BOITO ARRIGO

Poeta, compositore e librettista italiano

(Padova, 24 II 1842 - Milano, 10 VI 1918)

I primi anni e l'attività poetica

Dopo gli studi elementari a Venezia, dal 1853 studiò violino, pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano, allievo di Alberto Mazzuccato, dando precoce prova di affrancamento dalle convenzioni musicali e di apertura alle innovative culture d'oltralpe con le cantate *Il quattro giugno* (1860) e *Le sorelle d'Italia* (1861), delle quali scrisse anche il testo poetico, proponendosi da subito nella duplice veste di poeta-musicista.
Nel 1861, appena conseguito il diploma, ottenne una borsa di studio e, col condiscepolo ed amico fraterno Franco Faccio, si recò a Parigi.
Nella capitale francese conobbe, tra gli altri, Rossini, Berlioz e Verdi. Per quest'ultimo scrisse il testo poetico dell'*Inno delle Nazioni*, eseguito all'Esposizione Universale di Londra.
Nel 1862, lasciata Parigi per la Polonia, patria di sua madre (la contessa Jozefa Radolinska, morta nel 1859), vi scrisse il suo primo libretto, l'*Amleto*, dall'omonima tragedia di Shakespeare, per la musica di Faccio.
Tornato a Milano, strinse amicizia con Emilio Praga ed aderì al movimento letterario della Scapigliatura, di cui è unanimemente considerato uno dei principali esponenti.
In questo periodo compose diverse poesie, in parte raccolte nel *Libro dei versi* (1877), e pubblicò quello che è generalmente considerato il suo lavoro più originale, il poemetto *Re Orso* (1864), una fiaba inquietante ed orrida in forma di spericolato polimetro (componimento con versi di varia misura).
Fu inoltre molto attivo, collaborando con diverse testate milanesi, come critico e recensore di spettacoli teatrali e musicali. In alcuni articoli, in particolar modo in quelli pubblicati sul *Figaro* (rivista da lui stesso fondata e diretta nel 1864), espresse i propri principi di riforma del melodramma italiano, solo apparentemente simili a quelli di Wagner (compositore con cui Boito, peraltro, ebbe un rapporto quanto mai problematico, altalenante tra entusiastica ammirazione e rigetto veemente).
Nel 1864, assieme a Tito Ricordi, fondò la Società del Quartetto di Milano.
Di notevole pregio sono anche le sue raffinate novelle (*L'Alfier nero, Iberia, La musica in piazza, Il pugno chiuso* ed *Il trapezio*), pubblicate su varie riviste dal 1867 al 1874.

Il *Mefistofele* e l'attività librettistica

Dopo alcuni anni di intenso lavoro (interrotto solo nel 1866, quando con Faccio s'arruolò nel corpo dei volontari di Garibaldi in occasione della Terza Guerra d'Indipendenza) nel 1868 fece rappresentare alla Scala il grandioso dramma musicale *Mefistofele*, che condensava l'intero *Faust* di Goethe.

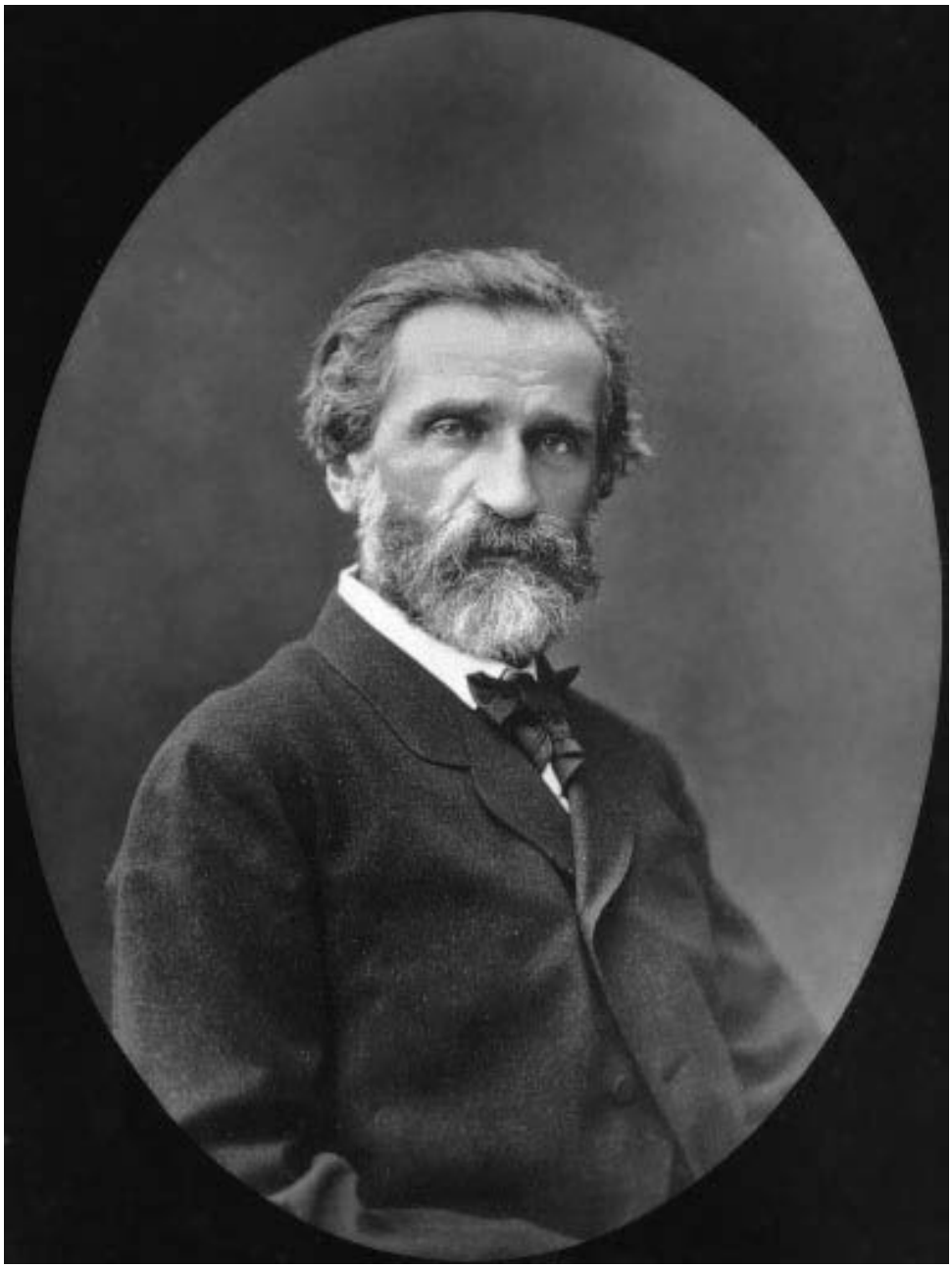
FOTO DI SCENA DALL'OPERA "MEFISTOFELE"

Al suo debutto l'opera, accusata di wagnerismo, fu accolta da un clamoroso fiasco; dopo appena due rappresentazioni, a causa dei disordini ripetutamente verificatisi in teatro, si decise di interrompere le esecuzioni.
Boito successivamente rivide e ridusse drasticamente la partitura (tra l'altro, la parte di Faust, originariamente per baritono, fu riscritta per tenore). La nuova versione, rappresentata nel 1875 al Teatro Comunale di Bologna, ottenne un enorme successo in Italia come all'estero ed, unica fra le composizioni di Boito entrò nel repertorio delle opere ancor oggi rappresentate ed incise con maggiore frequenza.
Dopo il fiasco del primo *Mefistofele*, Boito si dedicò principalmente alla composizione di libretti, quasi sempre firmati con lo pseudonimo anagrammatico **Tobia Gorrio**.
Si ricordano: *La Gioconda* per Amilcare Ponchielli, *Ero e Leandro* scritto per sé nel 1871 ma poi ceduto a Giovanni Bottesini, *Pier Luigi Farnese* per Costantino Palumbo, *La Falce* per Alfredo Catalani ed *Un Tramonto* per Gaetano Coronaro.

I rapporti con Verdi, la Duse e le istituzioni

Per Giuseppe Verdi, con cui peraltro erano sorte acute divergenze nel 1863 a causa di un'ode offensiva (*Alla salute dell'Arte Italiana*), scrisse l'*Otello* (1887) ed il *Falstaff* (1893), entrambi da Shakespeare, e modificò notevolmente il *Simon Boccanegra* (1881).

