



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte e Spettacolo

Dottorato in Musica e Spettacolo  
Curriculum Storia e Analisi delle Culture Musicali  
(L-ART/07)

## **L'estetica del brutto e il melodramma della Scapigliatura**

Dottorando:  
Alessandro Avallone

Tutor:  
Prof. Emanuele Senici  
Prof. Antonio Rostagno

XXXII ciclo  
Anno Accademico 2018 – 2019

# **L'estetica del brutto e il melodramma della Scapigliatura**

*Tesi dottorale di Alessandro Avallone*

*Dottorato in «Storia e analisi delle culture musicali»*

*Sapienza Università di Roma – XXXII ciclo*

## **Indice**

<b>Introduzione.....</b>	<b>1</b>
<b>Capitolo 1 - L'estetica del brutto e la cultura europea.....</b>	<b>14</b>
1.1 <i>Verso la crisi del razionalismo metafisico.....</i>	<i>14</i>
1.2 <i>Karl Rosenkranz e Victor Hugo: fenomenologia del brutto.....</i>	<i>34</i>
1.3 <i>Gli Scapigliati e l'estetica del brutto.....</i>	<i>49</i>
<b>Capitolo 2 - Il primo melodramma della Scapigliatura: <i>I profughi fiamminghi</i>.....</b>	<b>63</b>
2.1 <i>Tra tradizione e innovazione.....</i>	<i>63</i>
2.2 <i>«Alla salute dell'arte italiana»: libretto e partitura tra Manzoni e Verdi.....</i>	<i>76</i>
2.3 <i>Gli avveniristi scapigliati: equivoci della ricezione.....</i>	<i>87</i>

<b>Capitolo 3 - Il nuovo melodramma scapigliato: l'Amleto di Arrigo Boito e Franco Faccio.....</b>	<b>96</b>
3.1 <i>Genesi e fonti dell'Amleto.....</i>	96
3.2 <i>I «loci» del brutto nell'Amleto.....</i>	106
3.3. <i>L'avvenire dell'arte e l'angoscia del fallimento nell'Amleto.....</i>	123
<b>Capitolo 4 - Il brutto come negazione del mondo: il Mefistofele di Arrigo Boito.....</b>	<b>133</b>
4.1 <i>Palinsesti boitiani: due libretti per una partitura.....</i>	133
4.2 <i>Dal primo al secondo Mefistofele: la rimozione del brutto.....</i>	144
4.3 <i>«...soverchia abbondanza di metafisicherie»: la musica del primo Mefistofele.....</i>	155
4.4 <i>Lutto e melanconia: verso il secondo Mefistofele.....</i>	169
<b>Finale scapigliato.....</b>	<b>182</b>
<b><u>Appendici</u></b>	
Appendice I.....	197
Appendice II.....	201
Appendice III.....	209
Appendice IV.....	239
<b>Bibliografia.....</b>	<b>251</b>

## Introduzione

L'idea della mia ricerca dottorale affonda le radici in un tema comune, riscontrabile nelle maggiori culture romantiche europee: quello della scissione. Fu infatti la percezione di una caduta, e la consapevolezza di vivere in un mondo squallido, che aveva abbandonato l'incanto della poesia, a produrre una polarizzazione conflittuale tra la profondità d'animo dell'artista romantico e la realtà sociale e culturale circostante. Specialmente nella prima metà del XIX secolo, con l'avvento del capitalismo industriale nelle regioni europee più avanzate, la frattura vide contrapporsi – nell'immaginario letterario, teatrale, e artistico in generale – l'eroe romantico da un lato, con i suoi sogni di gloria e d'infinito, e il mondo borghese dall'altro, intriso di utilitarismo e opportunismo.

L'esperienza letteraria del Romanticismo europeo anticipò i focolai divampati in tutto il continente contro il vecchio ordine restaurato, sovrapponendo le figure dell'eroe romantico e del patriota risorgimentale. Ambedue, infatti, erano in lotta perenne contro la grettezza dei tempi correnti, apostoli di cause perse ma redente dal Cielo, degne di essere combattute. Questo tema della scissione, una volta conseguito il traguardo unitario, ebbe però diverse coniugazioni nella cultura italiana, tra cui la più interessante fu l'esperienza della Scapigliatura: un fenomeno certamente minoritario e circoscritto, ma non per questo meno dirompente o innovativo. La Scapigliatura nacque dal tentativo di registrare nell'espressione artistica quelle nuove premesse e condizioni intellettuali poste in essere dalla rapida trasformazione socioculturale che investì la penisola negli anni postunitari. Nel piglio aggressivo ed antiaccademico, nel rifiuto delle convenzioni, nella versatilità stilistico-espressiva, questi giovani artisti – tra i quali la figura più importante è quella del poeta-musicista Arrigo Boito (1842-1918) – ricercavano un nuovo codice linguistico, un'alterità estetica che desse voce al loro disagio e alle grida inascoltate di denuncia.

Questo malessere non fu circoscritto ad una cerchia di poeti ribelli e decadenti, ma divenne presto un presupposto psicologico più generale. Lo scontro tra il mondo ideale del Risorgimento e quello reale dell'Italia postunitaria, infatti – come evidenziato

già diversi anni fa da Alberto Asor Rosa – fu estremamente brutale.<sup>1</sup> Per prendere pienamente coscienza della propria individualità, gli Scapigliati si rivolsero alla cultura d'oltralpe, opponendo i modelli europei a quei numi tutelari della cultura italiana coeva, verso i quali mantennero un atteggiamento di feroce critica. Come ho cercato di dimostrare nel corso della mia tesi, quest'irrisione e questa volontà di distacco nei confronti della tradizione furono in realtà impulsi ambivalenti, che dietro ad un netto contrasto celavano una realtà ben più complessa di dipendenza e attrazione.

Quest'ambiguità è spiegabile con la situazione storico-culturale di transito nella quale vissero immersi i poeti e i narratori scapigliati: una realtà complessa e contraddittoria, e priva di uno sbocco unico e lineare. In questo movimento d'avanguardia, che non riuscì a raggiungere un'emancipazione totale nella propria poetica e nel linguaggio artistico, vi era la consapevolezza del tramonto di un mondo, con l'«Ideale» e la sua «bellezza» – suggestioni presenti in molte liriche di Arrigo Boito ed Emilio Praga, ad esempio – in rapido declino, mentre il poeta, l'artista, poteva soltanto prenderne atto. La perversione dei valori morali operata dallo sviluppo economico e sociale incontrollato e distruttivo, portò, nella visione degli Scapigliati, ad una condizione sociale ripugnante e degradata, verso la quale assunsero un atteggiamento di rifiuto ma allo stesso tempo di fascinazione e richiamo. Interpretando la realtà coeva come l'emblema del tradimento e della sovversione dei valori risorgimentali, essi denunciarono nelle varie forme della loro arte l'impossibilità di esprimere una visione serena ed unitaria del mondo: essendo quest'ultimo un falso mito, un'illusione, gli Scapigliati operarono una sostituzione dei valori sino a quel momento dominanti.

La spregiudicatezza, il libero pensiero, l'originalità, l'anticonformismo, la rottura dei tabù, divennero nuovi codici espressivi con cui ribaltare gli stilemi convenzionali, ritenuti superati e antiquati. In questo impeto anticlassicistico e antinormativo, la ricerca dell'orrido, dell'ostentato, del pruriginoso «interessante» e del grottesco macabro, sedusse e affascìnò il movimento della Scapigliatura, poiché liberava l'artista dalle odiate lenti ortodosse e bigotte con cui, nella loro idea, sino a quel momento l'arte italiana «ufficiale» aveva letto il mondo. Nella ricerca dell'infrazione, dell'evasione dagli schemi ideologici – e stilistici – che avevano tenuto imprigionata l'espressione artistica, questi autori imboccarono la strada del mortifero,

---

<sup>1</sup> Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Creazione e assestamento dello stato unitario (1860-1887)*, in «Storia d'Italia. Annali» n.4, vol. II, *Dall'Unità a oggi. La cultura*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 821-999.

del blasfemo, del demonismo, emancipando gradualmente la dimensione estetica del brutto dalla sua aurea di negatività. Esaltando la passione per il disarmonico, l'oscuro, il mondo infernale e i fenomeni soprannaturali, essi provarono ad eliminare le mistificazioni ideologiche e sentimentali che avvertivano come vincoli e ostacoli al dispiegarsi di questa nuova estetica: la poetica scapigliata corteggiava e idoleggiava il brutto e il male, poiché in questi ambiti espressivi riconosceva il viatico indispensabile per l'emersione di potenzialità artistiche ancora da esplorare.

In alcune forme di espressione artistica il movimento scapigliato fu addirittura un *unicum* della cultura europea: è questo il caso del teatro musicale, oggetto ambiguo e affascinante della mia ricerca. Sebbene fossero forti le influenze dell'opera francese e del dramma wagneriano, il melodramma scapigliato provò ad introdurre sulle scene italiane dei nuovi codici drammaturgici, che capovolgessero i canovacci di buona parte dell'opera italiana medio-ottocentesca (specialmente verdiana): la lotta per la libertà, l'affermazione di un legame amoroso, il perire ingiusto di eroi positivi e coraggiosi, dovevano dunque lasciare spazio alla follia, alla sofferenza, all'alienazione e alla solitudine.

La mia ricerca si è dunque posta l'obiettivo di indagare le possibili – o le potenzialmente possibili – declinazioni dell'estetica del brutto nel melodramma scapigliato. Queste possono assumere diverse forme, che ho sempre cercato di tenere presente nel corso delle mie analisi su alcuni importanti 'documenti' del teatro musicale scapigliato: dalla lingua poetica del libretto agli esiti drammaturgici, dall'uso personale di temi, suggestioni e intrecci desunti dal repertorio filosofico-letterario europeo, sino alle effettive realizzazioni musicali.

Prima di illustrare la strategia metodologica da me utilizzata, vorrei però proporre un rapido sguardo allo stato degli studi relativo a questo argomento, inglobando anche i contributi più recenti. Gli studi critici relativi alla scapigliatura musicale sono sempre stati scarni ed isolati, ma fortunatamente una sinergia interdisciplinare ha favorito dei fruttuosi scambi con le aree parallele degli studi poetico-linguistici, librettistici, teatrali, che – seppur non certo numerosissimi – non hanno mai smesso di interrogarsi su questa breve stagione culturale dell'Italia postunitaria.

## Lo stato degli studi sinora

Data la natura della mia ricerca, ho optato per una divisione in tre differenti tipologie di contributi: scritti teorico-estetici di carattere filosofico, sia di grandi autori del passato che di studiosi contemporanei, relativi alla categoria estetica del brutto e alle sue implicazioni in campo artistico; scritti di carattere critico-letterario relativi al movimento della Scapigliatura, indaganti il valore linguistico, lessicale, poetico-metrico delle innovazioni poste in essere da questi autori, anche in campo librettistico; e infine una letteratura prettamente musicologica, relativa alla storia dell'opera italiana della *fin de siècle*, dove ho cercato di comprendere sia solidi capisaldi del passato non più recente, sia le pubblicazioni maggiormente innovative, frutto di metodologie di ricerca sempre più aggiornate.

Per quanto concerne l'ambito filosofico – mi limito qui ad elencare i titoli che hanno costituito la premessa del mio studio – punto di riferimento imprescindibile è stato il primo studio fenomenologico dedicato a questa 'nuova' categoria: l'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz, filosofo tedesco di scuola hegeliana, pubblicata nel 1853<sup>2</sup>. Accanto a quest'opera fondamentale, altri due importanti capisaldi d'ambito tedesco sono stati lo *Studio sulla poesia greca* di Friedrich Schlegel e i trattati *Sul Sublime* e *Sul patetico* di Friedrich Schiller.<sup>3</sup> Sia nelle riflessioni di Schlegel sul trauma dell'uomo post-greco – che ha superato il perfetto equilibrio armonico delle forme classiche e si trova di fronte all'eteronimia dell'arte moderna – sia in quelle di Schiller sul binomio inscindibile di bello e sublime, il tema del caratteristico e del grottesco percorre come una vena sotterranea l'intero edificio speculativo. Ancor prima dei romantici tedeschi – e più in generale, prima dell'ambigua sentenza di 'morte dell'arte' pronunciata da Hegel – il dilemma della rappresentazione del dolore fisico e psicologico, e più in generale di tutte le sfaccettature del negativo in campo artistico, era stato affrontato nel trattato del poeta e drammaturgo Gotthold Ephraim Lessing, in piena stagione illuministica.<sup>4</sup>

Ultimo scritto estetico-letterario funzionale al mio specifico punto di vista sulla produzione operistica scapigliata, è stata la *Préface* al *Cromwell* di Victor Hugo, celebre

---

<sup>2</sup> Cfr. KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, Palermo, Aesthetica, 1994<sup>2</sup>; ed. originale, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853.

<sup>3</sup> Cfr. FRIEDRICH SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, con un saggio di Giuliano Baioni, Napoli, Guida, 1989; FRIEDRICH SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale; Del sublime; Sul patetico*, a cura di Andrea Pinotti, Milano, Fabbri, 2005.

<sup>4</sup> Cfr. GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991.

manifesto del Romanticismo francese scritto nel 1827 come introduzione all'opera teatrale.<sup>5</sup> Il testo era certamente conosciuto da Boito e dai suoi sodali, come del resto dallo stesso Verdi. Questa prefazione seguì sin da subito un destino separato rispetto al dramma che introduceva, conoscendo una risonanza assai maggiore del *Cromwell*. In essa Hugo affronta l'annosa questione della mimesi creativa, inserendosi perfettamente nella temperie culturale di quegli anni, che vedeva la generazione romantica ribellarsi alle costrizioni del classicismo, che imponevano, ad esempio, il rispetto delle unità aristoteliche nelle opere drammatiche.

In ambito letterario, gli studi sulla Scapigliatura si sono incentrati maggiormente sulla figura principale del movimento, quella di Arrigo Boito. Il suo portato innovativo in campo poetico, la sua poliedricità stilistica e le geniali sperimentazioni metriche, hanno da sempre affascinato gli studiosi; accanto a questi aspetti, però, anche l'impegno come critico e teorico dell'arte – specialmente teatrale – e la sua battaglia per il rinnovamento della cultura italiana sono stati oggetto di analisi e ricerca, come del resto il Boito librettista, specialmente negli anni maturi di collaborazione con Verdi. Restano ancora oggi preziosi i diversi contributi – di musicologi, storici del teatro, italianisti – contenuti in *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994.<sup>6</sup>

Per l'opera letteraria e poetica di Boito sono ancora oggi strumenti utili i due volumi di Piero Nardi, nonché la più organica e aggiornata raccolta curata da Angela Ida Villa.<sup>7</sup> Alla figura boitiana Emanuele d'Angelo ha dedicato un'importante monografia, che oltre ad offrire una lettura organica e strutturata del pensiero creativo dello scapigliato padovano, passa in rassegna la sterminata bibliografia dedicata a Boito negli ultimi centocinquanta anni, sgombrando anche il campo da letture superficiali e diversi equivoci.<sup>8</sup> Sempre sull'impegno in campo operistico, come librettista innovativo

---

<sup>5</sup> Cfr. VICTOR HUGO, *Prefazione del Cromwell*, a cura di Grazia Tamburini, Palermo, Lisi, 2000.

<sup>6</sup> Segnalo doverosamente l'imminente uscita di un nuovo volume, edito da Marsilio, che raccoglie gli interventi di un più recente convegno, svoltosi a Venezia presso la Fondazione Cini, in occasione dei cento anni dalla morte del poeta-musicista.

<sup>7</sup> Cfr. PIERO NARDI, rispettivamente *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942, e *Vita di Arrigo Boito*, ibidem; ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito. Opere letterarie*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001<sup>2</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.



e anticonvenzionale, nonché sulla visione drammaturgica generale al servizio di una palingenesi del melodramma italiano, si incentra il libro del linguista Edoardo Buroni.<sup>9</sup>

Sulla Scapigliatura in generale – oltre ad alcuni volumi ormai decisamente datati, ma non per questo ignorabili –alcuni italianisti hanno incentrato la loro ricerca sul contesto storico-culturale dal quale emerge il fenomeno scapigliato;<sup>10</sup> in modo particolare, è stato indagato il rapporto privilegiato instaurato tra letteratura, poesia e teatro musicale grazie alla produzione di Boito e degli altri autori a lui vicini. Gli studi di Adriana Guarnieri Corazzol prendono le mosse dal contesto decadentista italiano ed europeo per giungere sino all’ultima produzione di Puccini e al passaggio di secolo, con grande attenzione al diffondersi della cultura musicale wagneriana in Italia, all’esperienza scapigliata e verista, o al rapporto speciale tra D’Annunzio e la musica. È opportuno citare anche l’importante collettanea dedicata alla librettistica – e più in generale alla genesi dei testi per musica – dove si affrontano questioni quali il libretto operistico scapigliato come fucina metrico-stilistica funzionale all’ampliamento delle soluzioni ritmiche per l’adattamento – in senso ‘brutto’, e non convenzionalmente simmetrico-lineare – della melodia ai versi, o si riflette sull’annoso dibattito intorno alla natura costitutiva del libretto – spesso inteso come testo interamente funzionale alla musica, privo di dignità autonoma – che si modificò anche in virtù del fondamentale apporto boitiano.<sup>11</sup>

Altri studi recenti di ambito italianistico che meritano di essere menzionati specialmente per le metodologie utilizzate, preziose ai fini della mia ricerca, sono il volume di Giovanna Rosa, *La narrativa degli scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, e i tre saggi di Tommaso Pomilio raccolti in *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002.<sup>12</sup> L’interesse da parte di italianisti, linguisti, storici della letteratura e della poesia non si è mai del tutto affievolito, e del resto non poteva essere altrimenti, data la frattura dirompente provocata in ambito lirico-narrativo dalla pur effimera esperienza scapigliata. Sul nuovo melodramma ideato da questo

---

<sup>9</sup> Cfr. EDOARDO BURONI, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013.

<sup>10</sup> Per i contributi più datati si pensi ad esempio a Gaetano Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971, o a Jørn Moestrup, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenaghen, Munksgaard, 1966.

<sup>11</sup> Si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, ma anche Ead., *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; la collettanea raccoglie invece diverse relazioni di un convegno svoltosi a Roma, disponibili in MARIASILVIA TATTI (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal ‘700 al ‘900*, Roma, Bulzoni, 2005.

<sup>12</sup> Mi permetto però di rimandare alla bibliografia generale per un quadro d’insieme strutturato.

movimento – e ancor di più, sull'estetica alternativa che si intendeva promuovere sulle scene operistiche – la letteratura musicologica è assai scarna e avara, con delle lodevoli eccezioni, inerenti però quasi esclusivamente all'unica opera organicamente portata a termine da Boito, ossia *Mefistofele*.

Decisamente pioneristico fu il saggio di Guido Salvetti, che ancora oggi è un punto di partenza imprescindibile: nella sua carrellata relativa al teatro d'opera milanese di matrice scapigliata, l'autore rifletteva sul tanto discusso ascendente wagneriano su questi giovani autori, evidenziando come la fusione delle arti nel melodramma non era stata certo una formulazione originale di Boito e sodali; ma, al contempo, dimostrando come il disprezzo verso le convenzioni operistiche ereditate dalla tradizione – gli schemi simmetrici di recitativo-aria, le rigide gerarchie tra vocalità pura e accompagnamento orchestrale – fu una costante nel pensiero dei giovani autori, che vi riversarono una carica passionale e profetica senza precedenti.<sup>13</sup>

Più genericamente rivolto all'opera italiana del secondo Ottocento – ma con un occhio di riguardo nei confronti del Boito librettista e compositore, anche di sé medesimo – è invece il volume del musicologo americano Jay Nicolaisen, ancora oggi un buon punto di riferimento.<sup>14</sup> In questo ampio studio, il musicologo si occupava delle trasformazioni formali, stilistiche e propriamente musicali che investirono l'opera italiana nel trentennio postunitario: egli pose come punto di partenza l'anno di *Aida* (1871), per terminare con la *summa* di questo processo di trasformazione, il *Falstaff* (1893, libretto boitiano). Relativamente a Boito, l'autore sottolineava come la fama – giustamente meritata – di librettista più ingegnoso e innovativo dell'Ottocento italiano avesse oscurato quella del Boito compositore. Nella sezione dedicata a *Mefistofele*, lo studioso paragonava il primo libretto (1868), un'incredibile sintesi del poema di Goethe, ai risultati assai modesti della versione bolognese (di cui conserviamo integralmente la musica). In modo particolare, egli evidenziava l'onnipresente simmetria del *melos* e dell'andamento ritmico, a fronte di una prima versione del testo polimetrica e prosodicamente frammentaria, che prefigurava un altro tipo di intonazione.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Cfr. GUIDO SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

<sup>14</sup> Vedi JAY NICOLAISEN, *Italian opera in transition. 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

<sup>15</sup> Sul materiale musicale sopravvissuto del primo *Mefistofele* lo stesso autore aveva già pubblicato un altro piccolo ma importante contributo. Cfr. JAY NICOLAISEN, *The First "Mefistofele"*, in «19th-Century Music», Vol. 1, No. 3, (marzo 1978), pp. 221-232.

Sempre in relazione al capolavoro boitiano, molto importante fu la pubblicazione della *Disposizione scenica del Mefistofele* – compilata da Giulio Ricordi secondo le indicazioni dell'autore e data alle stampe nel 1877 – inserita nel volume *Mefistofele di Arrigo Boito*, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, «Musica e Spettacolo», 1998. In uno studio critico che ha fatto scuola, Gerardo Guccini inquadra la figura di Boito a metà tra il demiurgo musicale e il regista moderno, poiché pur codificando – alla maniera wagneriana – lo spettacolo nella sua globalità, egli assumeva nei confronti del dramma uno stato interlocutorio e contemplativo, pronto a rimaneggiare gli elementi scapigliati e anticlericali della prima versione per assecondare i gusti del pubblico, o predisponendo – già in sede librettistica – una sorta di regia preventiva, mediante l'ampio uso di didascalie descrittive.<sup>16</sup>

Contributi più recenti sono contenuti nel volume *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*.<sup>17</sup> In questa miscellanea che raccoglie interventi di italianisti e musicologi, troviamo una serie di contributi che ricostruiscono la storia e l'evoluzione del libretto operistico nel quarantennio postunitario: tale itinerario viene condotto attraverso una serie di parametri, che sono quelli del gusto e della ricezione del pubblico, dei mutamenti culturali, delle differenti poetiche poste in campo, e del più generale contesto storico-sociale della penisola. Anche in questo caso, va però notato, il periodo preso in considerazione dalla maggior parte degli articoli è posteriore alla fase artistica iniziale della Scapigliatura – maggiormente ribelle e anticonformistica – che è per l'appunto oggetto della mia tesi.

Quasi a ridosso dell'inizio del mio dottorato sono stati pubblicati due volumi musicologici che analizzano la figura e l'opera di Boito da una prospettiva originale e in alcuni aspetti simile al mio fuoco d'indagine. Il primo libro, di Alessandra Campana, indaga, tra le altre cose, il rapporto tra Boito e il pubblico scaligero dell'epoca, e più in

---

<sup>16</sup> Si veda GERARDO GUCCINI, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876)*, in *Mefistofele di Arrigo Boito*, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, «Musica e Spettacolo», 1998, pp. 147-266.

<sup>17</sup> Cfr. *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini.*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006. Focalizzati sul melodramma scapigliato sono specialmente (ma non esclusivamente) i saggi di ANTONIO ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura* (ivi., pp. 209-244), e di ALESSANDRA FABIO, «Stretto orizzonte e sconfinato l'ali...». *Franco Faccio alla corte della Scapigliatura*, (ivi., pp. 49-88).

generale la dialettica tra l'artista innovatore e l'uditorio.<sup>18</sup> Il lavoro si presenta come un'ampia riflessione, supportata da un approccio interdisciplinare, sulle questioni dei mutamenti estetici e di gusto del pubblico *fin de siècle*, in rapporto all'autore e alla sua opera d'arte, e sul ruolo effettivamente giocato dall'opera lirica in questo processo. Nel periodo preso in considerazione si assiste in effetti ad un cambiamento ontologico nella figura dello spettatore, e nello statuto stesso della «spettatorialità»: alla luce di queste riflessioni l'autrice rilegge da nuovi punti di vista lo scontro tra Boito e il pubblico fischiante alla Scala, in occasione del 'gran fiasco' del primo *Mefistofele*.

Il secondo libro, del musicologo inglese Arman Schwartz, è in realtà incentrato sulla figura e l'opera di Puccini, ma presenta un capitolo relativo all'irresistibile attrazione di Boito per la materialità del suono, e nei confronti di un suono che si incarna e prende forma nell'ambiguo spazio che divide musica e linguaggio verbale.<sup>19</sup> L'idea complessiva è che i principali mutamenti prodotti dalla nuova acustica moderna, che hanno influenzato in maniera precipua il teatro modernista di Puccini, abbiano una sorta di 'presupposto estetico' nel materialismo acustico di cui Boito fu capace nelle poesie e nei libretti. L'autore intende dimostrare come il tentativo di trascendere i limiti della vocalità – nonché del linguaggio stesso – per giungere ad una totale simbiosi con la pura sonorità, sia un elemento centrale sia del Boito librettista che del Boito compositore. Ogni suo lavoro – compresi quelli giovanili, già maturi dal punto di vista della sperimentazione – persegue infatti effetti sonori stravaganti, nella costante ricerca di un'innovazione e di un rovesciamento nella grammatica musicale.

Questa sommaria ricognizione critica ha riguardato soltanto alcuni testi fondamentali – passati e più recenti – che hanno fornito la base e il presupposto per l'avvio della mia ricerca. Di tutta la saggistica, di differente ordine e grado disciplinare, si potrà trovare traccia nel corso della tesi, nonché ovviamente nella bibliografia generale. L'elemento che mi preme qui sottolineare è però la scarsa presenza nella letteratura critica della tematica del brutto, intesa come paradigma estetico e scelta poetica di rottura da parte dei giovani autori. Ciò è stato senz'altro incoraggiante per la mia ricerca, poiché si è trattato di colmare un vuoto a livello scientifico e di immergersi in una prospettiva sinora tralasciata dagli studiosi e dagli specialisti. Il compito era

---

<sup>18</sup> ALESSANDRA CAMPANA, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

<sup>19</sup> Cfr. ARMAN SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2016.

ovviamente intrigante quanto scivoloso, poiché l'applicazione di una mentalità estetica da parte di alcuni autori antitradizionalisti e innovativi – ambizione, peraltro, mai dichiarata programmaticamente dagli scapigliati, o enunciata *sic et simpliciter* – ha portato la mia ricerca nel più vasto campo della storia culturale.

### **Estetica del brutto e melodramma scapigliato: struttura della tesi**

La presenza dell'elemento demoniaco, malvagio e irrazionale è ben presente nella mente dei tanti studiosi che hanno affrontato le tematiche scapigliate, anche in campo operistico e musicale: tuttavia, se si concorda sullo stravagante repertorio di immagini poetiche, scelte letterarie, e sui modelli d'oltralpe assurdi a punto di riferimento, un passo ulteriore poteva – e, sia chiaro, *può ancora* – essere compiuto, sul piano del linguaggio compositivo e della drammaturgia musicale. La mia ricerca ha cercato di comprendere fino in fondo per quali ragioni l'universo del brutto e del male fosse eletto a matrice poetica, e secondo quali modulazioni e articolazioni – positive o negative – esso si sia poi riversato nella breve stagione del melodramma della Scapigliatura.

La via intrapresa da questo movimento avanguardistico va ben oltre l'itinerario di Rosenkranz, superando ogni percorso idealistico in cui il brutto nasce come antitesi del bello, per poi ricomporsi armonicamente e annullarsi. Il male, il brutto, il ridicolo, il grottesco devono invece essere trionfanti sui palcoscenici scapigliati, facendo i conti con una tradizione operistica precedente – e coeva – ben consolidata, e con i gusti e gli orizzonti d'attesa di un pubblico sempre più esigente, severo e ampio. La trasgressione e lo sperimentalismo non raggiunsero sempre il loro massimo grado di emancipazione, come dimostro nel corso della tesi; quando l'obiettivo poteva dirsi raggiunto, il prodotto artistico finale veniva respinto dal pubblico di cui si è detto, ancora troppo legato a valori irrinunciabili e a schemi formali cristallizzati. In questi casi, furono quasi sempre gli autori a scegliere se proseguire la strada verso un sicuro insuccesso, o cedere invece ad alcuni compromessi e concessioni.

Come già visto, inoltre, la stagione del melodramma prettamente scapigliato fu assai breve: la mia ricerca si è infatti incentrata – in modo analitico e strutturato – sulle opere esplicitamente riconducibili al movimento. Tali titoli rientrano in un arco cronologico di poco più di un decennio, da *I Profughi fiamminghi* del 1863 sino al rifacimento del *Mefistofele* per le scene bolognesi, nel 1875. Questo decennio – gli anni Sessanta del XIX secolo – è un crocevia storico-culturale di massima importanza, non

soltanto in campo musicale, ma anche dal punto di vista letterario, filosofico, storico-sociale. E questo ci riporta al punto di partenza del mio progetto di ricerca, nonché all'incipit di questa introduzione: la decadenza dei valori risorgimentali e il trauma personale vissuto da molti di questi giovani autori, risvegliatisi in una realtà borghese e rigettata come mediocre, privi di fede, valori, ideali cui aggrapparsi; ma soprattutto senza un'effettiva presa di coscienza della trasformazione del panorama sociale italiano da parte delle classi dirigenti postunitarie. Nel corso della mia tesi ribadisco costantemente come la scelta del brutto non sia stata soltanto poetico-espressiva, ma *in primis* politica: per tale ragione, lo sguardo si stacca spesso dal libretto e dalla partitura per allargarsi al contesto storico-sociale, al mondo teatrale e culturale della Milano scapigliata, e alle effettive condizioni esistenziali e psicologiche di questi artisti fragili ma tenacemente combattivi.

Per sua stessa natura, la mia ricerca ha fatto appello ad una ricca varietà di metodologie, coniugando insieme lo sguardo dello storico delle mentalità a quello più rigoroso del filologo musicale, uno strumento indispensabile ad esempio nel lavoro sui lacerti autografi scapigliati. Ho provato dunque a inserire nel discorso critico-analitico – e nel mio lavoro di ricognizione, messa in ordine e studio delle fonti superstiti – elementi di storia della cultura, riflettendo sulla natura ontologica dell'opera lirica di questo periodo, sulla dimensione sonora e auditivo-ricettiva che quei melodrammi conoscevano, sul nascente mercato culturale, sul progresso economico-scientifico, le novità in campo filosofico e la cronaca politica di quegli anni, le cui ricadute sulla vita teatrale furono *de facto* significative e non prive di conseguenze. Nella trascrizione di stilemi musicali allora considerati eversivi perché creati dagli Scapigliati in ambito operistico – e di sicuro stigmatizzati sino al punto di essere riposti in monumentali archivi, senza quasi mai riapparire in scena – ho sempre cercato di leggere la cifra dello scontro, prettamente generazionale, che questi giovani artisti innescarono tra 'padri' e 'figli' dell'opera italiana ottocentesca. Da qui, come si potrà evincere dalla lettura della tesi, la lente d'ingrandimento è stata posata di volta in volta su degli aspetti poco esplorati, come l'incomunicabilità con un pubblico considerato ignorante e pigro, le concessioni più amare fatte al mercato culturale, piegando il senso profondo del proprio lavoro, sino al radicale cambio di senso che portò il poeta, il librettista, il compositore a fare i conti con un nuovo statuto, più scivoloso, ambiguo, polivalente, assunto dall'opera d'arte da lì a pochi anni. Il discorso psicanalitico, come *una* delle possibili spiegazioni del 'non-cosciente' di questi autori, fa la sua comparsa in diversi punti del

lavoro, senza però mai perdere di vista la ricostruzione esatta del fatto musicale e dell'estetica scapigliata.

Il primo capitolo offre un'ampia ricognizione della cultura romantica europea, ed in particolare della grande discussione estetica che si dipanò attorno alla nascente categoria del brutto, originatasi in area tedesca ma passata rapidamente oltreconfine. Una volta individuate le correnti di pensiero dei maggiori filosofi estetici dell'epoca, ho inquadrato questo discorso speculativo sull'arte – che si estese sino ad interrogarsi sull'ontologia culturale delle opere e il loro apporto sulle società umane – nel contesto italiano, inaugurando dei possibili percorsi di interazione con il movimento scapigliato.

Il secondo capitolo entra a gamba tesa sulle scene operistiche milanesi, proponendo un'analisi della genesi e della struttura del primo melodramma della Scapigliatura, intitolato *I Profughi fiamminghi* (poesia di Emilio Praga, musica di Franco Faccio). Il discorso estetico attorno a quest'opera viene portato avanti su tre direttrici: il rapporto – meno dirompente di quanto si potesse pensare – con le convenzioni e i registri espressivi considerati tradizionali (e quindi sacrificabili); la visione storico-filosofica che dal dramma emerge, consapevolmente o meno; e infine il rapporto con la critica musicale coeva e il pubblico scaligero, teatro della prima rappresentazione.

Il terzo capitolo è interamente dedicato al primo libretto boitiano, un'opera densa, sfaccettata e colma di fascino filosofico, vale a dire l'*Amleto*, geniale riduzione della tragedia shakespeariana, scritta all'inizio degli anni Sessanta per la musica di Franco Faccio. L'estetica del brutto, in confronto al lavoro d'esordio, assume qui notevoli sfumature e configurazioni, riempiendo le pieghe del dramma con inedite e audaci soluzioni metateatrali e autoriflessive. Vero e proprio manifesto del melodramma scapigliato, l'*Amleto* ha anche offerto la possibilità di una lettura psicanalitica, che accompagnata all'analisi musicale e drammaturgica, ne ha accresciuto il valore e la forza ipnotica.

Il quarto capitolo affronta da molteplici punti di vista – filologico, storico-letterario, linguistico-metrico, e ovviamente estetico-musicale – l'unico dramma organicamente compiuto da Boito, che gli assicurò *de facto* anche una tranquillità economica insperata: il *Mefistofele*, analizzato nella sua prima e più battagliera versione, di cui – integralmente – ci resta soltanto il libretto. Posto a conclusione di questo lavoro, il capolavoro boitiano è anche uno specchio fedele di quella battaglia psichica che il suo autore intraprese contro le forme chiuse, gli stili e le prassi del teatro

musicale coevo: una battaglia impari, ma non per questo indegna, che vide un giovane appena ventiseienne confrontarsi con le proprie fragilità e i limiti stessi dell'arte.

Credo che il brutto nel melodramma scapigliato – inteso nelle sue numerose manifestazioni: formali, stilistiche, espressive, poetiche, psicologiche – possa e debba essere inserito, come già detto, in un più generale discorso di mutamento di paradigma estetico-culturale. Esso fu il frutto di un'elaborazione artistica, ma anche il prodotto di una scelta etico-morale, una 'presa di posizione' dell'autore-scapigliato di fronte al mondo contemporaneo in rapido cambiamento.

Ma, in alternativa, il brutto può considerarsi più semplicemente parte di una storia del gusto e dell'eteronomica estetica moderna, quindi una sperimentazione 'performativa' di registri, effetti e moduli espressivi fino a quel momento inesplorati (basti pensare al fischio satanico di Mefistofele). Credo che nel caso di questi giovani autori il confine tra i due ambiti sia assai labile, e questa tesi non scioglie definitivamente l'ambiguità. Accanto al fortissimo desiderio di trasformazione della cultura musicale italiana – e alla malcelata volontà di stupire e scandalizzare – vi era infatti la latenza profonda di uno stato di malessere e disagio, che nel brutto cercò una – delle possibili – valvole di sfogo. Quest'esperienza non conobbe un solido e definito approdo, ma cambiò – pur nella sua marginalità – i destini della cultura italiana, non soltanto musicale. Per questa ragione, con la mia ricerca e questa tesi, ho scelto di raccontarla.



# Capitolo 1

## L'estetica del brutto e la cultura europea

### *1.1. Verso la crisi del razionalismo metafisico*

Il tema del brutto iniziò a permeare la cultura europea in un delicato momento di passaggio, quando il nuovo concetto di modernità portò ad una storicizzazione dell'idea di classicità. Come spesso avviene, il cambio di paradigma artistico fu riflesso di un elemento disgregativo più grande, che coinvolgeva l'intera società. La sconfitta delle grandi idee illuministiche che avevano infuocato il Vecchio continente nelle guerre napoleoniche, il ritorno all'antico ordine politico-sociale e la nascita di un mercato letterario sempre più artificioso e di massa, furono tra le cause maggiori della ricerca di una nuova estetica. Con la definitiva archiviazione dell'equilibrio armonico delle forme greche e l'avvento di una frammentazione eteronomica, molti filosofi tedeschi furono posti di fronte ad un dilemma nuovo, per certi versi traumatico: se fosse ancora possibile produrre bellezza, se l'arte svolgesse ancora l'antico compito che le era stato affidato sin dall'antichità, e quanto le rinnovate esigenze di un pubblico sempre più numeroso e affascinato dagli elementi stranianti, inusuali, 'piccanti', potessero spingere gli artisti a trasgredire le tradizionali leggi del bello.

Tale passaggio fu progressivo e graduale, non privo di idiosincrasie, ma portò comunque ad un radicale cambio di paradigma: da una concezione dell'arte come esperienza veritativa, in cui gli artisti romantici potevano cogliere un impulso religioso verso l'infinito e il trascendente, ad una visione nichilistica e decostruttiva, in cui la nozione di verità – e quindi di infinito – veniva posta di fronte all'irriducibile negatività del reale. Questa messa in discussione dell'impalcatura metafisico-speculativa hegeliana comincia già con l'esperienza del Romanticismo tedesco, nella lacerazione alienante che l'artista vive tra la sua reale condizione e il mondo armonioso cui invano aspira.

Come ricorda lo studioso Paolo d'Angelo, inoltre, il primo utilizzo del termine «nichilismo» è riscontrabile nelle lettere di F.H. Jacobi, che non avevano il sistema hegeliano come obiettivo polemico, bensì il soggettivismo fichtiano. L'annullamento di ogni pienezza di senso, di ogni credo o fede, era, nel pensiero di Jacobi, conseguenza diretta delle dottrine filosofiche di Fichte, che facevano scaturire ogni cosa dall'io:

L'esaltazione della produttività del soggetto, risolvendo ogni ente nell'io, fa sì che ogni cosa diventi *nulla* al di fuori della mia immaginazione. L'idealismo è un *nichilismo* e conduce all'ateismo. Jacobi insisteva molto sulla perdita di senso e di valore che sarebbero inevitabili conseguenze dell'idealismo fichtiano [...] Persino la morale che Fichte intende fondare a partire dall'io non darà l'agognato punto fermo, né ridonerà significato a un'esperienza che ha rinunciato fin dall'inizio al *sensu* [...]<sup>1</sup>

Ma se questa interpretazione del pensiero fichtiano è frutto di una lettura parziale e in parte anche forzata, l'anima nichilista del romanticismo europeo trovò presto una propria collocazione più strutturata in ambito letterario. Emblemi di questa venatura angosciosa ed inquieta, che predicava l'ormai inarrestabile annullamento del mondo, sono ad esempio il *Discorso del Cristo morto* di Jean Paul (alias Johann Paul Friedrich Richter), o *Le veglie di Bonaventura* di un autore dapprima considerato anonimo, e poi individuato in Ernst August Friedrich Klingemann.<sup>2</sup> In quest'ultimo testo, il protagonista è un guardiano notturno che gira per le vie deserte della città, scandendo le ore e ripercorrendo con disincanto le tappe della propria esistenza. L'ambientazione oscura si accompagna ad una visione amara e dissolvente, il cui impeto folle e decostruttivo ci restituisce suggestioni amletiche, ma soprattutto un immaginario narrativo assai vicino all'esperienza scapigliata, che proprio a questo repertorio europeo si rivolse:

Il teschio non manca mai dietro alla maschera teneramente ammiccante, e la vita è solo l'abito a sonagli in cui si è avvolto il nulla per farlo scampanellare ed infine stracciarlo rabbiosamente e gettarlo via da sé. Tutto è nulla. [...] Nel cielo infinito sopra di noi, brillano e galleggiano sì stelle innumerevoli, ma se si

---

<sup>1</sup> PAOLO D'ANGELO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 84. Friedrich Heinrich Jacobi (1743-1819), commerciante di professione e filosofo per passione, si interessò soprattutto al criticismo e al pensiero speculativo kantiano, indagandone incongruenze e disfunzioni. La sua filosofia può essere letta come un continuo interrogarsi sulle possibilità e le condizioni per la conoscenza assoluta. Il suo *Sendschreiben an Fichte* è del 1799. Cfr. FRIEDRICH HEINRICH JACOBI, *Idealismo e realismo*, a cura di Norberto Bobbio, Torino, De Silva, 1948.

<sup>2</sup> Johann Paul Friedrich Richter (1763-1825) fu un romanziere eclettico e geniale, la cui opera risulta interamente permeata dal tema dualistico del dissidio, del contrasto, del 'doppio'. Il *Discorso*, che inizialmente doveva essere affidato ad uno Shakespeare morto in una chiesa piena di morti, trovò la sua collocazione definitiva nel romanzo *Siebenkäs* (1797), e viene tenuto da Cristo in persona, amplificando così l'effetto nichilistico: «Ho percorso i mondi, sono montato sui soli e ho volato con le vie lattee per i deserti del cielo; ma non esiste alcun dio. Sono disceso fin dove l'essere proietta le sue ombre, ho guardato nell'abisso e ho chiamato: "Padre, dove sei?", ma ho sentito soltanto l'eterna tempesta che nessuno governa [...]». Cfr. JEAN PAUL, *Il discorso del Cristo morto e altri sogni*, traduzione italiana di Bruna Bianchi, Parma, Franco Ricci editore, 1977, p. 27. August Klingemann (1777-1831) fu uno scrittore e drammaturgo tedesco, ricordato, tra l'altro, per essere stato il curatore della prima messinscena del *Faust* goethiano nel 1829, presso il teatro di Brunswick che dirigeva.

tratta di mondi, [...] allora ci sono anche là teschi e vermi come qua sotto, e questo vale per tutto l'universo [...].<sup>3</sup>

La progressiva perdita del valore veritativo incarnato dall'arte (e, più in generale, dal mondo) seguì dunque una traiettoria ben precisa, partendo dai primi poeti del Romanticismo tedesco per poi giungere ad Hölderlin, Schopenhauer, Nietzsche; sino a quella concezione integralmente tragica dell'esistenza umana, e alla conseguente e definitiva perdita di fede nel razionalismo metafisico.<sup>4</sup>

La revoca di questo valore veritativo ha radici saldamente piantate nella cultura tedesca, e nel pensiero del padre dell'idealismo: nelle sue *Lezioni di estetica*, tenute a Berlino e Heidelberg tra il 1817 e il 1829 e poi raccolte insieme dal suo allievo Gustav Hotho, Georg Wilhelm Friedrich Hegel emise per primo il famoso verdetto sull'arte come qualcosa di passato e superato. Il presupposto era proprio la capacità dell'opera d'arte di rimandare al trascendente e all'ideale mediante una configurazione sensibile. Una capacità che l'arte stava perdendo a causa dell'avvento della religione cristiana: essa aveva difatti imposto una dimensione della trascendenza così pervasiva da impedire ogni adeguamento sensibile ed immanente. Hegel, dunque, non mise mai in discussione il valore veritativo dell'opera d'arte, né il suo prezioso ruolo di mediazione tra l'universo ideale e il mondo sensibile; ne contestò semmai il primato, perché non era più l'arte il grado maggiore di manifestazione del vero.<sup>5</sup>

Pur appartenendo alla dimensione dell'apparenza, sostiene Hegel, l'arte permette all'umanità l'accesso a qualcosa di altrimenti incomprensibile, ineffabile, irraggiungibile:

---

<sup>3</sup> AUGUST KLINGEMANN, *Le veglie di Bonaventura*, a cura di Elena Agazzi, Parma, Guanda, 1989, pp. 187 e 319-320. Sembra davvero di leggere alcuni brani del *Re orso* boitiano trasposti in prosa.

<sup>4</sup> Delle due anime del Romanticismo europeo, quella religiosa e quella nichilista, si trova una convincente ricostruzione in SERGIO GIVONE, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2003, in particolar modo nel capitolo *La rivoluzione romantica*, pp. 53-82; ma si veda anche GIAMPIERO MORETTI, *Heidelberg romantica: romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli, Guida, 2002, o Id., *Nichilismo e romanticismo: estetica e filosofia della storia fra Ottocento e Novecento*, Roma, Cadmo, 1988. Sulla filosofia del tragico, ossia sulla presa di coscienza definitiva da parte dell'uomo che la tragedia è insita nella vita stessa, si veda PETER SZONDI, *Saggio sul tragico*, a cura di Federico Vercellone, Torino, Einaudi, 1996. L'autore distingue tra la visione negativa e svalutativa di Schopenhauer, per il quale non è possibile ricavare alcun tipo di soddisfacimento dal mondo, e quella vitalistica di Nietzsche, per cui la liberazione dell'impulso dionisiaco e la conseguente rottura del mondo sensibile dell'apparenza apollinea è fonte di piacere e appagamento.

<sup>5</sup> La questione è doverosamente chiarita, sgombrando il campo da ogni ambiguità, ad esempio in PIETRO MONTANI, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2003, specialmente nel primo capitolo, pp. 5-26.

