



“DIABOLUS IN MUSICA”: IL SIMBOLO DEL “MALE” NELLA STORIA DELLA MUSICA OCCIDENTALE

Emanuele Raganato

Università del Salento
emanuele.raganato@unisalento.it

ENGLISH TITLE: THE DEVIL IN MUSIC. THE SYMBOL OF “EVIL” IN THE HISTORY OF WESTERN MUSIC

ABSTRACT

The history of Western music, from its beginnings to the present day, has been marked by axiological prescriptions that have conditioned its evolution. Among these, the notion of right or wrong, Good and Evil, is particularly well-known, and it has taken on different meanings and forms over the ages. Since Catholicism has permeated the history of music probably more than any other institution, here too the concept of Good and Evil has been transfigured, for example, into the antithesis between God and the Devil. However, the “diabolus in musica” has not remained unchanged over time, and has come to take the form of dissonance, of Satan himself, which can become a subliminal message. By examining the history of the concept of Evil in Western music, we can see that the dualism between the rational and irrational has been transfigured over the centuries, while nevertheless remaining a generative and creative principle of human beings.

KEYWORDS: Diabolus in Music, Evil, Rationality, Irrationality, Tritone

Dai suoi albori, il pensiero razionale, che è emerso dalle nebbie indistinte dei primordi e ha saputo strutturare le teologie morali delle grandi religioni e le speculazioni delle tradizioni filosofiche, ha elaborato concezioni del mondo in cui la ragione umana è il fondamento essenziale, se non esclusivo, della conoscenza e della verità. Nel pensiero occidentale, la corrente filosofica che probabilmente ha avuto maggiore impatto è stata quella del cosiddetto “dualismo”, cioè una concezione del mondo fondata su un’essenziale dualità di principi. La forma più primitiva di dualismo è quella religiosa e teologica,

secondo cui la natura del mondo, e il suo vario accadere, derivano dalla concomitante e contrastante attività di un principio buono e un principio cattivo. Sebbene il dualismo sia presente in numerose religioni pre-cristiane, il motivo dell’eterna lotta tra Bene e Male è storicamente sopravvissuto anche nel Cristianesimo, attraverso l’antitesi fra Dio e il diavolo. Poiché la Chiesa ha ricoperto una posizione egemonica nella cultura occidentale, divenendo, storicamente, il maggior committente di arte che ci sia mai stato, anche la musica occidentale (i cui primi sistemi teorici sono nati proprio all’interno delle grandi cattedrali) è stata caratterizzata e influenzata da una normatività dualistica che l’ha costantemente modellata nella sua evoluzione. Nella storia della musica occidentale quindi, Bene e Male, sono presenti costantemente e in varie forme, di cui, quella che probabilmente è tuttora più popolare, è, come vedremo in dettaglio, quella diabolica.

In Occidente la presenza diabolica è tradizionalmente riconosciuta in opposizione a quella divina ed entra nella vita cristiana, come una costante, a partire dalle Sacre Scritture. Tuttavia, il diavolo non è un’invenzione del Cristianesimo ed esiste in tutte le tradizioni (in varie forme) assumendo un carattere di universalità, dalla notte dei tempi, ovvero, «dal momento in cui il linguaggio schiuse all’uomo le porte del Sacro»¹. Sebbene il diavolo debba quindi gran parte della sua fama al Cristianesimo, egli non appartiene a nessuna ermeneutica determinata e la sua presenza nella vita degli uomini è precedente al monoteismo e al conseguente consolidamento delle religioni mosaiche². Nelle culture occidentali, a livello storico, il diavolo ha lasciato un’impronta indelebile in quel processo di lungo apprendistato della specie umana nella razionalizzazione e nella risoluzione di quella che è la dicotomia tra ordine e caos, tra Cielo e Terra, tra cuore e ragione. «Storici e studiosi hanno identificato, proprio nella discontinuità del suo protagonismo, l’attacco ricorrente che il tentatore sferra alla Ragione»³. Il Diavolo viene identificato quindi come l’anormalità, in generale. Si incarna infatti nei corpi degli animali (riconosciuti appunto come esseri irrazionali) guida le tensioni psicologiche (desideri, pensieri, odii) delle persone, e quelle psichiche di folli e veggenti. Se per la religiosità egizia ciò che incarnava l’irrazionalità delle anime, la morbosità e il turbamento del mondo era il Male⁴, in altre tradizioni antiche, da quella dell’epopea assiro-babilonese di *Gilgamesh* fino al Prometeo greco (il cui fegato che sempre ricresceva era dilaniato dagli avvoltoi per l’eternità), ricorre la presenza di un eroe solare che diviene notturno e che cade in disgrazia sempre per lo stesso peccato: la sete di

¹ Cfr. A. Cousté, *Breve storia del Diavolo*, Castelveccchi, Roma 2004.

² Ivi, p. 19.

³ Ivi, pp. 9-10.

