

GERARDO GUCCINI

SUL *NERONE* DI BOITO

1. Il *'Mefistofele'* e il *'Nerone'* nella vita di Arrigo Boito

Nel febbraio del 1862 Camillo Boito raccomanda al fratello Arrigo, appena giunto a Parigi con Franco Faccio, di non abbandonare i suoi ambiziosi progetti operistici: «Hai tu condotta innanzi la istromentazione del *Faust*? Hai tu ideato il *Nerone*?».¹ È il primo documento che attesti la presenza dei due argomenti fra i programmi teatrali di Arrigo Boito, allora appena ventenne. A partire da questo momento, il protagonista goethiano e il controverso imperatore sarebbero stati oggetto di lunghi processi creativi che, scorrendo ora paralleli ora successivi l'uno all'altro, avrebbero scandito in fasi l'intera esistenza del compositore-drammaturgo. Se il *Mefistofele*, col suo disastroso debutto, il suo fortunatissimo rifacimento e le sue innumerevoli riprese, spesso direttamente seguite dall'autore, consente di ripercorrere l'evolversi dei rapporti fra Boito e le diverse articolazioni del mondo teatrale (la critica, l'editoria, i direttori d'orchestra, gli scenografi, i cantanti, i coreografi, le tecnologie e le maestranze sceniche), il *Nerone*, all'opposto, fornisce la chiave d'accesso a un diverso ordine di interazioni, condotte, non più sul palco dei teatri e nelle vicinanze della rappresentazione, bensì fra una teatralità interiorizzata e virtuale e un'inesauribile ricerca intorno a varie sfaccettature dell'argomento drammatico: storiche, filosofiche, antropologiche, estetiche... In breve, il *Mefistofele* illustra le battaglie e le pubbliche strategie di Boito, il *Nerone* l'oscuro divenire d'un teatro interiore che avvalora e difende la propria condizione di assoluta idealità sottraendosi con lucida determinazione agli appuntamenti col mondo reale. Vediamo ora come le alterne fortune della prima opera e il sotteso fermentare della seconda hanno segmentato e diversamente occupato la biografia boitiana.

Il *Mefistofele* debuttò alla Scala nel 1868. Nonostante l'impressionante campagna promozionale orchestrata da Giulio Ricordi e dalla critica favorevole

1. In P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 92.

alle tendenze moderniste (Filippo Filippi, Leone Fortis e Paolo Ferrari – la consorterìa delle tre F), l'evento si risolse, ancor più che in semplice fiasco, in un vero e proprio «scandalo» teatrale, l'espressione è di Verdi.² La disillusione incise «profondamente non solo sulla carriera artistica di Boito ma fin sulla sua stessa personalità».³ A partire da allora il giovane artista abbandonò le provocazioni e il radicale sperimentalismo che avevano contraddistinto le prime manifestazioni del suo ingegno, per acquisire, piuttosto, un saldo mestiere di scrittore per la scena (librettista e traduttore). Prima del 1868 Boito aveva scritto, per l'amico Faccio, l'impegnativo libretto dell'*Amleto* (1865). In questo caso, però, la scrittura drammatica non implicava la volontà d'acquisire una specifica abilità professionale, ma s'iscriveva in operazioni culturali condotte in opposizione ai modelli del teatro operistico ufficiale e vicine agli interessi di due cerchie culturali tutt'altro che allineate e reciprocamente solidali: quella degli 'scapigliati' e quella della critica musicale progressista. Boito e Faccio, artisti entrati precocemente in contatto con i vertici del mondo operistico, ma ancora partecipi del ribellismo artistico ed esistenziale della scapigliatura milanese, miravano a un protagonismo culturale immediato, da acquisire, non tanto attraverso successi di pubblico, ma interrompendo il predominio delle convenzioni teatrali – si legga 'Verdi' – con opere d'eccezione che educassero gli spettatori a una ricettività consapevole e intellettualmente matura. Non erano opzioni personali e prive di fondamento. Una parte rilevante dell'*establishment* culturale (critici, intellettuali, direttori di teatro e, in particolare, il giovane Giulio Ricordi) pensava infatti di poter affidare il rinnovamento dell'opera italiana all'azione di svolta di questi giovani 'geni' rappresentativi dei valori promossi dall'innovazione europea: integrazione fra dramma e tradizione sinfonica; approfondimento dei contenuti testuali; aggiornamento e modernizzazione delle tecniche di allestimento. Dopo il 1868, allorché tale piano fallì clamorosamente per non più risorgere, Boito ebbe l'intelligenza di mettere le sue esperienze e le sue capacità letterarie e inventive al servizio di una maturazione professionale che, invece di offuscarle e deprimerle, le indirizzò in modo pressoché esclusivo verso il teatro, affinando in lui il controllo progettuale dello spettacolo e quello letterario della parola musicata.⁴ Com-

2. Lettera di Giuseppe Verdi a Léon Escudier, Genova, 12 marzo 1868, *ivi*, p. 313.

3. M. CONATI, «Il valore del tempo». *Verdi e Boito, preistoria di una collaborazione*, in *Arrigo Boito*. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Venezia, San Giorgio Maggiore, 22-24 febbraio 1993), a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1994, pp. 297-354: 319.

4. Sulle acquisizioni di tecnica teatrale conseguite da Boito attraverso l'attività di librettista per altri compositori cfr. A. POLIGNANO, *Forma, parola e immagine nella librettistica minore di Arrigo Boito*, in *Arrigo Boito, musicista e letterato*, testi di M. BUSNELLI et al., Crema, Nuove edizioni,

pone libretti per Ponchielli – la celeberrima *Gioconda* –, Catalani, Coronaro, Dominiceti (firmati con l’anagrammatico pseudonimo di Tobia Gorrio); traduce opere di Wagner, Weber, Glinka; svolge consulenze, missioni, rappresentanze. Sottotraccia prosegue anche il lavoro intorno al *Nerone*.

Scrivendo a Verdi, il 10 febbraio 1870, Ricordi ci informa dello stato di non-avanzamento di quest’opera a quasi vent’anni dai suoi primi abbozzi: «Oggi, riescì interrogando *adroitement* a sapere che Boito non s’è messo per anco a musicare il *Nerone*, del quale anco non ha neppure terminato il libretto». ⁵ Facendo trapelare l’incompiutezza della drammaturgia boitiana, l’editore sperava di invogliare Verdi a far proprio l’affascinante argomento che, accettato, avrebbe comportato un fatto estremamente importante per l’economia e il prestigio di Casa Ricordi. Vale a dire, l’avvicinamento fra il grande compositore e il più promettente artista della giovane leva scapigliata. Questi, abbandonato il ruolo di demiurgo musicale, avrebbe potuto comunque influenzare, secondo i piani del lungimirante editore, il rinnovamento del melodramma verdiano. In realtà, Verdi non voleva né musicare il testo di Boito, al quale continuava a non perdonare le giovanili accuse di mercimonio artistico avanzate nell’improvvisata *Ode saffica*, né concordare con lui un nuovo trattamento drammaturgico che, peraltro, il librettista, pur di intrecciare il suo pensiero all’energia creativa di Verdi, sarebbe stato lieto d’intraprendere abbandonando quanto aveva fatto fino ad allora. I dati trasmessi dalla lettera di Ricordi sono estremamente significativi. Ci dicono che, nel 1870, una versione testuale del *Nerone* (non sappiamo se la prima o l’ennesima) era pronta a venire musicata, che la partitura non era nemmeno abbozzata e che l’autore, qualora se ne fosse presentata l’occasione, era propenso a disfare la tela pazientemente intessuta.

La fase dedicata all’acquisizione d’una più salda professionalità teatrale culmina nel 1875 con il rifacimento del *Mefistofele* che, rafforzato melodicamente e potato delle parti che più avevano indispettito il pubblico scaligero, ottenne a Bologna un successo clamoroso e ‘definitivo’, ma anche, dal punto di vista dell’autore, sostanzialmente ambiguo e scoraggiante perché fondato sul capovolgimento dei contenuti concettuali della prima versione: ribelle, laica e provocatoria quanto la seconda era mediatrice, agiografica e compiacente.

Come la caduta scaligera, anche la rinascita bolognese traccia un preciso confine nella biografia di Boito. L’entrata del *Mefistofele* nel repertorio ope-

1986, pp. 107-125; M. VIALE FERRERO, *Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, ivi, pp. 275-291; E. D’ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, prefaz. di M. GIRARDI, Venezia, Marsilio, 2010.

5. CONATI, *Verdi e Boito*, cit., p. 327.

ristico internazionale migliorò infatti le condizioni economiche del giovane autore, che non tardò a comunicare a Giulio Ricordi, instancabile *deus ex machina* d'ogni sua scelta a partire dal debutto demiurgico del 1868, di non volere più proseguire l'intrapresa carriera di librettista professionale a meno che non si trattasse di scrivere per Verdi, situazione che esulava dai condizionamenti economici e culturali del mestiere riproducendo, su diverse basi e con diversi protagonisti (a fianco dello stesso Verdi, e non più dell'amico Faccio), l'originario progetto di riforma operistica. Così Ricordi descrive al Maestro la posizione di Boito dopo il *Mefistofele* (lettera del 5 settembre 1879):

Boito fece rappresentare *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone* mi scrisse allora che non avrebbe più fatto libretti per alcuno. ... ma se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi: avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna – Ma la circostanza non si presentava ancora.⁶

All'epoca di questa missiva, che riepiloga i rapporti fra Verdi e Boito dal tramonto del progetto neroniano in poi, il Maestro, pur fra molti distinguo, aveva ormai accettato la proposta di mettere in cantiere l'*Otello*, avviando il rapporto simbiotico col suo ultimo librettista. Per Boito era un risultato importante, ma tutt'altro che scontato. L'amicizia con Ricordi, i legami con il mondo artistico, la cultura letteraria, l'inventiva teatrale e, soprattutto il credito procuratogli dai clamorosi successi della *Gioconda* e del *Mefistofele*, avrebbero potuto fare di lui uno Scribe italiano – e cioè un librettista in grado di influenzare l'immaginario drammatico di compositori e artisti scenici con inedite commistioni di suggestioni visive, recitazione, pantomima e danza – oppure un artefice di rari ma determinanti prototipi drammatico-musicali. Nell'effimero entusiasmo che seguì il debutto del secondo *Mefistofele*, entrambe le possibilità gli parvero a portata di mano. Accettò di comporre per Giovanni Bottesini, che aveva appena finito di musicare l'*Ero e Leandro*, l'argomento di alcuni ballabili di carattere sacro; scrisse il libretto della *Semira* per Luigi San Germano e quello del *Pier Luigi Farnese* per Costantino Palumbo; pensò di rimettere mano all'*Amleto* di Faccio e tornò a concentrarsi sul *Nerone*. Scrive, il 15 febbraio del 1876, al conte Agostino Salina:

Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone. [...] Questo *Nerone* (che non ha niente a che fare con quello del Cossa) potrà forse presentarsi al pubblico fra un anno.⁷

6. Ivi, p. 348.

7. In NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 406.

Pochi mesi dopo, però, una lettera a San Germano (12 giugno 1876) chiarisce che questa vertigine artistica non si incardinava sulla composizione dell'opera bensì a un processo immateriale in cui il pensiero creativo si mordeva metaforicamente la coda assestando un organismo profondamente radicato nell'esistenza dell'autore ma debolmente oggettivato sotto il profilo formale:

Il *Nerone* va cuocendo, poco a poco, più nel mio cervello che nella carta, ma mi pare che vada cuocendo bene. Non so pensare ad altro, benché abbia altre cose da pensare.⁸

Più il tempo passava, più il successo del rinato *Mefistofele* implodeva su sé stesso, traducendosi in incombenze materiali legate al succedersi delle repliche. Scrive Boito al conte Luigi Salina, figlio di Agostino, che continuava a chiedere informazioni sullo stato di attuazione del *Nerone*: «nell'arte nostra, coi nostri costumi, l'opera già fatta e rappresentata è la nemica naturale dell'opera che si sta facendo: l'una rallenta l'altra».⁹

Dal 1875, la raggiunta indipendenza economica, e poi, a partire dal 1879, il rapporto simbiotico con Verdi privarono di ragioni e possibilità l'autonomia professionale del Boito librettista e confinarono in una dimensione strettamente privata, sottratta al giudizio e all'influenza di amici e collaboratori, il processo creativo del *Nerone*. Processo che, proprio mentre Boito affinava le proprie conoscenze sulle dinamiche drammaturgiche, realizzando la monumentale disposizione scenica del *Mefistofele* (1877)¹⁰ e seguendo insieme a Ricordi ogni dettaglio dell'allestimento dell'*Otello*,¹¹ continuò a svolgersi, al di fuori dei contesti e delle finalità attuative del teatro materiale, in una dimensione psichica che introiettava tecniche, innovazioni e abilità diverse, mantenendo gli esiti via via conseguiti in uno stato di virtualità irrisolta e sperimentale che li rendeva continuamente reversibili, correggibili, sostituibili. Inabissandosi nell'artista, il processo compositivo del *Nerone* aveva sviluppato una dinamica creativa che manteneva fluidi e reattivi (oggi diremmo liquidi) i livelli delle ricerche storico-letterarie, della scrittura testuale, della progettazione scenica e della composizione musicale. Livelli che, proprio perché disgregati da una risultante formale che ne comprendesse e fissasse le differenziate risoluzioni, continuavano a interagire e a sollecitarsi l'un l'altro nella più completa assenza di scadenze operative.

8. Ivi, p. 411.

9. Ivi, p. 413 (lettera del 22 novembre 1876).

10. Cfr. W. ASHBROOK-G. GUCCINI, '*Mefistofele*' di Arrigo Boito, Milano, Ricordi, 1998. La pubblicazione contiene la ricordiana *Disposizione scenica per l'opera 'Mefistofele' di Arrigo Boito* (pp. 35-146).

11. Cfr. J. HEPOKOSKI-M. VIALE FERRERO, '*Otello*' di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990.

Fra questi tre elementi della biografia boitiana, il successo del *Mefistofele*, l'inabissamento psichico del *Nerone* e la simbiosi con Verdi, sussistono rapporti di causa/effetto che si spiegano confrontando le finalità culturali del giovane Boito a quelle dell'artista maturo.

Negli anni della scapigliatura, egli auspicava la composizione di opere di svolta che realizzassero «la completa obliterazione della formula» e «[l]a creazione della forma».¹² Per la proto-avanguardia scapigliata non si trattava di abbattere l'«altare» dell'arte teatrale, come, due anni dopo il *Falstaff*, avrebbe fatto l'irriverente e fantasticamente adolescenziale *Ubu roi* di Jarry, ma di «nettarlo» consacrandolo a nuovi culti artistici. Nel tardo prolungamento di questa strategia riformatrice s'iscrive, nel 1875, la rinascita del *Mefistofele* che se, da un lato, rianimava in Boito la ricerca del capolavoro risolutivo, dall'altro, la rescindeva dalla speranza di poter incarnare lui stesso l'identità demiurgica preposta a tale storico compito. L'entusiastica reazione degli spettatori premiava, infatti, un rifacimento che, nell'aderire al gusto per l'espressione melodica e alla richiesta di eventi melodrammaticamente espliciti e semanticamente chiari, aveva consapevolmente tradito i valori estetici e i contenuti della prima versione.¹³ Artista provvisto d'un sentire etico acutissimo, Boito capì che le sue capacità eccellevano nel creare differenziate connessioni testuali fra dimensione concettuale e dimensione progettuale, mentre incontravano forti difficoltà nello stringere gli intenti espressivi in una 'forma' musicale eloquente e innovativa. Per suscitare nel pubblico l'effetto di tale forma gli era stato necessario, a Bologna, manomettere cinicamente il livello degli intenti approdando a una variante di quelli che Wagner, parlando di Meyerbeer in *Oper und Drama*, chiamava «effetti senza cause»; i suoi, per così dire, erano 'effetti prodotti da cause sostitute',¹⁴ che degradavano ai limiti dell'auto-parodia gli originari valori concettuali. Così, per non fare che un esempio, Faust, il filosofo che nella prima versione aveva indagato la materia increata del mondo, nella seconda si salvava dalla dannazione invocando le falangi angeliche e brandendo il Vangelo. Da queste sfalsature e dalla consapevolezza dei propri limiti, discendono, in Boito, sia la decisione di introiettare il processo compositivo del *Nerone* sottraendolo alle verifiche della produttività teatrale, che l'esclusiva collaborazione con Verdi. Rapporto

12. A. BOITO, 'Ginevra di Scozia', opera nuova del signor Rota, «Figaro», 21 gennaio 1864, in ID., *Tutti gli scritti*, a cura di P. NARDI, Milano, Mondadori, 1942, p. 1107.

13. Cfr. G. GUCCINI, *I due 'Mefistofele' di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in ASHBROOK-GUCCINI, *'Mefistofele' di Arrigo Boito*, cit., pp. 147-318.

14. Mutuo l'espressione da Giovanni Morelli che definisce *Mefistofele* e *Nerone* «sostituti d'opera»: «Due simulacri che aspirano a farsi qualificare come copie "rovinate" degli originali» (G. MORELLI, *Qualcosa sul 'Nerone'*, in *Arrigo Boito*, cit., pp. 519-555: 519).

che va assolutamente distinto dalle modalità relazionali che intercorrevano fra librettisti e compositori di mestiere. In esso, infatti, le strategie culturali del drammaturgo letterario trascendevano ampiamente le finalità della scrittura librettistica. Dal punto di vista di Boito, i libretti dell'*Otello* e del *Falstaff* rientravano in una progettualità che comprendeva l'avvicinamento fra il grande compositore e Shakespeare, il confluire dei loro teatri, la composizione di nuove 'forme' drammatico-musicali, la costituzione d'un repertorio d'arte e, tramite questo, la riforma dell'opera italiana. Paradossalmente, per comprendere il senso ricoperto dal rapporto con l'immenso Maestro di Busseto non conviene considerare le altre collaborazioni librettistiche (con Faccio o Ponchielli), ma il parallelo sodalizio (sentimentale e scenico) con Eleonora Duse,¹⁵ per la quale Boito ridusse a copione due drammi shakespeariani: il *Macbeth*, restato nel cassetto, e l'*Antonio e Cleopatra* che la Divina mise in scena con grande impegno e dispendio di mezzi, andando coraggiosamente incontro a un fiasco che puniva il suo ripudio delle mode e dei gusti che l'avevano portata al successo.

A seguito dei traumi inferti dal fallimento del primo *Mefistofele* e dal successo del secondo, Boito, dunque, sperimentò dinamiche creative più rispondenti ai punti di forza della sue peculiari attitudini di *dramaturg*. E cioè coniugò il dramma shakespeariano agli straordinari poteri d'espressione esercitati, in campo musicale, da Giuseppe Verdi e, nell'evanescente terreno della *performance*, da Eleonora Duse. Le date confermano il carattere unitario di tale strategia culturale: l'*Otello* verdiano debutta nel 1887, l'*Antonio e Cleopatra* con Eleonora Duse nel 1888. Commentando la freddezza del pubblico napoletano per la nuova interpretazione dusiana, Boito motiva la necessità di ricondurre a Shakespeare il teatro italiano con considerazioni, che, salvo il tono deluso, avrebbero potuto benissimo riferirsi all'esperienza verdiana:

15. Una prima articolata analisi dell'azione formativa di Boito su Eleonora Duse è in C. MOLINARI, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano fra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985 (in partic. *Il poeta e la capocomico*, pp. 125-164) dove si evidenziano le parallele mediazioni shakespeariane svolte dal letterato: «*Otello* e *Falstaff* furono un successo, naturalmente grazie a Verdi, *Cleopatra* un fallimento, nonostante la Duse» (p. 137). Mirella Schino porta l'attenzione sullo sguardo che la Duse rivolge a Boito vecchio, trincerato fra gli emblemi del passato e l'inesauribile ricerca neroniana: «Le portrait d'une jeune femme de il y a 30 ans à sa droit (le mien de jadis) et une portrait de Verdi sur sa table à écrire, c'est tout, et des livres, des livres, partout» (cit. in M. SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Bologna, il Mulino, 1992, p. 48). La triangolazione Boito, Duse, Shakespeare è ripresa in P. PUPPA, *La Cleopatra di Eleonora*, in *Voci e anime, corpi e scritte*. Atti del convegno internazionale su Eleonora Duse (Venezia, 1-4 ottobre 2008), a cura di M.I. BIGGI e P. P., Roma, Bulzoni, 2009, pp. 279-298.