GIUSEPPE VERDI



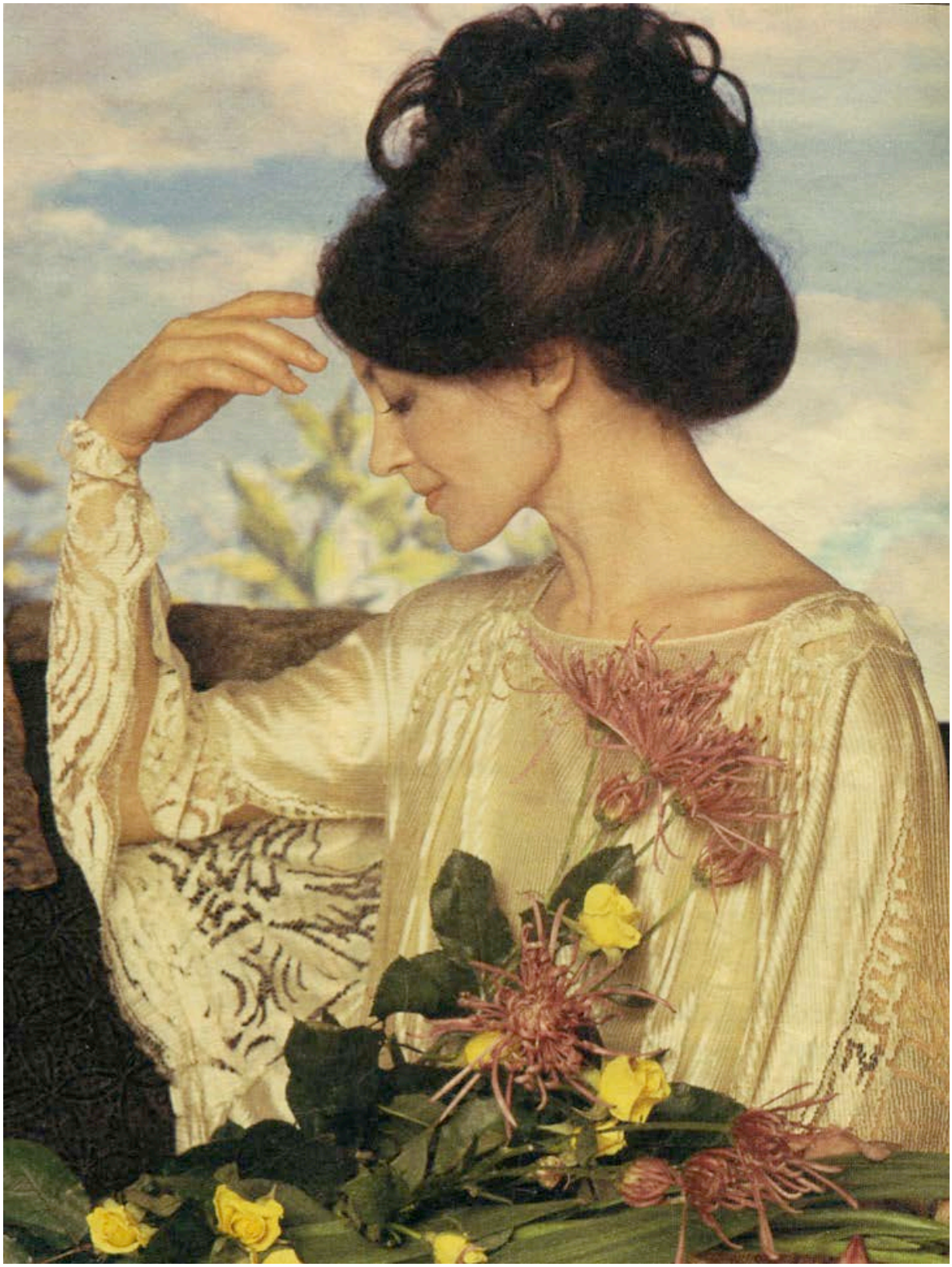
Nel corso della lunga collaborazione, nonostante gli spiacevoli trascorsi, tra i due, oltre alla stima reciproca, nacque una profonda e sincera amicizia.
Dal 1887 al 1898 Boito ebbe un'intensa relazione con la celebre attrice Eleonora Duse (gli incontri avvenivano ad Ivrea, presso il castello di San Giuseppe, dimora del comune amico Giuseppe Bianchi), e per lei tradusse i drammi shakespeariani *Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta* e *Macbeth*.
Dal 1890 al 1991 fu direttore onorario del Conservatorio di Parma (per questa ragione l'istituzione parmigiana porta il suo nome). Nel 1893 gli fu conferita una laurea *honoris causa* in musica dall'Università di Cambridge, e nel 1912 fu nominato senatore del Regno.

NERONE

Fin dalla giovinezza lavorò alla composizione della tragedia lirica che lo impegnò per tutta la vita, il *Nerone*, grande affresco storico in cinque atti dai tratti spiccatamente decadentistici; nel 1901, scosso dalla morte di Verdi, ne pubblicò il testo letterario (che fu un vero successo editoriale), ma - vinto dai dubbi e dall'autocritica - non riuscì a completarne la partitura, nonostante la soppressione dell'intero quinto atto.
Morì nel 1918, per *angina pectoris*, ed ebbe sepoltura nel Cimitero monumentale di Milano.
Il *Nerone*, completo nello spartito ma non interamente strumentato fu in seguito integrato nell'orchestrazione da Arturo Toscanini, Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini, che cercarono di seguire le indicazioni e le annotazioni che Boito aveva lasciato.
Col carico di una aspettativa senza paragoni (il pubblico attendeva l'opera da decenni), la tragedia fu rappresentata per la prima volta alla Scala il 1º maggio 1924: accolte da un autentico trionfo, le recite fruttarono al teatro milanese un incasso da record.
Dopo un periodo di frequenti esecuzioni, dagli anni Cinquanta il secondo dramma musicale di Boito, anche a causa dei costi proibitivi del suo allestimento, è stato rappresentato sempre meno, benché vanti un discreto numero di incisioni, anche in studio.

Eleonora Duse

"Come ti vidi mi innamorai. E tu sorridi perché lo sai"



Con queste parole, Arrigo Boito butta via decenni di onorata carriera come Sommo Poeta. Ci deve essere perlomeno una buona ragione.
Ed infatti c'è: la destinataria di questa dichiarazione è l'attrice Eleonora Duse, passata alla storia anche come musa di Gabriele D'Annunzio.
Questo ci dà alcuni indizi sul fascino del grande Arrigo, capace di far cadere tra le sue braccia il simbolo stesso dell'erotismo di un'epoca.
Non possiamo che affermare la nostra volontà di fare di lui un modello non solo d'arte, ma anche di vita. Arrigo la conobbe nel 1884 e la loro storia d'amore durò sette intensi anni. Il poeta l'introdusse negli ambienti della Scapigliatura milanese e partecipò agli adattamenti di *pièces* teatrali shakespeariani (Antonio e Cleopatra, Macbeth, Romeo e Giulietta) nei quali la Duse recitò.
A testimoniare di quest'infuocato legame un carteggio che s'interrompe solo con la morte del sommo poeta nel 1918, e che è stato pubblicato nel 1979 in una collana della Mondadori.
La frenetica passione della Duse, di quindici anni più giovane, è ben esplicitata da questa sua lettera:

Arrigo! Io voglio vedervi, presto, presto..... Un giorno, una notte, non più, tu verrai..... Ecco vedi, se parlo d'arte..... mi rassereno..... appena parlo di vita - la gola mi si serra..... e non so più parlare..... Se sapessi parlare - ti direi che mi sento - sento il mio spirito - tutta me - nel periodo più..... più..... come posso dire? - Più propenso..... (è poco) - più assorbente (è misero)..... non so..... non so..... Sento il cuore ed il cervello - così aperto - così dischiuso al bene..... Sento che capirei tante cose - che ne apprenderei tante altre..... Sento che nulla è più disposto a "salire" che il mio cuore - e qualche altra cosa che chiamasi "capire" - Ma chi alimenta le disposizioni buone e fertili dell'ingegno e del cuore - è lontano lontano!.....

Verità scabrose stanno emergendo sul conto del nostro baffuto eroe. Secondo fonti attendibili, nella sua corrispondenza con la Duse (da lui soprannominata Lenor, Bumba, Uscola, Buscola, Arriguscola, Umbra, Bibuscola) Boito si lasciava apostrofare con vezzosi nomignoli tali Bumbo, Bombi, Ozzoli, Zozzi, Zozzolo, Buscolo, Zozzoli, dei quali non ci è assolutamente chiara l'etimologia - né vogliamo saperla, ad essere sinceri.
Pensateci un attimo. Il sommo Boito è stato sette anni (sette anni!) con

una donna che gli scriveva lettere di simile fattura:

"Arrigo!..... Me ne vado..... Me ne vado a letto!"

"Vieni, vieni ci chiuderanno nella stessa prigione e là resteremo come due uccelletti nella medesima gabbia - e quando tu mi chiederai di benedirti..... io mi inginocchierò d'innanzi a te..... e là - vivremo cantando e pregando....."

"E anch'io, Arrigo..... ho smarrito i "connotati" - Arrigo..... Ho 25 anni, e non so quanti giorni che non vi vedo - Arrigo! - Le giornate rotolano, e sono interminabili. Ieri sera, dopo che vi scrissi e vi telefonai, erano le 6 e1/2 e non sapevo cosa fare di me"

Ma stendiamo un velo pietoso su questi spasmi d'analfabetismo, e facciamo un po' di luce sulle circostanze del primo incontro tra i due, avvenuto il 14 maggio del 1884, in occasione di una cena in onore della Duse che aveva quella sera recitato *La signora delle Camelie* al teatro Cercano. Arrigo sedeva di fianco alla Duse, ed alla cena partecipava anche Giovanni Verga, del quale la Duse aveva interpretato a Torino pochi mesi prima la *Cavalleria Rusticana*.
Tre giorni dopo la conclusione della stagione teatrale, Boito scrisse alla Duse queste parole: *"Voi siete partita e il filo s'è rotto e noi siamo caduti tutti per terra, Verga, Gualdo ed io, col naso sul pavimento"*, dando inizio ad un lungo carteggio, che si concluderà con la morte di Arrigo. Con la sua proverbiale cortesia ed eleganza, il poeta non dimentica di rivolgere un garbato saluto al di lei marito, Teobaldo Checchi - giacché, pur avendo certamente la sua malizia sbarazzina già ordito la trama dell'adulterio che avrebbe poi compiuto, Boito era ancora legato alla misteriosa e bellissima Fanny.
La passione esploderà nel 1887.

"(.....) Un senso di grande ammirazione attraversata da slanci amorosi abbondantemente ricambiati la sospingeva verso Arrigo, musicista e poeta, un gran signore che divenne la sua guida spirituale e l'indirizzo verso mete alte e difficili (.....).
Eleonora chiamava perciò Arrigo "il filo rosso della mia esistenza", un filo elastico però, che non le impediva di andare, venire, tradire e riconciliarsi, fissato per un capo alla tastiera del pianoforte, al piede della scrivania, tenendola né libera né impegnata. Il compositore lavorava con notevole perseveranza al Nerone, l'opera che gli sarebbe costata un trentennio di fatiche, per nulla scosso dal memorabile fiasco del suo Mefistofele alla Scala. Non era bello, e da lui Eleonora imparò molte cose "ideali" (.....)"
(Antonietta Drago, *I furiosi amori dell'Ottocento*, Milano, Longanesi, 1969).

Benché Boito avesse spesso posto l'ipotesi di una convivenza tra i due, la loro relazione rimane per gran parte "a distanza", lei girovaga per il mondo, lui sedenterizzatosi a Milano, finché l'attrice, che in fondo non era in cerca d'altri che d'un mentore, non lo trova in D'Annunzio.