⁴ Ivi, p. 120.

conoscenza, il segreto dell'universo (l'albero del Bene e del Male, il fuoco che non si estingue etc.) rubato agli dèi per dividerlo con gli uomini⁵. In questa narrativa si colloca anche la presenza del Bene e del Male nella musica. In Cina, ad esempio, si narra che il leggendario eroe *Yu Ch'ao* insegnò agli uomini la scrittura e la musica strumentale⁶. Anche nella Grecia antica troviamo una variegata mitologia che racconta l'origine della musica e la permea di valori dicotomici a seconda del contesto e della motivazione latente. Proprio al periodo greco classico (e alle religioni misteriche⁷) risalgono i rituali del culto di Dioniso⁸ i cui devoti si riunivano in luoghi appartati per attraversare la barriera che separa l'ordine umano da quello sovranaturale, attraverso il delirio, coadiuvati da una musica eccitante⁹. È sempre in Grecia, poi, che la musica si carica di significati malefici anche quando esula dai canoni identitari e culturali ellenici¹⁰. La musica di altri popoli aveva generalmente una valenza negativa. Platone (nella *Repubblica*) inoltre, stabilì una corrispondenza tra i vari tipi di armonia e le qualità dell'anima umana, distinguendo i modi musicali che hanno un effetto pedagogico negativo (le armonie mixolidia, sintonolidia, ionico e lidia) dalle armonie che sono dotate di valore etico positivo (l'armonia dorica e quella frigia¹¹, ovvero apollinea e dionisiaca). Allo stesso modo Platone analizza i ritmi che analogamente alle armonie si ripercuotono in mutamenti dell'anima umana¹². Tra questi sicuramente è il ditirambo, sacro a Dioniso, a

⁵ Ivi, p. 106.

⁶ Ivi, p. 130.

⁷ Di origine arcaica e mediorientale, sopravvissero nel Medioevo cristiano attraverso varie correnti mistiche, come quella dei Templari, venendo condannate anche come forme eretiche (es. i Catari). Successivamente, rimasero nella memoria di confraternite, sette e società segrete fino alla massoneria.

⁸ Fino a Euripide, Dioniso non ha mai cessato di essere l'eroe tragico. Inoltre si può affermare con egual sicurezza che tutte le figure famose della scena greca, Prometeo, Edipo, etc. furono tutte maschere di quel primo eroe, Dioniso. Cfr. M. De Angelis, *Diabolus in Musica*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 59.

⁹ A. Cousté, op. cit., p. 149.

¹⁰ La parola "barbaro", infatti, nasce qui, come contrapposizione culturale per designare genericamente l'insieme indiscriminato dei popoli stranieri sotto il rispetto innanzitutto linguistico (poi anche etnico e geografico). Ma «essa finì per esprimere ogni tipo di contrapposizione: l'ordine contro la confusione e il caos, il comportamento dei cittadini liberi, ispirato al codice di legge, contro le abitudini proprie del potere arbitrario, la vivacità intellettuale contro l'ottusità, e, infine, i "boni mores" contro una crudeltà sanguinaria prossima a quella della bestia, ossia ogni manifestazione di atrocità concepita come estremo grado del male che l'uomo, secondo natura, può fare e/o subire». A.M. Battagazzore, *La Dicotomia greci-barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica*, Sandalion, Vol. 18, 1996, p. 9.

¹¹ Armonia di pace, per Platone, e fonte di saggezza e moderazione.

¹² G. Dioni, «La filosofia è la musica più grande», in G.M. Chiodi, R. Gatti (a cura di), *La filosofia politica di Platone*, Franco Angeli, Milano 2008, p. 152.

essere quello più controverso. A partire da Aristotele (vissuto al tempo del re persiano Dario III) infatti¹³, il ditirambo, che ritrova la sua espressione per antonomasia nel modo frigio (dal nome della Frigia, regione dell’Anatolia, considerato il modo dionisiaco per eccellenza), si carica di una valenza orgiastica apportatrice di forti emozioni. Poiché tradizionalmente nell’antica Grecia, Dioniso era considerato un dio straniero¹⁴, è probabile che ogni significazione negativa legata ai presunti apporti non greci al ditirambo (incluso il modo frigio e *auloi* e *syrix*, strumenti a fiato sacri a Dioniso) abbiano contribuito a connotare i riti dionisiaci (e di conseguenza tutte le pratiche musicali annesse così come gli strumenti musicali) come lascivi, sfrenati, non soggetti ad alcuna razionalità. Inoltre, Aristotele sconsigliava l’insegnamento degli strumenti a fiato dionisiaci ai giovani poiché lo riteneva sconveniente. Per sua natura, infatti, potevano scatenare sentimenti orgiastici negli uomini¹⁵. In seguito, fu Aristosseno ad allontanarsi dalle posizioni moralistiche sull’uso dei modi, sostenendo che si sarebbe dovuta conoscere e praticare ogni tipo di musica¹⁶. Tuttavia oggi il valore fecondo del ditirambo è storicamente riconosciuto, avendo avuto lo stesso ruolo, per la Tragedia, che molti secoli dopo avrebbe avuto il madrigale¹⁷ per il Melodramma. Con la "Scuola del Nuovo Ditirambo" ad Atene (il cui esponente di punta era Timoteo da Mileto) la mimesi tra testo e musica venne meno, portando alla fioritura di forme musicali libere intrise di melismi. La *mousiké* greca quindi perse il suo significato trasversale, diventando un’arte a sé. I culti misterici penetrarono a Roma dal II sec. A.C. e con essi il modo frigio e una serie di figure mitiche tra le quali spiccano sicuramente Bacco (nome latinizzato di Dioniso¹⁸) e Cibele. Queste pratiche giunsero poi fino al Medioevo attraverso una serie di processi sincretici anche e soprattutto da parte del Cristianesimo che ne recuperò molti miti¹⁹. I fauni e altre divinità passarono a ingrossare le fila dell’inferno a partire dal

¹³ Cfr. S. Grandolini, *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditirambo in Platone*, *Giornale italiano di filologia*, Vol. 53, 2001, pp. 287-292.

¹⁴ Nel 1953 Michael Ventris dimostrò l’origine micenea del culto di Dioniso.

¹⁵ M. De Angelis, op. cit., p. 48.

¹⁶ Ivi, p. 52.