Un capolavoro immenso, un'opera più umana di tutta l'umanità! Che cosa vogliono?! **Il vero**. E non c'è vero più vero di quello. Che cosa vogliono? Il teatro. E non c'è più Teatro di quello.¹⁶

Le affinità fra le diverse articolazioni dell'opera boitiana non dipendono dallo svolgimento di mansioni più o meno affini – scrivere un libretto o ridurre un dramma – ma dalla vocazione a sostanziare in eventi d'arte storicamente e culturalmente motivati ramificate opere di mediazione e connessione relazionale: fra il *Faust* e il mondo della scapigliatura nel caso del primo *Mefistofele*; fra il primo *Mefistofele* e gli orizzonti d'attesa del pubblico contemporaneo nel caso della seconda versione dell'opera; fra la complessità dei personaggi shakespeariani e l'arte interpretativa di Eleonora Duse nel caso dei copioni per la celebre attrice; fra il teatro di Shakespeare e quello di Verdi nel caso di *Otello* e *Falstaff*. Infine, nel *Nerone*, la dialettica relazionale si fa ancora più interna e intima, svolgendosi fra l'immaginazione, il mondo del protagonista storico e le corrispondenti dimensioni dello stesso Boito, che, spiega in una lettera a Verdi, intese rappresentarsi nel proprio argomento.¹⁷

L'occasione che consentì a Boito di esporre il delicato rapporto di convivenza col *Nerone* è il fraintendimento causato da una domanda del giornalista napoletano Martino Cafiero che, il 20 marzo 1884, gli chiese se *Otello* non sarebbe stato un soggetto buono anche per lui. Boito, in risposta alla spinosa questione, dichiarò di aver creduto di non poter trarre un buon libretto dalla tragedia di Shakespeare «perché la sentiva troppo nella sua forma tragica per potergli dare una veste lirica», e di essere riuscito nell'intento «solo ponendosi dal punto di vista della musica verdiana».¹⁸ Letta l'intervista, Verdi ritenne che Boito avesse così inteso comunicare il proprio rammarico per non aver potuto musicare egli stesso la vicenda del Moro, e scrisse a Faccio dichiarandosi disposto non solo a tirarsi indietro, ma anche a regalare il libretto all'autore. Boito rispose allora alla limpida furia del Maestro con una lettera di spiegazioni che costituisce l'unico articolato commento del drammaturgo sul processo compositivo del *Nerone*:

Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il *forse* dove vuol Lei, attaccato alla parola *anni* o alla parola *lavoro*) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e

16. Lettera alla Duse dell'8 gennaio 1889, in E. DUSE-A. BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di R. RADICE, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 306.

17. Cfr. nota 19.

18. Sull'episodio cfr. D. DEL NERO, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 122-123.

così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfissiato da un ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca, cioè l'epoca del mio argomento, e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Shakespeare, potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del teatro; terminerò il *Nerone* o non lo terminerò, ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro [...]. Lei è più sano di me, più forte di me, abbiamo fatto la prova del braccio e il mio piegava sotto il Suo, la Sua vita è tranquilla e serena, ripigli la penna e mi scriva presto: *Caro Boito, fatemi il piacere di mutare questi versi ecc. ecc.*, ed io li muterò subito con gioia e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte io nel mondo delle allucinazioni.¹⁹

La completa identificazione di arte e vita, che il Novecento rigenererà in forme sia ludiche che distruttive e tragiche, precipita qui in una inerme auto-denuncia. Non c'è, a fronte del Maestro, nessuna dignità da preservare, nessuna opera o abilità artistica da rivendicare, ma solo la confessione d'un dualismo introiettato e vissuto, che lo stesso Boito aveva stabilito e alimentato per usufruire di riflesso della luce emanata dalla «vita vera e reale dell'Arte». Questo dualismo non riguardava l'ideale e la realtà, l'angelico e il demoniaco, ma si sostanzava negli stessi Boito e Verdi, associando il primo al fosco mito dell'imperatore romano e il secondo all'inesauribile energia dell'opera di Shakespeare. Il processo compositivo del *Nerone* – confessa Boito – procede fra stati allucinatori prossimi alla malattia, quello dell'*Otello* è sospinto da una salubre creatività. Verdi è sano e forte, Boito è debole e malato. La vita del primo è tranquilla e serena perché separa l'atto artistico dalla coltivazione dei campi, dalle operazioni di compravendita, dagli animali da cortile, dai cavalli, dal concime, dalle sementi. Quella del secondo è invece schiacciata dall'incubo generato dall'insufficienza dell'atto artistico che, non sfogandosi nel gesto artigiano del comporre, tracima in tutte le manifestazioni del vivere inquinandole di sogni a occhi aperti.

Boito non potrebbe dirlo più chiaramente: Verdi gli è indispensabile come l'aria per poter compenetrare azione e ideale in opere di centrale importanza per l'arte, il mondo sociale e la Storia; mentre il lavoro intorno al *Nerone* gli è necessario per poter gestire una parte della sua esistenza artistica che rischierebbe di risultare vana, improduttiva o vuota, se, a riscattarla sul ciglio dell'abisso, non intervenisse la lotta quotidiana per l'incarnazione d'un mondo altro, storicamente indagato e concettualmente conosciuto ancor più di

19. Lettera del (19?) aprile 1884, in NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 494-495 e in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. MEDICI e M. CONATI, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, pp. 72-73.

quello presente. Parlando di Verdi, Boito mette l'accento sulla creazione che fa esistere l'opera, parlando di sé stesso, mette l'accento sulla lotta quotidiana che fa esistere il processo. Niente, nell'Italia dell'ultimo Ottocento, è più moderno di questa umanissima resa della modernità all'artigiana e solare separazione fra vita e arte.

Il testo del *Nerone* venne pubblicato nel 1901, lo stesso anno della morte di Verdi; l'interesse suscitato fu grande, come testimoniano le impressioni di Verga, Fogazzaro, Giacosa, Bellaigue, Marinetti e l'ampio studio monografico di Romualdo Giani (1901), tuttora fondamentale sia per la ricognizione intorno alle opere d'argomento neroniano del periodo che per l'individuazione delle fonti utilizzate da Boito.²⁰ Tuttavia, l'incidenza della progettualità boitiana, ancora sostanziata da didascalie in attesa di spettacolo e da versi in attesa di musica, venne fortemente sminuita dalle contemporanee invenzioni del teatro italiano. Nel 1901, Eleonora Duse metteva in scena con inedito sfarzo la dannunziana *Francesca da Rimini*, «poema di sangue e di lussuria» secondo la definizione dell'autore, nel mentre, all'interno del laboratorio boitiano, i furibondi amplessi fra l'imperatore e Asteria, la donna dei serpenti, che adora nell'amato la vertiginosa vicinanza del precipizio, continuavano a restare allo stato di materiale 'pre-espressivo'²¹ fra infiniti appunti, battute, scene, riferimenti e citazioni che dilatavano a ogni aggiunta un immaginario talmente eclettico e ramificato da ostacolare, anziché avvantaggiare il movimento della sintesi drammatica. Il carattere privato e sommerso del processo compositivo del *Nerone*, e il suo manifestarsi sempre in ritardo – sia come testo (1901) sia come partitura e spettacolo (1924) – rispetto alle tematiche e alle emergenze stilistiche dell'epoca, non sono difetti dell'ultima fase della creatività boitiana, bensì elementi che la caratterizzano e addirittura fondano.

Il direttore di scena Giovacchino Forzano, incaricato da Toscanini di realizzare l'allestimento scaligero del *Nerone* (1924) seguendo le prescrizioni boitiane, osservò, dopo averle consultate, che «D'Annunzio aveva avuto un predecessore».²² Se musicato e messo in scena negli anni immediatamente successivi il 1894, allorché Verdi poté leggerne l'elaborato libretto,²³ il *Nerone* avreb-

20. Cfr. R. GIANI, *Il 'Nerone' di Arrigo Boito* (1901), Torino, Bocca, 1924².

21. Mutuo la nozione di pre-espressivo da Eugenio Barba che la usa per indicare le tecniche extra-quotidiane dell'attore in una situazione di rappresentazione organizzata (cfr. E. BARBA-M. DE MARINIS, *Due lettere sul pre-espressivo dell'attore, il mimo e i rapporti fra pratica e teoria*, «Teatro e storia», IX, 1994, 16, pp. 239-257). Nel caso della scrittura librettistica di Boito, i versi aspirano a farsi *performance* sonora in modo analogo a quello con cui il corpo allenato dell'attore tende ad acquisire un senso drammatico-espressivo a contatto con le indicazioni e dei montaggi registici.

22. G. FORZANO, *La preparazione scenica del 'Nerone'*, «La lettura», XXIV, marzo 1924, p. 170.

23. Cfr. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 589.

be fatto sì che il D'Annunzio teatrale risultasse almeno in parte un successore di Boito al quale lo avvicinavano, sul terreno della spettacolarità decadente, le compenetrazioni di amore e morte, dissoluzione e isteria, fantasmagoria e filologia, amoralità e superomismo. Tuttavia, l'interminabile processo compositivo di quest'opera incompiuta non mirava a proiettare il dramma realizzato nel tumulto degli eventi storici, ma a preservare Boito nell'individualità dell'artista un'esperienza resistenziale polemicamente sottratta alle trasformazioni della cultura e del mondo sociale.

2. *Boito* dramaturg

Dalle ceneri della giovanile esperienza demiurgica, Boito aveva fatto nascere, in netto anticipo sui tempi, una particolare figura di *protodramaturg* che trasformava e riviveva i testi in funzione dei loro destinatari artistici. Osserva Meldolesi, avvicinando la collaborazione con la Duse e il rapporto simbiotico con Verdi:

Ambedue questi protodramaturg [Ludovico Di Breme e Arrigo Boito] furono mossi dall'amore [per Carlotta Marchionni e per Eleonora Duse], dal desiderio che risplendesse appieno l'arte dell'amata. Ma Boito andò oltre. Si direbbe che giungesse a prospettare da dramaturg sviluppi della svolta modeniana e che ciò ne rendesse anche strategica l'operosità. All'attore del romanticismo negativo della scena lo collegava l'interesse a valorizzare ulteriormente, a partire dalla cultura del suo tempo, le permanenze date dell'energia shakespeariana; e un saggio recente di Gerardo Guccini [...] avvalorava il parere, non senza segnalare nella librettistica, appunto, un'esperienza capace di incoraggiamenti per la nostra prassi, data la straordinaria apertura sociale raggiunta dall'Opera. La condizione del librettista intento a scoprire i luoghi di riattivazione di una fonte, per lo più letteraria, poteva farsi allora propedeutica a quella del compositore: ché dovevano venirne delle narrazioni ad hoc, necessarie al decantarsi delle partiture e dei primi alvei emotivi, articolati più o meno esplicitamente per duttili nessi del pieno e del vuoto.²⁴

Prima del 1868, il giovane Boito aveva individuato quale condizione essenziale del rinnovamento teatrale la rottura delle 'formule' a favore della 'forma' e il superamento dello *status quo* incarnato dal repertorio verdiano, mentre, dopo il 1875, era passato dalla ricerca di momenti di svolta rappresentativi delle

24. C. MELDOLESI, *Parte prima. Il dramaturg europeo come attore ombra. Dalla Germania all'area italo-francese*, in ID. e R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italo-francese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 108-109.

nuove istanze generazionali alla definizione di eccellenze sceniche da realizzare tramite l'apporto espressivo di artisti 'altri' e immedesimandosi preventivamente nei loro punti di vista, nelle loro reazioni a Shakespeare. In questo periodo che, creativamente, si chiude col *Falstaff* e, come sistema di vita, con la morte del Maestro (1901), Boito trovò, all'ombra di Verdi e nelle vicinanze della Duse, una pienezza d'esistenza artistica non inquinata da contraddizioni e frustrante senso del limite.

