

Laura Paola Pellegrini

LE FANTÔME DE L'OPÉRA
DI GASTON LEROUX

EVOLUZIONE DEL ROMANZO
E ADATTAMENTI CINEMATOGRAFICI E TEATRALI
NELL'ARCO DEL NOVECENTO



ISBN 978-88-7916-449-8

Copyright 2010

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

Catalogo: www.lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione elettronica e pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da:
AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Videoimpaginazione e redazione grafica: Paola Mignanego
Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

INTRODUZIONE	9
Il fascino del teatro	9
1. «LE FANTÔME DE L'OPÉRA» DI GASTON LEROUX	13
1.1. I fondamenti e le istanze del romanzo	13
1.2. Cenni biografici	17
1.3. Vita e opere	21
1.4. Le fonti	30
1.5. Il teatro dell'Opera di Parigi: «un monument qui chante et qui danse»	43
2. ANALISI DEL TESTO ORIGINALE	49
3. I RIFACIMENTI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI	81
3.1. Il rifacimento cinematografico con Lon Chaney, <i>The Phantom of the Opera</i> , 1925	81
3.2. Altre versioni cinematografiche e televisive	87
4. «THE PHANTOM OF THE OPERA» DI ANDREW LLOYD WEBBER NELLE VERSIONI TEATRALI E CINEMATOGRAFICHE	97
4.1. La versione teatrale di Andrew Lloyd Webber, Londra, 1989	97
4.2. La versione cinematografica tratta dall'opera musicale di Andrew Lloyd Webber	104
4.3. Gli attori e i personaggi della versione cinematografica del musical <i>The Phantom of the Opera</i>	107
4.4. La riproduzione del mondo di <i>The Phantom of the Opera</i>	109
CONCLUSIONI	113
BIBLIOGRAFIA	117

a mia figlia Gabriella, attrice

*Finché c'è Teatro c'è speranza
e finché c'è speranza c'è Teatro.*

INTRODUZIONE

IL FASCINO DEL TEATRO

Ho iniziato questa tesi di laurea con una dedica a mia figlia Gabriella, di professione attrice, e con una riflessione: *Finché c'è Teatro c'è speranza e finché c'è speranza c'è Teatro*. Le ragioni che mi hanno ispirato per questo lavoro hanno infatti le radici in un antico amore per il teatro che mi è stato tramandato dal mio amatissimo nonno materno, Achille Baldini, che dedicò tutto il suo tempo libero alla creazione di una Compagnia teatrale, fungendo da direttore artistico, primo attore, regista, e facendo interpretare le opere di Pirandello, Shakespeare, Goldoni, Čechov a tutti i componenti della sua famiglia. Non mi sono quindi molto stupita quando mia figlia Gabriella mi ha annunciato, appena conseguita la maturità, che intendeva fare l'attrice. L'ho assecondata perché sono convinta che, se uno ha una passione nella vita, deve seguirla, anche a costo di trovare l'insuccesso.

L'amore per il teatro è qualcosa che viene dal profondo dell'anima e non deve essere negato.

Inoltre, ho scelto di scrivere questa tesi su questo romanzo francese di Gaston Leroux, per la verità molto trascurato dalla critica del suo Paese, poiché penso che si tratti di un'opera molto significativa per quanto riguarda il teatro. *Le Fantôme de l'Opéra* è di fatto un romanzo teatrale che racconta della vita, degli artisti, degli intrighi, degli amori, dei compromessi, delle miserie, delle superstizioni, dei misteri del mondo del teatro, e quello prescelto dall'autore parigino è il mondo del teatro dell'Opera di Parigi, il mondo della danza dipinto

da Degas, il mondo dello straordinario edificio del teatro dell'Opera progettato da Charles Garnier, che ha definito questa costruzione magniloquente un «*théâtre qui chante et qui danse*».

In questo romanzo ogni personaggio, ogni riga, ogni dettaglio s'integrano, come diceva Streheler parlando del *Re Lear*, definendola una tragedia che s'integrava. Anche l'edificio di Charles Garnier, che canta e balla, è un edificio che s'integra. Gaston Leroux ha scritto un romanzo che è una lunga dichiarazione d'amore al teatro, inteso come arte che riassume in sé tutte le arti, wagnerianamente parlando.

Le Fantôme de l'Opéra è un romanzo dalle molte sfaccettature. È un romanzo gotico, poiché parla di oscure presenze, di ombre, di fantasmi, di sortilegi e di magia; è un romanzo romantico, come era romantica l'indole dello scrittore Gaston Leroux, portato a una certa melanconia cimiteriale e dolciastra; è un romanzo decadente, poiché il suo protagonista è un vero *dandy*, dall'eleganza teatrale e sovraccarica, che ama circondarsi di arredamenti barocchi, di specchi, di velluti e di oro, proprio come sarebbe piaciuto a Wilde o a Huysmans; è un romanzo simbolista, poiché costellato di moltissime metafore care alla narrativa fiabesca, come quelle della chiave, dell'anello, del bacio, del lago e del fiume; è un romanzo surrealista, come ebbe a dichiarare Jean Cocteau, poiché parla di sogni, di dimensioni dilatate e ossessive, come il romanzo di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, di Louis Carroll; è un romanzo moderno, poiché parla della discesa nelle profondità di noi stessi, legandosi al mondo della psicoanalisi e di Sigmund Freud; è un romanzo teatrale, poiché ci parla dell'illusione del palcoscenico; è un romanzo poliziesco, poiché in certi passaggi usa il linguaggio dell'indagine ed è costellato di delitti misteriosi; è un romanzo d'amore, poiché racconta di un'infelice passione non corrisposta.

Le Fantôme de l'Opéra è un romanzo che contiene tanti romanzi, tanti stili e ci tocca nel profondo dell'anima poiché parla di sentimenti, è un romanzo popolare che racconta storie che riguardano tutti noi, anche se apparentemente incredibili.

È un romanzo straordinario che ha ispirato altre opere: romanzi, film per il cinema, riduzioni per la televisione, allestimenti circensi, fantasmagorie sul ghiaccio. Le ha ispirate dalla sua prima apparizione, nel 1910, fino ad oggi, e continuerà ad ispirarne altre, negli anni a venire.

Dedico questo mio lavoro anche a Gaston Leroux, questo scrittore che ho scoperto di recente e la cui opera intendo approfondire,

poiché era un artista gioioso, amante della vita, dei viaggi, del teatro, della buona cucina, della vita familiare, del gioco, degli amici, e vedeva il mondo filtrato dal suo sottile senso dell'umorismo, venato di un'irriverente e talvolta dissacrante ironia.

Con Gaston Leroux le lacrime si mescolano alle risate e si assapora l'atmosfera di un momento unico nella storia francese, quello della *Belle Époque*.

1.

«LE FANTÔME DE L'OPÉRA» DI GASTON LEROUX

1.1. I FONDAMENTI E LE ISTANZE DEL ROMANZO

I fondamenti originali e le istanze di Gaston Leroux nel suo romanzo *Le Fantôme de l'Opéra* sono diventati sempre più misteriosi con il trascorrere dei decenni.

Di volta in volta, le numerose riscritture o i diversi adattamenti dell'opera di Leroux hanno alterato, modificato o addirittura cancellato alcuni degli aspetti fondamentali del testo originale che vide le stampe nel 1910.

Comprendere le radici culturali e le motivazioni primarie di questo romanzo francese significa portare a conoscenza alcune delle motivazioni che hanno portato alla creazione di quest'opera che ha assunto col passare del tempo lo statuto di mito popolare, almeno per quanto concerne la cultura occidentale anglosassone.

Come mai, nel corso degli ultimi cento anni, questo testo continua ad esserci restituito in innumerevoli adattamenti? Perché questo racconto di Gaston Leroux, giornalista di grido della Parigi della *Belle Époque*, autore di numerosi romanzi gialli e *noir*, secondo il gusto imperante del tempo (basti riferire il grande successo di *Fantômas*, di Marcel Allain)¹, non conosce oblio?

¹ Marcel Allain, autore della fortunata serie di romanzi dedicati al personaggio di *Fantômas*, pubblicati a Parigi dall'inizio del 1911, con la collaborazione del collega Pierre Souvestre, dall'editore Fayard. *Fantômas* è un personaggio leggendario entrato anch'esso nell'elenco dei miti popolari. Simbolizza il crimine impunito,

Cosa nasconde questo romanzo – per anni considerato dalla critica come opera di secondaria importanza rispetto alla produzione letteraria coeva – da determinarne la continua volontà di rileggerlo, di riscriverlo e di riadattarlo per tutto un secolo, iniziando dalla versione per il cinema muto hollywoodiano, quella leggendaria interpretata da Lon Cheney nel 1925², arrivando a quella attualissima del film prodotto proprio dall'autore dell'opera musicale scritta per il teatro nel 1988, *The Phantom of the Opera*, cioè il compositore inglese Andrew Lloyd Webber³? Cosa trasmette questo romanzo alla cultura occidentale da determinarne la continua volontà di rivisitarlo e di riproporlo? Perché *Il Fantasma dell'Opera* ha lentamente, negli anni del secolo scorso, acquisito lo *status* di altri famosi mostri-gotici, romanzi quali il capolavoro di Mary Shelley, *Frankenstein* (pubblicato nel 1818), o il racconto di Robert Louis Stevenson, *Il Dott. Jeckyll e Mr. Hyde* (1886), per arrivare al *Dracula*, di Bram Stoker (1897)?

il genio del male. C'è in *Fantômas* del sadismo, dell'avidità di denaro, ma c'è soprattutto il gangsterismo elevato a genialità. *Fantômas* non ha una nazionalità precisa, non è né francese, né inglese: quale sia la sua patria di origine non si sa. Si sa solo che in India, in Oriente – come il fantasma Erik di Leroux –, ha conosciuto Lady Beltham, moglie troppo giovane di un aristocratico troppo vecchio, e ne è divenuto l'amante. L'autore mescola il genere *feuilleton* e il gusto per l'Orientalismo sulla scorta delle esperienze letterarie legate al Simbolismo e al gusto per l'esotico, filone iniziato da Gustave Flaubert con il romanzo *Salammbô*.

² Carl Laemmle, presidente della «Universal», casa cinematografica hollywoodiana, fu attratto dal romanzo di Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, dopo una visita all'«Opera Garnier» di Parigi, durante un sopralluogo nella capitale francese per decidere le *location* del film da lui prodotto, interpretato da Lon Cheney e ispirato al romanzo di Victor Hugo, *Nôtre Dame de Paris*. Il film conobbe diversi trattamenti e riscritture, poiché la fama di Leroux non era quella di Hugo, e gli «Studios» non avevano ancora familiarità con queste produzioni di film *horror* che tanto successo avrebbero conosciuto nel futuro. La versione finale del film *The Phantom of the Opera* fu distribuita nelle sale nel 1925 e ricevette critiche anche negative, come quella di Mordaunt Hall, critico del «New York Times» che, nel suo pezzo del 7 settembre 1925, affermò che il film tradiva una certa disomogeneità di sceneggiatura: «[...] as if too many cooks had rather spoiled the broth [come se troppi cuochi avessero rovinato il brodo]». Di questo argomento si tratterà più ampiamente nel capitolo ad esso dedicato.

³ *The Phantom of the Opera*, opera teatrale rappresentata per la prima volta a Londra nel 1989, di Andrew Lloyd Webber (1948), autore e produttore anche della versione cinematografica di *The Phantom of the Opera*, fu distribuita nelle sale cinematografiche mondiali nel 2004; anche di questi argomenti si tratterà nel capitolo ad essi riservato.

Tutti questi interrogativi stimolano il lettore tenendo conto che questa storia del fantasma nascosto nel teatro dell'Opera di Parigi continua ad essere trasformata, manipolata, rielaborata nelle numerosissime versioni, ritenendo altresì alcune delle sue più pregnanti connotazioni basiche.

Tra gli elementi comuni e ricorrenti nelle diverse versioni troviamo la spaventosa faccia del personaggio principale – a cui il titolo si riferisce –, che solitamente indossa una maschera per gran parte del racconto, fino a quando un brutale smascheramento non ne rivela l'orrendo volto. La natura di quel tipo di «deformità» oscilla da una versione all'altra, e non ci sono ovvie spiegazioni per questi cambiamenti, se non quelle squisitamente culturali e sociali che mutano di volta in volta.

Le continue varianti sembrano determinate, infatti, da esigenze che hanno portato i vari autori ad alterare la trama e il carattere dei personaggi del romanzo a seconda del contesto in cui gli stessi adattamenti venivano effettuati.

Le ragioni di quanto affermato sono psicologiche, sociologiche, storiche, letterarie, e rispondono a esigenze culturali sempre in mutamento, che in qualche modo riflettono le sfide e le aspettative dell'immaginario popolare occidentale di fronte a tutto ciò che è diverso, deforme, e perciò talvolta considerato mostruoso.

L'ipotesi che *Le Fantôme de l'Opéra*, con la sua vicenda di emarginazione, sia il tentativo ideologico di una nascente classe sociale borghese di omologare e «sistemare» nel mondo dell'alterità tutto quanto possa in qualche modo turbarne le certezze e gli equilibri raggiunti è piuttosto plausibile. Questa ipotesi consiste, di fatto, nel tentativo di riconoscere, isolare e catalogare in un preciso spazio culturale – vale a dire la letteratura *horror* e gotica – quei fenomeni di diversità, d'inquietante *sotterraneità* e di trasgressione che iniziarono a preoccupare quel cetto medio sociale emergente destinato a consolidarsi nel corso del XX secolo.

Non si può inoltre, nell'esaminare quest'insolito romanzo, ignorare l'evento scientifico più significativo dell'inizio del XX secolo (quando Leroux inventò il suo fantasma): la scoperta dell'inconscio elaborata nell'*L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud.

Quando Gaston Leroux racconta, ne *Le Fantôme de l'Opéra*, la discesa nei remoti sotterranei che Christine, la giovane protagonista,

compie quasi in uno stato di *trance* – accompagnata dal fantasma –, descrive di fatto lo stupore e l'inquietudine di un'adolescente nella discesa verso i sotterranei del proprio inconscio e lungo il fiume sconosciuto dei più remoti desideri repressi.

Le differenti versioni sono quindi strettamente collegate al loro contesto culturale, e ne interpretano sia gli sforzi di volta in volta sostenuti per l'affermazione di un'identità che andava formandosi attraverso le diverse aspettative, sia i desideri che connotano l'auto-determinazione a risolverne i conflitti adeguandosi alle nuove istanze sociali che si andavano delineando. Mi riferisco più precisamente ai problemi legati al colonialismo e al contatto con le diverse culture; al nascente problema dell'integrazione; alla presa di coscienza delle nuove scoperte scientifiche, considerando anche le teorie positiviste dell'evoluzionismo darwiniano⁴ e gli studi medici dell'avanguardia scientifica sulle malattie mentali e sull'influenza dell'inconscio nel processo psicoanalitico. Vi è quindi la necessità di dare un volto o, nel caso de *Il Fantasma dell'Opera*, una maschera alle paure di ciò che è sconosciuto, avverso, misterioso e di conseguenza, per certi aspetti, mostruoso anche se attraente. Nel mondo fantastico l'uomo si ritrova infatti solo e smarrito in un mondo incomprensibile e quindi terrificante.

È di questi tempi l'inizio delle ricerche sulla criminologia e sulla fisiognomica, che ha le radici nell'opera scientifica di Cesare Lombroso⁵, lo studioso italiano – contemporaneo di Gaston Leroux – che ha elaborato, nel corso delle sue interessanti ricerche, una propria teoria, denominata teoria dell'atavismo.

Sicuramente Leroux, attento lettore di questo genere di saggistica, aveva approfondito le teorie di Cesare Lombroso sull'atavismo e sulla criminalità, nonché il loro stretto legame con la fisiognomica, disciplina antichissima collegata anche alle teorie del darwinismo sociale molto diffuse ai suoi tempi⁶.

⁴ Charles Darwin, *The Origin of Species, by Means of Natural Selection*, London, Murray, 1858.

⁵ Cesare Lombroso (1835-1909), criminologo.

⁶ Atavismo: teoria elaborata da Cesare Lombroso secondo la quale i criminali portavano tratti anti-sociali dalla nascita per via ereditaria, affermazione oggi considerata infondata. Da qui si può ispirare la deformità del fantasma di Leroux, nato deforme, e quindi portato al crimine e alla trasgressione. Lombroso scrisse questo

Il fantasma di Leroux porta in sé i tratti di questa criminalità avendo il volto simile a un teschio, esattamente come il teschio del brigante citato da Giuseppe Villella nel suo omonimo studio.

Inoltre, sulla scorta delle teorie dello scienziato Max Nordau sul tema «Genio e Follia», Gaston Leroux plasma la personalità del suo mostro, che è infatti dotato di genialità contaminata di follia.

Max Nordau⁷, sociologo coevo di Leroux, ha scritto molti testi che sollevarono critiche e furono assai discussi, come, ad esempio: *The Conventional Lies of our Civilisation* (1883) e *A Degeneration* (1879). In questo'ultimo saggio Nordau dichiara che sia la società che gli esseri umani a lui coevi sono degenerati e che questa degenerazione è riflessa e influenzata dall'arte. L'autore identifica questa degenerazione come un fenomeno di fine secolo e come una diretta conseguenza della cultura decadentista.

È questo il clima culturale in cui Gaston Leroux elabora il suo *Le Fantôme de l'Opéra*, il romanzo che rappresenta una *summa* di queste scoperte e di queste teorie estetiche che avevano messo il mostruoso e il diverso al centro di un'approfondita e controversa ricerca scientifica.

1.2. CENNI BIOGRAFICI

Gaston Leroux fu giornalista e scrittore parigino, la cui opera è diventata il simbolo del genere del racconto giallo francese del primo quarto del secolo scorso. Generazioni di lettori affezionati lo hanno infatti consacrato come autore classico del genere poliziesco, principalmente

saggio nel 1870, un anno prima della pubblicazione *Dell'Origine dell'Uomo*, di Darwin (1871). Nel 1898 inaugurò a Torino un museo di psichiatria e criminologia, più tardi denominato Museo di Antropologia Criminale. Famoso reperto portato a supporto di questa teoria è – cfr. *Il teschio del brigante*, di Giuseppe Villella (1803-1872) – un teschio di brigante che fu oggetto di studio da parte di Lombroso ed è tuttora conservato al museo di Torino. Il volto di Erik, il fantasma del romanzo di Leroux, è descritto appunto come un teschio.

⁷ Max Nordau (1849-1923): sociologo, sionista, autore di molti saggi discussi e provocatori sul genio, sulla follia e sulla degenerazione dell'arte causata dalla cultura decadentista.

per il successo ottenuto dai suoi romanzi più celebri, *Le mystère de la chambre jaune* e *Le parfum de la dame en noir*, che consegnarono alla celebrità il personaggio del giovane giornalista Joseph Rouletabille. Jean Claude Lamy⁸, autore dell'unica biografia di Gaston Leroux fino ad oggi redatta, afferma che Joseph Rouletabille altri non era se non lo stesso Leroux che si ispirava sia alla cronaca nera sia alla fantasia per dare vita alle rocambolesche vicende del suo investigatore.

Gaston Leroux, autore del romanzo neo-gotico *Le Fantôme de l'Opéra*, dimostra di avere anche notevoli doti di narratore di questo genere letterario irrompendo con originale destrezza nella dimensione del fantastico, facendo quasi smarrire la ragione dei lettori nei meandri dei sotterranei del teatro dell'Opera di Parigi, il teatro che esercitava su di lui una fascinazione irresistibile, come ci racconta il suo amico Henry Jeansen in un articolo, apparso nel 1928 sul «Paris Matinal», che ce lo dipinge con una malinconia velata già di nostalgia ad un anno circa dalla morte dello scrittore:

Il fallait le voir déambuler sur les boulevards, la canne à la main, le chapeau conquérant, le ventre à trois pas [...]. Ses yeux pétillants de plaisir derrière le verre de ses lorgnons [...]. Arrivé devant le Napolitain il passait très vite pour ne pas succomber à la tentation, et, place de l'Opéra, il se retournait brusquement, revenait sur ses pas, et s'installait devant une table, au Napolitain [...]. Il était sensible et sentimental.⁹

Con poche parole, il giornalista descrive l'amico e collega, che si era ritagliato una parte da protagonista sulla scena del giornalismo parigino appassionando migliaia di lettori con circa una trentina di romanzi dotati di una *verve* incomparabile. Se la maggior parte dei *feuilleton* dell'epoca sono spariti nell'oblio, al contrario, le storie di

⁸ Jean Claude Lamy, giornalista e scrittore che vive e lavora a Parigi, ha pubblicato molto saggi e biografie, tra cui *Arsène Lupin, gentleman de la nuit* (1983), *Prévert, les frères amis* (1997) e *Mac Orlan, L'aventurier immobile* (2002). Diplomato all'«Institut d'études politiques» a Parigi, è stato anche direttore editoriale della Larousse, della Médialogue e della Nathan. Appassionato di cinematografia è co-autore, con Bernard Rapp, del *Dictionnaire mondial des films* (Larousse). È anche stato co-produttore di film importanti, come *Dancer in the Dark*, del regista Lars Von Trier (2002).

⁹ Jean Claude Lamy, *Gaston Leroux ou le vrai Rouletabille*, Paris, Du Rocher, 2003, p. 19.

Gaston Leroux sono sfuggite all'usura del tempo e i suoi romanzi continuano ad interessare sempre nuovi lettori che apprezzano senza riserve la ricchezza di fantasia dei suoi intrecci. Il talento di Leroux è intatto e non ha ancora cessato di servire da modello a tutti quelli che, giornalisti alle prime armi, sono attirati, irresistibilmente da quello che considerano come l'ultimo dei mestieri avventurosi. A loro, a quei giovani aspiranti *reporters*, bastava sentirsi Rouletabille, nella speranza di diventare anch'essi come quel *flâneur salarié*, quel personaggio che calzava perfettamente sullo stesso Gaston Leroux, al punto che egli abbandonò il giornalismo per consacrarsi totalmente alla carriera di scrittore.

È interessante, nell'esaminare la vita di quest'autore, constatare come egli fosse attirato dai cimiteri e da tutto quello che li circondava. Amava il silenzio delle necropoli, quel silenzio che a lui parlava dei morti, ma anche dei vivi venuti in quei luoghi per cercarvi un momento di raccoglimento e di preghiera. Il cimitero gli evidenziava quei particolari riguardanti gli esseri umani che gli sfuggivano in qualsiasi altro luogo: per lui era sufficiente osservare con attenzione la gente – appartenente a tutti i ceti sociali – mentre si recava a trovare i propri defunti per trarne degli spunti da inserire nei suoi romanzi. Era per Leroux una sorta di linguaggio dei crisantemi, quei fiori che sbocciano solo nei momenti del lutto. Quell'andirivieni dei vivi finiva per sembrargli una specie di danza macabra e costituiva per lui una fonte preziosa d'ispirazione. Gaston Leroux amava evocare l'atmosfera dolciastra dei cimiteri – come nel racconto di *Le Fantôme de l'Opéra* –, che descriveva per aggiungere un tono patetico all'intrigo del romanzo, nonostante affermasse: «Je suis porté à voir des drames partout [...] alors que, le plus souvent, il n'y a que de la comédie!»¹⁰.

Il paradosso della sua vita fu quello che accadde alla sua morte prematura, e cioè quando il cimitero da lui spesso visitato, quello di Château a Nizza, non avrebbe potuto accoglierlo poiché era al completo quel 15 aprile del 1917, giorno della sua scomparsa. Leroux, innamorato della morte, non aveva pensato alla propria sepoltura. Le autorità locali furono, però, quasi obbligate a trovargli un posto in quel cimitero a seguito della «campagna stampa» che non diede loro

¹⁰ *Ibidem*.

tregua. Il direttore del cimitero trovò infatti la tomba per il riposo eterno di Leroux, forse, chissà ... anche per non suscitare la collera di tutti i fantasmi che popolavano i suoi romanzi.

Gaston Leroux, l'ultimo dei romantici? Oppure il primo dei surrealisti? Dall'immaginazione di Alessandro Dumas padre, alle visioni di André Breton, egli s'inserisce ai margini di una letteratura movimentata e sorprendente che conferì lo statuto di nobiltà al romanzo popolare, secondo le parole di Filomène Farré apparse, nel giugno del 1970, sulla rivista «Europe»:

Annonçant le Surréalisme par l'exaltation de la magie quotidienne, Leroux ouvre les voies diversifiées à un fantastique actuel. Un Fantastique qui démonte la dialectique folie-société et mythes-désirs et devient l'exploitation de tous les possibles.¹¹

L'arte di Leroux è quella di saper manipolare le parole all'interno di un intreccio pieno di colpi di scena ma che è sempre legato da un filo conduttore. Il meraviglioso appartiene alle cose visibili, ed è sufficiente restare nella logica dei fatti per decifrare l'enigma. Jean Cocteau l'aveva capito molto bene nella sua prefazione del romanzo di Gaston Leroux *Le mystère de la chambre jaune*, dove sottolineava:

De longue date, j'ai cherché refuge contre la littérature poétique ou réaliste, dans les livres où l'auteur ignore que poésie et vérité le hantent, le soulèvent au-dessus de lui-même et, dirais-je, du mépris qu'il affiche pour un genre qu'il imagine indigne de sa plume alors qu'il se trompe en vivant beaucoup trop haut.

Nous eûmes, Apollinaire et moi, la preuve lorsque les auteurs de Fantômas, étonnés par notre enthousiasme, nous firent savoir qu'ils étaient capables d'écrire des ouvrages moins naïfs. Or, ces ouvrages moins naïfs étaient d'une naïveté déconcertante. Ils nous démontraient, une fois de plus, la primauté d'un génie pareil à celui de l'enfance, génie que les personnes mal instruites du collège des muses confondent avec la maladresse et les chances du hasard. Chez Gaston Leroux, rien de cet ordre. Il fut modeste, dans le véritable sens du terme, et jamais ne prétendit besogner de la main gauche afin de nous surprendre ensuite par des chefs-d'oeuvre de la main droite.

Ce n'est pas, chez cette famille d'artiste, l'intrigue ni les épisodes à «suspense» qui comptent, mais une pénombre de rêve, un malaise qui

¹¹ *Ibidem.*

singularise les demeures où vivent leurs héros, une orchestre nocturne accompagnait l'histoire qu'ils nous racontent sans la moindre morgue. De cette absence de morgue, résulte une authenticité merveilleuse, un solide équilibre entre l'énigme qu'ils nous proposent et leur adresse à la résoudre.¹²

1.3. VITA E OPERE

Gaston Leroux nasce illegittimo a Parigi nel 10° *arrondissement*, il 6 maggio del 1868. Sua madre, Marie Bidaut, era normanna e solamente il 13 giugno del 1868, un mese dopo la nascita di Gaston, sposò a Rouen il padre di suo figlio, Dominique Leroux, originario di Mayenne. Dopo il matrimonio la coppia si stabilì a Fécamp, dove Dominique s'impiegò in un'impresa di lavori pubblici al porto.

Gaston fu sempre condizionato dal suo *status* sociale (forse anche a causa della nascita illegittima) e vantò una discendenza diretta da Pierre Le Roux, figlio di Guglielmo il Conquistatore, dichiarandosi di origine vichinga: da questo fatto probabilmente derivò il suo costante amore per l'avventura e per i grandi spazi dell'oceano. Fu la vocazione letteraria a impedirgli di partire marinaio, alla ricerca di esotiche avventure, ma la sua fantasia l'avrebbe condotto ancora più lontano delle ambite avventure a bordo di una goletta a vele spiegate. Infatti il suo personaggio, Rouletabille, sentì fortemente lo stesso richiamo verso l'ignoto e l'altrove diventando giornalista, esattamente come il suo creatore, Gaston Leroux. Rouletabille incontrò personalmente l'autore al vecchio porto di Marsiglia, nel mondo della letteratura, cioè nel romanzo *Le parfum de la dame en noir*. Qui Leroux diventò personaggio del suo romanzo, operando un processo d'identificazione dell'autore, cioè se stesso, con la propria opera letteraria. A questo proposito egli ebbe a dichiarare che un vero giornalista doveva possedere le seguenti sette qualità: vedere, ascoltare, sapere, ricordare, diventare, scegliere, scrivere ed essere letto.

Leroux giornalista sensazionale, che nei suoi romanzi si ispirò sovente alle sue inchieste in giro per il mondo per dare vita ai suoi

¹² *Ibidem*.

eroi leggendari. Egli era convinto che, per quanto folle e creativa potesse essere la fantasia di uno scrittore, essa dovesse ricollegarsi a qualche fatto vero, ed è per questa sua deformazione professionale – da meticoloso *reporter* strettamente legato ai fatti della realtà – che, nell'*avant-propos* di *Le Fantôme de l'Opéra*, dichiarò in modo lapidario: «Le fantôme de l'Opéra a existé»¹³, inserendo, sotto la dicitura *avant-propos*, le seguenti righe esplicative del suo intento:

Où l'auteur de ce singulier ouvrage raconte au lecteur comment il fut conduit à acquérir la certitude que le fantôme de l'Opéra a réellement existé.¹⁴

Nel testo di questo *avant-propos* Leroux continuò ad elencare fonti attendibili riguardanti la vera esistenza di una presenza misteriosa, nei sotterranei del teatro dell'Opera, che aveva tutte le caratteristiche di un fantasma o piuttosto di un'ombra. Quando lo si interrogò sull'origine di queste sue strane invenzioni, affermò:

Et, bien je vais vous le dire: ce n'est pas en entendant chanter le rossignol. C'est en dormant! Oui, je m'endors avec une idée encore embryonnaire [...] et, puis, toc, toc [...] on me reveille. Qui? Qui? J'en ne sais pas [...] mais l'affaire est trouvé [...] le problème résolu [...]. Il n'y a plus qu'à l'écrire.¹⁵

La scrittura e la letteratura furono le compagne quotidiane dello scrittore dai tempi della sua giovinezza: Leroux si dilettava già tra i banchi di scuola a scrivere commedie e tragedie, manifestando una spiccata passione per il teatro, per il quale avrebbe scritto molte opere di successo. Durante gli anni giovanili strinse una forte amicizia con un illustre compagno di collegio, Filippo d'Orléans, figlio del conte di Parigi che abitava al castello d'Eu, del cui restauro si occupò proprio il padre dello scrittore. In collegio a Eu, Gaston trascorse anni spensierati che furono bruscamente interrotti dalla morte della madre, evento che gettò un velo di tristezza sulla sua adolescenza. Questo sentimento fu evocato in molte delle sue opere e apparve evidente nella vicenda

¹³ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Brodard & Taupin - Groupe CPI, 2004, p. 7.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

disperata del fantasma dell'Opera, dove l'atmosfera macabra connotò tutto lo snodo della narrazione con la descrizione di fantasmi, cimiteri, teschi e sotterranei che ricordavano il gelo delle cripte.