Tobia Gorrio: anagrammi e palindromi

Spirito faceto e spiazzante, Boito firmò varie sue opere sotto l'anagrammatico pseudonimo "Tobia Gorrio". Le fonti ufficiali (l'autorevole dizionario Baldini & Castoldi) segnalano Gorrio quale autore di soli due libretti: *La Gioconda* di Amilcare Ponchielli (1876) e l'*Ero e Leandro*, nelle due versioni di Bottesini e Mancinelli.
Eppure, benché i documenti accreditino tutte le altre opere di Boito sotto il suo vero nome, altre fonti sostengono che Boito avrebbe usato uno pseudonimo per tutti i libretti da lui scritti fino al 1878, ovvero dopo l'umiliante caduta del primo *Mefistofele* alla Scala e prima delle collaborazioni con Giuseppe Verdi per l'*Otello* ed il *Falstaff* (se si esclude il suo primo libretto, scritto per l'amico Faccio con il suo vero nome).
Questo ci rivela quanto probabilmente fosse umiliante, per il garante poeta, doversi prestare a librettare opere altrui invece di comporne di proprie.
C'è da dirimere, in proposito del Boito librettista, quanto di "elementare" ci sia in questi suoi lavori - se nelle opere di Verdi è chiara la sua coscienza di partecipare ad un connubio artistico, è possibile che non tenesse in gran considerazione altri suoi libretti, e perciò preferisse questa forma di anonimato. Ma certo la sua arte spira anche in questi reconditi anfratti!
Ma dato che è stato lanciato il tema degli anagrammi, è necessario che si parli di quella che è una delle tante ossessioni linguistiche di Boito: patito di giochi di parole, palindromi ed altre facezie, non possono non aver, per l'esoterico Boito una connotazione "magica" ed addirittura cabalistica. Faremo quindi qualche gustoso esempio delle verve del grande poeta.
Regalando un anello alla sua amante Eleonora Duse, lo accompagnò con questo palindromo bigliettino:

È fedel, non lede fe
e Madonn'annoda a me

Il secondo esempio è contenuto nel *Re Orso*: la frase recitata dal Frate nel corso dell'estrema unzione del sovrano è:

maut maidrociresim mangàm, suéd iém eréresim

Che non è altro che un Miserere recitato al contrario (con tutte le conseguenze demoniache che questo porta con sé):

miserere mei Deus, secundum magnam, misericordiam tuam

Il poeta infatti precisa, con una strofa tra le più inquietanti e stupende della storia della poesia (che viene poi ripetuta allorché il frate fa al rovescio il segno della croce):

(In basse preghiere
Sta il frate raccolto.....
O santo Gesù!
Il suo Miserere
Le cifre ha sconvolto
Coi piedi all'insu!)

Per finire, Boito compose anche dei palindromi musicali per pianoforte, leggibili dall'alto in basso come dal basso in alto, nella stessa maniera.
Boito anticipa già, quindi, le sperimentazioni di letteratura potenziale novecentesca, con ironia e grande estro, sottintendendo però le sue radici magiche, all'interno della tradizione della mistica del linguaggio alchemico e cabalistico.

ALESSANDRO MANZONI

La conservazione rivoluzionaria: contro Manzoni

Non solo grande creatore, ma profondo conoscitore della letteratura del suo e d'altri tempi, Boito fu tra i primi a capire l'immensa inutilità di un autore che ancora oggi viene praticato come tortura dal sistema educativo italiano, ed ignorato dal resto del mondo: Alessandro Manzoni.
Perlomeno questo si evince dalle fonti che attribuiscono ad Arrigo una direzione (1864: a 22 anni!) della rivista "Figaro", caratterizzata come "antimanzoniana".
Combattere l'estetica manzoniana nel 1864 (vent'anni dopo la stesura definitiva dei "Promessi Sposi") è una scelta dissacrante che mirava a distruggere l'istituzione prima ancora che diventasse istituzione; una strategia rivoluzionaria di preventiva sagacia, animata dalla convinzione che ogni contropotere tende a diventare potere, la conservazione è la forma più elevata di sovversione (opposto speculare della "rivoluzione conservatrice" fascio-terrorista di plumbea memoria, trattasi di "conservazione rivoluzionaria" o "rivoluzione preventiva").
Malgrado le sue buone intenzioni, Boito ha fallito, e questa resterà una delle sue (e nostre) più cocenti sconfitte.
Ulteriore prova del progetto politico-culturale di Boito è la carica di Senatore da lui rivestita dal 1912 fino alla morte. Sebbene invecchiato e spogliato del suo idealismo giovanile, è chiaro che il suo scopo era attaccare il sistema dall'interno (magari sotto la maschera di un conformismo posticcio come quello che Jankélevitch attribuisce al sommo Satie): entrare nei suoi meccanismi e pervertirne le logiche, fino a compiere l'immanentizzazione dell'eschaton - progetto anche questo fallito.
Ma forse non totalmente: forse da qualche parte, guardandoci attorno, possiamo ancora trovare i segni del suo operato. Forse la vita politica e culturale italiana ha ereditato una scintilla di boitismo, e come le scintille di Dio perdute nel mondo che il rabbino deve ritrovare e raccogliere, secondo la Qabbala (tradizione certo non estranea ad Arrigo), noi stessi dobbiamo osservarci attorno, pronti a cogliere le manifestazioni della sua poesia nel grigiore della quotidianità di un paese senza Boito, ovviamente.

ALESSANDRO MANZONI

Il mediocre Pedrotti

Boito corrispondeva con Pedroni? La questione è stata ampiamente dibattuta. Alla fine di una lettera indirizzata a De Panis, Boito scrive: *"Un bel a rivederci a te a Bottesini a Padova, martedì mattina"*.
Questo non vuole certo dire che vi sia stata una corrispondenza tra Boito e Pedrotti, cosa che sarebbe stata assai disdicevole: in effetti, Boito si limita a salutarlo indirettamente in una lettera ad una terza persona.
Il genere di cose che si fa con gente con cui non si vuole corrispondere, né interloquire. In proposito vi è un simpatico aneddoto, che mostra come mutasse questa strategia di sommesso disprezzo anche al di fuori delle relazioni epistolari.
Una sera Boito e De Panis incontrarono Pedrotti alla Scala. Boito si rivolge a De Panis e gli dice: *"Salutami Pedrotti"*, senza neppure guardarlo. Sono cose che il sommo Boito poteva permettersi di fare, con il suo inequivocabile stile.
Ma soprattutto, chi è Pedrotti?

Pedrotti è una delle figure misconosciute della cultura italiana dell'Ottocento. Perdente, isolato, malvisto, gli fu negato il saluto dai maggiori poeti del suo tempo, lasciandolo solo per l'eternità con il suo dolore.

Scavando nelle regioni della poca considerazione che Boito aveva dell'insignificante esistenza del mediocre Pedrotti, vi accorgerete di quanto fosse giustificata, ed anzi fin troppo mitigata.
Guardate con quale vile arroganza questo provinciale direttore d'orchestra si permette di instillare nell'inconscio cuore del poeta dei dubbi in proposito del libretto di *Ero e Leandro*, scritto (magistralmente) da Boito, che così racconta il suo trauma:

"Ho pensato alla conversazione del Pedrotti il quale trova che l'opera finisce freddamente, perché l'azione drammatica dell'ultima pagina è anzi violentissima ed oltremodo tragica, bensì quella fine può forse mancare di effetto teatrale. Insomma, sia freddezza o mancanza di "teatralità" il fatto è che "Pedrotti ha ragione" e che io ti propongo la seguente variante".

Come si permette questo abbietto personaggio, dimenticato dalla

storia, di dare perentori giudizi in una materia che non gli compete, la creazione letteraria?
Boito è obbligato a rispondere all'incompetenza di Pedrotti consigliando al compositore Bottesini, destinatario del suo sfogo epistolare (1878), una modifica dello spartito, così che si confaccia al testo.

CARLO GUSTAVO PEDROTTI

"Per terminare l'opera così non occorre neanche un verso mio e neanche toccarne mezzo dei precedenti. Occorre bensì che tu aggiunga dopo le parole: "È salva, è morta!" uno scoppio formidabilissimo di orchestra per indicare il fulmine che tuona e che atterra il muro del terrore; poi devi anche aggiungere un mezzo minuto (cioè sedici o venti, o ventiquattro battute) di deliziosa musica, serena, incantata, argentina, calma, soavissima, sulla quale far vedere il quadro descritto qui sopra e far calare lentamente la tela".

Boito rimette quindi tutti al suo posto, mettendosi, come merita, al posto di tutti - umiliandoli nel reciproco ruolo, che dimostra di sapere svolgere meglio di ognuno.
Ma certo l'offesa da parte di un incompetente come Pedrotti ha un grande impatto sullo spirito ferito di Boito, che già ridotto a collaborazioni di poco conto, costretto a venire incontro alle logiche di un'estetica "industriale" (lontana dall'opera d'arte assoluta che lui certamente poteva realizzare), deve altresì interagire con torme di subumani.

Un'incredibile ritrovamento

Uno straordinario documento è venuto alla luce scoperchiando una discarica abusiva di rifiuti organici nei pressi dell'ippodromo di Milano: il corpo di Carlo Pedrotti, l'ormai leggendario *hand-shaker* della scapigliatura italiana, meglio noto negli ultimi anni come leggendario rifiuto organico dell'ippodromo di Milano.
All'interno del corpo, sottoposto ad autopsia per gratuita profanazione delle spoglie, sono stati trovati i 16 tomi di un'opera straordinaria, interamente dedicata alla figura di Arrigo Boito, al quale Pedrotti paga il giusto tributo per le sue ripetute insolenze, tra le quali la più grave: esistere.
Ne pubblichiamo qui la gustosa prefazione, difesa di servile demenza ed involontaria comicità, nell'attesa di una pubblicazione integrale.

La versione di Pedrotti

Non mi sono mai sentito offeso dal fatto che Boito rifiutasse di salutarmi. Mi rendevo conto di quanto fosse difficile per un genio come lui avere a che fare con la gente comune, alla quale senza vergogna so di appartenere. Ma me ne sono reso conto molto presto, di questa mia mediocrità: scrivendo le mie prime composizioni prive di fantasia, confrontandomi con compagni di conservatorio tanto più dotati di quanto io fossi, deriso per la mia timidezza e per il mio aspetto, ridotto infine a dirigere opere altrui, opere eteree e sublimi creature dei nostri tempi, che mi venne generosamente permesso di eseguire.
È questa la mia unica qualità, l'umile accettazione della pochezza di un'esistenza della quale i posteri non conosceranno tracce - se non quelle che le mie dita unte di sudore lasceranno sugli spartiti di altri.