¹⁷ Anche i madrigali mostrano presenze “diaboliche” (vedi Canto de’ diavoli, su testo di Niccolò Machiavelli). Cfr. E. Wellesz (a cura di), *Ars Nova e Umanesimo*, *The New Oxford Dictionary of Music*, Feltrinelli, Milano 1964, pp.431-433.

¹⁸ C. Håkansson, *In Search of Dionysos*, PhD Thesis, Gothenburg 2010.

¹⁹ Ad esempio, il mito di morte e resurrezione fu ripreso dalla religione cristiana, con una madre che muore e è assunta in cielo (Semele, madre di Dioniso, come la Madonna fu assunta in cielo), e un figlio che muore e resuscita ogni anno (lo stesso Dioniso), ma mentre nei Misteri le vite si susseguono, nel cattolicesimo vi è un’unica vita sulla terra e un’altra eterna nei cieli. Cfr. M. Bettini, S. Romani, *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*, Einaudi, Torino 2015.

secolo V circa²⁰ ma fu in questo momento storico che iniziò un lento processo di “demonizzazione” di tutte quelle figure e di tutte quelle pratiche pre-cristiane, ovvero pagane, che proprio in quanto “pagane” venivano bollate come contrarie ai dogmi della tradizione giudaico-cristiana e quindi connotate e considerate via via come “demoniache”, “sataniche”²¹. Ogni espressione culturale passò quindi al vaglio ecclesiale (che toccò il suo apice con la medievale Inquisizione) e la musica, in tutte le sue forme, non sfuggì a questo processo. Con la disgregazione progressiva dell’Impero Romano venne meno anche l’antico sistema scolastico pubblico e fu proprio la Chiesa, in una posizione via via egemonica, a istituire percorsi di formazione di ogni livello (dal Concilio di Toledo del 527 d.C. in poi), incentrati sulla dottrina cristiana. In questo contesto, la musica (arte liberale, facente parte del cosiddetto *Quadrivium*) fu investita da un processo di normalizzazione e di razionalizzazione volto ad eliminarne sistematicamente ogni traccia pagana, diabolica e irrazionale, propria della musica profana. In generale furono, oltre ai testi (per ovvie ragioni), le “dissonanze” e i ritmi irregolari (o quelli destinati alle danze profane) a essere i più bersagliati. «Sul tema del diavolo e sulle suggestioni create dalla sua immagine come forza opposta a quella del bene espressa da Dio, sono stati versati fiumi d’inchiostro. Ponendosi agli antipodi della perfezione divina, è stato facile identificare il diavolo con gli elementi irrazionali della stregoneria»²². L’armonia musicale doveva rispecchiare quella celeste e tutto ciò che non proveniva dalla perfezione divina²³, evidentemente, trovava la propria origine nell’irrazionalità diabolica²⁴. Tra le dissonanze più conosciute c’è sicuramente quella del cosiddetto “tritono”, ovvero, il “*diabolus in musica*” per antonomasia. Con questa locuzione, attribuita a Guido d’Arezzo²⁵, i

²⁰ A. Cousté, *Breve storia del diavolo*, Castelveccchi, Roma 2004, p. 260.

²¹ Cfr. G. Galli, *Occidente misterioso. Baccanti, gnostici, streghe: i vinti della storia e la loro eredità*, Rizzoli, Milano 1987.

²² M. De Angelis, *Diabolus in Musica*, Le Lettere, Firenze 2006, p. 24.

²³ Cfr. A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonìa, musica e scienza attraverso i secoli*, BUR-Rizzoli, Milano 2006.

²⁴ Il tritono fu per secoli osteggiato perché contrario alle leggi dell’armonia. Cfr. M. De Angelis, op. cit., p. 144.

²⁵ Al monaco aretino è attribuita la frase «Mi contra Fa est diabolus in musica» (Mi e Fa tuttavia non sono le attuali note Mi e Fa del moderno sistema tonale. Si tratta, infatti, di una prescrizione per evitare il passaggio tra due esacordi diversi, uno duro e uno molle, che genera una dissonanza che per l’orecchio dell’epoca era considerata piuttosto sgradevole) che ha segnato la nascita del mito del tritono. L’espressione però, anche se attribuita a Guido d’Arezzo e riportata da diversi trattatisti a partire dai primi del 1700 e in particolare nel trattato *Gradus ad Parnassum* di J.J. Fux (1725), fa pensare a una tradizione molto più antica e potrebbe fare da eco ad un certo retaggio culturale, fatto anche di modi di dire o di ‘filastrocche’ diffuse tra gli studenti di contrappunto (cfr. M.E. Bonds, *A History of Music in Western Culture*, Pearson 2013, p. 136).

teorici medioevali indicavano appunto il tritono, un intervallo tra due suoni di quarta eccedente, che nella pratica corale medievale era considerata di difficile intonazione²⁶. Con il tritono anche le varie dissonanze erano considerate sconvenienti e questo finché non furono sdoganate dalla cosiddetta Seconda Pratica dal tardo Rinascimento in poi. Fino a quel momento l'immaginario musicale del mondo infernale fu raccontato immondo anche dal punto di vista armonico. Certamente l'Inferno cattolico è un mondo pieno di suoni, almeno quale ce lo descrive Dante: ma suoni discordanti, disarmonici, un «tumulto che s'aggira nell'aura senza tempo tinta» (*Divina Commedia, Inferno, Canto III*).