Il padre di Leroux non sopravvisse molto alla morte della moglie, lasciando così Gaston, il primogenito, con la responsabilità di capofamiglia, impegno che il giovane scrittore accettò con molte riserve, ma che gli permise di evitare i cinque anni di servizio militare, obbligatorio a quell'epoca, con una speciale dispensa che esonerava gli orfani da questo dovere. Dopo aver conseguito il *baccalauréat* a pieni voti, Leroux si trasferì a Parigi per iniziare gli studi di diritto. Appena arrivato nella capitale, si precipitò in Faubourg Saint-Martin per rivedere la sua casa natale, ma un'inquietante sorpresa lo attendeva poiché, installata al piano terra, al posto della sua dimora, trovò un'impresa di pompe funebri: la vita e la morte si rimescolavano nella realtà così come si sarebbero fuse nella sua opera letteraria, ed egli, con il senso dell'umorismo che sempre lo avrebbe caratterizzato, ebbe a schernirsi: «Là, où je cherchais un berceau, je trouvais un cercueil [...]»¹⁶.

Leroux si laureò in legge e prestò giuramento davanti alla Corte d'Appello di Parigi, per iniziare la carriera d'avvocato il 22 gennaio del 1890. Restò in carica per tre anni, durante i quali ebbe modo di osservare il mondo giudiziario. In realtà, quell'impiego presso il tribunale gli servì da tramite per accedere al giornalismo e, più precisamente, alla cronaca giudiziaria. L'occasione gli si presentò quando scoppiò il «caso Vaillant», l'anarchico che aveva fatto scoppiare una bomba davanti al palazzo della Camera, il 9 dicembre del 1893, e che venne ghigliottinato circa un anno dopo. Per tutta la vita Leroux fu politicamente schierato a favore dell'abolizione della pena capitale, e non fu certamente d'accordo con la crudeltà di quella sentenza, dichiarando apertamente il suo dissenso nella seguente affermazione: «C'était débiter par une rude affaire»¹⁷.

Dopo pochi mesi fu assunto da «Le Matin», il quotidiano parigino fondato dieci anni prima da Alfred Edwards con l'intento preciso di non farne un giornale politico. Contemporaneamente lo scrittore

¹⁶ Lamy, *op. cit.*, p. 31 (trad.: «Là, dove cercavo una culla, trovai una bara [...]).»).

¹⁷ *Ivi*, p. 33.

coltivò la passione per il teatro e scrisse sull'«Écho de Paris» diverse critiche teatrali. Nel frattempo ereditò dal padre una somma considerevole, che avrebbe però dilapidato nel giro di tre anni a causa della bella vita che condusse e per colpa del suo amore per il gioco d'azzardo. Dopo aver dato fondo all'eredità paterna, per Gaston il lavoro di cronista divenne quindi l'unica fonte di reddito. Al gioco, sua grande passione, avrebbe dedicato alcuni dei suoi romanzi, come *Le trois de trèfle*¹⁸, racconto consacrato al gioco d'azzardo e a come questa dipendenza possa modificare il destino di un uomo.

La vita sentimentale fu per Leroux piuttosto movimentata: dopo il matrimonio con il primo amore dell'adolescenza, Marie Lefranc, che sarebbe finito in un divorzio, si risposò (nel 1917) con Jeanne Cayatte, originaria di una famiglia appartenente all'alta borghesia lorenese, che incontrò alle terme e della quale s'innamorò al primo incontro. La loro fu una storia tormentata, che si concluse con il matrimonio dopo anni di concubinaggio forzato a causa dei precedenti legami dello scrittore. A San Pietroburgo, dove Leroux si era recato come inviato speciale del suo giornale per commentare la rivoluzione russa, gli nacque un figlio maschio, Gaston, soprannominato *Milinkij*, che significa «mio tesorino» in russo. Questo nomignolo divenne il nome con cui fu battezzata una via di Nizza che ancora oggi si chiama così in onore dello scrittore.

Dopo la Russia, Gaston Leroux fu trasferito in Marocco, e ormai vicino alla quarantina, iniziò a sognare una vita più stanziale e a pensare di ritirarsi dal giornalismo per dedicarsi interamente alla letteratura. Pensò al suo Rouletabille raccontando, ad episodi, le vicende di questo *reporter* immaginario, il fortunato personaggio che gli avrebbe permesso di scrivere romanzi senza abbandonare il giornalismo.

Nel 1907, Leroux fu anche coinvolto nelle indagini di un caso misterioso che indagava su alcune morti inspiegabili avvenute nei sotterranei dell'Opera di Parigi, sotterranei molto intricati e profondi che nascondevano delle celle carcerarie, dove erano stati rinchiusi i prigionieri ai tempi della Comune e della Rivoluzione. Fu certamente durante queste indagini che lo scrittore maturò l'idea di dare vita

¹⁸ Gaston Leroux, *Le trois de trèfle* (1921), Paris, Robert Lafont, 1993.

al personaggio mostruoso di Erik nel romanzo *noir* *Le Fantôme de l'Opéra*.

Lo scrittore si dedicò alla letteratura e al personaggio di Rouletabille, il suo doppio, e iniziò anche a scrivere testi per il teatro, opere che furono legate alle sue esperienze nei palazzi di giustizia e al tema della giustizia, o meglio, all'ingiustizia della giustizia, come nella commedia *La maison des juges*¹⁹, messa in scena all'«Odéon» di Parigi, il cui contenuto ardimentoso colpì profondamente il direttore del teatro, il mitico Antoine²⁰, a causa della tematica di bruciante attualità: erano i tempi dell'*affaire Dreyfus* che appassionò Zola e tutta l'opinione pubblica parigina, e non solo. Con questo dramma l'autore volle far riflettere il pubblico più che divertirlo, fatto insolito per questo scrittore che amava stupire e divertire inserendo negli intrecci una nota di forte senso dell'umorismo. Leroux era dotato di una spiccata ironia e pareva non prendere nulla veramente sul serio: ecco perché questo testo, così impegnativo, non ebbe il successo di pubblico che avrebbe meritato. Riguardo alla sua scelta di scrivere per il teatro, Leroux ebbe a dichiarare:

Quand on résoud le difficile problème d'amuser où d'intéresser en une colonne et demie quelques centaines de mille lecteurs qui ont tous des caractères, des natures, des opinions diverses, on doit pouvoir intéresser ou amuser une salle de spectacle qui ne comprend que quelques centaines de spectateurs.²¹

Sempre affrontando temi sociali d'avanguardia – correvano i tempi della rivendicazione dei diritti della donna –, Leroux produsse per il teatro una seconda opera (*Le Lys*²², recensita su «Le Matin» dal critico teatrale Guy Launay) che riguardava questa tematica e il cui intreccio parlava dell'inutilità del matrimonio per la felicità di una coppia,

¹⁹ Gaston Leroux, *La maison des juges*, commedia rappresentata all'«Odéon» di Parigi il 27 gennaio 1907 e che fu definita «un fiasco».

²⁰ Mariangela Mazzocchi Doglio, *Il Teatro Simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978, p. 16: Antoine, fondatore del Théâtre Libre e regista francese innovatore (1894) che portò in scena le famose «Tranches de vie» per opporsi all'eccessivo ottimismo di Scribe, inserì nei suoi allestimenti «[...] un eccesso contrario di pessimismo e di realismo 'rosso'».

²¹ Lamy, *op. cit.*, p. 47.

²² *Ivi*, p. 53.

all'interno della quale la donna avrebbe dovuto avere esattamente gli stessi diritti e doveri dell'uomo. Argomenti che riguardavano da vicino l'autore, il quale era nato al di fuori dello statuto matrimoniale e aveva sperimentato egli stesso i disagi psicologici di far parte di una coppia «irregolare» poiché, a causa dei suoi precedenti legami matrimoniali, poté sposare la sua seconda moglie solo dopo anni di convivenza.

Dopo il suo trasferimento a Nizza, nel 1907, Leroux non smise mai di scrivere, che si trattasse di drammi teatrali, di *feuilletons* o di romanzi. Per la produzione letteraria seguiva uno schema che si era prefissato per combattere la proverbiale pigrizia, imponendosi di lavorare almeno quattro ore al giorno, per un totale di una ventina di pagine. Creò i personaggi e i complicati intrecci attingendo dalle innumerevoli esperienze professionali di giornalista, dai viaggi, dalla fantasia e dalle vicende personali.

La sua vita fu ancora segnata da un grave lutto: la morte dell'amato fratello Joseph (il nome dell'investigatore Rouletabille era quello del fratello minore), che scomparve prematuramente a Parigi all'età di soli trentanove anni, assistito dall'amorevole presenza del fratello Gaston. Quando rientrò a Nizza, lo scrittore trovò consolazione nel calore della famiglia, composta dalla moglie Jeanne, dal figlio Miki e dall'ultimogenita, la figlioletta Madeleine: tutti si adoperarono per fargli dimenticare la nuova tragedia che l'aveva colpito e per dargli la forza e l'energia necessarie per rimettersi a scrivere.

Leroux era d'indole malinconica ma amante della vita e di tutto quello che essa può offrire, aveva una grande passione per la cucina e per le belle passeggiate mattutine, che non mancava di fare ogni giorno, prima di mettersi alla scrivania. Il figlio Miki, che divenne giornalista nonostante una laurea in ingegneria, descrisse il padre con infinito amore, con le seguenti parole:

Je ne puis évoquer mon père sans que monte en moi une bouffée d'allégresse. Le noir sentiment de tristesse qu'il est décent de faire naître, en souvenir de ceux qui ne sont plus, ne lui va point. Il nous a trop laissé de lui une image lumineuse. Le regard piqué de malice. Une pointe de sourire aux lèvres. Une ronde et chaleureuse corpulence qu'il portait avec l'esprit qui mettait Cyrano à plaisanter son nez. Neutre ou melon légèrement en coin, clignant de l'oeil à la belle vie: le tout sentent bon, le coeur sur la main, la pipe et cette fraîche eau de cologne dont il s'aspergeait après la douche matinale, tel qu'il m'apparaît encore chaque

fois que je le cherche à mes côtés. Et puis gai, fantaisiste, jeune ... jeune de caractère, jeune de rire [...] tellement. D'ailleurs, il m'appelaient grand-père ...

Comment écrivait-il ses romans? Par Dieu, dans la joie [...] avec, dès 1908, le soleil de Nice pour complice. Trente bouquins en cinq lustres environ. Il ne travaillait pas à la chaîne. Bien sûr, je la connais sa recette. J'ai vu la pratiquer vingt ans, et régulièrement avec le même bonheur [...]. Mais il n'y a pas que la méthode. Il y a l'imagination, l'inspiration, le savoir, toute une foule de choses qui ne se commandent pas. Quand je livrerais le secret des «doses», il manquerait encore cette diabolique bénédiction sans laquelle du mariage d'une volaille, d'une lampée de crème, d'un parterre de pointes d'asperges, d'un doigt de porto blanc et d'un soupçon de poivre indien il ne surgirait pas le poulet «à l'étoile» d'Ali Baba, mais une quelconque pouaille à la sauce, ce dont il serait injuste de faire reproche à qui ne tiendrait pas de l'art à flamber, barder, brider, trusser, blondir, rôtir, mitonner, truffier à point. Que ce parallèle culinaire me soit pardonné, mon père était fin gourmet.

Au surplus, enfanter en permanence du drâme et du mystère sans qu'à la longue le caractère s'embrume et la raison perde de sa désenvolture réclame à l'état naturel, par exemple, de la truculence, de l'à propos, de la bonne humeur, une indulgente confiance dans la vie et les hommes, dénuée d'ailleurs de toute cécité, enfin un sens critique toujours à bout de flèche, mais tempéré d'humour. Mon père en avait à revendre

Ces réserves exprimées, voici au demeurant sa manière: il prenait délicatement une idée et une année. L'Idée avait jailli en général un long temps auparavant, hop là! N'importe où, n'importe quand. La nuit de préférence. Un bond hors du lit, le temps alors de la coucher *grosso modo* en dix lignes sur le papier et elle avait déjà dix autres de ses soeurs dans un dossier special où elle s'assouplissait comme vin en cave [...] et on n'en parlait plus. Puis, un beau jour, donc, ayant vaillamment supporté la quarantaine, elle revenait par la grace de mille imponderables à la lumière. C'est elle qui allait être traitée en 300 pages cette année-là. L'année, elle, était découpée en trois: quatre mois de réflexion, quatre mois de rédaction, quatre mois de repos. Comme mon père était un sage, il entamait régulièrement le cycle par le quatre mois de repos. Ces quatre mois passaient vite. Il s'en chargeait: pas besoin de détails [...]. C'était l'heureuse époque d'avant et d'après l'autre guerre.

La période de réflexion était d'une autre nature ... d'essence stratosphérique, si l'on peut dire: le roman d'intrigue, les personnages, les *imbroglios* et rebondissements se bouscuaient derrière un seul front,

jusqu'à l'instant où tout s'étant peu à peu harmonieusement articulé, encastré, emboîté sans fissure, réalisait enfin un parfait ensemble. Le seul plâtre utilisé était la logique et le plus vraisemblable était accepté à condition de ne point heurter, au bon du compte, ce qu'il appelait «le bon bout de la raison»: il convenait, c'est primordial, que jamais une explication ne fût boiteuse [...] un dénouement décevant: cet exercice détachait absolument mon père de ce monde: il lui arrivait alors d'arpenter la *Promenade des Anglais* à l'aube et de passer le reste de la journée au lit, à moins qu'il n'omît de relancer avec un full aux as ou de descendre du train à destination.

Un jour que j'avais déserté le lycée et point pris l'élémentaire précaution d'éviter la trop passante avenue de la Victoire, je tombai nez à nez avec lui: il revenait en calèche de ce tour de ville quotidien durant lequel il laissait, en plein air, gambader ses futurs héros. Je restais figé sur le bord du trottoir tel un phare en évidence, me semblait-il. Pris au dépourvu, le sang ramassé d'un coup au coeur, je soulevai mon chapeau et le saluai bien bas, d'un large geste, tout en enclinant la tête, il me rendit la politesse. Il ne m'avait point reconnu et n'aurait reconnu personne [...]. Il bavardait avec quelque fantôme de l'Opéra. Je lui contai plus tard l'incident [...] après le bachot [...].²³

Cos'altro si può aggiungere, per conoscere da vicino Leroux, a quanto il figlio ebbe a scrivere per spiegare come suo padre lavorasse e vivesse in un altro mondo durante la creazione dei suoi romanzi? Lo scrittore era talmente preso dai fantasmi che albergavano nei sotterranei del teatro dell'Opera di Parigi da non riconoscere neppure il saluto del proprio figlio, e Miki lo descrisse così nel dettaglio come solo qualcuno che avesse con lui condiviso la quotidianità sarebbe stato in grado di fare. È molto interessante poter entrare nell'intimità dello scrittore e capire la forza della sua profonda ispirazione. Il fantasma dei sotterranei, il teatro, le ballerine, le cantanti, erano tutti già nella mente di Leroux quella mattina di sole a Nizza, e lo erano così intensamente da non fargli neppure riconoscere il figlio Miki. Considerando quest'intensità, si può spiegare il successo imperituro delle opere di quest'autore che, con il romanzo gotico *Le Fantôme de l'Opéra*, continua ad appassionare migliaia di lettori, nonostante sia trascorso un secolo dalla prima edizione.

²³ *Ibidem.*

Dopo aver lasciato la professione di giornalista, Leroux si trasferì nel *Midi* della Francia, e più precisamente a Nizza, attirato dalla mitezza del clima e dalla vicinanza dei casinò, stabilendovisi definitivamente dal 1908, dopo un breve soggiorno a Mentone. Si stabilì nel famoso «Palais étoile du Nord», dove abitò un vasto appartamento che dava su un ampio giardino. L'arredamento era sovraccarico di oggetti, raccolti dallo scrittore durante gli innumerevoli viaggi in terre lontane. Quell'universo barocco e sontuoso sarebbe divenuto la dimora dell'angelo della musica, vale a dire del fantasma dell'opera Erik, che Leroux sistemò – nel romanzo – in un sontuoso rifugio sotterraneo, un vero e proprio museo.

Lo scrittore si recava a Parigi tre o quattro volte all'anno per rivedere gli amici al «Café Napolitain», dietro il teatro dell'Opera, dove si intratteneva con Catulle Mendès²⁴, attorniato dalla sua piccola corte; probabilmente si dilettava a parlare di teatro con il celebratissimo critico, genero del mitico Théophile Gautier. Forse fu in quell'atmosfera da palcoscenico, circondato dalle ballerine e dai cantanti dell'*Opéra Comique*, che Gaston Leroux iniziò a dare vita al suo romanzo teatrale, *Le Fantôme de l'Opéra*.

Uomo di teatro ma non solo, a partire dal 1918 l'eclettico scrittore scoprì la magia del cinema, l'ultima diavoleria arrivata dall'America, e fondò una casa di produzione, «La Société des Cinéromans»²⁵, che esordì con due grandi successi – *Tue-la-mort* e *Il était deux petits enfants* –, facendovi recitare la figlia Madeleine. Leroux ottenne critiche incoraggianti per questa nuova attività che certamente lo avrebbe visto vincente se la morte non lo avesse portato via all'improvviso.

Dopo la sua scomparsa, il *suo* fantasma dell'Opera avrebbe invece preso vita, e avrebbe conosciuto l'imperituro successo di nuove trasformazioni in altri romanzi, in numerose opere cinematografiche, in commedie teatrali, in opere musicali, in versioni per il circo e per le riviste sul ghiaccio.

Lui, Gaston Leroux, uomo di apparenti convinzioni razionaliste cartesiane, aveva fatto un patto con la moglie di venirla a trovare dal-

²⁴ Catulle Mendès (1841-1909), critico, poeta, animatore della vita letteraria parigina e fervente occultista.

²⁵ Lamy, *op. cit.*, p. 86.

l'aldilà, dopo la morte, nonostante si considerasse un acerrimo nemico dell'occultismo, e dichiarò a questo proposito:

Surtout, surtout pas d'occultisme, pas de spiritisme, y mettre le petit doigt, c'est risquer d'y faire sombrer son cerveau. Il y a quelque chose, il y a certainement quelque chose [...] mais QUOI? Nous n'avons ni le droit, ni la possibilité de le savoir ... Nerval, Maupassant en sont morts fous [...] et combien d'autres.²⁶

Si racconta che lo spirito di Gaston fece visita alla moglie, la quale confidò stupita e incredula il fenomeno alla figlia Madeleine, che più tardi spiegò quell'assurdo evento con logica cartesiana, rimescolando il vero e il fantastico, proprio come il padre, con le seguenti parole:

C'était seulement plus tard qu'elle apprit qu'elle avait été, ainsi que son amie, victime des effluves de jasmin. Ayant en tête, l'une et l'autre, le souvenir de Gaston Leroux, elles subirent inconsciemment sa présence tout à coup matérialisée sous l'effet du parfum qui agissait comme une drogue et, dans leur esprit exacerbé, était née cette allucination.²⁷

1.4. LE FONTI

Le fonti di quest'insolito romanzo sono radicate nella tradizione letteraria del genere gotico e nell'iconografia di antiche incisioni risalenti al periodo del Medioevo, come quelle dell'anno 1485 intitolate «Danse Macabre»²⁸, che si trovano nel Chiostro degli Innocenti a Parigi, stampate da due editori parigini, Guyot Marchant e Verand, e poi diffuse in tutta l'Europa. Il solo esemplare restatoci di questa pubblicazione si trova alla Biblioteca di Grenoble. Queste Danze Macabre sottolineano la vanità delle differenze sociali – tema caro a Gaston Leroux –, di cui il destino si fa beffa falcidiando sia il potente papa che il povero prete, sia l'imperatore che il lanzicheneco. In queste

²⁶ *Ivi*, p. 70.

²⁷ *Ivi*, p. 72.

²⁸ Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Brodard & Taupin, 2000, p. 25: riferimento alla *Danse Macabre*, opera musicale di Saint-Sans ispirata anch'essa all'iconografia medievale.

incisioni la Morte, il personaggio centrale, si erge tra i viventi quale simbolo dell'inseparabilità della vita dalla morte e della morte dalla vita. È un classico tema medievale che simboleggia il significato di una delle più antiche opere (di autore anonimo) del teatro inglese medievale: mi riferisco a *Everyman*, il cui tema è ancora ai nostri giorni così attuale da essere costantemente rappresentata nei teatri di Londra. Il medesimo argomento della morte, sempre presente nella vita di ogni uomo, è elaborato dal filosofo Montaigne che, nei suoi *Éssais*, dichiara: «Philosopher c'est apprendre à mourir».

Questa tematica ispirò certamente anche Gaston Leroux per il personaggio del fantasma, Erik, che è un uomo mascherato con una «tête de mort», ma è anche dotato di un grande talento musicale; mortifero, quindi, eppure anche profondamente passionale, che intenerisce e terrorizza non solo la sua vittima, Christine, ma anche il lettore. Erik è un personaggio tragico e contraddittorio, è figlio delle tenebre silenziose e amante del melodramma, è la rappresentazione teatrale del paradosso dell'esistenza umana che porta in sé, già al momento dell'infelice nascita, i simboli della morte. Erik, il fantasma creato da Gaston Leroux, è un personaggio toccante, vitale ed erotico con il suo volto da teschio, simbologia dell'inseparabilità della vita dalla morte, due opposte facce della medesima medaglia.

Un'ulteriore fonte, mediata dall'arte della pittura, che potrebbe aver ispirato Leroux per il suo fantasma è quella del celebre dipinto del pittore inglese James Ensor, che rappresenta uno scheletro nell'atto di dipingere: lo *Skeleton Painter* (1896). Inoltre, facciamo riferimento, quale fonte essenziale per il romanzo teatrale di Gaston Leroux, alla serie di dipinti del pittore Degas dedicati al balletto e alle ballerine dell'Opera di Parigi.

L'arte della pittura, dunque, come una delle fonti ispiratrici di *Le Fantôme de l'Opéra*; ma non solo quest'arte ispirò Leroux: ci furono anche la musica, la letteratura e il teatro.

Il teatro è, infatti, il personaggio principale di questo romanzo, l'essenza stessa di questa narrazione che può essere considerata anche un romanzo teatrale, ricco di descrizioni della vita tra le quinte, dietro gli scenari, e arricchito con dialoghi soffusi di disincantata ironia²⁹; il

²⁹ *Ibidem.*

teatro è il personaggio principale, così come viene descritto all'inizio del secondo capitolo del romanzo.

L'altro personaggio astratto di questo romanzo è la musica, di cui si parla ampiamente lungo tutto lo snodo della trama, con ampi riferimenti alle diverse rappresentazioni, ai musicisti, ai cantanti e alle ballerine³⁰ che hanno dato vita a una stagione indimenticabile dell'Opera di Parigi.

A questo riguardo ricordo che Gaston Leroux fu anche critico teatrale e autore di opere per il palcoscenico, alcune delle quali ebbero un grande successo³¹.

Leroux fu un grande estimatore dello scrittore americano Edgar Allan Poe, introdotto in Francia nella traduzione di Charles Beaudeau nella seconda metà dell'Ottocento, autore che affascino' tutta una generazione di scrittori che si dedicarono al genere *noir*, poliziesco e gotico. Nel romanzo del fantasma dell'Opera Leroux, più che a un'ispirazione, si ricollega a una citazione del racconto di Edgar Allan Poe, *The Mask of the Red Death*, dove lo scrittore americano descrive il regno di Prospero – citando a sua volta il mago Prospero di *The Tempest* di Shakespeare – con le seguenti parole:

The external world could take care of itself [...]. The prince had provided all the appliances of pleasure. There were buffoons, there were «improvvisatori», there were ballet dancers, there were musicians, there was Beauty, there was wine. All these and security were within [...].

[...] Prince Prospero entertained his thousands friends at a masked ball of the most unusual magnificence.

[...] He had directed, in great part, the moveable embellishment of the seven chambers, upon occasion of this great «fête» and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been seen since in «Hernani» [...] there was much of the beautiful, much of the wanton, much of the bizarre, something of terrible and not a little of what might have excited disgust!

³⁰ *Ivi*, pp. 25, 60, 64, 122.

³¹ Gaston Leroux, *La maison des juges* (1904), *L'homme qui a vu le diable* (1911) – rappresentata con successo al teatro parigino «Grand Guignol» –, *Le mystère de la chambre jaune* (1912) – rappresentata con poco successo al «Théâtre de l'Ambigu» –, *Alsace* (1913) – rappresentata al «Théâtre Réjane».

[...] And yet all this might have been endured or approved, by the mad revellers around. But the mummy had gone so far as to assume the type of the Red Death. His vest was dabbled in blood – and his broad brow, with all the features of the face was besprinkled with the scarlat horror.³²

Erik, il fantasma dell'Opera di Parigi, è vestito come la Morte Rossa di Edgar Allan Poe, e porta sul mantello la scritta: «Je suis la mort qui passe». Scritta che però non comparirà nei successivi adattamenti teatrali e cinematografici del romanzo.

La Morte Rossa irrompe seminando il terrore nel bel mezzo della grandiosa festa allestita da Prospero, il principe, che si era rifugiato nel suo palazzo nell'illusione di poter sfuggire alla «morte rossa» (la pestilenza che stava uccidendo tutti gli abitanti del suo feudo) assieme a un migliaio di amici eletti e privilegiati.

La descrizione sopra citata ci consegna la stessa atmosfera teatrale e un po' decadente che ricorda la dimora barocca allestita dal fantasma nei sotterranei del teatro dell'Opera di Parigi. Come il mago *shakespeariano*, i protagonisti di Poe e di Leroux hanno creato una vera scenografia teatrale, con chiari riferimenti ai «Masques» di corte della tradizione del teatro elisabettiano e delle «Fêtes» teatrali di Luigi XIV. Mascherata grottesca, di tono piccante, inquietante, lussuosa e dotata della *magnificence* degli effimeri allestimenti cortigiani rinascimentali e barocchi. Un senso spettrale avvolge la festa, che viene descritta come «bizzarra e terribile» da Edgar Allan Poe e che viene riproposta, con un senso di misterioso terrore, anche da Leroux. Infatti Erik, il fantasma, è vestito di rosso scarlatto e la sua maschera è quella di un teschio.

Edgar Allan Poe inventò il genere poliziesco, riunendo nei suoi famosi racconti i seguenti elementi, che furono poi ripresi dallo scrittore francese autore di *Le Fantôme de l'Opéra*:

- *delitto misterioso*;
- *difficile risoluzione del delitto*;
- *capacità deduttiva e investigativa*;
- *smascheramento*³³.

³² Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1972, p. 514; *The Mask of the Red Death*, New York, Ballantine Book, 2005.

³³ Leroux, *op. cit.* (ed. 2000), p. 23.

Nel racconto di Edgar Allan Poe, *The Murders of the Rue Morgue*, l'assassino è uno scimmione arrivato a Parigi a bordo di una nave. Il mostro naviga e raggiunge la meta nell'elemento «acqua», proprio come nel romanzo epistolare gotico *Dracula*, di Bram Stoker, e come ne *Le Fantôme de l'Opéra* di Leroux, dove Erik viaggia lungo il fiume sotterraneo a bordo di una macabra imbarcazione.

Il male arriva navigando, attraverso l'elemento «acqua» ed ha una forma non umana: nel racconto di Poe è uno scimmione, in quello di Leroux è uno scheletro mascherato.

L'antropologo e sociologo francese Roger Caillois³⁴ sostiene una teoria secondo la quale «il fiabesco è un universo meraviglioso che si affianca al mondo reale senza sconvolgerlo e senza distruggerne le coerenze. Il fantastico, invece, rivela uno scandalo, una lacerazione, un'invasione insolita e quasi insopportabile, nel mondo reale. In altre parole, il mondo fiabesco e il mondo reale si compenetrano senza urto né conflitto [...] con il fantastico affiora uno smarrimento nuovo, un panico sconosciuto».

Nel racconto fantastico, come nel caso del romanzo di Gaston Leroux, l'uomo si ritrova solo e smarrito in un mondo incomprensibile e quindi terrificante. È indubbio che sia i racconti di Poe sia il romanzo di Leroux, che descrive un fantasma mostruoso e innamorato, possano essere ascritti al genere del fantastico, e questa è una prova in più delle affinità che legarono l'opera di Gaston Leroux ai romanzi di Edgar Allan Poe, di cui fu fervente lettore.

L'altro grande scrittore che ispirò Leroux è Victor Hugo, con il romanzo gotico (1823) *Han d'Islande* e con il personaggio di Quasimodo, in *Nôtre Dame de Paris*, il gobbo mostruoso che s'innamora della zingara-ballerina Esmeralda.

Han d'Islande è un'opera giovanile di Victor Hugo, che iniziò a scriverla nel 1820, all'età di diciotto anni, con l'intenzione di pubblicarla a puntate su «Le Conservateur Littéraire». Il romanzo fu invece completato dopo il matrimonio dell'autore con Adèle e dopo la nascita del loro primogenito, nel 1823, probabilmente per un'evidente necessità di denaro. L'editore Persan lo pubblicò in mille esemplari in

³⁴ Roger Caillois, nato a Reims nel 1913, antropologo e sociologo, ha introdotto e fatto conoscere lo scrittore Borgès in Francia. Tra le sue opere: *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, 2004. *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, 1991.

un'edizione anonima ed economica. Hugo ricevette un compenso di cinquecento franchi e fu a causa di quest'opera – si dice – che l'editore Persan fece fallimento. Il romanzo ricevette sia consensi sia critiche, e dato il tema *horror*-fantastico si disse che il suo autore avesse copiato l'opera di Walter Scott che narrava di mostri e di vampiri, di teschi e di cadaveri sotterranei, gli stessi temi che ispirarono Gérard De Nerval, il quale adattò il testo *Han d'Islande* per il teatro nell'anno 1829.

Gérard De Nerval, durante le rappresentazioni dell'*Hernani* di Victor Hugo, s'intratteneva nei ristoranti parigini con in mano un calice a forma di teschio e ordinava «acqua di mare», la bevanda preferita del protagonista di *Han d'Islande*³⁵. Il protagonista del romanzo di Hugo ricorda alcune caratteristiche del fantasma di Leroux, Erik, soprattutto per quanto concerne il suo aspetto e la sua dimora. Infatti, Han ha un orrendo portamento che lo fa sembrare un nano maligno ed è uno spietato assassino che ordisce intrighi e delitti durante il conflitto tra Norvegia e Danimarca; venne descritto da Hugo come un mostro piccolo e repellente, con il volto caratterizzato da lineamenti feroci e con sembianze scimmiesche. Non possiamo dimenticare l'altro scimmione che tanto piacque a Leroux: quello di Edgar Allan Poe. Il mostro Han custodisce, nascosta dal nero mantello, la sua coppa prediletta, fatta a forma di teschio, e abita i sotterranei delle Grotte di Waldenhog; la leggenda raccontava che in questo luogo remoto Han sarebbe stato sepolto in una bara di vetro per permettere agli uomini di contemplare la sua maschera scheletrica. Hugo, invece, raccontò poi come il mostro fu arso vivo e come ciò che rimase di lui furono due teschi, il suo e quello del suo calice macabro.