Accanto alle attività di librettista, consulente culturale e uomo esperto nella *mise en scène*, il lavoro sul *Nerone* continuava però a occuparlo intensamente. Sicché, dissoltosi l'abbagliante sodalizio verdiano, il processo compositivo della sua seconda opera emerse nuovamente in primo piano, accreditando l'attesa d'un debutto d'importanza storica così come lo erano stati quelli del secondo *Mefistofele*, dell'*Otello* e del *Falstaff*. Dal 1901 alla morte (1918), Boito non fece che alimentare e deludere questa speranza, suscitata, negli spettatori del teatro d'opera di mezzo mondo, dal desiderio di vedere infine concludersi con un clamoroso *happy end* la sfuggente vicenda umana d'un artista che era stato via via il più importante poeta della scapigliatura, il demiurgico autore del *Mefistofele*, il geniale librettista dell'ultimo Verdi.

Boito, però, al contrario di quello che i suoi estimatori continuavano a credere, non era più – seppure lo fosse mai stato – un operista, un maestro di musica: la sua identità si era internamente conformata a misura d'una strategia d'azione il cui fine non era produrre direttamente forme d'arte, ma attivare in altre espressioni sceniche che entrassero nell'immaginario collettivo modificando la storia della cultura e del teatro. Con la Duse e, soprattutto, con Verdi, Boito aveva agito in quanto attivatore e regista di processi creativi che, già all'origine, prevedevano la definizione di fasi storiche che li valorizzassero e inquadrassero; tanto che i libretti per Verdi, confrontati alla carriera del compositore, sono leggibili come mitopoiesi d'una ricerca infine approdata a conclusive sintesi quali il rinnovato incontro con Shakespeare, la simbiosi col teatro d'interpretazione del 'grande attore', la conquista, dopo tante lacrime, dell'ironia e del riso.

Operando in solitudine – parallelamente o dopo le collaborazioni con l'attrice e con il Maestro di Busseto –, Boito confermò questa stessa *forma mentis* facendosi *dramaturg* di sé stesso.

Scisso da polarità artistiche capaci di concretare autonomamente forme drammatico-musicali o espressioni performative, il Boito-*dramaturg* affinò l'arte di ricavare dalla ricerca storico-letteraria e dalla riflessione teorica progetti compositivi che irretivano con minuzia le mansioni del Boito-letterato e del Boito-musicista. Il Boito-*dramaturg* forniva loro compiti dettagliati e vincolanti. D'altra parte, il Boito-letterato e il Boito-musicista allargavano a dismisura il campo d'azione del Boito-*dramaturg*, considerando transitori e sostituibili i

propri esiti parziali: le scene scritte e anche quelle musicate venivano infatti frequentemente sacrificate, in attesa che, di tentativo in tentativo, la logica interna dell'opera si formasse e imponesse di per sé.

3. Il processo compositivo del 'Nerone'

Il testo del *Nerone* nasceva alla confluenza di diversi elementi: le citazioni e i dati raccolti, il restauro «degli antichi metri nella ritmica moderna»,²⁵ la situazione scenica e l'architettura drammatica. Livello che comprendeva le caratteristiche – emozionali, intellettuali, storiche e simboliche – che ogni personaggio presentava sia all'interno dei singoli atti sia in relazione agli altri (sicché Fanuèl incarnava il cristianesimo delle origini e Simon Mago l'aspirazione alla chiesa-istituzione, Rubria l'amore coniugale e Asteria la passione irrealizzabile). Commentando le difficoltà del proprio sistema, Boito invitò l'amico Giacosa – impegnato in un dramma sulla figura del senese Provenzano Salvani – a non seguirlo lungo la strada dell'erudizione creativa e a riferirsi piuttosto alla libera inventiva di Shakespeare che, a somiglianza di Verdi, veniva così chiamato a raffigurare, a lato del velenoso acculturamento boitiano, il disinibito procedere di un'arte sana e fabbrile:

I libri che hai studiato sono più che sufficienti e non cercarne altri, non imitarmi in questa vana, affannata, maniaca e vigliacca ricerca del sapere e dell'ideale, ti ho istillato nel sangue il mio veleno e ne ho rimorso. Shakespeare con poche pagine di Plutarco dava anima e forma ai suoi drammi romani, a Shakespeare sarebbero bastate venti pagine del Villani per scrivere il Provenzano.²⁶

Altrettanto condizionata di quella testuale dove, secondo Boito, «non v'[era] parola [che] non po[tesse] essere documentata»,²⁷ era anche la composizione musicale. Uno schema conservato fra le carte parmensi del *Nerone* (xii B, 2) riporta le associazioni fra tonalità, colori e strumenti: DO (bianco), ottavino, flauto, armonici di corde, arpa acuta; SOL (rosa), violini: cantino e 2^a corda, viole: cantino, cornette, arpa verso l'acuto; RE (giallo), trombe, violini: 3^a e 4^a corda, viole: 2^a, 3^a e 4^a, arpa bassa; LA (scarlatta), tromboni; MI (rosso), corni;

25. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 687. Sintomatico dell'interesse di Boito per il mondo acustico del Nerone storico il taccuino intitolato *Metrologia, ritmologia* che registrava all'inizio un motto tratto dalla *Storia* di Tacito (I 16): «Sit ante oculos Nero» (ibid.).

26. Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, s.d. (ma dopo il 24 novembre 1882), in D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., pp. 95-96.

27. G. GALLIGNANI, *Arrigo Boito rievocato da un amico*, «La lettura», XIX, marzo 1919, p. 165.

SI (porpora), trombone basso, bassotuba; SOLb (nero), contrabbasso, contro-fagotto; REb (grigio), fagotto, violoncello, contrabbasso, corno inglese basso; LAb (violetto), clarinetto, clarone, violoncello; MIb (azzurro), violini; Sib (celesti), violini; FA (verde), oboe, corno inglese, violini, viole.²⁸

Cosa fu, per Boito, il *Nerone*? Niente, in quest'opera che non c'era, poteva interrompere il prodursi di dinamiche creative che metabolizzavano condizionamenti e vincoli disseminati dal Boito-dramaturgo. Al loro interno, l'atto di comporre veniva sostituito dallo svolgimento di esercizi propedeutici al conseguimento di finalità artistiche tanto idealizzate e protette da venire sottratte alla rude convivenza con le contingenze storiche. Non escludo che proprio l'incompiutezza venisse quindi vissuta dal drammaturgo come un valore essenziale, da preservare assolutamente.

Boito componeva brani e intere scene, aggregandoli alla mobile struttura d'una drammaturgia testuale dove non venivano però fissati e connessi da gesti compositivi irreversibili e formali, tali insomma da staccare il *Nerone* dalla vita del suo autore. Più che con un'opera casualmente incompiuta, si ha qui a che fare con un processo consapevolmente basato sulla procrastinazione degli esiti. Al suo interno, anche le scene musicate venivano rubricate in quanto tentativi, abbozzi, esercizi destinati ad ardere nel caminetto del drammaturgo, come rivelano gli indiscreti e illuminanti aneddoti riferiti da Raffaello De Rensis:

Le pagine musicali [di Boito] scomparivano entro una panciuta cartella posata sul tavolo del Maestro, il quale – geloso com'era di quanto scriveva – non usava il compiacente cestino, ma stracciava in minutissimi pezzi i suoi manoscritti, raccogliendoli nella famosa cartella. E quando arrivava il triste giorno, [...] ordinava al cameriere brontolone: – Prendi e porta di là. Il cameriere portava tutto di là ed accendeva il caminetto e dava principio all'esecuzione del *Nerone*. Fuoco di gioia!²⁹

Se molte pagine musicali venivano lacerate non appena composte, altre restavano sulla scrivania di Boito tanto a lungo da convivere, nel corso del processo compositivo, con altre successive versioni della stessa scena. De Rensis, al proposito, riporta la risposta di Camillo Boito ad Alessandro Luzio che, incontrato al palazzo Ducale di Venezia, gli aveva chiesto se il *Nerone* fosse infine compiuto: «Finitissimo; il guaio è che di molte parti ha fatto due, tre, quattro redazioni, tra cui il suo pensiero oscilla ancora irresoluto...!».³⁰

28. In D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 181.

29. R. DE RENSIS, *Arrigo Boito. Aneddoti e bizzarrie poetiche e musicali*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, p. 91.

30. Ivi, p. 93.

È probabile che alcune di queste versioni si fossero radicate nell'organismo *in fieri* del *Nerone* e venissero eseguite per pochi e selezionati ascoltatori al fine di provarne l'efficacia. Ma neppure questa relativa accettazione era garanzia d'una stabile 'messa in forma'. Il principe Caetani di Sermoneta, al quale Boito aveva suonato un prologo poi cassato, ne chiese notizia al compositore ottenendone la seguente risposta: «Tutto distrutto, quel prologo! interruppe alquanto rudemente Boito. Non è rimasta neppure una nota di quella pagina!».³¹

Le scene musicate e successivamente scartate non rientrano nella documentazione del *Nerone*, che risulta quindi priva di componenti essenziali per l'identificazione degli sperimentali svolgimenti del processo compositivo. Qualora la si consideri in funzione dell'esito operistico, questa documentazione presenta materiali disomogenei e contraddittori, che stratificano versioni letterarie, accumulano appunti e citazioni e descrivono minuziosamente l'allestimento spettacolare d'una partitura restata allo stato di abbozzo (i primi quattro atti non sono compiutamente orchestrati e l'ultimo non è nemmeno musicato).