ARRIGO BOITO

Probabilmente il mio nome non vi dirà nulla, voi che leggete queste mie parole, vergate con mano incerta, in altro tempo ed altro luogo. Mi chiamo Carlo Pedrotti, e sul mio conto poco altro è degno di essere qui riportato. Non ambisco a diventare il protagonista di questa narrazione: degli eventi di cui scriverò fui semplice testimone, e se non mi è stato concesso di vivere la straordinaria vita di Arrigo Boito, perlomeno ho avuto l'onore di assistervi, acquattato nel buio del teatro nel quale andava in scena (e quale garante attore porta attenzione ai visi inespressivi del pubblico in sala? Come biasimarlo, quindi, del suo disprezzo?).

Fin dai nostri primi incontri lui aveva preso l'abitudine d'ignorarmi, fingendosi elegantemente distratto (da un'ispirazione, da un suono lontano.....) ogniqualvolta mi scorgeva nelle vicinanze. Limitava le sue conversazioni con me a pochi accenni relativi all'esecuzione di tale o talaltro pezzo (lavoravamo all'epoca all'Ero e Leandro di Bottesini), ascoltando annoiato le mie ingenue perplessità sul suo libretto e su come legarlo alla musica (ora mi accorgo di quanto fossero impertinenti i miei dubbi!).

Quando infine il suo presunto disprezzo nei miei confronti divenne cosa palese e nota a tutti, Arrigo prese a scherzarci sopra, e quella che era da principio soltanto una sua spontanea reazione ad un altero disinteresse che io pienamente comprendevo si mutò in gioco crudele. Oh, ma la crudeltà ingenua del fanciullo precoce, che scopre i segreti della natura torturando piccoli mammiferi nel giardino di casa. Mi ricordo ancora quella sera alla Scala (era l'estate del '77, l'estate più calda che io ricordi - o forse era solo il mio animo turbato a farmela ricordare così) quando vedendomi sopraggiungere a braccia aperte con un sorriso dipinto in volto, chiese ad uno degli amici che lo accompagnavano di salutarmi da parte sua. "Salutami Pedrotti", gli sentii dire, e quando gli fui giunto a presso si era messo a conversare con qualche dama, mentre uno sconosciuto giovanotto m'informava che "Arrigo Boito le porge i suoi più cordiali saluti, maestro Pedrotti" (anzi, distintamente ricordo che storpiò in qualche modo il mio nome).

Tornandomene da Milano, quella sera, nel mio sonno convulso mi parve sentire nello sferragliare del treno le risate sguaiate di quei ragazzotti che avevano assistito alla scena, e m'immaginavo già mutato in barzelletta, fattomi aneddoto per la posterità leggendaria di

Arrigo Boito. Nell'umiliazione trovai modo di rincuorarmi, pensando che in questo modo non solo il mio nome sarebbe passato alla storia, ma sarebbe stato indissolubilmente unito a quello di Boito - fin che non mi accorsi che certamente questo nome non sarebbe stato il mio, ma qualcosa di grottesco come "Pedrotto "o "Pedrini", o in qualunque altro modo venni apostrofato.

Non crediate però che scrivendo queste pagine voglia in qualche modo legare il mio nome al suo, porre sotto ricatto gli studiosi futuri dall'opera di Boito, costretti a circumnavigarmi per giungere infine al vero oggetto della loro attenzione; ciò che m'interessa esula da qualsiasi ambizione personale, ed anzi chiedo all'editore di sostituire ogni occorrenza del mio nome con qualche espediente tipografico, e fare uso di tutti gli accorgimenti utili a celare la mia identità. D'altronde quando verrà pubblicato sarò ormai morto, così come lo sarà Boito, e nulla più avrà importanza.

Carlo Gustavo Pedrotti, 1902

VERDI E BOITO

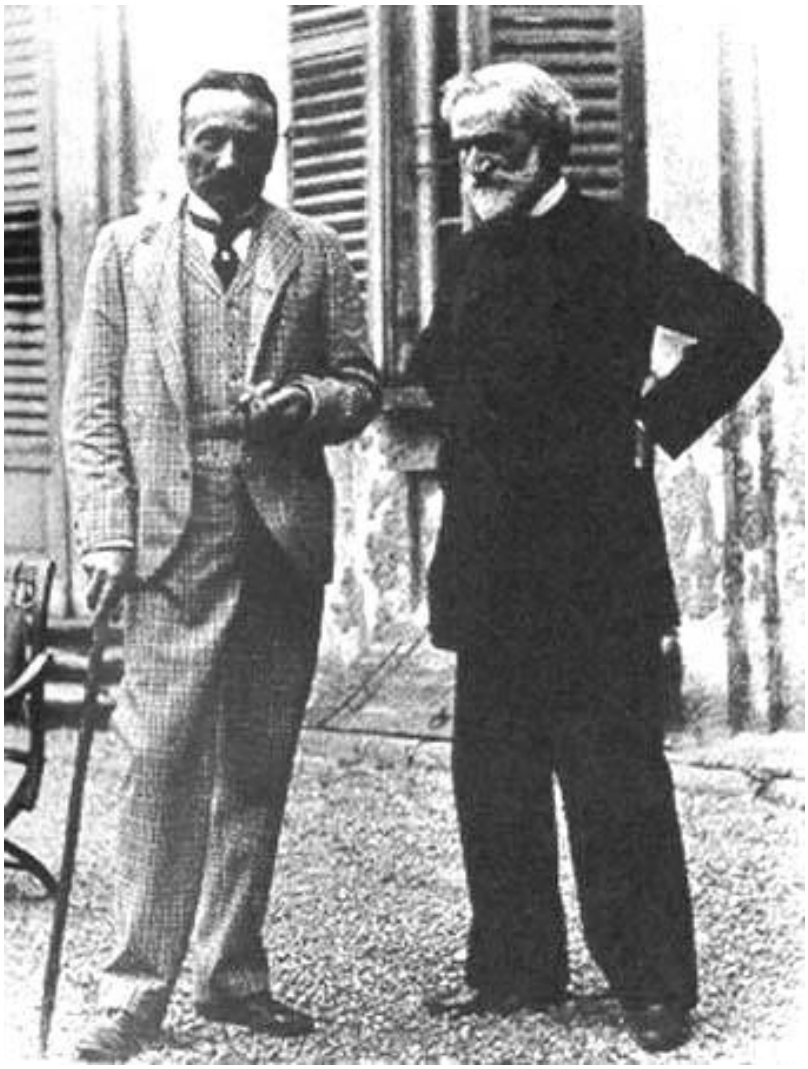


FOTO DI SCENA

DALL'OPERA "NERONE"

NERONE

di Arrigo Boito (1842-1918)

libretto proprio

Tragedia in quattro atti

Prima:
Milano, Teatro alla Scala, 1º maggio 1924

Personaggi:
Nerone (T), Simon Mago (Bar), Fanuel (Bar), Asteria (S), Rubria

(Ms), Tigellino (B), Gobrias (T), Dositeo (Bar), Perside (S), Cerinto (A), il tempiere (T), due viandanti (T, B), lo schiavo ammonitore (Bar); ambubaie, fanciulle gaditane, acclamatori, cavalieri augustani, liberti, schiavi, plebe, senatori, artisti dionisiaci, guardie germane, eneatori, sacerdoti del tempio di Simon Mago, matrone, classari, pretoriani, cristiani, aurighi e fautori delle fazioni verde ed azzurra

Cinquantasei anni trascorsero tra il primo segnale del progetto *Nerone* (una lettera di Boito al fratello Camillo del 19 aprile 1862) e la morte del suo autore, che lasciò l'opera incompleta nell'orchestrazione. Un enorme arco di tempo, che probabilmente non ha eguali nella storia dell'opera e che la dice lunga sui problemi e sulle incertezze che caratterizzarono il Boito post- *Mefistofele* .

In questi cinquantasei anni Boito mise a punto un'impressionante mole di materiale preparatorio (abbozzi musicali, appunti ed iconografia su scene e costumi, schede su personaggi e situazioni drammatiche, taccuini di lessico e metrica e persino un intero trattato di armonia concepito *ad hoc,* utilizzando fra l'altro, in maniera capillare, un'amplissima bibliografia, che va dai più importanti storici latini (Tacito, Svetonio) fino agli studiosi del suo tempo (Renan, Mommsen).

L'opera, progettata originariamente in cinque atti, fu ridotta a quattro negli anni Dieci, dopo la pubblicazione della tragedia in versi (1901), nella quale è presente anche il quinto atto. Al completamento dell'orchestrazione lavorarono Tommasini e Smareglia, sotto la supervisione di Toscanini, che fu anche il direttore della prima rappresentazione.

Lo sfarzosissimo allestimento del *Nerone*, con le scene ed i costumi disegnati da Lodovico Pogliaghi seguendo le minuziose indicazioni lasciate da Boito stesso, fu uno dei massimi esiti della scenotecnica scaligera del primo Novecento.

PER INIZIATIVA E SOTTO IL PATRONATO DEL RESTO DEL CARLINO
TEATRO COMVNALE DI BOLOGNA
DAL 12 OTTOBRE AL 7 NOVEMBRE 1924
10 RAPPRESENTAZIONI STRAORDINARIE DELLA TRAGEDIA IN 4 ATTI
NERONE DI A·BOITO
MAESTRO DIRETTORE E CONCERTATORE ARTVRO TOSCANINI
RIPRODVZIONE INTEGRALE DELLO SPETTACOLO DATO AL TEATRO ALLA SCALA
RIDVZIONI FERROVIARIE DA TVTTA ITALIA

La trama

Atto primo

La vicenda vive soprattutto della contrapposizione tra il mondo pagano in disfacimento ed il nascente mondo cristiano.