Questi elementi ispirarono Leroux per il suo fantasma; infatti, come Han rappresentava l'alterità, la diversità, per i suoi connazionali norvegesi, così Erik, il fantasma parigino, era un diverso, uno straniero per i concittadini francesi.

Il tema della mostruosità e dell'estraneità collega il personaggio di Leroux, il fantasma Erik, anche agli altri mostri di Victor Hugo: il primo è Quasimodo, il medievale gobbo deforme che vive, segregato e nascosto dal mondo, nella Cattedrale di Nôtre Dame di Parigi e che s'innamora perdutamente della bella Esmeralda, la quale lo ricambia

³⁵ Bombart, *Victor Hugo and the Visionary Novel*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1984.

con un compassionevole affetto, lo stesso che prova Christine Daaé, l'eroina del romanzo di Leroux, verso il fantasma che vive nascosto nei sotterranei dell'Opera; il secondo è l'infelice protagonista del racconto *L'Homme qui rit*.

La mostruosità, la deformità, la diversità, le maschere, i teschi, i sotterranei, gli amori trasgressivi: questi sono i temi che accomunano *Le Fantôme de l'Opéra* ai celebri romanzi della tradizione gotica-horror.

Altre fonti che ispirarono Gaston Leroux furono alcune celebri opere di questo ricco filone nero: *Dracula*, di Bram Stoker, *Lo strano caso del Dott. Jeckyll e Mr. Hyde*, di A.L. Stevenson.

Al primo testo citato lo scrittore parigino si ispirò per quanto riguarda l'aspetto mortifero, il mantello nero, la capacità di modificare il proprio aspetto, il vivere al riparo dalla luce del sole, il viaggiare per le vie d'acqua. Al secondo testo, a quello che descrive il satanico dottore dalla doppia identità, Leroux si ricollegò per quanto concerne la sdoppiata personalità di Erik il fantasma, che è un mostro e un musicista, un assassino e un patetico innamorato; tutti e due i personaggi hanno una doppia faccia, una personalità scissa che suscita indignazione e disprezzo, ma anche pietà e tenerezza.

Un'altra fonte per Leroux fu *Trilby*, romanzo indubbiamente meno celebre di quelli finora citati ma non per questo meno efficace nel rappresentare la mostruosità del protagonista. *Trilby* è la seconda opera dello scrittore G. Du Maurier, inglese di nazionalità e parigino di nascita³⁶, e narra la storia di una poverissima e seducente modella, Trilby O'Farrell, che viene trasformata in una diva del bel canto grazie a un incantesimo operato da un malefico mago, il genio musicale «Svengali».

Qui ritroviamo temi analoghi a quelli del fantasma, vale a dire quelli della creatività musicale, del canto, del fascino del teatro, della trasformazione della giovane e ingenua protagonista in una «divina» del palcoscenico, esattamente gli argomenti trattati ne *Le Fantôme de l'Opéra*.

³⁶ George Du Maurier, nato a Parigi nel 1834 e morto a Londra nel 1896, fu anche illustratore del suo romanzo, *Trilby*. Appassionato d'arte e allievo a Parigi di Gleyre, fu costretto ad abbandonare la pittura per la perdita della vista da un occhio.

Du Maurier, all'uscita di questo romanzo, fu molto lusingato dall'accoglienza trionfale riservata al suo racconto, che divenne un fenomeno e un *best seller* negli Stati Uniti. George Du Maurier fu nonno della famosa scrittrice Daphne Du Maurier, autrice di *Rebecca la prima moglie*; altra singolare curiosità è che George Du Maurier fu anche nonno dei celeberrimi ragazzi Liewelyn-Davies, quelli che ispirarono, nel 1904, allo scrittore teatrale Jamew Matthew Barrie la storia di *Peter Pan*.

Parlando di fonti ispiratrici per il fantasma di Leroux, non possiamo tralasciare: la favola di *La Belle et la Bête*, di Jeanne Marie Leprince De Beaumont (1711-1780); il *Don Giovanni*, di Mozart; il racconto del doppio, *Le Horla*, di Guy de Maupassant. Queste opere raccontano del lato oscuro dei loro protagonisti, della parte sconosciuta e inquietante che ogni essere umano incarna, del terrore provato dai personaggi raccontati di fronte alla loro immagine riflessa. *La Bête*, di Jeanne Marie Leprince De Beaumont, è un principe arrogante trasformato in bestia come punizione per la sua superbia: solo un vero amore potrà liberarlo dall'incantesimo; egli è prigioniero della propria mostruosità, così come Don Giovanni lo è della propria scelleratezza, che gli impedisce di convertirsi al bene e di pentirsi della sua vita dissoluta perfino di fronte alle porte dell'inferno; il personaggio di Maupassant *Le Horla* non rappresenta forse l'autore, trovatosi improvvisamente di fronte al proprio doppio, terrorizzato da questa fantastica proiezione da se stesso? E il fantasma di Leroux non rappresenta forse il «sublime» della musica, dell'arte di suonare il violino, ma contestualmente anche il «mostruoso» della ferocia e della capacità di uccidere?

Leroux conosceva e apprezzava l'autore irlandese Walter Scott, oltre alla tradizione letteraria del racconto gotico, sia nella cultura inglese che in quella americana (alla quale si ispirò anche Victor Hugo per quei romanzi che parlano di storie gotiche e misteriose). S'ispirava anche ad alcuni degli scrittori che si possono considerare i capostipiti della narrativa gotica, come Matthew G. Lewis (*Il Monaco*, 1796), Charles Brockden Brown (*Wienland*, 1798), la grande Ann Ward Radcliff (*Il Mistero di Udolfo*, 1794; *L'Italiano*, 1797).

Continuando quest'analisi delle fonti che ispirarono Gaston Leroux per il fantasma parigino, citiamo il testo che da ogni autore del genere *horror* e di quel filone letterario che si ispira al gusto per il go-

tico è considerato, ancora oggi, come una sorta di bibbia: ci riferiamo al romanzo *Il Castello di Otranto*, di Horace Warlpole.

The Castle of Otranto fu infatti la prima opera di narrativa ad avere come sottotitolo la dicitura: «A gothic tale [racconto gotico]» (nell'edizione pubblicata dall'autore nel 1765). Il nome inglese «gothic tale» ci denuncia quella voga del Medioevo e del gotico che, già accennata in Pope, doveva propagarsi nel corso del secolo: i primi esempi della sensibilità romantica si trovano nell'elegia *Eloisa to Abelard* (1717), con le descrizioni delle *deep solitudes* e delle *awful cells*, delle profonde solitudini e delle paurose celle tra cui si aggira Eloisa.

Questa *errance* in un mondo surreale e assurdo ispirò anche Lewis Carrol per il suo *Alice nel Paese delle Meraviglie*, quando Alice passa attraverso lo specchio. E gli specchi sono molto presenti nel romanzo di Leroux: Erik ha accesso alle stanze di Christine, e può osservarla, attraverso uno specchio; Christine passa attraverso uno specchio per accedere nel segreto reame sotterraneo del fantasma dell'Opera.

Come in seguito accadrà per i racconti di questo filone (pensiamo all'*Ossian* dello scozzese Macpherson), Horace Warlpole si servì del pretesto dell'«antico manoscritto ritrovato» per conferire uno statuto di credibilità alla sua incredibile storia, rendendola in questo modo più spaventosa e più inquietante, come si conviene ancora oggi alla tradizione del genere «gothic tale» di raffinata fattura. Nel testo Warlpole raccontò di aver ritrovato un antico volume del Rinascimento italiano il quale, a sua volta, si riferiva ad un ancor più antico codice risalente al tempo delle Crociate e conteneva una serie di fatti che potevano aver riferimento al «vero». Esattamente come procedette Leroux nel dare vita al fantasma: indubbiamente con la sua immaginazione, per la maggior parte dello snodo narrativo, ma aggiungendovi sapientemente la cornice di una sequenza di fatti veri e di luoghi reali con l'intento di conferire al romanzo una sembianza di realtà. Infatti, lo scenario prescelto da Warlpole fu senza dubbio quello di un vero castello, e più precisamente il suo, così come Leroux mise in scena il suo romanzo nel vero edificio del teatro dell'Opera di Parigi.

Il castello di Horace Warlpole può essere ancora oggi considerato come un esempio esaustivo di tutti gli stilemi del genere gotico ed è ispirato alla villa che lo stravagante scrittore si fece costruire ad ovest di Londra, presso il Tamigi, a Strawberry Hill, seguendo i dettami della moda contemporanea dei «carpenter's gothic [gotico dei fale-

gnami]». Agli occhi di noi moderni questa tendenza tradisce l'epoca rococò e, in effetti, tutto nel maniero dello scrittore ci appare come una bizzarra variazione rococò e di sincretismo architettonico, seguendo quel gusto per l'ibridazione che allora dominava e che mescolava, ad esempio, il gusto gotico con il gusto cinese.

Anche la dimora di Erik, il fantasma parigino di un secolo e mezzo dopo, è rappresentata dall'ecclettismo degli stili con uno sfondo rococò, che all'epoca di Leroux si era contaminato di tutto quel bagaglio di orientalismo che aveva portato con sé la cultura decadentista e che suggeriva – esattamente come lo scenario del castello di Warlpole – una netta connotazione di scenografia teatrale (soprattutto di scenografia di teatro dell'opera).

Numerosi sono gli elementi, nell'opera di Horace Warlpole, che ritroviamo nell'ambientazione parigina del romanzo di Leroux. Per esempio, l'eroina del castello di Otranto – Isabella – è, come Christine, originaria della campagna ed è perseguitata dall'invisibile padrone del castello, Manfred, e questa persecuzione la trascinerà nelle profondità dei sotterranei del palazzo, un labirinto di oscurità nella parte più remota del maniero. In quei luoghi remoti la giovane ha visione di fantasmi che ripetutamente fanno irruzione nel mondo della luce. Tra queste ombre venute dalle tenebre c'è anche il fantasma di un vecchio eremita che ha il volto simile a un teschio, esattamente come Leroux descrisse il suo fantasma, Erik³⁷:

Tout cela était-il sérieux? La vérité est que l'imagination du squelette était née de la description qu'avait fait du fantôme, Joseph Buquet, chef machiniste, qui, lui, l'avait réellement vu: il s'était heurté, – on ne saurait dire «nez à nez» car le fantôme n'en avait pas, – avec le mystérieux personnage dans le petit escalier qui, près de la rampe, descend directement au «dessous»: il avait eu le temps de l'apercevoir une seconde, – car le fantôme s'était enfui, – et avait conservé un souvenir ineffaçable de cette vision.

Et voici ce que Joseph Buquet a dit du fantôme à qui voulait l'entendre: «Il est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une carpe squelette: ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue pas bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grands trous noirs comme aux crânes des morts. Sa peau, qui est

³⁷ Leroux, *op. cit.* (ed. 2004), p. 15.

tendue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est pas blanche, mais vilainement jaune, et *l'absence* de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chévelure».

En vain Joseph Buquet avait-il poursuivi cette étrange apparition. Elle avait disparu comme par magie et il n'avait pu retrouver sa trace.³⁸

Et pourquoi? Parce-qu'il l'avait vu avancer vers lui, à hauteur de tête, mais sans corps, une tête de feu.³⁹

Le fantôme avait plusieurs têtes dont il changeait comme il voulait.⁴⁰

A ce moment nous étions, l'ombre et moi⁴¹ juste devant le maître-autel et les rayons de la lune, à travers un grand vitrail de l'abside, tombaient droit devant nous: comme je ne lâchait point le manteau, l'ombre se retourna et, le manteau don't elle était enveloppée s'étant entreouvert, je vis monsieur le juge comme je vous vois une effrayable tête de mort qui dardait sur moi un regard où brûlaient les yeux de l'enfer. Je crus avoir affaire à Satan lui-même et, devant cette apparition d'outre tombe, mon coeur, malgré tout son courage défailloit, et je ne'ai plus souvenir de rien jusqu'au moment où je me réveillais dans ma petite chambre de l'auberge du Soleil-Couchant.⁴²

La storia del tetro fantasma di Warlpole ha uno snodo che non si discosta molto dalle vicende del fantasma di Leroux: le loro nascite oscure e tragiche; lo stesso promesso sposo giovane e bello per le due protagoniste, Theodore per l'Isabella di Otranto e Raoul per la cantante dell'Opera; il giovane nobile che si oppone all'orrido e spettrale pretendente – si chiama Manfred in Warlpole e si chiama Erik in Leroux –; sia Isabella che Christine hanno una morbosa e trasgressiva attrazione erotica per i due mostri invisibili. Inoltre, la storia del fantasma Erik sembra seguire i dettami elaborati per il genere gotico nella prefazione che lo stesso Warlpole fece per il suo romanzo e nella quale affermò il concetto di una struttura binaria del racconto, di un doppio livello per le storie d'amore: il primo controllato dalle regole

³⁸ *Ivi*, p. 16.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ivi*, p. 17.

⁴¹ In questo caso è il giovane Raoul De Chagny che descrive il fantasma.

⁴² *Ivi*, p. 86.

della probabilità nella vita comune e il secondo trascinato dall'immaginazione nel mondo dell'improbabilità.

Un ulteriore elemento che accomuna i due romanzi è quello della teatralità dei due racconti: quella di Leroux si ispira agli scenari del «Théâtre du Grand Guignol» di Parigi, mentre quella di Horace Warlpole rende omaggio a Shakespeare, come egli stesso ebbe a dichiarare, per quanto concerne l'atmosfera, i dialoghi e le dinamiche dell'azione che pervadono il romanzo. Troviamo nel castello di Warlpole echi elisabettiani, ci sono streghe (*Macbeth*) e fantasmi, elmi spaventosi che sorgono dal nulla (*Amleto*), ma mentre il teatro elisabettiano ebbe uno Shakespeare, il romanzo gotico, il *tale of terror*, non lo ebbe affatto, sebbene qualche avventato osò l'ardire di chiamare Mrs. Ann Radcliffe «the Shakespeare of romance writers»⁴³.

Il perfido tiranno (*Tieste*), il «nero» uxoricida (*Othello*), l'efferezza dei delitti (*Re Lear*), l'irruzione del sovrannaturale nella realtà (*Macbeth* e *Amleto*), il tipo del malvagio sovrumano (*Ricardo III*), modellato sul tiranno di Seneca aggiornato con un'infarinatura di machiavellico cinismo, il monologo interiore inaugurato da Montaigne: con tutti questi importanti predecessori alle spalle, Warlpole fu per il genere del romanzo gotico quello che Thomas Kyd, con *La Tragedia Spagnola*, era stato per il dramma elisabettiano.

Nel 1757 Edmond Burke, prendendo spunto dal trattato *Del Sublime* attribuito a un filosofo del III secolo, Longino, indagava nella sua opera *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* un tipo di sublime destinato ad avere grande successo, e cioè «il sublime del terrore». Qual è la vera ragione per cui certi luoghi e certi personaggi risvegliavano le emozioni che Longino aveva definito appartenenti alla categoria propria del sublime? Tra codesti oggetti figuravano le finte rovine e le grotte artificiali, il cui diffondersi precede di molto le romantiche *Rêveries du promeneur solitaire* di Rousseau. Una delle prime grotte (la caverna è un noto archetipo connotato di decodificabili suggestioni dopo l'opera di Freud) dovette essere quella di Pope, a Twickenham, adorna di minerali e specchi, con una magica vista sul Tamigi. Come non rinviare il pensiero alla caverna sotterranea di Erik, il fantasma del teatro parigi-

⁴³ Horace Warlpole, *Il Castello di Otranto*, VI ed., Milano, BUR (Classici Blu), 2004, p. 15 della prefazione di Mario Praz.

no, carica di arredi barocchi, adornata di specchi e che si affaccia su un macabro lago sotterraneo?

La caverna, la grotta, i sotterranei, i gotici manieri, queste le *locations* preferite dagli scrittori del genere gotico; per quanto riguarda invece i personaggi, tra i sublimi cari al Burke ci fu quello ricorrente dell'eremita, dell'uomo solitario che vive isolato in una caverna o in gallerie del sottosuolo. Ripensando a questa voga, come non rinviare il pensiero a tutta una parte della *Ballata del vecchio marinaio* del Coleridge (che a noi oggi pare meno interessante), a partire dal punto narrativo in cui entra in scena l'eremita che dovette piacere moltissimo ai contemporanei?

Poi, quel che era stato per il Settecento un genere letterario d'evazione iniziò a modificarsi e mostrò il lato oscuro diventando inquietante; le scenografie del Bibbiena divennero *Le Carceri* del Piranesi, le caverne degli eremiti diventarono le orrende prigioni dove languirono sfortunate fanciulle e disperati eroi, i sotterranei dell'Opéra di Parigi furono teatro di orrori durante la Rivoluzione Francese e quella della Comune nel 1870. Alla fine del Settecento la corrente del romanzo nero confluisce nel sotterraneo Acheronte, nel fiume del Marchese De Sade. Il castello gotico diverrà lo sfondo in cui uno spirito morboso e melanconico collocherà le sue *rêveries* mortifere, e i suoi abitanti non saranno più i personaggi di gesso di gusto rococò del dilettante Warlpole, ma si trasformeranno nei vampiri e negli incubi dei *Capricios* di Goya. Mentre nel Settecento l'*horror* aveva sempre in sé qualcosa di melodrammatico (basti pensare al *Don Giovanni* di Mozart e al *Convitato di pietra*) e si tingeva anche di una sottile comicità, nell'Ottocento questo genere letterario si trasformò in quello inquietante del *Frankenstein* di Mary Shelley, dove venne descritto un vero senso di ossessione.

Quindi, per definire le fonti più remote del racconto di Gaston Leroux, bisogna guardare lontano, ben oltre Edgar Allan Poe: *Le Fantôme de l'Opéra* ha tutte le carte in regola per essere ascritto di diritto al genere gotico dei più raffinati.

Questo genere della letteratura affonda le sue radici nelle antiche superstizioni e nelle credenze pagane; i sotterranei sono il simbolo di arcaiche dimore in fondo alle quali risiedono proprio quelle antiche superstizioni e quelle remote paure che minacciano la stabilità emotiva delle giovani eroine; la discesa delle incaute protagoniste nei sotterranei è la metafora di una lenta discesa verso una sorta di in-

consapevole tendenza all'autodistruzione, verso la cripta dei loro più oscuri e repressi desideri.

È inoltre interessante considerare come il senso della teatralità, nonché l'interesse verso il genere del melodramma (cioè dell'opera), siano comuni ai due autori, Warpole e Leroux. Entrambi, infatti, furono appassionati frequentatori di teatri dell'opera – e si può considerare che il genere gotico possa essere avvicinato al genere teatrale. Il carattere del protagonista operistico è sovente sovversivo, basti pensare alle *Nozze di Figaro* e al ribaltamento delle regole che quest'opera considera, per arrivare all'*Otello* di Verdi, dove la giovane Desdemona è attratta fatalmente dal diverso, dal nero eroe che determinerà la sua distruzione. Torna l'attrazione fatale per ciò che è oscuro, trasgressivo e crudele.

Il Fantastico è quindi frutto della scelta tra spiegazione naturale e soprannaturale dell'insolito, e se l'Ottocento ne ha prodotto una vasta galleria d'esempi eccellenti, un'interessante e spesso produzione letteraria si presenta a seguire, nel Novecento, come nel caso di questa singolare opera di Gaston Leroux, dove il genere gotico-*noir* si ritrova a percorrere le vie aperte dalla psicoanalisi, dal tema del doppio, della metamorfosi e della follia, per arrivare alla nevrosi freudiana.

1.5. IL TEATRO DELL'OPERA DI PARIGI:

«UN MONUMENT QUI CHANTE ET QUI DANSE»

Chiunque abbia un minimo di familiarità con un grande teatro dell'opera può testimoniare come quello di Parigi sia un teatro straordinario, una sontuosa creatura architettonica, un tempio dell'arte e di quell'arte speciale che parla agli occhi, alle orecchie, al cuore e alle passioni, vale a dire di quell'arte che mette in gioco tutte le ricchezze dell'organizzazione umana. Bisogna che quest'esuberanza di sensazioni si produca in un ambiente favorevole e che quest'abbondanza di sensazioni, che ha le proprie origini nel dramma lirico, sia completata dalla sensazione di pienezza che emana dall'architettura di questo teatro incredibile.

Per edificare questo tempio capace di accogliere e di eguagliare l'arte per eccellenza, questo tempio dell'arte totale che parla agli occhi,

alle orecchie, al cuore e alle passioni, Charles Garnier⁴⁴ comprese che doveva servirsi di quelle armi capaci di compiere il prodigio di formare l'unione sacra di tutte le arti e di tutte le tecniche che concorrono alla costruzione e alla decorazione di un monumento. Considerando, wagnerianamente, che la lirica rappresentasse «l'opera d'arte globale» e che dovesse perciò inglobare le arti della poesia, della musica, della danza, del canto e della pittura, tutte quante sotto l'egida della musica, e che allo stesso modo il suo teatro dell'opera dovesse rappresentare l'opera totale unificante, Garnier comprese che il suo edificio doveva categoricamente riassumere in sé, sotto l'egida dell'architettura, tutte quelle che erano considerate le arti plastiche.

Come poté Charles Garnier arrivare a compiere il prodigio di una tale sintesi? Convinto che l'architettura rappresentasse l'essenza della dimora umana, riassumeva così, in un solo pensiero, il suo concetto estetico: «[...] è l'essenza che fa l'opera, tutto il resto è secondario»⁴⁵. Con quest'affermazione egli intendeva dichiarare che l'essenza della sua opera era l'edificio architettonico del teatro e che tutte le altre arti erano secondarie rispetto a quell'edificio teatrale. L'architettura era come la musica e doveva racchiudere in sé le altre sorelle, tutte le arti, la pittura, la scultura, la scenografia, le scelte cromatiche; tali discipline artistiche erano, di conseguenza, funzionali all'edificio.

Questa priorità dell'architettura permise a Garnier di imporre sia alla pittura che alla scultura regole ferree che andavano scrupolosamente rispettate per quanto riguardava gli interventi all'interno dell'edificio teatrale, ciò che lui chiamava «le leggi della decorazione artistica». «È necessario che gli scultori e i pittori si pieghino al sacrificio e che comprendano di dover creare le loro opere in armonia con il contesto in cui le stesse saranno sistemate»⁴⁶. Una sorta di missione

⁴⁴ Charles Garnier (1825-1898), architetto francese, vince a Parigi, nel 1848 il Grand Prix dell'Accademia delle Scienze, che gli permette di soggiornare a Roma. Nel 1852 si reca ad Atene, e questi anni e questi viaggi avranno una grande influenza sulla sua opera architettonica. Ancora sconosciuto, vinse il Concorso per l'Opera di Parigi, che resterà la sua creazione più emblematica, e divenne il simbolo dello stile «Napoleone II», caratterizzato da un temperamento barocco con una decorazione eclettica e sovraccarica.

⁴⁵ Gérard Fontaine, *L'Opéra de Charles Garnier*, Paris, Patrimoine, 2000, p. 26.

⁴⁶ *Ivi*, p. 13.

sacra per Charles Garnier, dittatore del cantiere che decretava come e dove dovessero essere collocate le diverse creazioni degli artisti secondari, secondo il suo pensiero. Il risultato: quest'opera, unica nel suo genere, è ancora oggi considerata come l'opera di un solo uomo che, dalla prima all'ultima pietra, dal primo all'ultimo intervento, pensò, scelse e realizzò, sotto il suo costante controllo ogni dettaglio e che rivendicò la completa paternità di questo imponente e ridondante edificio.

È interessante conoscere questi dettagli, poiché l'edificio dell'Opéra di Parigi ebbe per Leroux un valore molto evidente di personaggio centrale del suo romanzo *Le Fantôme de l'Opéra*, nel quale il teatro, inteso come spazio teatrale, è palpitante di vita e, come ebbe a dichiarare Charles Garnier, è «un monumento che canta e che balla».

Un'arte totale che univa tutti gli artisti d'ogni disciplina nell'unico intento comune della grande arte di costruire: Garnier ebbe quest'intuizione cinquant'anni prima di Gropius, che fondò nel 1919, a Weimer, la «Bauhaus».

All'epoca di Garnier man mano che le scienze esatte e la tecnica progredivano vertiginosamente, gli ingegneri aumentavano la loro influenza e gli architetti iniziarono a temere il loro potere. Giustamente, l'Esposizione Universale del 1889 consacrò l'assoluto trionfo degli ingegneri che crearono, tra altri capolavori, la «Torre Eiffel» e la «Galleria delle Macchine». Da parte sua, l'architetto Charles Garnier seppe dimostrarsi al passo con quei grandi progressi e approfittare di queste nuove tecniche per sfruttare tutto quanto potesse aiutarlo nel suo lavoro. Così seppe circondarsi di ingegneri e seppe anche come servirsi di loro. Dotato di uno spirito pratico, evitò di imbalsamarsi in una gelida teoria, di chiudersi in un isolamento settario, e seppe coniugare la sua architettura con la nascente tecnica della nuova ingegneria.

La profonda originalità dell'opera di Garnier fu accolta dai contemporanei con alcune riserve: dai commenti dei critici del tempo si desume che essi si astennero prudentemente dall'eccessiva critica, forse a causa di una certa perplessità ad ascrivere, a catalogare, questa realizzazione possente e magniloquente entro i canoni tradizionali. Azzardarono a definire quest'opera «caratteristica dei tempi». Ammirarono l'«Opera Garnier» per la sua bellezza prorompente e soprattutto apprezzarono il fatto che l'architetto non avesse copiato né la

«Scala» di Milano, né la «Fenice» di Venezia, né il «Covent Garden» di Londra. Tutto quello splendore avrebbe tramandato ai posteri l'idea esatta del periodo imperiale. Quest'opera, unica nel suo genere, fu infatti considerata per quell'epoca all'avanguardia e rappresentativa dello stile «Napoleone III».

Questo straordinario teatro fu concepito con amore, poiché Charles Garnier amava il teatro, lo amava profondamente, ed il suo sogno più ardito era di poter calcare quelle scene da lui concepite, di fare la regia di una grande opera e, forse – perché no? –, anche di comporne una. Infatti, si improvvisò librettista e scrisse un'operetta con il suo amico Nutter, *Le Baron Groschaminet*, musicata da Jules Durato, ma non dovette prendere la faccenda troppo sul serio, poiché affermò che aveva scritto solo delle grandi fesserie e che nella sua famiglia non c'era una tradizione di scrittori; per fortuna sapeva fare bene l'architetto, e lo fece con tutta la passione che sentiva per l'arte della rappresentazione teatrale e nel grande amore che portava al teatro, inteso come luogo scenico.

Hoffmann, il poeta tedesco, affermò che Offenbach aveva scritto «l'opera delle opere», un vero capolavoro, *Il Don Giovanni*, mentre lui, Charles Garnier, aveva inventato un'opera più forte dell'opera, cioè quel sortilegio che si chiama «Le Palais Garnier».

Il grande edificio fu costruito tra il 1861 e il 1870 e fu, oltre che un grande cantiere prima e un grande teatro poi, anche un luogo di feroci contrasti e di intrighi, con attori e attrici che si dilaniavano per ottenere di lavorare alla grande Opera di Parigi nei ruoli più importanti, e, una volta ottenuto ciò che bramavano, ingaggiavano altre lotte senza esclusione di colpi per mantenere le posizioni acquisite.

Si trattava di un'enorme organizzazione che impiegava oltre millecinquecento persone e disponeva perfino di scuderie private per le scenografie grandiose, che richiedevano anche tiri a quattro di cavalli bianchi o neri. Ancora oggi il teatro dell'Opera di Parigi occupa più di mille persone e dispone di due scuole di ballo permanenti.

L'Opera di Parigi è sempre stata all'avanguardia per le innovazioni tecniche e fu il primo teatro a introdurre sul palcoscenico l'illuminazione a gas per la rappresentazione di Isouard⁴⁷, *Aladino* (1882),

⁴⁷ Isouard (1774-1818), musicista e compositore francese.

e l'uso di schettini sul palco per la rappresentazione del *Profeta*, di Mayerbeer⁴⁸.

Una delle figure di maggior rilievo nella storia del teatro dell'Opera di Parigi fu senza dubbio lo scenografo Ciceri⁴⁹, specialista di spettacolari effetti speciali, come i voli notturni delle *Silfidi*, con l'apparizione e la sparizione della protagonista da una finestra, da un camino, da un albero, dal suolo.

Il «coreodramma» settecentesco, infarcito di soggetti mitologici e allegorici aveva ormai fatto il suo tempo. Con il Romanticismo nascevano *les mises en danse*, in cui si rievocavano atmosfere lunari, scenari di ispirazione gotica, silvane di forte spiritualità, e si recuperavano le tradizioni popolari in cui si concedeva spazio all'esotismo, si legittimava il grottesco, considerato da Victor Hugo, nella sua *Préface de Cromwell*⁵⁰, come il tratto distintivo dell'arte moderna: vi scrisse infatti che «il palcoscenico dava la massima illusione di realtà»; così la creazione di effetti realistici sorprendenti divenne una delle specialità del teatro dell'Opera di Parigi. Tra gli esempi più famosi ci furono la spettacolare eruzione del Vesuvio, con l'uso di pietre vere, e le sontuose rappresentazioni di opere allestite grandiosamente come *L'Assedio di Corinto*, di Rossini, o *Il Faust*, di Gounod⁵¹.

Gli spettacoli dell'Opera erano faraonici allestimenti con sfavillio di luci e costumi e con la partecipazione artistica dei grandi virtuosi

⁴⁸ Giacomo Mayerbeer (1791-1864), musicista e compositore. Iniziò la sua carriera con una fortunata produzione di opere nello stile *grande-opéra*, un genere che prediligeva il dramma storico, con forti situazioni teatrali e grande fasto di scenografia.

⁴⁹ Pier Luc Ciceri (1782-1868), pittore francese, noto acquerellista, fu anche scenografo all'Opera di Parigi.

⁵⁰ Victor Hugo, nella sua *Préface de Cromwell*, codificò l'estetica del teatro romantico in Francia. Suddivise la storia letteraria in tre grandi, distinti periodi: i Tempi primitivi (armonia tra l'uomo e la natura, dunque una poesia lirica), l'Antichità (violenza e poesia epica) e la Cristianità (mescolanza dei generi). Hugo fondò l'estetica romantica basandosi su sei punti capitali: la riproduzione della vita reale (mescolanza dei generi), il rifiuto del codice classico (regole delle tre unità, *bien-séance*, verosimiglianza), la ricerca di una grande libertà creativa, l'uso della versificazione e la descrizione del «colore locale».