L'arte nel suo apparire fa cenno attraverso se stessa a qualcosa di più alto, fa cenno verso il pensiero. Ma la sensibilità immediata per se stessa non fa cenno al pensiero, anzi lo rende impuro e lo nasconde, pretende di darsi come essente, e occulta attraverso la sua forma l'interno, ciò che è più elevato. L'arte al contrario contiene nella sua presentazione questo: che rinvia a qualcosa di più elevato.<sup>6</sup>

La capacità dell'arte di rendere l'esperienza della verità intelligibile ed accessibile, la rende in automatico un oggetto degno di trattazione filosofica. Essa può difatti svolgere un ruolo fondamentale nel rendere trasparente il concreto dispiegarsi storico della verità in tutte le sue tappe, ciò che il filosofo chiamava «spirito oggettivo»:

Il supremo contenuto dell'arte è: portare a coscienza i supremi interessi dello spirito. [...] L'arte è il termine medio tra il pensiero puro, il mondo sovrasensibile, e l'immediatezza, la sensazione presente, la quale regione sensibile viene posta dal pensiero in quanto tale come un al di là.<sup>7</sup>

Pur essendo frutto artificioso della fantasia dell'uomo, l'arte svolge una sacra missione che non può essere trasgredita, è al servizio dello spirito e dei suoi bisogni. Questi sono bisogni supremi ed assoluti, che hanno posto l'attività artistica al servizio degli interessi dei popoli nelle differenti epoche storiche. Volgendosi all'assoluto, l'arte ha avvertito la necessità di liberarsi della finitezza della vita, e di eliminare tutte le contraddizioni del finito. Come ha scritto il filosofo Paolo Gambazzi:

L'arte ha dunque *un potere di verità sulla finitezza* [...] potere che esercita creando un ente reale che incorpora e incarna quella verità assoluta che la coscienza comune *rigetta* perché eccedente la *sua* verità (cioè, la verità da essa assimilabile *solo* nell'astratta opposizione e separazione). L'arte *non* è la cancellazione dell'opposizione e della lacerazione, ma l'inveramento *del loro contenuto*, al di là dell'opposizione e del dualismo.<sup>8</sup>

L'essenza dell'arte – nell'idea hegeliana – consiste nel presentare l'assoluto e la verità in forma sensibile. Ma questa verità non è necessariamente corrispondente al gusto piacevole della dimensione sentimentale soggettiva. Aprendosi all'ignoto dell'assoluto, l'arte deve ricercare una forma congrua ed idonea per configurarsi sensibilmente. È dunque necessario che essa non ecceda alcuni confini, non presenti disarmonia,

---

<sup>6</sup> GEORG WILHELM FREDRICH HEGEL, *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di Paolo D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 7.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 8.

<sup>8</sup> Cfr. Paolo Gambazzi, *Introduzione*, in GEORG WILHELM FREDRICH HEGEL, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, a cura di Paolo Gambazzi e Gabriele Scaramuzza, Milano, Mondadori, 2000, p. 34. Il corsivo è nel testo.

sproporzione, disequilibrio. La porta d'ingresso all'universo artistico, dunque, sembrerebbe ancora saldamente chiusa per il brutto e tutte le sue filiazioni relative:

[...] la fantasia non può disperdersi in selvaggio arbitrio, ma nella sua determinazione veritiera deve portare a coscienza i supremi bisogni dello spirito [...]. Anche alle sue forme, perciò, non è lecito essere una molteplicità casuale, perché la loro forma è determinata nel loro contenuto. Il contenuto degno richiede una forma adeguata.<sup>9</sup>

Ma il limite più grande dell'arte resta proprio l'essere ancorata al mondo dell'apparenza sensibile. Da ciò Hegel conclude che «solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto nell'arte». C'è sempre quello scoglio inintelligibile che il mondo sensibile non riesce ad afferrare, ed è «il contenuto della nostra religione, della nostra cultura».<sup>10</sup>

Si comprende meglio, adesso, il carattere di passato attribuito all'arte da parte del filosofo: l'arte dovrebbe innanzitutto risolversi sempre in pensiero, e mettere in comunicazione il mondo sensibile dell'uomo con l'esperienza diretta della verità. Ma poiché l'arte cristiana ha trascorso ogni possibile configurazione immanente, il vero prosegue ormai oltre la forma sensibile, è libero da ogni vincolo o rapporto con essa. Il sensibile è diventato accessorio, e il contenuto spirituale persegue questo superamento nella religione disvelata, il cristianesimo, penultima tappa, che precede la filosofia, nel viaggio dello spirito assoluto. Fu in questo distacco metafisico tra arte e mondo, o ancora di più tra verità e sensibile, che iniziarono ad apparire le prime fratture, le prime aporie: e anche la rivendicazione, da parte del reale – per nulla razionale, anzi negativo e doloroso – di un proprio ruolo nell'universo artistico. Oramai anche il dolore, la morte, la sofferenza, il brutto e qualsivoglia elemento 'quotidiano' poteva legittimamente aspirare a divenire contenuto dell'arte. Come ha scritto Gambazzi:

Se l'arte greca concilia sensibile e spirituale vincolando il sensibile all'*idealizzazione*, il cristianesimo, dissolvendo quest'unità armoniosa, rende però il sensibile *estetizzabile al di là dell'idealizzazione*, disponibile dunque a un diverso modo della bellezza e a una diversa produzione artistica.

Ne consegue che:

---

<sup>9</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 9.

La direzione in cui l'arte muore [...] *non può non esprimere la propria essenza* in rapporto all'essenza dei tempi. Un'arte moderna (romantica) che non dissolva l'armonia classica sarebbe solo epigonismo e impotenza incapaci dell'“essere-così” assoluto della verità epocale.<sup>11</sup>

A dire il vero, prima della ‘morte dell'arte’ hegeliana, a segnare una svolta nella storia dell'estetica tedesca ci aveva già pensato un testo fondamentale del poeta e drammaturgo tedesco Gotthold Ephraim Lessing, in piena stagione illuministica: sto parlando del *Laocoonte*, un trattato pubblicato nel 1766, quindi ben prima delle lezioni hegeliane di estetica.<sup>12</sup> L'autore fa riferimento, sin dal titolo, al celebre gruppo scultoreo rinvenuto nel XVI secolo a Roma, raffigurante il sacerdote troiano e i suoi figli assaliti dai serpenti marini, bloccati in uno spasimo di dolore e strenua resistenza all'attacco.

Il *Laocoonte* costituì un deciso cambiamento nell'estetica europea, dopo una stagione teorica inaugurata dagli scritti di Alexander Gottlieb Baumgarten, autore di un trattato in due volumi dedicato a questa disciplina.<sup>13</sup> Lessing mostrò di esserne consapevole sin dall'inizio, elencando le tre differenti figure che l'estetica aveva contribuito a creare: l'amatore che si limita a contemplare l'effetto positivo di tutte le belle arti, il filosofo che prova a indagarne la comune sorgente unitaria e le regole che vi presiedono, e infine il critico, la figura più importante, cui spetta il compito di discernere la peculiarità delle singole arti.

Lessing volle anzitutto scagliarsi contro l'indistinzione delle arti, ribadirne e ridisegnarne i confini: il celebre motto oraziano *un pictura poësis*, il dogma delle arti sorelle ed equivalenti, viene difatti messo subito in discussione. Tale differenziazione tra arte poetica e arte pittorica presenta, nell'idea di Lessing, radici molto antiche, che vedono contrapporsi due *ethoi* differenti, quello del popolo greco, pur avvezzo alle arti plastiche e figurative, e quello dei popoli barbari:

Il grido è l'espressione naturale del dolore fisico. I guerrieri feriti di Omero non di rado cadono a terra gridando. La Venere scalfita grida forte; e ciò non per rappresentarla grazie a questo grido come la debole dea della voluttà, ma piuttosto per rendere giustizia alla sua natura sofferente [...]. Io so bene che noi, raffinati europei di una più saggia posterità, sappiamo meglio dominare la nostra bocca e i nostri occhi. Cortesia e decoro ci vietano grida e lacrime. L'attivo coraggio della prima rozza età del mondo si è

---

<sup>11</sup> Cfr. HEGEL, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, cit., rispettivamente pp. 24 e 36. Il corsivo è nel testo.

<sup>12</sup> Faccio qui riferimento a GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991.

<sup>13</sup> Si veda *L'Estetica di Alexander Gottlieb Baumgarten*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica, 2000.

trasformato oggi in noi in una forza passiva. Tuttavia anche i nostri antenati erano in ciò più grandi che in quella. Ma essi erano dei barbari. Stringere i denti in ogni dolore, guardar dritto la morte senza batter ciglio, morire sorridendo sotto i morsi delle vipere, non piangere né il proprio peccato né la perdita dell'amico più caro, ecco i tratti dell'antico eroismo nordico. [...] Non così il Greco! che sentiva e temeva; che esprimeva i suoi dolori e i suoi affanni; che non si vergognava di nessuna delle debolezze umane; ma nessuna poteva trattenerlo sulla strada dell'onore e dall'adempimento del suo dovere.<sup>14</sup>

Ponendo al centro della sua analisi il gruppo marmoreo del Laocoonte, di chiara ascendenza greca anche se probabilmente giunto a noi come copia romana, il filosofo tedesco fronteggiò il dilemma della rappresentazione del dolore fisico e psicologico, e più in generale di tutte le sfaccettature del negativo e dello spiacevole in campo artistico. Ciò che era sempre permesso al poeta, non poteva essere accordato allo scultore o al pittore, nell'idea lessinghiana:

Se è vero che il gridare provocando un dolore fisico, in particolare secondo l'antica mentalità greca, può conciliarsi con la grandezza d'animo, allora l'espressione di un tale animo non sarà il motivo per cui l'artista nonostante ciò ha voluto imitare nel marmo questo gridare; ci deve essere un'altra ragione che lo induce a scostarsi dal suo rivale, il poeta, il quale esprime a bella posta queste urla. [...] Perché se adesso la pittura in generale, quale arte che imita i corpi su superfici, viene praticata in tutta la sua estensione, il Greco, saggio, le aveva posto confini ben più ristretti e l'aveva limitata all'imitazione di corpi belli. L'artista non rappresentava altro che il bello; persino il bello volgare, il bello di genere inferiore, era solo un soggetto occasionale, un esercizio, un divertimento. Lo strazio era raddolcito in turbamento. E dove questa mitigazione non poteva aver luogo, dove lo strazio sarebbe stato svilito e deformato, che cosa fece Timante? Il suo dipinto del sacrificio di Ifigenia in cui egli diede a tutti gli astanti il grado di tristezza che gli si addiceva propriamente, e coprì invece il volto del padre, che avrebbe dovuto manifestarne il grado massimo, è noto e su di esso sono state dette le cose più bizzarre.<sup>15</sup>

Il confine imposto dalle regole superiori che governano l'arte impedì al pittore di raffigurare quegli stravolgimenti del volto che avrebbero costituito un'infrazione, da parte del brutto, nel dominio del bello. L'espressione pittorica non poteva privarsi dei canoni imposti dalla bellezza e dalla dignità, mitigando quanto più possibile il dolore fisico e psicologico di Agamennone.

---

<sup>14</sup> GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, cit., pp. 26-27.

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 28 e 30. Il filosofo fa qui riferimento a Timante, pittore greco del IV secolo a.C., e a quello che dovette essere il suo capolavoro, «Il sacrificio di Ifigenia», in cui tutte le manifestazioni dello sconforto e del dolore erano rappresentate, sino al culmine della sofferenza del padre Agamennone, che l'artista preferì raffigurare con il capo velato.

Ma lo snodo dirimente, per Lessing, era proprio questo: non potendovi rinunciare, il pittore scelse di velare quel palesamento del negativo sulla sua tela, ma non lo escluse. Il brutto era quindi presente nell'arte greca, sebbene venisse occultato, celato. Nel *Laocoonte*, Lessing sussunse tutte le grandi questioni dibattute nell'estetica settecentesca, a partire da quella multiforme presenza delle sensazioni spiacevoli nella fruizione artistica: ecco dunque comparire per la prima volta, in questo contesto speculativo, una nuova categoria estetica, quella del brutto, che da questo momento acquisirà pieno diritto di cittadinanza. In questo trattato si delinea, seppur ancora a livello embrionale, una declinazione fenomenologica del brutto nell'arte, mediante una serie di piccole categorie – il disgustoso, il terribile, l'orrido, il ripugnante – che assumono la medesima dignità del bello, sottoposto già a quest'altezza ad un lento ma inesorabile processo di decostruzione.

Per Lessing il brutto è parte integrante dell'esperienza artistica, ma ne costituisce ancora lo scacco, pur essendo una categoria sovratemporale con la quale l'arte ha a che fare da sempre. Facendo riferimento all'«Apollo del Belvedere»,<sup>16</sup> considerato dal filosofo una possibile origine del Sublime, Lessing confina il brutto nell'universo della poesia, perché la sua presenza nelle arti plastiche e figurative renderebbe l'opera inguardabile:

[...] una Venere animata dalla vendetta e dal furore è per lo scultore una vera propria contraddizione; giacché l'amore, in quanto tale, non s'adira mai, non si vendica mai. Per il poeta invece Venere è certo anche l'amore, ma la dea dell'amore, che oltre a questa qualità ha una sua propria individualità, e di conseguenza può essere capace delle pulsioni dell'odio, come di quelle dell'abnegazione. Ovvero si può dire: solo il poeta possiede l'artificio di descrivere con tratti negativi e, in virtù della mescolanza di tratti negativi e positivi, combinare due apparenze. [...] Ma poiché l'artista deve rinunciare a questo artificio, deve perciò astenersene anche il poeta? Se la pittura vuol essere la sorella della poesia, non sia almeno una sorella gelosa; e la più giovane non vieti alla maggiore tutti gli ornamenti che lei stessa non può indossare.<sup>17</sup>

La ribadita predilezione per la poesia, che presenta una maggiore libertà di movimento rispetto alla pittura, nasconde una presa di coscienza, da parte dell'autore, sul limite che il principio della mimesi stava iniziando a mostrare. Era pertanto necessario liberare la

---

<sup>16</sup> Altra statua, copia romana di originale greco, rinvenuta nel XV secolo nei pressi di Anzio, e portata per volere di Giulio II al Belvedere del Vaticano. Molto ammirata e venerata per secoli, costituiva l'incarnazione dell'ideale supremo di bellezza greca secondo Winckelmann.

<sup>17</sup> GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laocoonte*, cit., pp. 54-55.



produzione artistica da ogni vincolo di oggettualità ed imitazione, proprio perché il mondo reale pullulava di esperienze e situazioni non conformi ai canoni estetici vigenti. Il tentativo fu quello di spostare l'esperienza estetica su di un piano maggiormente mentale, dove non era più sufficiente il sentimento del piacere di matrice kantiana, ma erano altrettanto importanti l'intuizione, l'allusione, l'artificio e la finzione.

Lessing tuttavia non era un dogmatico, e conosceva perfettamente i rischi dell'eliminazione del principio dell'imitazione, che di fatto lasciava il sistema estetico privo di fondamenti e vertici. Nelle arti figurative, difatti, la suprema bellezza doveva restare la stella polare verso cui volgersi, liberandosi nel contempo del giogo imitativo:

Se la bruttezza innocua può divenire ridicola, la bruttezza dannosa è sempre terribile. Così il poeta si serve della bruttezza delle forme: che uso ne è consentito al pittore? La pittura, come facoltà imitativa, può esprimere la bruttezza: la pittura come arte bella non può esprimerla. Nel primo caso tutti gli oggetti visibili le appartengono; nel secondo essa include solo quegli oggetti visibili che suscitano sentimenti piacevoli.<sup>18</sup>

Il poeta non può rinunciare al particolare, al caratteristico, all'interessante, tutte categorie fortemente schlegeliane, come dimostro più avanti; ma Lessing si domanda infine se la bruttezza possa essere accettata in pittura al solo ed esclusivo fine di rappresentare il grottesco e il ridicolo:

È innegabile che la bruttezza innocua può diventare ridicola anche in pittura; in particolare quando le venga associata un'affettazione di grazia e di rispetto. Ma è altrettanto innegabile che la bruttezza dannosa, così come in natura, anche nel quadro suscita terrore; e che quel ridicolo e quel terrore, che sono già dei sentimenti misti, ottengono grazie all'imitazione un nuovo grado di penetrazione e di diletto. [...] Nella poesia, come ho già notato, la bruttezza della forma, per via della trasformazione delle sue parti coesistenti in progressive, perde quasi del tutto il suo effetto ripugnante; da questo punto di vista essa cessa per così dire di essere bruttezza e può dunque collegarsi tanto più intimamente con altre apparenze per produrre un nuovo effetto particolare. In pittura, invece, la bruttezza ha tutte le sue forme indivise, e ha un effetto non meno forte che in natura. [...] il sentimento spiacevole prende il sopravvento, e ciò che nei primi momenti era farsesco diviene in seguito disgustoso. Non altrimenti avviene con la bruttezza dannosa; il terribile a poco a poco si perde, e resta solo ed immutabile l'informe.<sup>19</sup>

La legge della suprema bellezza, dunque, eserciterebbe la sua autorità sull'operato dell'artista non per motivi etici, ma proprio per ragioni estetiche: in campo poetico, la

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>19</sup> Ibidem, pp. 103-104.

bruttezza è tollerata poiché «innocua», e necessaria per garantire un certo grado di caratterizzazione; in pittura, le grida, il dolore fisico o psichico e ogni altra manifestazione del negativo dovranno essere sussunte dalla compostezza formale, da un equilibrio espressivo che mitighi le grida o le epifanie di quel dolore. Questa scissione tra le arti sorelle (ormai non più considerate tali) preannuncia la dolorosa scissione estetica dell'uomo e l'avvento della modernità post-classica, di cui fu primo interprete Friedrich Schlegel.

Il grande filologo classico (1772-1829), fondatore della critica letteraria moderna grazie all'esperienza editoriale – breve ma feconda – dell'«Athenaeum», affrontò questo problema della scissione dell'uomo della modernità in un inquieto e vulcanico saggio, intitolato *Über das Studium der Griechischen Poesie*.<sup>20</sup> In questo scritto non vi è in realtà nessuna sovversione dell'estetica kantiana, poiché il sistema trascendentale delle tre *Critiche* viene pienamente accolto nella visione filologica e storico-culturale dell'autore. L'oggettività del bello, il piacere disinteressato che esso suscita, e il valore assoluto e universale dell'arte, restano 'idee a priori' della ragione, pur nella distinzione delle singole epoche e civiltà artistiche, su cui il saggio si incentra. È casomai la separazione tra il presupposto kantiano delle leggi aprioristiche della bellezza e la teoria della produzione artistica moderna ad aver scompigliato le carte, portando, nella visione schlegeliana, ad un'eteronomia arbitraria e a una totale libertà del soggetto creatore.

Sin dalla *Premessa* Schlegel tiene a puntualizzare come il suo punto di vista non sia un complessivo verdetto di condanna dell'arte moderna, nel rimpianto della perfezione delle forme greche. Egli si limita a certificare il capovolgimento dei canoni estetici della poesia antica prodotto dall'avvento di quella moderna:

Se esistono pure leggi della bellezza e dell'arte, esse debbono valere senza eccezioni. Ma se, *senza definirle con maggior precisione e senza stabilirne le norme d'applicazione*, si assumono queste pure leggi a criterio di valutazione della poesia moderna, non si potrà che negare a quest'ultima, che di quelle pure leggi è la violazione quasi totale, ogni valore. L'oggettività non rientra nemmeno fra i suoi fini,

---

<sup>20</sup> Il saggio conobbe una tormentata vicenda editoriale: terminato nel 1795, fu costantemente rivisto e glossato dal suo autore, anche in virtù di alcune folgoranti letture schilleriane che modificarono degli snodi concettuali significativi. Lo scritto fu infine pubblicato nel gennaio del 1797, all'interno di un volume più grande che comprendeva altri due saggi scritti in precedenza e dedicati sempre all'universo classico. Ad aprire il volume, un'importante *Premessa* scritta alla fine del 1796, che a giudizio unanime degli studiosi rappresenta la glossa più importante, l'annuncio della creazione di un sistema filosofico inedito. Faccio qui riferimento a FRIEDRICH SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, con un saggio di Giuliano Baioni, Napoli, Guida, 1989.

sebbene l'aspirare ad essa sia la condizione prima del puro ed assoluto valore estetico. Il suo ideale è *l'interessante*, ossia energia estetica soggettiva.<sup>21</sup>

Le leggi obiettive del bello si scontrano quindi con l'estetica soggettiva della modernità. Qui Schlegel ammette di aver disegnato con eccessiva rudezza i confini della poesia classica. Persuaso che la cultura greca si fondasse su un'estetica del naturale, mentre l'artificialità costituiva il tratto fondativo di quella moderna (concetto che viene infatti ribadito nel saggio), il filologo corresse parzialmente la rotta dopo la lettura di Schiller, consapevole che la cultura naturale e quella artificiale si compenetrassero vicendevolmente.<sup>22</sup>

Schlegel accettò quindi la tripartizione schilleriana della poesia sentimentale, che sintetizzò come l'attenzione alla realtà da parte dell'ideale, il rapporto fra ideale e reale, e la scelta di «un oggetto individuale generato dall'immaginazione idealizzante del singolo poeta».<sup>23</sup> Ma la scelta dell'individuale, che l'autore chiama anche caratteristico, non bastava ad esaurire la sfera della poesia moderna. Essa infatti dovette confrontarsi con un fenomeno nuovo, la nascita di una platea borghese di fruitori e di un mercato culturale sempre più massificato. Come ha scritto Giuliano Baioni, tutta la teoria estetica della modernità nella seconda metà del Settecento può esser letta come «una teoria generale della cultura che si confronta con quel nuovo fenomeno che la saggistica morale dell'illuminismo chiamava la società della moda e del lusso».<sup>24</sup> Già Edmund Burke (1729-1797) aveva segnalato questo nuovo processo di produzione e consumo delle opere d'arte che stava mercificando e trasformando la vita della letteratura e dell'arte moderna. La semplice categoria del bello si stava dimostrando insufficiente per esprimere questi nuovi cambiamenti, e aveva partorito l'idea di

---

<sup>21</sup> Ivi, *Premessa*, p. 59. Il corsivo è nel testo.

<sup>22</sup> Così si esprime Schlegel: «Seguitando a valutare gli ultimi poeti dell'arte antica solo secondo i principi della poesia oggettiva, non si potranno che formulare giudizi parziali ed ingiusti. La cultura estetica naturale e quella artificiale si innestano l'una nell'altra e i tardi figli della poesia antica sono al contempo i precursori della poesia moderna»; Ibidem, p. 60. Il saggio schilleriano che produsse una parziale riconsiderazione di tali questioni era *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, apparso nel 1796; si veda FRIEDRICH SCHILLER, *Sulla poesia ingenua e sentimentale; Del sublime; Sul patetico*, a cura di Andrea Pinotti, Milano, Fabbri, 2005.

<sup>23</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Premessa*, cit., p. 62.

<sup>24</sup> Si veda il saggio di GIULIANO BAIONI, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in Ibidem, pp. 7-37: 7.

sublime, ossia un tipo d'arte che non offrì più soltanto forme delicate e graziose, ma un impulso creativo che si rivolgeva al grandioso, al colossale, allo spaventoso.<sup>25</sup>

Il binomio burkiano poteva però funzionare a condizione che le due categorie restassero antinomiche: da un lato il bello come espressione di un'arte piacevole e aristocratica, dall'altro il sublime come contenitore maggiormente idoneo per le istanze della cultura borghese in ascesa. Ma è proprio questo secondo fenomeno, in crescita inarrestabile, a rendere anche le forme artistiche appartenenti alla sfera del sublime un oggetto di consumo immediato da parte di un pubblico sempre più affamato. Entra quindi in gioco la vera essenza della modernità, vale a dire l'attenzione esclusiva all'aspetto tecnico-artificiale dell'opera d'arte, e la ricerca da parte del pubblico di elementi sempre più interessanti, 'individuali', particolari, persino piccanti e inconsueti.

Come ha scritto Maddalena Mazzocut-Mis:

Assenza di carattere, disordine, anarchia sembrano essere gli elementi dominanti della poesia moderna, cioè del romanzo e se vogliamo anche, o soprattutto, del melodramma, che non riescono più a sottostare alle regole del bello, quali la compiutezza formale e l'armonia. Il caratteristico, l'individuale, l'interessante, il piccante, l'impressionante, l'insulso, assurgono a dignità di vere e proprie categorie estetiche. In effetti, sottolinea Friedrich Schlegel, [...] il pubblico è ormai "del tutto indifferente alla forma ed esclusivamente assetato di contenuti". [...] Friedrich Schlegel mette quindi in luce la perdita di sostanzialità e l'aprirsi dell'arte a nuovi contenuti del tutto slegati dai grandi valori etici e orientati verso il quotidiano.<sup>26</sup>

Fu ancora una volta Friedrich Schiller (1759-1805) a ipotizzare una possibile via d'uscita dal vicolo cieco in cui la modernità stava spingendo l'uomo, e anche questa lezione non fu certo ininfluenza sul pensiero di Schlegel. Nelle 27 lettere *Sull'educazione estetica dell'uomo*, pubblicate nel 1795 sulla rivista «Die Horen», Schiller fondò la sua teoria estetica sul principio di comunicabilità del bello, e sul raggiungimento dello «stato estetico» da parte dell'uomo come grado massimo di aspirazione alla libertà.

---

<sup>25</sup> Il magistrale trattato di Burke apparve nel 1757 con il titolo *A Philosophical Enquiry into The Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*; si veda EDMUND BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2017.

<sup>26</sup> MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *Il gonzo sublime*, Milano, Mimesis, 2005, pp. 31-32. L'autrice parla in questo contesto di «melodramma» non riferendosi all'opera cantata bensì a quello spettacolo popolare con accompagnamento musicale derivato dalla pantomima, che conobbe larga diffusione nei piccoli teatri di *boulevard* francesi a partire dalla Rivoluzione. Il termine traduce la parola francese «mélodrame».

La cultura estetica che ha in mente Schiller serve a creare un luogo trascendentale dove l'uomo raggiunga nuovamente quella condizione primigenia di unità tra i due impulsi di sensibile e razionale. Se l'uomo è sia materia (natura sensibile) che forma (natura intelligibile, razionale), l'unico elemento che possa restituire una proporzione ottimale dei due impulsi è proprio la bellezza, il raggiungimento dello stato estetico:

La bellezza è sicuramente l'opera della libera considerazione e con essa entriamo nel mondo delle idee – ma, si badi, attentamente, senza perciò abbandonare il mondo sensibile, come avviene nella conoscenza della verità. [...] La bellezza, dunque, è per noi bensì *oggetto*, essendo la riflessione la condizione alla quale ne abbiamo una sensazione: purtuttavia è nel contempo uno *stato della nostra soggettività*, perché il sentimento è la condizione che ci permette di averne una rappresentazione. Insomma, è forma, perché la contempliamo, ma è insieme vita, perché la sentiamo. In una parola: è al tempo stesso nostro stato e nostro atto.<sup>27</sup>

E ancora, concludendo la XXV lettera:

Ora, verificandosi nel godimento della bellezza o dell'*unità estetica* un'effettiva *unione* e uno scambio fra la materia e la forma, fra passività e attività, ciò mostra precisamente l'*unificabilità* delle due nature, l'attuabilità dell'infinito nella finitezza, e quindi la possibilità dell'umanità più sublime.<sup>28</sup>

Solo nel godimento della bellezza l'uomo moderno può essere libero e garantire lo sviluppo e il progresso della cultura. Nessuna idiosincrasia è rilevata nell'arte, nessun processo di usura e di mercificazione ne può mettere in discussione il valore educativo ed etico che Schiller gli affida.

È da questa speculazione estetica che Schlegel prese cautamente le distanze, differenziandosi da un filosofo di cui, come già visto, era fortemente debitore. Rivolgendosi più ad una filosofia della letteratura che ad una filosofia dell'arte più generale, Schlegel non volle rimuovere il problema dell'eteronomia dell'arte moderna, e della contaminazione espressiva che l'aveva così radicalmente differenziata dall'arte greca. Così si espresse sull'oggetto della poesia moderna:

Mai il *bello*. Il bello è così lontano dall'essere il principio dominante della poesia moderna che molte delle più splendide opere moderne sono palesemente rappresentazioni del *brutto*, tanto che si è costretti

---

<sup>27</sup> FRIEDRICH SCHILLER, *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di Guido Boffi, Milano, Rusconi, 1998, Lettera XXV, p. 215 e 217.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 220.

ad ammettere (a malincuore) che esiste una rappresentazione dell'immensa ricchezza del reale nel suo massimo disordine e della disperazione causata dall'eccesso e dal conflitto delle energie, per la quale è necessaria un'eguale, se non maggiore forza creatrice e sapienza artistica che non per la rappresentazione di quella ricchezza e di quelle energie in perfetta armonia.<sup>29</sup>

La causa di quest'allontanamento degli artisti dalla cultura del bello sembra rintracciarsi nelle nuove tendenze e nei gusti edonistici di un pubblico sempre più capriccioso:

Il gusto pubblico (ma come può esistere un gusto pubblico dove non ci sia un pubblico costume?) o quella caricatura del gusto pubblico che è la *moda* rende omaggio in ogni istante ad un idolo diverso; ogni nuova scintillante apparizione fa sorgere la fiduciosa certezza che si sia finalmente raggiunta la meta del bello supremo, la legge fondamentale del gusto, il criterio ultimo di ogni valore artistico. Ma già l'istante successivo mette fine al delirio e coloro che si erano inebriati tornano in sé, fanno a pezzi l'immagine dell'idolo mortale e, in una nuova innaturale ebbrezza, consacrano al suo posto un altro idolo, la cui sacralità non vivrà più a lungo del capriccio dei suoi adoratori.<sup>30</sup>

Nell'idea di Schlegel, il pubblico viene attratto da tutto ciò che sortisce un effetto sorprendente ed inusuale, pur se tale effetto occupa lo spazio breve che la moda gli consegna. Il carattere precipuo della poesia moderna è pertanto «l'assenza di carattere», il disordine ne costituisce l'elemento di coesione, mentre l'anarchia è «lo spirito della sua storia» e lo scetticismo «il risultato della sua teoria».<sup>31</sup>

Il trauma dell'uomo post-greco è insito nella constatazione della perdita dell'originaria guida della cultura: quando era la libertà a condurre il progresso dell'arte, la cultura poteva definirsi naturale; nella modernità, invece, la cultura è artificiale perché persegue uno scopo determinato, appunto il particolare, l'interessante. A dominare la poesia moderna, insiste il filosofo, è il dominio dell'intelletto:

Nella prima [arte naturale] (anche al grado più alto del suo perfezionamento) l'intelletto è tutt'al più l'esecutore e l'interprete dell'inclinazione, mentre la totalità composita dell'istinto rimane l'incontrastato principio legislatore e la guida della cultura; anche nella seconda l'istinto è la forza propulsiva ed esecutiva, ma la *forza* che dà alla cultura un governo e una *legislazione* è costituita dall'intelletto [...].<sup>32</sup>

---

<sup>29</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, pp. 66-67. Il corsivo è nel testo.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>32</sup> Ibidem, pp. 75-76.

Schlegel è convinto che «il dominio dell'intelletto e l'artificialità della nostra cultura estetica»<sup>33</sup> siano l'origine di tutte le qualità della poesia moderna, che egli ravvisa già nelle tragedie di Shakespeare. E questi tratti distintivi sono la ricerca non più di quei concetti universali, oggettivi e assoluti del bello, ma del caratteristico e del pruriginoso, mediante la straripante presenza dell'individualità del soggetto creatore. Tali opere non devono più sottostare ad alcun principio ordinatore, come avveniva nell'universo classico della bellezza, anzi: «Il brutto è spesso indispensabile alla loro compiutezza e anche il bello non è che un mezzo per raggiungere il loro ben definito scopo filosofico. In generale, finora si è limitato eccessivamente il campo dell'arte rappresentativa e si è esteso troppo quello dell'arte bella».<sup>34</sup>

La mancanza di universalità, a favore di una maggiore individualità, porta al trionfo del manierato, del caratteristico, e costringe la cultura moderna nei rigidi vincoli dell'interessante.<sup>35</sup> Il dominio dell'interessante pone la poesia moderna di fronte ad un bivio: se a prevalere saranno «il piccante» e «l'impressionante», il gusto estetico è nell'idea schlegeliana prossimo alla morte; ma se a prevalere sarà invece il contenuto filosofico dell'opera d'arte, allora i limiti individuali dell'interessante saranno finalmente trascesi, e la poesia adempirà il suo supremo compito di universalità e oggettività.<sup>36</sup>

Nell'ultima sezione del suo trattato, similmente a quanto accadeva nel *Laocoonte* lessinghiano, Schlegel affrontò il tema della presenza del brutto nella poesia e nell'epopea greca, in apparente contraddizione con una produzione artistica da sempre esempio di perfezione ed equilibrio. Egli non intese in alcun modo assolverne la presenza, ma casomai negarla, prendendo ancora una volta le difese della poesia greca. Schlegel era infatti convinto che l'artista dovesse evitare il brutto, sottostando alle regole dell'arte ed evitando quelli che definì una serie di «errori tecnici», quali la

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>35</sup> Molto avanti nello scritto, Schlegel fornisce finalmente una sua precisa definizione di «interessante»: «*Interessante* è ogni oggetto poetico individuale ed originale che contenga una quantità maggiore di sostanza intellettuale o di energia estetica». Una quantità maggiore rispetto a quella dell'individuo fruitore, che in caso contrario non riterrà interessante quell'oggetto. Cfr. Ibidem, p. 89.

<sup>36</sup> «Il piccante» è, nell'idea di Schlegel, «ciò che eccita in modo convulso una sensibilità intorpidita», mentre l'«impressionante è uno stimolo e un pungolo per l'immaginazione». Il filosofo prosegue la sua disamina dei prodromi della morte del gusto estetico esaminando la categoria dell'«insulso», vale a dire «l'avarò nutrimento del gusto impotente», mentre tutto ciò che produce «uno shock nell'animo del pubblico (nelle sue modalità dell'eccentrico, del ripugnante e dell'orrido)», rappresenta l'ultimo singulto di un'arte giunta al capolinea. Cfr. Ibidem, p. 90.

contaminazione espressiva, la mancanza di coerenza interna, il manierismo artificioso e tutto ciò che poteva minare la compiutezza formale dell'opera:

Questo disegno generale dei possibili errori tecnici, in tutte le loro pure specie, contiene i *fondamenti di una teoria della scorrettezza* la quale, insieme alla teoria del brutto, costituisce un completo *codice penale dell'estetica*. Su questo codice si basa l'*apologia della poesia greca* che ora delinearò.<sup>37</sup>

Il brutto presente nelle opere moderne è quindi costitutivamente differente rispetto a quei fenomeni di disarmonia, asimmetria e imperfezione presenti nella storia dell'arte classica. E questa diversità è dovuta al rispetto di quel 'codice penale' da parte degli artisti classici, laddove l'uomo post-greco ne è assai spesso sovvertitore.

L'importanza di questo trattato di Schlegel, in ogni caso, consiste nell'aver palesato la presenza del brutto nell'universo artistico come un dato oggettivo, seppur condannabile: egli non lo nega, anzi ne assume in pieno la correlazione:

Come il bello è la gradevole forma sensibile di ciò che è buono, il *brutto* è la sgradevole forma sensibile di ciò che è cattivo. Come il bello, seducendo dolcemente i sensi, induce l'animo ad abbandonarsi al piacere dello spirito, il brutto aggredisce i sensi facendosi cagione ed elemento di dolore morale. Nell'una sfera, in cui anche il terrore e la sofferenza sono soffusi di grazia, una vitalità incantevole ci riscalda e ci rianima; nell'altra immagini *disgustose, tormentose e atroci* ci riempiono di ripugnanza e d'orrore.<sup>38</sup>

L'artificialità della cultura post-classica ha portato a pieno titolo i canoni del brutto nella sfera dell'estetica. È dunque l'eteronimia della poesia moderna, nell'idea schlegeliana, a renderla avulsa dalla dimensione del bello. È ormai l'uomo, con le sue miserie e le sue arbitrarie bassezze, a decidere del destino dell'arte, e sembra aver optato per l'artificiale e l'individuale, alla ricerca dell'interessante, del morboso, del 'caratteristico', e di tutto ciò che il nuovo mercato identificava come bene di consumo e svago.

Ma questo segno negativo dell'arte moderna ha pur qualcosa di necessario, affascinante, e persino qualche traccia di bellezza. Schlegel ne era perfettamente consapevole, denunciando una grave lacuna: «Un indice dell'incompletezza e della lacunosità della nostra filosofia dell'arte e del gusto è il fatto che a tutt'oggi non esiste

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 136.

<sup>38</sup> Ibidem, pp. 132-133.



un solo tentativo considerevole di fondare una *teoria del brutto*». <sup>39</sup> Una lacuna che, in effetti, sarebbe stata colmata mezzo secolo più avanti.

Come ho dimostrato sinora, la cultura romantica tedesca stava iniziando a fare i conti con la modernità, e con l'inarrestabile processo di storicizzazione della classicità, di cui primo interprete fu appunto Friedrich Schlegel. Il 'particolare' e l' 'interessante' erano ambiti artistici non ancora esplorati, e il compito dell'estetica era proprio quello di affrontarli senza timori, per provare a capire se fosse possibile riscattare la bellezza dal suo involucro tradizionale, trasfigurandola nella modernità. L'elemento perturbante e disgregativo che costituiva il sintomo di un'epoca di cambiamento non poteva d'altronde non fungere da specchio per ogni tipo di produzione artistica.

Ma, a dire il vero, ci fu anche chi si oppose a questa permissiva tendenza, incarnando l'anima più remissiva e religiosa del Romanticismo tedesco: è questa la prospettiva di W. H. Wackenroder, morto appena venticinquenne nel 1798, il cui lascito letterario è spesso considerato il primo manifesto del movimento romantico. *Gli sfoghi del cuore di un monaco innamorato dell'arte* furono pubblicati in forma anonima nel 1797, e incrementati dall'amico Ludwig Tieck nel 1799, con l'aggiunta di alcuni brani inediti, con il titolo *Fantasie sull'arte*. In ambedue le raccolte – la prima dedicata alla pittura e ai grandi artisti del Rinascimento, la seconda interamente alla musica mediante la figura di fantasia del direttore d'orchestra Joseph Berglinger – l'approccio mistico-religioso dell'autore porta ad un radicale rifiuto dell'arte moderna, e del suo carattere artificioso e tecnico. <sup>40</sup>

Sin dal titolo si comprende come, nell'idea di Wackenroder, l'arte sia intimamente connessa all'ispirazione religiosa. Il monaco-narratore scopre infatti in una vecchia biblioteca uno scritto del Bramante dedicato a Raffaello, in cui viene evidenziato il suo forte attaccamento all'immagine della Madonna: questo semplice elemento biografico funge da pretesto per assumere un forte atteggiamento antisoggettivistico, deprecando tutte le interferenze dei singoli artisti contro l'ispirazione divina. Wackenroder, che si cela dietro al monaco amante dell'arte, intende quindi rifugiarsi in un'estetica confortata dalla morale religiosa, dove il tecnicismo e l'artificialità della modernità sono esclusi.

---

<sup>39</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>40</sup> Faccio qui riferimento a WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di Federico Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Quando l'artista è dotato di un forte temperamento soggettivo, rischia egli stesso di divenire vittima del processo creativo. È questo il caso del pittore fiorentino Piero di Cosimo, incapace di trasfigurare in bellezza le disarmonie e le mostruosità del mondo reale. Se Leonardo si dimostrò capace di guardare negli abissi, ciò si deve esclusivamente alla sua arte realistica, che per Wackenroder aveva un fine scientifico. Piero di Cosimo dovette invece fare i conti con la propria straripante soggettività:

La natura, indefessa lavoratrice, dà vita con mani sempre affaccendate a milioni di esseri di ogni specie e li getta nella vita terrestre. Con leggero, quasi giocoso movimento essa mischia insieme in varia maniera gli elementi, senza badare come potranno poi combinarsi gli uni con gli altri; abbandona ogni essere, sfuggito dalla sua mano, al suo proprio piacere e al suo dolore. E come qualche volta la natura nel regno delle cose inanimate getta capricciosamente tra la gran massa figure rare e mostruose, così tra gli uomini di tutti i paesi fa nascere alcuni esseri strani e li nasconde in mezzo a migliaia di cose comuni.<sup>41</sup>

Piero di Cosimo mostrava una certa propensione per l'informe ed il brutto, elementi frammentari del mondo reale che nella sua pittura restavano isolati, senza trascendere ad unità:

Così provava una segreta attrattiva a fermarsi lungamente presso gli aborti della natura, presso tutte le bestie e piante mostruose; le osservava con immobile attenzione per poter gustare a pieno la loro bruttezza; rimuginava poi sempre nel pensiero quelle immagini e non poteva più, per quanto alla fine gli diventassero ripugnanti, levarsele dal capo. [...] Per ciò che riguarda l'artista, lo stesso autore [Vasari n.d.a.] ci informa che egli preferì soprattutto dipingere baccanali e orgie selvagge, mostruosità terribili e altre simili spaventose rappresentazioni;<sup>42</sup>

Ma l'artista che non riesce a controllare la propria inquietudine incorre nel rischio di trasgredire le supreme leggi della bellezza, fallendo il compito di mediazione tra l'anelito spirituale che lo ispira e il processo creativo che dà vita all'opera, cui sarebbe chiamato:

L'artista deve, secondo me, essere soltanto uno strumento capace di accogliere in sé tutta la natura e, animandola dello spirito umano, riprodurla e trasfigurarla in bellezza. Ma se l'artista, per intimo istinto e

---

<sup>41</sup> WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Delle stranezze del vecchio pittore Piero di Cosimo che appartenne alla scuola fiorentina*, in *Ibidem*, pp. 44-49: 44.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 45 e 48.

per superflua forza, esaltata e selvaggia, è eternamente in inquieto travaglio, allora non è più uno strumento adatto, ma lo si potrebbe chiamare piuttosto, lui stesso, un'opera d'arte della creazione.<sup>43</sup>

Questo interiore travaglio porta ad una assenza di significato, ad un capovolgimento dei confortanti canoni estetici tradizionali, ed è una caratteristica dell'arte moderna. Essa pone, nell'idea già schlegeliana e qui ripresa dal giovanissimo Wackenroder, in completa discussione il primato armonico e simmetrico presente nell'ideale greco di bellezza. La vicenda del musicista Berglinger, narrata in due capitoli in forma di novella che chiudono gli *Sfoghi del cuore di un monaco innamorato dell'arte*, esprime nuovamente l'alterità tra la personale inclinazione artistica e il mondo circostante, che incanalerà la vocazione creativa del giovane nelle oscure spire di una hybris demoniaca. Il direttore d'orchestra, che per tentare la fortuna abbandona il tetto familiare lasciando sole le sorelle ad occuparsi del padre vecchio e malato, conosce ben presto un dilemma tipico della modernità, che sarà precipuamente scapigliato: la frattura con il pubblico, e il dazio da pagare nel restare fedele ai propri mezzi linguistici, senza alcuna possibilità di essere compreso o esaltato. Attraverso la musica, Berglinger riesce a risalire alla forza primigenia del sentimento, ma la sua profonda essenza rimane intangibile, ineffabile, escludendo ogni forma di condivisione o comunicabilità. Per Wackenroder la musica è quindi un'arte negativa, forse la più grande e la più potente, ma pericolosa in quanto valicante i confini di universalità imposti a suo tempo dall'arte classica. Berglinger, similmente alle figure di artisti dannati così cari alla novellistica scapigliata, morirà dirigendo un'ultima volta, costretto a contenere nell'angusto spazio della propria interiorità la sua passione strabordante. Dilaniato da un insanabile dualismo – anche in questo caso fortemente scapigliato – Berglinger muore di consunzione nervosa, per aver osato guardare – e qui si anticipano innegabili suggestioni nietzschiane – oltre le confortanti forme dell'apparenza:

Perché il cielo volle che la lotta tra il suo entusiasmo etereo e la bassa miseria di questa terra lo rendesse infelice per tutta la vita, e infine che la sua doppia natura di spirito e di corpo dovesse esser così divisa? [...] Ah, forse fu proprio la sua alta fantasia a logorarlo? O devo dire che egli era fatto più per godere l'arte che per crearla? Sono forse formati in una maniera più felice quegli artisti, nei quali l'arte lavora quieta e segreta come un genio velato, e non li disturba nel loro operare sulla terra?<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>44</sup> WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *La memorabile vita del musicista Joseph Berglinger in due capitoli*, in *Scritti di poesia e di estetica*, cit., pp. 85-102: 101.