Nerone allontanatosi da Roma dopo il suo matricidio, cerca infatti conforto nei riti di Simon Mago, ma viene atterrito e messo in fuga dall'improvvisa, spettrale apparizione di Asteria. Simon Mago pensa di usare Asteria, che è follemente attratta da Nerone, contro lo stesso imperatore.

Poco lontano, la preghiera della giovane Rubria viene interrotta dall'apostolo cristiano Fanuel, che la esorta a confessare il peccato che la opprime.

Il dialogo viene interrotto da Simone, che offre dell'oro a Fanuel in cambio dei suoi miracoli, ricevendone invece una maledizione. Nerone ritorna e Tigellino gli annuncia che tutto il popolo romano sta sopraggiungendo per riportarlo in trionfo nell'Urbe.

Atto secondo

Nel tempio di Simon Mago.

Per piegare Nerone alle sue ambizioni, dopo esser ricorso a vari stratagemmi Simon Mago gli fa comparire dinanzi Asteria in veste di dea; ma quando la giovane si china sull'imperatore per baciarlo, questi si accorge di avere fra le braccia una donna: nella sua furia inarrestabile devasta allora il tempio, scoprendo i trucchi di Simon Mago, che viene arrestato dai pretoriani e condannato a morire nel circo.

Atto terzo

I cristiani sono riuniti in preghiera sotto la guida di Fanuel, quando giunge Asteria, fuggita dalla fossa delle serpi in cui era stata fatta gettare da Nerone, per avvertirli che anch'essi sono stati condannati dall'imperatore. Simon Mago guida i soldati romani fino a loro; Fanuel, arrestato, chiede ai confratelli di pregare mentre viene condotto via.

AURELIANO PERTILE

Atto quarto

Quadro primo

‘L’oppidum’. Nel circo Massimo. Simon Mago viene avvertito dell’imminente incendio della città, appiccato per favorire la sua fuga; anche Nerone ne è a conoscenza, ed anzi se ne allieta con Tigellino: «ciò che struggo, risorge». Quando i cristiani vengono condotti a forza nell’arena, una vestale, velata, chiede pietà per loro; ma Nerone, fattole strappare il velo da Simone, riconosce Rubria, segnando così la sua condanna. Simon Mago, forzato a volare da Nerone, si schianta al suolo proprio mentre l’annuncio dell’incendio provoca un fuggi fuggi generale.

FOTO DI SCENA

Quadro secondo

Nello *spoliarium* del Circo Massimo. Nel sotterraneo del circo, dove si depongono i morti, Fanuel ed Asteria cercano Rubria; la giovane, ormai in fin di vita, confessa finalmente a Fanuel il suo peccato, quello di aver servito un falso dio come vestale, e contemporaneamente gli svela il suo amore. Fanuel le dà il perdono cristiano e la dichiara sua sposa; Rubria muore e Fanuèl fugge con Asteria dallo *spoliarium* in fiamme.

«Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) (...) terminerò il Nerone *o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero».*

FOTO DI SCENA

Con queste parole, scritte nel 1884 in una lettera a Verdi, Boito stesso tratteggiava con stupefacente lucidità i destini, passati e futuri, della sua seconda ed ultima opera in musica.

La cura maniacale posta nel lavoro di documentazione, testimoniata da migliaia di schede e da diversi taccuini, divenne a lungo andare un ostacolo al lavoro del compositore. Inoltre, l'enorme lasso di tempo trascorso tra l'inizio del progetto e l'effettiva realizzazione della musica ebbe come conseguenza l'inattualità di un'opera che, nata per essere coeva di *Otello* e *Cavalleria rusticana* , si trovò invece a fare i conti con *Pelléas* e *Salome*; ed in ciò è forse da individuare una delle possibili ragioni del mancato completamento.

Tuttavia, non si può dire che *Nerone* sia un fallimento dal punto di vista artistico: se *Mefistofele* ha sempre conservato un posto nel repertorio operistico, *Nerone* avrebbe certo meritato miglior fortuna.

CARICATURA DI GIUSEPPE VERDI

MEFISTOFELE

"Si potrebbe fare a meno, meglio della *Traviata* che di *Mefistofele*". Questa sorprendente dichiarazione è stata fatta da un fervente ammiratore di Verdi quale fu Bernard Shaw.
Fu una dimostrazione della sua mentalità squisitamente letteraria che egli potesse fare una distinzione tra musicalità ed intelligenza e screditare coloro che, a suo avviso, possedevano la prima ma non la seconda: Schubert, Brahms, Gounod e il Verdi di *La Traviata* (un'opera che egli considerava "ovvia e melodrammatica" in tutto tranne che nella musica).

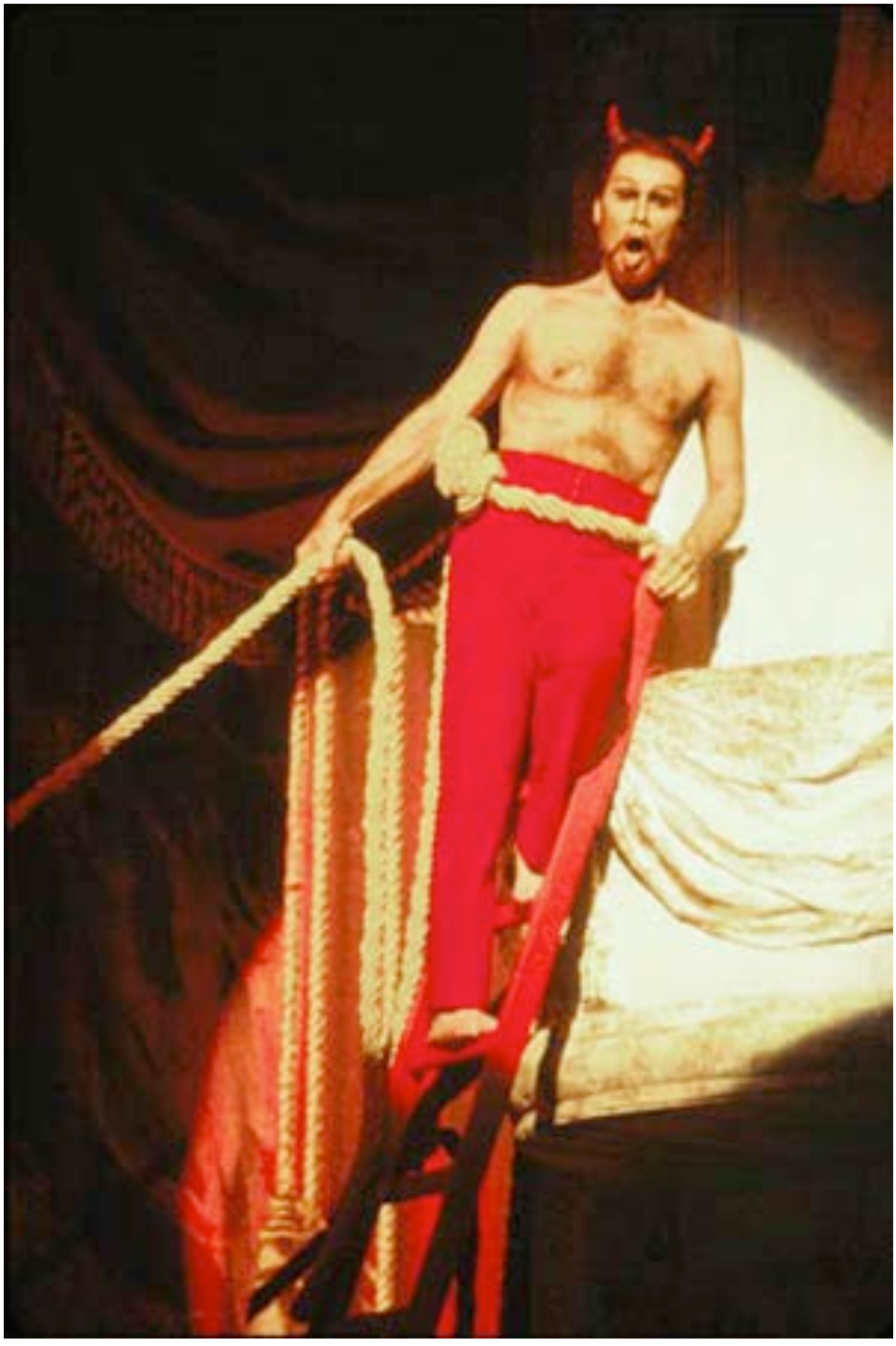
BOZZETTO

Il Boito di *Mefistofele*, per contrasto, poteva essere "raffinato, ingegnoso e fantastico". La conclusione di Shaw fu che "Schumann, Berlioz, Boito e Raff, prendendo a prestito la musica per esprimere le loro idee, hanno, occorre ammetterlo, talora raggiunto vertici di originalità più alti di quelli toccati da Schubert, Mendelssohn e Goetz,

che hanno avuto bisogno di prendere a prestito idee per la loro musica".
Sicuramente Boito non mancò mai di originalità intellettuale: in effetti egli fu uno dei più attivi teorici nel mondo musicale e letterario italiano della seconda metà del XIX secolo.
In parte la ragione di ciò va trovata nel fatto che egli restò per tutta la sua vita una specie di outsider. Suo padre, Silvestro Boito, fu un pittore di miniature di grande talento, ma dissoluto.
In occasione di una delle sue molte avventure, egli ebbe a conoscere una contessa polacca, più avanti negli anni, che s'innamorò di lui.
I due si sposarono ed essa gli diede due figli: Camillo, futuro architetto, e, nel 1842, Arrigo (battezzato Enrico), poeta e compositore.
Alcuni anni dopo la nascita di Arrigo, Silvestro Boito abbandonò la moglie e morì poi alcolizzato.
La contessa si stabilì con i due bambini a Venezia, ove Arrigo crebbe in precaria situazione economica.
Vinse una borsa di studio per entrare al Conservatorio di Milano; ma fu soltanto grazie al successo della petizione avanzata da sua madre, affinché egli vi potesse studiare a titolo gratuito, che egli riuscì a completare il corso e diplomarsi con lode. Gli unici parenti che egli conobbe furono quelli della famiglia di sua madre, che di tanto in tanto egli si recava a trovare in Polonia.
Però egli si considerò sempre un vero italiano con una missione sacra da compiere: quella di trascinare la musica e la letteratura del suo Paese volente o nolente verso l'avanguardia della cultura europea.
La formazione dello Stato Italiano nel 1861 trovò la musica italiana, a parte Verdi, in condizioni pietose.
Boito, di ritorno in patria dopo un anno di viaggi compiuti grazie ad una borsa di studio a Parigi ed in Germania, si lanciò in una campagna di rinnovamento musicale.
Insieme all'amico ed ex compagno di studi Franco Faccio, diede vita al lato musicale del movimento noto come la "scapigliatura", un'avanguardia radicale rivolta a rovesciare le tradizioni musicali costituite.
Dalle pagine di numerosi periodici d'arte egli predicò la rinascita della musica strumentale, la riforma del dramma parlato e soprattutto dell'opera; e fu spietato nel denunciare tutti coloro che seguivano i vecchi sentieri.
Molti dei suoi scritti devono aver posto in imbarazzo i suoi lettori, tanto per la ricercatezza del suo vocabolario quanto per la vasta

gamma dei suoi riferimenti; giacché Boito era un erudito impregnato di letteratura europea dal tempo della Grecia antica fino ai suoi giorni; e molti dei suoi sermoni destano il forte sospetto che non siano che stravaganze intellettuali, specialmente quando ripetuti con la monotonia ed il quasi fanatismo di un predicatore dell'America dell'ovest.

