

Forse solo coloro che praticano da maestri la tradizione letteraria europea e quanti sanno ricreare consapevoli le fantasmagorie del kitsch potrebbero affrontare in consonanza di spirito quella strana creatura che fu il *Nerone* di Arrigo Boito<sup>1</sup>. Pure il libretto del dramma<sup>2</sup> ha sollecitato gli antichisti ad analizzare lo straniato testo indagandovi le tracce classiche, sulla scia di una 'fortuna' del personaggio di Nerone<sup>3</sup> che ha nei secoli, e fino a tempi recenti, oscillato tra il sublime e il ridicolo<sup>4</sup>, fino al *Quo Vadis*, al *Nerone* di Petrolini<sup>5</sup>, o alla maschera grottesca di Alberto Sordi<sup>6</sup>.

Nel testo di Boito, l'ispirazione tacitiana, le memorie svetoniane e l'attento collage di fonti sono abbastanza evidenti dietro il décor decadente dell'impianto scenico: la critica ha per parte sua ben inquadrato il gusto del *Nerone* entro le caratteristiche dell'autore<sup>7</sup>. Sono ben individuati anche i testi anche moderni che soprattutto guidarono l'invenzione di Boito, da Racine del *Britannicus* al *Nerone* di Piero Cossa<sup>8</sup>, ed altri ancora. Meno considerato, finora, è stato l'apporto greco alla costruzione del farraginoso dramma. In esso si ritrova però qualche elemento su cui mette conto soffermarsi, a rimarcare soprattutto una traccia poco nota della 'fortuna' di Eschilo: nella rappresentazione che si svolge nel V atto, infatti, Nerone interpreta una scena tragica direttamente ispirata all'*Oresteia*<sup>9</sup>.

- 1 Il riferimento è a *La carne, la morte e il diavolo* di M. Praz, Firenze 1966<sup>2</sup>, part. p. 237, e a *Super-Eliogabalo* di A. Arbasino, Milano 2000.
- 2 Il testo del *Nerone*, compreso il quinto atto non poi inserito nella versione musicata, in A. Boito, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano 1942, 181-319, 1522-24. Per informazioni generali v. A. Giachéry, in DBI 11, 1969, 230-37; G. Salvetti, *Arrigo Boito*, in *Dizionario della musica e dei musicisti. Biografie*, I, Torino 1985, 599-601.
- 3 Amplessima disamina di testi in E. Callegari, *Nerone e la sua corte, nella storia e nell'arte. I. L'arte antica e moderna*, AIV 7, 1890/91, 1125-455.
- 4 V. ancora l'informatissimo R. Giani, *Il 'Nerone' di Arrigo Boito*, Torino 1924<sup>2</sup>. L'esemplare della Biblioteca Marciana che consulto reca le inconfondibili ed implacabili correzioni dei refusi dovute a Piero Treves. Sul soggetto sono poi tornati tra gli altri C. Questa, *Roma nell'immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, IV. L'attualizzazione del testo*, cur. G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, Roma 1991, 307-358, part. 348-55, e G. Cresci Marrone, *La 'romanità' del Nerone*, in *Arrigo Boito, Atti del convegno internazionale di studi*, cur. G. Morelli, Firenze 1994 [Venezia, Fondazione Cini, 'Linea Veneta' 11], 473-84.
- 5 Leggo il testo, concepito durante la I guerra mondiale, in G. Bertero, *Petrolini. L'uomo che ride*, Milano 1974, 103 ss.
- 6 V. il lavoro di V. Attolini, *Il cinema*, in *Lo spazio letterario*, 431-93 con filmografia, e F. Citti - C. Neri, *Seneca nel Novecento: alcuni sondaggi*, in *Seneca nella coscienza dell'Europa*, cur. I. Dionigi, Milano 1999, 329-406, part. 391-95.
- 7 V. soprattutto la biografia di P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano 1942.
- 8 Su Cossa v. G. Petrocchi, in DBI 30, 1984, 98-100. Dal suo *Nerone* (1871) venne poi tratto il farraginoso *Nerone* di Mascagni, su libretto di G. Targioni Tozzetti, completato 'fascisticamente' nel 1935: v. R. Tedeschi, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano 1978, 161 s.
- 9 Un lavoro specifico, a me inaccessibile, è stato svolto da G. Gavazzeni, *Il teatro di Nerone: storia e commento al quinto atto del Nerone di Arrigo Boito*, diss. Milano, Università degli studi, 1994, di cui dovrebbe essere imminente la pubblicazione a stampa.