Diversamente, qualora la si valuti in quanto sedimentazione e traccia d'una anomala drammaturgia sperimentale, questa stessa documentazione costituisce un oggetto culturale incognito, tutto da definire: enigmatico rispetto alle modalità ottocentesche e stranamente in anticipo sui tempi se confrontato ai valori delle avanguardie moderniste che avrebbero esteso i confini di ciò che pretendeva di essere 'arte' comprendendovi, assieme ai prodotti, lo stesso esperire degli artisti. E, quindi, i materiali preparatori, i tracciati della ricerca, i segni impressi, ancor più che tracciati, dal senso estetico del vivere.

Boito, durante gli anni dedicati al *Nerone*, praticò un sistema compositivo che non passava assialmente dalla definizione dell'argomento alla scrittura del libretto e da questa alla composizione della musica e alla progettazione dell'allestimento, ma manteneva continuamente mobili e reciprocamente reattivi questi strati. Con scelta coerente al processo, l'autore, giunto vicino all'agognata conclusione, rimise tutto in gioco «pretende[ndo] di essersi accorto "di non sapere più la musica" e di dover per ciò ricominciare la sua educazione».³²

In sostanza, il sistema di Boito mirava a procrastinare, non solo la fine del processo compositivo, ma anche lo stesso compimento progressivo dell'opera, aprendo prospettive di ricerca che mantenessero necessario e vivo l'inesauribile lavoro intorno alla decantazione drammatico-musicale dell'argomento.

31. Ivi, p. 97.

32. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 686. Da questa rieducazione armonica risultarono, probabilmente, i dodici taccuini consultati da Nardi: «dei quali quattro intitolati *Trattato d'armonia*, e gli altri su *I modi e le sette ottave modali*» (ibid.).

4. *Un concetto di svolta: l'ipertesto neroniano*

Qualora fossero state conservate le soluzioni musicali attestate da Camillo Boito e De Rensis,³³ la documentazione del *Nerone* risponderebbe oggi ai requisiti dell'ipertesto teorizzato nel 1965 da Ted Nelson. Al suo interno troveremmo infatti sia un insieme di blocchi informativi (sui personaggi e sulla loro interpretazione drammatica, sugli oggetti, sull'epoca storica, sui contenuti testuali, sulla messa in scena, sulle scene musicate), che un insieme di collegamenti logici (o drammaturgici) istituiti fra tali blocchi. Scrive Roncaglia in una fortunata definizione di ipertesto:

Un ipertesto consiste in un insieme di blocchi informativi [...] e di un insieme di collegamenti e rimandi (link) istituiti fra tali blocchi, fra porzioni di tali blocchi o all'interno di un singolo blocco.³⁴

Un utente può dunque accedere ai singoli blocchi informativi percorrendo variamente i collegamenti che li uniscono. E i contenuti dei singoli blocchi possono essere – proprio come nel *Nerone* – testi scritti (dialoghi, didascalie, citazioni, micro-trattati sull'armonia o sulla metrica), immagini fisse (bozzetti scenografici e figure varie), immagini in movimento (le soluzioni e i riferimenti spettacolari), suoni (la musica composta) e altri mezzi di comunicazione (le planimetrie oppure combinazioni fra colori e tonalità). Grazie a questa mobile varietà di componenti «l'ipertesto realizza una “liberazione” del lettore al quale viene affidata una funzione attiva e non passiva, nella scelta dei propri percorsi di lettura».³⁵

È più d'un gioco immaginare uno studioso di Boito che, muovendosi fra soluzioni scartate, abbozzi e appunti, componga un *Nerone*-che-non-c'è, un'opera di puro montaggio, concettuale e postmoderna, che declini secondo personali

33. Boito continuò, fin quasi alla morte, a comporre e a distruggere la musica del *Nerone*, incrementando a dismisura l'ipertesto neroniano che, pur non conservato né, in quanto ipertesto, teorizzato e intenzionalmente perseguito, sollecitava e assorbiva, di fatto, le energie creative del drammaturgo. E ciò nonostante, a quell'altezza cronologica, nessuno parlasse più di compimenti e debutti e Ricordi avesse perso, al proposito, ogni speranza. L'informazione proviene da una sgomenta Eleonora Duse che comunica alla figlia Enrichetta, in data 16 maggio 1917, il riaccendersi del conflitto d'arte fra Boito e l'interminabile *Nerone*: «Dieu, j'ai écrit une petite carte al Santo, je devrais t'écrire des volumes sur lui, son conflit d'art, s'est reproduit en core! Il travaille, il compose et il détruit son œuvre! – 30 ans – Ma fille!» (*Ma Pupa, Henriette. Le lettere di Eleonora Duse alla figlia*, a cura di M.I. BIGGI, Venezia, Marsilio, 2010, p. 180, lettera 211).

34. G. RONCAGLIA, *Ipertesti e argomentazione*, in P. CARBONE-P. FERRI, *Le comunità virtuali e i saperi umanistici*, Milano, Mimesis, 1999, p. 220.

35. Ibid.

concetti interpretativi i personaggi di Nerone, Fanuèl, Simon Mago, Asteria e Rubria. Il fatto che questo procedimento potrebbe essere effettivamente attuato qualora Boito non avesse bruciato le musiche scartate, testimonia la natura ipertestuale del processo compositivo del *Nerone*, dove, alla stratigrafia delle versioni testuali, corrispondevano le diramazioni ad albero delle scene musicali.

Lavorando a quest'opera per oltre cinquant'anni, Boito, da un lato, approfondì le «specializzazioni composite» del librettista-drammaturgo, artista esperto di scenografia senza essere scenografo, di recitazione senza essere attore, di coreografia senza essere coreografo;³⁶ dall'altro, si confrontò con il modello teorico del dramma wagneriano che coniugava i livelli delle intuizioni originarie, del parlato, dello spettacolo visivo e della musica. Di suo, a questa combinazione di mestiere e ricerca formale, aggiunse una capacità di dilatazione temporale che anticipava la novecentesca centralità del processo rispetto al prodotto,³⁷ con la differenza che, nel caso del *Nerone*, il processo non si contrappone al prodotto, ma ne prolunga indefinitamente la composizione inestando alle dinamiche della drammaturgia musicale e scenica proliferazioni ipertestuali e diversificati percorsi di ricerca.

A seconda che l'accento cada sulla dilatazione del processo oppure sulla sua azione esplorativa e di ricerca, i cinquant'anni dedicati al *Nerone* possono venire addebitati all'amletica irrisolutezza della psicologia boitiana oppure consegnati alla storia del teatro, fermo restando che appartengono sia all'una che all'altra, seppure con percentuali diverse a seconda dell'impostazione adottata.

Volgendo la questione a favore di Boito, possiamo dire che il processo compositivo del *Nerone* sonda dinamiche musicali e sceniche dilatando i tempi della decantazione formale. Oppure, all'opposto, possiamo affermare che la patologica simbiosi fra autore e opera ha qui intercettato problematiche teoriche e progettuali che sono restate allo stato di abbozzo. Entrambe le formulazioni contengono verità che si intaccano a vicenda. Incontrovertibile è però il fatto che il *Nerone* sperimenti con dedizione e coerenza gli effetti d'una prolungatissima sospensione degli esiti formali sulla processualità della composizione operistica. Come s'è visto, in questa particolare situazione, la ricerca prende il sopravvento sull'artigianale concretezza del fare artistico; l'ipertesto si dilata

36. Cfr. GUCCINI, *I due 'Mefistofele' di Boito: drammaturgie e figurazioni*, cit.

37. Il «sempre più marcato spostamento d'accento dal prodotto al processo creativo» (M. DE MARINIS, *Il Nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 232) è una caratteristica fondamentale dell'innovazione teatrale, che l'ha storicamente declinata ricavandone differenziate dinamiche progettuali e tipologie di esiti. Per un recente regesto del fenomeno cfr. G. GUCCINI, *Processo, prassi, progetto*, in *Nobiltà e miseria, presente e futuro delle residenze creative in Italia (Secondo movimento, 2014-2015)*, a cura di F. BIONDI, E. DONATINI e G. G., Mondaino, L'arboreto, 2016, pp. 180-184.

a discapito del testo; l'autore assume il profilo del *dramaturg*; la liquidità delle funzioni progettuali, letterarie e musicali – che interagiscono le une con le altre – prefigura, se non la loro totale degerarchizzazione, diversi assetti gerarchici. Esito del resto previsto dal giovane Boito che aveva parlato della necessità di «allentare il più possibile» il «centro di gravità» della musica.³⁸ In breve, la sospensione degli esiti anticipa e coltiva nell'appartato laboratorio neroniano sia gli empirici valori operativi del Nuovo teatro novecentesco che gli assalti all'impossibile delle svolte moderniste, dalla totalità concettuale del «livre à venir» di Mallarmé alla decantazione antologica del Grande Vetro di Duchamp. Non a caso, le considerazioni di Barthes su Flaubert, «primo scrittore della modernità», aderiscono come un guanto al processo compositivo del *Nerone*: «Niente obbliga a finire una frase: essa è infinitamente “catalizzabile”, vi si può sempre aggiungere qualcosa. E questo fino alla fine della nostra vita».³⁹

Forse il nuovo, al quale ci siamo abituati a pensare come a una fatale emanazione dei mutamenti storici, non è che una semplice manomissione nell'architettura dell'antico.

5. *Il taglio dell'atto quinto e le sue conseguenze*

Nel 1911, in una bella mattina di primavera, Boito si recò da Giulio Ricordi per annunciargli d'aver accettato il consiglio di tagliare l'ultimo atto del *Nerone*. Decisione che, quanto meno, limitava la proliferazione ipertestuale del *Nerone* sopprimendo l'atto che più d'ogni altro avrebbe richiesto l'ideazione d'un linguaggio musicale *ad hoc* che seguisse le transizioni di *Nerone* fra meta-recitazione, introspezione, estasi sensuale e follia. Scrive Adami, testimone oculare dei rapporti fra l'editore e il Maestro:

Ricordi sapeva [...] che la grande preoccupazione di Boito era nel quinto atto che si svolgeva, orgiastico e tragico, nel teatro di Nerone, mentre l'incendio divampava, e si chiudeva con la disperata follia dell'imperatore, circondato e serrato dagli spettri che lo maledivano in eterno.⁴⁰

38. A. BOITO, *Cronaca musicale*, «La perseveranza», 13 settembre 1863, in ID., *Tutti gli scritti*, cit., p. 1084.

39. R. BARTHES, *La crise de la vérité (entretien avec J.-J. Brochier, sur Flaubert, 'Bouvard et Pécuchet')*, «Magazine littéraire», gennaio 1976, 108 (trad. it. a cura di A. SQUILLACI: http://lafrusta.homestead.com/fili_r_barthes.html [data di consultazione: 13 dicembre 2016]).