FOTO DI SCENA



Così, in occasione di un confronto tra un *Adagio* di Mendelssohn ed un *Andante* di Mozart: "Il sublime è più semplice del Bello. Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna: la forma sferica. L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime. Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'*Adagio* di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'*Andante* di Mozart. E perciò anche più fortemente concepibile".
Fra i musicisti della generazione precedente, ivi compresi Verdi ed i suoi amici, la parola "sferico" divenne una costante ragione d'ilarità. Ma Boito non si limitò alle sole massime. Egli collaborò insieme al poeta "scapigliato" Emilio Praga, ad una commedia, "Le madri galanti", che debitamente sconcertò il pubblico e fece arrabbiare la critica.
Egli scrisse il libretto per un "Amleto" di Faccio: l'opera si limitò a riscuotere un successo di stima allorché venne data a Genova nel 1865; compose anche una bizzarra, quasi simbolista favola poetica intitolata "Re Orso". Ma la definitiva rivendicazione del suo credo, come egli sperava, sarebbe stata il suo "Mefistofele", un'opera di vaste proporzioni composta su un libretto di suo pugno, che egli aveva distillato dalle due parti che compongono il *Faust* di Goethe.
Che la rappresentazione avrebbe avuto luogo nel più importante teatro italiano, La Scala di Milano, poteva sembrare un'ambizione impossibile per un giovane sulla ventina che non aveva mai scritto un'opera in precedenza; ma Boito aveva gente potente dalla sua parte su cui contare.
Il direttore artistico della Scala, Alberto Mazzuccato, era il suo vecchio insegnante al Conservatorio di Milano; il più eminente critico musicale d'Italia, Filippo Filippi, era pure uno "scapigliato"; mentre tra i suoi più intimi amici figurava Giulio Ricordi maggiore di lui soltanto di due anni, ma che già dirigeva attivamente la casa editrice del padre in cattiva salute.
Agli inizi del 1868 *Mefistofele* andò in scena con un enorme lancio pubblicitario - venne pubblicato con un anticipo di parecchie settimane sulla prima rappresentazione, facendo nascere nell'anziano Rossini l'idea che il giovane compositore stesse cercando di correre prima ancora di saper camminare.
Il libretto conteneva una prefazione in forma di una conversazione tra il compositore, un critico ed uno del pubblico. Alla domanda del

critico sul perché della scelta di un soggetto tanto sfruttato, Boito risponde che *Faust* è un soggetto universale, eternamente nuovo e che lo si può trovare in differenti guise nella più grande letteratura del mondo.

MANIFESTO

"Perfino la Bibbia, amico mio, è piena del mio soggetto. Se, dimenticando per questa sera il sistema di Darwin, dobbiamo credere che Adamo sia proprio stato il primo uomo, ecco che Adamo è il primo Faust, e il secondo è Giobbe, e il terzo è Salomone..... Ogni uomo arso dalla sete della scienza e della vita, invaso dalla curiosità del bene e del male, è Faust..... Come Salomone è il Faust biblico, così Prometeo è il Faust mitologico. Ogni uomo anelante all'Ignoto, all'Ideale, è Faust; puoi discernere una favilla della sua grand'anima sotto il sopracciglio profondo del Manfredo inglese, come sotto la grottesca visiera del Don Chisciotte spagnolo..... Mefistofele è antico anch'esso come la Bibbia e come Eschileo.
Mefistofele è il serpente dell'Eden, è l'avvoltoio di Prometeo. Mefistofele è il dubbio che genera la scienza, è il male che genera il bene. Da per tutto ove si trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele che si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha un altro che si chiama Falstaff..... Mefistofele è l'incarnazione del *No* eterno al Vero, al Bello, al Buono".
Ciò non lascia in noi alcun dubbio circa l'origine dei ripetuti "No" nel monologo che conclude la prima scena del *Falstaff* di Verdi, opera il cui libretto venne scritto da Boito.
Sulla scena italiana di quel tempo, non si era quasi mai verificato il caso di un compositore che scrivesse il proprio libretto (i precedenti esempi di *Betly* e di *Il campanello di notte*, entrambi scritti da Donizetti nel 1836, sono troppo brevi e convenzionali per costituire un precedente).
E per sua sfortuna Boito, in un eccesso di fiducia in se stesso, volle assumersi anche un ulteriore ruolo, quello di direttore d'orchestra, per il quale non aveva la minima attitudine.
Nondimeno, alla famosa premier del 5 marzo 1868, il Prologo venne accolto abbastanza favorevolmente. Vi fu anche qualche applauso dopo le scena del giardino. Il rimanente dell'opera, però, suscitò sempre crescenti ostilità che continuarono fino al calar del sipario all'una e mezzo di mattina.
In un secondo tempo si decise di dare l'opera in due parti in due sere consecutive; ma il risultato non fu migliore. La recensione di Giulio Ricordi sulla Gazzetta musicale di Milano fu fredda ma giusta: "Boito ha fatto un'opera non priva di molti pregi, ma non priva di molti difetti: ora, questi ultimi, sono dovuti all'inesperienza degli effetti, della scena? Ebbene, tanto meglio: d'opera in opera noi assisteremo a grandi progressi, ed allora spero davvero di annoverare Boito fra i

migliori maestri. Oppure questi difetti sono frutto di un sistema preconcetto, di un'incrollabile convinzione artistica? Ebbene, con tutta la franchezza che attingo nella cordiale e sentita amicizia che io porto a Boito, oso dirgli chiaramente: sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali".

FOTO DI SCENA

Nel corso dei successivi sette anni Boito si guadagnò da vivere traducendo libretti stranieri, tra i quali quello di *Rienzi* di Wagner; e scrivendo altri di proprio pugno per altri compositori, come quello di *La gioconda* per Ponchielli.
Ma egli non perse mai di vista la possibilità di presentare ancora una volta al pubblico *Mefistofele* in una forma revisionata e più accessibile.
Il luogo prescelto però non fu più La Scala di Milano, ma il Teatro Comunale di Bologna, il cui successo decretato a *Lohengrin* nel 1871 (un'opera che Milano avrebbe subissato di fischi due anni dopo) le valse la fama di città più all'avanguardia di tutta Italia.
L'occasione si presentò nel 1875 quando in una versione nuova ed abbreviata con Borghi-Mama nel ruolo di Faust, Italo Campanini in quello di Mefistofele e la Nannetti quale Margherita, sotto la direzione di Emilio Usignolo, l'opera registrò se non un vero trionfo almeno un successo sufficiente per far sì che essa venisse rappresentata nei maggiori teatri lirici italiani.
Per una ripresa a Venezia nel 1876 Boito apportò ulteriori modifiche, dopo di che Mefistofele fu pronto ad entrare nel repertorio internazionale.
Ma non tutte le resistenze erano state vinte. "Tu mi parli di musica", Verdi brontolò in una lettera del 1879 all'amico Conte Apprandino Arrivabene, "ma parola d'onore, mi pare quasi di averla dimenticata, e prova ne sia che l'altra sera sono andato a sentire il *Mefistofele* , ed ho capito tutto di traverso. Per es.: avevo sempre sentito dire, e letto che il Prologo *in Cielo* era una cosa di getto, di genio..... ed io nel sentire che le armonie di quel pezzo appoggiavano quasi sempre sulle dissonanti mi pareva di essere..... non in *Cielo* certamente".
Tuttavia il suo atteggiamento sembrava essersi in seguito ammorbidito; infatti nel 1881 lo troviamo che incoraggia Boito ad acconsentire ad una ripresa di *Mefistofele* al Teatro alla Scala e pertanto "Ella renderebbe servizio all'Arte e a tutti".
Della partitura originale del 1868 non esiste alcun "olografo": e non ne vennero mai pubblicati nemmeno gli spartiti vocali. Da un esame dell'autografo del 1875, però è possibile affermare dal tipo di carta usata, quali passaggi subirono lievi modifiche dalla prima alla seconda versione; e rimane sempre il libretto originale ad indicare quanto venne cambiato sette anni dopo.
Sappiamo inoltre che il Faust del 1868 fu un baritono. Per lo più la revisione si limitò ad un drastico sfoltimento.

Il primo atto perse un dialogo tra Faust e il suo allievo Wagner sulla dicotomia tra il rivale e l'ideale, nonché un soliloquio ove Faust medita sul Vangelo.