La componente ellenica, e sia pure di un ellenismo fin de siècle, non è fuori contesto nel *Nerone*. L'azione infatti si dipana sullo sfondo di una Roma sostanzialmente anticlassica, che se pur mostra una accurata ricerca sui particolari antiquari e sull'attrezzatura di scena, se pur fa sfoggio di un preziosismo pascoliano o meglio ancora dannunziano nella nomenclatura delle didascalie e nella grafia dei termini antichi<sup>10</sup>, affianca alla prospettiva archeologica un senso moderno di torbida mescolanza: è una Roma imperiale e cristiana, lussuosa e meticciosa, teatrale e crudele, costruita attraverso spunti derivati da Svetonio e Marziale, da Persio e Giovenale. Il lettore moderno ne coglie immediatamente il tono sempre eccessivo, gridato, smodato, secondo certa estetica boitiana recentemente indagata: in fondo, tutto il testo è coerente con la dichiarazione programmatica del protagonista, secondo cui: «Il Mostruoso è il Bello».

L'antichità evocata in scena appare insieme floreale e torbida: pare un Alma Tadema 'corretto' (o 'corrotto'?) da Moreau, e forse abbassato al livello di un Cécile De Mille<sup>11</sup>. E fin dalle didascalie iniziali vi è traccia della Grecia: tra i canti che fanno da sottofondo alla lugubre scena notturna sulla via Appia, mentre Nerone opera furtivamente la sepoltura delle ceneri di Agrippina, risuonano frammenti che evocano la lirica arcaica (riletta da Orazio); poco dopo si ode, tra gli altri, un canto che l'autore medesimo designa desunto da Ibycos (la grafia preziosa 'pascoliana' è della didascalia):

«Eros vibra da l'umide ciglia lo stral  
che riapre l'antica ferita d'amor  
e io fremo siccome l'ardente corsier  
che ritorna alle gare del Circo».

Il testo del passo (Ibyc. 7 Diehl, 208 Page) è fortemente modificato, non solo nella resa. Le 'ciglia umide' mal corrispondono alle 'palpebre di azzurro cupo' dell'originale (nella resa di Bruno Gentili), mentre le 'reti di Cipride' scompaiono dietro una banale 'ferita d'amor' (forse in base a un testo diverso dall'attuale); omissa poi perché importuna è la caratterizzazione originale del cavallo 'vecchio' e controversa. Preciso invece il tentativo di rendere nei dodecasillabi italiani (vv. 1-3) il ritmo anapestico prevalente nell'originale: una cura caratteristica nelle traduzioni 'classiche' di Boito.

<sup>10</sup> Non senza errori vistosi: Questa (p. 353) ha richiamato l'incredibile *porta tribunalia* di una didascalia; per altre sviste di Boito v. Cresci, 478 (equivoco tra Augustani e Augustali); G. Morelli, *Qualcosa sul Nerone*, in *Arrigo Boito, Atti*, 519-55 (con documenti inediti). Ulteriori bévues riconosceri nel *maschile* secespite e in una 'preziosa' forma *Aides*: v. infra nn. 15 e 18.

<sup>11</sup> La definizione 'floreale' è di Tedeschi, part. 24 ss. a proposito del *Nerone* di Boito. Il richiamo a De Mille in P. J. Smith, *La decima Musa. Storia del libretto d'opera*, trad. it. Firenze 1981, 332 (e 315-36 su Boito). Per un saggio delle ambientazioni 'neroniane' nell'arte (italiana) del tempo v. G. Agosti, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra Otto e Novecento*, in *Arrigo Boito, Atti*, 509-18.

Una simile ripresa imitativa di celebri frammenti della lirica greca si ripete poco oltre. Sempre fuori scena si ode una canzone notturna 'mestissima':

«La luna e le sette stelle  
tramontano lungo il mare,  
già l'ora anelata fugge  
ed io solitaria piango».