40. G. ADAMI, *Giulio Ricordi, l'amico dei musicisti italiani*, Milano, Editoriale Domus, 1945, pp. 187-188.

Inoltre, visto che i primi quattro atti risultavano musicati seppure non ancora orchestrati (compito che, in un secondo tempo, Toscanini affiderà ad Antonio Smareglia), il taglio del quinto consentiva di programmare per il 1912 l'attesissimo debutto dell'opera, della quale, però, mutilava la logica e disgregava l'architettura drammatica. Ancora una volta, Boito occultava il suo misterioso procedere, sacrificando alla confezione scenico-orchestrata delle parti fino allora composte la possibilità di portare a termine un'ardita drammaturgia che sperimentava, prima di Pirandello, il teatro nel teatro in quanto strumento di denudamento psichico e delegava agli spettatori il senso dell'enigmatica conclusione a 'canone sospeso'.⁴¹

Quale sarebbe stato, infatti, il giudizio di Pallade Atena invocata *in extremis* da Nerone per sfuggire la funesta apparizione degli uccisi?

L'opera in quattro atti si conclude con la morte della cristiana Rubria e il suo nostalgico duetto d'amore con Fanuèl (personaggio ispirato a Paolo di Tarso del quale, inizialmente, aveva conservato il nome); quella in cinque accompagna fino alla catastrofe gli itinerari dei protagonisti pagani. Il pubblico non avrebbe dunque visto né il delirante suicidio della donna dei serpenti fra le braccia dell'amato imperatore né l'ultimo avatar di questi nelle vesti di Nerone *tragoedus*: figurazione preparata fin dall'atto I in cui il matricida si rivolge all'urna di Agrippina mentre, minaccioso e lontano, echeggia il grido «Nerone-Oreste!».

Com'era proprio di Boito, la posizione culminante dell'interpretazione metateatrale di Oreste rispondeva sia a ragioni d'ordine drammaturgico sia a preoccupazioni filologiche. Nel Libro xv degli *Annali* tacitiani, dove si trattano gli anni dal 62 al 65, viene riportato un commento alla congiura di Pisone che mostra come, a quella altezza cronologica, il Nerone presente nell'immaginario dei contemporanei fosse ancora il Nerone *citharoedus* che, coerentemente, l'opera boitiana evoca per primo (atto II). Scrive Tacito:

[Subrio] Flavo aveva detto, che il disonore dell'impero non sarebbe diminuito se si abbattesse un sonatore di cetra per sostituirlo con un cantore di tragedie; se infatti Nerone si esibiva con la cetra, Pisone declamava in costume teatrale brani di tragedie.⁴²

Il Nerone *tragoedus* si rivelò pienamente solo nella tournée del 66-67 in Elade dove interpretò per lo più i ruoli di Edipo, Ercole e Oreste matricida.⁴³

41. Pasolini mutua l'espressione dagli studi di Barthes su Brecht. Cfr. P.P. PASOLINI, *La fine dell'avanguardia* (Appunti per una frase di Goldmann, per due versi di un testo d'avanguardia, e per un'intervista di Barthes), in ID., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 139-140.

42. Tac. *Ann.* xv 65.

43. Cfr. S. MAZZONI, *Nero tragicus cantor*, «Dionysus ex machina», III, 2012, pp. 226-243 (<http://www.dionysusexmachina.it/pdf/articoli/93.pdf> [data di consultazione: 13 dicembre

La tragedia boitiana, mostrando dapprima il Nerone *citharoedus* e solo in conclusione il Nerone *tragoedus*, manteneva dunque, se non i contenuti narrativi della biografia neroniana, la successione dei ruoli artistici ricoperti dall'imperatore, ai quali – quasi in sostituzione del giovanile Nerone *agitator*⁴⁴ escluso dalla narrazione drammatica – aggiunse un originale Nerone *régisseur* (atto iv). Il riferimento figura in una didascalia, poi corretta dall'edizione del 1901, che descrive i frenetici preparativi dei giochi circensi (prima parte dell'atto iv). Dice Nerone:

Son pronti i tori? e le funi? e la scena
Del Citerone? e i veltri? e i sagittari?...⁴⁵

La didascalia assimila l'agitazione di Nerone alle eclettiche competenze dei contemporanei responsabili scenici che dovevano controllare e gestire tutti gli aspetti dell'allestimento:

*(affaccendato come un régisseur di teatro, chiedendo a Tepnos, a Gobiras, ad Alituro).*⁴⁶

Forse temendo che il termine moderno avrebbe troppo mostrato il suo rapporto di *transfert* col personaggio, Boito, nel testo edito, sostituì l'espressione col meno impegnativo «ordinatore di spettacoli» (p. 276).

L'opera in cinque atti prevede una successione di azioni rituali e ruoli artistici che consentono al protagonista di manifestare le sfaccettature della propria complessa identità transitando fra gli uni e gli altri. Nell'atto I, solo, di notte, lungo la via Appia, Nerone stringe le ceneri della madre, prefigurando l'interpretazione immedesimata del personaggio di Oreste; nell'atto II esplora i rituali esoterici di Simon Mago e, scoperti i suoi inganni, mette sé stesso sull'altare atteggiandosi «come l'Apollo Musagete» (p. 247); nella prima parte dell'atto IV dirige gli spettacoli circensi (è il Nerone *régisseur*); nell'atto V interpreta il ruolo di Oreste e, uscito di parte, accusa pubblicamente il sicario che ha ucciso Agrippina, si abbandona all'abbraccio febbrile di Asteria e viene infine assalito, su uno sfondo di cristiani impeciati e brucianti, dalla spettrale folla delle vittime cui aveva tolto la vita.

Come Boito, Nerone vede nell'arte un'azione che modifica l'artista com-

2016)).

44. Cfr. *ivi*, p. 229.

45. A. BOITO, *Nerone*, in *Id.*, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 178-319: 276. D'ora in poi indicherò in corpo di testo e senza altra specificazione il numero di pagina di tutte le citazioni tratte dalla presente edizione.

46. Riportata in C. ALBERTI, *Le didascalie del 'Nerone'*, in *Arrigo Boito*, cit., pp. 485-508: 503.

pletandolo, trasformandolo, rivelandolo a sé stesso attraverso i *transfert* che lo legano ai ruoli artistici rivestiti e ai personaggi interpretati. La sua parabola scenica si conclude con un gesto concettualmente magnifico, ma – temo – scenicamente incomprensibile poiché affidato alla cultura classica dello spettatore e per nulla incardinato sullo sviluppo di pregresse situazioni drammatiche o a paradigmi morali che lo chiariscano e motivino. Leggiamo l'enigmatica conclusione della tragedia boitiana:

[Nerone] tutto smarrito sale sulla scena del suo teatro e corre ad abbracciare le ginocchia della statua di Pallade gridando:

Asilo! Asilo!

UNA VOCE TERRIBILE

come di moltitudini, dal fondo:

Caduta è Babilonia! Arde Sodoma!

[..]

GLI SPETTRI

terribilmente:

È giunto il dì dell'ira.

Squilli in cielo. Segue un grande silenzio. Nerone è prostrato ai piedi dell'altare di Pallade. Gli spettri gli sono vicini.

NERONE

rialzandosi lentamente:

Ma il tuon del bronzo sperderà l'abbietto Stuol dell'Averno.

Così dicendo si accosta allo scudo della Dea (pp. 317-319).

Nerone, mentre gli spettri si avvicinano sempre più, percuote il bronzo due volte, alla terza «*cade a terra svenuto mentre tutta la scena s'oscura e scoppia il fragore del tuono*» (p. 319). Le movenze, gli effetti visivi e quelli rumorali occupano intensamente la scena, facendo passare in subordine i riferimenti eschilei che puntellano il senso concettuale dell'azione. Il risalire sul palco teatrale, l'abbracciare le ginocchia di Pallade, il chiederle asilo e il percuotere lo scudo della dea connettono infatti il racconto di Nerone-Oreste sull'assassinio di Agrippina-Clitemnestra al percorso espiatorio descritto dalla trilogia di Eschilo che si conclude ad Atene grazie all'intervento di Pallade. Riuscendo dove l'Apollo delfico si era dimostrato impotente, la protettrice della città libera Oreste dalla persecuzione delle Erinni grazie all'istituzione dell'Areopago che, acquisito il risolutivo voto della dea, assolve il matricida.

A fronte dei delitti commessi, dei cristiani bruciati, dei familiari decimati, Boito fa balenare la possibilità d'un grado di giudizio successivo che rimediti la figura storica e la dimensione umana di Nerone. Il vaglio critico al quale la storiografia ha recentemente sottoposto le narrazioni di Tacito, Svetonio e Dione Cassio va nella direzione indicata dall'allusione boitiana.

Nessuno di costoro fu testimone oculare delle vicende neroniane. Le loro ricostruzioni si basarono in larga misura su fonti pregresse oggi in massima parte perdute. E di ciò dobbiamo tener conto, lamentando l'impossibilità d'incrociare le opere dei tre storici con la perduta storiografia coeva a Nero.⁴⁷

Tuttavia, l'orizzonte culturale dell'opera boitiana è estraneo alle riforme politiche ed economiche che motivano le recenti riabilitazioni del discusso imperatore, mentre include in primissimo piano il confronto fra cristianesimo emergente e decadenza pagana, effetti antropologici della nuova religione e proliferazioni dell'antica in situazioni di nuovo politeismo e crisi.