⁵¹ Gounod (1818-1893), *Faust*: opera in tre atti, testo francese di Jules Barber e di Michel Carré tratto dal gioco di Goethe; prima mondiale a Parigi, «Théâtre Lyrique», 19 maggio 1859.

del bel canto, accompagnati dall'orchestra di musicisti scelti tra i più noti nel mondo.

Una tradizione del teatro dell'Opera era quella di inserire i balletti sontuosi alla fine del terzo atto: la motivazione di questa consuetudine risiedeva nell'intento frivolo, ma redditizio, di dare la possibilità ai giovani *dandies* parigini di cenare agevolmente nei ristoranti alla moda prima di recarsi a teatro per ammirare le loro ballerine preferite. In occasione della rappresentazione del *Tannhauser*, di Richard Wagner, vi fu una vera e propria insurrezione fra questi giovani bellimbusti, poiché l'autore aveva osato inserire il balletto dopo l'atto «sbagliato».

Ai nostri giorni il teatro dell'Opera di Parigi presenta le stesse connotazioni dei tempi di Gaston Leroux. Occupa una vasta superficie di oltre tre acri di terreno, e le dimensioni dell'interno dell'edificio si possono intuire dal fatto che la platea e il corpo scenico occupano solo un terzo della totalità della costruzione. Ci sono oltre diciassette livelli, sette dei quali sono situati sotto il livello del palcoscenico. Le scuderie del teatro sono ancora in uso e, all'interno del teatro, si trova un monumento alla diva Carlotta. Altro fatto importante, se riferito al romanzo di Gaston Leroux *Le Fantôme de l'Opéra*: esiste tuttora, realmente, un lago sotterraneo che si trova proprio sotto l'edificio.

Il teatro dell'Opera di Parigi è «un monument qui chante et qui danse» e la sua facciata straordinaria è già di per sé una vera e propria *mise en scène*.

Il teatro dell'Opera di Parigi, costruzione barocca, sontuosa, magnifica, è la rappresentazione di un edificio teatrale che «s'inteatra»⁵².

⁵² W. Shakespeare, *Re Lear*, prefazione di Agostino Lombardo, Milano, Garzanti, 1994, p. XXXVII.

2.

ANALISI DEL TESTO ORIGINALE

Per quest'analisi testuale faccio riferimento alla recente edizione di *Le Fantôme de l'Opéra* pubblicata dall'editore parigino Brodard & Taupin nell'anno 2004.

Gaston Leroux inizia il suo romanzo corredandolo di un *avant-propos* dove afferma che «le fantôme de l'Opéra a existé», e spiega chiaramente che «l'auteur de ce singulier ouvrage raconte au lecteur comment il fut conduit à acquérir la certitude que le fantôme de l'opéra a réellement existé»¹.

Quindi un patto con il lettore sulla veridicità del testo, veridicità garantita da una serie di elenchi di testimoni e da consultazioni all'Archivio dell'Académie Nationale. Leroux cita anche il testo *Mémoires d'un directeur*, memorie di un direttore facilone che non vuole credere all'esistenza del fantasma, neppure quando è coinvolto nell'«affaire de l'enveloppe magique». Da esperto detective e seguendo la moda della prosa da romanzo poliziesco in voga ai suoi tempi, Leroux continua il suo dissertare su fatti, nomi e persone reali che furono coinvolte nell'affare del fantasma e che erano convinte della reale esistenza dello stesso. Una premessa di veridicità, l'elenco di documenti investigativi, un escamotage noto agli scrittori del genere fantastico, desiderosi di affermarsi come narratori di storie vere. Il vecchio manoscritto ritrovato è la tecnica usata da molti scrittori del genere gotico, *in primis* il padre di questo genere, Horace Warlpole, che nel suo *Castello di*

¹ Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra* (ed. 2004), p. 7.

Otranto inizia il racconto a seguito del ritrovamento di un antico testo medievale risalente alle Crociate.

Leroux è un abilissimo narratore, sempre rimescolando realtà ed invenzione, lasciandoci con l'impressione che i suoi fantastici personaggi siano realmente esistiti. L'*avant-propos* si conclude con la cerimonia dei ringraziamenti a tutti quelli che lo hanno sostenuto nel suo lavoro di investigatore.

L'*incipit* del romanzo, «Ce soir-là [...]», rimanda il lettore a Nerval e all'*incipit* del racconto *Silvie*, «Je sortais d'un théâtre où tous les soirs»²; ci immerge in una dimensione irreali, teatrale e fantastica: l'effetto «mystère» di Gaston Leroux ha molte analogie con l'effetto «brouillard» di Gérard De Nerval.

Ogni capitolo del romanzo porta un sottotitolo, che per il primo è: «Est-ce le fantôme?». Il lettore entra subito nella storia, *in media res*, e nelle prime pagine già si trova la descrizione del mitico fantasma attraverso il racconto di Joseph Buquet, che sarà la prima vittima dell'oscuro inquilino del teatro:

Il est d'une prodigieuse maigreur et son habit noir flotte sur une charpente squelette. Ses yeux sont si profonds qu'on ne distingue bien les prunelles immobiles. On ne voit, en somme, que deux grands trous noirs comme aux cranes des morts. Sa peau, qui est te3.5ndue sur l'ossature comme une peau de tambour, n'est pas blanche, mais vilainement jaune, son nez est si peu de chose qu'il est invisible de profil, et l'absence de ce nez est une chose horrible à voir. Trois ou quatre longues mèches brunes sur le front et derrière les oreilles font office de chevelure.³

In questo primo capitolo ci è quindi consegnata l'immagine inquietante del protagonista. Sensazioni di orrore e di mistero, permeate da un velo di veridicità: la *suspense* è creata fin dalle prime pagine.

Le Fantôme de l'Opéra parla di fantasmi ma anche di teatro, ed è la vita del teatro che ci viene trasmessa dall'autore con piccoli dettagli che sono però di grande importanza e che tradiscono la passione che Leroux aveva sia per il teatro che per la vita che pullula dietro le

² Gérard De Nerval, *Les filles du feu*, Paris, Gallimard, 1972, p. 129.

³ Leroux, *op. cit.*, p. 15.

quinte, come quando con sottile ironia descrive la superstizione che serpeggia tra gli artisti:

[...] sur la table qui se trouve dans le vestibule du concierge, du coté de la cour de l'administration, déposé à fer de cheval que quiconque pénétrant dans l'Opéra, à un autre titre que celui de spectateur, devait toucher avant de mettre le pied sur la première marche de l'escalier. Et cela sous peine de devenir la proie de la puissance occulte qui s'était emparée du bâtiment, des caves au grenier!⁴

Per ricollegarsi al reale l'autore continua:

Ce fer de cheval comme toute cette histoire, du reste, – hélas! – je ne l'ai point inventé, et l'on peut encore aujourd'hui le voir sur la table du vestibule, devant la loge du concierge, quand on entre dans l'Opéra par la cour de l'administration.⁵

Durante il primo capitolo, Leroux prosegue a raccontare di «mauvais oeil» con un gran senso dell'umorismo, quando descrive come il superstizioso Gabriel cerchi di allontanare da sé la sfortuna prima toccando le chiavi, poi cercando di toccare la serratura dell'armadio – poiché è di ferro – e, non riuscendovi, viene travolto da una serie di disgrazie che lo fanno stramazzone giù dalla scala: alla fine del rotolone il povero malcapitato aggiunge: «Merci, mon Dieu! D'en être quitte pour si peu»⁶. La grande agitazione è inarrestabile poiché ha visto il Persiano e il fantasma, i due messaggeri di sventura.

L'autore procede con la presentazione dei suoi personaggi: entra in scena oltre al Persiano, M.me Giry, una sorta di guardiana del teatro, madre di una giovane ballerina, complice del fantasma all'interno del teatro pur senza averlo mai visto; poi entra nel racconto Meg Giry, che spiega come il fantasma voglia tutto per sé il palco numero cinque, descritto come «La loge du fantôme». Il capitolo si chiude con un delitto inspiegabile: la morte per impiccagione del povero Joseph Buquet, che ha avuto la sventura di scontrarsi con il fantasma. Il mistero consiste nel fatto che il malcapitato è morto impiccato, ma la corda che l'ha ucciso è sparita. Questa è la tecnica del racconto

⁴ *Ivi*, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 20.

poliziesco secondo Edgar Allan Poe, quella del delitto senza una spiegazione logica.

Nel secondo capitolo, con il sottotitolo «La Marguerite nouvelle», viene presentato il trionfo inspiegabile della giovane soprano Christine Daaé, che fino a sei mesi prima cantava «comme un clou». Leroux conduce il racconto come una commedia teatrale, con dialoghi, colpi di scena e un'erudita citazione musicale, poi entra lui stesso nel racconto, rivolgendosi al lettore: «Et c'est ce soir-là que se révéla au Tout-Paris stupéfait et enivré cette Christine Daaé dont je veux, dans cette ouvrage, faire connaître le mystérieux destin»⁷. A questo punto, presenta il giovane innamorato di Christine, il visconte Raoul De Chagny, che riconosce la compagna di giochi dell'infanzia nella giovane soprano e ne rimane «enchanté». Raoul si avventura dietro le quinte, che rappresentano un mondo a lui sconosciuto: il teatro viene qui descritto da Leroux in tutta la frenesia che segue lo spettacolo, con il «via vai» di ballerine, scenografi, figuranti, cantanti, sarte. Il teatro è il personaggio centrale di queste pagine. Il giovane vuole raggiungere Christine, incantato da quella voce d'angelo, e si introduce nel suo camerino, ma resta deluso dall'atteggiamento assente della ragazza e scopre che non è il solo ad ammirare la cantante. Il fantasma entra nel racconto sotto forma di Voce: Raoul la sente origliando furtivamente dietro a una porta, quando con tono imperativo ordina alla giovane cantante: «Christine, il faut m'aimer».

Il dialogo fra la Voce e Christine è misterioso. Raoul, pazzo di gelosia dopo che la giovane se n'è andata, grida al rivale oscuro e invisibile: «Je saurai bien vous démasquer». Il tema della maschera viene così introdotto ed è importante sottolineare che questo tema sarà uno di quelli ricorrenti lungo lo snodo della vicenda.

Il terzo capitolo è dedicato alla nuova coppia di proprietari del teatro; i precedenti amministratori hanno infatti lasciato l'incarico per ragioni sconosciute. Nel *foyer* il personale allestisce una grande festa per salutare i dimissionari. Nel mezzo della festa, come nel racconto di Edgar Allan Poe, *The Mask of the Red Death*, improvvisamente appare il fantasma, fa una fugace e spaventosa apparizione per poi dissolversi inspiegabilmente e ricomparire, come spuntato dal nulla, e

⁷ *Ivi*, p. 25.

sistemarsi a capotavola, con gli altri commensali, come il più normale degli invitati (ricordiamo il convitato di pietra di Mozart). La descrizione che Leroux fa di quest'assurda congrega è venata del suo tipico umorismo nero:

[...] quand l'attention de quelques-uns fut détournée par la découverte qu'ils venaient de faire, au bout de la table de cette étrange et blame et fantastique figure aux yeux caves qui était déjà apparue au foyer de la danse et qui avait été saluée par la petite Jammes de cette apostrophe: «Le fantôme de l'Opéra!». Il était là, comme le plus naturel des convives, sauf qu'il ne mangeait ni ne buvait.

Ceux qui avaient commencé à le regarder en souriant, avaient fini par détourner la tête, tant cette vision portait immédiatement l'esprit aux pensers les plus funèbres: nul ne recommença la plaisanterie du foyer, nul ne s'écria: «Voilà le fantôme de l'Opéra!» [...].

Chacun pensa qui si les morts revenaient parfois s'assoier à la table des vivants, ils ne pouvaient montrer de plus macabres visages [...] ce convive decharné [...] ce cadavre [...]. Hôte d'outre tombe [...].⁸

Leroux interviene nella narrazione riproponendo il suo convincimento che i fatti raccontati siano rispondenti a verità: «Si je parle de cet incident ci, ce n'est point que je veuille une seconde faire croire»⁹.

I capitoli quarto e quinto sono incentrati sul tema del «palco numero cinque», quello che il fantasma esige a sua completa disposizione per ogni rappresentazione, suscitando la rabbia dei due nuovi proprietari che non vogliono credere all'esistenza di questo petulante fantasma che pretende anche un appannaggio di venticinquemila franchi al mese.

La coppia di nuovi amministratori rappresenta nel romanzo la metafora del senso pratico e dell'attaccamento al denaro della nuova classe borghese: una satira feroce della volgarità di questa classe di arricchiti che si illudono di potersi impossessare anche del teatro e che sono due delle vittime preferite del fantasma, incarnazione dell'anima del teatro, del genio creativo, della diversità dei teatranti e della loro profonda insofferenza per l'avidità della borghesia parigina.

In questi capitoli, permeati della sferzante ironia di Leroux, troviamo pagine di un raffinato tono teatrale per quanto concerne i ritmi

⁸ *Ivi*, p. 42.

⁹ *Ibidem*.

dei dialoghi e delle didascalie che si trovano all'interno del testo, le istituzioni di regia: «M.me Giry tousse, assure sa voix [...] elle commande [...] on dirait qu'elle se prépare à chanter toute la partition di Gounod»; «(Une grimace de M.me Giry)»; «(M.me Giry chante)»¹⁰.

In questi due capitoli assistiamo a una vera «pièce de théâtre»: le pagine di dialoghi venati di umorismo, l'inserimento di didascalie, il tono serrato della drammaturgia, Da vero amatore di teatro, Leroux snoda sapientemente l'evolversi dell'intricata vicenda, lasciando il lettore divertito ma anche inquieto.

Il sesto capitolo, «Le violon enchanté», è una rassegna di temi cari alla letteratura romantica: il senso del mistero; la musica triste e struggente del violino; la descrizione del cimitero (tema caro a Leroux); il senso di sospensione dalla realtà che avvolge il comportamento di Christine quando si reca sulla tomba del padre, seguita dal fantasma che intona al violino per lei una divina musica; lo stupore del giovane innamorato, Raoul De Chagny, che insegue l'amata senza che ella se ne accorga, e la ritrova trasognata davanti al sepolcro del padre; la sequenza di teschi ammassati fuori dalla piccola abbazia e che sembrano ridere in faccia al giovane visconte; il colpo di scena quando, di fronte al fantasma dell'Opera, il giovane Raoul sviene dallo spavento.

L'isotopia semantica di questo capitolo è quella tipica della letteratura romantica con termini come: *enchanté; épouventé; étrange; effroi; cimetière; extase; il vivait dans une espèce de rêve qu'il entretenait avec son violon; l'automne; la tendresse désolé; la pâleur cadavérique; car la mort était là, partout; les ténèbres*¹¹.

In queste pagine viene anche introdotto *l'ange de la musique*, l'angelo della musica, che rappresenta per Christine l'angelo che il padre aveva promesso di mandarle dal mondo delle ombre e che la giovane crede essere la Voce che le ha insegnato a cantare in quel modo divino, incantando il pubblico dell'Opera. Christine si perderà in quest'illusione che le confonde la mente, legandola pericolosamente al fantasma del teatro dell'Opera: sono chiari riferimenti al legame profondo che una figlia può avere con il proprio padre, agli effetti devastanti che questo legame può avere se non viene reciso durante gli anni dell'adolescenza (secondo le teorie della psicoanalisi che

¹⁰ *Ivi*, p. 58.

¹¹ *Ivi*, pp. 64, 89.

appassionarono gli scrittori all'inizio del secolo). Questi complessi riferimenti sono presenti nel romanzo *Le Fantôme de l'Opéra* e hanno certamente contribuito alla sua attualità, alla volontà di artisti, registi, cineasti e musicisti di voler continuamente rivisitare, rielaborare e riproporre questa storia struggente che riguarda l'animo di ogni uomo.

La strana fascinazione che Christine prova per l'angelo della musica è molto insidiosa per la giovane cantante che, infatti, si sente morire e continua a deperire: il riferimento alla protagonista di *Dracula*, la giovane Lucy che muore esangue, è palese. Il fantasma, come il conte Dracula, drena la linfa vitale dalla donna che ama, la quale è pericolosamente attratta dalla figura satanica del mostro vestito di nero (sia Dracula che Erik vestono di nero e sono avvolti in un teatrale mantello).

Chi è l'angelo della musica? Leroux ce lo spiega attraverso il racconto del padre di Christine, che era un funambolo ambulante e suonava il violino in maniera eccelsa:

Et Christine pensait que la petite Lotte était bienheureuse d'entendre en s'endormant l'Ange de la musique: il n'était guère d'histoire du père Daaé où n'intervînt l'Ange de la musique, et les enfants¹² lui demandaient des explications sur cet Ange, à n'en plus finir: le père Daaé prétendait que tous les grands musiciens, tous les grands artistes reçoivent au moins une fois dans leur vie la visite de l'Ange de la musique. Cet Ange s'est penché quelquefois sur leur berceau, comme il est arrivé à la petite Lotte (Christine), et c'est ainsi qu'il y a des petits prodiges qui jouent du violon à six ans mieux que des hommes de cinquante, ce ci, vous l'avouerez, est tout à fait extraordinaire. Quelquefois, l'Ange vient beaucoup plus tard, parce-que les enfants ne sont pas sages et ne veulent pas apprendre leur méthode et négligent leur gammes. Quelquefois, l'Ange ne vient jamais, parce-qu'on n'a pas le coeur ni une conscience tranquille. On ne voit jamais l'Ange, mais il se fait entendre aux âmes predestinées: c'est souvent dans le moment qu'elles y attendent le moins, quand elles sont tristes et découragées. Alors, l'oreille perçoit tout à coup des harmonies célestes, une voix divine, et s'en souvient toute la vie. Les personnes qui sont visitées par l'Ange en restent comme enflammées. Elles vibrent d'un frisson que ne connaît pas le reste des mortels. Et elles ont ce privilège de ne plus pouvoir toucher un instrument où ouvrir la bouche pour chanter,

¹² Christine Daaé e Raoul De Chagny.

sans faire entendre des sons qui font honte par leur beauté à tous les autres sons humains. Les gens qui ne savent pas que l'Ange a visité ces personnes disent qu'elles ont du génie.

La petite Christine demandait à son papa s'il avait entendu l'Ange de la musique. Mais le père Daaé secouait la tête tristement, puis son regard brillait en regardant son enfant et lui disait: «Toi, mon enfant, tu l'entendra un jour! Quand je serai au ciel, je te l'enverrai, je te le promets!». ¹³

La giovane Christine, confusa dal ricordo della promessa del padre, è convinta che sia la Voce che le ha insegnato il bel canto nel suo camerino sia il Violino che suonava nell'oscurità del cimitero davanti alla tomba del padre appartengano all'angelo della musica, inviatole dal cielo.

Leroux intende con questa parabola trasmettere al lettore la sua visione del Genio Musicale e lascia trasparire l'ipotesi che il fantasma del romanzo sia il simbolo dell'arte della musica e del teatro. Franco Zeffirelli, il famoso regista teatrale, definisce la bellezza del palcoscenico come «mostruosa» ¹⁴ riferendosi al suo allestimento (del 2006) dell'*Aida*, di Giuseppe Verdi, al Teatro della «Scala» di Milano.

Bellezza mostruosa, ossimoro che deve aver affascinato anche lo scrittore Gaston Leroux quando inventò il personaggio di Erik, il fantasma.

Nel capitolo settimo, «Une visite à la loge N° 5», Leroux ci accompagna, usando la prima persona plurale «nous», in una visita insolita del teatro, fornendocene una descrizione ricca di dettagli. I vocaboli scelti ci trasmettono il suo amore per quel teatro e ci raccontano della magia di quella sala dove il reale e l'irreale si mescolano in una sorta di incanto che solo i grandi teatri sanno emanare: «velours rouges»; «demi-obscurité»; «immense vaisseau ténébreux»; «grand silence»; «sinistre»; «astre moribond»; «étranges formes»; «vaguers glauques»; «ordre secret du géant des tempêtes». Dopo queste parole che evocano le atmosfere incantatrici da lui volute, l'autore inizia la vera descrizione della sala teatrale ¹⁵ soffermandosi sui dettagli delle sculture

¹³ *Ivi*, p. 70.

¹⁴ Franco Zeffirelli, articolo comparso sul «Corriere della Sera», 19 dicembre 2006.

¹⁵ Leroux, *op. cit.*, p. 87.

che la adornano e su alcuni particolari architettonici. Poi Leroux slitta dalla descrizione del luogo magico, dal tono quasi trasognato, al registro linguistico distaccato e analitico dell'inchiesta poliziesca, con una tonalità pertinente al genere dell'indagine scientifica e servendosi del seguente lessico: «avouer»; «il dit textuellement»; «examinant». Con questo linguaggio da «identikit» poliziesco Leroux ci fornisce la descrizione del fantasma: «la forme»; «la tête de mort»; «jouet d'une illusion».

Quando *Monsieur* Firmin, uno dei due nuovi proprietari del teatro, compie un sopralluogo nel famigerato palco N° 5 per controllare la poltrona dove la Voce aveva l'abitudine di sedersi – «la Voix avait l'habitude de s'asseoir» –, Leroux compie quel «mélange des styles» auspicato da Victor Hugo nella sua famosa *Préface de Cromwell*. In un *climax* ascendente il tono poliziesco dell'indagine si alterna a quello satirico, quando si descrive la Voce che si siede in poltrona, e a quello della fantasmagorica descrizione delle sculture che rappresentano una vera sfilata immaginaria delle divinità mitologiche che adornano la sala teatrale: Isis, Amphirite, Hébé, Flore, Pandore, Psychée, Thétis, Pomone, Daphne, Clythie, Galatée, Aréthuse. Il capitolo si chiude con una satirica riflessione che rappresenta la metaforica sfida della Borghesia all'Arte: «Tous ces gens là se moquent de nous finit par s'écrier Firmin Richard, samedi on joue *Faust*, nous assisterons à la représentation tous les deux dans la première loge N° 5!»¹⁶.

Capitolo ottavo, «Où Mr. Firmin Richard et Mr. Armand Moncharmin ont l'audace de faire représenter *Faust* dans une salle 'maudite' et de l'effroyable événement qui en résulte»: il capitolo nel quale il fantasma dell'Opera, Erik, si manifesta apertamente, inviando lettere autografe dal tono minaccioso ai due nuovi proprietari del «Palais Garnier», nelle quali si presenta e si firma apertamente come «Il Fantasma dell'Opera».

In questo capitolo Gaston Leroux fa riferimento alle famose scuderie annesse all'edificio del teatro, orgoglio del «Palais Garnier», nel quale gli scenografi degli allestimenti delle opere rappresentate mettono in scena dei «cavalli-artisti» che conoscono bene il palcoscenico, «qui connaissaient les planches»¹⁷.

¹⁶ *Ivi*, p. 89.

¹⁷ *Ivi*, p. 91.

Durante il dialogo che si svolge in queste pagine, tra il responsabile delle suddette scuderie e i due proprietari, ormai esasperati per gli stravaganti problemi che si trovano a dover fronteggiare, Leroux consegna al lettore la propria visione del mondo teatrale, che egli considera come totalmente scisso dalla realtà quotidiana, e cioè la visione di un mondo magico e surreale nel quale anche i cavalli sono degli artisti veri e propri e dove César, il grande cavallo bianco che porta un nome così importante ed è un protagonista dell'opera *Le Prophète*, di Mayerbeer, viene rapito, in modo inspiegabile dal fantasma dell'Opera: «C'est le fantôme qui a fait le coup»; «C'est bien la chose la plus naturelle ...», poiché nel mondo dell'illusione è perfettamente normale che un fantasma rapisca il cavallo-attore di nome César. L'ironia dello scrittore parigino è esilarante quando fa dire a un esasperato Mr. Richard, il signor direttore dell'Opera: «'[...] c'est bien, monsieur Lechenal. Vous pouvez vous retirer [...] nous allons déposer une plainte contre le *fantôme* ...'. Mr. Lechenal salua et sortit. Mr. Richard écumait: 'Vous allez régler le compte de cet imbécile'»¹⁸.

Il racconto continua con accenti di acuta ironia, con altre lettere minatorie del fantasma che vengono consegnate agli increduli direttori direttamente dall'«assistente del fantasma», M.me Giry, che viene letteralmente gettata a calci fuori dall'ufficio degli amministratori inferociti e che rimane offesa, minacciando oscure vendette dell'invisibile fantasma.

La diegesi si sposta nell'abitazione della diva Carlotta, la quale riceve anch'ella una lettera minacciosa del fantasma che le impone di rinunciare a cantare nel ruolo di Margherita nel *Faust*, per lasciare quest'interpretazione a Christine Daaé; in caso contrario, una grande disgrazia accadrà nel teatro.

La descrizione che Gaston Leroux ci fornisce della diva Carlotta è interessante in quanto illustra la personalità delle «primedonne» di quel tempo (altra singolare curiosità del mondo del teatro) connotata da una sfrenata ambizione e da un freddo cinismo:

La Carlotta n'avait ni coeur ni âme. Ce n'était qu'un instrument! Certes, un merveilleux instrument. Son repertoire comprenait tout ce qui peut tenter l'ambition d'une grande artiste [...]. Bref, l'instrument

¹⁸ *Ivi*, p. 93.

était entendu, puissant et d'une jeunesse admirable. Mais nul n'aurait pu dire à la Carlotta ce que Rossini disait à la Krauss, après qu'elle eut chanté pour lui en allemand «Sombres forêts? [...]»: «Vous chantez avec votre âme, ma fille, et votre âme est belle!». ¹⁹

Leroux manifesta apertamente la sua critica feroce contro le artiste senza scrupoli come Carlotta e ci conduce nel mondo del teatro sempre più in profondità, in maniera metaforica, fino ai sotterranei dell'Opéra abitati dal fantasma Erik: il remoto mondo dell'ambizione sfrenata, del talento, delle illusioni, del gioco, delle lettere anonime, dei cavalli bianchi rapiti da fantasmi, dell'invidia per il talento altrui, del mistero, della superstizione. In queste pagine il teatro, con la sua fantasmagorica e variegata realtà, diventa il vero protagonista, il personaggio centrale del romanzo.

Le corbillard et la lettre la persuadèrent (Carlotta) qu'elle courait, ce soir-là, le plus sérieux danger. ²⁰

Carlotta, diva superstiziosa e perfida, pensa di essere la vittima di un complotto per spodestarla da parte della giovane soprano, Christine Daaé, e allora chiama a raccolta i suoi fidi per una controffensiva:

Elle réunit chez elle le ban et l'arrière-ban de ses amis, et leur apprit qu'elle était menacée, à la représentation du soir, d'une cabale organisée par Christine Daaé, et déclara qu'il fallait faire pièce à cette petite en remplissant la salle de ses propres admirateurs, à elle, la Carlotta. Elle n'en manquait pas, n'est-ce pas? Elle comptait sur eux pour se tenir prêts à toute éventualité et faire taire les perturbateurs, si, comme elle le craignait, ils déchaînaient le scandale. ²¹

Il racconto incalza, focalizzandosi sulla sala del teatro durante la rappresentazione del *Faust*. Gli amministratori del teatro occupano, sfiando sfrontatamente il fantasma, il palco N. 5°, e la giovane Christine ha il piccolo ruolo del travestito, mentre Carlotta interpreta quello di Margherita contravvenendo agli ordini epistolari del fantasma.

Durante la rappresentazione si avverte un'intensa aria di *suspense*: Gaston Leroux crea con maestria, come per i suoi romanzi polizieschi,

¹⁹ *Ivi*, pp. 95, 96.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 96.

l'atmosfera della paura per qualcosa che sta per accadere: i personaggi appaiono come sospesi nell'attesa di un evento minaccioso e terribile. Il racconto si sposta dal palcoscenico ai palchi, con i personaggi che si scambiano le opinioni con dialoghi incalzanti e serrati che si sovrappongono all'azione drammatica del palcoscenico, in un *climax* ascendente che, più che teatrale, è già cinematografico.

L'attesa disgrazia sopraggiunge, il «fatto» accade: là, sulla scena, la divina Carlotta prende un «rospo», «le crapaud», come lo definisce Leroux, che in gergo operistico significa «stecca, perdita della voce». Improvviso e inesorabile il rospo inchioda la divina sulla scena, prendola di ridicolo.

De cette bouche s'était échappé [...] un crapaud!

Ah! L'affreux, le hideux, le squameux, venimeux, écumeux, écumant, glapissant crapaud! [...].

Par où était-il entré? Comment s'était-il accroupi sur la langue? Les pattes de derrière repliées, pour bondir plus haut et plus loin, surnoisement, il était sorti du larynx, et ... *couac! Couac! Couac!* ... Ah, le terrible *couac!*

Car vous pensez bien qu'il ne faut pas parler de crapaud qu'au figuré. On ne le voyait pas, mais, par l'enfer, on l'entendait! *Couac!*

La salle en fut comme éclaboussée: jamais batracien, au bords des mares retentissantes, n'avait déchiré la nuit d'un plus affreux *couac*.²²

Tandis qu'il est bien entendu qu'un crapaud blotti sur la langue, déshonore toujours une chanteuse. Il y en a qui en sont mortes.²³

Il famigerato «crapaud», il brutto rospo, la voce che gracida come un rospo odioso, la disgrazia più vergognosa che possa accadere a una cantante!

Gaston Leroux in queste pagine fa sfoggio delle sue doti di critico teatrale con espressioni da vero intenditore d'opera:

Mais personne ne pouvait admettre qu'une Carlotta, qui avait, au moins deux octaves dans la voix, y eût encore un crapaud.

On ne pouvait avoir oublié ses *contre-fa* stridents, ses *staccati* inouïs dans *La Flûte enchantée*. On se souvenait de *Don Juan*, où elle était Elvire et où elle remporta le plus retentissant triomphe, certain soir,

²² *Ivi*, p. 104.

²³ *Ivi*, p. 105.

en donnant elle-même le *si-bémol* que ne pouvait donner sa camarade dona Anna. Alors, vraiment que signifiait ce *couac*, au bout de cette tranquille, paisible, toute petite «voix solitaire» qui chantait dans son coeur? Ce n'était pas naturel. Il y avait là-dessous du sortilège. Ce crapaud sentait le roussi. Pauvre, miserable, désespérée, anéantie Carlotta!²⁴

Il fantasma si trova nel palco N° 5, invisibilmente accanto ai due direttori del teatro. È lui l'oscuro artefice del «rospo» di Carlotta e, non pago di quella sottile vendetta per non essere stato ubbidito, tuona con tono minaccioso: «Elle chante ce soir à décrocher le lustre!»²⁵.

Quello che accadde dopo è entrato nella leggenda e il colpo di scena della caduta del lampadario dell'Opera è diventato un «classico» del genere *noir*: questo teatrale incidente del romanzo di Leroux, che si ispira a un fatto realmente avvenuto²⁶, è stato mantenuto in tutte le numerose rielaborazioni del romanzo. Si può affermare che lo scintillante lampadario che cade dal soffitto dell'Opera (affrescato da Marc Chagall) è diventato il simbolo stesso del romanzo.