Ecco dunque come l'istanza mistica e palingenetica che il giovane autore accordava all'arte romantica si dissolve nel nichilismo estetico, tratto costitutivo della modernità e sua insanabile aporia. In questo processo di dissoluzione, è specialmente la musica a spalancare le porte di potenzialità espressive ed artistiche sinora inesplorate. Per esplicitare meglio il concetto, Wackenroder dà la parola allo stesso Berglinger:

Questa folle libertà, per opera della quale nell'anima umana si uniscono amichevolmente gioia e dolore, natura e artificio, innocenza e violenza, scherzo e brivido di terrore, e spesso a un tratto tutte insieme si danno le mani; quale arte, meglio della musica, sa rappresentarla, e con significati più profondi, più ricchi di mistero e più efficaci sa esprimere tali incognite dell'anima? Sì, il nostro cuore oscilla ogni momento fra gli stessi suoni: sia che l'anima sonora arditamente disprezzi tutte le vanità del mondo e con nobile orgoglio si sforzi di salire al cielo, sia che essa abbia in dispetto tutti i cieli e gli dèi, e con temeraria aspirazione vada incontro solo a una felicità terrestre. E appunto questa delittuosa innocenza, questa terribile oscura ambiguità, simile a quella degli oracoli, fa sì che nel cuore umano la musica sia veramente come una divinità...<sup>45</sup>

Con Wackenroder, dunque, ci troviamo già sulla strada che condurrà alla concezione perturbante e pulsionale dell'arte, espressa compiutamente nell'estetica nietzschiana. Più che un avveramento della profezia hegeliana sulla morte dell'arte, sembra infatti prefigurarsi quell'insanabile scontro tra il bisogno di forma e di apparenza, incarnato dal *logos* intelligibile, e la più profonda essenza materiale e pulsionale dell'uomo, rappresentata dalla natura del sensibile. Nella scissione di Berglinger vediamo già quel divorzio dei due impulsi di apollineo e dionisiaco, la cui primigenia unione aveva, secondo Nietzsche, coinciso con la nascita della tragedia attica, unico luogo in cui il principio metafisico e il fine supremo dell'arte si erano palesati.<sup>46</sup>

Se Wackenroder denunciava il nichilismo della modernità, per Nietzsche, com'è noto, diventerà lo strumento per una radicale palingenesi dell'arte, la cui suprema

---

<sup>45</sup> WILHELM HEINRICH WACKENRODER, *Fantasie sull'arte per gli amici dell'arte. Saggi musicali di Joseph Berglinger*, in *Ibidem*, pp. 103-131; questo passo nello specifico è tratto da *La particolare e profonda essenza della musica e gli insegnamenti della musica strumentale di oggi*, pp. 123-131: 131.

<sup>46</sup> Com'è noto, Nietzsche presenta nella sua *Nascita della tragedia* (1872) le due categorie estetiche dell'apollineo e del dionisiaco, le due tendenze costitutive della vita, una rasserenante e plastica, l'altra sensualmente inquietante e capace di scompaginare ogni principio di individuazione delle forme e del differenziato. Ambedue hanno bisogno l'una dell'altra, poiché il profondo sentire del dionisiaco deve giungere ad una qualche forma di rappresentazione, mentre al contempo il carattere illusorio dell'apollineo deve cedere prima o poi il posto ad un'immagine più veritiera della vita: per questa ragione, i due principi estetici presiedono allo sviluppo dell'arte, la cui forma più equilibrata e perfetta era appunto l'antica tragedia greca. L'universo razionale dell'apollineo – costituito dall'immagine, dalla figuratività – si contrappone però, nell'idea nietzschiana, a quello sensibile del dionisiaco, cui appartengono la musica e la danza. Si veda FRIEDRICH NIETZSCHE, *Nascita della tragedia*, a cura di Giorgio Colli, Torino, Adelphi, 2007<sup>26</sup>.

missione sarebbe toccata alla cultura tedesca. Ma l'entrata a gamba tesa del brutto nel mondo delle belle arti, i cui primi sintomi ho analizzato finora, portò inevitabilmente ad una generale riconsiderazione del rapporto tra vita e arte, e tra la condizione estetica dell'uomo e il mondo circostante. L'elemento del brutto portò ad una riconsiderazione dell'elemento sensibile all'interno dell'arte, contro ogni supremazia dell'elemento spirituale, le cui immagini rassicuranti non erano più in grado di mostrare con interesse i cambiamenti, spesso inquietanti ed oscuri, del panorama sociale. Era la crisi definitiva del razionalismo metafisico hegeliano, che spalancò le porte ad una visione dell'arte in cui l'esperienza della verità passava attraverso nuovi canali irrazionali e negativi. Una rottura epocale, senza la quale gli Scapigliati non avrebbero potuto esistere.

## 1.2. *Karl Rosenkranz e Victor Hugo: fenomenologia del brutto*

Il termine *Vormärz* («premarzo») è stato coniato dalla storiografia per designare il periodo precedente ai moti repubblicani tedeschi del marzo 1848. Come ricorda Nicolao Merker, il termine ha in realtà anche un'accezione più larga: se da una parte descrive il periodo compreso tra la rivoluzione parigina del luglio 1830 – che detronizzò Carlo X – e quella più marcatamente repubblicana del febbraio-marzo 1848, «in senso lato indica l'intero periodo, dal 1815 in poi, delle opposizioni liberal-democratiche alla Restaurazione». <sup>47</sup> Questa ininterrotta fase di turbolenze politico-sociali non turbò il sonno soltanto alle monarchie restaurate, ma anche a molti accademici ed intellettuali, che in quanto membri organici di tale sistema di potere, dovettero assai spesso difendersi dall'accusa di simpatizzare per le idee democratiche e giacobine. In questo scenario, l'assioma hegeliano contenuto nella prefazione ai *Lineamenti della filosofia del diritto* del 1821 – «ciò che è razionale è reale, e ciò che è reale è razionale» – necessitava di un'unica chiave di lettura, la legittimazione filosofica dell'assolutismo prussiano. E furono proprio gli atenei ad essere presi di mira quando, nel 1840, Federico Guglielmo IV ascese al trono: l'obiettivo era quello di estromettere il sistema hegeliano dall'insegnamento universitario, per riportare al vertice di ogni ordinamento non più la

---

<sup>47</sup> NICOLAO MERKER, *La Germania. Storia di una cultura da Lutero a Weimar*, Roma, Editori Riuniti, 2016, p. 251.

filosofia bensì Dio, ripristinando quella trascendenza che «i sistemi nati dalla Rivoluzione francese avevano temerariamente sostituito con l'uomo».<sup>48</sup>

Com'è noto, la controrivoluzione prussiana ebbe la meglio sui moti, e quella fatale primavera del 1848 segnò una decisa battuta d'arresto delle istanze democratiche. Le barricate di Monaco, Vienna, Berlino, Colonia – che in una prima fase sembrarono vittoriose sulla vecchia Germania monarchico-assolutistica – subirono una spietata repressione militare, tra le più cruente della Restaurazione, inaugurando una fase di riflusso e ripiegamento. In questo contesto di apatia per la vita politica nazionale e di totale dedizione delle classi borghesi al proprio egoistico tornaconto, maturò la filosofia schopenhaueriana di rifiuto nichilistico del contingente. Una negazione della vita, che seppur dettata da una visione reazionaria del mondo, assurgeva a giustificazione filosofica del disimpegno e del riflusso generalizzato.<sup>49</sup>

Si entrò così nel periodo denominato dalla storiografia *Nachmärz* («dopo marzo»), una lunga fase di transizione verso l'ascesa al potere – nel 1862 – di Ottone von Bismarck e, successivamente, la nascita del Reich; il futuro cancelliere era, non casualmente, un illustre rappresentante degli *Junker*, ossia dei residuati feudali della grande nobiltà fondiaria della Prussia orientale, convinti di poter disporre delle masse contadine come di un esercito di servi della gleba.

L'arretramento complessivo delle istanze di rinnovamento sociale colpì anche gli hegeliani: il giovane allievo e successivamente biografo di Hegel, Karl Rosenkranz, scrisse nell'estate del 1848 un saggio relativo al perfetto equilibrio incarnato da una monarchia ereditaria con rappresentanza parlamentare, da preferirsi rispetto agli eccessi dell'assolutismo e del repubblicanesimo.<sup>50</sup> Ma la dura realtà socio-politica del *Nachmärz* provocò un timore generalizzato rispetto alle fantasie speculative sull'assetto istituzionale, e Rosenkranz abbandonò ben presto questi studi. Il liberalismo moderato non aveva più diritto di svagarsi nell'interpretazione filosofica della realtà. Di conseguenza, gli hegeliani furono costretti ad approdare «alla tranquillità degli studi

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 259.

<sup>49</sup> Per lo sfaldamento del sistema hegeliano in seguito alla repressione del 1848 si veda DOMENICO LOSURDO, *Tra Hegel e Bismarck. La rivoluzione del 1848 e la crisi della cultura tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1983. Sulla sconfitta delle idee liberali del *Vormärz* rimando invece a INNOCENZO CERVELLI, *Liberalismo e conservatorismo in Prussia 1850-1858*, Bologna, Il Mulino, 1983.

<sup>50</sup> Lo scritto in questione è *Die mögliche Verfassung Deutschlands und Preussens Verhältnis zu derselben im Sommer 1848*. Il saggio risale proprio al 1848 ed appare nell'edizione complessiva delle opere del filosofo tedesco, KARL ROSENKRANZ, *Neue Studien*, 4 voll., Leipzig, Koschny, 1875-1878 (ristampa Hildesheim, Olms, 1980); nello specifico, esso si trova nel III volume, sezione *Studien zur Literatur- und Culturgeschichte*, pp. 291-314. L'intera edizione degli scritti di Rosenkranz stampata a Lipsia è *open access* su «Hathi Trust Digital Library», <https://catalog.hathitrust.org>.

privati: a scrivere cioè di estetica e di logica, o a dedicarsi a ricerche giuridiche e di storia». <sup>51</sup>

L'interesse per il brutto sorse in questi decenni anche e soprattutto in risposta ai tanti sconvolgimenti politico-sociali. La percezione di una crisi radicale, di una dissoluzione irrefrenabile di quel mondo che si era provato ad immaginare nuovo e diverso, portarono alla ribalta i temi più oscuri e negativi. Di fronte ad una sensazione di impotenza e scoramento, rifugiarsi nel mondo inesplorato dell'orrido, del male e dell'ultraterreno, sembrò l'unica via per giustificare l'andamento così negativo e fluttuante di quel progresso storico indicato da Hegel.

Nacque quindi in tale contesto il primo studio fenomenologico e speculativo dedicato ad una categoria considerata tradizionalmente come negativa: l'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz, pubblicata nel 1853. <sup>52</sup> Per la prima volta nella storia dell'estetica, il brutto, pur come filiazione diretta del bello, assumeva una propria fisionomia e poteva reclamare il diritto di dominare il materiale artistico. Rosenkranz volle per primo dare dignità filosofica a categorie quali il diabolico, lo spettrale, l'orrido e il male, inteso come impulso e scelta etica. L'opera di Rosenkranz si presentava infatti come un'ampia panoramica estetico-fenomenologica che intendeva definire il concetto di brutto quale elemento primariamente naturale e spirituale; ma, allo stesso tempo, ne promuoveva lo statuto di categoria artistica, presente in forme molteplici nelle diverse discipline umanistiche e scientifiche.

Il tentativo di Rosenkranz fu quello di ricondurre all'interno della dialettica hegeliana l'esplorazione dell'universo negativo, sulla scia dell'interesse dei romantici per la dimensione notturna dell'esistenza umana, che da sempre aveva avuto una propria espressione in campo artistico. La sua *Estetica* segnò però anche un punto radicale di svolta, portando in evidenza, come sottolinea Sergio Givone, «la fragilità dell'argine che il concetto di armonia poteva rappresentare nei confronti delle forze disarmoniche e dissonanti ormai liberate e sempre più difficilmente controllabili esteticamente». <sup>53</sup> Sin dal principio il filosofo tedesco volle sottolineare il valore transitorio che il brutto veniva ad assumere nella sua panoramica estetica, intendendolo classicamente come negazione del bello, e descrivendone il pieno dispiegarsi sino alle regioni del comico e

---

<sup>51</sup> NICOLAO MERKER, *La Germania*, cit., p. 275.

<sup>52</sup> Faccio qui riferimento a KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, Palermo, Aesthetica, 1994<sup>2</sup>; ed. originale, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853.

<sup>53</sup> SERGIO GIVONE, *Storia dell'estetica*, cit., p. 83.

della caricatura, elementi anch'essi decostruttivi del bello tradizionale. Il brutto poteva infatti esistere solo come antitesi, rovesciamento del bello, che a sua volta ne costituiva il presupposto positivo. Quando il bello viene negato, sostiene Rosenkranz, espelle quale corpo estraneo il brutto, il quale trova piena manifestazione sensibile in una serie di stadi crescenti passati in rassegna dal filosofo; ma l'intima connessione con il bello non viene mai meno, e difatti la contraddizione che sembra insanabile viene ricucita, e il brutto torna infine in unità col bello. La potenza salvifica e connettiva del bello, sosteneva Rosenkranz, veniva in ultima istanza in soccorso: «in tale processo il bello si rivela come la forza che torna a sottomettere al suo dominio la ribellione del brutto. In questa conciliazione nasce un'infinita serenità, che suscita in noi il sorriso, il riso». <sup>54</sup>

Il filosofo tedesco pensava quindi al brutto come termine medio tra due frontiere, quella del bello e quella del comico: se il bello escludeva da sé il brutto quale elemento perturbante e dissonante, il comico invece vi fraternizzava, depurandolo da quell'elemento ripugnante ed inquietante, e ponendolo in una condizione di relatività rispetto al bello. Ma il brutto esiste, sosteneva Rosenkranz, ed esiste come negazione di una totalità armonica, come deformazione di una simmetria, come frammentazione del lineare, ed è un termine di paragone negativo: esso inoltre esiste da sempre, nel mondo minerale, vegetale, animale, e ovviamente in quello umano.

Sin dall'*Introduzione*, Rosenkranz intende puntualizzare come non sia lui il primo ad essersi occupato del negativo:

Grandi conoscitori del cuore umano si sono sprofondati negli abissi pieni d'orrore del male, hanno descritto le spaventose figure che venivano loro incontro da quella notte. Grandi poeti, come Dante, hanno messo ancor più in evidenza tali figure; pittori come Orcagna, Michelangelo, Rubens, Cornelius ce le hanno poste sensibilmente davanti agli occhi e musicisti, come Spohr, ci hanno fatto ascoltare i suoni atroci della perdizione nei quali il malvagio grida e urla il dissidio del suo spirito. <sup>55</sup>

Ma egli è anche consapevole della trasformazione del panorama sociale circostante di cui la sua opera è emblema sintomatico, e seppur con un'ottica eurocentrica assai discutibile prosegue:

Noi siamo immersi nel male e nel peccato, ma anche nel brutto. Il terrore dell'informe e della deformità, della volgarità e dell'atrocità ci circondano in innumerevoli figure, dai pigmei fino a quelle deformità

---

<sup>54</sup> KARL ROSENKRANZ, *Estetica del Brutto*, cit., p. 49.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 47.



gigantesche da cui la malvagità infernale ci guarda digrignando i denti. È in quest'inferno del bello che qui vogliamo discendere. È impossibile farlo senza contemporaneamente introdurci nell'inferno del male, nell'inferno reale, perché il brutto più brutto non è quel che in natura ci ripugna [...] La teoria delle belle arti, la legislazione del buon gusto, la scienza dell'estetica da un secolo a questa parte sono state ampiamente elaborate dai popoli civili d'Europa: solo l'elaborazione del concetto di brutto, malgrado la si sia sfiorata spesso, è rimasta relativamente assai arretrata. Si troverà normale che ormai anche il lato d'ombra della figura luminosa del bello diventi un momento della scienza estetica, come in patologia la malattia, nell'etica il male.<sup>56</sup>

A livello fenomenologico, Rosenkranz distingue il brutto dal concetto generale di negativo, che non presenta alcuna forma sensibile; essendo null'altro che un concetto e un'astrazione logica, esso non può divenire oggetto estetico, perché non se ne può dare intuizione o rappresentazione. Ecco allora un altro elemento che fonde in unità inscindibile il bello e il brutto, la sensibilità. Come negazione del bello, il brutto «ne condivide l'elemento sensibile e quindi non può avere accesso in una regione che è solo ideale».<sup>57</sup> Dopo aver descritto la presenza del brutto nel mondo naturale – la forma sferica imperfetta del globo terrestre, la superficie lastricata di crateri della luna – in quello vegetale – le piante narcotiche e mortali - e in quello animale – forme ibride e mostruose, ad esempio di rettili e anfibi – l'autore passa in rassegna la causa del brutto spirituale. Esso consiste prevalentemente nell'impulso a compiere il male, che rende brutto anche l'uomo più esteriormente aggraziato. È l'uomo stesso, dotato di libertà etica, a scegliere il male e farsi sedurre dal vizio: «La causa del male e del brutto da esso mediato nell'aspetto esteriore dell'uomo è dunque la sua libertà, nient'affatto un essere trascendente che sta al di fuori di lui. Il male è azione propria dell'uomo, al quale appartengono anche le conseguenze».<sup>58</sup>

Abbiamo visto come il regno del brutto appartenga alla sfera sensibile, e come divenga oggetto estetico attraverso la sua manifestazione esteriore ed empirica. Rosenkranz si volge dunque al sistema delle arti, e anticipando il viaggio fenomenologico che farà compiere alla nuova categoria estetica, precisa che ogni aspetto del bello può capovolgersi nel suo contrario: «Poiché il brutto è nel bello, può prodursi come negazione di ogni sua forma in virtù sia della necessità della natura sia

---

<sup>56</sup> Ibidem, pp. 47-48.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 63.

della libertà dello spirito». <sup>59</sup> L'arte necessita dell'elemento sensibile per esprimere la propria idea nella sua totalità, e può scegliere liberamente di manifestare il negativo:

Ma se natura e spirito debbono esprimersi in tutta la loro drammatica profondità, il brutto di natura, il male e il demoniaco non possono mancare. [...] Per questo, per rappresentare la manifestazione dell'idea nella sua totalità, l'arte non può non raffigurare il brutto. Sarebbe una concezione superficiale dell'idea volersi limitare a ciò che è semplicemente bello. <sup>60</sup>

Ma egli tiene ad avvertire immediatamente il lettore che il brutto senza il bello non ha diritto di esistenza in campo artistico, la sua emancipazione e presenza solitaria è inammissibile:

Il brutto può comparire accidentalmente accanto al bello, sotto il suo patronato, per così dire; può farci presente il pericolo a cui il bello è sottoposto nella libertà della sua mobilità, ma non può diventare oggetto diretto ed esclusivo dell'arte. Solo le religioni possono porre anche il brutto come oggetto assoluto, come mostrano tanti idoli spaventosi di divinità di religioni etniche, ma anche idoli di sette cristiane. <sup>61</sup>

Tutte le arti figurative e non figurative hanno un rapporto promiscuo con il brutto; tra queste, secondo il filosofo, la musica è maggiormente esposta, in virtù dell'idea che si manifesta attraverso la melodia: «la musica è esposta alla massima indeterminatezza e casualità, e il giudizio su ciò che è bello e non bello qui è infinitamente difficile. Perciò qui, per la natura eterea, volatile, misteriosa e simbolica del suono, [...] il brutto acquista più spazio ancora che in pittura». <sup>62</sup>

Tutto il rapporto tra le arti e il brutto nasce da un influsso storico-sociale, e qui il filosofo riprende le idee relative al mercato culturale in rapida ascesa, già denunciato da Schlegel. È l'arte che modifica la propria configurazione sensibile per rispondere ad un impulso negativo che arriva dall'esterno, dallo spirito dei tempi:

[...] quando un'epoca è fisicamente e moralmente corrotta, le manca la forza per concepire il bello autentico ma semplice e vuole ancora gustare nell'arte il piccante della frivolezza e della corruzione. Per eccitare i nervi ottusi si combina assieme l'inaudito, il disparato e il ripugnante al grado estremo. La disarmonia degli spiriti si pasce del brutto, che per lei diventa l'ideale della sua negatività. <sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>62</sup> Ibidem, pp. 75-76.

<sup>63</sup> Ibidem, pp. 76-77.

Dopo questa lunga nota introduttiva, il filosofo dà infine inizio al viaggio estetico-fenomenologico che vedrà il brutto come protagonista. La prima sezione dell'*Estetica rosenkranziana* è dedicata all'«assenza di forma», la prima lacerazione dell'unità del bello, una suggestione indiscutibilmente cara agli Scapigliati. «Come manifestazione sensibile dell'idea,» sostiene Rosenkranz, «il bello ha bisogno di delimitazione, perché solo in essa vi è la forza della distinzione, e la distinzione è impossibile senza l'unità che si disgiunge».<sup>64</sup> Il bello ha quindi sempre bisogno dell'unità, che si propone come armonia risolvendo ogni distinzione data. L'amorfia, primo tassello del brutto nell'itinerario estetico, sta ad indicare ciò che è privo di delimitazione, ciò che sbiadisce i confini della compiutezza formale. Per il filosofo, le sue prime manifestazioni sono il «nebuloso» e «l'ondulatorio», vale a dire la mancanza di chiarezza a livello strutturale e stilistico. Ciò accade nella poesia epica e drammatica, ma anche nella musica, quando sfocia in ciò che l'autore chiama «selvaggio»: ogni qualvolta che si produce un'esitazione nel delimitare una forma, si produce una contraddizione che è già emblema del brutto.

Secondo tassello dell'assenza di forma è l'«asimmetria», elemento di sovversione dell'arte, che da sempre ha provato a padroneggiare il caotico mediante «astrazioni di *rapporti uguali*».<sup>65</sup> Il brutto si produce in questo caso quando viene a mancare il legame connettivo che riconduce ogni particolarità ad una struttura generale. È questa l'idea rosenkranziana del regolare, concetto che sembra andar stretto anche al filosofo, e della cui monotona ciclicità furono integerrimi avversari gli Scapigliati:

Se pensiamo la tendenza ad ordinare il diverso come un'unità astratta che si ripete nella varietà, abbiamo il concetto del *regolare*, cioè del ripresentarsi del diverso secondo una regola fissa che lega sotto di sé le sue disparate differenze. Così gli stessi intervalli della battuta, la stessa distanza degli alberi di un viale, le stesse dimensioni delle parti affini di un edificio, il ritorno del *refrain* nella canzone ecc. Questa regolarità è bella in sé, ma soddisfa soltanto le esigenze dell'intelletto astratto e perciò tende a diventare brutta non appena la forma estetica si limita ad essa, e al di fuori non offre nulla che esprima un'idea. La regolarità stanca per la sua stereotipa eguaglianza che ci presenta la distinzione sempre al solito modo, e per uscire dalla sua *uniformità* noi aspiriamo alla libertà, anche se si trattasse, all'estremo opposto, di una libertà caotica.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 93. Il corsivo è nel testo.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 95. Rosenkranz usa qui non molto felicemente il termine «brutta», quando ha appena chiosato che la regolarità è bella in sé. Difatti il brutto estetico – che non va confuso con questo giudizio di valore assimilabile a noia, monotonia, ciclicità – si produce proprio quando trionfa l'asimmetrico. Per

Ma se la natura quanto l'arte tendono spesso a violare la rigidità imposta dalla simmetria, a salvaguardare l'unità estetica del bello – senza sacrificare le differenze e le sfaccettature – interviene l'armonia. Il suo gemello negativo è ovviamente lo stadio successivo del viaggio, «la disarmonia». Il bello trova la sua massima determinazione estetica nell'armonia, che permette di riconciliare l'unità frammentata anche in assenza di regolarità simmetrica. Ecco allora come l'apice dell'assenza di forma rosenkranziana sia costituito da una contraddizione non risolta, il disarmonico. Vale a dire una contraddizione che lacera senza ricucire, ma soprattutto una mancanza di unità laddove l'armonia era data: l'opera d'arte armonica non teme infatti di scomporsi nelle molteplicità del particolare, perché sarà in grado di sussumerle successivamente nella sintesi del tutto. Ma la disarmonia appare quando questa sintesi non si produce più, e solo la potenza dell'armonia potrà riunire unità e molteplice:

Se l'unità delle distinzioni si annienta perché esse passano a contraddirsi, senza ritornare all'unità, nasce allora quella separazione che per lo più, e a ragione, noi designiamo come disarmonia. Tale contraddizione è brutta perché distrugge dall'interno la condizione fondamentale di ogni struttura estetica: l'unità. [...] Nell'immensa incrinatura che si spalanca, la contraddizione ci rivela l'unità in tutta la sua profondità. La forza dell'armonia si manifesta tanto più potente quanto più è grande la disarmonia su cui trionfa [...] la separazione non è bella per il negativo in quanto tale, ma per l'unità che nella separazione dimostra la sua energia come potenza operante internamente, potenza connettiva, salvifica, rinnovatrice.<sup>67</sup>

La seconda sezione *dell'Estetica* è dedicata alla «scorrettezza». Essa viene intesa come tradimento, come un'infedeltà dichiarata nei confronti delle norme implicitamente presenti nella natura e nello spirito, e di cui l'arte classica è sempre stata specchio fedele. La correttezza è infatti «l'accordo della realtà con il concetto»,<sup>68</sup> in cui nessun elemento viene tolto né aggiunto, permettendo alla forma estetica di esprimersi. La scorrettezza, d'altra parte, è contaminazione, eterogeneità, cambiamento, e negando la precisione della forma appartiene alla categoria del brutto. Rosenkranz insiste molto sul concetto di confine stilistico, contro ogni mescolanza di generi: «Un'opera d'arte,

---

Rosenkranz, la simmetria è identità anche nella disuguaglianza. Gli ordini simmetrici si trovano in tutte le arti, dall'architettura, alla pittura, alla musica, e quando la simmetria viene negata si produce una sproporzione che palesa il brutto. Ma certo sulla «stereotipa eguaglianza che ci presenta la distinzione sempre al solito modo» gli Scapigliati non avrebbero potuto essere più concordi. Per la questione della simmetria cfr. *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>67</sup> *Ibidem*, pp. 109-110.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 117.

allora, è corretta solo se adempie alla specificità di uno stile particolare. Una trascuratezza di questa identità diventa scorretta».<sup>69</sup> Il filosofo riconosce nella natura stessa delle arti il compito sociale di aiutarsi vicendevolmente, e porta come esempio il teatro musicale (di cui il testo rosenkranziano è assai parco), poiché «il melodramma deve proprio alla cooperazione di tutte le arti la sua forza incomparabile»;<sup>70</sup> tuttavia, la mescolanza espressiva per sortire effetti che non appartengono a quella specifica arte contraddice il *medium* artistico, ricadendo nel brutto.

Nell'ultima sezione dell'*Estetica*, la più corposa, intitolata «Lo sfiguramento o deformazione», si toccano i punti apicali dell'itinerario fenomenologico, quali il volgare e il ripugnante, prima del definitivo trapasso nel comico, mediante il grottesco e la caricatura. In quest'ultima parte, il presupposto positivo del brutto non è più semplicemente il bello, bensì il sublime, nelle varie declinazioni. Il discorso viene inoltre strutturato attorno all'idea di libertà e di infinitezza, cui si contrappongono quelle strutture estetiche del brutto che raggiungono il grado massimo di trasgressione, mediante la finitezza dell'illibertà.

La prima tappa del viaggio dialettico è il «volgare», che contiene al suo interno delle sottocategorie specifiche raccolte in due coppie triadiche. Il volgare è infatti negazione del sublime, ossia di quella manifestazione del bello che ci mostra la sconfinante e spaventosa grandiosità della natura: «Nella grandezza la libertà s'innalza oltre i suoi limiti, nella potenza dispiega, in positivo o in negativo, la forza della sua natura».<sup>71</sup> Ne consegue, quindi, che il volgare sia quella forma del brutto che nega la libertà della grandezza, e costringe ogni forma d'arte ben al di sotto dei limiti che le appartengono. E nel negare questa libertà, esso passa attraverso la prima coppia triadica del «meschino» – che fissa nella piccolezza insignificante ciò che non dovrebbe esserlo – del «debole» – che mantiene la forza stessa di un'esistenza o di un'opera d'arte molto al di sotto di ciò che avrebbe conformemente alla sua natura – e del «vile», ciò che si produce senza controllo, in modo arbitrario, che diviene quindi triviale e noioso. Tutto il percorso finale che Rosenkranz fa compiere al brutto è rapportato, come già detto, alla massima espressione del bello, il sublime:

L'antitesi del grande sublime è il meschino, che sta sotto i limiti necessari alla sua natura; l'antitesi al potente sublime è il debole, che resta al di qua della misura di forza che gli è possibile; l'antitesi del

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 131.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 141.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 156.

maestoso è il vile, che nel suo autodeterminarsi è determinato da motivi causali e limitati, meschini ed egoistici.<sup>72</sup>

Dal vile si passa alla successiva triade dialettica, modello hegeliano che il giovane discepolo non trasgredisce mai: si produrranno pertanto il «banale» – ciò che compie un errore opposto alla contaminazione, ossia l'indistinzione, che rende tutto uguale e quindi noioso, quotidiano – il «causale ed arbitrario» – che si colloca al posto della libertà e della sua necessità, rendendo l'opera d'arte non più configurazione sensibile dell'idea ma frutto del capriccio del caso – e infine il «rozzo», che nega con forza la libertà, abbandonandosi alla natura e autoproducendosi in una costrizione che giunge al brutale, all'osceno, al blasfemo.<sup>73</sup>

Il «ripugnante», tassello successivo, diviene il termine medio tra «volgare» e «caricatura»; nella struttura dell'*Estetica*, costruita appunto sopra triadi dialettiche, esso costituisce l'antitesi del volgare e il punto massimo raggiunto dal brutto, che deve ancora attraversare ben nove sottocategorie.<sup>74</sup> La base di partenza è il massimo sfiguramento della compiutezza formale del bello: si approda quindi al «goffo», pesante e informe, alla decomposizione del «morto» e allo sfaldamento della vita nel freddo del «vuoto», e infine alla più dissonante delle deformità, alla massima negazione del bello come manifestazione sensibile dell'idea, ossia l'«orrendo». Da qui il brutto conosce una rapida discesa verso gli abissi dell'«insulso» e del «nauseante», per giungere al «male», ossia il primo incontro tra il brutto sensibile e il brutto etico, spirituale.

L'ultima sottotriade inizia con il «criminoso», che non è altro che la conferma di una scelta etica, di una predilezione per l'impulso malvagio e distruttivo, scelto in piena consapevolezza e libertà. Il crimine porta alla violenza, alla degenerazione, all'omicidio; qui l'autore compie un salto metafisico nella dimensione della morte, già affrontata prima ma non sotto la lente dello «spettrale». Rosenkranz non evidenzia soltanto l'aspetto esteriore di questa epifania del brutto, vale a dire la presenza in vita di

---

<sup>72</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>73</sup> Il conforto di fronte al dispiegarsi di questa fenomenologia del negativo è individuato dall'autore sempre nel trapasso al comico. La serenità del ridicolo e del grottesco svolgono una preziosa funzione di antidoto annullando quella bruttezza smisurata che altrimenti non conoscerebbe sfogo. Ad esempio, «è nel *bizzarro* e nel *barocco*, nel *grottesco* e nel *burlesco* che il casuale e l'arbitrario dal brutto si sollevano alla trasfigurazione del comico. Nessuna di tali forme è bella nel senso dell'ideale; in ognuna di esse esiste una certa bruttezza, ma anche la possibilità di passare alla comicità più serena». Ibidem, p. 179.

<sup>74</sup> Siamo al massimo dispiegamento della forza del brutto, che ha raggiunto la distanza più grande che possa porre tra sé e il punto di partenza, ossia il bello universale di cui è prodotto e filiazione. Le nove tappe dello schema dialettico sono il goffo, il morto e il vuoto, l'orrendo, l'insulso, il nauseante, il male, il criminoso, lo spettrale e infine il diabolico.

qualcosa che dovrebbe essere morto; egli ne coglie la dimensione più inquietante e introspettiva, che credo sia utile riportare perché ritroveremo queste argomentazioni nel terzo capitolo, dove parlo dello Spettro shakespeariano, trasposto sulle scene liriche nell'*Amleto* di Boito-Faccio:

Lo spirito del morto può mettere di fronte al vivente la colpa che ha commesso in modo assolutamente silenzioso, come fa l'ombra di Banquo sedendosi alla mensa di Macbeth, oppure può parlare con voce rimbombante come il padre di Amleto, ecc. Cos'è dunque lo spettro? È il riflesso della coscienza della colpa, l'inquietudine della propria dissonanza interiore che si proietta nell'immagine dello spirito che ci molesta: come quel pittore che spiritosamente ha dipinto il mandato di cattura come sosia dell'assassino a cui dà la caccia. L'omicida fugge nell'oscurità della notte; gigantesco, il mandato di cattura lo segue ma, se lo si guarda più dappresso, non è a sua volta che l'omicida stesso, è il riflesso infinito della sua colpa [...].<sup>75</sup>

L'estrema configurazione estetica che può assumere il male è quella del diabolico, che l'autore differenzia in «demoniaco, stregonesco, satanico»: siamo qui davanti al punto di massima tensione cui il brutto è sottoposto. Una dimensione che persegue il male per il male, che lo predilige non solo alle forme rassicuranti del bello, ma anche ai suoi conforti razionali; sono queste alcune tematiche che sembrano combaciare alla perfezione con quelle elaborate dal movimento scapigliato in Italia, giusto un decennio più avanti. «Il male come diabolico», scrive Rosenkranz, «si distingue dal male di una passione particolare, di una particolare cattiveria, di un affetto passeggero perché odia sostanzialmente il bene, fa della negazione di esso lo scopo assoluto e prova il piacere nel fare il male».<sup>76</sup> Ma nella consapevolezza della sua opposizione al bene risiede il motivo, secondo il filosofo, del suo ineluttabile passaggio alla caricatura. Il satanico non è altro che parodia del divino, e nelle forme così estreme e spaventose, ottiene l'effetto contrario, suscitando comicità, in quanto caricatura assoluta.

Il brutto, come sottolineato sin dal principio, resta per Rosenkranz il secondogenito nell'albero di famiglia: ecco dunque che pur capace di stravolgere formalmente e concettualmente il bello, raggiunge l'apice espressivo nella caricatura, divenendo burlesco e ridicolo. Annullando il veleno sempre più negativo accumulato nel corso della sua fenomenologia, il brutto trapassa nel comico, e qui conclude il suo viaggio.

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. 256.

<sup>76</sup> Ibidem, p. 268.

Ho volutamente dedicato la parte più estesa di questo capitolo ad un autore così importante come Rosenkranz; le sue riflessioni estetiche, così organiche e articolate, sono difatti il frutto di una lenta maturazione culturale in seno alla società tedesca – che ho delineato prima – ma allo stesso tempo profondamente originali. La fenomenologia del brutto indicata dal giovane hegeliano corrisponde in tante suggestioni e allusioni alla nuova estetica scapigliata che avrebbe dovuto scompigliare le carte del melodramma italiano, e su cui il mio lavoro è incentrato. Non è dato sapere se i giovani scapigliati italiani avessero o meno letto l'*Estetica* rosenkranziana, ma ciò non risulta così dirimente: queste tematiche, infatti, permearono la cultura europea, e lo spirito cosmopolita di quegli autori non se le lasciò di certo sfuggire. E come lo stesso filosofo spiega, in un passo del testo dedicato al teatro tragico francese coevo, questa fenomenologia è già in atto. Così si esprime Rosenkranz sul celebre *Le Roi s'amuse*, il dramma di Victor Hugo fonte del *Rigoletto* verdiano:

La mancanza della cosiddetta *giustizia poetica* la sentiremo dunque come brutalità irresponsabile. Anche qui la moderna arte tragica francese, col principio “le laid c'est le beau”, vi ha provveduto. Victor Hugo ad esempio ha fatto questo errore in una tragedia intitolata *Le roi s'amuse*. Con Triboulet ha contrapposto alla maestà di un re bello e cavalleresco, Francesco I, un buffone brutto e gobbo. Ma degrada il re a una canaglia dissoluta [...] L'impunità è chiaramente la peggior brutalità in questo pezzo teatrale, un vero campionario di volgarità. L'occuparci ancora di altri drammi di questo poeta ci porterebbe troppo in là; ci consentiamo di osservare che da Victor Hugo in poi l'offesa alla giustizia poetica è diventata cosa tutt'altro che rara nei francesi.<sup>77</sup>

Del teatro di Victor Hugo e di quel motto, “le laid c'est le beau”, è superfluo ricordare quanto fosse ammiratore Boito, come del resto anche Verdi. Ben prima della trattazione filosofica rosenkranziana, dunque, il brutto e il grottesco avevano ricevuto una profonda attenzione da parte del drammaturgo francese. E la cultura d'oltralpe costituì un patrimonio consolidato e una fonte di primaria ispirazione per il movimento scapigliato.

A conclusione di questa sezione, non è pertanto possibile non menzionare un altro scritto estetico-letterario di primaria importanza, letto e conosciuto *in primis* da Arrigo Boito, ma poi anche dagli altri poeti e musicisti che formarono la compagine scapigliata. Si tratta della *Préface* al *Cromwell* di Victor Hugo, che è stata considerata a

---

<sup>77</sup> Ibidem, pp. 204-205.



ragione un manifesto della cultura romantica francese, e che fu scritta nel 1827 come introduzione all'omonima opera teatrale.<sup>78</sup>

Il testo prefatorio seguì sin da subito un destino separato rispetto al dramma che introduceva, poiché ottenne una risonanza e un'accoglienza assai maggiori del *Cromwell*. Nel saggio, Hugo rifletteva in modo particolare sulla natura e sull'arte, sul loro incessante rapporto e sull'annosa questione della mimesi creativa. L'assunto da cui parte lo scrittore francese è che l'arte non possa esimersi dall'imitazione, e debba avere come interlocutore privilegiato il mondo in cui è immersa. Hugo volle inserirsi pienamente nella temperie culturale di quegli anni, che vedeva l'intero movimento europeo ribellarsi alle costrizioni del classicismo, esemplarmente rappresentate dall'ossequio dogmatico alle unità aristoteliche nelle opere drammatiche.

All'inizio della sua trattazione, l'autore riflette sul rapporto che la società ha sempre intrattenuto con la poesia. Ma la civiltà dell'uomo non è sempre stata uguale a sé stessa, e ricostruendone la genesi Hugo identifica tre differenti età della poesia:

Ora, poiché la poesia si sovrappone sempre alla società, cercheremo di chiarire, dalla forma di questa, quale ha dovuto essere il carattere di quella, sulla base di queste tre grandi età del mondo: i tempi primitivi, i tempi antichi, i tempi moderni.<sup>79</sup>

La prima età, quella primitiva, ha visto nascere insieme l'umanità e la poesia. Non avendo nessun contrasto da risolvere, l'uomo che vi viveva immerso era essenzialmente religioso: «La preghiera è tutta la sua religione: l'ode tutta la sua poesia».<sup>80</sup> Quando le prime guerre e le prime tensioni cominciarono a sorgere in seno alla società, la poesia iniziò a raccontare le migrazioni, le conquiste, le invasioni, e si fece epica: «Lo ripetiamo, l'espressione di una simile civiltà non può essere che l'epopea. L'epopea vi assumerà diverse forme, ma non perderà mai il suo carattere».<sup>81</sup>

Con l'avvento del cristianesimo, che soppiantò la religione pagana, per Hugo comincia l'età della poesia, vale a dire la civiltà moderna in cui egli credeva di vivere ancora. Con una nuova religione, si faceva urgente il bisogno di una nuova poesia, che permettesse alla verità del mondo di esplicitarsi nella sua interezza. Se l'epica aveva rimosso le storture del mondo, sussumendo ogni tipo di imitazione nell'alveo della

---

<sup>78</sup> Faccio qui riferimento a VICTOR HUGO, *Prefazione del Cromwell*, a cura di Grazia Tamburini, Palermo, Lisi, 2000.

<sup>79</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>81</sup> Ibidem, p. 41.

bellezza, il cristianesimo poteva condurre la poesia alla verità. Qui, per Hugo, sta la cifra del cambiamento epocale a livello stilistico ed estetico:

Fino ad allora [...] la musa puramente epica degli antichi [...] aveva studiato la natura solo sotto un aspetto, rifiutando senza pietà dell'arte tutto quello che, nel mondo sottoposto alla sua imitazione, non si riconducesse a un certo tipo di bellezza. [...] Il Cristianesimo conduce la poesia alla verità. Al pari suo, la musa moderna, vedrà le cose con sguardo più alto e più ampio. Sentirà che non tutto nella creazione è umanamente *bello*, che il brutto esiste accanto al bello, il difforme accanto al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male col bene, l'ombra con la luce.<sup>82</sup>

Sulla dicotomia di grottesco e sublime l'autore insisterà particolarmente. Come la natura presenta ambedue questi elementi, pur separati e distinti tra loro, anche l'arte dovrà porsi il problema di imitarli entrambi. Il nuovo principio introdotto in poesia dalla società moderna fu quindi il grottesco, e la sua nuova forma d'arte la commedia.

Polemizzando apertamente con gli estimatori della bellezza tradizionale e dell'austerità degli antichi, Hugo entra nel vivo della *querelle* letteraria classico-romantica:

[...] dalla feconda unione del tipo grottesco al tipo sublime [...] nasce il genio moderno, così complesso, così variato nelle sue forme, così inestinguibile nelle sue creazioni, e perciò tutto all'opposto dell'uniforme semplicità del genio antico; mostriamo che è da qui che bisogna stabilire la differenza radicale e reale tra le due letterature.<sup>83</sup>

Il principio innovatore del grottesco è dato dalla sua capacità di scardinare la compostezza formale e la levigatura uniforme delle creazioni artistiche. L'incrinatura che produce a livello espressivo può condurre ad esiti inattesi e persino opposti: nel pensiero dei moderni, infatti, il grottesco «ha un ruolo immenso», e può far scaturire sia «il difforme e l'orribile», sia «il comico e il buffo».<sup>84</sup> È sempre il grottesco che «colorando di volta in volta lo stesso dramma dell'immaginazione del Mezzogiorno e di quella del Nord, fa saltellare Sganarello [sic] attorno a Don Giovanni e strisciare Mefistofele attorno a Faust».<sup>85</sup>

In questo passaggio ci sono almeno due elementi di grande importanza: da un lato vi è un'anticipazione delle suggestioni rosenkranziane, che diversi anni dopo

---

<sup>82</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>83</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 50.

individuano proprio nell'aspetto comico del grottesco e della caricatura l'antidoto più efficace contro gli eccessi spaventosi del brutto nell'arte; dall'altro vi è il tema del contrasto simbolico tra una letteratura nordica e una mediterranea, la prima delle quali più incline ad accettare la multiformità del reale e le sue sproporzionate contraddizioni. Questa dialettica – esemplificata nel mito di Faust che giustamente Hugo cita – sarà la chiave di volta 'anti-avvenirista' usata dalla critica musicale milanese per affossare i melodrammi della Scapigliatura, come dimostro specialmente nel secondo capitolo.

Inoltre, il dualismo sublime-grottesco – tematica assai cara, per esempio, alla poetica boitiana – diventa in Hugo la rappresentazione plastica dei due istinti che albergano nell'animo umano. Il primo tipo rappresenta «l'anima epurata dalla morale cristiana», il secondo «giocherà il ruolo della bestia umana»; e se dal sublime la letteratura ha potuto creare Ofelia, Giulietta, Desdemona, è grazie al grottesco che sono nati Polonio, Falstaff, Bartolo, Figaro, Jago.<sup>86</sup> Il riconoscimento dell'esistenza del grottesco non fu soltanto un pretesto utilizzato da Hugo per lanciarsi in infinite dispute estetiche: stava già lentamente emergendo, nella Francia non ancora sconvolta dalle barricate parigine del luglio 1830, un moderno tipo di bellezza, che non intendeva più separarsi dal suo gemello negativo. Il principio di fondo di questa nuova idea estetica, che anche Rosenkranz inquadrerà bene nel suo trattato, è la messa in discussione della separazione degli stili, canone indiscutibile della bellezza classica. La mescolanza espressiva diviene il viatico con cui spezzare la monotonia e la linearità in campo artistico, e questa frattura è prodotta dal riconoscimento del grottesco.

Il grottesco era per Hugo ineliminabile, poiché presupposto di un'arte presente nel mondo; l'autore francese volle comunque sempre mantenere il discorso all'interno di una concezione gerarchica tra bello e brutto, non osando ancora andare oltre. Il brutto assume anche in Hugo i connotati di un particolare, mentre il bello è sempre l'universale, a cui il negativo deve sussumersi diligentemente per poter apparire nell'arte. Ma ciò che al drammaturgo interessava – e fu senza dubbio l'elemento di maggior fascinazione anche per i giovani scapigliati – era la fondazione di un dramma moderno, che mostrasse compiutamente la compresenza di sublime e grottesco.

Il dramma che ha in mente Hugo è ancora una volta un'unione di registri e stili antitetici, e una compiuta mescolanza di quei generi teatrali posti a dogma fondativo della cultura drammatica occidentale:

---

<sup>86</sup> Ibidem, p. 52.

Cosa farebbe il dramma romantico? Frantumerebbe e mescolerebbe artisticamente questi due tipi di piacere [il piacere serio e il piacere frivolo n.d.a.]. Farebbe passare a ogni istante l'uditorio dal serio al riso, dall'eccitamento buffonesco alle emozioni strazianti, dal *grave al dolce, dal piacevole al severo*. Perché, come abbiamo già stabilito, il dramma, è il grottesco col sublime, l'anima sotto il corpo, una tragedia sotto una commedia. [...] La scena romantica farebbe una pietanza piccante, varia, saporita, di quanto nel teatro classico è una medicina divisa in due pillole.<sup>87</sup>

La necessità del nuovo dramma romantico era così urgente che Victor Hugo non si limitò certo al testo teatrale di cui ho analizzato la prefazione – il quale, peraltro, non conobbe grande fortuna – ma dedicò l'intera esistenza a opere drammatiche e narrative che sono state, com'è noto, d'ispirazione feconda per l'opera italiana.