Qui il frammento di Saffo (67 Diehl, 186b Voigt) appare trattato nel medesimo modo di Ibcico: fedeltà metrica, innovazione semantica. Degli ottonari rendono gli ipponattei acefali del greco, ed anche gli scarti rispetto all'originale sembrano motivati anzitutto dalle esigenze ritmiche: così senz'altro per la sostituzione di Pleiadi con 'sette stelle'. Invece altre rese derivano dalla tradizione italiana di precedenti versioni del testo: l'idea che la Luna sia tramontata nel mare, assente o non esplicita nel testo originale, può infatti essere avvicinata alla versione di Giacomo Leopardi («Oscuro è il ciel: nell'onde / La luna già s'asconde, / E in seno al mar le Pleiadi /già discendendo van)<sup>12</sup>. Rispetto agli esempi cui verosimilmente s'ispirò, Boito si mantenne più 'fedele' al testo greco evitando la dilatazione parafrastica. Leopardi aveva reso il frammento con due quartine di settenari, di cui l'ultimo tronco, mentre un'altra autorevole versione, quella di Foscolo, aveva adottato i senari, pure con il quarto tronco: ciò aveva costretto a varie 'zeppe', anche per la ricerca dell'inopportuna rima. Dall'influsso di simili modelli potrà derivare la resa boitiana del finale, contemporaneamente ingentilito dalla rimozione dell'esplicito *μονοκοιτήσω*, e virato sul patetico: il tema del pianto deriverà in fondo da Foscolo («Sola in su le piume / Io giaccio in pianto»).

Sulla ricerca metrica di Boito molto s'è scritto, anche in tempi recenti: non vi è dubbio che in quest'ambito lo sperimentalismo formale dell'autore ottenesse risultati, se non in assoluto felici, di grande interesse. Così per esempio nei libretti per Verdi. Per il *Nerone* il problema si poneva duplice: fornire poesia per la musica, e versi alla poesia 'rifatta'. Una riflessione attenta, anche se forse troppo simpatetica, fu affrontata alla pubblicazione del testo nel 1901, e poi in occasione della rappresentazione postuma alla Scala nel 1924, da Romualdo Giani, che valorizzò la molteplice resa ritmica, la ricerca di varietà tonali e stilistiche. Ovvio la constatazione che la soluzione boitiana per la resa dei metri antichi fosse diversa da quella del Carducci, con la sillaba accentata per le lunghe (arsi), senza tentativo di 'simulare' una quantità. Anche i trimetri giambici usati per la 'tragedia' che *Nerone* inscena nel V atto, di cui si dirà, sono trasformati in endecasillabi: invece il coro, anche quando 'cita' da presso il modello antico delle *Eumenidi*, non segue il metro dell'originale<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> V. l'edizione, a cura di F. D'Intino, in G. Leopardi, *Poeti greci e latini*, Roma 1999, 14-15.

<sup>13</sup> V. Giani, 148 ss., 154-55 n. 3 per i versi da Eschilo del *Nerone*.

Ma fin qui, pur con tanta cura metrica, la presenza della Grecia nel *Nerone* appare poco più che decorativa: sia nel trepido canto lirico, udito in lontananza, sia nel differente tono orgiastico, portato in scena dal coro dei devoti della Grande Madre degli Dei<sup>14</sup>, si tratta solo di uno sfondo. È naturale certo pensare che Boito tenesse in conto la pulsione filellenica dell'imperatore e la sua passione letteraria e artistica; tuttavia ciò resta piuttosto esterno rispetto al nucleo drammatico. Nel *Nerone*, piuttosto, una profonda e 'necessaria' connessione all'Ellade si deve alla sovrapposizione (o equivalenza) tra il matricida Nerone e la sua 'figura' Oreste. Questo tema, centralissimo nel dramma (e per altro suggerito a Boito già dalla tradizione antica<sup>15</sup>), è evocato direttamente dal furore della folla (ancora un fuori scena!), che esplode furiosa in 'un grido ferale': «Nerone-Oreste! Il Matricida!». Simmetricamente esso è poi ripreso nelle parole del turbato protagonista: egli lamenta la persecuzione del rimorso («le Eumenidi/flagellatrici»), e però proclama la propria identificazione con il mitico matricida («Ah, ben dicea quel grido:/ Io sono Oreste»). Ciò ritorna più volte, fin dal principio del testo, a suggerire, più che a realizzare, un crescendo di tensione.