Dal XII secolo, divenne popolare, in ambito religioso, un nuovo genere musicale: quello dei Misteri, veri e propri drammi, utili per la diffusione del messaggio cristiano. Il termine deriva probabilmente dal latino *misterium* e significa "rituale". Nel Medioevo questi drammi liturgici assunsero altri nomi secondo i contesti geografici. Si trattava di vere e proprie messe in scena di tipo teatrale, che prevedevano attori, cori, canti fino ad arrivare all'uso di vere e proprie macchine teatrali per i cambi di scena o per gli effetti speciali²⁷. Spesso questi drammi religiosi raffiguravano l'Inferno. Solitamente, poi, vi era un palcoscenico i cui due lati erano chiamati rispettivamente Paradiso (quello sopraelevato) e Inferno, appunto, sul lato opposto, dove si trovavano i musicisti²⁸. La storia dei Misteri attraversò i secoli e nel tempo essi divennero sempre più complessi. Nel XV secolo, in uno dei tantissimi misteri francesi, “Il Giorno del Giudizio”, il diavolo entra nella scena da protagonista: vestito di blu con un cappuccio rosso seguito dai suoi accoliti in rosso e nero, muniti di coda²⁹. Se quindi nelle prime rappresentazioni sacre le presenze diaboliche erano solo suggerite, già dal Quattrocento gli interventi del maligno divennero una presenza scenica sempre più importante sia in ambito religioso sia in ambito profano. In questo periodo, infatti, a Firenze, fiorirono i Canti Carnascialeschi, in cui spesso il diavolo era protagonista dei cosiddetti Trionfi, grandi messe in

²⁶ C'erano anche motivi pratici che spingevano a osteggiare l'uso del tritono: la difficoltà di intonazione da parte di un coro, quindi, per evitare inconvenienti i maestri si astenevano dall'utilizzarlo, ma quando la musica varcò la soglia dell'ambito ecclesiastico, il divieto all'utilizzo del diabolus in musica venne meno e i musicisti iniziarono a impiegarlo liberamente: Carlo Gesualdo da Venosa (compositore di madrigali e musica sacra) ne fece un largo uso nelle sue composizioni.

²⁷ La storia dei misteri o dei drammi liturgici merita un approfondimento sostanziale che tuttavia non può essere condotto in questa sede. Si rimanda quindi il lettore alla pubblicazione: K. King (a cura di), *Western Drama Through The Ages*, Greenwood Press, London 2007.

²⁸ M. De Angelis, op. cit., p. 200.

²⁹ A. M. Crispino, F. Giovannini, *Il libro del diavolo. Le origini, la cultura, l'immagine*, Dedalo, Bari 1993, p. 105.

scena del carnevale fiorentino³⁰. I Canti Carnascialeschi erano spesso dei mascheramenti di inni di stampo laudese o devozionale, distorti con un testo licenzioso. L'insolito connubio produsse uno dei più interessanti fenomeni letterari e musicali del Quattrocento la cui paternità fu attribuita a Lorenzo il Magnifico. Dopo la morte del Magnifico (1492) non mancarono le reazioni anche violente (sulla spinta degli anatemi scagliati dal pulpito di Girolamo Savonarola) che portarono all'abolizione dei Canti Carnascialeschi, che furono sostituiti da laudi spirituali e dell'intero Carnevale. Tuttavia, dal 1498, anno della morte del Savonarola, tali festeggiamenti furono ripristinati³¹. La presenza diabolica nella musica occidentale sopravvisse anche alla Controriforma e dalla penna di Giulio Rospigliosi, che diverrà Pontefice con il nome di Clemente IX, fu messo in scena un diavolo tentatore che cercava di corrompere il "Sant'Alessio" di Stefano Landi (1632).

Se fino al Rinascimento sembra che Satana sia quasi un pretesto per narrare le disavventure dei suoi servitori e delle sue vittime, nel nascente teatro dell'Opera sarebbe stato accolto soprattutto come Mefistofele, il tentatore di Faust. Tuttavia, nell'Opera non fu sfruttata solo la figura del diavolo, ma anche il tema del diabolico, in particolare in quelle rappresentazioni in cui compaiono i numerosi viaggi all'Inferno (il mito di Orfeo è quello probabilmente più popolare), fino a maghi streghe ed entità soprannaturali, come una serie di diavoletti meno noti di Mefistofele. Intorno al 1650, il mito di Faust era già profondamente radicato in Germania e costituiva uno dei principali soggetti delle opere di repertorio delle compagnie comiche o dei burattinai. Il passaggio dalla letteratura alla rappresentazione si deve all'elisabettiano Christopher Marlowe, che nel 1558 mise in scena con grande successo "Tragica storia del dottor Faust"³². Nel Barocco, la presenza diabolica è notevole anche al di fuori delle rappresentazioni sceniche, come negli Oratori. Giacomo Carissimi scrive, ad esempio, "Dives Malus" e la cantata per voce sola "Lucifer". Alessandro Scarlatti compone "Sancti Michaelis Arcangeli cum Lucifero pugna et victoria" e l'Oratorio "Humanità e Lucifero".

A partire dal Settecento, il *diabolus* in musica, complice la letteratura (la corrente dell'Illuminismo e, successivamente, quella del Romanticismo recuperarono motivi cari al satanismo *tout court*), il tritono divenne un vero e proprio stratagemma compositivo, si caricò di simboli e affrancandosi dai dettami religiosi imperanti entrò a far parte della cultura musicale

³⁰ Alessandro Coppini (circa 1460-1527), nei primi decenni del XVI secolo, e probabilmente su commissione di Lorenzo il Magnifico, compose "Il trionfo dei diavoli".

³¹ Cfr. M. De Angelis, op. cit., p. 73.