La lezione di Hugo – come del resto, ne sono convinto, lo studio senza precedenti che Rosenkranz dedicò alla nuova categoria estetica del brutto – fu senza dubbio preziosa per gli Scapigliati, che nella nuova estetica operistica provarono ad andare oltre la cultura romantica italiana, assai diversa da quella del resto d'Europa. Essi ricercarono infatti, come già Hugo nel 1827 rispetto al nuovo dramma, una fusione di linguaggi e idee differenti, spaziando dalla creatura angelica allo scellerato integrale, dalla catastrofe tragica alla catarsi buffonesca.

### 1.3. *Gli Scapigliati e l'estetica del brutto*

Il movimento della Scapigliatura, per sua natura complesso ed eterogeneo, fu movimento prevalentemente letterario, e soltanto in parte si dedicò alla musica e al melodramma. Fu inoltre un fenomeno cittadino, e ancor di più metropolitano, sviluppandosi prevalentemente a Milano, la città più moderna ed europea nel panorama postunitario. In tale metropoli erano molto evidenti i primi mutamenti in atto nel paesaggio industriale, e i vari protagonisti della compagine scapigliata furono testimoni diretti della nascita di un nuovo mercato editoriale (si pensi alle case Sonzogno e Treves) e di quella mercificazione culturale su cui Schlegel aveva già posto l'accento diversi anni prima.<sup>88</sup> Accanto al mutamento del paesaggio sociale dovuto all'industrialismo insorgente, si contrappose lo sviluppo di un mercato e di una vita

---

<sup>87</sup> Ibidem, p. 93. Il corsivo è nel testo.

<sup>88</sup> Si veda su quest'aspetto *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società industriale*, a cura di Roberto Tessari, Torino, Paravia, 1975, ma anche GIOVANNA ROSA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

culturale che rese Milano capitale europea a tutti gli effetti, e la consacrò ad un ruolo egemone nei decenni postunitari. Come ha scritto Tommaso Pomilio:

È specialmente il mito della metropoli mostruosa, identificato in alcuni casi con la Londra descritta da Dickens, più spesso con la Parigi ormai capitale del secolo (il cui immaginario era stato ormai definitivamente forgiato da Sue, da Hugo, da Baudelaire, o infine da Zola –particolarmente decisivo per il terzo periodo scapigliato, fra Valera e l’Arrighi di *Nanà a Milano*,– oltre che dal barone Hausmann...), a risuonare su altre esperienze urbane relativamente circoscritte e non ancora pervenute alla lacerante pienezza di un’esperienza metropolitana, com’era, a quel tempo, quella milanese (che Arrighi, nella sua *Scapigliatura e il 6 febbraio*, avrebbe definito come il “microscopico Parigi della Lombardia”).<sup>89</sup>

In tale contesto cittadino, la pubblicistica e i periodici conobbero un incremento senza precedenti, e divennero la sede naturale per contese politiche antiborghesi, per rispettivi rimbrotti tra opposti schieramenti, e per proclami estetici e programmatici. Il marchio di fabbrica che immediatamente distinse chi si riconosceva in questo magma poliforme che fu l’esperienza scapigliata fu la spregiudicata ricerca del ‘nuovo’ e del ‘non convenzionale’. Essi si volsero al brutto, all’orrido, all’inusitato, nella ricerca incessante di una dimensione autonoma, come quella del romanzo, in cui esprimersi liberamente.<sup>90</sup>

Nell’esperienza narrativa, che intendeva contrapporsi al romanzo storico di matrice romantica, la ricerca dell’infrazione si risolse in un sempre più crudo realismo, sin dai titoli del padre nobile della Scapigliatura, Cletto Arrighi.<sup>91</sup> Di queste tendenze veriste, considerate forse troppo inflessibili nello svelare i mali e le storture della società, fu fustigatore lo stesso Filippo Filippi, musicologo, critico e giornalista, nonché capofila della cultura wagneriana in Italia. In un articolo dedicato al romanzo realistico, pur dichiarando la propria ammirazione per Émile Zola, Filippi non nascose il disappunto per la sistematica brutalità con cui la società veniva descritta nelle sue opere:

---

<sup>89</sup> TOMMASO POMILIO, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002, p. 13.

<sup>90</sup> Cfr. su questo GIUSEPPE FARINELLI, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2010<sup>3</sup>, specialmente le pp. 15-26.

<sup>91</sup> Pseudonimo di Carlo Righetti, l’Arrighi fu scrittore e giornalista. Affrontò gli austriaci sia durante le Cinque Giornate di Milano del marzo 1848, sia nella seconda guerra d’indipendenza del 1859. Nel 1860 fondò «La Cronaca Grigia», un giornale dedito perlopiù al teatro e alla letteratura, su cui raccolse le proprie dichiarazioni di poetica. Scrisse anche romanzi dal forte connotato storico-sociale, in cui prese sempre le difese dei diseredati e degli emarginati contro le istituzioni e le classi dominanti: si ricorda *Gli ultimi coriandoli* (1857), *Nanà a Milano* (1880), *La canaglia felice* (1885), e ovviamente il primo romanzo, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, pubblicato in veste autonoma per la prima volta nel 1862 (ma già apparso sull’«Almanacco del Pungolo» nel 1857). Il prologo dell’opera – che trae ispirazione, sin dal titolo, dalla rivolta mazziniana avvenuta a Milano il 6 febbraio del 1853 e sanguinosamente repressa dall’esercito austriaco – è da sempre considerato il manifesto fondativo della Scapigliatura.

Lo Zola, a forza di esattezza e di minuziosità, diventa spesso brutale e non solo lascivo, libertino, ma indecente della indecenza che forza a chiudere gli occhi ed a turarsi il naso. Nei suoi romanzi c'è una vera orgia, non già di profumi, né di odori, ma di puzze belle e buone. Egli vede le cose attraverso un prisma sempre uguale, e le descrive quindi con una uniforme ed opprimente fraseologia. [...] Il povero Tarchetti era proclive al realismo, ma nella sua natura c'erano un'invincibile aspirazione all'ideale ed un sentimento elevato, che purificavano le strambe brutalità del suo stile. [...] Il Righetti si era gettato a capo fitto nel realismo colla sua *Scapigliatura*, ma poi ha trasportato le sue tendenze dal romanzo al teatro.<sup>92</sup>

Filippi fa qui riferimento ad un altro autore di fede scapigliata, quell'Iginio Ugo Tarchetti autore di *Fosca* (1869), in cui la brutalità realistica qui denunciata assume i contorni di una patologia fisica e morale, attraverso la malattia e la bruttezza del personaggio femminile, il cui contagio non risparmia neanche il protagonista-narratore.

Il contrasto era in realtà molto più incentrato sulla politica che sulla poetica: gli autori di fede socialista e marcatamente più impegnati sul versante ideologico (Arrighi, Tarchetti, Valera, Cameroni, Cavallotti, Tronconi), identificati nella cosiddetta Scapigliatura democratica, furono difatti il bersaglio di polemiche via via più aspre. La guerra si combatteva nelle trincee del giornalismo, che vedeva schierati da un lato il «Gazzettino Rosa» e «La Plebe», fogli militanti ed agguerriti contro la degradante e ipocrita realtà postunitaria, dall'altro «La Perseveranza» e «Il Pungolo», apostoli dell'epilogo monarchico in cui il Risorgimento era sfociato, ma certamente aperti al progresso e allo sviluppo dell'arte.<sup>93</sup>

Il già citato manifesto della Scapigliatura preunitaria, ossia l'*Introduzione* al romanzo di Cletto Arrighi *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, presentava tutti questi elementi di sovversione dell'ordine costituito e di ferma appartenenza all'ambiente meneghino. Esso apparve come lacerto sull'«Almanacco del Pungolo» nel 1857, presentando l'inquieta cerchia di nuovi artisti come una «certa quantità di individui d'ambo i sessi», compresi tra i venti e i trentacinque anni, «pronti al bene quanto al male; inquieti, travagliati, turbolenti»; una vera e propria classe, inquadrata da un criterio anagrafico, «vero pandemonio del secolo, personificazione della storditaggine e della follia, serbatoio del disordine, dello spirito d'indipendenza e di opposizione agli

---

<sup>92</sup> FILIPPO FILIPPI, *Il romanzo realistico in Francia e in Italia*, in «La Perseveranza», 28 giugno 1875. Cfr. anche GIUSEPPE FARINELLI, *La Scapigliatura*, cit., p. 18.

<sup>93</sup> Filippi fu ad esempio strenuo difensore del primo *Mefistofele* di Boito, caduto tra i fischi alla Scala di Milano il 5 marzo del 1868, cui dedicò un lusinghiero articolo su «La Perseveranza» del 9 marzo 1868, di cui parlo nel quarto capitolo.

ordini stabiliti», che «a Milano ha più che altrove una ragione e una scusa di esistere». <sup>94</sup> Una generazione, insiste Arrighi, nata sotto il segno del dualismo oppositivo, che se da un lato «ogni causa o grande o folle fa balzar d'entusiasmo» perché «conosce della gioia la sfumatura arguta del sorriso», dall'altro presenta invece «un volto smunto, solcato, cadaverico» su cui traspare «il segreto del dolore infinito, e i sogni tentatori d'una felicità inarrivabile». <sup>95</sup>

Furono diversi i manifesti programmatici successivi a quello di Arrighi – divenuto emblematico – che vollero puntualizzare, estremizzare, o prendere le distanze: queste dichiarazioni di poetica, battagliere e audaci, costituirono il terreno di coltura della Scapigliatura democratica, che le utilizzò in prevalenza, ma esse non furono estranee alla cosiddetta Scapigliatura letteraria, cui è possibile ascrivere le figure di Emilio Praga, Giovanni Camerana e Arrigo Boito. Molti di questi manifesti, meno noti, riprendono tematiche assai vicine al discorso che ho provato a sviluppare sinora. Il fervente Felice Cameroni, anarchico, repubblicano, socialista, pose a paragone – in un articolo apparso sull'«Almanacco repubblicano» nel 1874 – la vecchia estetica manzoniana e quella innovativa del suo idolo Victor Hugo:

«Victor Hugo sta a Manzoni, come la poesia del progresso a quella della rassegnazione. Victor Hugo ha l'audacia del genio, Manzoni la pazienza del talento. [...] La tragedia sta al dramma sociale, come l'epopea alla storia, il convenzionalismo alla verità. La letteratura manzoniana rende vecchi anche i giovani, quella di V. Hugo rende giovani anche i vecchi». <sup>96</sup>

L'istanza realista che permeava i romanzi e i manifesti della Scapigliatura andava di pari passo con una riscoperta della dimensione estetica del brutto in tutta la sua cruda efficacia. Contro la finzione romantica e la mistificazione formale che aveva sino a quel momento nascosto, nell'idea di questi autori, le bassezze e le trivialità della vita umana e della società, si ricercava un'indagine del reale che non nascondesse più il negativo, per quanto doloroso e brutto potesse essere. L'ispirazione artistica doveva prendersi il compito, senza più alcuna reticenza, di indagare le storture del mondo e i lati più oscuri dell'anima umana, considerandoli nuovi viatici attraverso cui esprimere potenzialità espressive inedite. Mediante lo spettro deformante dell'arte, il realismo iniziò quindi

---

<sup>94</sup> CLETTO ARRIGHI, *La Scapigliatura milanese. Presentazione*, in GIUSEPPE FARINELLI, *La Scapigliatura*, cit., p. 211.

<sup>95</sup> *Ibidem*, pp. 212-213.

<sup>96</sup> FELICE CAMERONI, «Almanacco repubblicano», 1874, citato senza specificazione di data in *Ibidem*, p. 54.

ben presto ad assumere tutte le sfumature del patologico, del grottesco, del demoniaco e del deforme. A questo radicale capovolgimento estetico, seppur non privo di idiosincrasie, non rimase estranea l'eclittica figura di Arrigo Boito.

In un proclama uscito sul «Figaro» del 4 febbraio 1864 – a firma della «Direzione», quindi ascrivibile alle figure di Boito e Praga – si entrava a gamba tesa in questo così focoso dibattito. Tale *Polemica letteraria* è stata giustamente letta da Angela Ida Villa come una rivendicazione di un'arte autonoma e provocatoria, pronta a smascherare ogni realismo moralistico – ad esempio quello manzoniano – in nome dell'incarnazione del vero:

E sarà un'arte malata, vaneggiante, al dir di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di realismo ed ecco finalmente la parola sputata. [...] Realismo! Un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato. E tanto sgomento in questa parola! Questi idealisti candidi e beati devono avere una assai triste idea di ciò che di reale v'ha sulla terra per schifarsene tanto (eppure v'hanno delle dolci realtà) ed usano fare un matto garbuglio di questa parola con materialismo, epicureismo, saduceismo e simili lordure...<sup>97</sup>

Con il «barocchismo» di un'arte grottesca e decadente Boito aveva già avuto a che fare, mostrando tutta la propria poliedricità stilistica nel poemetto polimetrico *Re Orso*.<sup>98</sup> Ma il brutto stava lentamente reclamando un proprio spazio, emergendo a tratti nella produzione lirica e l'incessante attività critica di questi anni, che riguarderà, chiaramente, anche la musica e il melodramma; esso non è più un momento trasparente e volitivo destinato a sussumersi al bello trionfante, come ordinava l'assunto hegeliano – ma anche dell'allievo Rosenkranz – ma diventa un elemento irresolubile cui ci si rivolge per la sua fascinazione, per la sua natura di dissidio lacerante. Come ha scritto Tommaso Pomilio:

La centralità del Brutto –in un sistema di romanticismo de-eroicizzato, esaurito, deluso o apertamente scettico, e segnato comunque dall'esperienza dello scacco o della normalizzazione (degli ideali risorgimentali, si è detto), quale ci appare il “sistema” scapigliato, – è quella, dunque, del grottesco, del

---

<sup>97</sup> ARRIGO BOITO, *Polemica letteraria*, «Figaro», 4 febbraio 1864, in Id., *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001<sup>2</sup>, p. 329.

<sup>98</sup> Apparso per la prima volta proprio nel 1864, successivamente raccolto nell'edizione del *Libro dei versi*. Cfr. ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 41-94.



carnevalesco addirittura (Roda) – dove l'*arabesque*, nella sua varia lezione [...] si è fissata nel grafema di uno *stile individuale* inevitabilmente *humouristico* [...].<sup>99</sup>

Di questa dimensione negativa non poteva certo emergere solo l'aspetto ludico-sperimentale, dettato da un ripiegamento riflessivo interiore, ma anche da una volontà poetica di scompaginare l'edificio linguistico della tradizione lirica italiana, ritenuto vetusto e menzognero. Se la dimensione di sperimentazione e creazione di un'altra grammatica, inedita e perturbante, fu senza dubbio la cifra centrale dell'agire artistico di figure come Boito, una sorta di melanconia depressiva stava già affiorando nelle tante pagine liriche scritte in questi anni.

Vero e proprio manifesto dell'estetica del brutto boitiana, da questo punto di vista, è la lirica all'amico Giovanni Camerana. Nei versi che qui riporto, l'opzione realistico-negativa che la nuova Musa del grottesco e dell'orrido intende perseguire viene già posta di fronte ad un desolante fallimento:

Torva è la Musa. Per l'Italia nostra  
Corre levando impetuosi gridi  
Una pallida giostra  
Di poeti suicidi.

Alzan le pugna e mostrano a trofeo  
Dell'Arte loro un verme ed un aborto,  
E giuocano al paleo  
Colle teste da morto.

Io pur fra i primi di cotesta razza  
Urlo il canto anatemico e macabro,  
Poi, con rivolta pazza,  
Atteggio a fischi il labro.<sup>100</sup>

Pur senza mai rinunciare ad un piglio ironico e tutto sommato dissacratorio, la conclusione porta con sé l'amara consapevolezza di avere di fronte a sé un orizzonte troppo corto per soddisfare attese così grandi: «E non trovando il Bello / Ci abbranchiamo all'Orrendo».

---

<sup>99</sup> TOMMASO POMILIO, *Asimmetrie del due*, cit., p. 82.

<sup>100</sup> ARRIGO BOITO, *A Giovanni Camerana*, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 34-36: 35.

L'idea del brutto non è legata alla dimensione esclusiva dell'orrido o del male in tutte le sue declinazioni: essa è anzitutto il trionfo del grottesco, dell'abnorme, del deforme sgraziato alla cui spigolosità non c'è rimedio. È ancora una volta Boito a dichiararlo, facendo riferimento al prediletto romanzo victorhughiano in cui la patina mistificatoria è da tempo scomparsa. L'occasione è la lettera che accompagna *Ballatella*, indirizzata a Cletto Arrighi, direttore della «Cronaca grigia», per il primo numero del 1865:

L'eroe della ballatella è un gobbetto rossiccio, che sbircia fuori ad ogni tratto sotto forma di ritornello [...] Noi scapigliati romantici in ira, alle regolari leggi del Bello, prediligiamo i Quasimodi nelle nostre fantasticherie; ecco la causa del mio ritornello. Se vuoi sapere anche lo scopo ti dirò che non è filosofico, né politico, né religioso; ho voluto semplicemente esercitarmi nella scabrosa rima in *iccio*.<sup>101</sup>

Come ha scritto Giovanna Rosa, «nella dichiarazione d'intenti si legge l'autoritratto di un gruppo di letterati che rinviene la genesi della propria identità in una appassionata battaglia anti-romantica condotta paradossalmente in nome del principio cardine del Romanticismo: l'autonomia della creazione artistica».<sup>102</sup> Un'altra piccola lirica, scritta per la musica dell'amico Marco Sala, fu inserita dal poeta nell'edizione del *Libro dei versi*, con la medesima denominazione. Si tratta di un gustoso esercizio stilistico tra i tanti che Boito produsse negli anni giovanili, e può essere letto, a mio avviso, come un piccolo manifesto dell'estetica del macabro e del grottesco:

Luna fedel, tu chiama  
Col raggio ed io col suon  
La fulgida mia dama  
Sul gotico veron.

E se potrò vederla,  
O luna astro fatal,

---

<sup>101</sup> ARRIGO BOITO, *Buon anno. Ballatella*, «Cronaca grigia», 1° gennaio 1865. Nella lirica, che si apre con una citazione in epigrafe di Cino da Pistoia, l'io poetico immagina una serie di trasformazioni in animali, piante, entità sovranaturali, oggetti delle «fantasie bizzarre e fosche» del «gobbetto rossiccio». Il testo fu pubblicato all'inizio del 1865, a pochi mesi dal debutto dell'*Amleto*, primo libretto boitiano, che di questa estetica del grottesco e del caricaturale fu incarnazione ancor più perfetta. Cfr. TOMMASO POMILIO, *Asimmetrie del due*, cit., pp. 133-134 (nota 22); ma anche GIOVANNA ROSA, *La narrativa scapigliata*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 22. *Ballatella* è riportata in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1375-1376.

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 22.

Ti chiamerò la perla  
Dell'etra sideral.

Dirò che sei d'argento,  
D'opale, d'ambra e d'or,  
Dirò che incanti il vento  
E che innamori il fior.

Dirò che abbelli il verso  
Del biondo menestrel,  
Che sei lo specchio terso  
Degli angeli nel ciel.

Luna fedel tu chiama  
Col raggio ed io col suon  
La fulgida mia dama  
Sul gotico veron.

Ma se vedermi niega,  
O luna astro fatal,  
Dirò che sei la strega  
Dell'ombra funeral,

Piomba, dirò, nell'alvo  
Frenetico del mar,  
Teschio beffardo e calvo,  
Maschera da giullar!

Scudo tarlato e lercio,  
Fantasima del sol,  
Spettro paffuto e guercio  
Dal faticoso vol!

Luna fedel tu chiama  
Col raggio ed io col suon  
La fulgida mia dama  
Sul gotico veron.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> ARRIGO BOITO, *Ballatella. A Marco Sala*, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 21-22. La lirica fu poi musicata da Ferruccio Busoni, che la inserì tra i quattro canti dell'*Album vocale* op. 30, composti nel 1879 ma pubblicati soltanto nel 1884.

In una serie di stanze regolari, alternate dal *refrain*, vengono messe a confronto due opposte visioni dell'arte: da un lato un approccio modellante e razionale, che investe la realtà con lo sguardo positivo e luminoso di un *io poetico* innamorato; dall'altro, una drastica sterzata produce un'invettiva e uno sfogo contro quello stesso corpo celeste, che decostruisce la narrazione di prima in una fulminante sequela di evocazioni macabre e orrifiche. In una prima fase l'apostrofe alla luna presenta una serie di comparazioni lusinghiere, salvo poi destituirne il valore, non appena si profila il rischio di vedersi celato l'oggetto del desiderio.

Anticipando suggestioni già crepuscolari, Boito affidò a *Ballatella* l'abbandono progressivo che l'estetica scapigliata perseguiva nei confronti dell'antica Musa del bello e dell'amore sublimato. In cerca di passioni più realistiche, di sperimentazioni linguistico-semantiche più idonee a contenere l'inquietudine del proprio animo e lo sbriciolamento di un certo repertorio, il dualismo boitiano stava già polarizzando i termini della questione. Non solo bello e brutto: anche la possibilità stessa di fare arte, per affermare un valore, un'idea, un segno della propria esistenza, si contrapponeva ad un atto poetico – e poi etico – remissivo, dissacrante, e volutamente ripiegato su di sé.

Del resto, l'idea che il sentimento amoroso possa esprimersi ormai soltanto mediante la pulsione di morte e la seduzione necrofila è diffusa e frequente nella narrativa scapigliata: si pensi al deforme Bouvard, ultimo dei tre personaggi maschili del tarchettiano *Amore nell'arte* (1869), dove troviamo i protagonisti completamente consacrati all'arte musicale.<sup>104</sup> Egli conoscerà un vero appagamento erotico nel chiuso della sua stanza, trasformata nel grottesco scenario delle sue nozze con il cadavere della donna amata, trafugato dall'avello, su cui ora egli può infierire, quando in vita non gli era permesso neanche avvicinarsi, a causa della sua bruttezza. Il rapporto con la morte – e con l'incarnazione della morte nella figura amata – si trova anche nell'autobiografico *Vita di Alberto Pisani* (1870),<sup>105</sup> di Carlo Dossi, dove il protagonista paga il becchino per riesumare il cadavere della donna che crede ancora in vita, per poterle sparare di nuovo e infine suicidarsi; e anche nel racconto di Camillo Boito, *Un corpo* (1870),<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Faccio qui riferimento alla recente edizione di IGINIO UGO TARCHETTI, *Amore nell'arte*, Roma, NeoClassica, 2017.

<sup>105</sup> Si veda CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, Milano, Garzanti, 2008.

<sup>106</sup> Per *Un corpo* faccio riferimento all'edizione Treves del 1876 di CAMILLO BOITO, *Storielle vane*, dove il racconto è alle pp. 3-66. L'edizione è completamente digitalizzata e open access in rete.

dove il corpo palpitante di vita della donna amata diventa un oggetto inerte sezionabile, un cadavere posto sul tavolo d'anatomia.

Il tema del realismo grottesco divenne quindi anche lo spunto per un fantastico allucinatorio e romanzesco; ma la base di partenza era sempre quel tuffo nel reale, con le sue idiosincrasie e negatività, di cui Boito parlava nella *Polemica letteraria* e nell'introdurre all'amico Arrighi la sua *Ballatella*. L'avo tutelare della Scapigliatura, del resto, ribadirà a lungo il ruolo fondativo che il dissidio tra idealisti e realisti – guardando, in questo caso, ai prediletti naturalisti francesi che Filippi non amava – rivestì per il movimento:

I realisti non sono altro che gli statisti, i rivelatori, i diagnostici del male. I realisti non vanno a ricercare il brutto, il miserabile, il falso, il turpe sociale perché a loro piaccia il brutto, il miserabile, il falso, il turpe. [...] Ma i realisti sentono il dovere di non illudere il mondo con delle pitture che formano nel mondo soltanto delle rare eccezioni.<sup>107</sup>

Il modello hughiano era d'altronde citato dallo stesso autore della *Ballatella*, che liquidava la normativa classicheggiante delle «regolari leggi del Bello» nel nome dell'anti-eroe Quasimodo, rivendicando un gusto estetico al servizio del macabro, del terrificante, del deforme.

La fenomenologia di Rosenkranz risulta quindi percorsa in forme assai simili dagli autori scapigliati, salvo però non rientrare nella casa maestra del bello: conosciuto il momento del grottesco e del caricaturale, il veleno non sfocia necessariamente nel comico, ma resta ad aleggiare come uno spettro, denso di disagio e malessere. Assai più vicini alla lezione francese della *Préface*, gli Scapigliati si impossessarono di quel motto al rovescio che era già la sentenza delle streghe del *Macbeth*: se l'arte deve costituirsi come processo imitativo, se deve dare una configurazione sensibile ad un'idea dello spirito – e per Boito e gli altri era in parte così – la sorgente cui attingere d'ora in avanti dovrà essere il brutto. Il processo però non fu unilaterale ed omogeneo, come è facilmente intuibile: alcuni ne fecero un manifesto poetico vero e proprio, altri vi ironizzarono con maggiore distacco.

Giulio Pinchetti (1844-1870), scapigliato pessimista ed inquieto, sodale di Boito e Praga nella terza guerra d'indipendenza, suicida a ventisei anni, cristallizzò questo rovesciamento in alcuni versi proprio dedicati alla figura del poeta:

---

<sup>107</sup> CLETTA ARRIGHI, «Cronaca grigia», 12 settembre 1880.

Pensoso Amleto: e t'agita  
Così l'umana vita?  
Perché è il Disordin... subito  
La tua Virtù è fuggita?  
Il Bello sta nell'Orrido,  
Nella Beltà è l'Orror!<sup>108</sup>

Giovanni Faldella (1846-1928), raffinato giornalista e romanziere – *Tota Nerina* (1887) si inserì a gamba tesa nella polemica tra la musica italiana e la musica tedesca dell'arcinemico Wagner – ironizzò invece su questo culto del brutto e del male che aveva contagiato i suoi amici scapigliati. In un articolo apparso sulla rivista «Serate Italiane» il 17 gennaio 1875, intitolato *Lettera letteraria a T.M. – Il Bello brutto*, enumerò tutti i difetti della deriva tardoromantica che aveva scelto come unico punto di vista il male dell'arte (titolo, tra l'altro, di un suo celebre racconto).

Faldella osservava come «questo culto del Bello brutto», questo «male dell'arte», fosse «la soddisfazione di un bisogno vero che esce di carreggiata»; ancora una volta, quindi, un sintomo giusto, ma curato nel modo sbagliato. Alludendo al tentativo ironico-grottesco di fronteggiare lui stesso questa identica tematica nel suo racconto, egli condannò però le deroghe eccessive dei sodali scapigliati, a loro concesse in nome di quel realismo d'oltralpe che andava respinto con forza:

[...] gli inni alla putredine, le allucinazioni dell'haschisch, i desiderii insani di passeggiare come lombrico sulle forme di una gigantessa, e di dormire all'ombra delle sue spropositate mamme come capanna ai piedi di una montagna; le sinfonie delle voglie e delle puzze di Emilio Zola; i brutti ripeschi, in cui guazza Dumas figlio[...].<sup>109</sup>

Giunti al termine di questa riflessione, vorrei ora brevemente accennare al modo in cui la musica, nell'estetica scapigliata, possa contribuire a questo processo di emancipazione del brutto. Degli scritti programmatici di Boito relativi al melodramma parlo nei successivi due capitoli, e specialmente nel terzo, dedicato al primo libretto scritto dal poeta-musicista, l'*Amleto*. Il mondo musicale coevo stava iniziando ad andare stretto ad un utopista anticonvenzionale come fu Arrigo Boito, che riscontrava nella

---

<sup>108</sup> GIULIO PINCHETTI, *Poeta*, in Id., *Opere*, a cura di Fiorenza Vittori, Milano, Marzorati, 1974, pp. 115-118: 117.

<sup>109</sup> GIOVANNI FALDELLA, *Lettera letteraria a T.M. – Il Bello brutto*, «Serate Italiane», 17 gennaio 1875.

lingua poetica librettistica e nelle impalcature formali dell'opera una causa del regresso culturale italiano. Anche la musica necessitava di una maggiore aderenza all'espressione del vero, rendendo conto di quella vena più oscura e decadente che occupava l'agire artistico degli Scapigliati. L'attrattività verso il male e la catastrofe sono ad esempio alla base di una peculiare riscoperta del tragico: «invece di dire *libretto*» scriveva Boito, «picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci». <sup>110</sup> La sua penna non tarderà a produrre maestose figure demoniache votate al male, si pensi allo Jago verdiano – ma prima di lui a Mefistofele – ma anche a Barnaba, a Pier Luigi Farnese, al Paolo Albiani del secondo *Simon Boccanegra*; e ovviamente alla figura dannata dell'imperatore romano matricida, quel Nerone cui dedicò un'intera esistenza.

Nel medesimo scritto musicale sulla «Perseveranza», come in altri, Boito volle delineare i primi elementi del proprio disegno di rinnovamento linguistico, quali la liberazione della dissonanza, la creazione di più ampi confini armonico-tonali, la fine della musica assoluta, che egli chiamava indipendente: «*Mi contra fa est diabolus in musica*; e il bel diavolo ch'egli è, se lo sanno gli ardimentosi moderni!»; «Allentare il più possibile l'attrazione di questo *centro*, ecco il grande pensiero, ecco la grande operazione e incessante dell'arte»; <sup>111</sup> e ancora, il tramonto definitivo della musica strumentale, sfornita secondo Boito di quell'impulso espressionistico necessario a raffigurare il reale: «la gloriosa epoca dell'arte *indipendente* (per dirla con la frase hegeliana) è dormente, è inerte da un pezzo». <sup>112</sup>

Altra stella polare fu la polivalenza semantica e la commistione di registri espressivi contrastanti, che non si ridusse semplicemente alla messa in musica del grottesco di hughiana ascendenza, ma costituì un'adesione alle istanze di modernità percepite come sempre più urgenti e incalzanti. A questo proposito, Adriana Guarnieri Corazzol ha parlato di un'avanguardia «solidamente antivisionaria, intesa al gesto “realistico” della negazione e del grottesco contro qualsiasi religione dell'infinito». <sup>113</sup> Una messinscena, dunque, di un nichilismo onnivoro e decostruttivo, che lacerasse le forme per far pendere la bilancia stilistica verso un'estetica del disvelamento, riportando

---

<sup>110</sup> ARRIGO BOITO, *Cronaca musicale*, «La Perseveranza», 13 settembre 1863, in Id., *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1080-1081.

<sup>111</sup> Ibidem, pp. 1083-1084.

<sup>112</sup> ARRIGO BOITO, *Esperimenti della società del quartetto. Terzo esperimento*, in «Giornale della Società del Quartetto», 14 maggio 1865. Cfr. *Tutti gli scritti*, cit., p. 1173.

<sup>113</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 40.

al centro la grettezza – considerata irrazionale, degradante – della realtà sociale postunitaria.

Antonio Rostagno ha infatti evidenziato come nel melodramma venga posto l'elemento malvagio al centro dell'azione, mentre gli altri personaggi soggiacciono ad una condizione di solitudine estrema, privi di vincoli affettivi e familiari, e dei valori ad essi legati.<sup>114</sup>

Questa esigenza di deformazione delle convenzioni – del bello, del canonico, dell'usuale – in nome di una maggiore aderenza realistica, non fu processo privo di battute d'arresto. L'asimmetria drammatico-ritmica e la rottura della linearità melodica furono propositi ardui, con cui tutti i musicisti scapigliati si confrontarono incessantemente. Jay Nicolaisen, che pure, a proposito di Boito, ha evidenziato «his Wagnerian concern in associating the various arts and his obsession with evil in its purest human incarnations»,<sup>115</sup> nell'analizzare la partitura – unica superstite nella sua interezza – del secondo *Mefistofele*, ha constatato come la mancanza di varietà ritmica fosse proprio il maggior difetto. Ossia la mancanza di quell'elemento che era tra i presupposti fondamentali per trasgredire alle convenzioni classiche:

A purely musical factor that helps explain the lack of spontaneity one so often senses in Boito is what may be termed his rhythmic deficiency. [...] Boito's music seems deliberately, and often symmetrically, laid out, as if it were meant to be viewed by the eye at a single glance rather than perceived by the ear over a period of time. [...] Rhythmic lassitude is a failing which informs Boito's entire style.<sup>116</sup>

Questa fragilità nel perturbare il ritmo – secondo le esigenze rosenkranziane di deformazione, lacerazione, disequilibrio – probabilmente non era così evidente nella prima versione dell'opera, di cui parlo nel quarto capitolo. Ma, indubbiamente, il salto dai proclami estetici e le dichiarazioni di poetica alla effettiva realizzazione di una nuova grammatica musicale e drammatica, non fu così semplice da compiere.

Il cammino che il brutto ha intrapreso da semplice elemento 'piccante' di una società e una cultura che andavano sempre più mercificandosi ad un elemento di rinnovamento e capovolgimento stilistico, è colmo anch'esso di propositi mancati o

---

<sup>114</sup> ANTONIO ROSTAGNO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006, pp. 209-244.

<sup>115</sup> JAY NICOLAISEN, *Italian opera in transition. 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 125.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 137.



manifestazioni contraddittorie. Ma il percorso delineato credo possa indicare una sottile linea di congiunzione tra le esigenze artistiche ed estetiche e gli approdi conosciuti, spesso intellettualistici ed elitari. Non resta dunque che entrare finalmente dentro l'officina musicale scapigliata, volgendo lo sguardo al primo melodramma di questo movimento eclettico e multiforme.

## Capitolo 2

### Il primo melodramma della Scapigliatura: *I profughi fiamminghi*

#### 2.1. Tra tradizione e innovazione

In questo capitolo affronto il debutto melodrammatico della Scapigliatura, assai lontano – come emergerà dall’analisi poetica, musicale e stilistica dell’opera – da quella temperie estetica europea descritta nel primo capitolo, che fu oggetto di fascinazione per i giovani artisti. La presenza del brutto, e del conseguente rovesciamento grottesco e parossistico di stilemi e formule artistiche tradizionali, non è infatti riscontrabile né a livello linguistico, né in ambito poetico, né sul piano drammatico-musicale. A prima vista, quest’incongruenza potrebbe sembrare un’ammissione di debolezza da parte dei giovani autori, incapaci di tradurre in un nuovo linguaggio espressivo – come già fatto in ambito lirico-narrativo – la ribollente fucina estetico-programmatica del loro pensiero. Proverò a dimostrare come le cose non siano così semplici, poiché accanto ad una massiccia dose di inesperienza e immaturità, vi furono anche fattori esterni – dall’avversione dell’intellettualità milanese al terreno ancora poco fertile per un lavoro di frattura dirompente – all’origine di un così mediocre debutto nell’ambito del teatro musicale. Nella prima parte presento le pur scarse notizie sulla genesi dell’opera, il suo contenuto e la struttura, nonché il contesto socio-culturale in cui vide la luce: particolare importanza assume, a mio avviso, l’idea di storia e di progresso che avevano gli autori scapigliati, decisamente in contrasto con il soggetto del dramma; nel secondo paragrafo analizzo il libretto ed alcuni esempi tratti dalla partitura, provando ad evidenziare i fin troppo stretti legami con la tradizione che essi intendevano combattere; infine, una ricognizione delle (pressoché identiche) recensioni che accompagnarono il debutto scapigliato ci permette di comprendere quanto il pregiudizio verso un nuovo linguaggio estetico – ancora lungi dal sorgere – fosse profondamente radicato nelle élites musicali postunitarie.

La sera dell’11 novembre 1863 le porte del Teatro alla Scala di Milano si aprirono per la prima volta agli artisti della tanto temuta generazione scapigliata: andavano in scena *I profughi fiamminghi*, «dramma lirico» in tre atti di Emilio Praga,

per la musica di Franco Faccio.<sup>1</sup> Il mondo musicale milanese aveva già avuto modo di conoscere i due esponenti di spicco di questo movimento artistico, Arrigo Boito e Franco Faccio. Amici sin da quando erano studenti di composizione a Milano, essi avevano dato inizio alla loro collaborazione nel segno del patriottismo, eseguendo la «Cantata patria» in due atti, *Il quattro giugno*, in occasione dei saggi finali del Conservatorio: tale lavoro, su testo poetico di Boito, è ispirato alla sanguinosa battaglia di Magenta, e più in generale alla memoria dei martiri periti durante la lotta di liberazione antiaustriaca.<sup>2</sup>

Di eguale soggetto patriottico, pur con un notevole palinsesto di motivi fantastici e mitologici, fu anche la composizione successiva, questa volta presentata come lavoro finale per il diploma, dedicato dai due artisti ai loro rispettivi maestri, Alberto Mazzucato e Stefano Ronchetti-Monteviti: si tratta del «Mistero» *Le sorelle d'Italia*, dedicato alle nazioni ‘gemelle’ dell’ appena sorto regno italiano (Ungheria, Polonia, Grecia), in lotta per affermarsi come stati nazionali, contro l’oppressione straniera.<sup>3</sup> Ambedue le opere presentano immagini poetiche scure e cruente, una predominanza dell’elemento fantastico ed ultraterreno, scenari tipicamente nordici e medievali, un lessico innovativo e stregonesco, demoniaco, già contenente quegli stilemi scabrosi e sanguigni che saranno caratteristici della lingua poetica boitiana.

---

<sup>1</sup> Il cast della *première* era così composto: Maria Palmieri, primo soprano (Ilda); Elena Corani, altro primo soprano (Margherita); Elisa Repetto, seconda donna (Marta); Antonio Prudenza, primo tenore (Ruggero); Giacomo Redaelli, secondo tenore (Diego); Antonio Cotogni, primo baritono (Conte di Bergh); Giovanni Capponi, primo basso (Velasco); Alessandro Luigi, secondo basso (Cavaliere di Nua); alla guida dell’orchestra vi era Faccio in persona.

<sup>2</sup> Il lavoro è dedicato alla memoria del padovano Gustavo Coletti, anch’egli giovane studente del Conservatorio, caduto tra le fila garibaldine sul fronte di Rezzato, durante la liberazione di Milano. Il testo del componimento è interamente riportato in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti* (d’ora in avanti TS), a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1337-1345; si veda anche EMANUELE D’ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 10-11, e ALESSANDRA FABIO, «*Stretto orizzonte e sconfinate l’ali...*» *Franco Faccio alla corte della Scapigliatura*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d’opera italiani dall’Unità al primo Novecento*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, Ismez, 2006, pp. 49-87: 56-58.

<sup>3</sup> Il testo poetico, anche in questo caso frutto della penna di Boito, presenta una particolare attenzione alle sonorità del verso e alla sperimentazione metrica. È interamente riprodotto in BOITO, TS, cit., pp. 1347-1362. La sezione senza dubbio più affascinante – e che destò maggiore sdegno – è il sinistro *Prologo nel Walhalla*, dove le tre figure tenebrose delle Parche, prefigurazione del sabba stregonesco del *Mefistofele*, sono intente a lavorare al fuso, tessendo gli insanguinati fili che simboleggiano la vita delle nazioni: «Si colmi la rocca – s’acceleri il fuso / Quest’ora che scocca – d’un giro confuso / La fila contorce / E in rabida zuffa / S’avvolge e s’arruffa / Con nodo mortal / Il lino fatal». Ai giochi metrico-linguistici (senari doppi e semplici) e alla cura fonetica e lessicale si aggiunge poi l’elemento macabro e truculento, simboleggiato più avanti dalle Walkirie che bevono il sangue dei loro nemici direttamente da un cranio: «[...] Ciascuna un teschio porta / riverso a guisa di bicchier, e un’onda / di sanguigno liquor in quell’orrendo / nappo si spande». Elemento parodistico, frutto dell’estetica rovesciata di cui Boito e più in generale gli Scapigliati erano portatori, è anche lo spettrale «Brindisi» alla morte, compiuto proprio dalle Walkiri dal crine insanguinato.

Fu questo debutto accademico, non ancora teatrale e pubblico, a marchiare indelebilmente i due giovani compositori con l'etichetta, spesso usata a sproposito, di «avveniristi», ossia seguaci della musica germanica e delle teorie wagneriane: questo sigillo negativo, in una città che non aveva ancora ospitato alcuna opera di Wagner, accompagnò i due autori durante il gran salto sulle scene operistiche. All'indomani della «Cantata», al centro delle polemiche ci furono infatti le scelte musicali intraprese. Il direttore e fondatore del periodico «Il Trovatore», Marco Marcelliano Marcello, si diceva certo che Faccio «se non vorrà troppo imitare gli stranieri, ricordandosi del nostro bel cielo, riuscirà per fermo a bella meta», aggiungendo un monito per entrambi gli autori: «studiate pure Meyerbeer, ma non dimenticate Bellini».<sup>4</sup> Anche la *Gazzetta Musicale di Milano*, dell'editore Ricordi, dedicò un lungo articolo alla «Cantata», evitando l'accusa di germanismo nei confronti di Faccio, ma non astenendosi dal notare alcune «velleità trascendentali», che seguono il «sistema inaugurato da Gluck e sviluppato da Wagner, che accorda una larga importanza all'eloquenza del recitativo drammatico», prediligendo la «vagante melopea di cui tanto si compiacciono i musicisti dell'avvenire».<sup>5</sup> La negazione della melodia, in luogo di una condotta più aderente alla verità drammatica del testo poetico, era il principale capo di accusa mosso ai due giovani musicisti, insieme all'impiego di dissonanze e procedimenti armonici stridenti.<sup>6</sup>

Nei giudizi ancor più severi relativi al «Mistero», il fuoco di fila si concentrò maggiormente su Boito, forse perché i critici coevi, spesso sodali o comunque conoscenti dei due artisti, avevano ben chiaro in mente l'anelito boitiano di svecchiamento della lingua poetica italiana, e il suo desiderio di aggiornamento verso le tendenze culturali europee. In questo impeto avvenirista, per usare il lemma così popolare in quegli anni, Faccio si pose sempre in secondo piano, e pur non essendo in disaccordo, non fu certo artefice attivo di una polemica così accesa come quella scatenata da Boito nei suoi scritti. Se molti esponenti della cosiddetta Scapigliatura democratica, come Ghislanzoni, Tarchetti o Rovani, non fecero mai mistero di non condividere il programma estetico-musicale del giovane Arrigo, sia Faccio che Boito

---

<sup>4</sup> Cfr. «Il Trovatore», 10 settembre 1860. Molte delle recensioni qui riportate sono citate da De Rensis nella sua preziosa monografia su Faccio, pubblicata a Milano nel 1934 dall'editore Treves con il titolo *Franco Faccio e Verdi: carteggi e documenti inediti*. Lo stesso testo è oggi fruibile in edizione moderna e integrata in RAFFAELLO DE RENSIS, *Franco Faccio. Arte, Scapigliatura, Patriottismo*, Roma, NeoClassica, 2016. Per le recensioni si vedano in particolare le pp. 11-17.

<sup>5</sup> L'articolo è citato in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 61.

<sup>6</sup> Si veda DE RENSIS, *Franco Faccio*, cit., pp. 13-14. Di armonie crude e strampalate, dissonanze terribili, progressioni diaboliche, si parlò soprattutto in relazione alla musica di Boito del secondo lavoro. A tal proposito si veda quanto riportato in NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 63-73.

ebbero, almeno all'inizio, un grande appoggio di critici musicali professionisti ben radicati nell'intellettualità milanese.<sup>7</sup>

Tra costoro si annoveravano Leone Fortis, che fu direttore de «Il Pungolo», Filippo Filippi, critico musicale della «Perseveranza», e poi penna polemica della «Gazzetta Musicale», e il drammaturgo Paolo Ferrari, che collaborò a diverse riviste: quella che venne poi definita la «consorteria delle Effe» non tardò comunque a punzecchiare i due giovani protetti, non perdonando loro proprio l'esterofilia e l'infatuazione germanista. Di versi iperbolici, colmi di stranezze lessicali e forzature linguistiche parlò Filippi, deprecando la scommessa ardua di «sottomettere alle forme pure e castigate della nostra lingua le visioni, le fantasmagorie, le strambe personificazioni» suggerite dal deplorabile modello nordico.<sup>8</sup> Un invito a non sostituire con stramberie esotiche le pur vetuste forme della musica vocale italiana venne invece da Ferrari, affinché non si perdesse mai l'essenza precipua della musica italiana, ossia il canto. Dopo aver viaggiato tra le «cosmogonie e mitologie settentrionali» e reso il doveroso «tributo a Shakespeare, a Schiller, a Milton, a Byron», secondo Ferrari era necessario rientrare in Italia, lasciando magari oltreconfine le novità incipienti nel mondo dell'arte, e ritrovando nel Belpaese l'usuale bellezza.<sup>9</sup>

Queste critiche e deplorazioni furono ampiamente confermate quando gli Scapigliati decisero di puntare più in alto, entrando nel tempio della musica lirica milanese grazie alla benevola intercessione del maestro di composizione di Boito, Alberto Mazzucato.<sup>10</sup> Gli 'avveniristi', giunti all'esordio scaligero, non presentarono però un'opera del duo Boito-Faccio: per un curioso gioco della storia, la cui reale motivazione non sempre è rintracciabile in documenti o testimonianze, essi scelsero il

---

<sup>7</sup> Giuseppe Rovani, la cui figura di padre nobile della Scapigliatura e il suo ideale di unitarietà delle arti esercitarono sicuramente un influsso sull'estetica melodrammatica di Boito, scrisse un importante romanzo sulla vita e le tendenze musicali dal 1750 al 1850. Il suo gusto conservativo, che lo portò a prediligere Rossini rispetto a Verdi, era però di segno opposto rispetto ai proclami sul rinnovamento dell'arte musicale del giovane scapigliato. Si veda a tal proposito GIORGIO PESTELLI, *I «Cento anni» di Rovani e l'opera italiana*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-631.