È superfluo ricordare come l'intrigo di morte dei giulio-claudi riproponesse il mito degli Atridi già nell'uxoricidio che Agrippina aveva commesso facendo avvelenare Claudio: ma il penoso intrigo di corte narrato da Tacito e Svetonio ha ben poco a che fare con la dura vendetta compiuta della 'donna dal maschio volere'. Né d'altra parte si può dire che spingesse Nerone a uccidere la 'sua' Clitennestra una qualche volontà di vendicare il padre (adottivo, per altro). E poiché il parallelo è del tutto imperfetto, il testo del *Nerone* non approfondisce la questione: l'azione inizia a matricidio compiuto, né s'indaga sull'antefatto. In effetti questa contaminazione straniata costituisce forse uno tratti più significativi che Boito adottò rispetto a precedenti drammatizzazioni del personaggio Nerone: attraverso di essa egli mirava ad ottenere più che altro un effetto metaletterario, anzi meglio metateatrale. L'imperatore istrione, di cui tante volte parla la tradizione antica, viene nel dramma presentato anche come citaredo e corego, ma soprattutto come attore, messo a confronto con la teatralità, e come poeta messo di fronte alla propria poesia. Come avviene quando i 'dionisiaci' intonano al cospetto di Nerone un canto. Qui pure si riprende una fonte antica, un passo di Persio (*Sat.* 1.99-102) che deride cattivo gusto dei poeti: già la scoliastica antica segnala l'ipotesi che i versi fossero di Nerone. Questa in effetti è l'idea che ne ha il protagonista di Boito, in quale all'udirli si estasia: («Plaudono i versi miei!»):

«L'ebra Mimallone già diè fiato alla Bacchica tromba,  
sotto il secèspite sta già il tauro ne' ceppi superbo;  
Doma un giogo di fior la lince, le Mènadi ardenti  
'Evion!' gridano ed 'Evion!' l'eco remota ripete».

<sup>14</sup> «Elelèu! Elelèu! / Più frenetico / tuoni il timpano! / Strida l'olymos. / L'arme sanguini! / L'inno turbini! / Elelèu!».

<sup>15</sup> V. Svet. *Nero* 39.2 per le tabelle denigratorie circolate contro l'imperatore: Νέρων Ὁρήσσης μητροκτόνοι.

Anche qui (sia lecito un cenno, anche se il modello non è greco) si ritrova in Boito l'attento metricista che imita il ritmo dei dattili e l'accurato schedatore di *Realien*, che integra il testo con la sfiziosa menzione di un coltello sacrificale chiamato preziosamente *secespita*<sup>16</sup>. Ma ancora si dovrà osservare che fin qui il riporto da fonti antiche, per quanto combinate non senza abilità a ricreare il clima della corte neroniana, non va oltre l'erudizione: l'effetto metaletterario appare artificioso e freddo.

Il senso profondo di tutto questo emerge invece alla conclusione del dramma, nel quinto atto, significativamente intitolato «Il teatro di Nerone»: qui gli spunti disordinatamente offerti allo spettatore nei primi quattro atti si sublimano, l'elemento metateatrale si esplicita<sup>17</sup>. Il sipario s'apre sull'orgia dei cortigiani di Nerone: Tigellino, Gobrias, Alituro, Ercoleo, Lucano, in compagnia d'una cortigiana ebbra, del deforme Vatinius, del *pathicus* Sporus e del musico Terpnos. La riunione s'interrompe per lasciar posto ad uno spettacolo: protagonista l'imperatore in persona.

Al posto della *Ilioupersis* che secondo la tradizione Nerone avrebbe intonato alla cetra, sullo sfondo del grande incendio di Roma (scoppiato già in precedenza) si svolge invece una rappresentazione (si vorrebbe dire uno psico-dramma) sul mito di Oreste, che in gran parte s'appoggia a materiali eschilei: è il teatro nel teatro, e insieme il culminare del richiamo ad Oreste che ha percorso tutto il *Nerone*. Mette conto trascrivere la didascalia che apre l'atto<sup>18</sup>:

«L'*auleum* è sceso ed ha scoperto il palcoscenico del Teatro di Nerone. Ora si vede tutta intera la scena stabile del fondo, colla *porta regia* nel mezzo fra altre due porte minori. Sul lato sinistro del palcoscenico s'innalza il Tempio d'Athena visto dall'esterno. Davanti al Tempio sta, eretta su tre gradi, l'ara colla statua della Dea. L'effigie porta al braccio uno scudo di bronzo sul quale è scolpita la testa di Medusa. Lungo il lato opposto s'estende il porticato del Tempio. (Continua il preludio dell'*hydraulis*). A sinistra una persona tragica, avvolta in un lungo pallio nero, cinge colle braccia la statua d'Athena. La sua maschera ha la bocca spalancata e le chiome irte sulla fronte. A destra, fra le colonne del portico, si vedono, sdraiate per terra, immerse in un profondo letargo, delle figure mostruose. Vestono una breve tunica nera con una cintura scarlatta, portano dei calzari sino a mezza gamba. Le loro maschere sono lorde di sangue e di feie, orrende a vedersi; nodi di vipere frammisti ai capelli s'aggruppano intorno al loro collo. Hanno le dita adunche come le Arpie».