³² Ivi, p. 72.

occidentale. L'irregolarità formale e ritmica diventò progressivamente la cifra stilistica per rappresentare musicalmente le culture extraeuropee, in particolare i turchi, spesso raffigurati attraverso ritmi squadrati e irregolari, dissonanze, armonie e intervalli eccentrici o proibiti dalla teoria compositiva. Attraverso la musica insomma si rivelava una sorta di estetica al contrario³³ che in ogni epoca successiva, fino a tempi recentissimi, fu oggetto di biasimo, se non di scomunica. Anche gli stati alterati, irrazionali, catastrofici, erano rappresentati in musica attraverso la rottura di nessi logici, ritmici e sintattici³⁴.

Nell'Arte della Fuga di J. S. Bach (dal 1740 circa) riemergono elementi religiosi e parareligiosi che si incentrano soprattutto nella lotta dell'uomo con il diavolo. L'uomo era simboleggiato da un tema le cui note, lette secondo la numerazione tradizionale, davano il nome di Bach. Dall'altra parte, c'era il diavolo: un tema con andamento sinusoidale, come l'avanzare di un serpente³⁵.

Dalla seconda metà del 1700 è il “virtuosismo” musicale a diventare il nuovo tema del diabolico. Musicista raffinato, infatti, secondo le leggende chassidiche (XVIII sec.), il diavolo eccelle in quest'arte più che in qualsiasi altra e a tutti gli strumenti preferisce il violino³⁶, ovvero, lo strumento dell'individualismo. Di questo periodo è la nota leggenda sul violinista virtuoso Giuseppe Tartini (1692 - 1770), che, ospite in un convento di Assisi, sognò il diavolo che lo ispirò. Nel “Voyage in Italie” di J. J. De Lalande (del 1769) si riporta la confidenza satanica di Tartini:

In una notte [del 1713] sognai di aver patteggiato col Diavolo, a prezzo della mia anima. Tutto andava secondo i miei cenni; il mio servitore preveniva ogni mio desiderio. Tra le mie idee, vi era stata anche quella di dargli un mio violino, per vedere se egli fosse capace di suonare qualche pezzo grazioso. Ma grande fu il mio stupore quando udii una sonata così meravigliosamente bella, eseguita con tanta arte e perizia che il più ardito volo di fantasia non avrebbe potuto raggiungerla. Talché ne fui così trascinato, rapito, incantato che mi arrestò il fiato e mi svegliai. Afferrai subito il mio violino per fermare nella realtà una parte almeno dei suoni che avevo udito in sogno, ma invano. Allora composi una musica, la migliore che abbia mai scritto nella mia vita e la chiamai e la chiamo ancora Sonata del diavolo. Ma la distanza tra essa e quella che mi aveva tanto preso è sì grande che avrei fatto a pezzi il mio strumento, rinunciando per sempre alla

³³ G. Bietti, *Lo spartito del mondo*, Editori Laterza, Bari 2018, p. 36.

³⁴ Cfr. M. De Angelis, op. cit., p. 41. Si veda la scena della pazzia di “Orlando” (1733) di G.F. Haendel.

³⁵ A.M. Crispino, F. Giovannini, op. cit., p.107.

³⁶ M. De Angelis, op. cit., p. 56.

musica, se mi fosse stato possibile privarmi delle gioie che essa mi ha dato³⁷.

Il grande Tartini morì nel 1770. L'anno successivo, un altro rinomato musicista, Luigi Boccherini (1743–1805), compose la Sinfonia in Re- detta "La casa del diavolo".

All'inizio del XVIII secolo, la Massoneria divenne la bestia nera della Chiesa cattolica, che si vide costretta ad attribuirle natura infernale per contrastare in qualche modo il suo prestigio, soprattutto presso le classi dirigenti e la conseguente minaccia per la sicurezza del potere temporale dello Stato Pontificio³⁸. La stessa strategia di screditamento era stata usata nei secoli precedenti anche per i templari³⁹. Tuttavia, la musica non ne risentì direttamente e la stretta relazione tra mito e demonologia continuò nelle opere di musicisti come C.W. Gluck o W.A. Mozart. In particolare, Mozart si premurò di sottolineare l'aspetto diabolico di un personaggio come quello del commendatore nell'opera *Don Giovanni*⁴⁰. Il rapporto tra musicisti e Massoneria, tuttavia, alla luce di recenti studi, va letto non in chiave anticlericale bensì come una strategia di socializzazione e di accesso al potere superiore delle classi agiate, che facevano del mecenatismo⁴¹.

Con il XIX secolo nuove mode e nuovi miti iniziarono ad animare l'immaginario musicale collettivo. Il fenomeno della Tarantella⁴² spopolò tra i maggiori compositori. Tale danza era tipica per il carattere frenetico e le melodie a spirale, che in qualche modo rivelavano i legami irrazionali e "demoniaci" che la danza portava con sé. Nel corso dell'Ottocento divenne una vera e propria moda musicale, simbolo di virtuosismo soprannaturale⁴³. Niccolò Paganini, forse il più noto violinista di tutti i tempi, circondato da un'aura di mistero demoniaco, scrisse una Tarantella per violino e orchestra (op.76), ed anche Franz Liszt (che dal 1865 divenne accolito e terziario francescano) ne compose diverse. La Tarantella divenne, in breve, la cifra stilistica della tecnica trascendentale e non c'è davvero virtuoso dell'epoca che non si sia cimentato con l'interpretazione di questa danza. La musica di Paganini, Liszt o Friederick Chopin, nell'Ottocento fu spesso descritta come

³⁷ J.J. De Lalande, *Voyage en Italia*, vol. VII, Paris 1970, pp. 126-127.

³⁸ A. Cousté, op. cit., p. 227.

³⁹ Sul finire del XVIII secolo analoga sorte riguarderà anche la Compagnia del Gesù, soppressa dal 1773 al 1814.