<sup>8</sup> Cfr. «La Perseveranza», 9 settembre 1861.

<sup>9</sup> Cfr. «Il Pungolo (Appendici)», 4-5 settembre 1861.

<sup>10</sup> Alberto Mazzucato fu dal 1856 al 1869 maestro concertatore alla Scala di Milano, e qualche anno dopo assunse la direzione del Conservatorio. Fu maestro di Boito presso questa istituzione, dove insegnava composizione e storia della musica, e anche redattore della «Gazzetta Musicale di Milano». Si veda *Alberto Mazzucato. Un musicista friulano nella Milano ottocentesca*. Atti del Primo Convegno di Studi, a cura di Maria Grazia Sità e Roberto Frisano, Udine, Pizzicato Edizioni Musicali, 2000.

rifacimento dei versi di un «vecchio dramma italiano», un «vecchio pasticcio verseggiato», come fu definito da alcuni critici il libretto di Emilio Praga.<sup>11</sup>

Eppure, a quest'altezza cronologica, il ben più sperimentale e rivoluzionario testo di Boito – vale a dire la «tragedia lirica» *Amleto* – era già terminato, come sappiamo dagli stessi autori (di quest'opera tratto ampiamente nel terzo capitolo). Dopo il soggiorno parigino in virtù della borsa conferitagli dal Ministero della Pubblica Istruzione (primi mesi del 1862), i due amici si erano infatti separati, e mentre Faccio si era recato a Londra per assistere all'esecuzione dell'*Inno delle nazioni* (primissimo esempio di collaborazione tra Boito e Verdi), il giovane padovano era partito alla volta della Polonia, dove risiedeva il ramo materno della sua famiglia. Fu proprio Faccio a scrivere all'amico poeta, che già vagheggiava *Nerone* e stava lavorando all'orchestrazione del mai nato *Faust*. Faccio ci rivela quindi come egli avesse già composto alcune parti del libretto di Boito ricevute a Parigi, sollecitando nella lettera l'invio del resto, confessando con amicale gentilezza: «[...] la mia musica dipende dalla tua poesia».<sup>12</sup> Se quindi entrambi gli amici lavorarono all'*Amleto* per tutta la primavera del 1862, è presumibile che la partitura di Faccio fosse terminata – o avrebbe potuto esserlo, se egli avesse voluto – per l'esordio milanese del novembre '63.

Il libretto di Boito è infatti nelle mani di Faccio l'8 luglio 1862, e venti giorni più tardi il suo autore scriverà di aver infine trovato quel «melodramma cosiffatto, presentito, sognato, invocato dall'arte», e quindi la soluzione a quel morbo che nell'idea scapigliata appestava di stantia convenzionalità i libretti italiani.<sup>13</sup>

La scelta ricadde invece su un dramma tradizionale – e vedremo più avanti in quale accezione vada inteso questo termine – la cui fonte era già nota ad alcuni critici teatrali, e che fu riverniciato per l'occasione. Tale preferenza fu senza dubbio dettata dal timore di un insuccesso, assai probabile se si fosse presentata un'opera 'filosofica' e piena di novità dal punto di vista linguistico, musicale e drammatico. Ma, oltre a questo, l'esitazione di Faccio e Boito può essere spiegata come il normale sintomo di un

---

<sup>11</sup> Certo della fonte di ispirazione del libretto di Praga si dichiara Luigi Speri, che recensisce l'esordio scapigliato sulla «Politica del popolo», il 12 novembre 1863; anche un articolo anonimo della «Gazzetta Musicale di Milano» riporta la notizia che «il poeta abbia dovuto adattare e tema e parole alla musica fatta già in gran parte su altro libro». Si veda *La pubblicistica a Milano nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, a cura di Giuseppe Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, particolarmente le pp. 430 e 990; ma anche FABIO, «*Stretto orizzonte e sconfinate l'ali...*», cit., pp. 63-64.

<sup>12</sup> La lettera di Faccio a Boito è datata 17 giugno 1862, ed è riportata in NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 104. Si veda anche D'ANGELO, *Arrigo Boito*, cit., p. 15.

<sup>13</sup> Entrambe le lettere, a distanza di venti giorni, sono riportate in NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 105-107.

processo di elaborazione ancora ai primordi, e di cui gli stessi Scapigliati non prevedevano gli esiti. Maturerà soltanto più avanti, sino al grande insuccesso del *Mefistofele*, quell'atteggiamento antagonistico con il pubblico, di ricercato scontro con le convenzioni e la retorica della tradizione, che dei giovani esordienti non avevano ancora assunto come tratto identitario nel loro farsi avanguardia. I celebri quattro principi della rinnovata estetica melodrammatica di Boito sono infatti tutti posteriori all'esordio scaligero. La produzione poetica coeva degli stessi autori, che invece presentava un radicale stravolgimento nel lessico conservativo della lirica italiana – nonché il ricorso al brutto e al demoniaco come impulsi artistici inesplorati, utilizzati ad esempio nel campo della narrativa, come visto nel primo capitolo – poneva in campo elementi di grande innovazione, che sembrarono però arrestarsi impotenti di fronte alle esigenze drammatiche e stilistiche di un libretto.

La paura di non essere all'altezza di un capovolgimento estetico convinse quindi Faccio della bontà del soggetto prescelto per l'esordio, ma a spingerlo verso questa decisione fu anche l'assenza, almeno in quel momento, di una reale alternativa. E se questa era già disponibile a livello poetico, linguistico, e ovviamente teatrale – penso al sopracitato primo libretto boitiano – essa non c'era ancora sul piano musicale. Non si riusciva infatti a trovare un antidoto all'intelligibile razionalità della melodia belcantistica, esorcizzata dai giovani autori scapigliati come il peggiore dei mali.

Sofferamoci adesso sulla scelta del gran debutto, questo vecchio dramma italiano che riproponeva un soggetto già comune sulle scene operistiche – si pensi a *Le duc d'Albe* di Donizetti – ossia la rivolta antispagnola nelle Fiandre, all'epoca di Filippo II. Le tematiche politiche costituiscono lo sfondo su cui si svolge l'intreccio amoroso triangolare, con epilogo tragico. Qui di seguito riassumo il contenuto del dramma lirico, suddiviso da Praga in tre atti.

ATTO I: Il Cavaliere di Nua e gli altri ribelli fiamminghi si sono radunati nel sotterraneo di una vecchia chiesa abbandonata ad Anversa, in attesa del ritorno del loro condottiero, il Conte di Bergh. Questi arriva, annunciando che Guglielmo d'Orange è stato nominato signore delle altre provincie insorte, e adesso si attende la sollevazione di Anversa. Il Cavaliere di Nua rivela che un nobile spagnolo sposerà tra qualche giorno una donna fiamminga, e i congiurati decidono di impedire con il sangue queste empie nozze. L'assemblea segreta viene sciolta alle prime luci dell'alba, ed entra l'indovina Marta, il cui rifugio si trova nel medesimo sotterraneo. Giunge Ilda, figlia di Bergh, la quale chiede alla veggente di predirle il futuro, poiché il suo giovane amante l'ha abbandonata dopo averle promesso di tornare. Irrompono i soldati spagnoli capeggiati da Diego, e arrestano le due donne con l'accusa di stregoneria. Marta viene

condotta nella Sala dei Capitani Spagnoli, dove Velasco e suo figlio Ruggero parlano delle imminenti nozze: la misera donna si difende dall'accusa di essere una servitrice del demonio, e confessa di limitarsi a predire la fortuna alle giovani fanciulle solo per guadagnare qualche soldo. Viene condotta anche Ilda in catene, la quale riconosce all'istante Ruggero. Segue un grande concertato in cui tutti compiangono l'infelice fanciulla fiamminga, a cominciare dal capitano spagnolo che l'ha respinta. Tuttavia, Ilda viene ritenuta irrimediabilmente corrotta dal veleno della strega cui si è rivolta, e per questa blasfemia orrenda l'inquisizione spagnola prevede la condanna a morte. Le due donne vengono tratte in prigione.

ATTO II: Il giardino nella casa di Margherita, nobile fiamminga promessa sposa di Ruggero. Circondata dalle ancelle che la cingono di fiori, la giovane accoglie il suo amato. Ruggero le confida che nel medesimo giorno delle nozze non può accettare un'esecuzione sul rogo di due donne, e che ha intenzione di recarsi in prigione e farle fuggire. Margherita acconsente e si augura che nessuno maledica la loro unione, soltanto perché tra due stranieri. Nella prigione spagnola Ilda giace a terra con la testa appoggiata ad uno sgabello. Giunge Ruggero e le intima di scappare via, ma ella si rifiuta se non avrà la certezza di andar via insieme. Il giovane la supplica, chiedendole di obliare il passato che li aveva visti amanti, ma Ilda inizia a sospettare che lui abbia un amore segreto. Disperato, Ruggero le dà appuntamento sotto una croce che entrambi conoscono sulla spiaggia, promettendole di fuggire via con lei. Mentre una ronda di soldati spagnoli si aggira per le vie di Anversa, Ilda fugge a perdifiato verso il luogo segreto dell'incontro. Frattanto un corteo nuziale si muove verso la chiesa, composto da cortigiani, soldati, cavalieri e dame. Ilda si è fermata a riposare proprio presso questa chiesa. Tutt'intorno, i ribelli fiamminghi cominciano a radunarsi, celati da mantelli scuri. Il coro delle donne rende omaggio a Ruggero, e Ilda, sconvolta, irrompe tra la folla e urla la sua maledizione contro lo sposo. Margherita riconosce in lei la figlia del Conte di Bergh, e Velasco la donna che aveva condannato al rogo. Quando i soldati spagnoli provano a portarla via, Bergh palesa la sua presenza, per difendere la figlia che credeva lontana da Anversa, ma anche per rimproverarla di aver consultato una strega. Ilda confessa il suo straziante amore per Ruggero, e Bergh, in preda all'ira, sta quasi per maledirla, ma vinto dalla tenerezza paterna la stringe in un abbraccio. Inizia la scena della grande rivolta, e tutti i ribelli fiamminghi disvelano la propria presenza circondando Velasco, Ruggero e i soldati spagnoli. Sopraffatti dal numero maggiore, gli spagnoli si arrendono, e Ruggero getta la spada per evitare di morire nel giorno delle proprie nozze.

ATTO III: Una vecchia prigione nella rocca di Anversa. Ruggero, solo, rimpiange di non esser morto nel giorno della rivolta, ed è tormentato dalle visioni di Ilda, la fanciulla che ha per due volte ingannato e abbandonato. Per le strade della città, i fiamminghi esultanti innalzano canti per celebrare la loro vittoria. Giunge il Conte di Bergh, e Ruggero teme che voglia ucciderlo per aver infangato il nome della sua famiglia. Ma Bergh gli confessa che sua figlia si strugge nel dolore, e che presto morirà. Per salvarla, chiede al capitano spagnolo di prenderla in sposa, ma egli rifiuta sdegnosamente, poiché innamorato di Margherita. Bergh esce dunque furioso, promettendogli la morte. A quel punto giunge Ilda, seguita da un soldato con elmo e visiera calata: ella non chiede più l'amore di Ruggero, che non può ottenere, ma per farsi perdonare gli apre le porte della prigione. Il giovane non vuole abbandonare le Fiandre, che considera la propria patria, ma Ilda gli ricorda che il mondo intero è la sua vera casa, e toglie l'elmo al



guerriero, rivelandone l'identità: è Margherita. I due sposi si gettano ai piedi di Ilda, adorandola come un angelo salvatore. Lei intima loro di fuggire, e avverte che due cavalli li attendono. I due sposi la benedicono e la abbandonano con estrema riluttanza; Ilda crolla a terra in preda al dolore e al pianto. Entra Bergh che la raccoglie tra le braccia, mentre Ilda lo supplica di lasciar fuggire il suo antico amore. Il Conte acconsente e la benedice un'ultima volta. Ilda spira tra le sue braccia.

Un intreccio drammatico di questo tipo sembrerebbe far intendere come i giovani scapigliati- avveniristi fossero loro malgrado perfettamente in continuità con lo spirito del tempo. Il dramma lirico, che propone un soggetto verosimile, rimanda infatti a quella concezione progressiva e lineare della storia, il cui fine ultimo è l'avanzamento dell'umanità verso un avvenire radioso.

L'Ottocento è proprio il secolo in cui l'idea del progresso storico diviene senso comune, pur essendo un concetto di matrice illuministica. Da questo punto di vista può essere utile rileggere alcune parole dello storico tedesco Koselleck:

Il concetto attuale di storia, con i numerosi aloni semantici che in parte si escludono reciprocamente, si è sviluppato solo verso la fine del secolo XVIII. Esso è un risultato di lunghe riflessioni teoriche dell'Illuminismo. Prima, ad esempio, c'era la storia disposta da Dio per l'umanità. Ma non c'era affatto una storia il cui soggetto fosse l'umanità.<sup>14</sup>

Troviamo qui riassunte due differenti concezioni di storia: la prima, di matrice cristiana, molto presente nell'opera e nel pensiero di Alessandro Manzoni, secondo cui tutte le vicende umane sono finalizzate e indirizzate ad un disegno divino, la cui trama nascosta si rivela solo dopo la morte. E la seconda, che segue un ideale progressista, per cui la storia dell'uomo è un percorso rettilineo che si svolge senza interruzioni, portando ad un graduale miglioramento sotto il segno della conoscenza del mondo. La prima considera la storia una teofania, ossia una manifestazione della volontà divina, la seconda presenta una fede incrollabile nelle doti intellettuali e spirituali dell'uomo, vero artefice della storia.

La differenza sostanziale tra queste due visioni è nella libertà d'azione e di scelta da parte dell'uomo, nel suo farsi *soggetto* della storia: inoltre, nell'accezione più moderna, la storia non è più una semplice narrazione del passato, ma vuole provare ad indagare il futuro. È sempre Koselleck a distinguere la 'storia' dal suo 'racconto',

---

<sup>14</sup> REINHART KOSELLECK, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007, p. 225.

disambiguando la similarità dei termini *Geschichte* e *Historie*. Mentre l'istoria (*Historie*, germanizzazione della parola latina *Historia*) è un'antica acquisizione della cultura europea, grazie a cui la conoscenza del passato e del suo patrimonio memorialistico ha innescato un processo di autodeterminazione dei vari gruppi sociali dell'uomo, la storia (*Geschichte*), «comprendendo contemporaneamente passato e futuro, [...] si è trasformata in un concetto regolativo di ogni esperienza compiuta e ancora da compiere. A partire da ciò, l'espressione oltrepassa largamente l'ambito della semplice narrazione o della scienza storica». <sup>15</sup> Nell'idea dello storico, quindi, fu in seguito alla Rivoluzione francese, e in conseguenza del nuovo orizzonte d'attesa dischiusosi, che nacque il concetto moderno di storia e un nuovo modo di esperire il tempo, in tutta la sua unicità e alterità rispetto al tempo conosciuto sino a quel momento. Elaborando l'eredità della Rivoluzione, l'idealismo tedesco cominciò a pensare soltanto 'il progressivo' come oggetto della storia, rubando quello spazio teleologico fino a quel momento di esclusiva proprietà del divino: con la nascita della filosofia della storia (Herder, Humboldt, e ovviamente Hegel), nell'idea di Koselleck si aprì la strada alla scoperta di questo nuovo 'tempo storico' e, di conseguenza, al moderno concetto di *Geschichte*.

Egli individuò i tre criteri alla base di questo cambiamento epistemologico, classificandoli come 'unicità', 'pianificabilità del futuro' e 'modifica del passato'. La filosofia della storia avrebbe infatti introdotto l'assioma dell'unicità, grazie a cui «la somma delle singole storie venne innalzata alla superiore unità della storia stessa», e «l'incomparabilità, l'unicità delle concrete situazioni storiche», avrebbe portato ad una storia «creativamente produttrice»; inoltre, il grado di affidabilità e di previsione delle vecchie *Historien* sarebbe decaduto assieme al loro tradizionale compito di monito per l'avvenire, e la filosofia della storia avrebbe collocato in un nuovo ambito il futuro, dove «la differenza tra tutte le storie precedenti e la storia del futuro venne temporalizzata in un processo» in cui era previsto ed obbligato l'intervento dell'uomo; infine, futuro e passato non venivano più a coincidere, modificandosi il «valore posizionale del passato nel concetto di storia»: lo studio e l'elaborazione del passato si

---

<sup>15</sup> Cfr. REINHART KOSELLECK, *Storia. La formazione del concetto moderno*, traduzione e cura di Rossana Lista, Bologna, CLUEB, 2009, p. 23.

trasformò in un «processo di formazione che *progredisce* con la storia e si *ripercuote* sulla vita». <sup>16</sup>

La Scapigliatura – nata poco dopo la metà del XIX secolo – incontrò la cultura europea nella fase di pieno sviluppo di questo pensiero filosofico-storico (e imminente declino, con l'emersione del materialismo storico di matrice marxista o del pensiero nichilista); ma, al contempo, visse con sofferenza le troppe idiosincrasie che non tardarono ad emergere di fronte allo scacco esistenziale del primo decennio postunitario. Come fieri smascheratori del pensiero positivista e del mito artificiale del progresso, i giovani Scapigliati erano infatti assai più vicini alla concezione ciclica del tempo e della storia, risalente al pensiero greco e ripresa da lì a pochi anni da Nietzsche. <sup>17</sup>

Ma il melodramma ottocentesco, la cui ben viva tradizione gravava sulle spalle di questi artisti, aveva posto al centro della scena il pensiero sociale e collettivo di un popolo oppresso, per creare un'identificazione attiva tra il soggetto rappresentato, pur storicamente datato, e il tempo presente. In questo modo la storia coeva entrava di diritto nell'opera italiana, assumendo in diversi casi la forma di un inno alla ribellione e all'unificazione della penisola. <sup>18</sup> In occasione del loro debutto, Praga e Faccio optarono per un dramma dal sapore storico-risorgimentale, che sin dal titolo faceva appello alla collettività, e non ad un singolo individuo, magari in preda al disgusto e alla rassegnazione: del resto l'Italia era da poco nata come regno, e molte questioni restavano aperte, a partire da quei centri importanti ancora sotto la dominazione straniera. Dunque, ci troviamo di fronte alla narrazione di un'insurrezione corale e vittoriosa, sul cui sfondo si stagliano le tragiche vicende degli individui, il cui epilogo

---

<sup>16</sup> Cfr., Ibidem, pp. 62-66. Il corsivo è mio. Koselleck osserva inoltre come l'accelerazione imposta al tempo storico dall'esperienza rivoluzionaria abbia innescato una serie di 'forze immanenti', che costituiscono la reale cifra distintiva tra passato ed età moderna. Cfr., Ibidem, p. 68: «Mediante la nuova correlazione fra passato e futuro, attraverso la qualità storica che il tempo aveva acquisito in essa, la filosofia della storia dischiuse così un nuovo, moderno spazio dell'esperienza, di cui da allora si nutri l'intera Scuola storica».

<sup>17</sup> Si pensi specialmente al Nietzsche delle *Unzeitgemässe Betrachtungen*, la cui seconda, pubblicata nel 1874, era appunto intitolata *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*; ma cfr. anche alcuni aforismi sul passato contenuti in *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), che preludono all'emergere dei temi dell'eterno ritorno dell'identico o della volontà di potenza. Ho fatto riferimento a FRIEDRICH NIETZSCHE, *Considerazioni inattuali*, con un saggio di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1981, e Id., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2007 (nuova ed. riveduta).

<sup>18</sup> L'idea di melodramma come incarnazione corale della coscienza collettiva di un popolo era parte integrante del programma educativo propugnato da Giuseppe Mazzini, padre nobile del Risorgimento. La funzione pedagogica ed esemplare dell'opera e il suo valore etico-morale furono l'oggetto di un famoso scritto filosofico dedicato all'arte musicale. Si veda GIUSEPPE MAZZINI, *Filosofia della musica*, a cura di Stefano Ragni, Pisa, Domus Mazziniana, 1996.

doloroso ha come contraltare la liberazione di Anversa e la sconfitta degli spagnoli. Non si tratta solo di un intreccio drammatico conforme alle più consuete tematiche del multiforme movimento romantico italiano; ciò che sorprende maggiormente, alla luce dei motivi poetici cari al movimento scapigliato, è l'assenza della solitudine, della degradazione morale ed umana, e dello scacco esistenziale dei personaggi. L'estremo sacrificio di Ilda assume la portata di una benedizione celeste, di una consacrazione doverosa al volere divino: nell'epilogo dell'opera la Storia si configura addirittura in modo teofanico, e il destino sentimentale dei personaggi non conosce alcun ostacolo o impedimento. Non vi è traccia di dolore, alienazione o smarrimento valoriale, elementi antidealistici e antiromantici radicati nell'immaginario scapigliato, e adoperati con incidenza – non certo come semplici note di colore – nel campo della lirica, della narrativa, della pittura.

Certo, in filigrana è possibile leggere una stoccata nettamente scapigliata contro la grettezza dei tempi correnti, ma solo se si adoperano lenti molto esclusive, e a condizione di distorcere il contenuto del libretto – e ovviamente della musica – con un'evidente forzatura. Praga e Faccio intitolarono il loro melodramma, convenzionale e stilisticamente equilibrato, con un sintagma bellico, che sembrava alludere alla sconfitta e alla diaspora di un popolo. I fiamminghi denominati profughi, invece, raggiungono l'indipendenza e la libertà sia nella realtà del dramma che in quella storica. Pur accogliendo quegli stilemi dell'opera italiana precedente, e con essi la sintassi risorgimentale che aveva contribuito al discorso nazional-patriottico, gli autori focalizzarono l'attenzione sulla condizione sofferente e negativa di quel popolo. L'autodeterminazione della comunità italiana, sembrano dirci questi giovani - futuri militanti nelle armate garibaldine - è un falso mito, sul cui smascheramento essi intendono fondare la propria poetica. Pur inscenando un dramma che di quei valori risulta intriso, nel contrasto tra le passioni individuali e le aspirazioni di un popolo essi provarono a denunciare come illusori il patrimonio condiviso di memoria storica e la fisionomia nazionale, elementi imposti sin nei primi anni unitari dalla narrazione sabauda.

D'altronde Emilio Praga, che in quest'occasione – come dimostro nel prossimo paragrafo – indossò le vesti del librettista convenzionalmente pedissequo, fu lucido interprete, nella sua produzione lirica, di quella sensazione di fallimento e dell'impossibilità stessa di fare arte. Tale scoramento poetico ed intellettuale traspare chiaramente in ogni verso e in ogni scritto, ponendo questa consapevolezza alla base

della nuova estetica. Nelle sue raccolte liriche, *Tavolozza* (1862) e *Penombre* (1864), Praga si scagliò contro la retorica manzoniana, prefigurando l'avvento degli anticristi, e insistendo in modo particolare sullo svelamento di una realtà sociale degradante e avvilita, inutilmente nascosta dal bigottismo borghese: «Giacché più del mio pallido demone / Odio il minio e la maschera al pensiero / Giacché canto una misera canzone / Ma canto il vero!». <sup>19</sup>

Il lettore di queste liriche divenne anch'esso parte integrante della polemica dissacratoria e antiassolutistica: nei confronti più generali del pubblico, inteso come uditorio esterno e massa indistinta, il poeta scapigliato ebbe un atteggiamento aggressivo e agonistico. In *Per cominciare*, lirica d'apertura della raccolta *Tavolozza*, Praga descrive il desolante panorama sociale italiano postrisorgimentale, dominato dall'avidità e dai biechi interessi di industriali e banchieri, al cui confronto l'anima appassionata e ardente del poeta non può che sentirsi estranea, inadatta, impossibilitata a stabilire un contatto. E dal mondo esterno, dove non si ha più diritto di cittadinanza, è necessario difendersi: «Ah! chiudi le domestiche / pareti, o giovinetto: / sul nido tuo non aliti / l'aura del mondo infetto, / bevi in pace e in silenzio / al tuo nappo dorato; / là fuor de' tuoi carnefici / Echeggia l'ululato!». <sup>20</sup>

Questo autore è lo stesso librettista accusato dai critici coevi di scrivere volgari parole e non vera poesia, come vedremo più avanti. Praga fu invece un poeta lirico fortemente innovativo, capace di usare in modo sapiente le più svariate formule metriche, per svecchiare il solenne edificio linguistico manzoniano. Egli non fu certo solo, coadiuvato in questa battaglia letteraria dall'amico e sodale Boito. La loro amicizia è del resto suggellata da una famosa lirica, dove il poeta-musicista padovano confessa di avere smarrito i propri sogni come gli oboli di un cieco. La generazione che tutti dipinsero come giovane e indisciplinata si mostra in realtà stanca, malata, triste, chiusa in uno stato larvale: «Carmi! poemi! liriche! ballate! / Drammi! odi! canzoni!... / Vanità! Vanità! glorie sognate! Perdute illusioni!». <sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> EMILIO PRAGA, *Penombre, Preludio* (n.1) vv.29-32. Questa lirica, costituita da strofe saffiche, è considerata il manifesto poetico di Praga, ma più in generale dell'intera Scapigliatura. Tutte le poesie di Praga che cito sono tratte da EMILIO PRAGA, *Poesie. Tavolozza, Penombre, Fiabe e leggende, trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969: 84.

<sup>20</sup> EMILIO PRAGA, *Tavolozza, Per cominciare* (n.1) vv.25-32, in *Ibidem.*, p. 8.

<sup>21</sup> ARRIGO BOITO, *A Emilio Praga*, vv.37-40, in *TS*, cit., p. 33. La lirica, raccolta successivamente nel *Libro dei versi*, risale al 1866, anno della disfatta italiana nella terza guerra d'indipendenza, cui Boito e Faccio parteciparono come volontari garibaldini.

È questa dunque la temperie culturale in cui gli Scapigliati mossero i primi passi, denunciando, perlomeno nell'alveo letterario, la mistificazione politica e sociale in cui nella loro idea viveva immersa l'Italia postunitaria. Ci si sarebbe dunque potuti aspettare il medesimo trasporto polemico, la stessa *vis* antiaccademica, da parte di due artisti e militanti che in questo pensiero si rispecchiavano, e che varcarono insieme la soglia dei teatri d'opera. Due importanti studiosi del melodramma italiano di questo periodo, come Guido Salvetti e Adriana Guarnieri Corazzol, hanno parlato de *I profughi fiamminghi* come un modello fondativo del *grand-opéra* nostrano. La loro disamina si concentra specialmente sulla contaminazione con il gusto francese, e sull'equilibrio formale ed espressivo del dramma, che tutto sommato non poneva in discussione la convenzione operistica.<sup>22</sup> Il melodramma italiano di questo periodo subì una serie di trasformazioni il cui primato certo non spetta soltanto agli Scapigliati, poiché una più generale funzionalità alle esigenze teatrali ed espressive stava gradualmente scardinando la vecchia opera a numeri di stampo rossiniano.

La novità più dirompente sul piano linguistico e teatrale si avrà senza dubbio con i libretti di Boito, sia quelli scritti per sé e la sua cerchia di sodali, che quelli, ben più lontani, approntati per le due ultime opere verdiane.<sup>23</sup> Ma tutto prese forma in questi anni di accesa polemica estetica, che gli Scapigliati animarono non soltanto sul piano musicale e teatrale, ma anche su quello lessicale e poetico, in nome di un rinnovamento culturale per troppo tempo rimandato, e che aveva reso l'Italia il fanalino di coda nel panorama europeo. Un'analisi del libretto e della partitura dei *Profughi fiamminghi* è dunque necessaria, al fine di comprendere quanto l'opera sia effettivamente conforme o distante rispetto ai canoni stilistici del suddetto rinnovamento.

---

<sup>22</sup> Si vedano GUIDO SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento*, cit., pp. 567-604: 577-586, e ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, specialmente le pp. 21-29.

<sup>23</sup> Con lucida preveggenza nelle notevoli doti di Boito, fu lo stesso Praga a declassare la sua produzione lirica (e librettistica?) in una poesia dedicata all'amico di una vita, e uscita postuma in *Trasparenze* nel 1878: «S'anco accoglier dovesse indifferente / un sorriso o una celia il verso mio, / (giacché sta tra il passato ed il presente / o il disdegno o l'oblio), / voli il mio verso, Arrigo, ai versi tuoi! / S'amin tra loro almen, se più non m'ami; / se m'ami ancor, parlino insiem di noi / come tu meglio brami». E ancora: «Te già non colse la terribil fronda / che uccide il canto, il riso e le carole», dove viene certificata l'impossibilità di continuare a fare poesia, perché si è definitivamente spento il guizzo creativo che aveva guidato la penna di Praga all'inizio delle sue sperimentazioni. Si veda EMILIO PRAGA, *Trasparenze, Versi scritti in un giorno buio. Ad Arrigo Boito*, (n.20), vv.1-8 e 33-34, in *Ibidem, Poesie. Tavolozza, Penombre, Fiabe e leggende, Trasparenze*, cit., pp. 324-325.

## 2.2. «Alla salute dell'arte italiana»: libretto e partitura tra Manzoni e Verdi

Le fonti dei *Profughi fiamminghi* sono poche ed essenziali, com'è facile comprendere per un'opera che non ebbe più alcuna ripresa dopo la messinscena milanese.

Disponiamo dell'edizione a stampa del libretto di Praga e dell'autografo della partitura orchestrale, con interventi e limature dello stesso Faccio.<sup>24</sup>

Questo importante ed interessante documento, da me studiato con cura presso l'Archivio Ricordi di Milano che lo conserva, è costituito da quattro tomi voluminosi. L'autografo è la fonte originaria su cui ho basato le mie analisi musicali e formali dell'opera; tuttavia, su autorizzazione dello stesso Faccio, fu stampata per i tipi Ricordi la riduzione per canto e pianoforte dei *Profughi*, e gli esemplari superstiti di questo spartito sono presenti in alcune biblioteche pubbliche italiane, tra cui quella del Conservatorio «Giuseppe Verdi» di Milano. Il dramma, come ricordato sopra, fu ben presto dimenticato dai suoi stessi autori, ma non sfuggì alla prassi dell'epoca, che consisteva nello stampare singoli numeri dell'opera in edizioni a sé stanti. Fu questa la sorte, ad esempio, del *Preludio* dell'opera, che fu stampato in riduzioni per piccola orchestra o pianoforte a quattro mani.<sup>25</sup>

Se guardiamo al libretto, le situazioni ambientali prescelte da Praga sono decisamente in continuità con i registri espressivi consueti nell'opera italiana coeva o di poco precedente. Il dramma si regge infatti su alcuni cardini fondamentali, quali la sovrapposizione tra la vicenda politica e quella amorosa, le grandi scene corali intrise di colpi di scena – il *tableaux* del processo alla presunta strega e ad Ilda, la scena della rivolta protestante – che si mescolano ad elementi volutamente affettati e patetici, come il dissidio padre-figlia e il sacrificio della fanciulla a favore dell'amato e della rivale. L'elemento patriottico-risorgimentale, che il Praga lirico avrebbe dipinto almeno con qualche velatura di disillusione, costituisce gran parte delle scene d'insieme, senza presentare elementi di sovversione nelle scelte metriche e lessicali.

Nel coro finale in I/2 troviamo ad esempio i doppi senari manzoniani:

---

<sup>24</sup> Il libretto fu stampato dai tipi Ricordi nel 1863, anno della messinscena. Il frontespizio riporta le seguenti informazioni: *I Profughi fiamminghi* / Melodramma in tre atti / poesia di / Emilio Praga / musica di / Franco Faccio / Milano / Regio stabilimento musicale / Tito di Gio. Ricordi.

<sup>25</sup> Tutte le riduzioni furono stampate per i tipi Ricordi. La versione per piccola orchestra fu curata da Vincenzo Billi, mentre quella per pianoforte a quattro mani dallo stesso Giulio Ricordi.

Il Ciel delle Fiandre, masnade spagnuole,  
Congiura e vi grida – lo strazio finì! –  
Di Murcia e d’Asturia tornatene al sole  
D’atroci vendette qui spuntano i di!<sup>26</sup>

Lo stesso accade nel momento della rivolta (II/7), contro l’odiata oppressione cattolica:

Via! Maestri di roghi e di croci,  
Via dai solchi che i padri ci han dati!  
Via scherani di orribili frati  
Cui l’altare alla reggia guidò!  
Per le tombe dei poveri morti,  
Per le culle dei nostri bambini,  
Per le spose, o superbi assassini,  
Tutta Anversa la pugna giurò!<sup>27</sup>

Non mancano espedienti coloristici all’interno del libretto, il cui uso, ad esempio nel ricorso all’immaginario demoniaco ed infernale, è comunque convenzionale e misurato. È questo il caso della ronda dei soldati spagnoli per le strade di Anversa, in cerca dei luoghi della sedizione protestante, connotata negativamente come blasfema poiché votata alle forze del male («Tra aguglie e comignoli / Le picche non vanno: / È là che gli eretici / Convegno si danno; / Là streghe e fanatici / Ghignando, trescando, / Le fila rigirano / Del patto esecrando.»);<sup>28</sup> e il medesimo registro espressivo-linguistico viene impiegato durante la scena del processo contro Marta e Ilda, quando Velasco contrappone la purezza femminile alle oscure arti negromantiche («Fiamminga giovinetta / Non vidi mai più bella, / E il ciel l’ha maledetta, / E di Satano è ancella!»).<sup>29</sup>

La lingua poetica di Praga non si distacca quindi dai registri stilistici e dalle soluzioni metriche che si trovano in tanta produzione tragica coeva, a partire proprio da

---

<sup>26</sup> Cfr. *I profughi fiamminghi*, coro finale, I/2. Le quartine di doppi senari, alternando verso piano e verso tronco, garantiscono un impianto strofico regolare e una prosodia cantilenante che difficilmente poteva essere rivestita da un melodiare lacerato e frammentario. L’epicureismo ritmico, deplorato da Filippi negli avversari di Faccio – si veda il prossimo paragrafo – non sembra dunque messo in discussione, poiché una nuova estetica non è ancora pronta.

<sup>27</sup> Cfr. *Ibidem*, coro di fiamminghi rivoltosi guidati dal conte di Bergh, II/7. L’anticlericalismo e il piglio aggressivo, marchio di fabbrica di Praga e degli altri Scapigliati, si attenua nel regolare uso del decasillabo manzoniano, con cesura tronca al termine della strofa.

<sup>28</sup> Cfr. *Ibidem*, coro di soldati spagnoli, II/5.

<sup>29</sup> Il coro dei soldati dell’esempio precedente aveva una funzione di puro raccordo temporale, permettendo la fuga di Ilda dalla prigione, giusto in tempo per sventare le nozze di Ruggero. I settenari di Velasco (cfr. *Ibidem*, I/7) costituiscono invece un *a parte* nel grande concertato finale che chiude il primo atto.



quella dell'odiato Manzoni. Il libretto presenta – in ossequio alla tradizione – il settenario e l'ottonario nelle arie e nei duetti, il decasillabo e il doppio senario in quasi tutte le scene corali (a volte Praga opta per il senario semplice), e i canonici endecasillabi alternati ai settenari per le sezioni in recitativo. Nessuna poliedricità metrico-stilistica, quindi, da parte di un autore che ne aveva senz'altro le capacità. In realtà il dramma lirico di Praga presenta notevoli affinità con una delle tragedie più note del Romanticismo italiano, l'*Adelchi* manzoniano.

La seconda tragedia dello scrittore meneghino fu stampata per la prima volta nel 1822, in un contesto cruciale dal punto di vista storico-politico, e in una fase delicata e turbolenta delle cospirazioni risorgimentali. Le vicende tragiche della contemporaneità si riversarono inevitabilmente nel testo teatrale manzoniano, che pone al centro la caduta del regno longobardo in Italia ad opera di un esercito straniero, guidato da Carlo Magno. Nell'opera, infatti, lo scontro tra le passioni degli individui e le ragioni del potere si intreccia al tema dell'ineluttabilità della storia: gli eroi tragici protagonisti non possono raggiungere la felicità, e si rassegnano ad una sorte priva di gloria e colma di sofferenza, poiché questo prevede il disegno provvidenziale. La dimensione storico-religiosa fu un elemento imprescindibile per Manzoni durante la stesura dell'*Adelchi*: la fedeltà agli avvenimenti politici reali rappresentò sin da subito l'ossatura del progetto tragico, e l'ingombrante presenza del papa Adriano – che assolda i Franchi per sconfiggere definitivamente i Longobardi di Desiderio – è stata sempre letta dalla critica come un avvicinamento dell'autore a posizioni neoguelfe.<sup>30</sup>

La componente storica – e religiosa, trattandosi di una ribellione protestante – è fondamentale anche nell'opera di Praga, pur con delle differenze sostanziali: *Adelchi* racconta la caduta e il tradimento del Re dei Longobardi, mentre *I Profughi fiamminghi* celebrano la liberazione di Anversa dalle forze spagnole. Tuttavia, profondamente manzoniano è il tema dell'espiazione e del sacrificio femminile, laddove la sofferenza

---

<sup>30</sup> La tragedia è in perpetuo dialogo con la storia: non a caso, Manzoni stampò l'*Adelchi* nello stesso anno (1822) del *Discorso su alcuni punti della storia longobardica in Italia*. Pur prendendosi alcune licenze artistiche rispetto agli avvenimenti reali, l'autore era un profondo conoscitore della storia dei Longobardi, sul cui operato politico e morale nutrì sempre un giudizio positivo. Ma la forte delusione post-1821 lo avvicinò alle posizioni della chiesa, percepita come unica forza capace di interpretare la coscienza politica di un popolo diviso ed oppresso, nel momento in cui le altre esperienze andavano incontro a disfatte e fallimenti. Nel *Discorso* (che subì diverse revisioni come la stessa tragedia), Manzoni asserì senza equivoci che la giustizia era dalla parte di papa Adriano e dei Franchi, e il torto dalla parte di Desiderio e Adelchi. Ma questo non significa che la storia dei vinti non vada raccontata, o che sia contemplabile soltanto in un'aurea di negatività. Per un interessante parallelo tra la tragedia e il trattato si veda la postfazione di Paola Azzolini in ALESSANDRO MANZONI, *Adelchi*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, Venezia, Marsilio, 2005<sup>3</sup>, pp. 257-274.

individuale a causa del mancato appagamento dell'eros trova la propria apoteosi nella speranza ultraterrena.

Ermengarda, l'infelice sorella di Adelchi, è la sposa ripudiata di Carlo, che per ragioni politico-diplomatiche ha annullato il matrimonio; anche Ilda è ripudiata da Ruggero, che pur non essendo il sovrano nemico, appartiene ugualmente all'opposta fazione. Contrariamente ad Adelchi – i cui ideali di gloria e giustizia, pur avendo aspirazioni positive, vengono negati dalla storia che lo condanna all'inazione – Ermengarda non persegue un destino collettivo, quello del suo popolo, ma un sogno individuale. La sua è una sofferenza 'astorica', poiché scaturisce da un amore terreno la cui purezza risulta contaminata da vicende su cui non ha potere di intervento. Di fronte al dolore del ripudio, ella si abbandona alle mura del chiostro, dove morirà nell'estasi del delirio, non prima di aver perdonato il suo sposo, ora convolato a nuove nozze.

Allo stesso modo, il personaggio di Ilda – che certamente non condivide con Ermengarda la statura di eroina tragica – si mostra disinteressato alla rivolta fiamminga, al ruolo vittorioso che la provvidenza ha assegnato a suo padre, il Conte di Bergh. Essa si presta dunque alle scene di più intenso lirismo, ad una forte stilizzazione elegiaca, e ad un affettato patetismo che raggiunge il culmine nell'addio finale all'amato e al padre, nelle cui braccia spira. Nella grande scena della rivolta (II/7), quando Bergh alza la mano per maledirla senza però trovare la forza, avviene la riconciliazione tra padre e figlia, che annulla ogni allusività erotica in una affettività filiale di stampo cristiano:

Questo è il bacio del perdono...

Padre, padre, oh santo, oh buono!

Tu mi schiudi il paradiso...

Stolta! E un altro io ne sognava

E tramava di fuggir!...

Sul tuo sen m'ascondi il viso,

Sul tuo seno io vo' morir!

La comparsa della rivale, poi, colloca Ilda nel pantheon delle eroine sventurate e rinnegate, un'assemblea affollata da secoli di tradizione letteraria, dalle cui maglie usurate la narrativa scapigliata provava ad uscire, creando tormentate individualità femminili.

Anche in questo caso, quindi, la mancanza di un approccio innovativo da parte di Praga fa piombare il dramma nel canonico senso di colpa che Ilda prova per aver

interrotto le nozze (le quali comunque non si sarebbero celebrate a causa dello scoppio della rivolta). Il meccanismo espiativo che si mette in moto produce l'atteso *coup de théâtre*, con la fuga dal carcere dei due amanti, anticipata dalla resa colpevolizzante di Ilda (III/3):

Povero prigionier l'ira che desta  
Il mio semblante in te...più amor non chieggo,  
Ma non vo' che tu m'odii...  
Amico...ho errato anch'io.  
E a riparar qui venni all'error mio!  
Rugger!... l'uscita è libera!

Il pathos sacrificale trasforma Ilda in un'eroina positiva, la cui voce autonoma e cosciente sovrasta infine le vicende storiche e politiche, senza subire lo stesso ripiegamento nel delirio onirico che tocca in sorte ad Ermengarda. Quanto a devozione e distacco spirituale dalle passioni terrene, Praga supera qui di gran lunga il giansenista Manzoni.

Ma è nella scena finale di confronto con il padre che la sovrapposizione con l'eroina manzoniana è pressoché totale. Di fronte alla volontà di vendetta dei rispettivi genitori ribelli, le figlie invocano la clemenza e il perdono sugli uomini che le hanno ripudiate. Praga colloca questo duetto (in cui Ilda muore) come epilogo dell'opera (III/4):

BERGH: Ciel! Come sei...Quel perfido  
Deh strascinate a me!  
Qui!... l'ho giurato! Ucciderlo  
Voglio...  
ILDA: Pietade!...  
BERGH: Ahimè!  
ILDA: Padre, non farlo...lasciami  
Salir nel paradiso  
Coll'amor suo nell'anima,  
Con questa gioia in viso...  
Non sai?... della tua figlia  
Il prediletto ei fu!

Il dialogo tra Ermengarda e Desiderio si svolge invece all'inizio della tragedia manzoniana, e pur non dichiarando di amare ancora Re Carlo, la fanciulla si mostra reticente di fronte ai propositi di vendetta del padre e del fratello (*Adelchi*, I/3):

ADELCHI: [...] Ah! nostro

È il tuo dolor, nostro l'oltraggio.

DESIDERIO: E nostro

Sarà il pensier della vendetta.

ERMENGARDA: O padre

Tanto non chiede il mio dolor; l'obblio

Sol bramo; e il mondo volentier l'accorda

Agli infelici [...]

Quando Desiderio, qualche verso più avanti, la interroga sui suoi reali sentimenti, Ermengarda evita di rispondere, rivelando l'angosciosa solitudine del proprio dolore:

DESIDERIO: [...] Di quell'iniquo

Forse il supplizio ti dorria? quel vile,

Tu l'ameresti ancor?

ERMENGARDA: Padre, nel fondo

Di questo cor che vai cercando? Ah! nulla

Uscir ne può che ti rallegri [...]<sup>31</sup>

Nel confronto tra le due eroine sconfitte dai disegni oscuri e potenti della storia, il libretto di Praga può legittimamente rivendicare come proprio incunabolo la tragedia di Manzoni: un'ulteriore spia, se ancora ve ne fosse bisogno, dell'enorme debito stilistico che alcuni dei temuti sovvertitori delle convenzioni nutrivano nei confronti della tradizione, al momento del debutto.

La trama amorosa, in ambito musicale, sfrutta un repertorio drammaturgico consolidato, e si dispiega nel libretto attraverso una serie di pezzi chiusi tradizionali: è questo il caso della cavatina di Ilda nel primo atto, quando la giovane domanda lumi alla veggente sul suo antico amore («Del mio diletto errante»), o della romanza dolente di Ruggero imprigionato, «Bianca, bianca, muta, muta», all'inizio del terzo atto. Ambedue esprimono il proprio tormento per un amore che non può conoscere epilogo

---

<sup>31</sup> In questi brevi versi già si addensano le nuvole che tormenteranno la psiche di Ermengarda sino al delirio. Vedi *Ibidem.*, pp. 99-100.

felice, e la musica di Faccio, come dimostro più avanti, utilizza frasi melodiche ed espedienti armonici molto tradizionali.

Praga, dunque, confezionò per l'amico compositore un libretto suddiviso in numeri, come nel più canonico degli esercizi di drammaturgia operistica. Non è possibile scorgervi alcuna dirompente novità nella geometria drammatica, e se le soluzioni stilistiche più audaci proposte da Praga si limitarono a *tableaux* spettacolari, colpi di scena ad effetto, agnizioni e assoluzioni finali in virtù del trionfo dei buoni sentimenti, possiamo dire che gli orizzonti d'attesa del pubblico dell'epoca furono completamente soddisfatti. Seguendo i meccanismi standardizzati e massificati del feuilleton, il lirico sperimentale rinunciò senza troppo rammarico alla poetica ironica, disillusa, negativa e straniante promossa dagli Scapigliati sia in campo letterario che pubblicistico.