La stessa didascalia esplicita che si tratta delle 'Eumenidi dell'Orestiade'. L'idea deriva certo da spunti antichi: Svetonio ricorda che l'imperatore nelle sue esecuzioni d'artista *inter cetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, Oedipodem excaecatam, Herculem insanum* (Nero 21.3), mentre Filostrato nella *Vita di Apollonio* (4.39) narra di un tizio che girava per Roma eseguendo nelle bettole parti

<sup>16</sup> V. Svet. *Tib.* 25.3. Il termine latino *secespita* è femminile: il metaplasmo tradisce una mediazione francese, probabilmente il *Dictionnaire des antiquités* di Daremberg-Saglio.

<sup>17</sup> Osserva per altro Smith, 335, che forse la citazione da Eschilo «è l'unico dramma reale, tutto il resto essendo soltanto, compreso il crollo apocalittico, pura immaginazione».

<sup>18</sup> Sull'importanza delle didascalie v. C. Alberti, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone»*, in Morelli (cur.), 485-508.

dell'*Oresteia*, dell'*Antigone* e delle altre tragedie composte da Nerone. Ma la novità di Boito sta nell'ideare una rappresentazione della saga che, se pur bisogna immaginare scritta da Nerone, in realtà attinge molte battute dall'ultimo testo della trilogia eschilea, adattato e tradotto. Alla scelta non sarà stato estraneo in termini generali l'interesse per il teatro antico nell'Italia a fine XIX: si ricordi anche la prossimità cronologica con il testo, pure a suo modo 'eschileo', de *La città morta* di Gabriele d'Annunzio (1898)<sup>19</sup>.

Si ha quindi nel V atto un carattere metateatrale, perché sulla scena si svolge una rappresentazione nella rappresentazione, e uno metaletterario, perché il testo 'secondario' è in effetti un *pastiche* di un altro più famoso e autorevole testo. Ciò accentua fortemente il carattere 'inautentico', e perciò perfettamente istrionico, del personaggio Nerone, tanto più che – almeno nel testo scritto del dramma – le parti recitate (e citate o meglio adattate) sono segnalate graficamente con le parentesi. Anche per questi materiali valgono le linee prima definite per i testi greci: traduzione libera, con compressioni e riduzioni, e notevole cura metrica.

La prima libertà è nella combinazione dei materiale. Benché la scena sia quella delle *Eumenidi*, Boito inserisce nel testo qualche spunto ripreso dalle *Coefore*. Così l'immagine di Clitennestra/Agrippina mostruosa come 'murena o vipera' (= *Cho.* 994), per la dichiarazione da parte di Oreste di aver ucciso la madre 'non senza giustizia' (= *Cho.* 1027), o la paura alla vista delle Furie (= *Cho.* 1048ss). D'altra parte il testo delle *Eumenidi* è fortemente scorciato, riducendo la rappresentazione ad un dialogo concitato tra Oreste (Nerone) e le dee. Qualche 'taglio' offre l'occasione per innovazioni ad effetto: l'omissione del prologo cancella l'apparizione di Clitennestra al coro, ma più avanti è lo spettro Agrippina ('nella parte' di Clitennestra) a mostrarsi a Nerone (forse con qualche suggestione dall'*Octavia*).

La vera e propria azione scenica si apre dunque, nel segno della parafrasi/riscrittura da Eschilo, con il risveglio delle Furie:

«Ti desta. Su! – Ti desta! Sorgi! – Scuotiti!  
Discaccia il sonno. – Ahimè! Fuggi la vittima!  
Cerchiam. – Cerchiam. – Quest'è una traccia. – Inseguasi!  
M'attrae l'odor del sangue. È là! là, guardalo!  
Trovò un asil. – Oreste! Invan t'avvincoli  
All'ara della Dea. – Farem purpureo  
Ad Aides<sup>20</sup> olocausto, le tue viscere!».

Si sono qui riportate le sole battute del coro, senza le prolisse didascalie sceniche: alla minuziosità registica di Boito corrisponde nella finzione l'opera del 'regista' Gobrias, che salito sull'altare di Bacco «continua a battere il tempo con il piede sullo

<sup>19</sup> V. per le suggestioni eschilee soprattutto P. Treves, *Il teatro greco e il maestro del «Fuoco»*, in *Ottocento Italiano tra il nuovo e l'antico*, III, Modena 1992, 133-53 [già in AA.VV., *D'Annunzio a Venezia*, Atti del Convegno, Roma 1991, 103-18]. Sul gusto dannunziano del Nerone v. poi le considerazioni di F. Portinari, *Pari siamo! Io la lingua, egli il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino 1981, 210-15.