⁴⁰ A. Cousté, op. cit., p. 228.

⁴¹ Cfr. G. Tocchini, *Massoneria, cultura della rappresentazione e mecenatismo musicale nel Settecento*, Studi Storici, vol. 41, no. 2, Fondazione Istituto Gramsci, 2000, pp. 471–531.

⁴² Una nota danza popolare nel Sud Italia, legata anche al mito del morso velenoso della tarantola.

⁴³ M. De Angelis, op. cit., p. 60.

"demoniaca" perché esprimeva l'inquietante sfida di trascendere i limiti fisici e naturali della mano e del corpo⁴⁴. Al di là della Tarantella e dei virtuosi, l'Ottocento fu un secolo in cui il senso del demoniaco fu estremamente presente nei lavori di tantissimi musicisti. Era usuale, ad esempio, stravolgere tempi e modi caratterizzanti la sonata classica, facendole acquistare movenze grottesche e parodistiche (se non addirittura "diaboliche"), simili ai funambolismi esibiti dai virtuosi del violino. Scioccanti furono ritenute le stravaganze di Hector Berlioz o dello stesso Liszt, poi riprese in toni volutamente provocatori e amplificati da Anton Bruckner (si vedano ad esempio gli Scherzi nelle sezioni "a Trio" delle sue Sinfonie) o Gustav Mahler, fino alle burattinesche visioni di Sergei Prokofiev⁴⁵. Questo secolo fu anche quello in cui il tritono, il noto *diabolus* in musica, insieme al seguito di altre dissonanze "proibite", diventò una soluzione ricorrente ogni volta che si traducevano in suoni pene d'amore, turbamento, morte e altre espressioni d'angoscia. Le dissonanze di tritono si sprecano nelle apparizioni musicali diaboliche propriamente dette, come per esempio, nel "Der Freischütz" di Carl Maria von Weber⁴⁶. Tradizionalmente, oltre alla dissonanza, anche la ripetizione ossessiva è evocativa di atmosfere diaboliche. Durante tutto l'Ottocento, nella musica sinfonica e operistica, infatti, streghe e sabba hanno avuto sempre un accompagnamento fondato sulle ripetizioni tematiche. «Il diavolo, in musica, diventa un motivo che non può essere scacciato, irrefrenabile, come un'idea fissa, che ha una volontà più forte del soggetto che la pensa o la ascolta»⁴⁷. A tal proposito si veda la "Sinfonia Fantastica" di Berlioz, che è un trionfo di ossessivi sabba infernali. Pochi anni dopo, il giovane Modest Mussorgski, notoriamente interessato alla demonologia, compose uno schizzo sinfonico, "Lo Stregone", i cui *crescendo* reiterati sarebbero stati poi la base di un'altra composizione "satanica": "Una Notte Sul Monte Calvo"⁴⁸. Luigi Pestalozza racconta che già nelle parole del compositore il soggetto di questo poema sinfonico doveva essere esplicitamente demoniaco, a fronte di questo programma: «1- riunione delle streghe e dei loro accoliti; 2 – arrivo di Satana; 3 – glorificazione di Satana; 4 – Sabba»⁴⁹. I riferimenti musicali al mondo infernale, per tutto l'Ottocento, non furono episodi isolati⁵⁰: si ascoltino, a titolo esemplificativo, la Nona sonata per pianoforte di Alexander Skrjabin,

⁴⁴ Ivi, 62.

⁴⁵ Ivi, p. 54.

⁴⁶ Quando Caspar, nella Gola del Lupo, evoca lo spirito infernale di Samiel.

⁴⁷ M. De Angelis, op. cit. p. 108.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ L. Pestalozza, *La scuola nazionale russa*, Ricordi, Milano 1958, p.153.

⁵⁰ Per un nutrito elenco di opere musicali "diaboliche" si consulti A.M. Crispino, F. Giovannini, op. cit., pp. 111-113.

nota con il titolo di “Messa nera” o di “Poème satanique”, o i “Racconti di Hoffmann” di Jacques Offenbach⁵¹. L’emancipazione della dissonanza, tuttavia, continuò a opera di molti compositori, alcuni dei quali, in una tendenza che si diffuse a cavallo tra XIX e XX secolo, progettaron interi sistemi musicali che riorganizzavano artificialmente la “naturale” armonia consonante e in cui la tentazione, oltre che la sensualità sonora, riguardava la superbia intellettuale di una razionalità musicale che dettava autonomamente le sue leggi. È il caso, ad esempio, della Dodecafonia di Arnold Schönberg della quale l’interpretazione luciferina più eclatante è quella raccontata nel romanzo “Doctor Faustus” di Thomas Mann. «Thomas Mann (consigliato da Theodor W. Adorno) presenta la Dodecafonia come il frutto avvelenato di un patto col diavolo»⁵². L’autore, nel romanzo, attribuisce al personaggio di Adrian Leverkühn il «metodo di composizione con dodici suoni» inventato da Schönberg⁵³ e, soprattutto, ne collega l’ideazione a uno scellerato patto con il diavolo. Tra il protagonista e la storia del suo alter ego vi sono molte similitudini, come la tentazione, drammatica e diabolica, di voler essere come Dio in questo tentativo di voler scardinare i fondamenti delle relazioni armoniche e contrapporre all’ordine naturale/divino un’organizzazione matematica, governata da principi opposti escogitati dalla ragione umana⁵⁴.