6. Nerone, Boito, il cristianesimo

Boito ricavò dalla *Préface* del *Cromwell* il concetto di dualismo che non si stancherà di applicare alla sua opera di saggista, drammaturgo e poeta, traendone un repertorio di figure doppie (speculari, complementari, contrarie). Secondo Hugo, autore venerato dal giovane Boito,⁴⁸ a introdurre nella Storia la visione duale dell'essere umano e, assieme a questa, la supremazia del dramma sugli altri generi letterari, è stato il cristianesimo:

Du jour où le christianisme a dit à l'homme: «Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie»; de ce jour le drame a été créé.⁴⁹

L'età moderna, in tale prospettiva, nasce con la nuova religione e comporta un tipo antropologico 'duale' che si esprime nella conflittualità del dramma: forma artisticamente culminata in Shakespeare, che, per Hugo come per Boito, si erge pertanto a modello delle arti contemporanee. Iscritti nella vasta periodizzazione della *Préface*, gli argomenti del *Faust* e del *Nerone*, coltivati da Boito fin dalla giovinezza, evidenziano interessi che potrebbero altrimenti passare inosservati. Boito, così come lo conosciamo dalle lettere e dagli artico-

47. MAZZONI, *Nero tragicus cantor*, cit., p. 227.

48. Sulle relazioni fra Hugo e il giovane Boito cfr. R. GIAZZOTTO, *Hugo, Boito e gli «scapigliati»* (1958), in *L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 160-164.

49. V. HUGO, *Préface a Cromwell* (1827), in ID., *Théâtre complet*, préface par R. PURNAL, édition établie et annotée par J.-J. THIERRY et J. MÉLÈZE, Paris, Gallimard, 1963, vol. I, pp. 409-454: 425.

li, non sembra avere mai condiviso una visione fideistica del mondo, proprio per questo le matrici cristiane del dualismo, al quale fece costante riferimento, devono avergli posto problemi circa la natura dei suoi intramontabili archetipi drammatici: Faust e Nerone.

Alla percezione vissuta e fundamentalmente negativa del cristianesimo contemporaneo, subentrano, nell'opera boitiana, ricerche e riflessioni sul cristianesimo matrice dell'uomo moderno. In questo lavoro di approfondimento e scavo antropologico, Goethe si era rivelato una guida insostituibile; il *Faust* affronta infatti laicamente, con i più raffinati strumenti dell'arte e della cultura, i nuclei dell'identità cristiana: il mistero della salvazione, la natura della tentazione, il senso del libero arbitrio. Inoltre, Goethe mette a confronto mondo antico e medioevo gotico: connessione nevralgica per il gusto plastico di Boito.

Nel caso del *Nerone*, invece, non v'erano maestri da seguire o strade tracciate. Qui il processo compositivo non aveva per referente un dramma composto – com'è il caso del *Mefistofele* o dei libretti shakespeariani per Verdi – ma la vita di Nerone e della Roma imperiale, dove il cristianesimo si mostrava in quanto originaria forza storica, mentre, a fronte dei suoi martiri e dei suoi rivoluzionari valori, i rituali, i miti e le pratiche spettacolari (dal circo alla tragedia) della cultura pagana continuavano a proliferare animati da un diverso sentimento dell'esistenza. Per individuare una struttura drammatica di base che gli consentisse di drammatizzare e riscrivere all'infinito frammenti del quadro scenico e delle vicende individuali, Boito concepì il soggetto più e più volte. Osserva Morelli:

[Nelle carticelle dei preliminari] l'opera non comincia da subito ad essere concepita sullo zoccolo drammatico della iniziazione di Nerone al senso tragico del matricidio classico per poi proliferare e proliferare verso l'ideazione del simmetrico finale istrionico. Si vede bene nelle carte che, invece, all'inizio [...] tutto sembra stringersi attorno a temi di dualismo di fedi e di stili di vita, religione e arte (cristiane e magiche; vere e false; patetiche e ghignanti; evangeliche e epigrammatiche). [...] Convenzionale è la scansione della «sceneggiatura», che agli inizi è francamente quadripartita (Suburra/Tempio/Circo/Terre) priva della fondamentale relazione matricidio/istrionismo che nutrirà l'ambizione di costruire un nuovo personaggio tragico: un super-Oreste esteta-saltimbanco-maledetto).⁵⁰

Da qualità intrinseca ai contenuti drammatici, il dualismo divenne dunque una caratteristica del loro piano di relazione e contenimento formale. Col *Nerone*, ancor più che col *Mefistofele*, Boito tentò di dimostrare, in ideale dialogo con Hugo, che la concezione dualistica dell'uomo non solo aderiva natural-

50. MORELLI, *Qualcosa sul 'Nerone'*, cit., pp. 550-551.

mente, come un abito tagliato su misura, alla psicologia dell'uomo cristiano, ma si prestava a coinvolgere e riunire nel tempo e nello spazio della rappresentazione anche diversi tipi antropologici e dinamiche culturali.

Sul versante cristiano dell'opera, i personaggi di Rubria e Fanuèl riflettono il carattere unitario e sentimentale della fede delle origini compenetrando passione amorosa, estemporanei rituali floreali e nostalgica rimembranza della viva presenza di Cristo. Fanuèl, «quasi cullando» la morente Rubria, la rievoca con immagini sognanti e concrete (forse le più belle dell'opera):

Laggiù,

Fra i giunchi di Genèsareth, oscilla
Ancor la barca ove pregò Gesù.
Quella cadenza placida di cuna
Invita a stormi i bimbi sulla prora...
Dormi quieta, dormi (p. 293).

Sul versante pagano, le religioni presentano invece sincretismi fortemente influenzati da pulsioni individuali, ragione per cui ogni *dramatis personae* custodisce un culto in formazione (ascendente, folgorante, autoreferenziale...): Simon Mago tenta di ottenere da Fanuèl il segreto dei miracoli cristiani per costruire una chiesa gerarchicamente organizzata che si sostituisca al potere imperiale; Asteria, la donna delle serpi, ricava dall'irrazionale pulsione amorosa per Nerone una gnosi tragica che si risolve in desiderio di morte e mistica donazione di sé alla divinità dell'amato; infine, Nerone («esteta-saltimbanco-maledetto») colleziona rituali, esperienze misteriche e pratiche artistiche nell'aspettativa d'una doppia trasfigurazione dell'io e del reale.

In breve, Nerone che, non a caso, spesso fraintende quel che vede, sta a un'arte sanamente distinta dalla vita, come Boito sta a Verdi oppure a Shakespeare. Il personaggio e il suo autore sono entrambi artisti decadenti. La loro specularità non è solo di natura estetica, ma riguarda anche i rapporti con la religione cristiana, come dimostra un polemico articolo che Boito pubblica sulle pagine del «Figaro» (4 febbraio 1864) in risposta a Emilio Treves che lo aveva accusato di ricavare da Renan tutte le sue idee in materia di religione:

La nostra generazione, quella dei capelli biondi, ne va gridando ogni giorno che il Cattolicismo crolla, che il feticismo ruina, e che una inquieta verità, forse il messianismo di Mickiewicz [sic], s'innalza. Ne va gridando che un Dio s'è putrefatto, e che un Uomo s'è divinizzato [...] e che vagando ne' tempi futuri intorno alle pendici del Golgota e frugando religiosamente quella terra di sangue, un poeta od un bifolco troveranno forse il cranio santissimo di Cristo. E da queste grida [...] ne viene l'arte che ci frulla nel cuore. E sarà un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo* ed ecco finalmente la parola

sputata. [...] Realismo! un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato.⁵¹

In sostanza, il Nerone *citharoedus*, *tragoedus* e *régisseur*, il Nerone abnorme artista anti-cristiano e decadente è più vicino a Boito e ai tenaci retaggi della cultura scapigliata e *maudit*, che non i candidi caratteri dei convertiti. Probabilmente anche per via di questo oscuro affratellamento, la sua vicenda umana veniva affidata *in extremis* al giudizio di Pallade.

7. *L'ipertesto si allarga nuovamente*

Una volta presa la decisione di concludere l'opera, Boito sembra comportarsi come un normale operista: abbozza l'orchestrazione delle parti musicate; segue il lavoro dello scenografo Lodovico Pogliaghi che disegna bozzetti e oggetti da realizzare; precisa il progetto spettacolare. Ma queste stesse operazioni, invece di predisporre l'allestimento, procrastinano la conclusione del processo. All'orchestrazione corrispondono riflessioni sui principî della teoria musicale; alla pianificazione dell'allestimento ulteriori ricerche sulle «tintorie romane al tempo dell'impero», «sul ricamo in oro», «sui tessuti di solo oro», «sui disegni di stoffe», «sugli ornati cuciti alle vesti»;⁵² alle ricerche sulle corrispondenze fra tonalità e colori l'aggiornamento delle funzioni estetiche e semantiche dell'illuminotecnica. Confrontando gli essenziali riferimenti alle luci disseminati nel testo edito alla drammaturgia cromatica della disposizione scenica appare evidente che fra gli uni e l'altra è subentrata una nuova concezione visiva.

Nell'atto I, ad esempio, il libretto si limita a menzionare l'iniziale oscurità della scena – «barlume cinereo», «il campo nereggia» (p. 185) – e poi il sorgere del sole – «il cielo si rasserena» (p. 201), «la luce, mite ancora e senza raggi, a grado a grado scopre le cose remote» (p. 204). In questo aumento di luminosità i soli colori nominati sono quelli delle vesti: il «kalasiris a tinte fosche» di Asteria (p. 196), la «bianca stola» di Rubria (p. 201), la tunica «tinta di porpora» di Nerone (p. 207). Di tutt'altro tono le corrispondenti indicazioni della disposizione inedita. «Appena scomparso Nerone [nell'atto primo], l'ambiente di orrore s'attenua, il grigio sfuma nell'indaco. Colore dominante l'indaco». Poi, all'entrata in scena di Rubria: «l'indaco sfuma rapidamente nell'azzurro, colore dominante l'azzurro». Una nuova transizione cromatica accompagna

51. A. BOITO, *Polemica letteraria*, in ID., *Opere letterarie* (1996), a cura di A.I. VILLA, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001², p. 329.

52. FORZANO, *La preparazione scenica del 'Nerone'*, cit., p. 170.

l'azione di Simon Mago: «Simonia – Aurora – Trionfo. L'azzurro imbianca poi sfuma in giallo, colore dominante il giallo».⁵³ Boito accorda le entrate e le uscite dei personaggi a successive sezioni dello spettro cromatico affinché gli stessi effetti luminosi descrivano in modo affatto naturalistico l'alzarsi del sole e i valori simbolici di personaggi e azioni.