<sup>20</sup> Per la forma, più che a un vezzo etimologico, si potrà pensare a uno dei frequenti errori di Boito

*scabillum* ed a guidare il Coro». In questi primi momenti del dramma i versi originali di Eschilo (*Eum.* 140ss.) sono fortemente sintetizzati: nessun richiamo all'intervento di Clitennestra, né alla polemica contro i 'nuovi dei', ma solo l'incitamento reciproco delle Erinni (*Eum.* 140-42); non compare Apollo, né con lui il coro si scontra: in effetti anche l'azione è localizzata solo al tempio di Atena, senza richiamo alla scena 'delfica'. Fra tante omissioni, l'ingresso del coro comprende invece, anticipate, alcune battute della successiva 'caccia' ad Oreste (*Eum.* 244ss). L'ingresso poi del protagonista corrisponde, ma con significativi scarti, ai versi dell'Oreste eschileo (*Eum.* 235 ss):

«Scontai la colpa. Indulse Apollo al supplice.  
Cancella il tempo ogni opra umana. Or nitida  
La man levando e con favente sillaba  
Te Dea, te invoco protettrice, Pallade!»

Le modifiche dovrebbero accentuare la sovrapposizione tra Oreste/Nerone; ma incalza travolgente il Coro, ancora con diretta ma non letterale ripresa da Eschilo (*Eum.* 299-306):

«No! non la Dea ti salverà. No! suggeriti  
Vogliamo le vene! Urlar l'Inno frenetico  
Su te! Quest'inno che incatena l'anime».

Del primo stasimo Boito omette il preludio anapestico, per passare direttamente al canto, di cui 'traduce' la prima coppia strofica e il doppio efimnio (*Eum.* 321-45):

«Madre! Madre Tènebra! Tu che m'hai generata  
Per punir l'omicida  
Parlo a te. Loxias vuol furar la mia preda,  
Vuol salvar chi dovrà  
Qui scontar per mia man atro matricidio.

Sull'uccisor il furial  
Inno d'orror ulula già,  
Turbina già, fremebondo,  
L'inno delle Eumenidi,  
L'inno senza cetera che incatena l'anime.

Quest'eterna pose a me l'ultima Parca  
D'inseguir dell'uom l'orma  
Sanguinosa, finché lo ricopra la terra.  
Neppur morte potrà  
Dal mio torvo furor trarlo e da' miei vincoli.

Sull'uccisor il furial  
Inno d'orror ulula già,  
Turbina già, fremebondo,  
L'inno delle Eumenidi,  
L'inno senza cetera che incatena l'anime.

La condensazione della recita neroniana è assai lontana dal ritmo pur sempre ieratico del modello eschileo: o forse Boito pensava all'orrore che secondo la tradizione le infernali furie avevano suscitato tra gli spettatori ateniesi? Certo il canto così abbreviato cambia notevolmente, perdendo alcuni dei caratteri sacrali così forti in Eschilo. Omessa, di poi, la comparsa di Atena, viene meno il drammatico interrogatorio di Oreste: nella *mise en scène* di Nerone il mitico matricida si confronta da solo con le Erinni. Ciò ottiene certo una più forte condensazione drammatica, accentuando la solitudine del matricida (o si dirà dei 'due' matricidi?). Ma ne discende anche qualche impaccio: quando le Erinni (e non Atena, come in Eschilo), interrogano Oreste sul gesto compiuto, si potrebbe notare come tale richiesta d'informazioni abbia poco senso, in quanto effettuata del coro che dovrebbe già 'sapere' tutto ciò su cui invece indaga...

«Oreste! Oreste! Uccisa hai tu la madre? – Sì.  
Mi narra come uccisa fu – Con questa man,  
Con quest'acuto gladio. – Né ti penti? – No.  
Eppur a te diè vita. – Quindi giusta fu  
Sua morte. – Matricida!».

Si passa dunque subito all'interrogatorio di Oreste (corrispondente a *Eum.* 585-88, 591-92, 607-08). Non vi è Atena a mediare il conflitto, sicché il confronto si realizza, più drammaticamente, tra il giovane matricida e le dee infuriate. Questo 'corto circuito' dovrebbe ingenerare l'insostenibile tensione, alla quale soccombe finalmente il giovane protagonista, vinto dalla confusione tra arte e vita. All'ennesima accusa di matricidio infatti si rompe la finzione scenica:

«Atroce madre!  
Fiera murena al mio scettro annodata!»