Ancora oggi, all'«Her Majesty's Theatre» di Londra, dove *The Phantom of the Opera*, di Andrew Lloyd Webber, è rappresentato da oltre vent'anni, gli spettatori, compresa la scrivente, restano letteralmente «a bocca aperta» allorché, all'inizio della rappresentazione, un immenso lampadario di cristallo s'innalza dalle prime file della platea verso il soffitto, accompagnato dagli accordi di un sontuoso organo situato in fondo all'*auditorium*. Sperimentare questa assoluta magia del teatro vale un viaggio a Londra.

Il capitolo nono si snoda sotto l'egida del mistero e dell'inspiegabile sparizione, avvenuta durante la rappresentazione²⁷, di Christine Daaé. Nessuno la rivede per quindici giorni né all'interno né all'esterno del teatro. Leroux usa la tecnica della prolessi quando, riferen-

²⁴ *Ivi*, p. 105.

²⁵ *Ivi*, p. 108.

²⁶ Nel 1896, durante gli ultimi minuti della rappresentazione all'Opera di Parigi di *Thétis et Pelée*, vi fu un terribile incidente: il grande lampadario dell'*auditorium*, a seguito di un corto circuito e di un conseguente incendio, si staccò dal soffitto andando a schiantarsi in platea, all'altezza della quarta fila, sulle poltrone numero 11 e 13, causando alcuni feriti e un morto. L'indomani i giornali riportarono con grande clamore la notizia del misterioso incidente.

²⁷ *Ivi*, p. 109.

dosi a questa prima sparizione della cantante, scrive: «Il ne faut pas confondre cette première disparition, qui se passa sans scandale, avec le fameux enlèvement qui, à quelque temps de là, devait se produire dans des conditions si inexplicables et si tragiques»²⁸.

Nell'inchiesta che segue l'incidente del lampadario l'autore ripropone il tono poliziesco. Gli aggettivi di questa pagina sono rappresentativi dell'atmosfera che aleggia nelle pagine del romanzo: «si lointains», «si mystérieux», «si incompréhensibles».

Il giovane Raoul è disperato e non si spiega la sparizione della giovane amata, tanto che decide di recarsi da M.me Valérius, la madre adottiva di Christine. Il visconte è intelligente, razionale, crede solo che «due più due faccia quattro», rifiuta ogni idea di sovrannaturale ed è fermamente deciso a fare luce su quegli inspiegabili avvenimenti. Raoul viene quindi ricevuto dall'ammalata benefattrice di Christine, M.me Valérius, con la quale apre un dialogo che lo lascerà stupefatto e incredulo. La vecchia dama parla di un «angelo della musica» che ha portato con sé Christine la quale, legata e avvinta a questa figura misteriosa, non potrà mai sposarsi, dedicata com'è alla musica e all'arte. Il fantasma è nominato dall'anziana signora come se fosse una presenza reale nella vita di Christine, e ciò appare inaccettabile all'incredulo Raoul, che arriva a pensare che M.me Valérius sia pazza: «Mais non, mais non! ... vous savez bien que Christine – le voudrait-elle – ne peut pas se marier! [...]»; «Mais à cause du *génie de la musique!* [...]». Il le lui défend!»²⁹.

A questo punto della diegesi, Gaston Leroux si cimenta in una dissertazione sul talento e su come esso impedisca alla giovane cantante di condurre una vita normale; riappare la struttura binaria del racconto fantastico: la difficile scelta davanti alla quale si trova Christine tra l'amore per l'arte, destabilizzante, e l'amore matrimoniale, più rassicurante.

Il capitolo si conclude con lo stile del romanzo epistolare, sovente adottato nella tradizione del racconto gotico, vale a dire con una lettera che Christine invia all'infelice innamorato, dandogli un misterioso appuntamento al ballo mascherato che terrà all'Opera³⁰.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 113.

³⁰ *Ivi*, p. 118.

Mon ami, soyez après-demain, au bal masqué de l'Opéra, à minuit, dans le petit salon qui est derrière la cheminée du grand foyer; tenez-vous debout auprès de la porte qui conduit vers la Rotonde. Ne parlez de ce rendez-vous à personne au monde. Mettez-vous en domino blanc, bien masqué. Sur ma vie, qu'on ne vous reconnaisse pas. Christine.³¹

Capitolo decimo: «Au bal masqué». In questo ballo mascherato ci sono riferimenti alla tradizione dei «masques»³² della Corte inglese del «periodo giacomiano», ai cui allestimenti parteciparono grandi personalità del teatro inglese, quali Ben Jonson e Inigo Jones. La magnificenza dei costumi e il carattere effimero di queste manifestazioni sontuose ebbero grande successo anche nella Francia nel XVII secolo, celebrando lo splendore della monarchia e contribuendo alla fama del «Re Sole», che amava parteciparvi in prima persona, sovente travestito da Dio Apollo.

Raoul si trova di fronte a un mondo per lui incomprensibile che gli fa dire: «Quel monstre l'avait râvie, et avec quelles armes?»³³.

Parlando del ballo mascherato, Leroux scrive:

Ce bal était une fête exceptionnelle, donnée avant les jours gras, en l'honneur de la naissance d'un illustre dessinateur des liesses d'antan, d'un émule de Gavarni, dont le crayon avait immortalisé les «chicards» et la descente de la Courtille. Des nombreux artistes s'y étaient donné rendez-vous, suivis de toute une clientèle de modèles et de rapins qui, vers minuit, commençaient de mener grand tapage.³⁴

In questo capitolo si gioca una misteriosa partita a tre, rappresentata anche dai colori: domino bianco, per Raoul, domino nero per Christine e mantello rosso scarlatto per il fantasma dell'Opera.

Vi è poi il palese riferimento a Edgar Allan Poe – come evidenziato nel capitolo dedicato alle fonti del romanzo –, quando Erik appare al ballo dell'Opera mascherato da Morte Rossa: «Ne me touchez pas! Je suis la Mort Rouge qui passe! [...]»³⁵.

³¹ *Ibidem.*

³² Anna Anzi, *Storia del Teatro Inglese dalle origini al 1660*, Milano, Einaudi, 2001, p. 222.

³³ *Ivi*, p. 119.

³⁴ *Ivi*, p. 121.

³⁵ *Ivi*, p. 123.

Il dialogo tra Christine e il visconte è misterioso e accorato, la cantante confida a Raoul il suo amore per lui ma afferma che non canterà più e che non l'avrebbe mai più rivisto. Il giovane innamorato, furioso e confuso, non comprende, pensa che la cantante si stia prendendo gioco di lui e le dice con tono di sfida: «Pourrait-on savoir au moins à quelles ténèbres vous retourneriez? [...] Pour quel enfer repartez-vous, mystérieuse madame? [...] ou pour quel paradis?»³⁶.

Raoul definisce l'assurdo mistero che avvolge l'amata «une comédie», e Christine replica, togliendosi la maschera: «C'est une tragédie! Mon ami ...»³⁷. Contemplando il viso smascherato di Christine, Raoul si accorge di come la fanciulla sia sofferente, «une pâleur mortelle» le copre il viso e i freschi colori di un tempo hanno perso la loro fragranza. I lineamenti sono tesi e tormentati, gli occhi hanno un'oscura profondità e sono cerchiati d'un'ombra spaventosamente triste. Un'atmosfera d'orrore e di mistero avvolge la cantante, che sembra vittima di un oscuro male: il rimando alle vittime del conte Dracula appare evidente, il fantasma assume la valenza di un notturno pericolo, di un minaccioso vampiro che succhia il sangue e l'energia della sua giovane vittima.

Arrivato al camerino della giovane, Raoul si sente quasi mancare: quello è il luogo dove sono iniziate le sue sofferenze. Cerca di spiare Christine, che, pensando di essere rimasta sola, dice sospirando. «Pauvre Erik!». Sull'istante, Raoul pensa di avere compreso male, forse Christine intende dire «Pauvre Raoul!», invece ripete sommessamente: «Pauvre Erik!». Cos'ha da compiangere Christine nell'oscuro Erik, quando il solo da compiangere veramente è lui, il «Pauvre Raoul»? Di nuovo ode quella melodia lontana, mentre delle voci suadenti arrivano all'orecchio del giovane visconte, «un chant lourd qui semblait sortir des murailles ... Oui, on eût dit que les murs chantaient». La voce si fa più chiara ed improvvisamente è nel camerino di Christine, davanti a lei, che le si rivolge come a qualcuno di veramente esistente. «Me voici, Erik – dit-elle, je suis prête. C'est vous qui êtes en retard, mon ami»³⁸. Raoul sta spiando da dietro una tenda e tace. Il volto di Christine s'illumina e un sorriso le si posa sulle labbra esangui, mentre

³⁶ *Ivi*, p. 126.

³⁷ *Ivi*, p. 127.

³⁸ *Ivi*, p. 129.

la Voce riprende il suo canto, talmente celestiale da far comprendere a Raoul come Christine sia affascinata da quell'arte pura e sublime: la Voce è angelica e trasporta sulle ali della passione, ma è inquietante e, nella sua divinità, c'è un sospiro da inno pagano.

«La destinée t'enchaîne à moi sans retour!». Christine è attratta dalla Voce e vaga verso di lei come una sonnambula. Gaston Leroux descrive l'estasi della cantante con parole che sono ascrivibili allo stile della prosa surrealista, che tanto piacque a Cocteau:

Christine marchait toujours vers son image et son image descendait vers elle. Les deux Christine – le corps et l'image – finirent par se toucher, se confondre, et Raoul étendit les bras pour les saisir d'un coup toutes les deux.

Mais, par une sorte de miracle éblouissant qui le fit chanceler, Raoul fut tout à coup rejeté en arrière, pendant qu'un vent glacé lui balayait le visage; il vit non plus deux, mais quatre, huit, vingt Christine, qui tournèrent autour de lui avec une telle légèreté, qui se moquaient et qui, si rapidement s'enfuyaient, que sa main n'en put toucher aucune. Enfin, tout redevint immobile et il se vit, lui, dans la glace. Mais Christine avait disparu.

Il se précipita sur la glace. Il se heurta aux murs. Personne! Et cependant la loge résonnait encore d'un rythme lointain, passionné:

La destinée t'enchaîne à moi sans retour! ...

Il se faisait vaguement l'effet d'un prince aventureux qui a franchi la limite défendue d'un conte de fées et qui ne doit plus s'étonner d'être la proie des phénomènes magiques qu'il a inconsidérément bravés et déchaînés par amour.

La destinée t'enchaîne à moi sans retour!

A moi, à qui? Qui est cet Erik – dit-il.³⁹

Il tarlo della gelosia più disperata s'impossessa di Raoul, che non riesce a dare una spiegazione razionale a quei fenomeni surreali che ha appena sperimentato.

Capitolo XI: «Il faut oublier le nom de *La voix d'homme*». Allorché il visconte De Chagny decide di tornare a far visita alla matrigna di Christine, M.me Valérius, ha l'inaspettata sorpresa di trovarvi, bella e rosea, la sua amata Christine, intenta al ricamo. Lo stupore dell'innamorato è assoluto: non riesce a trattenersi dal chiedere spiegazioni

³⁹ *Ivi*, p. 132.

a Christine. La giovane non ne fornisce al visconte di soddisfacenti, e quando egli svela alla donna di conoscere il nome della «sua» Voce, lei ne è terrorizzata e gli fa giurare che mai più avrebbe ripetuto quel nome. Raoul scopre, inoltre, che Christine porta al dito un anello d'oro, e, sempre più ossessionato dalla rivalità con l'ombra dell'Opera, le chiede se quello sia un pegno, una promessa d'amore. Christine diventa sempre più ermetica e confessa che si tratta di un mistero terribile; prega Raoul di prometterle di essere paziente e di non origliare mai più alla porta del suo camerino.

Il racconto prosegue, infittendo il mistero che lega Christine Daaé al suo angelo della musica. Chi è l'angelo? Da dove viene? Quale legame tiene avvinta la giovane cantante a quell'Ombra del teatro?

Il capitolo XII è quasi un racconto fantastico che porta Christine e il giovane Raoul, fidanzati per gioco e per un solo mese (prima della partenza del visconte per una spedizione al Polo Nord), a vagare dietro le quinte del teatro, fra gli scenari, i macchinari, le botole inquietanti che portano ai sotterranei. Christine vuole mostrare il «suo» mondo, quello dell'illusione teatrale, al suo antico compagno di giochi per fargli capire da dove ella proviene e come quel mondo sia un universo separato da tutto, un non-luogo di eterna magia, in cui le piccole ballerine della scuola di danza del teatro, nei loro bianchi tutù, si trasformano in candide silfidi della danza nella speranza di diventare, un giorno, grandi stelle del balletto. Questa descrizione del mondo del teatro è eseguita da Gaston Leroux con toni poetici che denotano la devozione che lo scrittore provava per tutto ciò che era Teatro.

Elle disait. «Voyez, Raoul, ces murailles, ces bois, ces berceaux, ces images de toile peinte, tout cela a vu les plus sublimes amours, car ici elles ont été inventées par les poètes, qui dépassent de cent coudées la tailles des hommes. Dites-moi, donc, que notre amour se trouve bien là, mon Raoul, puisque lui aussi a été inventé, et qu'il n'est, lui aussi, qu'une illusion!».

Elle le promena ainsi dans tout son empire factice, mais immense, s'étendant sur dix-sept étages⁴⁰ du rez-de-chaussée jusqu'au faite et habité par une armée de sujets: elle passait au milieu d'eux comme une reine populaire, encourageant les travaux, s'asseyant dans les magasins, donnant de sages conseils aux ouvrières dont les mains hési-

⁴⁰ *Ivi*, p. 144.

taient à tailler dans les riches étoffes qui devaient habiller des héros. Des habitants de ce pays faisaient tous les métiers. Il y avait des sava-tiers et des orfèvres. «Ils écoutaient les legends de l'Opéra»; «*Vous m'avez fait visiter les dessus de votre empire, Christine [...]. Mais on raconte d'étranges histoires sur les dessous [...]. Voulez-vous que nous y descendions?*». ⁴¹

En entendant cela, elle le prit dans ses bras, comme si elle craignait de le voir disparaître dans le trou noir, et elle lui dit tout bas en tremblant: «*Jamais! Je vous défends d'aller là [...]. Et puis, ce n'est pas à moi! Tout ce qui est sous la terre lui appartient!*». ⁴²

I due giovani e casti fidanzati fuggono poi sui tetti del teatro dell'Opera, sperando di non essere visti, ma un'ombra segue Christine ovunque, un'ombra che si ferma quando lei si ferma, che riparte quando lei si muove, un'ombra che Raoul non vede poiché quando è vicino all'amata vede solamente lei.

Capitolo XIII, «La lyre d'Apollon»: è il capitolo della rivelazione, della spiegazione di una parte del mistero del fantasma. Christine, che si sente sicura sopra i tetti del teatro, alla luce e all'aria aperta, certa di essere sfuggita allo sguardo mortifero del suo oscuro innamorato, confessa a Raoul tutta la strana avventura, raccontandogli di come il fantasma l'abbia rapita e trascinata nella sua dimora, nei sotterranei del teatro, ai bordi di un oscuro lago nero. Christine cita l'*Othello* e confida a Raoul come si sia identificata con l'indifesa Desdemona di fronte al suo nero carnefice: infatti, il fantasma aveva inscenato per lei un sinistro duetto tratto da quell'opera tragica, una sorta di metafora della loro bizzarra relazione. Christine racconta di la sua paurosa esperienza, sospesa tra sogno, incubo e trasgressione. Anche in questo capitolo torna la simbologia dei tre colori, già descritta nel capitolo del ballo mascherato: il nero, dell'oscurità del sotterraneo che viene descritto come un girone dantesco; il bianco, del cavallo César sul quale Erik depone la terrorizzata Christine per trasportarla fino al fiume sotterraneo che conduce alla sua dimora fastosa; il rosso, della luce che illumina l'oscurità del sotterraneo.

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² *Ibidem.*

Christine descrive la dimora barocca e sovraccarica di arredi di Erik, raccontando come il fantasma dell'Opera abbia per giaciglio una bara, e confessa di essere stata affascinata della musica divina del *Don Giovanni Trionfante* composta da quella ombra delle tenebre. I misteri delle sparizioni, la gita al cimitero del padre: tutto viene svelato da Christine a Raoul, che ascolta incredulo ed è punto da una folle gelosia intuendo la grande attrazione che quell'uomo terrificante esercita sulla giovane cantante. Le pone allora la domanda fatidica:

«Si Erik était beau, m'aimierez-vous, Christine?».⁴³

Raoul avverte il pericolo della profonda fascinazione che la fanciulla prova per il genio musicale di Erik: infatti, Christine ne è irretita anche dopo aver smascherato il «mostro» ed averne contemplato, con orrore, la faccia da morto, il teschio orribile, suscitando la sua ira feroce, come si conviene ad ogni favola in cui la donna curiosa rompe l'incantesimo per soddisfare la stolta curiosità e viene punita (come accade in *Amore e Psiche*, di La Fontaine, o nella leggenda di *Lohengrin*, di Richard Wagner): il mito del divieto trasgredito, della disubbidienza che porta il castigo, come accade nella favola di Charles Perrault, *Barbablù*.

Erik le cade ai piedi e le confessa tutto il suo amore disperato, dicendole che, ora che lei conosce il suo segreto, dovrà dividerlo con lui per l'eternità e saranno quindi costretti a dormire insieme nella bara.

Nel racconto serpeggia il dubbio il fantasma dell'Opera possa essere un vampiro, un «morto-vivente», poiché fugge la luce, non mangia e non beve, e può assumere la forma di un grande pipistrello, «un immense oiseau de nuit qui les regardait de ses yeux de braise et qui semblait accroché aux cordes de la lyre d'Apollon!»⁴⁴.

Erik scopre l'amore di Christine per Raoul e si sente tradito dalla sua musa ispiratrice e giovane protetta, mentre la notte parigina è abitata dai sospiri del suo dolore che aleggiano alle spalle dei due innamorati decisi a fuggire dopo l'ultima rappresentazione di Christine, la sera seguente.

⁴³ *Ivi*, p. 178.

⁴⁴ *Ibidem*.

È guerra dichiarata da parte del fantasma dell'Opera al giovane rivale, Raoul De Chagny, nel capitolo XIV, «Le coup de maître de l'amateur des trappes»: qui ricompare il personaggio del Persiano che, materializzatosi misteriosamente dal nulla, aiuta i due giovani ad andarsene da un'uscita secondaria durante il loro ritorno dai tetti dell'Opera: «C'est le Persan [...]. Que-est-ce qu'il fait là? On en sait rien! [...] Il est toujours dans l'Opéra!»⁴⁵.

Raoul è inquieto: dai racconti di Christine si rende conto di quanto la giovane sia legata al fantasma, e ne è geloso quando lei afferma che Erik è un uomo straordinario:

Non, ce n'est pas un fantôme, c'est un homme du ciel et de la terre.⁴⁶

All'interno della narrazione di questo capitolo troviamo citati tre simboli importanti per il romanzo gotico e per il genere fantastico a cui fa riferimento Gaston Leroux: lo specchio, la chiave e l'anello. Attraverso lo specchio, Christine è entrata nel mondo del fantasma, al quale solo lei può accedere entrando da una porta segreta che solo lei può aprire; Erik le ha infatti consegnato la chiave del suo regno sotterraneo, oltre ad averle regalato un anello, che lei non deve togliere, in pegno della sua fedeltà. E così, quando si accorge di aver perduto il prezioso monile, Christine è terrorizzata al pensiero delle possibili reazioni funeste.

Rientrato nel suo palazzo, il visconte De Chagny è penseroso – l'ombra del fantasma lo perseguita – e decide di eliminare quello che definisce «Ce charlatan!». Mentre è sul punto di addormentarsi, Raoul vede gli occhi di fuoco del fantasma che lo fissano ai piedi del letto, nell'oscurità, e ne è terrorizzato. Poi il suo spirito valoroso prende il sopravvento e, vincendo la grande paura, decide di eliminare quell'ombra sparando in mezzo ai due occhi di brace. Al rumore dello sparo, il fratello e la servitù accorrono da Raoul, pensando a una disgrazia, e lo trovano delirante, mentre racconta di un fantasma che avrebbe ucciso. Philippe, il conte De Chagny suo fratello, lo prende per matto e coglie l'occasione per mostrargli un giornale che parla della sua storia con quella «donna di teatro» che sta coprendo

⁴⁵ *Ivi*, p. 179.

⁴⁶ *Ivi*, p. 181.

di ridicolo la loro blasonata famiglia. Ma Raoul non sente ragioni e informa il fratello di aver preso la decisione di fuggire con Christine, subito dopo la rappresentazione del *Faust*, l'indomani. L'ironia e il senso dell'umorismo di Gaston Leroux sono esilaranti quando fa dire ai suoi stupefatti personaggi: «Raoul, tu es devenu subitement fou? Réveille-toi!»; «Encore! Vous feriez mieux, mon frère, de m'aider à chercher Erik [...] car enfin, un fantôme qui saigne, ça doit pouvoir se retrouver [...]»; «Mon ami – dit le compte Philippe – tu as tiré sur un chat»⁴⁷.

Riferendosi a Erik, il visconte De Chagny fa una riflessione sulla molteplicità delle sue trasformazioni e sulla sua incredibile capacità di cambiare aspetto, proprio come accade ai vampiri della tradizione letteraria gotica, chiedendo fra sé e sé: «Est-ce Erik? Est-ce le chat? Est-ce le fantôme? Est-ce de la chair où de l'ombre? Non! Non! Avec Erik, on ne sait jamais!»⁴⁸.

La sera della rappresentazione, quella che doveva essere l'ultima per la giovane Christine, accade qualcosa di terribile e inaspettato: alla fine del *Faust*, nel momento in cui ella canta *Portez mon âme au seins des cieux!*, si fa un'improvvisa oscurità in tutto il teatro, e, quando la luce riappare, Christine è svanita nel nulla. Lo spettacolo viene interrotto nel caos più completo:

Mesdames et messieurs, en événement inouï et qui nous laisse dans une profonde inquiétude vient de se produire. Notre camarade, Christine Daaé, a disparu sous nos yeux sans que l'on puisse savoir comment!⁴⁹

Capitolo XV: «Singulière attitude d'une épingle de nourrice». Dopo la sparizione misteriosa di Christine, Raoul si precipita dietro le quinte, e la sua aria disperata è la prova che è totalmente estraneo al rapimento di Christine: egli accusa a voce alta l'invisibile Erik, ma non riesce a trovare la fanciulla scomparsa.

Leroux compie una pausa narrativa e si diverte a descrivere come i direttori del teatro si trovino a dover risolvere l'enigma dei 20.000 franchi richiesti dal fantasma, creando una sequenza di malintesi, allorché i due amministratori mettono il denaro in una busta dopo aver-

⁴⁷ *Ivi*, p. 186.

⁴⁸ *Ivi*, p. 187.

⁴⁹ *Ivi*, p. 192.

lo sostituito con banconote false. La busta scompare. Essi sospettano di M.me Giry e l'accusano di essere responsabile della sparizione della somma, ma lei riesce a dimostrare la sua innocenza. Avviene quindi un altro fatto inspiegabile, vale a dire che alcuni messaggi scritti indirizzati alla direzione del teatro spariscono dopo essere stati attaccati alla giacca di Moncharmin con una spilla da balia. La polizia deve investigare sul denaro scomparso, sul rapimento di Christine Daaé e sull'eventualità ipotizzata dagli investigatori – in questo segmento narrativo Leroux si riappropria del suo stile da racconto poliziesco – che sia stato Philippe De Chagny ad orchestrare la sparizione della cantante per impedire al fratello di compiere la pazzia di fuggire con lei.

A questo punto il Persiano riappare a Raoul e gli si rivela come una sorta di amico del fantasma, informandolo che Christine è prigioniera di Erik, nei sotterranei del teatro dell'Opera; suggerisce al visconte di prendere la pistola e di andare nel camerino di Christine, dove egli mostra all'incredulo Raoul come lo specchio sia anche una porta scorrevole che si apre sui segreti passaggi dei sotterranei. Inizia così la discesa agli inferi, stando in guardia, «con le braccia allertate e pronti a sparare», una precauzione suggerita dal Persiano per contrastare l'effetto mortale del «Lazzo Punjab», l'arnese letale che ha causato la morte del povero Buquet. Anche il mistero di quella morte viene quindi risolto: un altro enigma si scioglie, mentre il mistero del fantasma s'infittisce sempre più.

Si apre il XVIII capitolo, esilarante satira della polizia e dell'assurdità della situazione, colorita da dialoghi teatrali d'una comicità irresistibile che vedono impegnati investigatori, amministratori, nobili gentiluomini, fantasmi evocati e cimiteri abbandonati, secondo quel «mélange des styles» tanto caro al Leroux che ama ridere delle tragedie.

Il capitolo XX vede il visconte e il Persiano durante la loro discesa nei sotterranei. Raoul dice allo strano compagno di viaggio: «Il est donc le maître de ces murs?»⁵⁰. «Il command aux murs, aux portes, aux trappes: chez nous, on l'appelait d'un nom qui signifie: *l'amateur des trappes*». «Mais pourquoi ces murs lui obéissent à lui seul? Il ne les a pas construits?». «Sì, Monsieur». Leroux suggerisce, tra le righe, che

⁵⁰ *Ivi*, p. 239.

il fantasma abbia contribuito a costruire il «Palazzo Garnier» progettandone sia le strutture sotterranee che i marchingegni e le trappole.

Capitolo XXI: «Dans les dessous de l'Opéra». In queste pagine l'autore ci schiude il mondo dei sotterranei del teatro, abbandonandosi alle descrizioni della costruzione dell'edificio, citando il nome di Garnier, l'architetto dell'Opera:

Ce corridor avait été créé lors de la Commune de Paris pour permettre aux geôliers de conduire directement leurs prisonniers aux cachots que l'on avait construit dans les caves, car les fédérés avaient occupé le bâtiment aussitôt après le 18 mars et en avaient fait tout haut un point de départ pour les mongolfières chargées d'aller porter dans les départements leurs proclamations incendiaires, et, tout en bas, une prison d'Etat.

A cette époque, l'électricité n'était employée que pour certains effets scéniques très restraints et pour les sonneries. L'immense bâtiment et la scène elle même étaient encore éclairés au gaz et c'était toujours avec le gaz hydrogène qu'on réglait et modifiait l'éclairage d'un décor, et cela au moyen d'un appareil special auquel la multiplicité de ses tuyaux a fait donner le nom de *jeu d'orgre*.⁵¹

C'est le dessous, on dit MM. X., Y., Z., qui ont consacré à l'oeuvre de Garnier une étude intéressante, c'est des dessous qu'on transforme les cocochymes en beaux cavaliers, les sorcières hideuses en fées radieuses de jeunesse. Satan vient de dessous, de même qu'il s'y enfonce. Leurs lumières de l'enfer s'en échappent, les chœurs des demons y prennent place [...]. Et les fantômes s'y promènent comme chez eux [...].⁵²

Oltre ai dettagli descrittivi dell'edificio teatrale, Gaston Leroux agguinge alla diegesi una sfilata di figure fantastiche e infernali:

Une ombre qui ne portait cette fois aucune lanterne...une ombre simplement dans l'ombre passait. Elle passa près d'eux à les toucher. Ils sentirent sur leurs visages, le souffle chaud de son manteau [...].⁵³

Le persan n'avait pas fini de formuler à nouveau cette «ligne d'attitude» que, devant les deux hommes, une figure fantastique apparut.⁵⁴

⁵¹ *Ivi*, p. 243.

⁵² *Ivi*, p. 247.

⁵³ *Ivi*, p. 251.

⁵⁴ *Ivi*, p. 252.

[...] une figure toute entière ... un visage, non point seulement deux yeux d'or ... Mais un visage lumineux, toute une figure en feu! Oui, une figure en feu qui s'avance à hauteur d'homme, *mais sans corps!* «Figure-flamme»; «Cette lune rouge». ⁵⁵

Et surtout, bouches les oreilles si vous entendez chanter *la Voix sous l'eau*, la voix de la Sirène. ⁵⁶

Nei sotterranei remoti del teatro, tra marchingegni, botole, presenze fantastiche, tavolati di scenografie, impianti idraulici, schiere di topi urlanti, facce di fuoco, sirene e ombre misteriose, Raoul, accompagnato dal Persiano, armato di una pistola, con le mani all'altezza degli occhi, pronto a sparare alle ombre evanescenti e ai demoni sotterranei, s'introduce, attraverso una botola rotante, nella dimora del fantasma, situata nelle più remote profondità del teatro, oltre un vasto lago nero, simile al fiume Stige. Raoul e il suo strano compagno di viaggio s'intrufolano pericolosamente in una stanza i cui muri sono fatti di specchi: «Nous sommes tombés dans la chambre des supplices» ⁵⁷, dice il Persiano all'incredulo visconte che affronta ogni sorta di pericolo, come il principe delle fiabe, per liberare l'amata dalle fauci del mostro.

Lo scenario proposto da Leroux è quello di un mondo teatrale che si confonde con il mondo dell'illusione, delle fiabe, dei racconti del terrore, dei mostri gotici, dell'inchiesta poliziesca, lasciando il lettore perplesso e inquieto, apponendo una nota al testo per chiarire come l'autore del racconto, così come il personaggio del Persiano, non daranno mai alcuna spiegazione esaustiva per chiarire l'origine dell'Ombra ⁵⁸ incontrata durante la discesa agli inferi di questo capitolo avvincente.

Il mistero resta mistero e non sarà mai svelato. Gaston Leroux è uno scrittore di polizieschi, ma anche di racconti del terrore e, in quanto tale, lascia un margine di libera interpretazione a ciascun lettore.

⁵⁵ *Ivi*, p. 253.

⁵⁶ *Ivi*, p. 264.

⁵⁷ *Ivi*, p. 261.

⁵⁸ *Ivi*, p. 251.

Nel XXII capitolo, «*Interessantes et instructives tribulations d'un persan dans les dessous de l'Opéra*», lo scrittore parigino dà la parola al personaggio misterioso del Persiano, il quale racconta di conoscere l'oscuro inquilino del teatro da molti anni, fin dai tempi in cui Erik lavorava in Persia, per un ricco maraja, come architetto ed esperto nella costruzione di trappole e trabocchetti. Il lettore è così informato sul passato del fantasma e scopre che egli ha collaborato con Charles Garnier nella costruzione dei sotterranei del teatro, dove ha poi stabilito la sua residenza misteriosa. Il fantasma è quindi un essere umano, seppur con poteri straordinari e talenti geniali: è architetto, regista teatrale, inventore di macchine sceniche, illusionista, mago, cantante, musicista e compositore.