FOTO DI SCENA

Dalla scena del Brocken vennero soppressi molti passaggi: il personaggio di Lilith, un altro monologo di Faust ove esprime la sua paura ed il suo ribrezzo per la scena che lo circonda ed infine un Miserere "nero".
Nel terzo atto la perdita di un altro assolo di Faust fuori dalla prigione è compensata dall'aggiunta di un pezzo: il duettino "Lontano, lontano, lontano" che Boito aveva ricavato dal suo lavoro incompiuto *Ero e Leandro* prima di cedere il libretto a Giovanni Bottesini affinché lo musicasse.
Negli ultimi due atti, entrambi derivati dalla seconda parte del *Faust* di Goethe, i tagli sono assai più consistenti a cominciare da un'intera scena che si svolge nella sala del trono dell'Imperatore, durante la quale Mefistofele si presenta come un nuovo buffone di corte e dà consigli al monarca circa le finanze dello Stato ed infine organizza un intrattenimento che rappresenta il ratto di Elena da parte di Paride. (Dopo la rappresentazione del 1868 Giulio Ricordi ha descritto la scena come totalmente priva di interesse sia musicale che drammatico).
Della scena del Sabba Classico un coro iniziale venne trasformato in un duetto tra Elena e Pantalis e fu omesso un incontro con due Sfingi. La medesima sorte toccò ad un "Intermezzo sinfonico" che descriveva una battaglia dalla quale l'esercito dell'Imperatore usciva vittorioso; tuttavia questo brano venne fatto pubblicare da Boito come un pezzo a sé in un arrangiamento per pianoforte a quattro mani.
Il quinto atto, quello dove Faust muore, venne riscritto completamente, sebbene, a quanto risulta da rapporti dell'epoca, pare che i due passaggi più importanti - l'assolo che diventò nel 1875 "Giunto sul passo estremo" e la ripresa della musica celestiale del Prologo - fossero già presenti nell'edizione del 1868.
Per il lato intellettuale, la revisione del 1875 fu un compromesso.
Boito aveva abbandonato la sua intenzione di tradurre in musica il pensiero di Goethe, con tutte le sue sottigliezze e ricorrendo il meno possibile agli schemi dell'opera tradizionale.
Non vi è il minimo dubbio che, per quello che riguarda la musica, la nuova versione costituisca un miglioramento nei confronti della precedente.
Come Verdi prima di lui, Boito non esitò a tagliare proprio quei passaggi che avevano avuto la minor presa sull'uditorio, più che convinto a questo punto che l'arte debba sempre nascere da un dialogo tra creatore e pubblico.

Nelle sue critiche e nei suoi saggi Boito se l'era sempre presa con i compositori italiani per l'uso costante di formule. La parola stessa "formula", egli affermava, diceva tutto: giacché piccole forme non possono racchiudere che piccole idee. Ma sebbene egli continua a predicare la necessità di trovare una struttura più libera e più drammatica per l'opera, egli non la trovò mai.

BOZZETTO

Può darsi che egli avesse imparato qualche cosa dall'esempio di Wagner, ma a quel tempo Wagner era noto a lui, come alla maggior parte degli italiani, soltanto attraverso i suoi scritti.
Per il giovane Boito il dio operistico fu Meyerbeer, la cui opera postuma *L' Africane* aveva furoreggiato in Italia sul finire degli anni Sessanta.
Allora, Boito dichiarò: "Crollarono, come i mattoni delle mura di Gerico, centinaia di melodrammi italiani: una grande parte di quelli di Bellini, una più gran parte di quelli di Donizetti, quasi tutti quelli di Rossini ed alcuni di Verdi. Non passò anno, non passò carnevale o quaresima, senza che si riudissero sempre più ammirate le composizioni del grande tedesco".
Ma "les grands opéras" di Meyerbeer, come Wagner non si stancò mai di sostenere, sono sostanzialmente incoerenti (Verdi le definiva "mosaici").
Se mai egli fu un miniaturista musicale: da qui il suo frequente ricorso al "couplet" tipicamente francese - due strofe parallele che racchiudono tre o più idee musicali, l'ultima delle quali, essendo basata in entrambi i versi sul medesimo testo, forma un ritornello (si confronti la canzone del Toreador dalla Carmen di Bizet).
Nelle sue opere più tarde Meyerbeer amò ampliare lo schema ricorrendo a svariati motivi contrastanti e facendo assegnamento sul ritornello per dagli forma.
Questo è pure il principio sul quale è costruito "Son lo spirito che nega" di Mefistofele ed il ritornello consiste, la cosa è sensazionale, in una serie di fischi.
Nulla di male, allora, se il *Mefistofele* revisionato contiene più forme tradizionali che la versione originale; o se l'assolo di Margherita "*L'altra notte in fondo al mare*" descritto da Giulio Ricordi nel 1868 come privo tanto di ritmo quanto di forma percepibile, divenne un chiaro modello storico con fioriture del genere tradizionalmente associato ad eroine in preda alla follia; poiché Boito eccelse appunto in miniature di questo genere.
"*Lontano, lontano, lontano*", che non appare nella prima versione, è una delle gemme dell'opera.
Se l'inventiva di Boito assomiglia a quella di Meyerbeer nell'avere il fiato piuttosto corto, è invece assai superiore in fatto di gusto.
Anche i momenti più sfruttati nella scena del Brocken non recano traccia di crudezza o di volgarità.

Non vi è mai una nota di troppo. La danza in cerchio del quarto atto, con la sua predominanza di scrittura a due parti, anticipa la qualità d'eleganza di maniera di gran parte della *Manon* di Massenet.
La linea melodica di Boito è sicuramente eclettica.
I critici di quel tempo sottolinearono la somiglianza tra l'inizio dell'aria di Faust "*Dai campi, dai prati*" ed il tema del movimento lento della Sonata a Kreutzer (anche Beethoven fu un altro dio per Boito).
Il duettino del secondo atto tra Faust e Margherita ha un evidente precedente in un assai simile duetto ne *I profughi fiamminghi* di Faccio; mentre echi di "*Dunque l'onta di tutti sol una*" dal terzo atto di *Un ballo in maschera* di Verdi sono avvertibili nel duetto tra Faust ed Elena.

FOTO DI SCENA

Probabilmente Boito aveva composto troppo poco, per aver acquisito un idioma facilmente riconoscibile. Tuttavia alcune delle sue idee sono di un'originalità che colpisce, in particolare modo la musica celestiale del preludio.
Nel coro "*Ave, Signor degli angeli*" l'ascoltatore prova un senso di perenne ascesa; ed anche quando la linea melodica, arrivata in alto, deve per forza scendere per poi risalire, è come se l'occhio (o l'orecchio) si fosse semplicemente abbassato verso il basamento di una colonna che non ha mai cessato di salire a spirale verso l'alto.
Se la musica di Boito ricorda di quando in quando quella di altri, essa è totalmente esente da ogni sensazione di cliché.
Boito fu un pensatore di primissimo piano che curò sempre al massimo le sue partiture, forse anche troppo. Infatti, col passar del tempo il critico e l'erudito gradatamente soffocarono la spontaneità dell'artista: questa è la ragione per cui la partitura di *Nerone* non venne mai portata a termine.
Rimane allora *Mefistofele*, che si erge in orgoglioso isolamento ponendosi (da qualche parte) tra Verdi ed i "veristi", a testimonianza di un notevole talento che non manca mai di affascinare, impressionare e stimolare anche dove non può totalmente soddisfare.

La trama

Prologo in cielo

Il Preludio, con le sue fanfare di trombe, le tonanti percussioni, i sontuosi ottoni e le angeliche arpe, dischiude una visione celeste all'ascoltatore, trasportandolo all'istante fra gli splendori della reggia divina. Invisibili, nascoste da nubi di pulviscolo di stelle, le falangi celesti salutano l'Onnipotente.

FOTO DI SCENA

Il grande coro sì è appena concluso allorché, inaspettato, uno sfrontato ed ironico piccolo scherzo annuncia la presenza di Mefistofele.
Facendo sardonicamente il verso all"Ave, Signor!" degli angeli, egli si rivolge direttamente all'Onnipotente con toni di una esagerata familiarità di lunga data.
Egli è venuto per formulare una lamentela. Scusandosi per il suo gergo di bassa lega e per la mancanza di un'aureola, egli esprime il suo malcontento per la degenerazione dell'uomo: questo presuntuoso tomo

è ora talmente indebolito dal suo stato di ottenebrata confusione che non vale più nemmeno la pena di tentarlo al male, egli borbotta.
Il Coro Mistico, interpretando il pensiero del Signore, gli chiede: "*T'è noto Faust?*
Egli risponde di conoscerlo e scommette che riuscirà a prenderlo nella sua rete. La sua sfida è accettata. L'apparizione dei cherubini, che Mefistofele detesta, provoca la sparizione del Tentatore e le voci di donne penitenti, che si elevano dalla terra, si aggiungono a quelle delle falangi celesti e dei cherubini in un grandioso inno.

FOTO DI SCENA

ATTO I

La scena si svolge a Francoforte il giorno di Pasqua.

Vi è un gran via vai di folla allegra e festante che chiacchiera, beve e guarda il passaggio della processione dell'Elettore.
Nel frattempo in mezzo alla folla sì è mescolato un frate grigio: egli viene trattato con riservatezza da alcuni, ma suscita una strana avversione in altri.
Anche Faust ed il suo allievo Wagner stanno passeggiando, lieti per la gran festa, e mentre tutti lasciano momentaneamente la scena per seguire la processione, Faust manifesta la sua gioia per il ritorno della primavera.
La folla torna di nuovo ed i due studiosi si appartano. Tutti gli altri prendono ora parte ad una briosa danza ma, con il calar del sole, lasciano Faust e Wagner ancora una volta soli.
Compaiono le prime brume della sera e Wagner propone di rientrare a casa. Ma l'attenzione di Faust è stata attirata dalla ricomparsa del frate grigio che, col suo strano tortuoso modo di avvicinarsi, sembra voler formare un'invisibile spira intorno ai due che lo osservano; e, cosa ancor più strana, Faust crede di vedere lingue di fuoco sprigionarsi dalle orme lasciate da lui.
Wagner è incredulo: la figura è quella di un comune frate questuante, egli insiste. Lasciando il mistero insoluto, Faust e Wagner si dirigono verso casa.
Rientrato nel suo studio Faust, d'umore rilassato dopo la passeggiata attraverso i campi, e con l'animo ricolmo d'amore di Dio, si prepara a meditare sul Vangelo.
Ma ne viene distolto da un improvviso grido seguito dall'apparizione in un angolo buio del monaco grigio che l'aveva così sinistramente impressionato poco prima.
La sua conoscenza dell'occulto lo mette in grado di minacciare l'apparizione con il Segno di Salomone: il frate sparisce ed al suo posto compare Mefistofele, abbigliato da gentiluomo.
Faust lo riconosce, ma scandaglia la sua identità e provoca la grande asserzione di satanica negazione.
La sinistra arringa, cosparsa di fischi laceranti d'estrema millanteria, suscita in Faust curiosità piuttosto che paura o disgusto, ed egli accetta di buon grado l'idea di un Patto grazie al quale Mefistofele lo servirà durante questa vita in cambio di un rovesciamento di ruoli nell'altra vita.