Temi diabolici sono cari anche a un altro compositore contemporaneo di Schönberg, Igor Stravinski. Da “Carriera di un libertino” (con il demone Shadow e la scena della partita a carte) infatti, fino a “Histoire du Soldat”, le presenze demoniache sono un’idea ricorrente nel repertorio del compositore russo. Alberto Savinio ha scritto: «La Storia del Soldato vorrebbe essere un "piccolo Faust". Ancora migliore: un Faust "campagnolo". Vi si vede un soldato che suona il violino, strumento che simboleggia l’anima. Il Diavolo tenta il povero soldato: questi si lascia "fare fesso" e vende il violino all’Avversario»⁵⁵.

La presenza diabolica non è legata tuttavia alla sola musica classica. Ogni fenomeno musicale popolare, soprattutto se dipendente dalla danza o che metteva in discussione canoni consolidati, è stato vittima, prima o poi, di censure, accuse, scomuniche, ecc. La fine dell’Ottocento coincise con il

⁵¹ Con la presenza del demone Dappertutto. Offenbach è noto soprattutto per il celebre “Can Can” ovvero il Galop infernal dell’operetta “Orfeo all’Inferno” del 1858.

⁵² R. Vlad, *La dodecafonia tra il cielo di Mozart e l’inferno di Mann*, in A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonia, musica e scienza attraverso i secoli*, Bur-Rizzoli, Milano 2006, p. 10.

⁵³ In realtà, Arnold Schönberg si dimostrò sempre uno spirito religioso.

⁵⁴ Tutta la tradizione mistico-pitagorica individua nella regolarità matematica il fondamento delle relazioni armoniche musicali: nella costruzione degli accordi perfetti e delle loro concatenazioni giustificate secondo le leggi dell’acustica, la scienza musicale si conforma a un ordine celeste e divino.

⁵⁵ A. Savinio, *Scatola Sonora*, Milano 1955, p. 156.

proliferare di tutte quelle danze oggi considerate tipiche e addirittura tradizionali di molti luoghi, ma che sul nascere furono accusate di licenziosità e per questo osteggiate, anche con la scomunica. Si pensi, ad esempio, al Tango, al Samba o al Cakewalk. A livello strettamente musicale, la storia dei patti col diavolo costellò e animò invece le vicende di molti musicisti del Blues⁵⁶. Il più conosciuto è probabilmente Robert Johnson, che aveva fama di aver venduto l'anima al diavolo per imparare a suonare il Blues. Anche Tommy Johnson vantava di aver appreso il Blues dal diavolo, mentre Peetie Wheatstraw credeva di essere addirittura il genere del Maligno. Sembra quindi che il Blues sia proprio la musica dei diavoli (tra l'altro, pare che il termine abbia avuto origine dall'espressione inglese “*to Have the Blue Devils*”, che indica una situazione di depressione o di profonda malinconia). I *bluesmen* deviano dalle rigide e moralistiche indicazioni delle chiese nere metodiste e scelgono il diavolo come complice delle proprie allucinazioni e sregolatezze. Il Maligno è contemporaneamente responsabile di sventure e spalla su cui piangere⁵⁷. I *bluesmen* cantano un diavolo ironico e libertino, ma in realtà i *blue devils* sembrano essere dei folletti malvagi di origine africana o pagana, più che quelli delle chiese cristiane⁵⁸.

Per tutto il secolo successivo, la gran parte delle musiche di origine afroamericana, dal Jazz al Rock, annoverarono legami con il mondo diabolico, a tutti i livelli. Se il tritono ritornò in auge come stratagemma compositivo (riconfermando la sua fama anche in canzoni tutto sommato romantiche come “Maria” del musical “West Side Story”) la presenza del Maligno non perdette occasione di manifestarsi anche nell'uso di nuove “diavolerie” tecnologiche. Recentemente, la BBC ha nuovamente dedicato un articolo ai messaggi subliminali ipoteticamente contenuti in numerose incisioni, dai Beatles ai Led Zeppelin e oltre, che, se mandate al contrario (poiché costruite con la cosiddetta tecnica del *backmasking*) rivelano, in maniera più o meno chiara, qualche messaggio diabolico⁵⁹. Se in questo caso però i messaggi sono, appunto, di tipo subliminale, per altre band coeve come i Rolling Stones, i Black Sabbath⁶⁰, i Black Widow etc., la narrazione diabolica diventa più esplicita: “Their Satanic Majesties Request” è un 33

⁵⁶ Cfr. G. Oakely, *La musica del diavolo*, Editore Mazzotta, Milano 1978.

⁵⁷ A.M. Crispino, F. Giovannini, op. cit., p. 116.

⁵⁸ Per un elenco esaustivo dei blues “diabolici” si rimanda a F. Venturini, *Sulle strade del Blues*, Milano 1984, pp. 176-177.

⁵⁹ <https://www.bbc.com/culture/article/20200923-is-princes-sign-o-the-times-the-greatest-album-of-all-time>. Last modified October, 30th, 2020.

⁶⁰ Diversi gruppi metal si sono lasciati affascinare dal carismatico tritono: gli Slayer hanno chiamato un loro album “Diabolus in Musica” mentre proprio i Black Sabbath, nella canzone omonima, hanno utilizzato una progressione di tritoni dentro un riff.

giri del 1967 dei Rolling Stones. Mentre “Sympathy for the Devil” apre l’album successivo: “Beggar’s Banquet”. Cinque anni dopo nel disco “Goat’s Head Soup”, inseriranno il brano “Dancing with Mr. D.” (dove, ovviamente, D. sta per *Devil*). Dagli anni ‘80, con gruppi quali i Venom o i Mercyful Fate, si afferma il cosiddetto Black Metal, dall’attitudine dichiaratamente anticristiana che sfocia apertamente nel satanismo. «Nel Black Metal il conflitto raramente si ferma al cristianesimo ma attacca tutti quei valori prevalenti in Occidente, quali la compassione, il gregarismo, la tolleranza, il disprezzo per la carne, il porgere l’altra guancia, la remissione dei peccati. [...] Il Black Metal rappresenta un culto apertamente satanico»⁶¹ che si è affermato a partire dalla California, sdoganando gruppi come T.S.O.L., Christian Death, Voodoo Church, Cramps, etc. Attualmente, alcune band (di un genere affine, il cosiddetto Pagan Black Metal) hanno sostituito al satanismo un paganesimo ancestrale⁶².