Le plus génial des prestidigitateurs? Moi même, je (è il Persiano che parla) me faisais difficilement à cette pensée que j'allais entrer en lutte avec un homme qui n'est visible au fond que lorsqu'il le veut et qui, en revanche, voit tout autour de lui, quand toute chose pour vous reste obscure! [...] un homme dont la science bizarre lui permet de disposer de toutes les forces naturelles, combinées pour créer à vos yeux où à vos oreilles l'illusion qui vous perd! [...] Et cela, dans les dessous de l'Opéra, c'est à dire au pays même de la fantasmagorie! Peut-on imaginer cela sans frémir? Peut-on seulement avoir une idée de ce qui pourrait arriver aux yeux ou aux oreilles d'un habitant de l'Opéra, si on avait enfermé dans l'Opéra – dans ses cinq dessous et ses ving cinq dessus – un Robert Houdin⁵⁹ féroce et «rigolo» tantôt qui se moque et tantôt qui tue ... Pensez – vous à cela: «Combattre l'amateur des trappes?» – Mon Dieu! En a-t-il fabriqué chez nous, dans tous nos palais, de ces étonnantes trappes pivotantes qui sont les merveilles des trappes! Combattre l'amateur des trappes au pays des trappes! [...] ⁶⁰

Il Persiano rivela inoltre a Raoul di essere a conoscenza dello strano rapporto che si è creato tra il fantasma e Christine⁶¹ e della passione amorosa del mostro per la fanciulla; dice di aver messo in guardia il povero e deforme Erik contro l'illusione di poter essere riamato da

⁵⁹ Robert Houdin, il famoso illusionista chiamato «Il mago Houdini», era popolare ai tempi di Leroux.

⁶⁰ Leroux con queste parole ci fornisce una definizione sia del fantasma sia del mondo del teatro, che definisce «pays de la fantasmagorie», oppure «pays des trappes».

⁶¹ *Ivi*, p. 267.

Christine e contro i pericoli che avrebbe corso, se avesse insistito in quella sua impossibile ossessione.

Raoul e il Persiano continuano la loro pericolosa discesa ma, improvvisamente, si rendono conto di essere intrappolati dentro la camera dei supplizi. «Et ma lanternes rouges continuaient à faire le tour de la chambre des supplices ... je la reconnaissais ... je la reconnaissais ...»⁶².

«Dans la chambre des supplices», capitolo XXXIII: i due esploratori delle profondità dei sotterranei dell'Opera sono giunti vicino alla dimora del fantasma e odono la sua voce mentre fa profferte di matrimonio alla povera Christine. Raoul vorrebbe intervenire, ma deve tacere per non compromettere la situazione. Erik è ormai fuori di senno e propone alla giovane di diventare sua moglie, dichiarandole di voler uscire alla luce per vivere una vita normale, lontana dall'oscuro rifugio: il suo è ormai un delirio amoroso.

Nel capitolo XXIV troviamo Christine, terrorizzata nella sua prigione, che corre da una stanza all'altra della dimora di Erik, cercando di assecondarlo per non renderlo più furioso. Malauguratamente, il fantasma sente delle grida provenienti dalla camera dei supplizi e comprende che il visconte deve esservi intrappolato; quindi, con uno dei suoi marchingegni, improvvisamente, la illumina. Raoul si sente perduto, inondato da una luce fortissima. Christine, costretta da Erik a guardare dalla piccola finestra dentro la camera degli specchi, dichiara di non vedere nessuno e cerca di temporeggiare, mentre il fantasma continua a delirare nel suo desiderio di vivere come tutti gli uomini, di avere un appartamento normale e una moglie con cui andare a passeggio la domenica pomeriggio. Vuole essere amato e rassicura Christine: col tempo, imparerà ad amarlo. Il mago straordinario, il genio della musica, anela a una vita normale e borghese, ma continua a terrorizzare la povera malcapitata con i suoi trucchi da ventriloquo, da prestigiatore, invitandola poi a scegliere fra due cofanetti, quello dello scorpione e quello della cavalletta: se sceglie quello sbagliato, saranno sciagure mortali! Christine lo implora di smetterla con i suoi trucchi, e lamenta di avere caldo. Si comprende, allora, che nella camera dei supplizi il fantasma diabolico ha orchestrato uno dei

⁶² *Ivi*, p. 279.

suoi sortilegi, ricreandovi la calura del Congo, sotto la quale il visconte De Chagny e il Persiano stanno soffocando. Raoul inizia a battere disperatamente le mani sul muro, urlando disperato, e il Persiano non riesce più a trattenerlo: si sentono i rumori di una lotta nella stanza vicina, poi più nulla, il silenzio cala su tutto, mentre il bollore tropicale li sta uccidendo.

Il capitolo XXV, «Tonneaux! Tonneaux! Avez-vous des tonneaux à vendre?», è il capitolo dell'illusionismo, della grande abilità del fantasma nel creare mondi immaginari, «illusions mortelles», incubi vissuti dalle sue vittime come se fossero realtà, fino alla follia. Nella sala degli specchi Erik ha riprodotto, con un infernale gioco d'illusionismo, il mondo tropicale della giungla africana, sprofondando i due malcapitati, soprattutto l'inesperto Raoul, nell'illusione di vivere quella realtà. Gaston Leroux si diverte a giocare con i sogni, con gli incubi e con le paure, e il giovane visconte sembra vittima soprattutto di queste ultime, mentre il Persiano teme per il suo equilibrio mentale. Quale tortura più feroce per un uomo se non quella di essere scaraventato dentro le sue paure?

In questo romanzo Leroux gioca con il teatro, con l'*horror*, con le indagini poliziesche e con la psicoanalisi. Questo capitolo rimanda il lettore ai mondi distorti e immaginari nei quali si perde Alice, nel romanzo di Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*.

La fine del lungo racconto del Persiano arriva nel XXVI capitolo: «Faut-il tourner le scorpion? Faut-il tourner la sauterelle?». Scendendo nelle viscere di quella caverna, egli ha scoperto che è piena di barili di polvere da sparo: a ripensarci, il fantasma gli aveva detto di essere ben deciso a far saltare in aria tutto il teatro se qualcuno avesse osato venire a braccarlo nell'antro in cui aveva nascosto la sua mostruosa bruttezza.

Sia il Persiano che Raoul, improvvisamente, comprendono il significato dell'indovinello posto a Christine: «Scorpione o Cavalletta?». «Oui ou non! Si c'est non, tout le monde est mort enterré!». Tutti sarebbero stati sepolti sotto le macerie del teatro di Parigi. Come è possibile architettare un orrore simile? Cosa accadrà alle undici, tra poche ore, secondo la minaccia di Erik a Christine? Il ritmo di questo capitolo è quello incalzante della fuga disperata, della lotta contro il tempo e contro la paura.

Raoul e Christine, finalmente, riescono a comunicare attraverso i muri, ma dove'è finito il fantasma? Il Persiano incalza e avverte Chris-

tine di non toccare lo Scorpione, o il teatro potrebbe saltare in aria. Poi, arriva il fantasma, stupito del fatto che Raoul e il Persiano siano sopravvissuti alla tortura della giungla tropicale. Altro colpo di scena, un vero «coup de théâtre»: la camera dei supplizi si riempie d'acqua, la fuga si fa sempre più difficoltosa, intorno tutto tace, Christine non risponde più, l'acqua sale, il Persiano invoca il suo «amico» fantasma. Niente: solo l'acqua che li travolge. A questo punto termina il lungo racconto del Persiano e siamo all'ultimo capitolo del romanzo, prima dell'epilogo, quello che vede «*La fin des amours du fantôme*».

Gaston Leroux riprende la parola in prima persona – «*C'est ici qui se termine le récit écrit que m'a laissé le Persan*»⁶³ – e racconta di essere andato a trovare il Persiano, il cui nome è ora svelato (Daroga), per scoprire cosa accadde realmente dopo quella spaventosa avventura nell'acqua.

Il mistero è risolto dall'ormai vecchio Daroga, che racconta di essere stato salvato dal fantasma stesso. Christine, pur di risparmiare la vita al giovane Raoul, aveva promesso a Erik di diventare sua sposa e si era lasciata baciare. Il bacio è un altro simbolo della letteratura fantastica; il bacio che risveglia la bella dormiente; il bacio che rende le belle sembianze al principe arrogante trasformato in Bestia; il bacio che resuscita Biancaneve dalla morte. Nel racconto del fantasma il bacio compie il miracolo di far piangere Erik, il mostro, e le sue lacrime si mescolano con quelle di Christine che, per la prima volta, gli dedica un affetto sincero, lo guarda «da viva», vale a dire come una donna in carne ed ossa guarda un uomo, e gli fa scoprire la dolcezza infinita del bacio che anche la madre gli aveva negato, fin dalla culla. Il miracolo avviene: il fantasma decide di liberare Christine, confessa al Persiano di non essere stato lui a uccidere il fratello di Raoul, che nel frattempo è stato rinvenuto morto sulle rive del lago dei sotterranei. Erik libera il visconte De Chagny, che si può finalmente congiungere con Christine ed insieme partiranno per una lontana e sconosciuta meta, dove finalmente potranno unirsi in matrimonio. Il Persiano racconta all'autore del romanzo di avere appreso tutto ciò direttamente dal fantasma, recatosi a casa sua per chiedergli un ultimo favore poiché era vicino alla morte, non potendo sopravvivere alla perdita di Christine.

⁶³ *Ivi*, p. 320.

Erik, il fantasma dell'Opera, il mago, il musicista, il signore delle tenebre, stava morendo d'amore. Queste pagine sono di struggente malinconia e racchiudono forse il segreto dell'eterno successo di quest'incredibile romanzo che arriva a toccare le corde d'ogni sensibilità umana, poiché non si può restare che affascinati da un mostro che riesce a morire di mal d'amore.

Erik detta le sue ultime volontà a Daroga e, passate tre settimane dall'incontro, sul quotidiano «L'Epoque» comparirà l'annuncio: «ERIK EST MORT».

Con queste parole lapidarie si conclude *Le Fantôme de l'Opéra*.

L'epilogo che segue la conclusione della diegesi rappresenta l'intento di Gaston Leroux di dare un tono di veridicità all'intera storia. Lo scrittore sostiene, come in un'inchiesta poliziesca, che tutti i fatti raccontati rispondono alla realtà. Poi si lascia andare ai suoi sogni d'artista visionario e afferma che, probabilmente, un giorno anche lui se ne andrà lontano, verso Nord, per cercare le tracce dei due amanti fuggiaschi che, forse, avranno trovato in quelle lande remote la pace e la felicità loro negata a Parigi, dopo tutto il clamore sollevato dagli strani fatti accaduti: il rapimento di Christine, la morte del conte Philippe, la sparizione del giovane Raoul.

Leroux gioca con il lettore e lo esorta a recarsi a Parigi, al teatro dell'Opera, a entrarvi senza la guida ufficiale, ad andare direttamente al palco «N° 5» e battere un colpo sull'enorme colonna che separa il palco dal proscenio: la colonna suonerà a vuoto. L'autore non dispera di riuscire, un giorno, a trovare in quella colonna il passaggio segreto che consentiva al fantasma dell'Opera di entrare nel suo palco.

Il prologo si conclude con una biografia del fantasma Erik che, secondo il racconto del Persiano, era originario di Rouen ed era figlio di un imprenditore edile (come Gaston Leroux!). Fuggito giovanissimo dalla casa paterna in quanto la sua mostruosità era intollerabile per la famiglia, si era esibito nelle fiere di tutta Europa, facendo teatro della sua bruttezza, mentre l'impresario lo descriveva come «la morte vivente». Poi, la sua storia si perde tra gli zingari, presso i quali aveva probabilmente appreso l'arte dell'illusione, della magia, del canto e della musica. Dotato di un intelletto straordinario, dopo molte peripezie, Erik giunse a Samarcanda dove venne contattato da Daroga. Le sue tracce lasciarono una scia di orrori, in quanto egli non conosceva il limite del bene e del male. Costruì un palazzo pieno di segrete per

un grande re persiano che però, preoccupato per i troppi segreti di cui Erik era a conoscenza, ne ordinò crudelmente la morte. In seguito Erik pellegrinò per tutta l'Asia e, tornato in Europa, divenne imprenditore edile e ottenne l'appalto di alcuni lavori per la costruzione del teatro dell'Opera di Charles Garnier. Quando si vide nei sotterranei di un così vasto teatro, la sua indole d'artista, fantasiosa e *magica*, riprese il sopravvento e, poiché era ossessionato dalla propria mostruosità, sognò di crearsi una dimora che lo avrebbe per sempre nascosto e protetto dallo sguardo crudele degli uomini.

Leroux chiude il prologo con queste parole:

Je suis bien sûr d'avoir prié sur son cadavre l'autre jour quand on l'a sorti de la terre, à l'endroit même où l'on enterrait les voix vivantes: c'était son squelette. Ce n'est point à la laideur de la tête que je l'ai reconnu, car lorsqu'ils sont morts depuis si longtemps, tous les hommes sont laids, mais à l'anneau d'or qu'il portait et que Christine Daaé était certainement venue lui glisser au doigt, avant l'ensevelir, comme elle lui avait promis.

Et, maintenant, que va-t-on faire de ce squelette?

On ne va pas la jeter à la fosse commune? [...] Moi, je dis: la place du squelette du fantôme de l'Opéra est aux archives de l'Académie nationale de musique; ce n'est pas un squelette ordinaire.⁶⁴

⁶⁴ *Ivi*, p. 343.

3.

I RIFACIMENTI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

3.1. IL RIFACIMENTO CINEMATOGRAFICO CON LON CHANEY, «THE PHANTOM OF THE OPERA», 1925

Durante l'estate del 1922, il produttore americano Carl Laemmle, il piccolo grande genio della «Universal Pictures», si recò in Europa per un periodo di vacanza. Carl era all'apice del successo nella neonata industria cinematografica e la sua popolarità era in costante ascesa. Decimo di tredici fratelli di una famiglia ebrea originaria di Laupheim, in Germania, emigrò negli Stati Uniti nell'anno 1884 e, dopo aver fatto i lavori più disparati, fondò, nel 1906, la «Independent Motion Picture Company» (Compagnia indipendente di cinematografia). Fu Laemmle ad inventare lo *Star system* americano, coniando per la celeberrima Mary Pickford il soprannome di «fidanzata d'America». Nel 1915 fondò «Universal City», una grande città del cinema che copriva una superficie di 230 acri, vicino al paesino sconosciuto di Lankershim, nei pressi delle colline di San Fernando Valley, nella California del Sud, dando lavoro a tutti i membri della sua numerosissima famiglia.

Durante quel viaggio in Europa, Carl Laemmle incontrò Gaston Leroux, parlarono «da uomini di cinema», e il produttore californiano confessò allo scrittore parigino l'emozione intensa che aveva provato contemplando l'edificio dell'Opera di Parigi, costruito da Charles Garnier. Intuendo che avrebbe potuto interessare l'amico americano, Leroux gli regalò una copia del suo romanzo, *Le Fantôme de l'Opéra*. Si racconta che quella notte il produttore non chiuse occhio, avvinto dalla lettura del romanzo e, il giorno successivo, avrebbe preso la de-

cisione di adattare l'insolito testo per un film, che avrebbe dovuto essere girato a Hollywood e non a Parigi: a quei tempi era infatti meno costoso ricostruire il teatro dell'Opera con i suoi sotterranei piuttosto che trasferire un'intera *troupe* cinematografica a Parigi.

La compagnia di Laemmle aveva già acquistato i diritti per la riduzione cinematografica di un altro famoso romanzo francese, *Nôtre Dame de Paris*, di Victor Hugo, e il grandioso *set* includeva la ricostruzione della replica della famosa cattedrale parigina. Il protagonista della storia del gobbo di Victor Hugo, Quasimodo, era il famoso attore Lon Chaney, che si era già costruito una fama leggendaria per la sua capacità di trasformarsi in mostri cinematografici. Era un maestro del travestimento e del trucco, «l'uomo dai mille volti», come amavano definirlo gli ammiratori. Nonostante i suoi mostri fossero grotteschi, erano riusciti a catturare l'attenzione del grande pubblico conseguendo un grandissimo successo, tanto che l'«altra» grande casa cinematografica, la «Metro Goldwyn Mayer», «soffiò» il divo dell'orrore alla società di Carl Laemmle, il quale fu costretto a trattare la cessione della *star* per ottenere che potesse recitare nel suo film poiché, secondo il lungimirante produttore, Lon Chaney sarebbe stato l'unico attore in grado di interpretare il ruolo del fantasma dell'Opera.

Vi furono sfiibranti trattative fra la «Universal» e la «Metro», fra i due acerrimi nemici Carl Laemmle e Louis B. Mayer, per cedere Lon Chaney alla «Universal»; alla fine, quest'ultimo fu lieto di tornare a lavorare per la sua precedente casa di produzione, per di più con un compenso molto più alto. Si pensava che il fantasma dell'Opera di Parigi avrebbe potuto essere il ruolo più importante e significativo di Lon Chaney, grande interprete di ruoli del filone *horror*.

Nel frattempo fu presa la decisione che il *set* principale del film sarebbe stato il teatro dell'Opera, e la costruzione della replica del son tuoso edificio iniziò allo «Studio 28» degli «Universal Studios». Fu il primo edificio hollywoodiano ad essere costruito in acciaio e cemento, con vere fondamenta. La struttura fu poi ricoperta con legno e moduli di ferro. La costruzione fu talmente solida che ancora oggi agli «Studios» possiamo ammirare quella copia perfetta del teatro dell'Opera parigino che servì da *set* per parecchi altri film, incluso il rifacimento del *Fantasma* girato nel 1943, oltre ai seguenti: *Tom Curtain* (1966), di Alfred Hitchcock; *The Sting* (*La Stangata*, 1973), con Robert Redford. Il giro turistico degli «Universal Studios», una delle maggiori attrazio-

ni per i visitatori della città del cinema, comprende, ancora oggi, una visita allo «Studio 28». Questo pellegrinaggio rappresenta un legame inscindibile con la vecchia Hollywood dell'epoca d'oro del film muto. Un enorme bacino fu ricostruito per simulare il lago sotterraneo del romanzo, così come tutto lo scenario dietro le quinte del teatro, dove si svolge grande parte del racconto. Fu ricostruito fedelmente anche il tetto dell'Opera, compresa la famosa statua di Apollo, che venne riprodotta in grandezza naturale. Un'altra ricostruzione spettacolare del *set* fu quella del *foyer* del teatro, dove si tiene il ballo mascherato, una delle scene più grandiose del film.

Le riprese de *Il Fantasma dell'Opera* iniziarono nella seconda metà dell'anno 1924. Il regista fu Rupert Julian, un neozelandese emigrato a Hollywood nel 1913, che aveva iniziato a lavorare nel cinema come attore, ma si era poi dedicato stabilmente alla regia di alcuni film di mediocre successo. Rupert Julian aveva una personalità molto spiccata ed era entrato in attrito con la «Metro Goldwyn Mayer», dalla quale si era congedato; la nuova regia de *Il Fantasma dell'Opera*, accanto al difficile Lon Chaney, si prospettò quindi come un'impresa complicata, date le personalità arroganti dei due artisti. Per quasi tutta la lavorazione furono infatti necessari degli intermediari per la comunicazione fra regista e primo attore, che alla fine delle riprese non si rivolgevano più la parola. Per il ruolo della giovane soprano, Christine Daaé, fu scritturata Mary Philbin, una reginetta di bellezza di ventuno anni che era già stata scritturata precedentemente dalla «Metro Goldwin Mayer» per la pellicola *The Merry-go-round* e che ritornò nell'ombra dopo l'avvento del sonoro. Norman Kerry interpretò Raoul De Chagny, Joahn Sainpolis il fratello Philippe De Chagny e Arthur Edmond Carene il misterioso personaggio di Ledoux, che sostituì il ruolo del Persiano (Daroga). Dieci settimane dopo l'inizio della lavorazione, lo stato maggiore della compagnia «Universal», capeggiato da Carl Laemmle, decretò che le riprese andavano troppo a rilento a causa dei dissidi tra regista e protagonista; così Carl Laemmle decise di sostituire Rupert Julian con il più docile Edward Sedgwick.

Dopo la prima proiezione privata del film, che ebbe luogo a Los Angeles nel gennaio del 1925, fu richiesto allo sceneggiatore di aggiungere alla storia principale una trama secondaria. La seconda visione, per gli addetti ai lavori, de *Il Fantasma dell'Opera* si tenne a San Francisco il 26 aprile del 1925, e nuove modifiche furono apportate

alla pellicola, che fu presentata a New York dopo qualche settimana; ulteriori cambiamenti furono suggeriti e realizzati prima della versione finale. Così la sceneggiatura restò sempre frammentaria: troppe innovazioni furono apportate rispetto al progetto iniziale.

Alcune sequenze, come quella del balletto e quella del ballo mascherato, furono girate con la vecchia tecnica del bicolore in *technicolor*, tecnica che richiedeva una fotografia speciale e un'illuminazione molto intensa; il resto del film venne girato invece in bianco e nero.

Fu un grande successo (nonostante gli errori di sceneggiatura e di fotografia) grazie alla sensazionale interpretazione di Lon Chaney. L'attore fu molto abile nel proibire la divulgazione di qualsiasi foto riguardante il suo trucco di scena, prima dell'uscita del film: voleva riservare al pubblico l'effetto sorpresa e l'effetto terrore, che riuscirono entrambi, perfettamente. La scena del fantasma che viene smascherato da Christine, mostrando l'orrore del suo volto fu talmente realistica che i proprietari delle sale cinematografiche sollevarono un grande *battage* pubblicitario affermando che dovevano avere, pronti nei teatri, i sali a causa degli svenimenti delle signore durante la proiezione.

Il trucco di Chaney non consisteva solo nell'indossare una maschera, ma in un vero trucco che gli era applicato sul volto e che richiedeva l'esperto lavoro dei truccatori del *set* e moltissime ore per applicarlo: un filo gli fu inserito nelle narici per conferire quel terribile aspetto al naso che doveva sembrare, secondo il testo di Leroux, «un naso mancante». Gli furono inoltre applicati, all'interno delle guance, dei dischetti di plastica che gli cambiavano la fisionomia e delle speciali gocce oculari che gli facevano quasi strabuzzare gli occhi fuori dalle orbite. Il risultato fu quello dello strabiliante fantasma dell'Opera che diventò una vera e propria icona del cinema muto.

Lon Chaney fu una grande *star* del cinema muto: figlio di una coppia di sordo-muti, aveva sviluppato sin dall'infanzia una particolare abilità nel farsi intendere con i gesti del corpo e con le espressioni del volto. Per questa caratterizzazione del fantasma di Leroux, Lon Chaney si ispirò, sia per la gestualità che per il gioco degli sguardi, all'Espressionismo tedesco del film *The cabinet of Dr. Caligari*¹, del

¹ Howard Hogle, *The Underground of the Phantom of the Opera*, New York, Palgrave, 2002, p. 138.

regista Robert Wine, completato in Germania, nel 1919 e distribuito nelle sale cinematografiche statunitensi nel 1921.

Lon Chaney girò, durante la sua carriera, un solo film sonoro, poco prima della morte, avvenuta nel 1930. L'aspetto assunto nel suo *Fantasma* restò quasi inimitabile; solamente James Cagney si avvicinò a quel modello nel film *Man of a thousand faces* – che si ispirò proprio alla vita dell'attore Lon Chaney –, girato nel 1957, proprio nel mitico «Teatro 28» situato a «Universal City», il teatro originale de *Il Fantasma dell'Opera* del 1925.

Le idee degli scenografi che disegnarono il famoso giaciglio del fantasma simile a una bara e il letto di Christine fatto a forma di vascello furono copiate per altre versioni successive, compresa la più recente versione cinematografica del 2004. Per quanto concerne l'abbigliamento del fantasma, i costumisti hollywoodiani si ispirarono a un *poster* pubblicitario di Toulouse De Lautrec del 1893, raffigurante il cantante Aristide Bruant che indossava un mantello nero e un cappello a larghe falde².

La storia di Erik fu modificata rispetto al testo originale di Gaston Leroux: egli non fu più un mago fuggiasco proveniente dal lontano Oriente, bensì un evaso di «Devil's Island [L'Isola del Diavolo]» che era stato rinchiuso, durante i giorni della Comune, nei sotterranei dell'Opera. Dieci anni più tardi, Erik abitava ancora quegli oscuri sotterranei e si innamorava della giovane soprano Christine, diventandone l'oscuro maestro di musica, nascosto dietro lo specchio della *toilette* situata nel camerino della giovane. Anche il finale si discosta dal testo: il fantasma non lascia libera Christine, ma la rapisce con la sua carrozza e fugge nelle strade di Parigi. Christine cade fuori dalla carrozza e viene salvata da Raoul, mentre il fantasma Erik è travolto da un incidente della stessa carrozza e la folla, inferocita, lo uccide infierendo sul suo cadavere e buttandolo poi nella Senna. Gli sceneggiatori modificarono il testo di Leroux in quanto erano convinti che non fosse accettabile, per la società americana di quel tempo, ipotizzare un «mostro malvagio» che viene redento da un semplice bacio: infatti, per soddisfare le aspettative del genere *horror*, neonato, si preferì lasciare che il cattivo fosse tale fino alla sua totale distruzione.

² *Ivi*, pp. 143, 145.

Il film ebbe grande risonanza pubblicitaria, anche in Europa, soprattutto in Inghilterra, dove sui quotidiani fu riportata la notizia delle interminabili code davanti ai botteghini dei cinema americani per vedere *Il Fantasma dell'Opera*.

La recitazione, nella prima versione cinematografica di questo romanzo, restò quella tipica del cinema muto, con un'esagerata gestualità e un'interpretazione «da marionetta», molto teatrale, mentre la protagonista femminile fu letteralmente messa in secondo piano dal carisma di Lon Chaney, che era un vero «ladro di scena» capace di catalizzare, alla sua entrata, ogni sguardo degli spettatori. Un sottile erotismo fu aggiunto dal regista nella prima scena, che vede le ballerine sul palco dell'Opera: un'ulteriore aggiunta, rispetto alla versione originale del romanzo di Leroux.

L'entrata in scena del fantasma è volutamente ritardata, al fine di creare aspettativa e *suspense* negli spettatori: nella prima versione, la sua apparizione consiste nell'improvvisa proiezione di un'ombra sulle pareti, oppure in un'evanescente figura che compare e scompare nel palco N° 5, mentre le successive apparizioni sono calibrate per suscitare meraviglia e orrore, come nella scena della prima discesa di Christine nei sotterranei del teatro, dove la giovane viene trascinata dal mostro attraverso una lunga serie di giravolte lungo i corridoi misteriosi, per poi essere issata in sella a un cavallo e quindi traghettata su una barca attraverso una sorta di Stige sotterraneo, il lago nero.

Un'altra scena ad effetto è rappresentata dall'entrata teatrale del fantasma nel mezzo della festa del ballo mascherato, allorché si presenta in cima allo scalone del *foyer*. A questo punto, si crea una grande meraviglia e i ballerini si separano in due file, epicamente, come in una scena biblica dove Mosè separa le acque del Mar Rosso. Il fantasma è vestito di velluto rosso, indossa la maschera da teschio con un grande cappello ornato di piume e stringe nella mano un grande bastone, a guisa di scettro, ornato da un teschio.

La scena dei tetti del teatro, quando Raoul e Christine si dichiarano eterna fedeltà, è simile a quella descritta nel libro di Gaston Leroux e mostra il fantasma nascosto dietro la statua di Apollo, che sospira disperato di fronte all'amore dei due giovani.

Il poliziotto Ledoux, il personaggio completamente inventato per il film e liberamente ispirato a quello originale del Persiano, porta, come Dagora, uno strano cappello di *astrakan*, è sempre vestito in

tenuta di gala e, ad un certo punto, è perfino sospettato di essere il fantasma dell'Opera. Quando, invece, egli guida i due giovani – come raccontato nel romanzo – giù dai tetti, li rassicura informandoli di essere alle calcagna del fantasma da molti mesi, ma di non essere riuscito a prevenire la tragedia della caduta del lampadario del teatro. Nel film c'è anche la scena della camera degli specchi, *la chambre des suppliques*, descritta da Leroux.

L'episodio del linciaggio del fantasma da parte della folla è pura invenzione registica e non compare nel testo di Leroux. Si dice che fu aggiunto per poter usufruire ancora del *set* preparato precedentemente per il film *Il gobbo di Nôtre Dame*. Il film si conclude con la scena del cadavere del fantasma gettato nella Senna.

Due anni dopo l'uscita nelle sale de *Il Fantasma dell'Opera*, la «Warner Brothers» produsse *Il Cantante di Jazz*, interpretato da Al Johnson, e iniziò la grande rivoluzione del film sonoro.

Così, nel 1930, nel film *Il Fantasma dell'Opera*, con Mary Philbin e Norman Kerry, furono aggiunti alla pellicola originale sia la colonna sonora che gli effetti musicali. Alcune scene di canto furono doppiate con la musica del *Faust*; certo, la qualità del doppiaggio della protagonista era rudimentale, poiché la tecnica era ancora agli inizi. La voce di Lon Chaney fu doppiata da un altro attore, in quanto il suo contratto non prevedeva il sonoro e, purtroppo, egli morì proprio quell'anno.

Nonostante solamente un terzo della pellicola contenesse scene sia di canto che di ballo, la pubblicità reclamizzò: «Talking! Singing! Sound Effects! Music! Colors!»³. E la prima versione de *Il Fantasma dell'Opera* si avvalse di una nuova vita.

3.2. ALTRE VERSIONI CINEMATOGRAFICHE E TELEVISIVE

La successiva edizione de *Il Fantasma dell'Opera* vide la luce nel 1943, quando la «Universal» decise di fare concorrenza alla «Metro Goldwyn Mayer», alla «Warner Brothers» e alla «Paramount Film» che, con i loro film musicali, sbancavano i botteghini con scintillan-

³ George Perry, *The Complete Phantom of the Opera*, New York, Henry Holt and Co., 1987, p. 55.

ti pellicole interpretate da grandi *stars* come Fred Astaire, Ginger Rogers, Ann Miller, Gene Kelly, Bing Crosby.

La «Universal Film» si distingueva in quel tempo per i film di Sherlock Holmes interpretati da Basil Rathbone e Nigel Bruce. Ma la maggior parte delle produzioni si doveva accontentare di successi molto meno eclatanti.

Per la nuova versione del *Fantasma* le cose andarono diversamente. Fu concepita con un *budget* di produzione molto più consistente, nonostante la tendenza al risparmio dovuta alle vicende belliche in Europa. Fu prodotta con la tecnica del *technicolor*, con un preventivo di spesa di quasi due milioni di dollari, una cifra considerevole per quei tempi. Il denaro fu speso, soprattutto, per gli alti compensi degli interpreti, per i costumi sontuosi e per una serie di scene da «teatro musicale» che prevedevano variopinte scenografie e ricche coreografie. Così, si può asserire che furono più l'opera e il *musical* ad avere grande successo che non il personaggio del Fantasma, completamente stravolto rispetto a quello descritto nel romanzo dello scrittore parigino, Gaston Leroux.