Nessun concreto passo in avanti risulta compiuto a livello musicale, specialmente per quanto concerne la continuità drammaturgica e la fusione simbiotica degli elementi scenici e musicali. Né, come adesso intendo dimostrare con alcuni esempi della partitura di Faccio, vennero scardinate le strutture formali considerate asfittiche e ridondanti, poiché alla loro – tutto sommato – efficace razionalità questi giovani autori non avevano trovato alternativa. Come prova evidente di questa mancata rivoluzione teatrale – che *I profughi fiamminghi* avrebbero dovuto inaugurare – rimando alle tabelle in appendice, che riassumono la successione delle scene e dei numeri musicali in ciascuno dei tre atti. Dal confronto con queste tabelle, appare evidente come le forme chiuse fossero ampiamente presenti nella musica di Faccio, poiché il declamato della *scena* e l'intonazione lirica del *cantabile* o della *cabaletta* restarono cristallizzati per l'intera opera, e la metrica di molte arie presentava periodi regolari.

Non solo; rigide cesure separano le scene, e tutta la struttura drammatica punta all'acme dei concertati finali in ciascuno dei tre atti. Lo sviluppo armonico-tonale, la rottura dell'ordine regolare e simmetrico nel movimento metrico-ritmico, la fusione di melodia vocale e suono orchestrale, il superamento della consonanza armonica come elemento basilare della sintassi operistica, restarono idee e propositi ambiziosi, risultando però assenti nel primo melodramma della Scapigliatura.

Si possono addurre come esempio alcuni numeri dell'opera, che per la posizione nel dramma e per il valore spettacolare-semanticamente attribuito loro dal pubblico in decenni di consuetudini, risultano assai significativi. La sortita di Ilda, nel primo atto, si inserisce in un contesto che sembra espunto direttamente dal verdiano *Ballo in*

*maschera*, andato in scena a Roma pochi anni prima, dopo difficoltose peripezie: anche qui troviamo un antro dell'indovina, luogo che ospita le riunioni dei congiurati, e una giovane fanciulla che chiede lumi sul suo futuro, nella speranza di ritrovare la felicità perduta. Nel caso dei *Profughi* non si assiste ad alcuna profezia, ma questo momento di condivisione intima permette ad Ilda di sfogare liricamente il proprio tormento.

Nell'aria la disposizione dei settenari è perfettamente tradizionale, e il canto segue uno schema regolare di otto battute, che procede per semifrasi di due misure. Nessuna lacerazione si produce quindi nella simmetria melodica, né tantomeno si presentano scossoni a livello armonico: l'accompagnamento orchestrale è scarno ed essenziale, limitandosi a piccoli giochi di eco della linea vocale e all'impiego di accordi di sesta e settima. Non c'è alcun utilizzo assordante della compagine strumentale, né alcuna dissonanza stridente che il pubblico milanese non potesse affrontare [vedi Esempio musicale 1].

Una situazione analoga si trova al principio del terzo atto: in questo caso si tratta dello sfogo lirico del tenore, che imprigionato e tormentato dal senso di colpa nei confronti di Ilda canta la propria romanza (anche qui si allude ad un illustre precedente verdiano: l'aria di Jacopo rinchiuso nelle galere veneziane all'inizio del secondo atto de *I due Foscari*; ma si può pensare ugualmente alla romanza di Corrado nel terzo atto de *Il Corsaro*). L'aria presenta una breve introduzione strumentale che gioca su triadi in secondo rivolto e settime diminuite, la cui dissonanza pura però tende a risolversi velocemente. La linea vocale del tenore, che parte in anacrusi, si muove regolarmente sia a livello metrico, con semifrasi che non eccedono mai le due misure, sia a livello armonico, seguendo i gradi fondamentali del Fa minore d'impianto. Nell'accompagnamento orchestrale Faccio dimostra qui maggiore audacia, grazie a ritmi sincopati e in levare, giocando su continui smottamenti tra accordi minori e maggiori.

Ma certamente l'impiego di qualche bequadro non può dirsi sufficiente per scardinare quell'attrazione gravitazionale esercitata dalla tonica, denunciata in questi anni da Boito come principale blocco nel progresso musicale italiano [vedi Esempio musicale 2].

Ulteriore emblema dell'impianto convenzionale dell'opera può infine essere un pezzo d'*ensemble*, il terzetto dell'ultimo atto, quando Ilda permette la fuga di Ruggero e Margherita e benedice, con estremo dolore e spirito di sacrificio, l'unione dei due amanti. La critica, come scrivo nel prossimo paragrafo, si concentrò molto su questo

terzetto, riconoscendone l'ascendente verdiano e apprezzandone la chiarezza strutturale [vedi Esempio musicale 3].

Si tratta di una melodia dolcissima, che si muove sui gradi fondamentali del sol maggiore d'impianto per giungere ad una tradizionale modulazione in re maggiore, tono della dominante. Per giungere a questo canonico traguardo, Faccio utilizza una triade minore sul quarto grado in secondo rivolto (sol-mi bemolle-do) e una settima di dominante (la-do diesis-mi-sol) di Re, un percorso tutt'altro che diabolico. Il canto viene dispiegato a gran voce prima da Ilda e poi dai due amanti all'unisono. Anche in questo caso la disposizione dei settenari è perfettamente simmetrica, e la linea vocale si muove in semifrasi equivalenti. Gli archi accompagnano il disegno inizialmente con crome ribattute, poi, con una scaletta discendente di cesura, passano ad un più corposo tremolo, che funge da sostegno alle due voci, senza produrre alcuna discrasia armonica o urto dissonante. Il terzetto fu senza dubbio uno dei momenti di maggiore pathos alla prima rappresentazione, sia per la collocazione drammatica – commovente e risolutiva – alla fine dell'opera, sia per l'elevato grado di parentela condiviso con altre situazioni melodrammatiche, assai care all'uditorio.

Di certo, nessuno dei numeri qui presentati – e il discorso potrebbe ampliarsi senza problemi all'intera opera – produce uno smottamento estetico, un rovesciamento delle convenzioni, o un'idea drammatica innovativa. La scelta di esordire con un lavoro tradizionale va di pari passo con una messa in musica consueta. Non credo che ciò vada del tutto ascritto ad una penuria di mezzi linguistici da parte dei giovani autori, che pure erano alle prime armi. Questo elemento era di certo presente, ed è necessario tenerlo in considerazione; ma penso, più in generale, che l'idea del nuovo dramma per musica scapigliato non fosse ancora applicabile, pur con tutte le imperfezioni e carenze, poiché mancavano dei presupposti fondamentali.

Tali prerequisiti, si badi bene, non sono semplicemente un testo poetico sperimentale o un soggetto drammatico inusuale e antiaccademico; affinché possano esprimere tutto il loro potenziale, gli Scapigliati necessitano di un globale contesto favorevole, quindi di un uditorio colto e consapevole, di un'adesione convinta ai propri ideali da parte degli interpreti, e di un mutamento più consistente nel paradigma estetico dell'opera italiana. Per tutto ciò è ancora troppo presto, e delle condizioni veramente adatte al battesimo di questo nuovo teatro non si avranno prima della messinscena bolognese di *Mefistofele* nel 1875 (opera, in ogni caso, rimaneggiata e limata).

Appare dunque decisamente fuori luogo l'estasi palingenetica celebrata in un'ode saffica dallo stesso Boito, durante un pranzo in onore de *I Profughi fiamminghi* e dei loro autori. Nella velenosa lirica, improvvisata durante l'allegra bevuta in compagnia – e che suscitò lo sdegno di Verdi – l'avvento dell'«arte del futuro» sembra essere già disponibile, in questo fragile dramma in tre atti dal sapore nettamente retrogrado. In realtà Boito non riponeva alcuna fiducia in Praga, ma credeva nella musica del giovane amico veronese e nelle sue capacità compositive. Lo scontro con la cultura milanese borghese era però la linfa vitale che conferiva senso e ragione di esistere alla compagine scapigliata, ed era pertanto necessario premere sul pedale dell'alterità stilistica. Nel testo dell'ode, infatti, si ritrovano tutti i termini della *querelle* artista-pubblico, il febbrile senso d'attesa per l'imminente rinnovamento dell'arte, e la derisione delle vecchie generazioni. Il lemma «giovane» appare nel quinario che chiude la prima strofa, ed è riferito a quell'arte italiana alfine rinfrescatasi e libera «dalla cerchia del vecchio e del cretino»; difatti, «un'altra schiera d'intelletti ardenti / è già matura», e non si cura certo delle critiche dei dogmatici passatisti, pronta com'è a rizzare l'arte «su quell'altar bruttato come muro / di lupanare» (il famoso verso che scatenò le furie di Verdi).

In un brindisi più dionisiaco che saffico, un gruppo di giovani innovatori e geniali, festeggiava il loro primo traguardo, consapevoli forse della caducità della loro operazione artistica, ma pronti a battezzare la nuova estetica con fiumi di «Sciampagna», mentre lo stuolo di critici e amanti del belcanto, «la folla rachitica e grifagna», poteva anche crepare di sete.<sup>32</sup>

Odi saffiche a parte, alcuni elementi inconfutabili restano sul piatto: l'avvicinarsi di tonalità vicine, l'adozione del medesimo metro per la stessa tipologia scenica, il ridotto movimento armonico, agogico e, di conseguenza, drammatico, restano le fragilità congenite dell'opera (cfr. sempre le tabelle riassuntive poste in appendice). Ma, come mostro nel prossimo paragrafo, non fu questo il principale capo d'accusa, bensì l'aver svenduto la melodia e l'eleganza belcantistica italiana all'armonia tedesca e al declamato wagneriano freddo e austero. Questa – assai presunta – colpa non venne mai perdonata.

---

<sup>32</sup> ARRIGO BOITO, *All'arte italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano*, in TS, cit., pp. 1373-1374. L'ode fu pubblicata il 22 novembre 1863 sul «Museo di Famiglia», pochi giorni dopo il debutto scaligero dei *Profughi*. L'incomprensione tra Verdi e i due giovani artisti si trascinò per lunghi anni.



*I Profughi fiamminghi* non presentano ovviamente alcun elemento assimilabile ai drammi musicali di Wagner, peraltro ancora sconosciuti in Italia a quest'altezza: eppure il binomio musica italiana/musica tedesca, e di conseguenza la polarizzazione radicale tra due modi diversi di concepire l'arte, divenne lo strumento prediletto nella lotta contro i giovani compositori, quando non occasione di vera e propria derisione. Ritroviamo questo *refrain* ancora molti anni dopo, in persone tra l'altro assai vicine all'ambiente, come Antonio Ghislanzoni, scapigliato e fervente mazziniano, ma allergico ai proclami estetici di Boito. Questa contrapposizione binaria è al centro di un suo breve testo, pubblicato in *Racconti e novelle* nel 1874: *Il violino a corde umane*.

Protagonista del racconto è il violinista tedesco Franz Sthoeny, coetaneo del grande virtuoso italiano Paganini, il cui successo invade ogni teatro d'Europa. Una notte, dopo aver ascoltato un concerto del violinista genovese a Parigi, il vecchio maestro di Franz, Samuele Klauss, rivela al suo giovane allievo che Paganini non suona come un normale essere umano, in quanto ha stretto segretamente un patto con il diavolo, ricorrendo alla magia nera. Egli, infatti, ha ucciso l'amico più caro che aveva al mondo, e con le sue viscere ha composto le quattro corde del suo strumento, riproducendo sul violino il timbro della voce umana. Franz comprende quindi che l'arte perfetta non è a portata dell'uomo, e se si vuole raggiungerla si deve essere disposti a sacrificare chi si ama, e persino la propria anima. Decide quindi di bruciare il violino e di lasciarsi morire poco a poco, fino a quando il vecchio Samuele non gli lascia un biglietto, accanto al suo freddo cadavere. L'ultimo sacrificio del maestro, l'uomo che più amava al mondo, è oramai compiuto, e Franz, per rispetto della volontà del defunto, decide di utilizzare il corpo, i muscoli, le vene per fabbricarsi le corde di un nuovo violino.

Convinto che il suo strumento vibri adesso dell'amore e della compassione che il vecchio Samuele provava per lui, Franz decide di sfidare Paganini in un concerto pubblico, dove entrambi saranno chiamati ad eseguire la terribile fantasia-capriccio *Le streghe*. Il pubblico, accorso numeroso, acclama Paganini e la sua formidabile prestazione, e quando tocca a Franz resta invece freddo e distaccato. Tuttavia, la performance di Franz è impeccabile, tecnicamente solida e scevra di difetti.

Ma:

«ciò che Franz aveva sognato di ottenere per effetto delle corde simpatiche; il gemito della passione, il grido straziante dell'agonia, il ruggito della foresta e l'ululo dei dannati – ciò che il vecchio Samuele

avrebbe voluto comunicare al suo allievo ed amico, immolandogli se stesso e dotando di corde umane lo strumento di lui – tutto questo edificio di illusioni, di speranze, che nell’anima dell’artista alemanno si erano tramutate in fede sicura – tutto svanì in un istante».<sup>33</sup>

Franz distrugge quindi sul palco le corde del suo violino, e piangendo disperato si rivolge a Paganini, cui racconta tutta la storia del sacrificio del suo maestro. Il ‘diabolico’ Paganini, dietro alla cui figura si celava Ghislanzoni stesso – e tutti gli avversari dei cosiddetti avveniristi, ancora per molto tempo a venire – sorride a Franz, e con estrema tranquillità domanda se il suo vecchio maestro fosse tedesco. Alla risposta affermativa, egli appoggia la mano sulla spalla di Franz e gli consiglia, per la prossima volta, di munire il suo violino di corde ottenute da fibra italiana. Solo così potrà donare al suo strumento l’anima, la passione, e il fuoco che desidera.

Per fare arte e produrre passioni profonde non è dunque necessario stringere patti col diavolo, o ricorrere ad espedienti magici e stregoneschi: è necessario invece essere italiani. Questo rimbrotto ossessivo accompagnerà la giovane generazione degli Scapigliati durante tutto il loro apprendistato artistico.

### *2.3. Gli avveniristi scapigliati: equivoci della ricezione*

La decisione di esordire con un melodramma ben ancorato nell’alveo della tradizione ebbe un contraccolpo pesante per i cosiddetti avveniristi di ambiente milanese. Non è possibile immaginare quanto la critica avrebbe potuto scatenarsi, se davvero si fosse presentato un lavoro di rottura delle convenzioni operistiche. Faccio e Praga furono difatti accusati di essere dei semplici imitatori – e non i creatori di un nuovo linguaggio – dei peggiori modelli possibili, secondo l’idea di certa critica italiana. Oggetto di cattiva emulazione, nelle analisi di molta pubblicistica coeva, sono ovviamente Meyerbeer e Wagner, ma anche Gounod. È interessante, da questo punto di vista, leggere alcune delle recensioni che accompagnarono l’esordio.

Si guardino ad esempio i molteplici modelli indicati da Piero Cominazzi, poeta classicista e giornalista tra i più prolifici, redattore del settimanale drammatico e letterario «La Fama»:

---

<sup>33</sup> ANTONIO GHISLANZONI, *Il violino a corde umane*, in *Ibidem, Autobiografia di un ex-cantante e altri racconti musicali*, Roma, NeoClassica, 2016, pp. 45-55: 53-54.

Le nuove insegne che portano il motto *Musica dell'Avvenire* furono baldanzosamente innalzate alla Scala da un Italiano ben prima che altri se lo aspettasse [...] Parecchi fra i nostri e giovani e maturi si sperimentarono ad imitare il Meyerbeer e caddero, quantunque le opere del grande alemanno abbiano ormai tra noi la più cordiale ospitalità: ora le fortune, che amiam dire capricciose, del *Faust*, invaghirono alcune menti, che corrono ansiosamente dietro l'indefinito di quella musica, la quale si slancia, a chiusi occhi, per gli spazi immaginari, e vi smarrisce, presumendo di trovare la verità nell'incertezza e nel vago, gli affetti e le passioni in una realtà senza cuore e senza poesia. Parve a taluno ovvia l'imitazione di quella scuola che il Wagner appunto chiamò dell'*avvenire* [...] Già fin da quando udimmo il *Mistero*, *Le sorelle d'Italia*, [...] altamente maravigliammo veggendovi giovani ch'esser doveano precipuamente educati e cresciuti allo studio dell'arte italiana, posporla e conculcarla così da credersi fossero dessi calati d'oltr'Alpe, recando [...] quel lavoro in cui (già lo avvertimmo) tutto era straniero, intendimento, meccanismo di arte ed aspirazione.<sup>34</sup>

L'accusa di forestierismo è generalizzata e indistinta, ponendo nel calderone sia il *grand-opéra* meyerbeeriano che il dramma musicale wagneriano, e persino il *Faust* di Gounod, la cui accoglienza in Italia non fu affatto così 'capricciosa'.

L'accento viene posto sui destini e le strambe aspirazioni dei discepoli delle accademie musicali italiane, i quali si recano all'estero ad imparare un'arte in cui la neonata nazione d'origine dovrebbe eccellere e non temere rivali. Inevitabilmente, lo stigma si estende anche a Boito, e al lavoro giovanile ancora ben presente nella mente del critico-recensore: l'aver perseguito una musica priva di spessore e di poesia poteva essere forse perdonato in un saggio scolastico, ma il perseverare nell'errore va incontro ad una condanna senza appello. Faccio, continua il recensore, avrebbe pervicacemente costruito un'opera sorretta da interminabili recitativi, dove il canto non risultava curato né messo in risalto, e in cui, «lo strumentale abbonda, eccede spesso ed assorda, e ciò che ci sembra peggiore, in ragione del principio dell'autore, di frequente trasforma e travisa il concetto drammatico».<sup>35</sup>

Le effettive competenze musicali dell'autore dell'articolo non hanno importanza in questo contesto, poiché egli non si addentra in analisi più o meno approfondite della veste sonora che Faccio conferì all'opera. Cominazzi si muove nel

---

<sup>34</sup> Cfr. Piero Cominazzi, *Appendice*, in «La Fama, rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», 17 novembre 1863.

<sup>35</sup> *Ibidem*. Il critico continua sferrando ancora una volta l'arma della banalità dell'imitazione: il vizio dello strumentale deriverebbe infatti da una volontà e da un «capriccio d'innovare più che altri non facesse, trasmodando come sogliono il più delle volte gli imitatori».

contesto ambiguo del pregiudizio culturale, incerto se confermarlo o superarlo, ponendosi finalmente in un atteggiamento scevro di aprioristici preconetti. Il pensiero pregiudiziale era di fatto sempre lo stesso: scorgere nella giovane e arrivista generazione scapigliata il marchio indelebile dell'avvenirismo, anche quando difficilmente se ne scorgeva traccia. Tale valutazione si estese, a partire dalle esercitazioni in Conservatorio, anche a Boito e Faccio, ed essi non riuscirono per lungo tempo a scrollarsi di dosso questi capi di imputazione, magari approfittandone furbamente.

Tra le scelte poste all'indice dalla critica coeva ritroviamo anche l'abuso del modo minore, la penuria di idee melodiche, la preponderanza della parte orchestrale in molte scene del dramma e in episodi strumentali autonomi. Tutti questi elementi poterono senza dubbio costituire un disvalore nella partitura dell'inesperto compositore veronese, ma non furono criticati poiché realizzati in modo inappropriato, ma solo perché proposti.

Nel settimanale «La Gazzetta dei Teatri», edito a Milano da Giovanni Battista Lampugnani, l'anonimo recensore punta anch'egli il dito contro lo sperpero di soldi pubblici, investiti per la formazione dei due giovani compositori. Facendo riferimento al sussidio ministeriale di cui Boito e Faccio godettero per perfezionarsi nell'arte musicale a Parigi, il critico non mostra infatti alcun dubbio:

Fu un grosso errore; l'Italia, culla della musica, ha forse desso bisogno che i suoi giovani ingegni vadino allo straniero ad imbastardire la purissima scuola dei padri nostri? Il denaro della nazione non si sarebbe potuto spendere in cose di assai maggiore utilità, che non fosse quella di mandare due bravi giovinotti a divertirsi alcun tempo nella grande capitale francese?<sup>36</sup>

L'aver sovvenzionato degli artisti italiani, affinché disimparassero e stravolgersero il melodismo belcantistico e le qualità intrinsecamente musicali della nostra lingua, ebbe, nell'idea del recensore, una sola, terribile conseguenza: il sacrificio – sull'altare della scuola oltremontana – dell'notevole ingegno di Faccio, in nome di una sequela di astruserie che difatti uccisero di noia il pubblico milanese.

Anche in questo caso, il critico non entra nel dettaglio, né ritiene sia utile per i suoi lettori specificare l'entità di queste astruserie: il peccato originale è stato la rinuncia

---

<sup>36</sup> Cfr. «La Gazzetta dei Teatri», 12 novembre 1863.

al belcanto per far posto alla declamazione, fredda e austera come la musica germanica, priva quindi di pathos ed espressività. La *querelle* sollevata da *I Profughi fiamminghi*, inserendosi sui tradizionali binari dello scontro tra musica italiana e musica tedesca, investì di fatto fazioni culturali e ambienti dell'intellettualità milanese di tendenze opposte. Ben presto, per supportare l'uno o l'altro partito, i parametri di giudizio si polarizzarono radicalmente, tra chi parlò di trionfo e innovazione, e chi di disastro e tradimento.

A riprova di questa rigida contrapposizione binaria, può essere utile leggere altre due recensioni, provenienti dagli opposti fronti. Il già citato Filippo Filippi, tra le voci più autorevoli de «La Perseveranza», nonché ammiratore della cultura musicale wagneriana, scrisse, com'era prevedibile, un lungo articolo a difesa del giovane Faccio, amico e protetto.<sup>37</sup>

[Faccio] è uno dei più impegnati nella lotta, forse uno di quelli che coopererà alla vittoria nei tempi avvenire. La lotta oggi ferve [...] fra coloro che, invocando le tradizioni melodiche dell'ultimo ciclo classico italiano, ritengono per sforzi impotenti di miseri ingegni e per barocche aspirazioni all'astruso e all'indefinito, i tentativi degli altri che la vogliono finita colle forme e colle formule disusate, e che, riconoscendo l'immensa potenza della musica per l'espressione drammatica, vogliono raggiungere questa espressione con strutture di idee affatto diverse dalle abituali, e ormai troppo usate ed abusate convenzioni.<sup>38</sup>

Il melodramma di Praga e Faccio avrebbe il merito, nell'idea di Filippi, di aver sancito uno spartiacque tra l'usurata tradizione italiana – che aveva perduto in efficacia drammatica ripetendo sino al logorio le strutture rossiniane – e una nuova concezione teatrale, in cui la musica e il canto concorrono parimenti alla realizzazione dell'azione scenica (non a caso, nello stesso scritto, Filippi cita l'epistola prefatoria dell'*Alceste* di Gluck). Soltanto quelli che Filippi definisce «fautori della melodia ad ogni costo, della sensualità tecnica, dell'epicureismo ritmico» possono opporsi ad un così evidente rinnovamento artistico. Essi sono ancora legati ad un'idea logora di melodia, intesa

---

<sup>37</sup> Sul medesimo periodico musicale, nel febbraio del 1860, era apparso un articolo dello stesso Filippi, all'epoca non ancora partigiano di Wagner, significativamente intitolato *La musica dell'avvenire*. Qui l'autore provava a fare un po' di luce su un termine molto in voga all'epoca, a cui erano stati attribuiti svariati significati. Filippi mosse molte critiche a Wagner, esprimendo anche giudizi coloriti sulla sua musica, definita come «salsa senza trota». Si veda «La Perseveranza», 13 febbraio 1860.

<sup>38</sup> Cfr. «La Perseveranza», 14 novembre 1863.

come successione lineare e ordinata di suoni, suddivisi in canoniche formule ritmiche e impalcature formali. Filippi ricorda dunque ai nostalgici conservatori del belcanto che:

[...] la parola *melodia* ha un senso più lato, e che il suo modo di atteggiarsi può essere talmente cambiato col cambiarsi dei gusti, dei generi, degli stili, da produrre impressione quasi di oscurità e di astruseria.  
[...] il Faccio badando ad uscire dalle pastoie del convenzionalismo, ed obbedendo ad una individualità, che in lui si rivela potentissima fino da questo primo lavoro, subordina sempre la melodia all'espressione drammatica della parola, estendendo questo suo principio anche alla struttura dei pezzi, alle forme, persino all'insieme dell'opera, per cui quella cura di evitare cadenze, corone, ritornelli a sproposito e quasi sempre di finire i pezzi non per finirli, ma per continuarli secondo lo esigono il soggetto e le situazioni.<sup>39</sup>

La disputa estetica trasmigra in questo caso in un oceano speculativo e in considerazioni di più alto ordine generale, perdendo di vista l'oggetto del contendere, ossia l'opera di Faccio: in questo lavoro, come ho dimostrato nel precedente paragrafo, le cadenze e i ritornelli abbondano, e le cabalette vengono ripetute nonostante – ad esempio nell'idea di Boito – ciò disturbasse notevolmente la verità scenica.

Seppur ad un livello inconscio, e nella più grande cornice dello scontro tra musica italiana e musica germanica, la dialettica sembra tirare in ballo due visioni opposte dell'arte. Da un lato l'idea apollinea e razionale che persegue la compiutezza formale, l'eufonia del verso, l'uso dell'accompagnamento orchestrale e delle linee vocali per pure finalità espressive, che ponevano – perlomeno nel pensiero di Filippi – a rischio la veridicità drammatica; dall'altro un'idea mobile, cangiante, che punta alla contaminazione stilistico-espressiva, e che non teme la rottura di un'architettura prestabilita in nome dell'emersione di un nuovo gusto estetico – quello scapigliato – e di un pensiero artistico che nel teatro conosce il suo campo d'elezione e di prima sperimentazione.

Dal fronte opposto, maggiormente conservatore, la risposta non tardò a giungere, impiegando le stesse modalità di estremizzazione. L'attacco più virulento giunse dal settimanale di tendenza moderata «Rigoletto», un periodico dedicato alla letteratura e al teatro, che si definì «d'umor nero» perché alla Scala era andata in scena la tanto «strombettata opera del maestro Faccio, sopra parole (non libretto) di Praga».<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Cfr. «Rigoletto: giornale letterario, teatrale», 13 novembre 1863.

Il giudizio negativo ingloba qui anche la veste letteraria dell'opera, considerata così mediocre da risultare priva di dignità poetica. L'anonimo recensore – ma è certo che si tratti di Antonio Scalvini, che si firmerà nel numero successivo – criticava l'articolo apparso il giorno prima su «Il Pungolo», periodico concorrente, e rimandando l'analisi dettagliata della partitura alla settimana successiva, si limitava ad anticipare che se quelle di Praga erano solo parole e non versi poetici, quella di Faccio era musica impossibile, senza ispirazione, senza istinto melodico, «né del passato, né del presente, né dell'avvenire». <sup>41</sup>

Qui sembrerebbe che *I Profughi fiamminghi* vengano finalmente analizzati dal punto di vista della realizzazione musicale, senza nessun tipo di pregiudizio sul presunto avvenirismo di Faccio. Il punto dirimente è sempre la qualità dell'estro melodico del compositore veronese:

I giornali propugnatori del signor Faccio e della sua musica (?) si sbracciano [...] per provare che la musica del giovane maestro, contiene della melodia. [...] Uno di essi, il *Pungolo*, cita in suo appoggio il signor D'Ortigue, volendo provare che se nei *Profughi*, non c'è la melodia nuda (cioè italiana) c'è quella oltremontana che si infonde e s'incorpora coll'istrumentazione. L'altro (*La Perseveranza*) ne cita Wagner, e vuol tirarci all'istessa conseguenza. Ma [...] volendo anche ammettere [...] che questa specie di melodia di nuovo conio esista nell'opera di Faccio, esistono melodie belle e brutte, eleganti e triviali; ed in tal caso è alle seconde che apparterebbero quelle del Faccio. <sup>42</sup>

Da un esordio così atteso e caricato negli ambienti musicali milanesi, il critico-recensore, Antonio Scalvini, era sicuro di aspettarsi idee fresche e nuove, ed un certo colorito locale che riproducesse il contesto storico-politico delle Fiandre in rivolta, come scriverà più avanti. Pur di ascoltare tutto ciò era persino pronto ad affrontare quella che definì un'«istrumentazione strana ed arrischiata», una melodia mescolata con l'armonia; ma a condizione che il seggio regale che nella musica spetta alla componente melodica non fosse in alcun modo profanato. Ecco infatti le motivazioni della stroncatura senza appello, ancora una volta basata su atteggiamenti prevenuti o comunque su una scarsa conoscenza delle leggi armonico-tonali:

---

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Cfr. «Rigoletto: giornale letterario, teatrale», 20 novembre 1863. L'articolo è a firma di Antonio Scalvini.

Quest'armonia, che i suoi difensori vogliono a tutta forza fondere colla melodia, quasi che il genio e l'ideale si possano fondere col calcolo e la matematica, è dessa osservata in tutte le sue leggi? Non troviamo noi alla bella prima rappresentazione, in fine al terzetto dell'ultimo atto sopra un accordo *sol* maggiore il flauto cantare in *mi* minore? Chi ci garantisce che di codeste dissonanze, il maestro col suo *ardire*, non sia stato portato a commetterne parecchie?

E ancora, poco più avanti:

E quando volle cavare un effetto, o per dir meglio attirare l'attenzione del pubblico, dovette abbandonare il suo sistema incompreso ed incomprensibile, per spiegare alla fine una specie di melodia, che se non è originale, almeno si lascia intendere, come nella prima frase dell'adagio del finale secondo, nella romanza del tenore e nel terzetto, in cui fu costretto di prendere ad prestito la forma verdiana, la sola che gli valse qualche applauso, la sola che era una vera forma, non una rete di girigogoli indefinibili.<sup>43</sup>

La garanzia di evitare dissonanze e armonie stridenti con gli avveniristi scapigliati non esiste, ed è quanto basta per gettare alle ortiche ogni creazione che esca dalla loro fucina artistica, considerata per antonomasia anticonvenzionale e sperimentale. Eppure, il medesimo terzetto – vale a dire quello tra Ilda, Ruggero e Margherita nell'ultimo atto, al momento della fuga dei due amanti dalla prigione – è descritto dal giornalista come *exemplum* sia negativo che positivo: viene stigmatizzato per il trattamento armonico dissonante – il flauto che canta nel relativo tono minore rispetto a quello d'impianto del terzetto – ma poi considerato degno di strappare qualche applauso, perché organizzato seguendo la consolidata struttura formale verdiana.<sup>44</sup> L'idiosincrasia della recensione mostra senza alcuna ambiguità l'inconsistenza di alcune argomentazioni detrattive, che inciampano in vistose contraddizioni qualche riga più avanti.

Il punto focale del dibattito estetico, scatenatosi su periodici e riviste attorno alla prima dei *Profughi*, non fu tanto costituito dal grado di innovazione ed emancipazione mostrato dal giovane Faccio rispetto al linguaggio musicale della generazione operistica più anziana; né si incentrò sull'effettiva qualità del soggetto prescelto, o sulla diversità di tematiche e di realizzazioni drammaturgiche. Sul banco

---

<sup>43</sup> Ibidem.

<sup>44</sup> Di questo terzetto parlo nel precedente paragrafo, e lo riporto in appendice come esempio musicale. L'enfasi retorica della scena, in cui la sventurata fanciulla sacrifica il proprio amore per benedire un'altra unione, è sottolineata da Praga attraverso una scansione anaforica – nei versi di tutti e tre i personaggi – della parola «Addio!...». Il saluto è un ultimo omaggio ad Ilda, che i due amanti non vedranno mai più, e intende trasmettere la loro più profonda riconoscenza per il gesto che li ha salvati. La fiamminga ripudiata, invece, mostra in alcune sezioni *a parte* il proprio tormento interiore che la dilania sino all'ultimo: «Addio!... di me...sovvengavi, / Non...della mia pietà!... / (Dio! Mi si spezza l'anima, / Più mai non mi vedrà!)».



degli imputati troviamo sempre la stessa questione: quella creazione, pretesa ed ostentata, di un'estetica dirompente, che aveva osato senza rimpianti rinnegare il melodismo e la purezza consonante di matrice italiana.

Mi sembra di aver dimostrato nel precedente paragrafo come questa nuova concezione estetica del dramma musicale abbia trovato, sia nel libretto che nella sua veste sonora, soltanto una parziale realizzazione. Sul piano letterario, la lingua poetica conserva un lessico e una metrica perfettamente idonei allo stile aulico di matrice manzoniana, fortemente deprecato dagli Scapigliati; sul piano musicale, lo scarso impiego di dissonanze o di armonie irrisolte non comportò alcun effettivo bagliore di trasgressione rispetto a procedimenti assai comuni nel teatro verdiano coevo. E di questi bagliori vi erano forse i presupposti teorici, ma non ancora soluzioni pratiche effettive e concrete.

Come molta critica musicale dell'epoca rivela, l'intelligibilità della melodia e la cosiddetta «solita forma» sono ancora cardini estetici inconfutabili per gran parte del mondo operistico, milanese e nazionale. Questi giovani autori, artefici di un battagliero ed ambizioso progetto di svecchiamento del melodramma italiano, non potevano certamente ignorare questo dato di fatto, che tra l'altro offriva proprio il pretesto per la polemica scapigliata contro le vecchie convenzioni. Ma la predilezione esterofila – nei confronti, ad esempio, del dramma musicale wagneriano, concepito per abolire i pezzi chiusi – venne percepita sia dal pubblico (l'opera non conobbe riprese, né a Milano né altrove) che dalla critica come una terribile minaccia, da fronteggiare e stroncare sin da subito, per proteggere la fragile creatura unitaria – appena nata dal travaglio risorgimentale – da una nuova invasione straniera, questa volta di carattere culturale e artistico. Questa 'minaccia' valse più dei tanti procedimenti canonici – dal punto di vista stilistico, linguistico, teatrale – adoperati *in primis* nel testo poetico di Praga e poi anche nella musica di Faccio.

Nonostante l'orizzonte d'attesa di quel pubblico e di quel teatro fosse stato ampiamente soddisfatto, la melodia, il belcanto, le cavatine, le arie delle primedonne, le scene corali, tutto pareva trasudare un'intollerabile trasgressione scapigliata; tutto era astruso, antiartistico, negazione del bello e pertanto incomprensibile.

Da questa disamina credo sia possibile dedurre come il tema del brutto – affrontato nel primo capitolo, e oggetto d'attenzione da parte degli Scapigliati per lo stravolgimento della prosodia metrica e dell'espressività eufonica sino a quel momento accordata all'intonazione musicale dei versi – non sembra possedere alcun diritto di

cittadinanza all'interno dei *Profughi fiamminghi*. Al loro debutto, questi giovani autori non solo non furono capaci di produrre alcun rovesciamento del sistema calcificatosi in decenni di prassi esecutiva, ma impostarono il lavoro in una dimensione convenzionale sin dal principio. Essi rifiutarono infatti ogni lacerazione che stravolgesse le simmetrie drammatiche presenti nell'opera, e ricercarono un regolare avvicendamento delle scene e dei vituperati pezzi chiusi.

Parlare quindi dell'esordio di Faccio in termini negativi e disvaloranti, come fece la critica coeva, poiché la musica presentava delle 'insopportabili' dissonanze, esemplifica bene come alcuni espedienti armonici (settime diminuite, quarte eccedenti, urti di seconda) non si potevano tollerare in alcun modo nel sacro campo dell'arte operistica. Si trattò, con ogni evidenza, di un forte pregiudizio, poiché certe soluzioni compositive non erano certo estranee né al teatro verdiano, né all'opera precedente. Ancora di più, il 'discorso' sugli Scapigliati prese vita da un equivoco e da un abbaglio, e questo fu certamente l'unico elemento che si volse a favore della giovane generazione di artisti che voleva comporre melodrammi innovativi.

Se difatti l'opera fu un fiasco, ciò non avvenne perché non proponeva alcuna sperimentazione inusuale, ma perché fu considerata ciò che non era, ossia un prodotto d'avanguardia, un'eresia di stampo germanista. La *vis* polemica che scaturì dalle recensioni che ho qui in parte riassunto costituì linfa vitale per il melodramma scapigliato, che da essa prese le mosse per continuare, con meno remore e timori, la propria solitaria battaglia.

## Capitolo 3

### Il nuovo melodramma scapigliato: l'*Amleto* di Arrigo Boito e Franco Faccio

#### 3.1. *Genesi e fonti dell'Amleto*

In questo capitolo affronto il dramma lirico *Amleto*, primo libretto di Arrigo Boito scritto per la musica dell'amico Franco Faccio, che debuttò a Genova il 31 maggio 1865. Nel primo paragrafo ripercorro la genesi dell'opera, provando ad unire l'ideologia programmatica dichiarata in questi anni dal giovane poeta alle effettive fonti di cui poté servirsi, oggetto di recenti ed aggiornati studi; un'importante sezione è dedicata ai materiali originali *dell'Amleto* che ci sono stati tramandati, tra i quali manca all'appello l'autografo del libretto. Nel secondo paragrafo effettuo una ricognizione estetico-musicale della partitura orchestrale, conservata in un affascinante manoscritto voluminoso e filologicamente problematico; attraverso una serie di esempi, intendo dimostrare come una nuova estetica del caratteristico, del grottesco e del soprannaturale abbia provato ad incarnarsi nel discorso drammatico-musicale, enfatizzando in una chiave tutta scapigliata l'attualità del pensiero shakespeariano. Nell'ultimo paragrafo, infine, lo scetticismo di Amleto viene posto a confronto con quello del giovane Boito, attraverso alcune letture critiche che affondano le proprie radici nella filosofia contemporanea e nel pensiero psicanalitico.

L'idea di fornire all'amico Franco Faccio un libretto dotato di dignità letteraria e forte caratura sperimentale venne a Boito già durante il soggiorno parigino, quando, nei primi mesi del 1862, si trovava nella capitale francese per perfezionarsi nella composizione assieme al giovane amico veronese, in virtù di un sussidio del neonato ministero dell'Istruzione. Ben prima del mediocre esordio scaligero, avvenuto – come visto nel precedente capitolo – nel novembre del 1863 con i *Profughi fiamminghi*, Boito aveva già approntato un testo per musica innovativo e anticonvenzionale, ispirato da una delle più celebri ed emblematiche tragedie shakespeariane. Nella figura pallida e melancolica del principe danese, investito del pesante fardello della vendetta proprio dall'ombra del padre assassinato, il poeta-musicista trovò l'ispirazione creativa necessaria per la purificazione e l'auspicata palingenesi dell'arte italiana. Individuando

nella carenza linguistica della librettistica tradizionale la famosa «magagna» da fasciare, Boito scelse la polisemia shakespeariana e la poliedricità stilistica, la contaminazione espressiva del suo teatro tragico per smuovere le coscienze di un impigrito pubblico italiano.

Già da Parigi, corrispondente musicale per «La Perseveranza», così scriveva:

Amo la lotta del pubblico coll'artista, quando è l'alta quistione del bello che la muove, quando c'è di mezzo il progresso e l'avvenire d'un'arte. Allora il genio, anche fra gli urli e le risa, ha una sublime parte da compiere, perché la lotta del genio col pubblico è la lotta del vero col forte, del diritto col numero, del nuovo col vecchio, grandiosa, necessaria, inevitabile lotta.<sup>1</sup>

L'agonismo con il pubblico, una dialettica tutta incentrata sulle tematiche dell'arte e del suo futuro, e sullo scontro generazionale tra passatisti e avveniristi, sono il fulcro centrale della riflessione di Boito. Ragionando sui doveri del genio, e sullo statuto del pubblico italiano postunitario, egli non poteva fare scelta migliore di Shakespeare, e di una tragedia come *Amleto*.<sup>2</sup> Non certo perché Shakespeare fosse ignoto al pubblico italiano, né al mondo dell'opera lirica, ma in virtù del valore metateatrale e autoriflessivo della tragedia, oltre che per gli elementi grotteschi, perturbanti e soprannaturali che ne costituiscono l'ossatura.

Il libretto fu completato, e fatto pervenire nelle mani dell'amico compositore, nell'estate del 1862, quando è probabile che Emilio Praga non avesse in mente neanche un vago abbozzo dei *Profughi fiamminghi*. E molto più di quest'opera, la riduzione shakespeariana di Boito alludeva alla nuova concezione drammaturgica, alla rottura degli schemi formali, ad un'idea di tragico che sconvolgesse le fondamenta classicistiche della cultura teatrale italiana. Questa idea prese forma da quelle che il

---

<sup>1</sup> ARRIGO BOITO, *Cronaca musicale parigina*, «La Perseveranza», 2 marzo 1862, in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti* (d'ora in poi TS), a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 1078.

<sup>2</sup> È noto che poco prima dell'esordio genovese dell'*Amleto*, Boito facesse pubblicità all'amico Faccio, scrivendo di un suo quartetto d'archi, ma presentandolo come pronto per il gran salto nel campo melodrammatico: «Franco Faccio [...] segue un destino diverso. Il gran fatto dell'epoca artistica, la tragedia in musica, lo reclama. Nuovo d'anni, d'intelletto, di forze, egli aspira alle conquiste dell'arte nuova. Il melodramma è il suo sogno, le sue battaglie [...]». Il medesimo scritto, uscito sul «Giornale della Società del Quartetto», esordiva con la celebre massima boitiana: «Oggi la musica è tutta al melodramma»; con riferimento al drammaturgo inglese e al suo primo libretto, l'autore proseguiva: «Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza». Cfr. «Giornale della Società del Quartetto», *Terzo esperimento*, 14 maggio 1865 (riportato anche in TS, cit., pp. 1172-1177).

giovane Boito amava definire le «nebbie settentrionali venute ad abbuiare il limpido azzurro del nostro cielo».<sup>3</sup>

Il poeta-musicista voleva scardinare gli equilibrismi espressivi e l'effusività lirica del belcanto italiano, ricercando una più efficace sintesi di poesia e musica, per rendere l'organicità del dramma, la parola poetica e il suo effetto crivellante, elementi più importanti rispetto all'eufonia dei versi, alla loro cantabilità o alla linearità melodica. La risoluzione del verso in suono musicale è uno dei nodi centrali della nuova estetica scapigliata, che cercava modalità alternative e contrastanti con quanto fatto sino a quel momento da poeti e musicisti italiani: la ricerca dell'infrazione non avveniva solo sul piano linguistico o lessicale, ma anche attraverso la metrica e la sintassi, per una poesia che risultasse bizzarra, provocatoria, antitetica rispetto alla consueta gradevolezza formale.

Attraverso questi snodi concettuali possiamo trovare l'impalcatura teorica che sorresse la nuova estetica boitiana, in cui l'elemento del brutto e del grottesco giocò un ruolo da protagonista. La tavolozza semantica e stilistica doveva servire a dipingere un nuovo acquerello poetico, dove mescolare toni e registri contrastanti, al servizio della multiforme varietà del reale, in cui il bello e il positivo costituiscono soltanto un aspetto marginale. La musica doveva concorrere a questa rappresentazione, eliminando ciò che Boito definiva «l'uggia della cantilena, della simmetria, dote grandissima e grandissima pecca della prosodia italiana, che genera quasi inevitabilmente nella frase musicale povertà e grettezza di ritmo».<sup>4</sup>

Lo sradicamento del centro tonale come perno attorno a cui ruota il linguaggio musicale e l'amplificazione del moto ritmico sono d'altronde i celebri principi dell'estetica musicale boitiana, riassunti in un importante articolo uscito sul «Figaro»:

L'opera in musica «del presente», per aver vita e gloria e per toccare gli alti destini che le sono segnati, deve giungere, a parer nostro:

- I. La completa obliterazione della *formula*.
- II. La creazione della *forma*.
- III. L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile oggi.
- IV. La suprema incarnazione del dramma.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> «Giornale della Società del Quartetto», citato senza data in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, p. 181.

<sup>4</sup> ARRIGO BOITO, *Cronache dei Teatri*, «Figaro», 11 febbraio 1864, in TS, cit., pp. 1117-1120: 1119.

<sup>5</sup> ARRIGO BOITO, *Cronache dei Teatri*, «Figaro», 21 gennaio 1864, in Ibidem, pp. 1102-1108: 1107.

L'attrazione verso il mondo arcano, ultraterreno, della dissonanza è parte dell'eloquio boitiano di questi anni giovanili, nei quali oltre alla stesura del libretto di *Amleto*, egli attese anche all'ideazione del primo *Mefistofele*: nella nuova estetica che lentamente emergeva, tragico e dissonante erano due facce dello stesso rovesciamento stilistico, per aprirsi alle inquietudini della cultura europea decadente e sradicare la convenzione del bello e del consonante. Se il nuovo melodramma doveva rincorrere un'unitarietà espressiva che scardinasse gli scomparti simmetrici e le sequenze ripetitive dei pezzi chiusi – concetti, come visto, che valsero agli Scapigliati l'accusa di wagnerismo – il linguaggio musicale non poteva rinunciare ad un nuovo orizzonte timbrico-armonico. Il giovane Boito era convinto che per il timore di indagare le più recondite sfumature dell'armonia, «i Greci divini, che ogni manifestazione del bello scopersero», ne ignorarono le potenzialità miracolose, e l'Europa medievale risultò dunque invasa «nelle sue chiese da ostinate sequele di *quarte* e di *quinte*». Intervalli dissonanti come la quarta eccedente, o il cozzare simultaneo di un semitono fecero, nell'idea di Boito, formulare sentenze sbagliate: «*mi contra fa est diabolus in musica*; e il bel diavolo ch'egli è, se lo sanno gli ardimentosi moderni». <sup>6</sup>

Il poeta-musicista padovano auspicava quindi sia per la musica che per il dramma in musica un moto centrifugo, che allontanasse l'espressione artistica da un punto di riferimento canonicamente uguale a se stesso, e quindi rassicurante: la forza di gravità esercitata dalla tonica doveva essere contrastata, e con essa tutto l'impianto formale che sulla musica gravava da secoli. Aggiungeva Boito:

«Certo [...] la musica sente l'inevitabile fato de' suoi elementi, il suo *centro di gravità*; lo sente ad ogni minuto nella tonalità, lo sente ad ogni minuto nel ritmo, lo sente in quella pesante eppur necessaria carne dell'idea che si chiama la *forma*. Allentare il più possibile l'attrazione di questo *centro*, ecco il grande pensiero, ecco la grande operazione e incessante dell'arte». <sup>7</sup>

Il primo libretto di Boito rispondeva perfettamente a questi proclami estetici scapigliati, e agli stessi provò ad attenersi l'amico Faccio nel rivestirlo musicalmente. Il personaggio tragico presentava elementi suggestivi e di forte attualità per l'epoca storica di transizione: Amleto, principe reticente, è un antieroe melancolico e fragile, pervaso

---

<sup>6</sup> ARRIGO BOITO, *Cronaca Musicale*, «La Perseveranza», 13 settembre 1863.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

da paure, sensi di colpa, rabbia e volontà di vendetta catartica, pronto a compiere un regicidio per vendicarne un altro, spinto da ideali e valori nobili che il mondo corrotto non riconosce più.