La battuta è ormai di Nerone, uscito dalla parte, non più di Oreste (come puntualmente segnala la didascalia), e infatti la madre cui si accenna è certamente Agrippina. Ma le parole sono (ancora) di Oreste, dell'Oreste di Eschilo (*Cho.* 994). Vani sono gli sforzi del 'regista' Gobrias per riprendere la rappresentazione: l'attonito Nerone ripete tra sé i motivi che l'hanno spinto a uccidere la madre, finché l'apparizione dello spettro di Agrippina fa precipitare la situazione. Mentre il coro incalza (quasi come un suggeritore) «Oreste! Oreste!», l'imperatore/attore si strappa la maschera tragica e rinnega la finora ricercata sovrapposizione:

«No! no! no! Non Oreste! Io son Nerone.  
Via questa larva!... L'incubo s'infranga.»

In questo trionfo del metateatro, più che ad Amleto viene certo fatto di pensare a Leoncavallo («No! Paggiaccio non son!»: l'opera andò in scena nel 1892).



Nell'incertezza i presenti fingono di credere che anche le grida rivolte contro lo spettro siano una parte dello spettacolo: dopo una tirata nevrotica di Nerone alle spese di Erculeo, il sicario di Agrippina, Tigellino tenta il diversivo («Plaudite!»), ma non è seguito dai presenti. Nerone è sempre più confuso: rivela quasi per lapsus tutta la vicenda del matricidio («Sì! Costui / Ghermi la clava, Volusio il pugnale, / La trama ordì Aniceto, ecco le parti; / Che resta a me? Solo il pensier»), ed a questo punto con beffardo rovesciamento tutti i presenti l'acclamano («Ah! Trionfo! Trionfo!»), mentre Tigellino getta corone d'alloro e Lucano proclama «Eschilo è vinto!».

Questa grottesca nota adulatoria segna la fine del richiamo al testo di Eschilo, e la sublimazione dello spunto metateatrale: Eschilo è vinto da Nerone, ma in fondo entrambi lo sono (o dovrebbero esserlo) da Boito. Non importa quindi esaminare qui il finale, che svolge poi i temi di eros e morte, in un crescendo della paura di Nerone, mentre infuria sempre più l'incendio, con crolli e spettri che perseguitano l'imperatore<sup>21</sup>.

Non si può affrontare un simile testo (come dramma, senza considerare la musica) in termini di gradimento: per quanto la figura di Nerone potesse in sé essere 'popolare', come mostrava il successo del testo di Pietro Cossa, poco o nulla nel dramma è fatto per piacere al pubblico (come assai spesso in Boito, del resto). Conta piuttosto una questione di gusto, nei modi di immaginare l'antichità. In tal senso la scelta di ambientare il dramma in una Roma 'imbastardita' dell'impero è significativa, e non priva di raccordi importanti (in fondo anche il Pascoli guardava alla stessa epoca di transizione, e anche all'alba del cristianesimo). Di tale 'decadenza' della romanità era parte evidente – come ben sapeva Giovenale – la presenza forte della grecità. Anche in questo Boito vide con intelligenza: il suo Nerone non è soffocato dalla retorica della romanità. D'altra parte anche una Grecia evocata dal 'selvaggio' Eschilo appare ben lontana dalla controllata tragicità neoclassica, ed aperta invece ai turbamenti 'primitivi' ben evocati – in Italia – dal solito D'Annunzio. Sicché, pur nel 'cattivo gusto' (voluto) vi è qui pure un elemento d'interesse. Ma poi, nel dettaglio, l'attingere di Boito alle fonti antiche pone un differente problema: come conobbe l'autore del *Nerone* quei testi che con certa abilità egli inserì nel dramma?

Una sua conoscenza delle lingue classiche, ed in particolare del greco, è fuori discussione. Come provano *ad abundantiam* le ricerche biografiche<sup>22</sup>, Boito non ebbe istruzione classica<sup>23</sup>: tuttavia al procedimento traduttivo egli fu sensibilissimo, come la sua opera di letterato e librettista mostra chiaramente. Al riguardo però risultano illuminanti alcuni recenti sondaggi sulle traduzioni shakespiriane: Boito lavorò su

<sup>21</sup> Per un riassunto dell'insostenibile dramma si veda l'accurata *synopsis* di Questa, 348-50.

<sup>22</sup> V. sempre P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano 1942.

