Opéra*, 172, ed. M. Noiray.
- DUBOS, JEAN-BAPTISTE (1719): *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, J. Mariette.
- HOBSON, MARIAN (1982): *The Object of Art: The Theory of Illusion in Eighteenth-Century France*, Cambridge, CUP.
- KINTZLER, CATHERINE (1991): *Poétique de l'opéra français*, Paris, Minerve.
- MARINETTI, FILIPPO TOMMASO (1911): «Manifesto dei drammaturghi futuristi», en LAPINI LIA (1992): *Il teatro futurista italiano*, Milano, Mursia, p. 97.
- MORELLI, GIOVANNI (1994): «Qualcosa sul Nerone», en Id. (ed.), *Arrigo Boito. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita*, Firenze, Olschki.
- NARDI, PIETRO (1944): *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori.
- NICOLAISEN, JAY (1978): «The First Mefistofele», *19th-Century Music*, I, 3, pp. 221-232
- TODOROV, TZVETAN (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil.

(Traducción de Paola Ambrosi.)