Faust però pone una condizione: la sua anima non sarà perduta a meno che Mefistofele riesca ad acquietare l'insaziabilità del suo spirito a tal punto che egli possa dire all'attimo fuggente: "Arrestati, sei bello!".
La condizione viene accettata ed il Patto è suggellato con una stretta di mano e festeggiato con un'allegra canzonetta intonata da tutti e due prima che Mefistofele trascini rapidamente via Faust sul suo mantello.

FOTO DI SCENA

ATTO II

Faust sì è innamorato di Margherita, una semplice ragazza del villaggio. Passeggiando con lei in giardino - mentre Mefistofele se la spassa facendo licenziosamente una corte spietata a Maria, amica e vicina di Margherita - Faust la ammalia con la sua aria distinta, il suo ardore ed il suo garbo; poi, dopo averla completamente soggiogata, le fissa un appuntamento per una notte d'amore che essa faciliterà somministrando un narcotico (che Faust ha già pronto) a sua madre.
Il tempo passa. Faust ha abbandonato Margherita ed ora accompagna Mefistofele al Sabba delle Streghe.

Insieme i due salgono il monte Brocken e Mefistofele sprona il suo protetto a salire sempre più in fretta verso il luogo dove le streghe e gli stregoni si stanno radunando.
Arrivati in mezzo a loro, a Mefistofele sono riservati il rispetto e l'obbedienza dovutagli quale Re delle Tenebre.
I suoi sudditi foggiano per lui un globo risplendente, simbolo del mondo, che egli tiene alto in mano come un giocattolo, cantando la sua bellezza e denigrando la fiera e mendace schiatta umana che lo abita; poi, con uno scoppio d'ironiche risa, lo getta con violenza al suolo mandandolo in minutissimi frantumi.
Streghe e stregoni esprimono la loro completa soddisfazione con una danza. A questo punto Faust è colpito da una visione che gli pare essere Margherita, con una strana riga rossa intorno al collo.
Mefistofele lo convince che si tratta di un'apparizione della Medusa. Le streghe e gli stregoni proseguono la loro ridda selvaggia.

ATTO III

I timori di Faust suscitati dalla visione di Margherita si sono rivelati più che fondati. La povera ragazza, che egli aveva sedotto ed abbandonato, è in prigione, condannata a morte per avere avvelenato sua madre col narcotico fornitole da Faust e per avere assassinato il suo bambino neonato.
Sdraiata sul giaciglio della sua cella, Margherita vaneggia e medita su queste, per lei incomprensibili accuse e sull'impressionante tetraggine della prigione, da cui la sua anima vorrebbe volar via come un uccello.
Faust arriva alla porta della cella con Mefistofele che è riuscito a persuadere ad aiutarlo in un tentativo di salvare la sventurata fanciulla.
In un primo tempo Margherita nemmeno riconosce l'antico amore ed in seguito, quando lo fa, ancora non riesce a rendersi conto che esso l'invita a lasciare, libera, la prigione.
Comunque, si unisce teneramente all'amato nel godimento di un sogno meraviglioso di felicità.
Il sogno s'infrange allorché Mefistofele, in ansia per l'indugio, entra e li sollecita ad affrettarsi.
Margherita si rende subito conto di chi egli sia e, sebbene terrorizzata dal pensiero della morte imminente, resiste alla tentazione di un amore che essa ora intuisce esser contaminato da un impronunciabile male.
Affidandosi al perdono divino, essa si scosta da Faust con disgusto e

s'accascia al suolo mentre le falangi celesti annunciano la sua redenzione.
Faust e Mefistofele spariscono.

FOTO DI SCENA

ATTO IV

Mefistofele ha ora trasportato Faust nella Grecia Classica.
In una notte d'inebriante splendore, presso le sponde del fiume Penejos, Elena e Pantalis, con la loro imbarcazione d'argento e madreperla circondata da ninfe, decantano estasiate le bellezze che le circondano.
Faust, incantato, mormora: "Elena, Elena", ma Mefistofele si sente a disagio e prova nostalgia per il suo irto monte Harz e per le nordiche streghe, e se ne va.
Elena è ora assorta nelle visioni del suo funesto passato; ne è distolta allorché Faust le si avvicina, splendidamente abbigliato da cavaliere del XV secolo, e la alletta definendola: "*Forma ideal, purissima della bellezza eterna!*".
Essa risponde all'istante al suo ardente corteggiamento mentre non soltanto le ninfe presenti ma persino Mefistofele (costretto dalla curiosità a stare vicino a Faust) osservano le scena con stupore ed ammirazione.
Elena, affascinata da Faust, è incantata anche dal suo modo di parlare, in rima, ignoto ai poeti greci. Essa lo imita nella parlata e si unisce a lui in un estatico duetto; i due si allontanano insieme verso un idillio d'amore.

EPILOGO

Faust è nuovamente nel suo studio, solo, se non fosse per la presenza da incubo di Mefistofele. Egli medita sul passato e sul suo fallimento nell'appagare i desideri del cuore tanto nel mondo Reale quanto in quello Ideale, e Mefistofele accorgendosi d'essere sull'orlo della sconfitta, cerca di stuzzicare la sua vittima ad arrendersi alle antiche tentazioni.
Ma Faust non dà segno alcuno di averlo udito nemmeno. Egli ripudia tanto il Reale quanto l'Ideale e si arrende invece ad una visione di se stesso quale benefattore dell'umanità e promulgatore di assennate leggi ad un popolo felice e prospero.
Coll'aumentare della sua disperazione, i tentativi di Mefistofele di tornare ad impadronirsi della sua preda si fanno sempre più frenetici, ma Faust, completamente avvolto dalla sua beatifica visione, gli sfugge ormai dalle mani.

Mentre tornano a risuonare le trionfali note del canto delle milizie celesti ("*Ave Signor* "), Faust afferra il Vangelo, cade in ginocchio, e, dopo un'ultima veemente supplica di liberazione dal suo "demonio beffardo" pronuncia alfine le parole che l'avrebbero destinato agli Inferi nel caso fossero state provocate dalle tentazioni di Mefistofele e non dettate invece dal Bene: "*Arrestati, sei bello!*", e muore, con la celestiale visione davanti agli occhi.
Mefistofele, convulso per l'amara delusione, scornato dalla pioggia di rose che scende sul corpo di Faust e avvizzito dalla luce abbagliante, emette fischi di sfida mentre sprofonda sotto terra, totalmente sconfitto - sebbene per poco tempo, s'intende.....

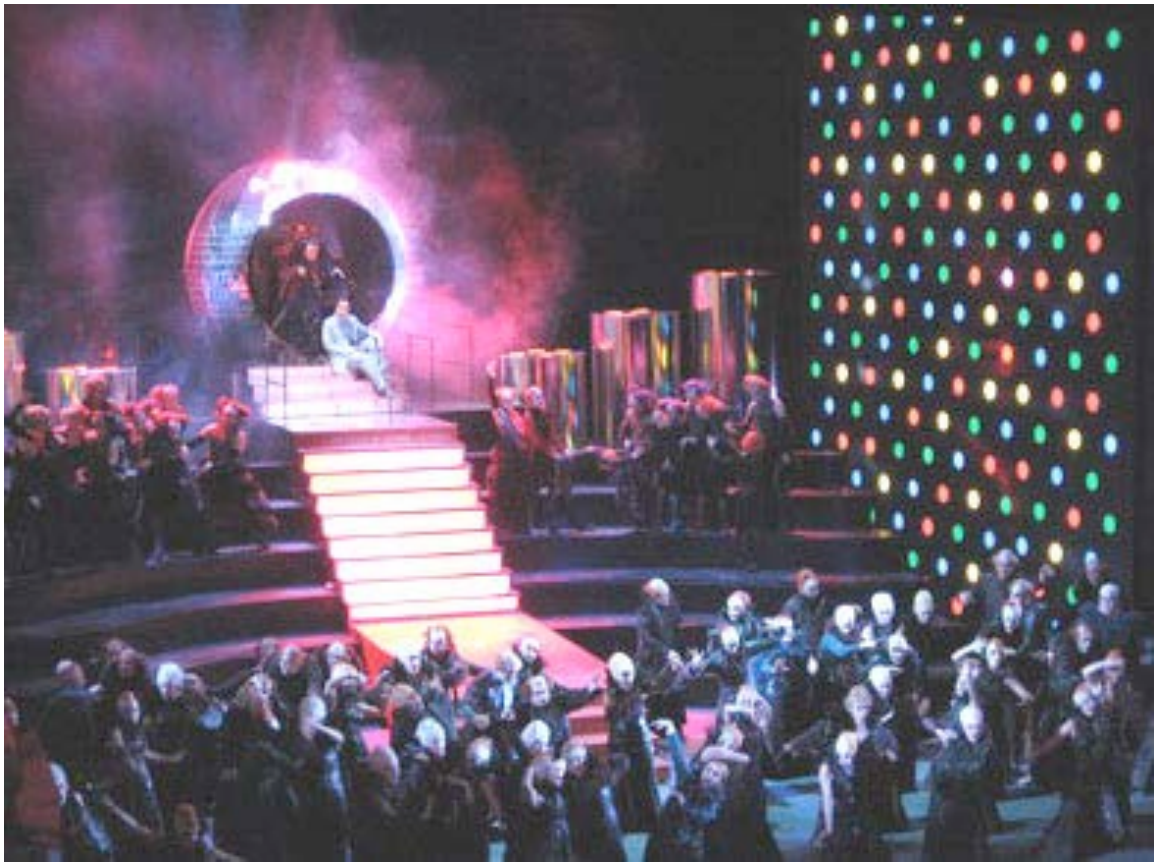



FOTO DI SCENA