<sup>23</sup> Del suo coinvolgimento circa il mondo antico, per altro, è indizio curioso l'interesse per gli studi di papirologia: v. D. Foraboschi, A. Gara, *La papirologia e la cultura italiana dell'ottocento*, in *Lo studio storico del mondo antico nella cultura italiana dell'Ottocento*, cur. L. Polverini, Napoli 1993, 251-64, 263-64.

traduzioni francesi, che ancora si rinvengono, accuratamente postillate, nella sua biblioteca personale<sup>24</sup>.

È probabile che ciò sia accaduto anche per i classici greci: è sicuro per quelli latini<sup>25</sup>. Lo potrebbe confermare anche l'indizio esile di una composizione giovanile, le 'Sorelle d'Italia' (1861), una stramba cantata in cui compaiono ad un certo punto, come canto patriottico, dei versi di Tirteo (ri)usato come canto patriottico, riportato nella traduzione in dodecasillabi di sapore 'manzoniano' opera di Giuseppe Arcangeli<sup>26</sup>. Dietro quelle versioni dal greco stava una significativa cultura, quella 'cicognina' cui tanto dovette la formazione di D'Annunzio<sup>27</sup>; nulla del genere certo si potrà supporre per Boito, che però non era privo di curiosità nella sua ricerca di documentazione. Quale Eschilo allora ebbe per le mani? Non il Bellotti, se un riscontro con le sue per altro diffuse traduzioni (pubblicate nel 1821) non rivela contatti significativi: non il Niccolini, che non tradusse le *Eumenidi*. Più probabile è il ricorso alle traduzioni francesi<sup>28</sup>, numerose nel corso del XIX secolo, dal Pierron (1841) al Dumas padre (1853), al Mesnard (1863), al Bouillet (1865)<sup>29</sup>. Del resto a modelli francesi sembra guardare in partenza la rafforzata presenza di Eschilo già in *Une fête de Neron* di A. Soumet e L. Belmontet (1879), che pure al Giani parve di dover segnalare nel *pedigree* del *Nerone* boitano, suggerendo quindi con eleganza una qualche parentela: ivi la rappresentazione dell'*Oresteia* avviene per altro in concomitanza con il matricidio<sup>30</sup>. La questione è risolvibile con l'esame della biblioteca di Boito, presso il Conservatorio di Parma<sup>31</sup>: ma quand'anche si riscontrassero dipendenze massicce, come si riscontrano per Shakespeare, il senso della presenza eschilea nel *Nerone*, quale si è cercato sin qui di delineare, non ne risulterebbe mutato.

Venezia

Carlo Franco

<sup>24</sup> V. M. Girardi, *Fonti francesi del 'Falstaff'*, in Arrigo Boito, *Atti*, 395-430, 396-97 n. 3 sull'utilizzo di Hugo; v. anche M. Pieri, *Le faville dell'Opera. Boito traduce Shakespeare*, ibid., 145-211.

<sup>25</sup> V. Cresci Marrone, con riferimenti alle traduzioni di Tacito annotate da Boito.

<sup>26</sup> Testo in Nardi, 1347-62, con le osservazioni a pp. XXV e 1542 n. Il *Mistero* dal titolo *Le sorelle d'Italia* fu musicato da Boito e Faccio. Su Giuseppe Arcangeli v. P. Treves in DBI 3, 1961, 743-44. I versi di Tirteo furono più volte pubblicati dall'autore: v. l'edizione in *Poesie e prose*, Firenze 1857, I.

<sup>27</sup> V. P. Treves, *D'Annunzio tosco-neoguelfo*, in *Tradizione classica e rinnovamento della storiografia*, Milano-Napoli 1992, 119-45, part. p. 129

<sup>28</sup> Per analogia a quanto si è constatato per altri suoi lavori. «È noto che il Boito non ha lavorato dalle edizioni nelle lingue originali delle opere sulle quali ha tradotto i suoi libretti»: A. Tarbell Nikitopoulos, *Il Faust unica fonte del Mefistofele*, in Morelli, 233-59, p. 234 n.7.

<sup>29</sup> Dati bibliografici in A. Wartelle, *Bibliographie historique et critique d'Eschyle et de la tragédie grecque, 1518-1974*, Paris 1978.

<sup>30</sup> V. per una analisi del testo Callegari, 1138-39.

<sup>31</sup> V. la dissertazione di Gavazzeni. Per le informazioni rintracciate presso il Conservatorio di Parma ringrazio Claudia Casali e Gisella Franzoso.