L'estetica shakespeariana, antirealista e antidogmatica per sua stessa essenza, rappresentava quella perfetta convivenza nel mondo di impulsi antitetici e contrapposti, mostrando il grazioso e l'orrido, l'ordine e il caos, il grottesco e il sublime, come predicato dalla lezione victorhughiana di cui parlo nel primo capitolo. Ma ancor di più il teatro di Shakespeare poneva in evidenza tutti gli elementi del brutto morale e naturale, tracciando un labile confine con il comico e il goliardico, evocando in questo caso suggestioni riprese da Rosenkranz nella sua *Estetica*. Come ha scritto Fabio Vittorini, i due ambiti semantici sono tangenti e intersecantisi, provocando l'«insurrezione del riso e dell'allegria sfrontata fin nel terreno del macabro e del funereo» e la ricerca «di effetti comici attraverso la rappresentazione di ciò che è ripugnante e orribile», con conseguente implosione «del grottesco nel tragico».<sup>8</sup>

La genesi del primo dramma per musica di Boito fu una storia travagliata, e ancora oggi molte importanti fonti mancano all'appello. Il libretto, come detto prima, era già completato nei mesi estivi del 1862, quando i due amici studenti lasciarono Parigi e Boito partì alla volta della Polonia, dove risiedeva il ramo materno della sua famiglia. Fu lo stesso Faccio a scrivere all'amico poeta, rivelandoci come egli avesse già composto alcune parti del libretto, e sollecitando gentilmente l'invio delle parti rimanenti. L'*Amleto* giunse per intero nelle mani di Faccio l'8 luglio 1862, e venti giorni più tardi il suo autore proclamò di aver trovato la definitiva soluzione alla malattia dei libretti italiani, «il cerotto che fa per la magagna».<sup>9</sup>

Il libretto fu dato alle stampe per i tipi Ricordi in vista della prima messinscena al Carlo Felice di Genova, avvenuta il 30 maggio 1865,<sup>10</sup> ma venne poi rimaneggiato dallo stesso autore in vista di una ripresa scaligera, nel febbraio del 1871. Dopo quest'ultimo allestimento, che fu un fiasco clamoroso a causa dell'afonia del tenore Mario Tiberini, Faccio decise di ritirare per sempre l'*Amleto* dalle scene. Tiberini,

---

<sup>8</sup> FABIO VITTORINI, *Lo spettro e il perturbante: Amleto (II)*, in Id., *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 251-315: 287.

<sup>9</sup> Entrambe le lettere sono riportate in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., pp. 105-107. Per queste informazioni rimando anche alla nota 13 del secondo capitolo di questa tesi.

<sup>10</sup> La copia del libretto a stampa ci permette di ricostruire l'idea originaria del dramma per musica, e presenta integralmente il carattere innovativo e sperimentale del testo, come sarà per il primo *Mefistofele*, ripulito degli episodi più sovversivi nella seconda versione. Il frontespizio recita: *Amleto* / Tragedia lirica in quattro atti / Poesia di / Arrigo Boito / Musica del Maestro / Franco Faccio / da rappresentarsi / al teatro Carlo Felice di Genova / la Primavera 1865. / Tito di Gio. Ricordi / Milano-Napoli.

celebre tenore della scena milanese e non solo, aveva rivestito i panni del principe già nell'allestimento genovese di sei anni prima: in quell'occasione, sua moglie Angiolina aveva interpretato Ofelia, mentre la parte di Claudio era stata affidata ad Antonio Cotogni e quella della Regina Gertrude ad Elena Corani. Dopo la replica scaligera, quindi, l'opera non fu mai più presentata in pubblico; ma, ancora nel 1876, l'anno di *Gioconda*, Boito provava a convincere l'amico a riprendere in mano il progetto, scrivendo alla di lui compagna, il soprano Romilda Pantaleoni, e dichiarandosi pronto ad ulteriori modifiche testuali del libretto.<sup>11</sup>

Tale missiva ci aiuta a comprendere come i testi per musica boitiani fossero delle fucine perenni su cui l'autore era pronto a intervenire, rimaneggiando, tagliando e modificando radicalmente. Anche nella seconda versione, per la ripresa scaligera del 1871, la seconda parte dell'ultimo atto venne ad esempio omessa per esigenze di brevità, e – modifica più clamorosa – il protagonista fu lasciato in vita; non si conosce invece l'entità delle modifiche che Boito aveva in mente per riportare l'*Amleto* sulle scene un'ultima volta a seguito del fiasco milanese.

Se possediamo la stampa per i tipi Ricordi dei due libretti di Genova e Milano, l'autografo di Boito, che De Rensis consultò e di cui trascrisse alcuni estratti, risulta ancora oggi perduto.<sup>12</sup> Risalente al 1862, oltre che da De Rensis fu studiato anche da Nardi, ed era all'epoca conservato a Trieste presso gli eredi di Faccio: i pochi lacerti di cui abbiamo testimonianza confermano il piglio avanguardistico e metalinguistico che Boito assunse in fase di ideazione e stesura.<sup>13</sup>

L'autografo fu trascritto solo in minima parte da De Rensis, ed è quindi impossibile un confronto puntuale con il libretto genovese del 1865, di cui peraltro i due studiosi ignoravano l'esistenza<sup>14</sup>. Il valore metateatrale del testo di Boito, evidente nella

---

<sup>11</sup> Questa lettera è riportata in quello che è il primo studio musicologico dedicato all'*Amleto*, ancora oggi risorsa preziosa cui attingere, pur se colma di imprecisioni e omissioni: si tratta del volume di RAFFAELLO DE RENSIS, «*L'Amleto* di A. Boito, con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi», Ancona, La Lucerna, 1927. In questa missiva [Ivi, pp. 31-32], Boito scrive al soprano: «[...] il libretto di Franco risente dell'influsso shakespeariano più di quello del Thomas e la musica dell'amico nostro è di gran lunga più teatrale, più colorita, più calda e [...] più caratteristica che non sia quella del diligente maestro francese. [...] egli deve ritoccare l'*Amleto*, valendosi di quelle varianti che gli diedi una volta, quando sperai che le nostre insistenze lo avessero vinto. Se quelle varianti non basteranno ancora ad infondere nuovo sangue in quell'opera, già così vivace e forte, io gli offrirò delle pagine ancora...». Il riferimento è all'*Hamlet* di Thomas, andato in scena a Parigi nel 1868 e riproposto alla Fenice di Venezia proprio nel 1876.

<sup>12</sup> Alcune paginette dell'autografo sono riportate in DE RENSIS, «*L'Amleto*» di A. Boito, cit., pp. 75 e 99.

<sup>13</sup> Per una ricostruzione precisa di queste informazioni e delle fonti dell'opera si veda EMANUELE D'ANGELO, *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'Amleto del 1865*, in «Verdiperspektiven», 1 (2016), pp. 43-66.

<sup>14</sup> Lo studioso sottolinea come Nardi erroneamente credeva si fosse passati dal manoscritto direttamente alla versione scaligera del 1871, non avvedendosi di scene già tagliate a Genova, come ad esempio le



scena del *play within the play* – snodo fondamentale della vicenda tragica anche nell'originale shakespeariano – nell'autografo si arricchiva di un episodio parodistico pungente e sferzante, in completa sintonia con la polemica scapigliata contro il teatro d'opera coevo.

Amleto infatti introduceva i cantori, giunti a corte per interpretare la vecchia tragedia dell'assassinio del Re Gonzaga di fronte agli occhi di Claudio l'usurpatore, e a loro rivolgeva un lungo discorso preparatorio in doppi settenari, dove non è difficile scorgere la voce e il pensiero di Boito:

Messeri, benvenuti – benvenuti messeri  
Qual buon vento vi spinse? Dirvi non è mestieri  
Se m'abbia in grado il vostro - arrivo in questa corte,  
Duque tocchiam la mano – e veniamo alle corte  
Ehi! Tu compar dell'epa – tronfio, mi dai sentore  
D'esser della famiglia – quel che fa da *tenore*  
Su voi monna gentile, dal putibondo aspetto  
L'arrossire è soperchio – se ci avete il rossetto.  
Permettete ch'io stringa – la vostra bella mano,  
È facile il comprendere - che voi siete il *soprano*.  
Dunque allegra brigata – senza tanto sermone  
Saltiamo *ex abrupto* – alla conclusione.  
Vo' veder se siet'abili- nei ferri del mestiero,  
Canterete qual cosa, - un brano di mistero,  
Una canzone, o pure - un lieto madrigale,  
O una scena fantastica – Quest'arte musicale  
Che più d'ogni altra all'anima – parla misterioso  
Nel fantastico spazia – con volo portentoso.  
Al pubblico non garban – le fantasticherie,  
Le dice buffonate – ciarlatanerie.  
Pur non gli date bada – lasciatelo gridare,  
“il cavial non è cibo – da palato volgare”  
Perciò vorrei cantaste – quello che più m'appaga,  
Per esempio, la tragica morte del Re Gonzaga.<sup>15</sup>

---

canzoni dei becchini. Questo equivoco sul libretto del 1865, di cui esistono «pochi esemplari presso alcune biblioteche pubbliche italiane», ha dato poi adito ad una costante negativa nei «non molti studi successivi dedicati all'*Amleto* boitiano». Cfr. Ivi, pp. 45-46.

<sup>15</sup> Riportato in DE RENSIS, «*L'Amleto*» di A. Boito, pp. 80-81.

La parodia di costume delle figure di tenore e soprano si accompagna ad una dichiarazione di poetica tutta scapigliata, che nel fantastico e nel soprannaturale cercava innesti per una nuova fioritura melodrammatica. Era presente anche la consueta polemica con un pubblico impigrito dalle convenzioni, cui appunto «non garban» gli elementi antirealistici, di fronte al quale il poeta-demiurgo che parla attraverso Amleto ha un atteggiamento di netta superiorità, e preferisce che in teatro vada ciò che più lo «appaga».

Ma l'autografo presenta un ulteriore passo in cui il rapporto con il mondo dell'opera, le convenzioni belcantistiche e la mediocrità degli esecutori si intreccia con la *vis* polemica del giovane autore scapigliato. Rivolgendosi al tenore, Amleto avrebbe dovuto dire (sulla scena di un'opera!):

Ma pur ti raccomando – non tempestar le scene  
Cogli acuti furori – dell'ugola feroce,  
A un palo da cuccagna – non ridur la tua voce.  
È ver “chi va più in alto – più è sublime e possente”  
Gridano le platee – d'un idiota gente.  
Ma mentre tu t'arrampichi – per acchiappar la nota,  
La tuonante parola - riman di senso vuota,  
E l'arte al tocco reo – del vostro abbracciamento,  
Cantori, è profanata – da un grande tradimento.  
Pur m'odi, ser tenore – porrete mente voi  
Stentorei termaganti – energumeni, eroi  
Incensati e coperti – di plausi e di corone,  
Meritate in coscienza – tanta incoronazione?  
V'a' nell'arte lontana – un sperato avvenire,  
Che lento, lento innalzasi – con luminose spire;  
Badate, le vostr'ugole – potrian tardarne il corso,  
Dio vi tolga l'obbrobrio – di cotanto rimorso.<sup>16</sup>

La palingenesi dell'arte è messa in pericolo dalle esibizioni vocali dei cantanti, che non solo eliminano la comprensibilità del verso e il valore stesso della parola poetica, ma con le loro «ugole feroci» gareggiano a chi raggiunge l'estensione più alta, vanificando ogni logica musicale alle bramosie del pubblico. Qui Boito riprende molti lemmi

---

<sup>16</sup> Ibidem, p. 82.

shakespeariani («termaganti», «idiota gente») e la situazione presente in *Hamlet* II/2 e III/2, ossia l'introduzione dei commedianti e il celebre discorso al primo attore.<sup>17</sup>

È lecito a questo punto interrogarsi su quanto Boito conoscesse la tragedia shakespeariana, e ancora di più su quali fonti avesse a disposizione all'epoca: le questioni relative alle traduzioni dell'opera note al poeta-musicista sono state opportunamente indagate da D'Angelo nel suo saggio.<sup>18</sup> È assai probabile che il giovane scapigliato avesse letto la traduzione in italiano circolante in quegli anni, curata da Giulio Carcano nel 1857 per i tipi Le Monnier; ma come si evince da una chiosa di Filippo Filippi nella sua recensione alla prima genovese dell'opera, Boito conosceva anche la traduzione francese di François-Victor Hugo, figlio del più celebre scrittore, uscita a Parigi nel 1859. L'opera di Hugo comprendeva infatti la traduzione dei due *Hamlet* shakespeariani (il testo apparso nell'edizione *in folio* del 1623, e quello ritrovato fortuitamente nel 1823, comunemente denominato «il primo Amleto», assai più breve, diverso nei nomi di alcuni personaggi e ovviamente antecedente all'altro) accompagnata dall'*Histoire* di Belleforest, una delle fonti medievali dell'*Hamlet* shakespeariano. D'Angelo osserva, e non posso che concordare, che se Boito durante il periodo parigino ebbe effettivamente modo di leggere quest'edizione hughiana, l'affermazione di Filippi secondo cui Boito si servì per le modifiche librettistiche «o del primo *Amleto* scritto da Shakespeare giovanissimo o della cronaca francese del Belleforest»,<sup>19</sup> acquisirebbe un valore filologico.

Le varianti librettistiche di cui scriveva Filippi, siano esse desunte dalle due versioni di *Hamlet*, o dalla preesistente leggenda francese, sono in realtà espedienti scenici e linguistici impiegati da Boito in chiave polemica e parodistica, per rendere giustizia alle proprie esigenze poetiche e drammaturgiche. Anche nella scena dei cantori sopracitata, il sottile gioco metateatrale allude ad un intento ben più ambizioso del

---

<sup>17</sup> «I would have such a fellow whipped for o'riding Termagant», W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, III/2; e nella stessa scena Hamlet si raccomanda che i clown non dicano più delle loro battute scritte «to set on some quantity of barren spectators to laugh too». Il termine Termagante in epoca medievale alludeva alla divinità adorata dagli infedeli, ossia i musulmani, ed è sempre stata accostata ad una figura demoniaca, mostruosa. Non a caso Nemi D'Agostino traduce il lemma inglese con «Orco», mentre i «barren spectators» sono gli «spettatori idioti» cui anche Boito fa riferimento. La lingua poetica shakespeariana presenta tutti quegli elementi arcani ed evocativi di cui Boito fa uso sapiente a livello lessicale e drammaturgico. Per la traduzione dei passi si veda WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, cura e traduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2006, pp. 121 e 123.

<sup>18</sup> Cfr. D'ANGELO, *Boito e Shakespeare prima di Verdi*, cit., particolarmente le pp. 51-62.

<sup>19</sup> FILIPPO FILIPPI, «La Perseveranza», 3 giugno 1865. La recensione è riportata anche in *La pubblicistica a Milano nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, a cura di Giuseppe Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, p. 893.

semplice smascheramento di Claudio. Hamlet, infatti, organizza la rappresentazione a corte per vedere la reazione dello zio di fronte ad un'uccisione simile a quella toccata in sorte al padre, non essendo ancora del tutto persuaso dalla visione spettrale e dai segreti che il fantasma gli ha confidato («The spirit that I have seen may be a devil, and the devil hath power t'assume a pleasing shape»);<sup>20</sup> l'Amleto di Boito, invece, non vuole soltanto smascherare l'usurpatore mediante la celebre trappola per topi, ma attraverso questo melodramma nel melodramma vuole definitivamente cancellare, come avremo modo di vedere, tutto la vecchia prassi del fare opera, rimuovendo ogni ostacolo, financo la voce, il *canto* stesso, che osi frapporsi sul cammino dell'arte verso un «sperato avvenire».

L'autografo perduto conteneva anche delle canzoni intonate dai becchini nella scena cimiteriale che apre il quarto atto. Nel libretto del 1865 a cantare rimase invece soltanto un becchino, come già nel testo shakespeariano, e la nenia fungeva da introduzione alla famosa scena del teschio di Yorick, vecchio buffone di corte. Le strofe superstiti dei becchini sono però emblematiche sia del gusto macabro e mortifero abbondantemente usato dagli Scapigliati in campo narrativo, sia delle nuove scelte metriche che sacrificano la cantabilità in nome di un più austero declamato. Essi si esprimevano infatti (come Amleto in molti suoi monologhi, del resto) in endecasillabi piani:

Una bara, una fossa, ed un lenzuolo,  
Un *pax* e quattro gocce d'acqua santa,  
Po'buona notte, e ti lasciano solo,  
Abbandonato col becchin che canta.

Il secondo becchino interveniva con una filastrocca dal sapore vagamente inquietante, con giochi di allitterazione e una parodia delle nenie funebri. Notevole è anche l'uso dei colloquialismi e dei diminutivi, finalizzati ad uno straniamento complessivo dell'uditorio, abituato a ben altre preghiere o serenate, e ad un più generale abbassamento stilistico:

Becchin, becchino piglia il ribecchino,  
E canta ai morti un po' d'inserenata  
Tanto che se la ridano un tantino,

---

<sup>20</sup> WILLIAM SHAKESPEARE, *Hamlet*, II/2. Si veda SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 106-107.

L'autografo trascritto da De Rensis presenta infine altre varianti rispetto al libretto genovese del 1865, e significative sono quelle relative al duello finale e alla coppa di vino avvelenata che la Regina beve in seguito ad un brindisi, di cui però i versi non sono presenti a causa di una cancellatura trovata nel manoscritto. Da queste ormai abbastanza consolidate acquisizioni appare evidente come, per un vero lavoro critico sull'entità della ripulitura del libretto rispetto al manoscritto originale, sia necessario possedere l'autografo, poiché non è possibile fidarsi completamente delle informazioni riportate nell'ormai secolare volume di De Rensis.<sup>22</sup>

Anche al cospetto di fonti incomplete, tuttavia, ciò che intendo sottolineare ai fini dell'analisi che seguirà, è come l'universo shakespeariano sia un caleidoscopio di situazioni e registri espressivi contrastanti, di momenti di densa e sublime tragicità e catarsi buffonesche e grottesche, che permettono al negativo di manifestarsi senza soggezione accanto a grandi temi o personaggi drammatici. Boito non poteva dunque escludere il poliedrico drammaturgo inglese dal personale canone letterario.

### 3.2. *I «loci» del brutto nell'Amleto*

Nell'affrontare una ricognizione del brutto e della nuova estetica scapigliata all'interno dell'*Amleto* di Boito e Faccio, è doveroso fare riferimento al libretto per la prima genovese del 1865, percorso da una forte autocoscienza letteraria e una decisa venatura sperimentale. Per la partitura orchestrale faccio riferimento all'autografo del 1865, conservato presso l'Archivio Ricordi di Milano, il cui stato lacunoso e pieno di *omissis* e cancellature non permette però una facile ricostruzione della parte musicale. È altresì difficile cogliere con precisione le correzioni e le modifiche apposte dallo stesso compositore per la ripresa scaligera del 1871. In Archivio è conservato un altro esemplare autografo, ossia lo spartito per canto e pianoforte. Basandosi su questo materiale d'autore, il direttore d'orchestra e compositore statunitense Anthony Barrese ha realizzato un'edizione moderna, sempre per i tipi Ricordi.

---

<sup>21</sup> DE RENSIS, «*L'Amleto*» di A. Boito, cit., pp. 85-86.

<sup>22</sup> Anche Emanuele D'Angelo parla di «sviste» di De Rensis, definito «trascrittore non proprio impeccabile». Cfr. D'ANGELO, *Boito e Shakespeare prima di Verdi*, cit., p. 50.

Il lavoro di Barrese non ha ambizioni di completezza, e utilizza in modo libero alcune sezioni del rimaneggiato libretto del 1870 (per il febbraio 1871), ponendo in appendice il materiale originario del 1865. Caso emblematico è quello del monologo d'Amleto, di cui questa edizione moderna conserva il testo della messinscena milanese, ponendo solo in appendice i versi e la loro intonazione come apparvero a Genova. Questa scelta è stata forse dettata da una preferenza per l'intonazione scaligera, ma essa era radicalmente mutata rispetto alla versione genovese. Qui Amleto declamava il suo monologo interamente in endecasillabi; per la versione milanese, invece, Boito modificò il testo (e Faccio la musica), dividendo il monologo in due parti: un recitativo in endecasillabi e una piccola aria, connotata formalmente, che utilizzava i ben più canonici settenari.

Inoltre, il maestro americano sceglie giustamente di terminare l'opera con la morte di Amleto, com'era nella versione del 1865, ma la mescolanza tra i due libretti e le due partiture caratterizza l'intera edizione, ingenerando talvolta qualche confusione. Anche in questo caso, infatti, la differenza tra Genova e Milano è notevole: nel 1871 Boito eliminò la seconda parte del quarto atto, dove Amleto uccideva il Re e moriva poco dopo a causa dello stiletto avvelenato. Quindi, alla Scala, il Re veniva ucciso prima, durante la scena del funerale di Ofelia, e il principe danese restava addirittura in vita, contravvenendo tra l'altro all'originale shakespeariano. Il materiale della prima versione è in diversi momenti confinato nelle appendici conclusive dell'edizione moderna, e il curatore sceglie l'adattamento più recente dell'opera, che però ne decretò la bocciatura senza appello e il ritiro dalle scene.

Nonostante l'approccio non sempre corretto dal punto di vista filologico, questa partitura moderna al momento è l'unica circolante dell'*Amleto*, ed è stato utile consultarla nel corso delle mie ricerche, confrontandola con le fonti storiche conservate a Milano. Grazie a questo lavoro, inoltre, l'opera è stata riportata in scena nel 2014, ad Albuquerque (New Mexico), sotto la direzione di Barrese; una successiva produzione è stata allestita nel luglio del 2016 in occasione del Bregenz Festival, in Austria, della quale è stato realizzato anche un dvd.

Di seguito un riassunto della trama, seguendo la versione originaria della tragedia lirica, del 1865:

ATTO I: PRIMA PARTE - Nella gran sala Reale del Castello di Elsinora, dame, ufficiali e cortigiani partecipano alla festa d'incoronazione del nuovo Re Claudio. Amleto osserva in disparte e con disgusto i

clamori e le grida di giubilo che si susseguono, mentre la Regina e Ofelia provano a coinvolgerlo. Brindisi demoniaco in memoria del Re defunto. Entrano Marcello e Orazio, amici del principe, e raccontano ad Amleto di aver visto l'ombra del padre. Mentre impazza una danza bacchica, il principe segue i suoi amici nel luogo dell'ultima apparizione. SECONDA PARTE – Su una piattaforma poco distante dal Castello, Amleto, Orazio e Marcello attendono l'apparizione dello Spettro. Quando questi emerge dall'oscurità, fa segno di voler parlare soltanto con il principe. Lo Spettro racconta ad Amleto la verità sul proprio omicidio, avvenuto per mano di Claudio, e chiede vendetta. Mentre lo Spettro sprofonda negli abissi, i tre amici recitano un *De profundis*.

ATTO II: PRIMA PARTE – In una sala del Castello, Amleto simula la propria pazzia, recitando il suo famoso monologo. Segue duetto con Ofelia che prova a farlo ragionare, a cui il principe consiglia di andare in convento e farsi monaca. Polonio annuncia l'arrivo dei cantori che dovranno mettere in scena a corte la tragedia del Re Gonzaga. SECONDA PARTE – Nella sala degli spettacoli del Castello, sontuosamente adornata, il Re e la Regina siedono sugli spalti reali per assistere alla tragedia. Il Re Gonzaga e la Regina cantano un duetto d'amore mentre siedono insieme in un placido giardino. Gonzaga si addormenta e la Regina esce. A quel punto entra Luciano, altro personaggio dello spettacolo, che inizia un'azione pantomimica simulando l'avvelenamento del Re Gonzaga. Il Re Claudio inizia ad agitarsi, sotto gli occhi eccitati e soddisfatti di Amleto. I vecchi spettatori lodano lo stile della tragedia. Quelli più giovani confessano la loro noia. Quando Luciano pronuncia le parole di commiato per il Re Gonzaga e versa il veleno nel suo orecchio, Claudio si alza in piedi urlando, e insieme alla consorte abbandona la sala nel tumulto generale.

ATTO III: PRIMA PARTE – In una sala del Castello, il Re Claudio, corroso dal rimorso, recita un *Pater noster*. La Regina si accorda con Polonio affinché spii il suo colloquio con il figlio Amleto. Entra Amleto che accusa la madre di lascivia incestuosa, e minaccia di ucciderla. Alle urla di aiuto della Regina, Polonio rivela la sua presenza dietro l'arazzo e viene trafitto da Amleto. Mentre il principe ride in preda al delirio funesto, riappare lo Spettro, che intima al figlio di non deviare dal corso della sua sacra missione di vendetta. SECONDA PARTE – Laerte guida una rivolta contro Claudio per vendicare la morte di suo padre Polonio. La Regina gli rivela che Polonio non è morto a causa del Re. Entra Ofelia in preda alla pazzia e assorta in visioni. Di fronte ai deliri della sorella, Laerte giura di vendicarsi su Amleto. La rivolta continua a divampare, e ovunque si odono grida e rumori di saccheggio. Il Re si accorda con Laerte per avere vendetta, a patto che fermi la ribellione. Entra la Regina trafelata e annuncia che Ofelia si è annegata, e il suo cadavere è trascinato via dalla corrente del fiume.

ATTO IV: PRIMA PARTE – Notte fonda, presso il cimitero. Due becchini scavano una fossa e cantano. Amleto s'appressa con Orazio e prende in mano un teschio, che scopre essere del suo vecchio giullare di corte, Yorick. I due amici vedono avvicinarsi il corteo funebre, che scorta la bara di Ofelia al cimitero. Il Re e la Regina piangono sulla fossa, mentre Laerte lancia un anatema contro Amleto, poco prima di avvedersi della sua presenza. Inizia un feroce corpo a corpo tra i due, ma il Re li separa e tutti escono confusamente. SECONDA PARTE – Nella sala del trono del Castello, l'araldo annuncia che sta per avere inizio una singolar tenzone tra Amleto e Laerte, che vedrà vincitore chi colpirà per tre volte l'avversario con il fioretto. Il Re si accerta di nascosto con Laerte che il fioretto sia avvelenato, e che basti un tocco per dare la morte ad Amleto. Inizia il duello e Amleto appare subito in vantaggio. Il Re lo invita a bere da una coppa,

che però è ricolma di veleno, e la Regina, che ne è a conoscenza, gli intima di allontanarla dal principe. Alla fine, disperata, sottrae la coppa al Re e ne beve il contenuto, svenendo. Laerte colpisce Amleto con lo stiletto avvelenato, e il principe lo disarmo e lo colpisce a sua volta con la stessa arma. Prima di morire, Laerte confessa che la coppa e il fioretto erano avvelenati, e incolpa il Re. Amleto si scaraventa su Claudio e lo uccide, poi muore tra le braccia di Orazio.

L'opera si apre dunque nella «Gran Sala Reale nel Castello di Elsinora», dove le folle plaudenti si apprestano a festeggiare l'incoronazione del nuovo Re, l'usurpatore Claudio, zio di Amleto. Boito tende ad identificarsi sin dalle prime battute con il protagonista della tragedia lirica, con cui condivide la voglia di riscatto e vendetta nei confronti di un mondo che non riconosce più: se l'obiettivo di Boito era la «solita forma» che incatenava il melodramma alla convenzione, per Amleto il rifiuto si estendeva ad un intero mondo in dissoluzione, di cui auspicava la definitiva sparizione.

Boito riprende qui il primo soliloquio di Hamlet,<sup>23</sup> combinando assieme, in un *a parte* della prima scena di massa, la pulsione rancorosa del protagonista con il desiderio stilistico ed estetico del suo nuovo autore:

(Ah si dissolva quest'abietta forma  
Di duolo e colpe! si dissolva in nulla.  
Deh! Se il reitto suicida non fosse  
Fulminato da Dio!...per me la vita  
È dannazione, e la terra un immondo  
Loto maligno [...] <sup>24</sup>

Il soliloquio è l'espressione non mediata della solitudine e dello spaesamento dell'eroe. Boito librettista lo utilizzerà per i grandi caratteri demoniaci che verranno (Barnaba, Jago), ma è già presente nel suo primo dramma per musica, come manifesto programmatico esposto sin dall'inizio al pubblico «cortigiano» dello spettacolo operistico coevo, che è seduto in platea, ma allo stesso tempo simboleggiato in scena da una corte abietta e corrotta.

Amleto è furioso per il lutto violato e l'oblio del defunto padre, nonché per la rapidità con cui la madre è convolata a nozze incestuose, ma ciò non basta in

---

<sup>23</sup> In Shakespeare il monologo è assai più lungo, ma la parafrasi di Boito è molto fedele. Il lemma «forma» non compare però in *Hamlet*, dove si invoca direttamente la dissoluzione della carne: «O that this too too sullied flesh would melt, Thaw and resolve itself into a dew» [SHAKESPEARE, *Hamlet*, I/2]. Nemi D'Agostino, in WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 25, così traduce questo passo: «Ah se questa carne troppo troppo sordida si potesse sciogliere e risolvere in rugiada».

<sup>24</sup> Cfr. BOITO, *Amleto*, I/1.



Shakespeare per giustificare il suo dolore e il rifiuto del mondo, visto come un giardino abbandonato e in rovina. Il rimpianto della figura paterna non è soltanto lo sfogo di un principe rimasto orfano, ma la consapevolezza che la purezza sacra della Danimarca è stata irrimediabilmente compromessa dallo squallido usurpatore (come per il celebre altare, «bruttato come muro di lupanare», cantato dagli Scapigliati dopo l'esordio dei *Profughi*). La profonda depressione del soliloquio, la tentazione nichilistica che emerge da una visione cupa e pessimista del mondo, collega idealmente la creatura shakespeariana con i furori giovanili della generazione scapigliata: il passato è la sede del prestigio, dell'eroico e dell'incorrotto, il presente degradato è solo fonte di disgusto e non presenta più modelli da imitare, ma usurpatori da spodestare.

Per la dissoluzione dell'«abietta forma», Boito impiegò necessariamente il metro endecasillabo, facendo irrompere con furore sulla scena la solenne requisitoria del principe, al fine di turbare il clima di festa dei traditori. Ma è Laerte ad incalzare i festeggiamenti («Su beviam negli eletti bicchieri / Fra il gioir delle danze cocenti»), mentre la figura di Amleto, vestita a lutto, contrasta con lo splendore e il clima gioioso: la stessa Regina Geltrude prova a convincerlo ad abbandonare il tono mesto e crucciato («Egli è fato comune che al mondo / Ciò che ha vita è dannato a perir»), riprendendo letteralmente la frase shakespeariana in *I/2*, «all that lives must die». Prima della scena del brindisi, momento tipico e fortemente caratterizzato da Boito, nella versione del 1871 il poeta introdusse la sortita di Ofelia, assente invece nel libretto del 1865, in cui la fanciulla si limitava a dire «Leva, o prence, lo sguardo giocondo», verso passato a Laerte nella revisione milanese.

L'aria di Ofelia presentata alla Scala («Dubita pur, che brillino / Degl'astri le carole») rendeva omaggio ad un *topos* della tradizione operistica, la cavatina della prima donna, un brano ben connotato formalmente e dal carattere lirico e sospensivo. Qui Boito, in un prezioso rovesciamento semantico, mette in bocca ad Ofelia le parole che in Shakespeare sono di Hamlet, anche se non pronunciate direttamente dal principe ma affidate ad una lettera, che il padre della fanciulla, Polonio, legge alla Regina come comprova della pazzia del giovane innamorato, in *II/2*.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Il testo della lettera letta da Polonio è contiguo ai versi boitiani: «Doubt thou the stars are fire, Doubt that the sun doth move etc.»; la chiosa del principe è «never doubt I love», che in Boito diventa il verso finale dell'aria di Ofelia, «Ma credi nell'amor!». In questo modo, a non dubitare dell'amore della fanciulla dovrebbe essere Amleto, il quale non crede più a niente, e si autodefinisce «fantasma del Dubbio», mentre in Shakespeare è lo stesso principe a ribadire di avere fiducia in un'unica cosa, il suo amore per Ofelia.

Il brindisi del Re Claudio, macabro e blasfemo, è il primo momento in cui emergono i tratti scapigliati della nuova concezione drammatica e musicale, ed è un'innovazione tutta boitiana, assente in Shakespeare:

RE:   Requie ai defunti – e colmisi  
D'almo liquor la tazza,  
Oriam per essi - e il calice  
Sia vittima ed altar.  
Tal che fra i suoni e i cantici  
Dell'ora ardente e pazza,  
Scenda rugiada e balsamo  
Sui morti il pio libar.  
      Libiam! La lagrima  
      Sul ciglio spunti  
      Oriam! - E tremulo  
      Vacilli il piè.  
      Requie ai defunti  
CORT:   E gloria al Re!!<sup>26</sup>

Si tratta, nelle parole dello stesso Re, di un «pio brindisi», a metà tra un'orazione funebre per il sovrano recentemente scomparso e una bevuta per festeggiare l'avvento di una nuova era. La compresenza di due stati d'animo così nettamente inconciliabili è espressa sia nelle due quartine di settenari con l'alternanza di sdrucchiolo, piano e tronco, che nella stretta finale in quinari, cui si aggiunge il coro dei cortigiani. Mentre una falsa lacrima viene ad onorare chi non c'è più, il potere inebriante del vino e della musica nell'«ora ardente e pazza» impedisce al piede di stare fermo, e alla danza di scatenarsi.

A livello musicale Faccio comprese bene questa interiore disarmonia, e dopo pochissime battute introduttive distinse la falsa preghiera del Re e la sua ben più sincera eccitazione con l'alternanza di metro binario e ternario; inoltre oppose al ritmo disteso e regolare del momento di raccoglimento alcune veloci figurazioni dattiliche nella frenesia del brindisi [vedi Esempio musicale 1]. La tonalità d'impianto, Si bemolle maggiore, viene ossequiosamente rispettata, e sono rari e poco audaci i movimenti armonici, che comunque non producono effetti destabilizzanti. Qui il compositore puntò principalmente sul ritmo di danza che caratterizza la sezione in metro ternario, e sul

---

<sup>26</sup> Cfr. BOTTO, *Amleto*, I/1. Il brindisi presenta due quartine di settenari che alternano sdrucchiolo, piano e tronco. Nei quinari che seguono l'enfasi festiva per l'incoronazione si scambia di posto, precedendolo, con l'ipocrita omaggio al defunto sovrano.

parossismo macabro della scena. La seconda quartina, che descrive l'istante sfrenato che la corte sta vivendo, si muove su un canto maggiormente figurato, con veloci acciaccature e figure terzinate, mentre l'orchestra utilizza formule d'accompagnamento in levare che conferiscono un ritmo incalzante e asimmetrico al blasfemo memoriale del defunto sovrano, che si articola comunque in uno schema fraseologico regolare. La linea vocale del Re, nell'eccitazione del brindisi, si spinge sempre più al limite del registro baritonale, incalzata da squilli di trombe, ribattuti degli archi e dei timpani, e veloci scalette dei legni. Conosce finalmente un momento di riposo nella chiosa finale in «Andante mosso», quando una ripetizione ipnotica della tonica augura ai defunti il riposo eterno, sopra un sinistro movimento cromatico dei fagotti che altera primo e quinto grado della triade di Sol minore [vedi sempre Esempio musicale 1].

Dopo Claudio è il turno della Regina, che ripropone il medesimo schema del novello sposo, alternando finto cordoglio e vorticosa passione («Oream per essi – e un cantico / Alziam di voluttà»); quando interviene Ofelia, il canto si muove per gradi congiunti e con un ritmo regolare sostenuto dagli archi in sordina, anche se l'inquietudine generale che pervade il mondo corrotto della corte continua a scorrere in modo frastagliato nella vena sotterranea del basso, con pizzicati e il timbro scuro di clarinetti, viole e violoncelli [vedi Esempio musicale 2]. Il breve intervento – che segue lo sfogo misurato e composto di Amleto, un'*a parte* conforme al contesto cortigiano – intende distinguersi come una piccola oasi di serenità formale, caratterizzata da un canto semplice e spontaneo. Questo si articola in due uniche frasi musicali ripetute, e l'innocenza di Ofelia non conosce perturbazioni né a livello fraseologico (medesimo periodo), né a livello armonico (abbandonando il tono di Si bemolle soltanto nelle battute conclusive, con innalzamento di tonica).

Mentre la danza sta per scatenarsi, Marcello ed Orazio, confidenti ed amici di Amleto, confessano al principe di aver visto l'ombra del padre defunto la notte scorsa. Il racconto si intreccia in un concertato che vede da un lato i tre amici scambiarsi inquietanti confidenze, e dall'altro i invitati al desco regale chiacchierare sui giullari pervenuti per le feste. Questa per Boito è l'occasione non solo di inserire un lessico prezioso e anticlassicistico («Ed all'arsiccio / Gorgozzule bramoso una felice / Innaffiata»), assolutamente innovativo per la lingua librettistica, ma anche di accennare,

mediante il rimando alla dimensione infernale, allo scontro geografico e climatico tra musica mediterranea e musica nordica [vedi Esempio musicale 3].<sup>27</sup>

Le chiacchiere di Polonio e Laerte, in rapido declamato, si poggiano su un pedale fisso di Re bemolle maggiore; il dialogo tra Amleto e Marcello, invece, presenta un basso sinuoso, che compie un movimento tetracordale discendente e ascendente. La rivelazione di Marcello, austera e solenne, si articola in un ritmo puntato che è fatto proprio anche dagli archi, sino a giungere alla modulazione in Mi bemolle, e ad un nuovo pedale che accompagna il chiacchiericcio di corte. La minacciosa presenza ultraterrena nel reame di Elsinora è nascosta nel movimento sinuoso degli archi, in attesa di emergere al momento giusto. Il mondo della corte, ignaro e tranquillo, non produce invece alcuna dinamica armonica, e resta sospeso su un pedale fisso.

La festa si conclude con un'orgia, primo dei baccanali dionisiaci che troveremo anche nella ridda infernale del *Mefistofele* e nel brindisi di Jago nell'*Otello*:

Su la danza si scateni  
Furibonda ardente e pazza  
E si getti al suol la tazza  
E trasvoli ardente il piè  
Ve' l'ansar de' bianchi seni  
Ve' degl'occhi la baldanza  
Danza, danza, danza, danza!<sup>28</sup>

Il coro a quattro voci sostenuto dalla piena orchestra si muove omoritmicamente sino alla parola «danza», dove una particella dal forte carattere trocaico viene ripetuta ieraticamente dai bassi e dall'orchestra [vedi Esempio musicale 4]. Il metro binario e il periodo ritmico-melodico regolare non presentano in questo caso nessuna provocatoria novità: da una scena così baldanzosa ci si sarebbe aspettati qualcosa in più da Faccio, ma il mondo della corte non è ancora giunto al suo massimo grado di corruzione.

---

<sup>27</sup> Polonio commenta così l'arrivo dei saltimbanchi: «Son discesi in questa reggia / una turba di giullari», cui il figlio Laerte risponde «Con prestigi e giochi rari / e diaboliche virtù». Il dialogo tra i due prosegue commentando la bravura dei giullari: «Nullo pareggia a codesti cerretani», «Son di climi assai lontani / Figli son di Belzebù». Il richiamo ai «climi lontani» farebbe pensare, trovandoci in Danimarca, ad una provenienza latina, ed infatti già nella Bibbia troviamo il nome Belzebù come principe dei demoni. Ma in questa sede operistica credo che il riferimento metateatrale vada inteso come una nuova generazione di artisti e saltimbanchi pronti a far saltare i tradizionali paradigmi estetici.

<sup>28</sup> Cfr. BOITO, *Amleto*, I/I. Nel corso di un recente convegno svoltosi a Verona, dedicato all'*Amleto*, Anselm Gerhard ha giustamente notato come quest'orgia abbia un proprio – abbastanza esplicito – modello di riferimento nella medesima danza del primo atto de *Les Huguenots* di Meyerbeer. Il saggio è in via di pubblicazione.

Questo avverrà soltanto quando la colpa dell'usurpatore sarà resa evidente dalla trappola tesagli da Amleto. In un piccolo gioco di fugati l'orgia volge a conclusione e il Re abbandona sontuosamente la festa su un tremolo costante di archi scuri e tamburi [vedi sempre Esempio musicale 4].

Nella seconda parte del primo atto, Amleto si reca su una piattaforma poco distante dal castello dove i due amici hanno intravisto lo Spettro, e qui l'ombra del padre defunto gli racconta la verità sul proprio assassinio: di questo passo parlo più approfonditamente nel prossimo paragrafo, dove affronto la tematica del fantastico e del soprannaturale nell'opera. Una volta conosciuta la verità, Amleto inscena la cosiddetta «finta pazzia»: il famoso monologo shakespeariano fu reso da Boito in endecasillabi sciolti dal forte carattere meditativo e filosofico, che come già visto egli stesso tramutò parzialmente in settenari nella revisione scaligera. Il declamato di Amleto è frammentario ed impreciso, alternando particelle isolate sugli interrogativi esistenziali («Morir? Dormire? E poi?») a frasi melodiche ben più distese per i momenti di maggiore sdegno e furia («Finir le angosce di quest'egra e lercia / Di carne eredità con un letargo») [vedi Esempio musicale 5].

Il movimento sinuoso del basso esprime attraverso micromovimenti l'inquietudine del finto pazzo Amleto, il quale adesso conosce la sacra missione che è chiamato a compiere: ma l'esitazione e il timore di non essere all'altezza di siffatto compito non sono paure inscenate dal principe, bensì reali ostacoli al suo adempimento («[...] e qui si impiglia / L'umana mente! E n' esce il dubbio [...]»). Il canto di Amleto è regolare, spesso bloccato ad una singola altezza, ma la musica di Faccio esprime il vortice che lo trascina verso gli abissi del melanconico e del pessimismo, attraverso cromatismi discendenti e movimenti per semitono che creano un timbro orchestrale scuro e dissonante [vedi Esempio musicale 5a].

Il malessere di Amleto è identico alla cupa componente irrazionale e disgregante che la generazione scapigliata, sensibile alla cultura decadente europea, coltivava dentro di sé, come visto nel primo capitolo: il principe si domanda «[...] chi vorria l'oltraggio / Patir dell'oppressore, e del superbo / La contumelia, e delle fé tradite / Il disinganno, se un terror non fosse / Di qual cosa di là dopo la tomba?». Ed è proprio la paura dell'ignoto, la mancanza sicura di una valida alternativa, che caratterizza l'incerto procedere artistico dei giovani Scapigliati, pronti ad abbattere un mondo senza averne ideato ancora un altro.

La disillusione per la fede tradita, l'oltraggio dell'oppressore, non sono soltanto – ma certamente in gran parte – amare riflessioni sulla sconfitta del sogno risorgimentale, bensì apparizioni in filigrana di una crescente incertezza su come adempiere alla sacra missione cui ci si è votati. Amleto, alter-ego del ventenne Boito, conclude il suo monologo parlando del «cieco mondo», quello della morte, di cui nessuno sa niente, e per questa ragione l'uomo è codardo e sopporta le sue sofferenze piuttosto che aprirsi un varco «Fra l'incertezza di miserie ignote»; quello stesso mondo ignoto era il melodramma italiano del futuro, cui i due giovani compositori cercavano di dare forma e spirito tra mille timori ed esitazioni.

Di questa esitazione è emblema perfetto la grande scena finale dell'atto, forse la più significativa per il messaggio estetico che vi è sotteso: la rappresentazione della tragica uccisione di Re Gonzaga, il *play within the play*. Polonio avvisa Amleto dell'arrivo dei cantori, che quella sera stessa metteranno in scena a palazzo una grande tragedia, in cui si rappresenta un regicidio ad opera del fratello del sovrano. Amleto vuole portare così allo scoperto l'usurpatore Claudio, ponendogli davanti agli occhi lo stesso delitto da lui compiuto, riferitogli dallo Spettro: «Il dramma dei cantor è l'alta istoria / Dell'uccision del padre mio [...]». Ma ciò che Amleto pone in scena non è altro che un'azione violenta che egli stesso si accinge a fare. Per vendicare il padre assassinato dovrà anch'egli compiere un regicidio.