Inizialmente, questa versione de *Il Fantasma dell'Opera* fu intesa come una «stravaganza musicale», come un pretesto per far esibire la stella del bel canto Deanna Durbin, nel ruolo di Christine (per la regia di Henry Kostner), al fianco di Broderick Crawford, nel ruolo del fantasma. L'attore purtroppo dovette rinunciare, poiché venne richiamato a combattere in Europa. La parte fu quindi offerta al grande attore inglese Charles Laughton, che aveva già interpretato con successo il rifacimento de *Il gobbo di Nôtre Dame*, diretto da William Dirtele, nel 1940. Ci furono ulteriori ritardi nell'organizzazione del nuovo *cast*, così la squadra originale si disperse.

All'inizio dell'anno 1943, venne decretato dai dirigenti della «Universal» che la nuova versione de *Il Fantasma dell'Opera* avrebbe dovuto lanciare la nuova stella del popolare tenore Nelson Eddy, affiancato dalla giovanissima cantante Susanna Foster, che aveva debuttato nel film *The Great Victor Herbert*, nel 1940, all'età di quindici anni. Eddy era già piuttosto famoso per aver fatto coppia fissa, artisticamente parlando, con la soprano Jeannette Mac Donald, la cantante «fidanzata d'America», per un lungo periodo che andò dal 1933 fino al 1942, quando la coppia si separò – sempre artisticamente – dopo l'ultimo film, *I married an angel*.

Il nuovo produttore della «Universal», George Waggner, sperò di poter ripetere con la nuova coppia scritturata per il *Fantasma* il successo ottenuto da Eddy e Jeanette. La regia venne affidata a Arthur Lubin, che si era cimentato fino ad allora principalmente nel genere della commedia brillante. La scelta cadde su di lui probabilmente perché era uno dei pochi rimasti al lavoro dopo la chiamata alle armi.

Il romanzo di Gaston Leroux fu completamente stravolto: ben poco, in questa versione cinematografica, rimase fedele al testo. Il fantasma, il misterioso genio della musica che vive nelle profondità del teatro dell'«Opera Garnier», viene trasformato in questo rifacimento in un povero violinista ormai alla fine della carriera, di nome Ériqne Claudin (interpretato da Claude Rains), che segretamente, con i suoi poveri risparmi, finanzia le lezioni di canto di una giovane cantante, Christine Dubois, di cui è innamorato. La fanciulla è completamente ignara di chi sia il segreto benefattore che sovvenziona i suoi miglioramenti canori, ed è corteggiata sia da un giovane tenore, Anatole Garron (interpretato da Nelson Reddy) che dall'aitante ufficiale della *Sûreté* Raoul D'Aubert (interpretato da Edgar Barrier).⁴

Claudin è un caso pietoso: licenziato dall'orchestra poiché al tramonto delle sue capacità di violinista, cerca di vendere a un editore un suo concerto. Mentre è in attesa di essere ricevuto da quest'ultimo, ode le note dei suoi spartiti risuonare nella stanza adiacente e sospetta di essere stato derubato dell'unico bene che possiede: la sua musica. Fuori di sé, aggredisce l'editore, mentre la segretaria del malcapitato cerca di difenderlo gettando sul volto del violinista un'ampolla di acido, sfigurandolo. Il musicista riesce a sfuggire alla polizia, nascondendosi nelle fogne di Parigi. Col passare del tempo, i direttori del teatro dell'Opera si accorgono che all'interno dell'edificio vengono commessi dei furti e si inizia a sussurrare che, nascosto nei sotterranei, vi sia un oscuro fantasma. Christine comincia a udire una voce che le parla e le impartisce lezioni di canto, mentre la primadonna dell'Opera viene trovata assassinata nel proprio camerino.

Gli amministratori del teatro ricevono poi un biglietto dove si richiede che affidino il ruolo di primadonna alla giovane Christine Dubois; invece, dietro indicazione dell'ispettore Raoul D'Aubert, il ruolo

⁴ *Ivi*, p. 57.

viene affidato a un'altra cantante. Il fantasma, fuori di sé dall'ira, taglia la catena che sostiene il grande lampadario dell'Opera, facendolo precipitare nel mezzo della platea e provocando una strage. Approfittando del *caos* che si scatena in seguito all'incidente, il fantasma trascina Christine nei sotterranei del teatro e, giunto nella propria dimora segreta, le suona il suo concerto per pianoforte, obbligandola a cantare per lui. Lei accetta, riluttante. Raoul e Anatole seguono Christine giù per le gallerie sotterranee, poiché odono la sua voce.

La scena dello smascheramento del fantasma da parte di Christine, che vede l'orrendo viso sfigurato di Érique, avviene mentre arrivano i due salvatori, Anatole e Raoul: si sente un colpo di pistola, e il fantasma resta ucciso da un enorme masso che gli cade in testa.

Alla fine, i due innamorati corteggiano Christine che, più interessata alla carriera di cantante che a quella di moglie, congeda i due giovani, che se ne vanno sconsolati a spasso per le vie di Parigi.

Questa trama debole e quasi ridicola non ha nulla a che fare con la forza e l'intensità del romanzo di Gaston Leroux: la storia scritta dai due sceneggiatori del film, Eric Taylor e Samuel Hoffstein, è funzionale al progetto di trasformare *Le Fantôme de l'Opéra* in un *musical* spettacolare piuttosto che al tentativo di ricreare l'atmosfera teatrale e sulfurea del romanzo.

Il *Faust* di Gounod, tema di fondamentale importanza nel testo originale, non compare nella nuova sceneggiatura. Al posto dei riferimenti a quest'opera furono inseriti dei pezzi musicali tratti dalle composizioni di Chopin e dalla Sinfonia n. 4 di Tchaikovskij.

Se niente è rimasto del romanzo teatrale di Gaston Leroux, poco è restato anche del *gothic-terror* della versione di Lon Chaney del 1925. Se è vero infatti che lo spettacolare incidente del grande lampadario che crollò nella platea è completamente copiato dalla versione di Chaney, lo smascheramento del fantasma da parte di Christine è scialbo se confrontato con quello della scena orripilante e spaventosa della versione del 1925; la fuga del violinista dallo studio dell'editore musicale, dopo essere stato sfigurato, non ha nulla di terrificante; più che come una maschera orribile, il fantasma appare in questa pellicola del 1943 come un poveretto che è stato sfigurato con l'acido.

La critica fu molto fredda, oltre che prevenuta contro questa nuova versione de *Il Fantasma dell'Opera* che insisteva a contrapporre al vecchio capolavoro del cinema muto. Il pubblico, al contrario, accolse

il film con grande favore: ne apprezzò la ricchezza dell'allestimento e la magnificenza del *technicolor*; la pellicola ebbe anche alcune *nominations* per gli *Academy Awards*.

Il film, rivisto ai tempi attuali, non regge il confronto con la versione del 1925, autentico capolavoro del genere; inoltre la sceneggiatura è banale, debole, al limite del ridicolo. Tutto il *plot* è senza alcun *pathos*; manca completamente il soffio dell'artista; la realtà teatrale è banalizzata; il travaglio dell'anima di Erik, genio musicale perverso e disperato, è ridotto al piagnisteo di un musicista velleitario, mediocre violinista e mediocre compositore; il tema della genialità è inesistente; la componente gotica della morte vivente è assente: in sostanza, il film tratta di un'altra storia, che nulla ha a che vedere con il romanzo di Leroux.

Il protagonista, il fantasma, è interpretato da Claude Rains, il famoso e indimenticabile poliziotto del fortunato film *Casablanca*, del 1942, che ebbe molte perplessità sull'accettare o no il ruolo del fantasma in questo *remake* musicale, e acconsentì solo dopo aver considerato l'alto *standard* finanziario della produzione.

Nell'anno 1962, *Il Fantasma dell'Opera*, tratto dal romanzo di Gaston Leroux, vide un'altra riedizione cinematografica, questa volta a Londra, per la società «Hammer Films», che si era guadagnata una certa notorietà con la produzione di una serie di pellicole realizzate in stile *horror* a basso costo. Il regista fu Terence Fisher e il ruolo del fantasma venne affidato all'attore Herbert Lom, mentre quello di Christine all'attrice Heather Sears⁵.

Questa versione è un *remake* del film del 1943 più che di quello storico del 1925. Anche in quest'edizione il *Faust* non è inserito nella sceneggiatura, che invece si avvale di una colonna sonora originale del compositore Edward Astley. L'epoca è quella vittoriana e la vicenda si svolge a Londra. Il film venne interamente girato al «Wimbledon Theatre»⁶.

Nello stesso «Wimbledon Theatre», nel 1975, venne proposta un'altra versione della storia del *Fantasma*: questa volta si trattò di una versione teatrale molto più fedele al testo originale di Gaston Leroux. La produzione vide Sharon Duce nel ruolo di Christine, l'attore Keith

⁵ Perry, *op. cit.*, p. 60.

⁶ *Ibidem*.

Drinkel nel ruolo di Raoul e infine Edward Petherbridge in quello di Erik, il fantasma dell'Opera.

Col tempo, vennero realizzati altri film ispirati alle vicende del romanzo di Gaston Leroux. Nel 1960, in Messico, il regista Fernando Cortès diresse un rifacimento de *Il Fantasma dell'Opera*, dal titolo spagnolo *El Fantasma de la opereta*, una rivisitazione in chiave comica del testo originale per una produzione a basso costo che ebbe poca risonanza mediatica e non lasciò alcuna traccia nella storia del cinema⁷.

Nel 1974, negli Stati Uniti, fu prodotto un film per la televisione, *The Phantom of Hollywood*⁸, per la regia di Gene Levitt, la cui trama si svolgeva non in un teatro dell'Opera bensì all'interno di studi televisivi. Il fantasma era un vecchio attore sfigurato, interpretato da Jack Cassidy, che viveva nascosto negli «Studios» da oltre trent'anni e stava per essere cacciato dalla sua dimora dalle ruspe. L'idea avrebbe potuto essere valida, ma non fu sorretta da una sceneggiatura adeguata. Il tema aveva alcune analogie con la situazione che si era creata a quel tempo, quando la «MGM» aveva ordinato lo smantellamento di molti studi cinematografici a Culver City, in California. Molte *stars* presero parte alla pellicola per protestare contro questa distruzione, attori e attrici famosi, del calibro di Broderick Crawford, Peter Lawford, Corinne Calvet, Jacky Coogan e John Ireland.

Un'altra produzione televisiva della «Universal», *Phantom*, fu varata negli Stati Uniti per conto dell'emittente «CBS» nel gennaio dell'anno 1983⁹. Questa versione era talmente lontana dal romanzo di Gaston Leroux, che il nome dello scrittore parigino fu escluso dall'elenco degli autori. Il film venne girato in Ungheria, servendosi per il *set* dei sotterranei di un'antica fabbrica di birra. Le scene d'interni furono girate all'interno di un teatro situato a Kecksmet, poiché l'Opera di Budapest non era disponibile. Il ruolo del fantasma fu affidato all'attore tedesco Maximilian Schell, quello di Christine all'attrice Jane Seymour e quello di Raoul De Chagny al giovane Michael York. Il regista fu Robert Markovitz e lo sceneggiatore Sherman Yellen.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ Hogle, *op. cit.*, p. 239.

La storia consisteva nella vicenda di un direttore d'orchestra che, la sera del debutto come cantante della moglie, viene coinvolto in un incidente in cui l'amata consorte trova la morte ed egli resta sfigurato poiché, nel tentativo di spegnere le fiamme che nel frattempo hanno avvolto sia lui che la moglie, si spruzza addosso quella che crede essere acqua ma è invece acido: sfigurato, l'uomo fugge dalle fiamme e si rifugia nelle fognie, indossa una maschera per nascondere l'orrore del suo volto e giura vendetta a quelli che ritiene essere i responsabili della tragedia, cioè i critici teatrali. Più tardi, incontra una giovane cantante che è la sosia dell'amata perduta, e ciò appare ovvio allo spettatore poiché anche questa giovane è interpretata da Jane Seymour, la stessa attrice che impersonava la moglie defunta. Il fantasma orchestra un diabolico piano per eliminare i responsabili della tragica vicenda e per assicurare alla sua nuova protetta il successo che era stato negato alla compagna di un tempo.

La sceneggiatura è piuttosto scialba e assai distante dall'intreccio avvincente del romanzo di Gaston Leroux.

Un'altra versione di *Le Fantôme de l'Opéra*, molto più interessante di queste precedentemente citate, è quella *rock*, scritta e diretta dal regista Brian De Palma: *The Phantom of Paradise*, del 1974.

Paul Williams, autore della musica, compare nel ruolo di Swan, un machiavellico impresario musicale, con l'attore William Finley nel ruolo di Winslow Leach, lo sconosciuto compositore al quale Swan ruba la musica scritta per una nuova versione del *Faust*, utilizzandola per il suo palazzo del *rock*, «The Paradise». Nel frattempo Winslow viene preso in trappola per una faccenda di droga e inviato a «Sing Sing»; riesce però a fuggire e, recatosi nella fabbrica di Swan per vendicarsi, finisce sotto una pressa per dischi restando completamente sfigurato. Per nascondersi, Winslow adotta una maschera, indossa un mantello nero ed elegge a sua dimora il palazzo «The Paradise». Swan cerca allora di convincerlo a completare la nuova versione del *Faust*, che dovrà essere rappresentata nel suo palazzo. Winslow acconsente, a patto che Swan affidi il ruolo principale a Phoenix, l'attrice Jessica Harper, di cui è infatuato. Swan, invece, assegna la parte a un cantante gay che verrà ucciso da Winslow, il quale poi scoprirà anche che Swan ha fatto un patto con il Diavolo e ha un piano per assassinare Phoenix durante una *tournee* attraverso gli *States*. Nel confronto finale tra Swan e i *fans* televisivi del *rock* si assiste alla spettacolare morte di questi ultimi.

In questa versione assistiamo alla fusione di due leggende, quella di *Faust* e quella del *Fantasma dell'Opera*, anche se il risultato finale non è dei più soddisfacenti.

Nel film c'è una certa energia, ma mancano la coerenza e la decisione, volendo essere *rock-opera* e racconto trasgressivo: volendo essere tutto, forse troppo, finisce per essere niente. Infatti non fu un successo, nonostante gli sforzi compiuti dalla produzione per supportarlo con una massiccia campagna promozionale. Oggi è considerato un *cult movie*, con continue proiezioni all'interno delle facoltà di cinematografia americane, dove De Palma ha studiato diventando, in seguito, un apprezzato regista di film di successo del filone *horror*: si pensi al famoso *Carrie*.

È interessante osservare come, in tutte le riedizioni di *Le Fantôme de l'Opéra*, il romanzo teatrale scritto da Gaston Leroux nel 1911 (sia che il testo sia fedele all'originale o che se ne discosti usandolo solo come pretesto), gli sceneggiatori sorvolino l'elemento basilare del romanzo, e cioè il fatto che Erik, il fantasma che vive nascosto nell'oscurità dei sotterranei del teatro, sia una persona dotata di grandissime e straordinarie qualità, una creatura deforme ma di grande intelligenza, che sceglie di vivere nei sotterranei per nascondere la sua mostruosità e per assecondare la propria determinazione a vivere in un regno tutto suo, dove possa essere l'incontrastato padrone.

Gli scrittori che hanno rimaneggiato il testo di Leroux hanno invece preferito la soluzione dell'uomo-fantasma, nato normale, ma reso deforme da un fatto accidentale. In questo modo l'ossessione del fantasma ha subito una semplificazione, ma presenta gravi incongruenze (per fare un esempio: come fanno questi altri fantasmi improvvisati a ricreare il loro reame sotterraneo, arredandolo sontuosamente con mobili preziosi, pianoforte e perfino un grande organo?).

Leroux ha concesso al suo fantasma molto tempo per crearsi il suo impero, ma lo ha anche arricchito di grandi conoscenze nel campo dell'architettura, acquisite durante gli anni trascorsi in Oriente a costruire grandi palazzi per i re. Inoltre, gli ha conferito il merito di aver contribuito a progettare l'edificio del palazzo dell'Opera insieme all'architetto Charles Garnier, occupandosi della costruzione dei sotterranei del teatro. Il fantasma di Gaston Leroux era anche un *dandy*, uomo elegante e dalle maniere gentili che sapeva, all'occorrenza, come comportarsi in mezzo alla gente.

La struggente storia dello scrittore parigino continua a sopravvivere poiché è un'opera realizzata da un vero artista, amante del teatro, la cui trama fa sognare oggi come un secolo fa, mentre le varie riedizioni, proliferate nei decenni, ma senza più il tocco dell'anima di Leroux, sono destinate all'oblio.

Se è vero che ogni teatro che si rispetti ha bisogno del suo Fantasma, ringraziamo Gaston Leroux che ne ha regalato uno indimenticabile al suo amatissimo teatro dell'Opera, riproponendo al mondo l'eterna favola di *La Bella e la Bestia*, la storia eterna e romantica di un amore infelice, di una leggenda senza tempo che parla della magia segreta del teatro, del fascino del canto, della perfezione della musica e del grande mistero del talento e del genio: una storia unica e sempre attuale, una storia universale, alla quale il Teatro e il Cinema devono eterna riconoscenza.

Abbiamo dovuto attendere quasi un secolo, per la precisione ottant'anni, per ritrovare in una nuova versione di *Le Fantôme de l'Opéra* un testo che fosse all'altezza del romanzo di Gaston Leroux, e che per certi aspetti forse lo supera, in quanto arricchito dalla magia di una musica originale e stupenda, pensata e scritta per il Fantasma e per tutto ciò che egli rappresenta. Mi riferisco al capolavoro teatrale scritto dal compositore inglese Andrew Lloyd Webber, che da quasi vent'anni è in scena al «Her Majesty's Theatre» di Londra, registrando per ogni rappresentazione il *sold out*, tutto esaurito!

4.

«THE PHANTOM OF THE OPERA» DI ANDREW LLOYD WEBBER NELLE VERSIONI TEATRALI E CINEMATOGRAFICHE

4.1. LA VERSIONE TEATRALE DI ANDREW LLOYD WEBBER, LONDRA, 1986

Contrariamente a quanto si pensi, non fu Andrew Lloyd Webber il primo compositore a cimentarsi nella riduzione musicale del romanzo teatrale dello scrittore francese Gaston Leroux. Infatti, ci furono molti tentativi di questo genere, soprattutto negli Stati Uniti, e nel 1984 si ebbe la prima teatrale di una rielaborazione musicale del testo originale che si tenne al Teatro «Royal», a Stanford, nell'*East London*. Si avvaleva di molti inserimenti musicali tratti da compositori quali Verdi, Gounod e Offenbach, con una scenografia ispirata al teatro del «Grand Guignol» parigino. Il regista contattò per la parte di Christine la giovane cantante Sarah Brightman, che sarebbe presto diventata la signora Lloyd Webber, e che dovette declinare l'offerta poiché legata con altri contratti teatrali.

Andrew Lloyd Webber era impegnato, a quell'epoca, con il trionfo di *Cats*, e solo dopo diversi mesi chiese al suo amico produttore, Cameron Mackintosh, cosa ne pensasse di una versione musicale del romanzo originale francese *Le Fantôme de l'Opéra*. L'amico rispose che sarebbe stata una buona idea, e da quella conversazione nacque la leggenda del *musical* più visto e amato nella storia di questo genere teatrale: *The Phantom of the Opera*, la cui prima rappresentazione si tenne al «Her Majesty's Theatre» il 9 ottobre del 1986, e da allora, ogni sera, lo spettacolo va regolarmente in scena con il «tutto esaurito».

La magia di questo *musical* continua a vivere e ad appassionare migliaia di spettatori di tutte le età, in una versione teatrale che la scrivente ha avuto modo di ammirare a Londra due volte, a distanza di circa dieci anni, con un *cast* di attori diversi, sempre sperimentando una profonda emozione per l'allestimento scenografico, per la bellezza della musica, per la bravura degli interpreti e, soprattutto, per il mistero di quel romanzo del 1910, scritto da Gaston Leroux, il cui fascino non tramonta mai.

Andrew Lloyd Webber interpellò l'amico Alan Jay Lerner¹ per la riduzione teatrale del testo dello scrittore parigino. Lerner rispose che non ci sarebbero state molte difficoltà in quanto il testo era già pensato per il teatro: sarebbero bastati pochi accorgimenti strutturali per adattarlo a un'opera musicale. Disse anche che si trattava di un testo straordinario, che funzionava da solo, e dalla costruzione drammaturgica ideale per una versione teatrale. La collaborazione dei due amici fu interrotta dalla prematura scomparsa di Lerner. Di conseguenza il testo destinato a completare la bella musica di Webber fu redatto da Charles Hart, il quale si appassionò molto al soggetto per il forte colore romantico dell'intreccio, che raccontava di una giovane cantante di talento attratta da tre figure maschili: il padre, grande violinista e funambolo; il giovane innamorato, l'aristocratico visconte Raoul De Chagny; e l'Angelo della Musica, il suo Maestro misterioso, che non aveva mai visto e che le parlava da una dimensione sconosciuta – il Fantasma dell'Opera, una sorta d'incarnazione occulta e metaforica del genio creativo.

Nonostante questa rielaborazione fosse la più fedele al testo originale di Gaston Leroux rispetto alle precedenti, alcune modifiche vi furono apportate per renderne più efficace l'impatto teatrale sul pubblico. Il problema più delicato fu quello dello smascheramento del fantasma da parte di Christine: bisognava che quell'impatto fosse forte e recepito in eguale misura da tutti gli angoli della platea. Si decise, quindi, che tale smascheramento sarebbe avvenuto non solo di fronte alla giovane cantante, ma di fronte all'intera platea teatrale presente alla prima rappresentazione dell'opera inedita scritta dal

¹ Alan Jay Lerner, autore delle versioni teatrali di *Brigadoon*, *My Fair Lady* e *Camelot*.

fantasma, *Don Juan Triumphant*, con una perfetta scena di «teatro nel teatro».

Un altro cambiamento apportato al testo originale fu quello di incentrare la vicenda sul triangolo amoroso, eliminando dalla trama il personaggio del Persiano.

La coreografia del balletto fu attentamente controllata affinché le ballerine assumessero la posizione eretta con le gambe rotate all'infuori, secondo i dettami delle regole della danza classica ottocentesca impartite dalla rigida scuola dei balletti russi; anche i «tutù» delle danzatrici furono realizzati meticolosamente, secondo l'iconografia dei quadri di Degas.

Il cast fu provinato con grande cura e la scelta per il ruolo della giovane Christine cadde sulla neo-moglie del compositore Webber, la soprano Sarah Brightman. Per il ruolo del fantasma fu scritturato il cantante Michael Crawford, grazie alla sua grande presenza scenica oltre che per i toni imponenti della sua voce. Crawford era già noto agli addetti ai lavori – e anche ad un certo pubblico – poiché aveva affiancato Barbra Streisand nel film-musical *Hello Dolly*, diretto da Gene Kelly. La scelta si rivelò ottima proprio per le speciali qualità sceniche di Crawford, la cui possente presenza si avvertiva in ogni angolo del palcoscenico, perfino quando egli non vi compariva, da vero fantasma. Il cantante dichiarò in seguito che il veder nascere quel capolavoro teatrale che fu *Il Fantasma dell'Opera* costituì una delle più grandi, e forse irripetibili, esperienze della sua vita artistica. Riguardo alla scelta di Sarah Brightman, Webber non nascose mai di aver costruito ruolo di Christine sulla capacità canora e sulla presenza scenica della moglie; nonostante ciò, furono provinate molte cantanti e quando, nel 1987, la Brightman lasciò lo spettacolo, una di queste giovani artiste che avevano fatto l'audizione, Claire Moore, la sostituì egregiamente.

Il ruolo di Christine fu uno dei più difficili da interpretare tra quelli scritti da Lloyd Webber, poiché richiedeva non solo alte capacità canore per sostenere uno spettacolo di quello spessore e di quella durata, ma anche doti di ballerina classica, per la scena iniziale dove Christine ballava sulle punte, nonché una purezza quasi angelica della voce, talmente vibrante da stregare il fantasma.

L'abilità di Christine di passare dalla danza al canto, richiese quindi che Sarah Brightman usasse il suo grande talento in tutte e due

le arti. «Fu molto difficile – spiegò Sarah – poiché il modo come uso i muscoli per danzare è molto differente dal modo in cui li uso per cantare»².

Poiché, data la difficoltà dello spettacolo, il contratto prevedeva solo sei repliche consecutive da alternare a un periodo di riposo, si creò il grande problema della sostituzione: fu alquanto complicato trovare una cantante di talento che fosse anche un'esperta ballerina classica.

Il ruolo di Raoul venne affidato a un giovane artista, di nome Steve Barton, che aveva avuto un piccolo ruolo nel musical *La Cage aux folles*³.

La scelta del teatro londinese fu particolarmente puntigliosa; idealmente Lloyd Webber avrebbe voluto il Teatro «Palace», un edificio in puro stile vittoriano, occupato però dalla produzione di *Les Misérables* che – si sapeva – sarebbe andata avanti per parecchi anni. Quindi la scelta cadde sul «Her Majesty's Theatre» che aveva ospitato per un lungo periodo il *musical* di Leonard Bernstein, *West Side Story*. Si trattava di un edificio teatrale di stile vittoriano, completamente autentico, l'unico che avesse tutto l'arsenale di macchinari originali d'epoca, particolarità che era in perfetta sintonia con l'atmosfera romantica dello spettacolo.

Massima attenzione fu prestata all'allestimento del famoso lampadario, uno dei «personaggi chiave» dello spettacolo. All'inizio la scena si apre sull'asta, tenuta dentro il teatro dell'Opera, per la vendita di tutti gli arredi che lo decoravano: il vecchio lampadario di cristallo giace nella platea simile a un cumulo di vecchia chincaglieria, ma improvvisamente sale verso il soffitto trasformandosi in un scintillante trionfo di cristallo, e siamo riportati indietro, ai tempi dello splendore del teatro dell'Opera di Parigi. Questo è uno di quegli effetti speciali che si possono vedere solo nei teatri allestiti espressamente per le rappresentazioni di quest'opera, a Londra, a New York e ora anche a Las Vegas.

La scena della caduta finale del lampadario creò qualche preoccupazione agli agenti di sicurezza del teatro, i quali temevano che la spettacolare picchiata potesse creare un vero incidente.

² *Ibidem*.

³ Perry, *op. cit.*, p. 73.

Hal Prince, il regista dello spettacolo, fece realizzare per la scenografia una serie di modellini in scala al fine di poter visualizzare ogni dettaglio e poterlo perfezionare. Chiese, inoltre, al compositore Webber di scrivere una musica pulsante, che arrivasse a palpitare nel cuore di ogni singolo spettatore, e in molti punti dell'opera questo è l'effetto incredibile che la musica provoca. Un altro elemento che fu approfondito in questa versione del romanzo di Leroux, e che non compare esplicitamente nell'opera originale dello scrittore francese, è quello della sensualità e del forte erotismo che si crea fra la giovane Christine e il fantasma.

Dopo la prima rappresentazione, nacquero critiche e leggende attorno a questo spettacolo, che è un'incredibile fantasmagoria teatrale. Il duetto Crawford-Birghtman risultò molto convincente. Crawford pareva dotato del dono dell'ubiquità, con una presenza che pervadeva tutto il palcoscenico anche quando egli non era fisicamente in scena. La sua voce soave, quasi ipnotica, imprigionata in quel corpo dal volto sfigurato, soggiogava il pubblico con una malia simile a quella provata da Christine nei confronti del suo misterioso Maestro. La Brightman trionfò in quel ruolo che il marito aveva pensato per lei ed ebbe critiche favorevoli per la limpida perfezione della voce oltre che per la sua bravura di danzatrice. Come nel romanzo di Gaston Leroux, non furono tralasciati i toni ironici e comici dell'intreccio: la satira della capricciosa «primadonna», Carlotta, dotata di un brutto carattere e di un mediocre talento; la goffaggine del tenore (Carlo Piangi), che affianca la petulante soprano, sbeffeggiato dal fantasma durante la scena del ballo mascherato; l'avidità e il carattere mercantile dei due nuovi proprietari del teatro, gustoso attacco satirico che Leroux aveva sferrato nei confronti della classe della ricca borghesia parigina. Tutti questi elementi sono presenti nella versione teatrale di Webber, movimentandone e arricchendone il ritmo.

Questo è uno spettacolo che, ancora oggi, dopo vent'anni dalla prima rappresentazione, manda a casa lo spettatore vagamente stordito, con in testa le melodie affascinanti delle liriche, *Music of the Night*; *All I ask of you*; *The point of no return*. Ci vuole qualche ora prima di riaversi dalla magia che crea quel mondo teatrale messo in scena con quella magnificenza d'altri tempi.

La più grande difficoltà per l'allestimento del *Phantom of the Opera* fu quella legata al problema del trucco: venne ingaggiato il ma-

go del trucco hollywoodiano, Christopher Tucker, che aveva inventato le sembianze di John Hurt nel film *The Elephant Man*. Il volto del fantasma doveva apparire per metà sfigurato, e quella deformazione doveva essere visibile anche agli spettatori più lontani, quelli situati nelle gallerie del teatro «Her Majesty's», senza mai alienare le compassione suscitata in loro dall'infelice personaggio. Si dovevano coniugare per il fantasma l'orrore e l'erotismo, la pietà e la paura: elemento alquanto impegnativo!

La grande difficoltà fu quella di studiare una maschera che potesse dividere a metà il volto del fantasma, ma questo elemento non doveva impedire a Crawford né di cantare né di avere una mimica facciale convincente; inoltre, non gli si potevano coprire troppo le orecchie: ciò avrebbe reso complicato il canto. Si cercò di adottare il trucco inventato per il film muto di Lon Chaney, vale a dire l'inserimento nelle guance di cuscinetti di lattice per alterare i lineamenti del bel volto di Crawford, ma non fu possibile poiché anche questo trucco avrebbe reso difficoltoso sia il canto sia l'espressività attoriale. Fu, in ogni caso, molto difficoltoso per il protagonista recitare con tutto quel pesante trucco che gli copriva il volto e la maschera, specialmente quando si tenevano due rappresentazioni al giorno. Col tempo ci fece l'abitudine, e le ore che doveva passare al trucco si ridussero a tre. L'impegno di Crawford fu ricompensato dalla commozione che suscitava ad ogni rappresentazione, in ogni spettatore che si ritrovava – e si ritrova – a piangere insieme allo sventurato Erik alla fine, quando lascia libera l'amata Christine per non trascinarla nelle tenebre.