La Popular Music è stata fonte d’innumerevoli esempi “infernali”, anche in Italia. Si pensi, ad esempio, che anche la nota cantante Mina, nel 1968, registrò “Sacumdi Sacumda” il cui testo parla di un incontro col diavolo. Del 1973 è invece il concept album dei Metamorfofi, “Inferno”, una maestosa reinterpretazione del primo libro della Divina Commedia dantesca. Franco Battiato, infine, è tra i più assidui utilizzatori del *backmasking*, presunto o vero, nelle sue composizioni.

Per concludere questa breve dissertazione sulla storia del concetto di diabolico (e per estensione di “male”) nella cultura musicale occidentale non possiamo fare altro che notare come quest’idea si sia insinuata nel pensiero musicale in molte forme: da elemento irrazionale a simbolo di “alterità”, da dissonanza e imperfezione a impronta tipica, da tentativo prometeico di trascendenza fino a comunicazione occulta. Nel suo attraversare il tempo e lo spazio, trasformandosi continuamente, ha assunto il ruolo di un principio dialogico, ora in antitesi, ora in complementarità con il suo opposto. Ma, in questa contrapposizione di forze, ha preso forma un movimento fecondo, al quale tutta la cultura musicale occidentale ha attinto per rigenerarsi continuamente e per il quale, il perfetto equilibrio delle due parti è divenuto la base di ogni creazione artistica⁶³. Spesso, quando si parla di demoni, di inferi, di presenze maligne, si può essere soggetti a critiche di parte, soprattutto di provenienza religiosa. Tuttavia in questa breve panoramica, che altro non è che la storia di un’idea, ciò che emerge è solo la capacità

⁶¹ A. Anselmo, *Meglio Criminale che Borghese?*, in *Metallo Liquido, L’heavy metal come forgia*, L’Arca e l’Arco Edizioni, Nola 2015, pp. 29-30.

⁶² Per discografia rock satanico si consulti A.M. Crispino, F. Giovannini, op. cit., pp. 125-127.

⁶³ Per un approfondimento sulla questione si rimanda a due pubblicazioni: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977; G. Colli, *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010.

creativa dell’Uomo, che nella sua avventura terrena, ha trovato nel principio dialogico oltre che la chiave per la propria esistenza, anche una strategia creatrice che dall’antica Grecia a oggi ha attraversato i secoli, mantenendosi intatta nella sua essenza e consegnando al mondo un enorme patrimonio musicale.

BIBLIOGRAFIA

- Anselmo A., *Meglio Criminale che Borghese?*, in *Metallo Liquido, L’heavy metal come forgia*, L’Arca e l’Arco Edizioni, Nola 2015.
- Battegazzore A.M., *La Dicotomia greci-barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica*. Sandalion, Vol. 18, 1996.
- Bietti G., *Lo spartito del mondo*, Editori Laterza, Bari 2018.
- Bonds M.E., *A History of Music in Western Culture*, Pearson 2013.
- Dioni G., «La filosofia è la musica più grande», in Chiodi G. M., Gatti R. (a cura di), *La filosofia politica di Platone*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 147-154.
- Colli G., *Apollineo e Dionisiaco*, Adelphi, Milano 2010.
- Cousté A., *Breve storia del diavolo*, Castelveccchi, Roma 2004.
- Crispino A.M., Giovannini F., *Il libro del diavolo. Le origini, la cultura, l’immagine*, Dedalo, Bari 1993.
- De Lalonde J.J., *Voyage en Italia*, vol. VII, Paris 1970.
- Frova A., *Armonia celeste e dodecafonìa, musica e scienza attraverso i secoli*, Bur-Rizzoli, Milano 2006.
- Galli G., *Occidente misterioso. Baccanti, gnostici, streghe: i vinti della storia e la loro eredità*, Rizzoli, Milano 1987.
- Grandolini S., *A proposito di armonia frigìa, Dioniso e ditirambo in Platone*, Giornale italiano di filologia, Vol. 53, 2001.
- Häkansson C., *In Search of Dionysos*, PhD Thesis, Gothenburg 2010.
- King K. (a cura di), *Western Drama Through The Ages*, Greenwood Press, London 2007.
- Nietzsche F., *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1977.
- Oakely G., *La musica del diavolo*, Editore Mazzotta, Milano 1978.
- Pestalozza L., *La scuola nazionale russa*, Ricordi, Milano 1958.
- Savinio A., *Scatola Sonora*, Milano 1955.
- Tocchini G., *Massoneria, cultura della rappresentazione e mecenatismo musicale nel Settecento*, Studi Storici, vol. 41, no. 2, Fondazione Istituto Gramsci, 2000.
- Venturini F., *Sulle strade del Blues*, Milano 1984.
- Vlad R., *La dodecafonìa tra il cielo di Mozart e l’inferno di Mann*, in A. Frova, *Armonia celeste e dodecafonìa, musica e scienza attraverso i secoli*, Bur-Rizzoli, Milano 2006.
- Wellesz E. (a cura di), *Ars Nova e Umanesimo*, The New Oxford Dictionary of Music, Feltrinelli, Milano 1964.