In un procedimento assiale i maggiori dettagli avrebbero segnalato l'avvicinarsi del debutto; mentre, nel caso di Boito, aprirono nuovi blocchi informativi riportando definitivamente in alto mare la conclusione del *Nerone*. Giulio Ricordi smise di pensare al debutto e il mondo culturale continuò a fantasticare intorno all'incompiuto *Nerone*. Tornato da una visita al fronte, Boito morì di angina pectoris il 10 giugno 1918. Fra i suoi lasciti, assieme all'opera incompiuta, faldoni di appunti e citazioni, numerosi taccuini, diverse versioni del testo e le disposizioni sceniche: materiali che, conservati fra Casa Ricordi, la Fondazione Cini e il Conservatorio di Parma, costituiscono lo straordinario ipertesto d'una solitaria e sperimentale saldatura fra operatività artistica e quotidiano esistere.

8. *Una drammaturgia dell'ipertesto?*

L'ipertesto neroniano non è una disposizione scenica proliferata anzitempo sul gracile corpo sonoro d'una musica abbozzata né corrisponde alle finalità pratiche di tale apparato. I suoi materiali non s'inquadrano in una dinamica assiale che attraversi le diverse fasi del soggetto, del libretto, della partitura e dell'allestimento scenico. L'ipertesto neroniano sostituisce i procedimenti della composizione drammatica con ricerche e drammatizzazioni fini a sé stesse che, invece di risolversi in risultanti estetiche d'insieme, moltiplicano i singoli blocchi informativi e le loro possibilità d'interazione, facendo dell'autore una sorta di lettore propositivo e dialettico dell'opera *in fieri*.

Boito, ovviamente, non ragionava in termini di ipertesto, tuttavia si accorse che la composizione del *Nerone* non assomigliava a niente di esistente. Quest'opera gli invadeva la vita senza che la vita riuscisse a ricavarne energie e intuizioni che le consentissero di procedere alla speculare invasione del contiguo territorio dell'arte. Fra pratica artistica e quotidiano esistere si era prodotto in lui un doloroso equilibrio statico, che già nel 1884 gli appariva *incubico*, *asfissiante* e *allucinato*. Afflitto da quest'anomalo blocco creativo internamente brulicante e febbrile, Boito prese l'eroica decisione di coltivarlo e approfondirlo ulteriormente, programmandone, non tanto lo sbocco, quanto l'indefinita

53. Ibid.

durata. Compito a sua volta impegnativo. Un'attività artistica essenzialmente basata sulla riscrittura e sulla proliferazione di eterogenei esiti parziali, richiedeva infatti particolari condizioni di svolgimento e prosiegua. Giovanni Morelli riporta una fondamentale indicazione rinvenuta fra le carte del *Nerone*:

Sfugge all'interpretazione, ma è bella e forte, l'epigrafe di una delle carte: «Ogni atto deve avere la sua catastrofe»; una partizione ricorrente delle catastrofi non è forse utile alla teatralità, di certo è utile, però, per disfare le tele.⁵⁴

La dimensione ipertestuale delle carte boitiane svela le implicazioni dell'asciutta sentenza. Il fatto che ogni atto abbia la sua catastrofe modula il processo in strutture relativamente indipendenti, da integrare, variare o correggere senza dover per questo rivedere l'insieme della tela, che può venire liberamente disfatta settore dopo settore pur mantenendo l'impianto complessivo. Una cosa è la catastrofe che conclude l'esistenza di Rubria, un'altra quella che condanna a morte Asteria, un'altra ancora quella che appende il tragico precipitare di Nerone al giudizio di Pallade. L'opera boitiana innesta i personaggi a quadri pullulanti di vita collettiva che, mancando una trama egemone e strutturalmente fondante, si sviluppano attorno a catastrofi e climax indipendenti dalle interazioni dialogiche e dalla volontà dei protagonisti. Al termine dell'atto I, Nerone crede che i romani lo cerchino per punirlo dell'orrendo matricidio, mentre la folla che lo raggiunge è festosa e adorante. Al termine del secondo quadro dell'atto IV, la dolce Rubria muore a seguito del crollo dell'Oppidum. Nerone, nell'atto V, viene funestato dal coro delle vittime. Lo stesso storico incendio di Roma non è opera di Nerone, che si limita a estenderlo, ma viene appiccato senza uno scopo preciso dalla delirante donna dei serpenti:

ASTERIA Io diedi al rogo la prima favilla.

NERONE Tu?

ASTERIA Sì, tu, poi, propagasti la fiamma.

con impeto:

Siam congiunti nel fuoco (p. 311).

Quasi nulla accade a effetto d'un disegno intenzionale: situazione ideale per poter accogliere e sviluppare, sulla base d'una stessa struttura modulare, molteplici *plots*. Lo stesso taglio del V atto, pur deleterio dal punto di vista della logica drammatica, poté venire fatto perché, anche mancando le catastrofi di Asteria e Nerone, restava pur sempre, quale plausibile conclusione operistica, la lirica catastrofe di Rubria.

54. MORELLI, *Qualcosa sul 'Nerone'*, cit., p. 555.

L'ipertesto neroniano prevedeva la possibilità di proliferazioni e modifiche che si concentrassero a piacere sull'uno o sull'altro atto indipendentemente dalla loro successione e, in certa misura, anche dalle loro componenti interne. I micro-drammi che intarsiano il corteo dell'atto I, i riti esoterici di Simon Mago oppure la preparazione dei sanguinosi spettacoli circensi non influenzano gli eventi drammatici che si svolgono nei loro pressi: il rituale funerario di Nerone sull'urna di Agrippina, l'incontro fra l'imperatore e Asteria (creduta un essere divino) e lo svelamento della vestale Rubria che, identificata in quanto cristiana, viene destinata all'arena.

Le dinamiche ipertestuali del processo compositivo hanno disseminato gli esiti di sterminate ricerche su una struttura modulare internamente composta di minuti tasselli, che l'autore poteva sostituire all'infinito finché non si fossero empiricamente prodotte le transizioni ricercate, le intonazioni pertinenti, gli effetti voluti. La proliferazione delle scene musicate – e, spesso, immediatamente bruciate – ritardava, da un lato, il compimento della forma operistica, mentre, dall'altro, ne aggregava le componenti con inesauribile fiducia nelle proprietà dell'attesa. Anche adesso, ascoltando il *Nerone*, conviene ricordare, per poter meglio inquadrare il suo processo compositivo nella sfuggente storia dei procedimenti artistici, che non si tratta propriamente di un'opera – e cioè d'un libretto musicato – ma del montaggio di musiche via via composte, tracciate, conservate e, infine, connesse le une alle altre dall'applicazione d'una lucida drammaturgia post-operistica. Gli appunti di poetica disseminati nell'ipertesto neroniano inducono a pensare che la musica continuamente riscritta e sacrificata da Boito fosse in gran parte costituita da declamazioni notate:

Prima di essere musicista bisogna essere poeta.⁵⁵

Parla il tuo verso finché dall'accento giusto, parlato, esca il ritmo e l'intervallo musicale da sé. Finché l'accento parlato si cristallizzi in suoni.⁵⁶

La parola cantata del *Nerone* procede da infinite e solitarie sillabazioni del testo poetico. L'idea d'una musica che si *cristallizza* da sé per autodeterminazione formale del senso drammatico è forse l'aspetto più alto e intrigante della sperimentazione boitiana, che non pervenne, però, né a concettualizzare i propri anomali procedimenti né a definire una partitura performativa che riunisse e testimoniassero le prospettive esplorate dal processo compositivo. Il taglio del nevralgico atto V immise infatti l'ampia porzione superstita – i primi quattro atti – all'interno dell'ipertesto neroniano. L'opera destinata al debutto non era la stessa alla quale Boito aveva lavorato per anni. E cioè

55. NARDI, *Arrigo Boito*, cit., p. 689.

56. Ibid.

non concludeva l'originario progetto tragico ricavandone una forma musicale e un modello performativo, mentre costituiva un gigantesco blocco informativo che richiedeva, per poter essere inteso, il confronto con altri blocchi informativi, primo fra tutti il testo del 1901. Documento, a sua volta, di natura ipertestuale. Boito, nell'importante nota introduttiva, esplicita infatti la necessità di adattare battute e didascalie alla conoscenza che i lettori avevano dello spettacolo:

Il testo della Tragedia che qui si presenta sotto forma di libro, non è in tutto conforme a quello destinato alla rappresentazione lirica. Nella presente edizione sono aggiunti molti particolari del dialogo e delle didascalie, e ciò fu fatto col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'espressione di alcuni passi e le loro condizioni pittoriche o plastiche (p. 182).

L'oggetto culturale che Boito presenta al lettore non è né un libretto d'opera né un testo drammatico autonomo, ma un blocco informativo ipertestuale la cui composizione muta a seconda degli altri blocchi informativi a conoscenza del lettore stesso. Una cosa è il blocco informativo letto nella prossimità dello spettacolo, un'altra è il blocco informativo consultato lontano dalle rappresentazioni sceniche: in quest'ultimo, battute e didascalie supplementari risarciscono la mancanza delle scenografie e dell'azione.

La *forma mentis* di Boito intreccia elementi affini all'innovazione novecentesca – dalla relatività degli esiti alla centralità del processo – e valori promossi dall'aggiornamento teatrale del pieno Ottocento. Mi riferisco, in particolare, alla mitizzazione della 'creazione' scenica direttamente seguita dall'autore e assunta quale modello dalle successive rappresentazioni. Quando Boito parla di «condizioni pittoriche o plastiche» non si riferisce a generiche proprietà della scena, ma a quelle figurazioni e pantomime che egli stesso aveva previsto e descritto, considerandole essenziali al compimento dell'espressione drammatico-musicale. Quindi, se solo tali necessarie condizioni consentono di accedere alla visione dell'autore, questa, ai giorni nostri, appare assolutamente inattuabile. La pratica dell'ipertesto non può venire insomma valutata in quanto modalità compositiva del testo, data la frammentarietà e l'incompletezza degli esiti formali. In compenso, l'articolato ipertesto proliferato nell'attesa del *Nerone* costituisce un oggetto culturale promettente e unico, seppure misconosciuto dal suo stesso artefice che lo sfolgò di interi settori. Questo insieme di documenti, testi e partiture è, ancor più dell'opera stessa, l'impressionante testimonianza d'una esperienza liminare che ha ancora molto da insegnare sui rapporti fra tradizione e innovazione, arte-nella-vita e vita-nell'arte. Toccando senza troppe perifrasi il fulcro della questione, direi che l'ipertesto neroniano costituisce un precoce contesto di conoscenza di quella traumatica dissociazione

fra ricerca artistica e talento artigiano che avrebbe diffusamente caratterizzato alcune significative tendenze, ancor più che della stretta contemporaneità, dell'innovazione novecentesca.