Anche la preparazione di Christine richiedeva molte ore di trucco per conferirle quell'aspetto «pre-raffaellita» e trasognato che caratterizza il personaggio.

La macchina scenica dello spettacolo era estremamente complessa e complicata. Ogni cosa, ogni dettaglio doveva essere attentamente controllato ad ogni recita, tutto doveva essere semplicemente perfetto: il doppio palcoscenico, con l'inserimento dell'*inner-stage*⁴ shakespeariano per la scena dello specchio nel camerino di Christine; la maestosa scala dell'Opera dove si teneva il grande ballo mascherato;

⁴ A. Anzi, *op. cit.*, p. 56. *Inner-stage*, ovvero l'inserimento di un secondo palcoscenico. Struttura scenica del teatro elisabettiano, si pensa inventata da Shakespeare, che l'adottò per la scena finale della commedia romantica *The Tempest*.

la dimora del fantasma con il lago, l'acqua e la barca che traghettava Christine nella grotta sontuosamente arredata in stile barocco, dove viveva l'oscuro inquilino dei sotterranei del teatro dell'Opera. Poi la botola, dove sparivano Christine e il fantasma alla fine dello spettacolo; la camera degli specchi; i tetti dell'Opera: una scenografia incredibile e fantastica, con effetti di luce straordinari, con fantasmagorici grandi candelieri che sorgevano dal lago del fantasma, incredibilmente accesi con vere candele. Ogni volta che tutto era filato alla perfezione, alla fine di ogni spettacolo, ogni componente della produzione tirava il fiato: anche quella sera ogni incastro aveva funzionato!

Grande importanza ebbero, in questa versione londinese del 1989, i costumi: furono disegnati da Maria Björnson, una brillante collaboratrice dell'«English National Opera and Royal Shakespeare Company» che con questa versione del *Phantom of the Opera* si cimentò in un *musical* per la prima volta, con esiti assolutamente sensazionali.

Gran parte di questo enorme e duraturo successo fu determinata dalla straordinaria fusione di talenti che ne crearono l'allestimento con la musica, le liriche, l'interpretazione, la sceneggiatura, i costumi, la coreografia, la scenografia, gli effetti speciali, il trucco, il luogo scenico: elementi che contribuirono a creare la leggenda di questo spettacolo, capace di scatenare una vera «fantomania», con la creazione di *gadgets*, con la colossale vendita dei dischi, con le magliette vendute nel *foyer* del teatro con l'effigie del fantasma e per le quali i ragazzini andavano pazzi. Il fenomeno davvero straordinario per un testo dalle tinte così fortemente decadenti e romantiche, fu che i giovani lo amano, e lo amano ancora oggi, restando letteralmente affascinati da quella «stravaganza» teatrale, sovraccarica di elementi decorativi, che metteva in scena uno spettacolo pieno di colori, di statue dorate, di archi del proscenio, di musicisti, di ballerini, di eroine perseguitate, di mostri innamorati, di fantasmi, di magia, di canti misteriosi, tutto ciò arricchito dalla stupenda musica composta da uno straordinario professionista come Andrew Lloyd Webber. Questi sensazionali elementi hanno contribuito a ipnotizzare gli oltre venti milioni di spettatori che si sono recati a vedere *Il Fantasma dell'Opera* in questi vent'anni: se Gaston Leroux potesse entrare nel teatro «Her Majesty's» di Londra, e vedere il «suo *Fantasma*», ancora così palpitante di vita, ne sarebbe molto sorpreso e, sicuramente, felice.

A tal proposito, è curioso notare come questo romanzo di Gaston Leroux abbia ispirato un capolavoro del teatro in lingua inglese che ha avuto straordinario successo in tutto il mondo, da Londra a Las Vegas, dall'Australia a New York, tranne che in Francia: non esiste una versione degna di nota di questo capolavoro scritta in lingua francese, la lingua originale del romanzo.

Forse, negli anni venire, anche il teatro francese vorrà rendere omaggio a questo suo scrittore, la cui opera ha conosciuto trionfi in tutto il mondo, ma sempre con rifacimenti in lingua inglese e mai nello stupendo idioma della sua versione originale: la lingua francese. Auguriamocelo!

L'avventura del fantasma non finisce però al «Her Majesty's Theatre» di Londra; continua, sul grande schermo, nell'anno 2004, con la versione cinematografica voluta e prodotta personalmente da Andrew Lloyd Webber, che ha realizzato con le sue sole forze economiche la pellicola, costata ben cento milioni di dollari: il più costoso film indipendente della storia del cinema.

4.2. LA VERSIONE CINEMATOGRAFICA TRATTATA DALL'OPERA MUSICALE DI ANDREW LLOYD WEBBER

Dopo la trionfale prima di *The Phantom of the Opera* a Broadway, Andrew Lloyd Webber propose al regista cinematografico Joel Schumacher di mettere in scena la versione cinematografica del *musical*, ritenendolo un grande maestro del grande schermo e ricordando i suoi films brillanti, tra i quali il *thriller* di vampiri *The Lost Boys* (1987). Lloyd Webber, infatti, dichiarò:

Ho capito che Joel Schumacher ha un dono artistico incredibile anche per quanto riguarda l'uso della musica nei suoi film. Il nostro lavoro reciproco è stato molto coinvolgente e soddisfacente, mi stupiva la sua capacità di «sentire» la musica. Egli capisce come la musica influenzi lo sviluppo della trama.⁵

⁵ Tutto il materiale è tratto da *Kollekzionnoe izdanie DVD/Video* (ed. da Collezione russa di DVD/Video): film *Džela Šumachera - muzikl Llojda Vebbera* [*Prizrack opery*, regia di Joel Schumacher e musiche di Andrew Lloyd Webber, *The*

L'inaspettata e dolorosa separazione di Andrew Lloyd Webber da Sarah Brightman, sua moglie e musa-ispiratrice per la creazione di *The Phantom of the Opera*, nonché cantante-ballerina-attrice di grande talento e prima interprete del ruolo di Christine Daaé, indusse il compositore a rimandare la messa in scena della versione cinematografica dell'opera. Durante gli anni successivi il musicista tornò parecchie volte sulla stessa idea, ma il regista Joel Schumacher era impegnato nella regia di pellicole importanti, quali: *Falling Down* (1993), *The Client* (1994), *Batman forever* (1995), *A Time to Kill* (1996) e *Phone Booth* (2002). Solamente nell'anno 2002, Lloyd Webber e Joel Schumacher si sentirono pronti per lavorare alla versione cinematografica di *The Phantom of the Opera*. Il regista Joel Schumacher a questo riguardo ricordò:

Ho lavorato in diversi generi cinematografici, ma non ho mai diretto un *musical*. È stato molto interessante mettersi alla prova in un genere così complicato e difficile. Questa tragica storia d'amore ha iniziato a far parte della nostra cultura dal momento della pubblicazione del romanzo di Gaston Leroux perché noi, lettori e spettatori, c'identifichiamo con il personaggio del Fantasma: egli è la azione fisica di quello che noi sentiamo dentro al cuore. Il Fantasma è un personaggio che suscita la compassione più profonda per tante ragioni: egli assomiglia allo sfortunato Quasimodo di *Nôtre Dame de Paris* di Victor Hugo e alla Bestia di *La Belle et la Bête* di Jeanne Marie Leprince De Beaumont. Un motivo in più per lavorare a questa versione cinematografica è stato il desiderio di mostrare questa storia a chi non può permettersi un biglietto per il teatro a Londra o che vive in Paesi dove non ci sono teatri che mettono in scena questo straordinario spettacolo.⁶

Trasformando il libretto del *musical* in sceneggiatura per il grande schermo, Lloyd Webber e Schumacher vollero approfondire le storie personali dei personaggi principali, includendo nella narrazione, come di fatto era incluso nel testo originale di Gaston Leroux, il mondo che pullula dietro il sipario di un teatro. A questo proposito Lloyd Webber commenta:

Phantom of the Opera]. Produttore: 2004 OOO SR Didžital. 123104, Russia, Mosca, ul. Malaja Bronnaja, d. 13.

⁶ *Ibidem*.

Nella versione teatrale si fa solo qualche accenno alla storia dell'infanzia del Fantasma, mentre nella versione cinematografica la raccontiamo più estesamente. Per noi il cambiamento è stato molto significativo, poiché ci consente di entrare nel vivo del dramma esistenziale del Fantasma.⁷

A questo riguardo, anche Joel Schumacher affermò:

Nello spettacolo teatrale l'azione è concentrata sui rapporti del triangolo amoroso: Fantasma, Raoul e Christine. Noi volevamo, nella versione per lo schermo, non solo spiegare come ognuno di questi personaggi appaia nell'opera, ma anche introdurre nella narrazione il mondo dietro le quinte, come lo ha anche descritto Gaston Leroux nel suo romanzo, raccontando di come il teatro viva dietro il sipario, con le squadre di attrezzisti, truccatori, parrucchieri, decoratori, ballerini, cantanti ...

Il successo del nostro lavoro è dovuto al rapporto d'amicizia e di stima che ci lega da quindici anni. A livello creativo siamo stati una coppia perfetta nella realizzazione di questo grande film musicale, poiché io mi occupavo della regia e Andrew pensava alla musica. Concentrando il suo brillante talento solo sugli aspetti musicali dell'opera mi ha dato una grande libertà ed il suo sostegno completo nelle scene registiche.⁸

Per la versione cinematografica di *The Phantom of the Opera* Andrew Lloyd Webber riorchestrò completamente il *musical*, aggiungendo alla nuova versione per la grande orchestra una nuova lirica, *Learn to be Lonely*, oltre ad alcuni frammenti strumentali per le nuove scene incluse nella sceneggiatura. Egli non era nuovo a questo genere di adattamenti, avendo scritto, all'inizio della sua carriera musicale, la colonna sonora per i film *The Odessa File* e *Gumshoe*. Webber si disse molto soddisfatto di quest'adattamento cinematografico della sua opera teatrale, un progetto che sentiva profondamente vicino a sé e che aveva atteso a lungo, come s'intende dalle sue stesse parole:

Le soluzioni figurative ed il suono nell'opera sono perfetti, lo spettacolo teatrale è stato trasmesso benissimo. Per quanto riguarda la ricchezza e la pienezza emozionali, questa versione per il grande schermo è anche più riuscita di quella per il teatro: essa rappresenta tutto quello che sognavo di poter realizzare.⁹

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

4.3. GLI ATTORI E I PERSONAGGI DELLA VERSIONE CINEMATOGRAFICA DEL MUSICAL «THE PHANTOM OF THE OPERA»

La scelta degli attori per la versione cinematografica di *The Phantom of the Opera* è stata difficile, sia per Andrew Lloyd Webber che per Joel Schumacher. Quest'ultimo intendeva il film da realizzare come la storia d'amore di personaggi giovani; pertanto, decise di scritturare, per i ruoli principali, dei giovani talenti non famosi. Ciò si rivelò particolarmente importante per il ruolo di Christine Daaé – la fanciulla ingenua e orfana che crede che la voce del fantasma, rivolta a lei dal profondo dell'edificio teatrale, sia quella dell'«angelo della musica», promessole dal padre dal letto di morte.

Joel Schumacher sostenne:

La bellezza dell'immagine di Christine sta nella sua ingenuità, nel suo affetto verso il padre e nella sua fede che il Fantasma sia l'incarnazione di questi, venuto da lei dall'aldilà: dovevamo quindi trovare una ragazza molto giovane e che emanasse una reale ingenuità e un tormento giovanile e, nello stesso tempo, due attori giovani e affascinanti per i ruoli dei due uomini che si innamorano di lei.¹⁰

Lloyd Webber affidò a Joel Schumacher la scelta del *cast*, mentre cercò di ottenere dai prescelti l'armonia vocale necessaria per interpretare un'opera musicale così complessa. A questo proposito Webber dichiarò:

Avevamo bisogno di attori che sapessero cantare veramente, poiché è proprio il canto a dirigere la storia. Joel ha una grande capacità nello scoprire nuovi attori talentuosi, sia giovani che promettenti. Per il ruolo del Fantasma la ricerca fu piuttosto complessa: ci voleva un attore affascinante e attraente, dalla personalità magnetica e carismatica. Volevamo un attore che assomigliasse ad una *rock star*, un po' trasgressivo, pericoloso, insomma non doveva essere il tradizionale cantante d'opera. Christine è attratta dal Fantasma, poiché in lui c'è il fascino del mistero, del pericolo, e noi cercavamo un attore che incarnasse queste qualità.¹¹

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

Gli autori dell'opera trovarono le qualità richieste nel giovane attore scozzese Gerard Butler, conosciuto al pubblico per il suo ruolo di *co-star* di Angelina Jolie in *Lara Croft Tom Raider the Cradle of Life* (2003), e di protagonista nelle pellicole *Attila* (TV movie 2000) e *Dracula* (2000). Quando il regista Joel Schumacher propose a Gerard Butler il ruolo del fantasma, l'attore non conosceva la parte e si lesse ogni sera tutte le scene del copione, ascoltando il brano musicale corrispondente. A questo proposito affermò:

Verso la fine della lettura sono scoppiato a piangere: mi sono identificato completamente con il ruolo del Fantasma, con la sua passione infelice, con la sua sensibilità artistica, con la sofferenza e con la solitudine che lo hanno sempre accompagnato nella vita.¹²

Preparandosi a interpretare il ruolo-icona del Fantasma, Gerard Butler prendeva lezioni di canto e provava ogni giorno con un regista del *musical* teatrale *The Phantom of the Opera*, Simon Lee. Gerard Butler ricordò così il momento del provino finale di fronte a Andrew Lloyd Webber:

Mi trovavo di fronte a Andrew Lloyd Webber, in casa sua. Simon si mise di fronte al pianoforte ed io ho pensato, adesso dovrò cantare *The Music of the Night*, una delle liriche più famose del celebre compositore, proprio davanti a lui. Le gambe iniziarono a tremarmi l'emozione.¹³

Dopo quel provino Gerard Butler fu scritturato. Durante la lavorazione del film, prima delle riprese trascorreva circa quattro ore nelle mani del truccatore che, con grande abilità, trasformava il suo bel volto nella maschera tragica del Fantasma, il simbolo di un film spettacolare e memorabile. Fu piuttosto difficile trovare la protagonista femminile, Christine, poiché doveva essere non solamente una brava attrice, ma anche una cantante di talento. Tra le aspiranti a quel ruolo ambito c'era la diciottenne Emmy Rossum, nota al pubblico per le sue interpretazioni nella serie televisiva *Law and Order* (1997), per *As the World Turns* (1999), *Mystic River* (2003), *The Day after Tomorrow* (2004), oltre che per l'interpretazione del ruolo di Audrey Hepburn in *The Audrey Hepburn Story*. A questo riguardo, il regista Schumacher ricordò:

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

A sette anni, Emmy ha iniziato a studiare alla *Metropolitan Opera School*. Abbiamo avuto la sua candidatura all'ultimo momento: lei aveva annunciato di non poter partecipare al provino perché doveva andare alla festa di famiglia a Las Vegas. Ho dovuto convincerla a restare poiché Lloyd Webber mi aveva detto che aveva una voce eccezionale.¹⁴

Per entrare meglio nel ruolo di Christine, la Rossum prese lezioni di danza classica, visitò la famosa «Opera Garnier» a Parigi, studiò i quadri del «Musée d'Orsay» e le opere di Degas dedicate alle ballerine dell'«Opera Garnier». L'attrice dichiarò:

Il problema più importante per me è stato quello di trovare la correlazione della mia voce con l'interpretazione che doveva corrispondere a quella di interpretazione non da film musicale, ecco perché la mia voce e la mia recitazione dovevano fondersi in modo da sembrare naturali. Io vedo nel ruolo di Christine l'animo solitario, come quello del Fantasma, che cerca l'amore e la protezione che aveva perso alla morte del padre. Christine cerca ardentemente un segno dell'amore paterno perduto: quando sente per la prima volta la voce del Fantasma vuole credere con tutta se stessa che questa appartenga all'Angelo della Musica promessa dal padre morente, trovando in quella voce tratti affini a quelli del genitore defunto, come quelli dell'infelicità e della solitudine.¹⁵

Per il ruolo di Raoul, la scelta cadde su un famoso interprete di *musicals* a Broadway, Patrick Wilson, che proveniva dal grande successo di *Oklahoma* ottenuto sui palcoscenici newyorkesi. Infatti, Wilson oltre ad essere attraente era un cantante esperto, dalla voce calda e armoniosa, doti indispensabili per il personaggio romantico di Raoul De Chagny.

4.4. LA RIPRODUZIONE DEL MONDO DI «THE PHANTOM OF THE OPERA»

L'accurata ambientazione storica della rappresentazione teatrale di Parigi, nel 1870, ha indotto i produttori a un'attenta riproduzione nella versione cinematografica del 2004, per la regia di Joel Schumacher.

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

Questo arduo compito fu affidato al noto scenografo Anthony Pratt, candidato più volte al premio Oscar per i suoi lavori. Schumacher a questo proposito ricorda:

Ho ammirato a lungo il talento di Tony e, avendo in mente di averlo nella mia squadra, mi reputo ora fortunato di aver potuto lavorare con lui.¹⁶

Le scenografie sia del *musical* teatrale che della sua versione cinematografica hanno come riferimento principale l'edificio del teatro dell'Opera di Parigi, progettata da Charles Garnier, uno dei teatri più prestigiosi del mondo. Sempre Schumacher commenta:

L'*Opéra* di Parigi è bellissima, ma rappresenta un enorme edificio municipale in stile quasi burocratico. Invece io volevo che l'*Opéra Populaire* fosse più intima, che non sembrasse neanche un edificio bensì un personaggio femminile, molto sensuale.¹⁷

Per la realizzazione del progetto di Pratt è stato costruito un vero teatro con 866 posti su due livelli. Sensuali statue dorate decorano la sala degli spettatori, ornando sontuosamente sia i palchi che il palcoscenico. Il sipario di velluto, di colore rosso scuro, e la tappezzeria circondano il sontuoso proscenio. Uno dei dettagli più importanti della sala, e nello stesso tempo l'elemento più spettacolare dello scenario, è il grande lampadario che decora il soffitto a forma di cupola, il lampadario che, al culmine dell'opera il fantasma, pieno d'ira e disperazione, fa crollare sugli spettatori provocando un disastroso incendio.

Nella preparazione del film sono stati realizzati tre diversi lampadari: quello per le riprese quotidiane, la sua «controfigura» per le riprese del crollo e infine un terzo, a corrente elettrica, per le scene che hanno luogo nel 1919 e si svolgono durante l'asta.

Il lampadario disegnato da Pratt corrisponde, a grandi linee, a quello che decorava il teatro dell'Opera di Parigi, del quale egli dice:

Il lampadario di Garnier è stupendo, ma ha troppo metallo. Joel voleva che il nostro lampadario fosse interamente di cristalli e vetro.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

La *silhouette* del nostro prototipo assomiglia moltissimo a quella di Garnier, ma noi abbiamo aggiunto più cristalli e abbiamo tolto alcuni elementi decorativi.¹⁸

Il lampadario «principale» sorprende il pubblico per le sue dimensioni, con i suoi 4,5 metri di diametro e 7,5 metri d'altezza, per un peso di 2,2 tonnellate. Più di 20.000 gocce di cristallo Swarovsky, costate oltre un milione di dollari, decorano il lampadario, nell'intento – da parte dei produttori – di fare assurgere il teatro dove regna il fantasma ai fasti di palazzi come quello del Teatro «Metropolitan» di New York o addirittura come quello di Versailles, all'interno dei quali venivano collocati lampadari inimitabili e sontuosi, noti in tutto il mondo per la loro brillantezza e il loro scintillio nonché per le sfaccettature straordinariamente precise dei loro cristalli.

Le riprese del film dovevano iniziare già dal 1990 con gli stessi interpreti della versione teatrale, Michael Crawford e Sarah Brightman, ma la separazione di Lloyd Webber dall'attrice fece accantonare il progetto per un lungo periodo.

Le ricerche dei nuovi protagonisti sono state lunghe e hanno portato i produttori, per una prima elezione, a indicare attori come John Travolta e Antonio Banderas per il ruolo del fantasma.

Antonio Banderas, infatti, a seguito della sua interpretazione di alcune liriche del *Phantom of the Opera* durante la serata commemorativa in onore del cinquantesimo compleanno di Andrew Lloyd Webber, è rimasto il favorito della lista fino al marzo dell'anno 2003, allorché il regista Joel Schumacher ha annunciato che Banderas non avrebbe ottenuto il ruolo:

Antonio Banderas piace moltissimo a Webber, ma non è lui il mio Fantasma.¹⁹

Tra le candidate per il ruolo di Christine, vi erano Mariah Carey, Catherine Zeta Jones e Keira Knightley. I diritti di distribuzione, per tanto tempo appartenuti alla «Warner Brothers», sono stati successivamente acquisiti da Lloyd Webber.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

La versione cinematografica, più articolata da un punto di vista musicale e con un'interpretazione estremamente coinvolgente sia dei protagonisti che dell'intero *cast*, ha reso possibile l'incremento del numero degli spettatori, offrendo al mondo intero la possibilità di rivivere le intense emozioni di questa storia senza tempo.

CONCLUSIONI

Ho iniziato questo lavoro ponendomi alcuni quesiti circa l'origine del continuo interesse che il romanzo *Le Fantôme de l'Opéra*, di Gaston Leroux, ha suscitato in moltri artisti per quasi un secolo, dando origine a un fiorire di rifacimenti, riletture e adattamenti che sembrano non esaurirsi. Ho dissertato su come questo fenomeno possa essere attribuito a cause contingenti di carattere culturale e sociologico, influenzate da mode e tendenze che mutano nel tempo ma che, alla fine, ci riportano alla tematica di questo romanzo che solo in apparenza può essere considerato come appartenente al filone della letteratura gotica.

Il mito del Minotauro che insegue la fanciulla Arianna, il mito di Europa rapita da Giove che si presenta alla giovane sotto le spoglie di un pauroso ma affascinante toro bianco, tutto un fiorire di favole e leggende che parlano di principesse rapite da mostri oscuri, questi sono gli elementi prediletti dall'uomo, fin dai tempi più antichi; anche il poeta Giacomo Leopardi, nello *Zibaldone*, descrive i sentimenti di sperdimento dell'artista di fronte al proprio aspetto orrendo:

L'uomo di immaginazione di sentimento e di entusiasmo, privo della bellezza del corpo, è verso la natura appresso a poco quello ch'è verso l'amata un amante ardentissimo e sincerissimo, non corrisposto nell'amore. Egli si slancia fervidamente verso la natura, ne sente profondissimamente tutta la forza, tutto l'incanto, tutte le attrattive, tutta la bellezza, l'ama con ogni trasporto, ma quasi che egli non fosse punto corrisposto, sente ch'egli non è partecipe di questo bello che ama ed ammira, si vede fuor dalla sfera della bellezza, come l'amante

escluso dal cuore, dalle tenerezze, dalle compagnie dell'amata. Nella considerazione e nel sentimento della natura del bello, il ritorno sopra se stesso gli è sempre penoso. Egli sente subito e continuamente che quel bello, quella cosa ch'egli ammira ed ama e sente, non gli appartiene. Egli prova quello stesso dolore che si prova nel considerare o nel vedere l'amata nelle braccia di un altro, o innamorata di un altro, e del tutto oncurante di voi. Egli sente quasi che il bello e la natura non è fatta per lui, ma per altri (e questi, cosa molto più acerba a considerare, meno degni di lui, anzi indegnissimi del godimento del bello e della natura, incapaci di sentirla e di conoscerla ec.): e prova quello stesso disgusto e finissimo dolore di un povero affamato, che vede altri cibarsi delicatamente, largamente e saporitamente, senza speranza nessuna di poter mai gustare altrettanto. Egli in somma si vede e conosce escluso senza speranza, e non partecipe dei favori di quella divinità che non solamente, ma gli è anzi così presente così vicina, ch'egli la sente come dentro se stesso, e vi s'immedesima, dico la bellezza astratta. E la natura.¹

Quali parole potrebbero meglio commentare il dramma lacerante del fantasma dell'Opera, che è un grande artista, dall'animo alto e raffinato ma che, per un oscuro destino, è condannato a vivere nascosto nei sotterranei del teatro, lontano dal mondo, e deve assistere, disperato, all'amore di Christine per Raoul, poiché il suo volto è per metà quello di un mostro, mentre la giovane cantante, seppure attratta dal suo fascino ammaliante d'artista eccezionale, gli preferisce la luce del giovane volto del visconte De Chagny? Il fantasma muore d'amore poiché non regge il dolore di aver trovato la Bellezza – quella astratta a cui si riferisce il poeta – per poi doversi rassegnare a lasciarla ad altri, meno meritevoli e indegni di goderla.

Il dramma del romanzo è attuale e antico come il mondo. Leroux concede al suo fantasma la consolazione dell'arte, della musica e del teatro, ma tutto ciò non basta all'infelice personaggio quando incontra l'amore che gli è precluso a causa della sua bruttezza.

Nel romanzo, alla fine, sono tutti infelici: Erik, l'Ombra, rientra nelle tenebre e vi muore, Christine porta nel cuore la passione rovente provata per l'oscuro artista, e Raoul deve accontentarsi di una sola

¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Milano, Einaudi, 1993, p. 2118, pensiero 818-819 del 5 marzo 1821.

parte dell'anima di Christine, che sempre resterà per metà legata all'illusione del teatro.

Chiudo questo mio lavoro dando, nuovamente, la parola a Giacomo Leopardi:

Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso
macchiommi anzi il natale, onde sì torvo
il ciel mi fosse e di fortuna il volto?
[...] i destinati eventi
move arcano consiglio. Arcano è tutto,
fuor che il nostro dolor [...].²

² Giacomo Leopardi, *Canti, L'ultimo canto di Saffo*, Milano, Einaudi, 1993, p. 86.

BIBLIOGRAFIA

- Allain M., *Fantômas*, Paris, Arthème Fayard, 1911.
- Anzi A., *Storia del Teatro Inglese dalle origini al 1660*, Milano, Einaudi, 2001.
- Blake M., *Lon Chaney's Phantom turns 70: the Making of a Movie Classic*, USA, Filmfax (September-October), 1998.
- Brockden C., *Wienland*, New Edimburg, Oxford University Press, 2001.
- Burke E., *The Philosophy Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford University Press, 1998.
- Caillois R., *Au Coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- Carroll L., *Alice in Wonderland*, New Edimburg, Seaster Book, 2002.
- Coleridge S.T., *The Rhime of the Ancient Mariner*, Edimburg, Over Publication, 1970.
- De Beaumont Leprince J.M., *La Belle et la Bête*, Paris, Flammarion, 1999.
- de Maupassant G., *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986.
- De Montaigne M., *Éssais*, Paris, Larousse, 2002.
- De Nerval G., *Les filles du feu – Silvie*, Paris, Flammarion, 1993.
- De Palma B., *Phantom of the Paradise*, New York, Pressman Williams, 1973.
- Du Maurier G., *Trilby*, New Edimburg, Oxford University Press, 1998.
- Darwin C., *The Origin of Species*, London, John Murray, 1859.
- Doglio Mazzocchi M., *Il Teatro Simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978.
- Fontaine G., *L'Opéra de Charles Garnier*, Paris, Patrimoine, 2000.
- Freud S., *The Interpretation of Dreams*, New Edimburg, Contemporary Publishing Co., 1997.

- Goya F., *Les fantômes de Goya*, Paris, Plon, 2007.
- Hogle J.E., *The Undergrounds of the Phantom of the Opera*, New York, Palgrave, 2002.
- Housson Casta I., *Le travail de l'obscur clarté dans le Fantôme de l'Opéra de Gaston Leroux*, Paris, Lettres Modernes, 1997.
- Hugo V., *Préface de Cromwell*, Paris, Larousse, 2001.
- Hugo V., *Han d'Islande*, Paris, Gallimard, 1981.
- Hugo V., *L'Homme qui rit*, Paris, Gallimard, 2001.
- Hugo V., *Nôtre Dame de Paris*, Paris, Gallimard, 2002.
- Hugo V., *Hernani*, Paris, Libro Théo, 2006.
- Kyd T., *The Spanish Tragedy*, New Edimburg, Manchester University Press, 1997.
- Lamy J.C., *Gaston Leroux ou le vrai Rouletabille*, Paris, Du Rocher, 2003.
- La Fontaine J., *Les amours de Psyché et Cupidon*, Paris, Flammarion, 1993.
- Legrand R., *Regards sur l'Opéra-Comique*, Paris, CNRS, 2002.
- Leopardi G., *Canti*, Milano, Einaudi, 1993.
- Leopardi G., *Zibaldone*, Milano, Einaudi, 1993.
- Leroux G., *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Brodard & Taupin - Groupe CPI, 2004.
- Leroux G., *Le mystère de la chambre jaune*, Paris, CIDEB, 2003.
- Leroux G., *Le parfum de la dame en noir*, Paris, Lafitte, 1932.
- Leroux G., *Le tois de trèfle*, Paris, Robert Lafont, 1993.
- Leroux G., *Les assassins fantômes*, Paris, Robert Lafont, 1993.
- Lewis M., *The Monk*, New Edimburg, Penguin, 1999.
- Macpherson J., *Ossian*, London, Kessinger Publishing, 2004.
- Nordau M., *Dégénérescence*, Paris, Max Milo, 2006.
- Perrault C., *Le Barbebleu – Les Contes de Perrault*, London, Adamant Media Co., 2001.
- Perry G., *The Complete Phantom of the Opera*, New York, Henry Holt and Co., 1987.
- Piranesi G.B., *Le Carceri*, Germania, GmbH+C, 2003.
- Poe E.A., *The Mask of the Red Death*, New Edimburg, Orion, 2002.
- Poe E.A., *The Murders of the Rue Morgue*, New Edimburg, Orion, 2002.
- Pope A., *Selected Poetry – Abelard to Eloise*, London, Oxford Press, 1996.
- Radcliffe A., *The Italian*, London, Wildside Press, 2005.
- Radcliffe A., *The Mysteries of Udolpho*, Edimburg, Dover, 2004.

- Shakespeare W., *The Tempest, Othello, Macbeth, King Lear, Tieste, Richard III, Hamlet (The Complete Works)*, London, Gramery Books, 1993.
- Shelley M., *Frankestein*, London, Edimat, 2005.
- Stevenson J.L., *The Strange Story of Dr. Jeckyll and Mr. Hyde*, Edimburg, Penguin, 1994.
- Stoker B., *Dracula*, London, Penguin, 2003.
- Turner G., *The Phantom Set*, «American Coreographer» 7 (1982), pp. 673-677.
- Warlpole H., *Il Castello di Otranto*, Italia, BUR, 1984.
- Welkos R., «*They want their Phantom: Michael Crawford fans are waging a determined campaign to see him in the film version of the musical*», «Los Angeles Sunday Times» 18, 7 (1999), pp. 3-84.