La scena nella scena – in questo caso l'opera nell'opera – è fortemente stilizzata: Boito volle posizionare i suonatori del finto dramma davanti al rustico palcoscenico della sala regale, muniti di strumenti antichi riportati in didascalia come «viole, lirioni, arpe, chitarre». È effettivamente un'arpa a suonare il preludio alla tragedia, arpeggiando in la minore, cui seguono poi gli archi. Amleto esprime immediatamente il proprio disprezzo per uno stile astruso e convenzionale, perfettamente idoneo all'ambiente di corte («Uf! Questo stile/ Sa odor di muffa un miglio; a lungo andare / Ci annoierà [...]»). Subito viene rimbrottato da Ofelia, che lo accusa di essere troppo veloce nel dare giudizi, e qui Boito non si risparmia un'allusione maligna al pubblico italiano coevo, poiché il principe risponde che questa è l'usanza, e che «Ciarlando / E celiando più l'arte s'apprezza».

Il Re Gonzaga, impersonato come da consuetudine da un tenore, inizia a cantare la propria parte, e il periodare melodico è perfettamente regolare e simmetrico. La frase si estende in misure equilibrate ed equivalenti (una frase musicale – ripetuta - suddivisa in due semifrasi secondo il classico schema 4+4), mentre l'orchestrina è

completamente sparita e si limita ad un elementare disegno di accompagnamento oscillando tra il tono di La e quello di Mi [vedi Esempio musicale 6]. L'intervento di Amleto, quasi parlato, si inserisce come un'interferenza nella condotta melodica del Re e della Regina, che si esprimono con un lessico tradizionale in settenari rimati, come in una canzonetta di Rolli o di Metastasio.<sup>29</sup> Tutto quello che per gli Scapigliati rappresentava il vecchio mondo da spazzare via fu condensato in questa piccola scena metateatrale.

La tragedia prosegue con l'intervento pantomimico di Ser Luciano, che impersona il fratello del Re Gonzaga, e si appresta ad avvelenarlo mentre dorme. Alla vista di un delitto così simile a quello compiuto, l'usurpatore Claudio inizia ad agitarsi, ed essendo un rappresentante del vetusto mondo belcantistico il suo canto prova ad essere misurato e regolare. Dopo il primo inciso di frase, però, la melodia inizia a frantumarsi con l'urlo enarmonico (Fa minore → Mi maggiore) che accompagna i più inquietanti e impauriti pensieri di Claudio («negro pensiero»; «bieco rimorso»), e il sovrano chiede aiuto alla sua consorte sopra giochi dissonanti di tritono e rapidi cromatismi [vedi Esempio musicale 7].

Nel concertato che segue, ogni componente del pubblico esprime il proprio stato d'animo e le passioni che la visione del dramma sta suscitando: il Re è pervaso dal terrore perché vede nel vecchio dormiente la sua vittima, la Regina lo deride perché non si può avere paura di un dramma, Amleto ed Orazio realizzano con incredulità che lo Spettro diceva il vero, ed infine il pubblico, quello stesso pubblico degli spettacoli operistici in perenne dialettica con i giovani avveniristi, si scinde in due parti. Da un lato i «Vecchi spettatori», fautori della continuità con la tradizione del passato, dall'altro i «Giovani spettatori», insofferenti rispetto ad un'arte trascinatasi troppo a lungo:

VECCHI SPETTATORI:	Oh ammirabile tragedia, Piena d'estro e di splendor!
GIOVANI SPETTATORI:	Questa musica ci tedia,

---

<sup>29</sup> Per l'analisi metrica di questa scena si veda sempre VITTORINI, *Shakespeare e il melodramma romantico*, cit., p. 302. L'autore parla di «eterna doppia quartina di settenari con schema fisso di rime» e di «rarefatto, oleografico e vezzoso linguaggio arcadico». È interessante notare, però, come la realizzazione musicale di questi settenari arcadici presenti un forte accento trocaico, rendendo la versificazione proparossitona: «Òrezzo vespertin; Nèl placido; Di questa; Sòrreggi, etc.» Un piccolo dettaglio perturbante che nulla toglie alla stereotipia della scena, ma che rivela una personalità del compositore accanto a quella assai ingombrante del poeta.

	Ci addormentano i cantor.
VECCHI SPETTATORI:	Quale incanto! Bravi, bravi Viva l'arte de' nostri avi!
GIOVANI SPETTATORI:	Noi più grulli e men devoti Vogliam l'arte dei nepoti! <sup>30</sup>

L'espedito della divisione generazionale del pubblico che assiste alla tragedia inscenata a corte è stato giustamente letto non solo nella sua esplicita chiave metateatrale, ma come vero e proprio manifesto programmatico del giovane Boito, che finalmente poteva dire la sua sul teatro musicale, facendo teatro musicale.<sup>31</sup> Faccio realizzò qui il suo capolavoro concertato, ponendo in orchestra un agitatissimo disegno ritmico d'accompagnamento, mentre le voci si intrecciano con episodi frastagliati ed autonomi. Gli unici a procedere saldamente con moto omofonico baldanzoso e brillante sono i soprani e i tenori del coro di spettatori, i quali impersonano la retroguardia del gusto estetico dominante. Quasi impercettibili nel gran clamore del concertato, collocati in posizione subalterna come impone la gerarchia tradizionale del canto corale – e come impone quella esistente nell'universo artistico coevo, contro cui si scaglia il *j'accuse* di Boito – si trova la linea dei bassi, ossia i «giovani spettatori», gli Scapigliati.

Il loro malessere verso una musica noiosa e che traspira vecchiume si esprime in un canto sillabico sincopato e singhiozzante, che pur seguendo le voci superiori risulta meno figurato. Sui versi «Noi più grulli e men devoti» la parte dei bassi si distacca dagli entusiastici svolazzamenti dei vecchi spettatori, per assumere i contorni di un sottofondo molesto e penetrante, che si muove sinuosamente e per moto contrario rispetto alle altre voci principali del concertato. Gli avveniristi sono venuti a turbare il sonno agli estimatori del limpido universo belcantistico, ma non saltano ancora fuori dalla partitura, camuffandosi invece in un incedere melodico camaleontico [vedi Esempio musicale 8].

Quando Luciano, l'assassino della pantomima, compie il suo delitto versando il veleno nell'orecchio del Re Gonzaga, l'urlo di orrore in doppi senari di Claudio («Quel torvo omicida – Regina, son io») provoca un fuggi fuggi generale e l'interruzione dello spettacolo. Mentre il Re scappa dallo spettro che è apparso nella sua fantasmagoria

---

<sup>30</sup> Cfr. BOITO, *Amleto*, II/2.

<sup>31</sup> Si veda su questa specifica scena KERSTIN SCHÜSSLER, *Noi, più baldi e men devoti / Vogliam l'arte dei nepoti. Arrigo Boitos und Franco Faccios Oper Amleto als Manifest des nuovo melodramma*, in «Aspetti Musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000», Köln, Verlag Dohr, 2001, pp. 175-186. Nel libretto del 1871 al posto di «grulli» compare il termine «baldi».



mentale per vendicare il torto subito («Fuggiam lo spettro...faci...aiuto...»), Amleto gongola trionfante («La non si scappola, / Il sorcio è il Re. / Viva la Trappola!»). Anche a livello linguistico, il cozzo tra i due mondi non potrebbe essere più netto: il Re in preda a deliri funesti si esprime nel linguaggio aulico delle tragedie classiche e ne riprende una situazione topica; Amleto utilizza un linguaggio moderno, gergale, e del tutto irriverente. Insieme all'usurpatore, il principe danese ha fatto scappare anche il pubblico borioso e petulante, che vive di arte ammuffita e di stilemi antiquati.

L'identificazione del giovane Boito con il suo alter-ego librettistico è qui davvero totale, ma Amleto ha solo teso una trappola e confermato un capo d'accusa che prima era vago ed ipotetico. Adesso si tratta di passare all'azione, compiendo ciò che lo stesso Claudio ha fatto al padre di Amleto: per far questo è necessario vincere l'esitazione e l'incertezza, che sono i tratti essenziali del personaggio shakespeariano, ma anche i punti deboli dei giovani autori scapigliati. Essi si stanno infatti mettendo alla prova, sono in procinto di scardinare il sistema, ma restano in dubbio se questa sia o meno la scelta giusta. Se sia quindi così facile commettere un altro regicidio, vendicare la purezza perduta, e fondare un nuovo ordine in cui possa sbocciare «l'arte dei nepoti».

L'atto terzo dell'opera si apre in una sala del castello, dove il Re Claudio, in preda al rimorso, decide di abbandonarsi al conforto di una preghiera per lavare la propria mostruosa colpa. Amleto entra di soppiatto nella stanza, armato di pugnale, e sembra essere sul punto di compiere la sua vendetta, ristabilendo l'ordine infangato e schiudendo le porte ad un'epoca nuova. Il principe danese parla ormai come uno scapigliato, pervaso da un veleno demoniaco che punta alla disgregazione di un ordine valoriale considerato corrotto ed irrecuperabile: ma Amleto esita ancora una volta, perché vede il Re in procinto di pregare, consapevole che se la sua vendetta si consumasse in questo momento, «nel cielo il lancierei d'un colpo». Il veleno che lo pervade prova a fargli cambiare idea («[...] Nel bujo / Inferno io vo' precipitarlo. Andiamo»), ma il principe decide di soprassedere perché ancora impreparato all'adempimento finale. Claudio pronuncia un *Padre Nostro* in quartine di doppi quinari, la cui chiosa è in realtà un quinario semplice:

*O padre nostro – che sei nel cielo*  
*Sii benedetto – nel tuo splendor...*  
*Pregan le labbra – ma son di gelo*  
*Anima e cor.*  
*Venga il tuo regno – e sulla terra*

*Si compia l'alta – tua volontà...*  
Ah! Che un demonio – pel crin m'afferra.  
Pietà, pietà!<sup>32</sup>

Il destino del sovrano corrotto sembra essere segnato, ed un demone possente si appresta ad inabissarlo per sempre: ritroviamo qui la stessa carica parodico-blasfema usata da Praga nel celebre manifesto lirico antimanzoniano, o il piglio anticlericale del giovane Boito contro il «gran Prete».<sup>33</sup> Della possessione demoniaca sembra essere consapevole lo stesso Re, che alternando la preghiera a pensieri ad alta voce, così chiude il suo monologo:

Non ascoltarmi – e' fu il demone  
Che di mie labbra – gioco si fè.  
Non ascoltarmi – quest'orazione  
Non è per me.<sup>34</sup>

Come già visto in precedenza, la musica di Faccio prova ad aprire una crepa all'interno di una forma chiusa tradizionale, come è quest'aria di Claudio: il momento della preghiera, solenne ed austero, si muove su un moto congiunto e lineare, perfettamente misurato nel ritmo e nella distribuzione degli accenti melodici e fraseologici; l'armonia si muove sui gradi fondamentali, alternando modo maggiore e minore con regolarità, e l'orchestra segue il canto con una classica struttura accordale. Quando invece confessa il suo più intimo terrore, il canto del Re è quasi uno strascicato balbettio, mentre il suono scuro di clarinetto basso e corno inglese trascina la frase verso i timbrici abissi dell'inferno. A metà della preghiera (sulla quartina «*Perdona al tristo – le sue peccata*»), il tormento del sovrano verrà sottolineato anche a livello armonico mediante una modulazione a Mi maggiore [vedi Esempio musicale 9].

---

<sup>32</sup> Cfr. BORTO, *Amleto*, III/1.

<sup>33</sup> «Noi siamo i figli dei padri ammalati: / aquile al tempo di mutar le piume, / svolazziam muti, attoniti, affamati, / sull'agonia di un nume», recita in apertura la lirica di Praga, compiacendosi dell'eclissi di ogni salvezza divina. E poco più avanti, rivolto a Manzoni: «tu puoi morir!... Degli antecristi è l'ora! / Cristo è rimorto!»; si veda EMILIO PRAGA, *Penombre, Preludio* (n.1), in *Poesie. Tavolozza, Penombre, Fiabe e leggende, trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969, vv. 1-4 e vv. 15-16, pp. 82-83. Nel recensire l'opera *Ginevra di Scozia*, invece, Boito deride la devozione ipocrita e la «lètana dei diaconi, sottodiaconi, chierici, sacrestani, che fan coda al gran Prete», quel corrotto pontefice che ancora officia il rito del melodramma italiano. Boito inoltre esprime in questa sede una netta preferenza per un'estetica rovesciata ma almeno innovativa, a condizione che nella musica vi sia «qualcosa pur di brutto ma d'individuale, pur di deforme ma di nuovo, pur di uggioso ma di bizzarro». Si veda ARRIGO BOITO, *Cronache dei Teatri*, «Figaro», 21 gennaio 1864, in TS, cit., pp. 1107-1108.

<sup>34</sup> Cfr. BORTO, *Amleto*, III/1.

Nel terzetto che segue (III/2), in cui Amleto accusa ferocemente la madre Geltrude di lascivia incestuosa, mentre Polonio origlia nascosto dietro ad un arazzo, la follia demoniaca che ormai pervade il principe conosce un altro momento di sfogo: dopo aver tentato di uccidere la sovrana («L'anima vostra in un immondo specchio / Io v'addimostri...né fuggir tentate»), il grido d'aiuto della Regina spinge Polonio a disvelare la sua presenza, ed Amleto lo trafigge a morte trapassando l'arazzo con la spada.

L'esitazione di Amleto conosce qui un momento di svolta, e si tramuta in azione omicida, ma l'obiettivo non è ancora raggiunto, l'ordine sconvolto non è stato ripristinato. Amleto agisce d'istinto e senza quasi consapevolezza, e quando la Regina gli chiede conto di ciò che ha fatto, egli spera di aver centrato il bersaglio («No! so da senno! Oh...forse il Re!!»). Una volta compreso di aver ucciso soltanto il ciambellano, il principe inizia un farneticante monologo di odio e furore verso Claudio, di fronte agli occhi della madre. Il verso demoniaco per antonomasia è già da adesso il quinario, che Boito organizzò in strofe isometriche alternando piano e sdrucchiolo. L'ultima di queste strofe sintetizza la punizione infernale che spetta ai traditori:

Re pulcinella!  
L'hai fatta orribile  
La gherminella,  
Ma in verità  
Che qualche diavolo  
Ti pagherà;  
Re pulcinella!  
Ah!Ah!Ah!  
Ah!<sup>35</sup>

L'ultimo «Ah!» è isolato non certo per ragioni metriche ma perché è un urlo di spavento: dopo questa filastrocca demoniaca sorge infatti davanti agli occhi di Amleto l'ombra dello Spettro, venuta a reclamare l'assolvimento della sacra missione di cui è committente. La scena, che come il dialogo con la madre è di matrice shakespeariana, servì ancora una volta al librettista a sottolineare l'idiosincrasia di Amleto, incapace di agire e di ultimare il regicidio.

---

<sup>35</sup> Cfr. BOTTO, *Amleto*, III/2.

Ultimi due importanti momenti dell'opera, per quanto concerne un'estetica anticlassicistica, permeata da una netta venatura decadente e grottesca, sono la romanza di Ofelia che si abbandona alla morte alla fine del terzo atto, e la nenia del becchino che apre l'ultimo atto. La parte seconda del terzo atto si apre con la rivolta guidata da Laerte, che reclama giustizia per il padre assassinato: dalle sale interne del castello emerge Ofelia, ornata di fiori e con il grembiule zeppo di piante e arboscelli, cantando la propria pazzia come una dolente Vergine rinascimentale.

Il suo sfogo lirico è costituito inizialmente da quinari a rima incrociata, raccolti in tetrastiche con un distico di chiusura finale («La bara involta / D'un drappo nero / Move alla volta / Del cimitero.») Ofelia, introdotta da un ricamino arpeggiato di flauto ed oboe, commenta sconsolata la visione del corteo funebre che accompagna il feretro di suo padre. Anche nella scena della Pazzia il personaggio di Ofelia non rinuncia alla cantabilità. Faccio e Boito non oltrepassano i limiti delle convenzioni operistiche, ed essendo questo il primo grande *a solo* della primadonna (nella versione del 1865), esso si muove in periodi regolari ed estremamente intelligibili. Il disegno orchestrale è di conseguenza un raddoppio privo di qualsiasi ambiguità armonica, saldamente ancorato al tono di Sol maggiore [vedi Esempio musicale 10]. Pur nella sua struttura strofica e regolare, questa resta comunque una scena di pazzia, e difatti la scorrevolezza cantabile cade già nel parlante declamato all'inizio della terza frase («Zitti!...chi passa,»)<sup>36</sup> Questo momento fu radicalmente modificato nel finale per la produzione milanese: una volta appreso dal Re che Amleto era l'uccisore di suo padre Polonio, Ofelia intonava una «canzone del salice» in classici settenari («Ahimè! chi piange? è il salice»), terminata la quale si addentrava tra le fronde dell'albero ed il canneto, per poi venir trascinata dalle acque nelle quali si abbandonava morente; nel libretto originale, invece, dopo aver ripetuto i quinari dell'inizio, Ofelia si lasciava andare ad un riso compulsivo e forsennato, ed usciva di scena senza mostrare la propria morte per affogamento.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> Il verso corretto, come riportato nel libretto del 1865, sarebbe: «Zitto! chi passa,». Il plurale è un refuso presente nell'autografo.

<sup>37</sup> Anche in Shakespeare la scena dell'affogamento di Ofelia non è presente, e l'ultima apparizione della fanciulla è in IV/5, la scena della pazzia in cui ella canta tutto il proprio dolore per la morte del padre («And will a not come again? No, no, he is dead»). La canzone del salice, intonata da Desdemona nell'*Othello* shakespeariano, è quindi un'aggiunta di Boito per venire incontro alle esigenze spettacolari e al *pathos* affettato di cui era ghiotto il pubblico milanese. L'ultimo pensiero dolente rivolto ad Amleto nella versione del 1865 («Un dì quel misero, / Così per celia, / Amò una Vergine / Di nome Ofelia»), che precede la ripresa dei quinari «funebri», è anche in questo caso un inedito di Boito (con un'esplicita ammissione della follia, nei versi «Oggi la povera / Canta pei trivii, / Ride...schiamazza... / Ofelia è pazza»).

La nenia del becchino, infine, si svolge in un'ambientazione cimiteriale e notturna, assecondando quel gusto per il macabro funerario che Boito porterà con sé sino al *Nerone*: è il famoso dialogo del teschio, quando Amleto ritrova il cranio che in vita era appartenuto al suo vecchio amico e giullare Yorick. Già nella tragedia del poeta inglese la scena presentava un'efficacia espressiva notevolissima, per le riflessioni di carattere filosofico e il registro quotidiano e colloquiale usato dai becchini e dal principe attorno al tema universale della morte. Essa fu senza dubbio oggetto di ammirazione e predilezione per il poliedrico librettista scapigliato. L'ambientazione notturna e quasi ultraterrena non cancella il crudo e stridente realismo, che sussume motivi eterni della letteratura quali la caducità della vita, l'uguaglianza nella tomba, e il rapido dissolversi della bellezza e del sorriso: a livello linguistico e drammaturgico questa scena compone insieme una venatura tragica ed elegiaca con l'*humour* macabro e la caricatura grottesca del becchino-cantore.

Facendo esprimere il custode dei morti con singhiozzanti ottonari tronchi («Oggi a me, domani a te; / Oggi a te, domani al re;»), Boito scelse di ridere di fronte all'ineluttabilità della fine, mostrando tutta la vena scapigliata di un pessimismo melanconico che non si rassegna al trionfo del nulla, ma lo incarna nella propria poetica come viatico di energie creative sinora inesprese. La musica di Faccio segue un semplicissimo moto armonico consonante, passando dal Si maggiore all'omologo minore; il gioco di echi con l'oboe rientra invece nella migliore tradizione villereccia (il personaggio canta del resto la propria attività quotidiana di becchino-contadino). Il gioco delle quinte vuote (pedale si-fa diesis tenuto dagli archi scuri) lascia al canto solista una discreta libertà nel suo andamento zoppicante e puntato, con un arresto di minima sulla tonica negli ottonari pari, quasi a voler cadenzare il lavoro di scavo [vedi Esempio musicale 11].

L'inquietante nenia del custode non cancella il compito cui Amleto sta per consacrarsi, un regicidio che culminerà con la morte dell'usurpatore e di sé medesimo: da questo punto di vista l'incontro con la reliquia di Yorick presenta un allucinato simbolismo in cui la risata finale del vendicatore coincide perfettamente col ghigno del cranio, quasi a preannunciare il destino ultimo di uno scettico ribelle. La sovrapposizione tra l'ambiguo principe danese senza redenzione e il diabolico sognatore scapigliato sembra qui pressoché totale.

### 3.3. *L'avvenire dell'arte e l'angoscia del fallimento nell'Amleto*

Il 9 febbraio del 1871 l'*Amleto* andava in scena alla Scala di Milano in una versione rimaneggiata e rivista, come Boito farà usualmente con molti suoi lavori da qui in avanti. La replica fu un disastro a causa delle pessime condizioni vocali del tenore che interpretava il ruolo del protagonista, Mario Tiberini. Dopo questo infelice esito Faccio decise di ritirare per sempre l'opera dalle scene. Ma il bersaglio della critica non fu soltanto la pessima performance di Tiberini. Così si espresse ad esempio l'anonimo recensore del *Don Marzio*:

Non c'è che dire; la musica così detta dell'*avvenire* che ad ogni costo si vuol far imporre, è impotente a soddisfare le normali esigenze degli animi che sentono ed apprezzano il vero ed il bello: è un equivoco, una formola inventata ad arte per supplire alla deficienza di genio creatore. [...] suscitare inavvertitamente le svariate passioni umane, trafundere nell'uditorio un sentimento che trovi un eco [sic] nel cuore di tutti gli astanti, la musica che il moderno convenzionalismo chiama dell'*avvenire*, è assolutamente incapace. [...] Essa non è finora che un cattivo plagio di nordiche intelligenze, le quali stesse non se abbiano raggiunto lo scopo dell'arte vera. [...] non è a meravigliarsi se il pubblico [...] accolse con sbadigli e con fischi la catastrofe dell'*Amleto*, malgrado che distinti artisti, meno qualche eccezione facessero il possibile per farlo trionfare; sebbene il loro compito fosse reso difficile anche dalla forma dell'opera, in cui è molto da declamare, pochissime frasi da cantare.<sup>38</sup>

Il settimanale milanese *Euterpe* individuava proprio nel brutto estremamente condensato in alcune scene la causa della caduta scaligera:

Il maggiore difetto contiensi invece nella soluzione, che si stacca dall'originale, accatastando troppo orrore in una sola scena. I becchini, il teschio, il continuo parlare di morte e di morti, indi subito lo sfilare del funebre corteo e l'arrivo del feretro con su la morta Ofelia, i ceri, il lugubre canto, e dopo l'incrociare de' ferri ed altri cadaveri seminati sul teatro, rattristano orribilmente la mente dello spettatore, più che non lo farebbe uno dei più cupi racconti di Anna Radcliffe. E perché pur sfuggendo leggermente tal passo del cimitero, troppo alto e filosofico pel melodramma, il Boito non chiuse la sua riduzione colla trovata Shaksperiana [sic]?<sup>39</sup>

A quale «trovata» si riferisce il giornalista del periodico? Qual è la fine della tragedia di Shakespeare che non trova riscontro nel libretto di Boito? La riduzione si caratterizza per l'assenza di un personaggio importante, il principe norvegese Fortebraccio,

---

<sup>38</sup> «Don Marzio, Giornale letterario, artistico, teatrale», 14 febbraio 1871. L'articolo è a firma X.

<sup>39</sup> «Euterpe», 15 febbraio 1871. L'articolo è a firma P.R.

antagonista e poi erede di Amleto. In *Hamlet* V/2, poco prima di morire, è lo stesso erede al trono di Danimarca a designare come proprio successore il condottiero norvegese, che ha appena espugnato la Polonia ed aspira al trono di Elsinora (anche lui ha una vendetta da compiere, poiché il proprio padre è stato ucciso dal defunto padre di Amleto, ma l'imprevedibile sarcasmo del destino li ha invece posti insieme a combattere l'usurpatore Claudio): «O, I die, Horatio. The potent poison quite o'ercrows my spirit. I cannot live to hear the news from England, But I do prophesy th' election lights On Fortinbras. He Has my dying voice».<sup>40</sup> La tragedia inglese si conclude proprio con le parole di Fortebraccio, personaggio cui spettano le ultime battute. Egli fa portare Hamlet su un palco, perché anche la morte del pallido principe è un momento teatrale, e gli conferisce gli ultimi onori: «Let four captains Bear Hamlet like a soldier to the stage, For he was likely, had he been put on, To have prov'd most royal».<sup>41</sup>

Compiuta la sua vendetta, Hamlet è riuscito ad estirpare il marciume dalla sua patria, e per far questo ha sacrificato la propria vita. Forse sarebbe stato davvero un buon sovrano, come è convinto Fortebraccio, riscattando la sua natura di uomo senza qualità, nauseato dall'agire perché profondamente scettico nei confronti dell'essenza reale delle cose del mondo.<sup>42</sup> Ma morendo, egli affida lo scettro a chi sicuramente potrà fare meglio di lui: il principe norvegese ne raccoglie l'eredità, ricompone una frattura lacerante ricreando un universo che era stato sovvertito, e un nuovo ordine viene infine fondato.

In una delle lettere aperte all'*Intima Teatern*, il drammaturgo August Strindberg riflette lungamente sulla tragedia shakespeariana. È per noi assai utile rileggere il passo dedicato alla scena finale, alla redenzione del corrotto reame danese operata da Fortebraccio:

Così ha inizio il bagno di sangue, che qualcuno ha biasimato. Ma esso procede logicamente e tutti hanno ciò che si meritano e quel ch'è vecchio e marcio in Danimarca finisce nella bara. In una parola, si fa piazza

---

<sup>40</sup> «Muoiò, Orazio. Il veleno potente artiglia la mia anima. Non potrò sentire le notizie dall'Inghilterra, ma predico che il re eletto sarà Fortebraccio. Morendo gli dò il mio voto». Cfr. WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 255.

<sup>41</sup> «Quattro capitani portino Amleto su un palco, da soldato. Perché certo, messo alla prova, sarebbe stato un vero re».  
Ibidem, p. 257.

<sup>42</sup> E si veda a tal proposito il paragone tra Amleto e l'uomo dionisiaco che Nietzsche descrive nella *Nascita della tragedia*: «In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provato nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose [...]». Si veda FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2007<sup>26</sup>, p. 55.

pulita e, alla fine, giunge il giovane Fortebraccio al quale Amleto morente dà i suoi voti per la successione. Allora si viene a sapere qualcosa di rilevante: “Io ho alcuni diritti non mai dimenticati su questo reame”, dichiara Fortebraccio. Ciò si riferisce direttamente a una informazione del primo atto: che Fortebraccio I (padre) era stato battuto da Amleto I (padre); in breve, giustizia è fatta: le iniquità dei padri, patite dai figli, sono finalmente espiate: la vergogna è cessata, l’eredità ristabilita. Questo vuol dire Fortebraccio e adesso anch’io voglio acclamarlo! Per tutto il dramma la marcia Danimarca l’ha atteso come un liberatore, e che venga!<sup>43</sup>

Grazie alla presenza di Fortebraccio, tutto ciò che è vecchio e marcio finisce sepolto per sempre nella bara, e ristabilendo la giustizia sovvertita da regicidi e adulteri, si fa ‘piazza pulita’, impedendo che la tragica catena degli eventi sanguinosi ricada di padre in figlio. Sono proprio due orfani a ristabilire l’ordine, e la scansione generazionale viene interrotta grazie ad una ribellione violenta, grazie ad un nuovo tirannicidio. Amleto lo compie, Fortebraccio ne raccoglie lo scettro affinché la spirale cessi per sempre.

È lecito interrogarsi sull’assenza del personaggio di Fortebraccio nel libretto boitiano. Nella versione originale del 1865, Amleto muore tra le braccia di Orazio, dopo essere stato ferito dal fioretto avvelenato di Laerte («Ed or t’aspetto o morte!»). È riuscito ad uccidere l’usurpatore Claudio, ma la scena culmina con quella montagna di cadaveri che tanto orrore suscitò nella critica, senza alcun accenno al futuro, senza alcuna possibilità di redenzione, senza un approdo certo. Eliminando la figura di Fortebraccio, Boito ha evitato che l’ordine fosse ristabilito, e che qualcuno raccogliesse la sua eredità tragica.

Nell’idea scapigliata, l’epilogo amletico non può che essere aperto, indeciso, illusorio: il mondo dell’avvenire è ancora avvolto nelle nebbie del dubbio e dell’incertezza, e un’alternativa non è disponibile. Allo stesso modo, il modello alternativo all’opera verdiana, al melodramma ottocentesco marcio e vecchio che attende la definitiva sepoltura, non è pronto. Se Boito e gli Scapigliati sono, come Hamlet, uomini-artisti in crisi, il cui pensiero si risolve in parole e solenni proclami, ma mai in azioni, nessun Fortebraccio è pronto a innescare la palingenesi dell’arte italiana per bloccare quel crudo processo di decomposizione di cui essi sono testimoni. La solitudine dell’eroe tragico moderno Amleto è la medesima di Boito e sodali: nel loro animo si agita una melanconia depressiva, il disgusto bilioso per la degradazione del

---

<sup>43</sup> AUGUST STRINDBERG, *Amleto e Faust*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Ubulibri, 1988, pp. 22-23.



tempo presente, una tentazione purificante che si incanala nelle oscure spire di una *cupio dissolvi*. Il pessimismo distruttivo che li accompagna trova nell'estetica del brutto una valvola di sfogo, anche nella sua riserva ironica e grottesca. Vendicare il «padre» assassinato (l'arte), e dichiarare guerra al mondo non risulta però sufficiente se nuovi impulsi etico-morali e nuove strutture ideologiche non sono pronte a sostituire il vecchio ordine, e sembra proprio questa la fatale mancanza degli Scapigliati.

La scena dell'opera nell'opera assume quindi una valenza programmatica nella tragedia di Boito/Faccio: il nemico è davanti agli occhi di Amleto, davanti agli occhi del pubblico italiano coevo, davanti agli stessi compositori del vecchio mondo in decomposizione. È quella tipologia di melodramma, farraginoso e stantio, che i due autori mettono in scena con tanto di arredo musicale e scenografico antiquato (i lirici, le arpe); nel canto eufonico, nel lessico settecentesco, nell'armonia e nel ritmo regolari vi è tutto il «marcio» che essi vogliono estirpare. E per farlo il protagonista deve essere pronto a commettere ciò che egli stesso mette in scena per provocare la reazione di Claudio: un regicidio, uccidere il padre per dar libero sfogo al mondo liberato dei figli e dell'arte futura. Amleto, dopo lunghe esitazioni e vari tentennamenti, commette quel regicidio, ma muore anch'egli, e nessun regno futuro sorge dalle sue stesse ceneri. Come nessun melodramma futuro è pronto a sorgere sulle ceneri di quello verdiano, in questi anni di forte sperimentazione e attesa febbrile dei giovani compositori. L'*Amleto* resta un'opera antitradizionale ed innovativa, ma la lucida (o inconsapevole?) preveggenza di Boito ci consegna nell'espedito metateatrale una scena davvero emblematica.

È noto che il *play within the play* è lo strumento che il protagonista utilizza nell'*Hamlet* per far uscire allo scoperto Claudio, e contemporaneamente provare a sé stesso che le parole dello Spettro siano reali e non frutto della sua immaginazione deviata. L'esitazione del principe non è quindi solo uno scettico rifiuto di un mondo insondabile e inconfondibile, ma il timore di emettere un verdetto contro il bersaglio sbagliato.

In un articolo che ha fatto storia, lo studioso Walter Greg poneva l'accento sull'atto pantomimico, che nel testo shakespeariano, all'inizio del finto dramma, simula per ben due volte l'omicidio del re mediante versamento del veleno nell'orecchio. Poiché Claudio non manifesta turbamento di fronte alla pantomima, Greg giunse alla conclusione che non fosse quello il crimine da lui commesso. Spingendosi ancora più in là, ipotizzò che sia il racconto dello Spettro che la pantomima fossero frutto di

un'invenzione di Amleto.<sup>44</sup> La tesi secondo cui la pantomima sia soltanto un prodotto della fantasia di Hamlet è sostenuta anche dal grande studioso shakespeariano, Stanley Cavell.

A tal proposito, nel suo saggio su *Hamlet*, il filosofo americano ha parlato di «onere della prova»:<sup>45</sup> un onere che ha una duplice implicazione, da un lato comprovare l'onestà dello Spettro, dall'altro avere il coraggio di affrontare una verità innegabile, la cui accettazione comporta un peso oneroso sulle spalle dell'eroe tragico. La verità sconvolgente è ciò che viene rappresentato prima nella pantomima, e successivamente nel dramma dentro al dramma: l'unione sessuale della madre di Amleto con il cognato, assassino del vecchio marito. Secondo questa chiave di lettura, la pantomima al termine della quale l'omicida e la Regina suggellano la loro unione, sarebbe appunto una fantasia di Hamlet. Un'invenzione del suo cervello, capace però di resuscitare dal magma del rimosso il ricordo di una «scena primaria», concetto psicanalitico elaborato da Freud sulla scorta dei racconti di molti pazienti avuti in cura, il cui tratto comune era l'aver assistito ad un rapporto sessuale tra i loro genitori durante l'infanzia.

L'espedito del dramma nel dramma sarebbe quindi una trappola non tanto per il Re, il quale non reagisce di fronte alla pantomima – da cui il dubbio che forse non abbia ucciso l'odiato fratello (o almeno non l'abbia fatto versandogli veleno nell'orecchio) – quanto per la madre, vista come la vera artefice della catastrofe, la vera padrona del regno, e l'indecente amante di Claudio, le cui pulsioni incestuose sono un pericolo troppo grande per Hamlet. Interpretando la pantomima del dramma come una scena primaria, Cavell ne sottolinea la funzione di messaggio in codice, raffigurante la madre biologica di Hamlet come potente minaccia della sua stessa esistenza. Il rifiuto di questa verità, l'incapacità di guardare negli occhi la propria essenza, accettando quindi di essere il figlio di Gertrude e di dover compiere la giusta vendetta, è quello che il filosofo americano chiama «scetticismo», riscontrandone la presenza come un costante filo rosso in tutto il teatro shakespeariano:

Esistere significa assumere la propria esistenza, metterla in scena, come se l'esistenza umana fosse basata sul teatro, se non sul melodramma. Mentre rifiutare l'onere della prova significa condannarsi allo scetticismo, al diniego dell'esistenza – il che vuol dire anche del valore – del mondo.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Cfr. WALTER WILSON GREG, *Hamlet's Hallucination*, in «The Modern Language Review», vol. 12, No. 4, (Oct. 1917), pp. 393-421.

<sup>45</sup> STANLEY CAVELL, «*Amleto*» e l'onere della prova, in Id., *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 209-224.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 219.

Troviamo qui due aspetti centrali della poetica scapigliata: da un lato il rifiuto del mondo, la fuga dalla mediocrit  piccolo borghese e dall'avvilente prosaicit  dell'Italia postunitaria; dall'altro il valore – unico valore ancora riconosciuto – del palcoscenico teatrale, spazio ideale dove rappresentare i conflitti inespressi, il dissidio interiore, gli impulsi antitetici del Bene e del Male, tutto ci  che alberga nell'animo di questi giovani artisti e che scaturisce nella loro nuova estetica. La scena dell'opera nell'opera rappresenta sotto questa luce il cuore pulsante dell'operazione artistica che il duo Boito/Faccio volle provare a mettere in campo con l'*Amleto*: l'opera   il nostro futuro, essi sembrano dire, sar  il terreno fertile della nostra rivoluzione estetica, ma per dimostrarci all'altezza di questo compito dobbiamo fare come il principe Amleto, sostenere l'«onere della prova», e uccidere il vecchio mondo del melodramma. E se nella tragedia shakespeariana la pantomima messa in scena da Hamlet   soltanto frutto della sua fantasia, come il sogno dell'uomo dei lupi freudiano, scaturito dall'aver visto – o inconsciamente elaborato – una scena primaria, anche l'*Amleto* di Boito predispone una rappresentazione operistica a partire da una visione distorta della realt .

Il rifiuto del mondo porta ad una presenza fantomatica nel mondo stesso, come se si fosse perennemente attori sul palcoscenico, e si vivesse solo nello spazio del teatro. Per questa ragione, *Amleto-Boito* compie la sua missione redentrice, il regicidio catartico, ma non esistendo un mondo oltre lo spazio del teatro, egli muore un istante dopo.

Lo scetticismo dei personaggi shakespeariani e quello del poeta-musicista padovano si trovano quindi naturalmente in sintonia: Hamlet deve occupare il posto del padre assassinato,   l'erede legittimo al trono cui spetta l'onere della corona; Boito deve sostituirsi al «gran Prete», che nella sua idea usurpa da troppo tempo il seggio reale dell'arte italiana. Ma essendo ambedue degli scettici impotenti e nauseati di fronte al mondo, non riescono ad elaborare il lutto, a superare il senso di perdita che la loro azione comporta. Essi avanzano dubitando perch  non riescono a fare passi decisi nella realt  che li attende, poich  tale mondo non   predisposto, non   un approdo sicuro, non   cos  credibile da sciogliere ogni timore.

E se nel dramma shakespeariano possiamo intuire che tale mondo verr  edificato dal futuro regnante Fortebraccio, nella tragedia lirica di Boito tutto resta sospeso, indeterminato. Questa era dunque l'idea latente nella prima versione

dell'opera, concepita negli stessi anni di fermento ribelle e inquietudine poetica che rappresentano, ancora oggi, la fase più eroica ed affascinante della Scapigliatura.

Un ultimo passaggio, ancora, sull'immissione della dimensione soprannaturale e fantastica nell'opera. Com'è noto, questo è un elemento caratterizzante il dramma shakespeariano, e sin dall'origine ne ha costituito la fortuna e il fascino. Per Boito, lo Spettro non raffigura solo lo strumento estetico che stupisce il pubblico e scompiglia le carte del melodramma realistico, ma incarna le veci dell'Arte passata, che chiede vendetta per i torti subiti, che vuole essere riabilitata e riammessa al centro dell'universo creativo. Allo Spettro Boito conferisce l'austerità della lingua poetica dantesca, modello di riferimento e canovaccio espressivo da cui il poeta attinse per tutta la vita. Il canto dell'ombra impiega infatti le terzine della *Commedia*:

Tu dèi saper ch'io son l'anima lesa  
Del morto padre tuo, su cui lo sdegno  
Dell'Eterna Giustizia incombe e pesa.  
Me stesso fei per mio fallire indegno  
Ed or le colpe della vita lieta  
Purgo col foco del dolente regno. [Etc.]<sup>47</sup>

Sembra di ascoltare un'anima dannata, collocata da Dante in uno dei tanti gironi infernali. Ma in questa sede il dialogo col mondo dei vivi non vuole avere funzione di pura testimonianza o di racconto, bensì di investitura e conferimento di un mandato ben preciso. Come gli affiliati alle esperienze settarie risorgimentali, Amleto giura sul proprio onore e la propria fede insieme agli amici Orazio e Marcello («Per la fe' giurate! / Giurammo, sì!»). Nessuno dovrà fare parola di quanto accaduto quella notte presso il castello.

Lo Spettro comparirà anche una seconda volta, in III/1, per rammentare al figlio il proprio dovere e accertarsi che non l'abbia scambiato per una visione: Amleto ha appena ucciso Polonio e si appresta a fare altrettanto con la madre, la quale lo considera definitivamente impazzito mentre lo osserva parlare da solo (ella infatti non può vedere il fantasma). Le parole dello Spettro, che si esprime sempre in terzine dantesche, risultano profetiche: «Non disviar da quel sentier che posto / Ti se' per guida, ed allenta il desio / Quando il reo sangue avrà pagato il costo».

---

<sup>47</sup> Cfr. BOITO, *Amleto*, I/2.

L'aura sovranaturale dello Spettro fu senza dubbio uno degli aspetti che maggiormente colpì il pubblico genovese accorso alla prima dell'*Amleto*. Scrivendo al maestro di composizione di Faccio, Stefano Ronchetti-Monteviti, all'indomani della rappresentazione, il suo collega del Conservatorio milanese, nonché insegnante di Boito, Alberto Mazzucato, così si esprimeva sull'opera dei loro due ex-studenti:

Per essi una musica che riesce malagevole nicchiare sui tipi convenzionali e adagiare sui consueti formulismi è una produzione che il pubblico non può intendere. Non è vero; il pubblico sente assai più che comprenda le produzioni dell'arte nostra: e fa bene. Ed allorché sente che le emozioni provate vibrano all'unisono perfetto colle emozioni destategli dalla lettura del libretto, dalle passioni che vi si agitano, dalla natura dei personaggi, dal luogo, dal tempo in cui si aggira l'azione, egli esclama *Questa musica è vera*, ed applaude commosso. [...] Ne ebbe [di applausi] al chiudersi austero e lugubre dell'atto primo, ove al famoso giuramento degli amici di Amleto, il Boito e il Faccio aggiunsero il principio di una sommessa e quasi parlata salmodia su cui intonasi il *De profundis*. Ne ebbe al delicatissimo duetto di Amleto ed Ofelia. Ne ebbe alla grande scena dei commedianti, che ha sapore così acconciamente antico, e che si congiunge con mirabile dualismo ad alcuni *a parte* dei diversi personaggi che a stento reprimono quale il proprio terrore, quale il furore, e fanno presentire vicino lo scoppio della tempesta. [...] Si rinnovarono al delirio di Ofelia, vago, soave e mesto come la follia di quell'anima candida; inimitabile creazione del sommo inglese. Si rinnovarono finalmente con singolare entusiasmo alla *Marcia funebre* dell'atto quarto, pezzo di tanta elevatezza che io non saprei in questo genere quale altro gli possa essere adeguato [...] Finché noi vedremo dei giovani italiani dare per un secondo lavoro una creazione seria e forte quale quella di codesto *Amleto*, assicuratevi, mio amatissimo collega, che l'arte italiana non è vicina per fermo a morire di marasma come alcuni sinistri profeti si piacciono, e si *piacciono* davvero, vaticinare.<sup>48</sup>

Il commento è prevedibilmente entusiastico e foriero di complimenti, e da un nume tutelare di Boito non potevamo aspettarci diversamente. Un passaggio importante, però, riguarda la salmodia «quasi parlata», quel *De Profundis* che chiude il primo atto, che Amleto e i due amici recitano per accompagnare la discesa agli inferi dell'ombra del defunto. Con l'immissione di una sezione parlata, pur molto breve, in una scena caratterizzata dal dialogo cantato con una creatura ultraterrena, sembra quasi che l'elemento fantastico diventi *normale*, perfettamente accettato dalla nuova estetica, e quindi anche idoneo ai palcoscenici operistici.

Qualche mese prima, sul medesimo periodico scapigliato, Mazzucato aveva riflettuto proprio su questi argomenti:

---

<sup>48</sup> ALBERTO MAZZUCATO, *Al Professore Stefano Ronchetti-Monteviti*, in «Giornale della Società del Quartetto», 31 maggio 1865.

Il personaggio musicale, l'uomo che canta, non è un uomo di questo mondo [...] Ma l'uomo fantastico, l'uomo musicale, se non esiste altrove che nell'immaginazione, nell'immaginazione esisterà egli sempre? [...] Nel giorno in cui il personaggio fantastico divenisse anche nel mondo dell'immaginazione un'impossibilità, l'arte melodrammatica sarebbe perduta. [...] l'impero tuttodi crescente dello scetticismo, l'impallidirsi delle credenze, il diradersi del soprannaturale, ci gettano, non possiamo negarlo, qualche amaro dubbio nel cuore. [...] E noi crediamo che l'opera in musica, la solita opera, l'ordinaria tragedia lirica, potrebbe tratto tratto far tesoro dell'elemento parlato, compiendo di tal guisa lo scaleo su cui potrebbe ascendere o discendere l'affetto del personaggio, il quale, secondo le gradazioni e l'indole della passione, parlerebbe, reciterebbe, declamerebbe, melodierebbe, concatenando con arte le diverse esposizioni della parola e dell'accento, sì che il trapasso riescisse inavvertito, e l'arte apparisse ancora una.<sup>49</sup>

L'immissione del parlato nell'ordinaria opera lirica italiana, secondo il maestro di Boito, salverebbe lo spettacolo melodrammatico dall'inarrestabile avanzata dello scetticismo del pubblico coevo, grazie ad un'iniezione di realismo. Ma Boito non fa distinzioni nell'*Amleto*, ponendo sullo stesso piano l'elemento fantastico e l'elemento realistico. Lo scetticismo, come abbiamo visto, riguarda piuttosto il compito da assolvere, la veridicità delle parole dello Spettro, non la sua appartenenza a questo mondo. Nel melodramma scapigliato si accetta il soprannaturale senza mettere in discussione la realtà o il governo delle sue leggi: in un mondo fluttuante e scivoloso non c'è spazio per una netta distinzione tra ciò che sembra verosimile e ciò che oggettivamente non potrebbe esserlo. *Amleto*, come *Faust*, dialoga e segue un itinerario propostogli da un essere metafisico.

Nella sua opera capitale dedicata alla letteratura fantastica, Tzvetan Todorov pone il lettore di fronte ad un bivio: o si accetta l'elemento soprannaturale e la creatura fantastica come un'illusione dei sensi, un prodotto della propria immaginazione, e allora le leggi di natura permangono immutate, oppure l'accadimento è reale, e allora esistono leggi che governano la realtà a noi ignote. Prima di scegliere una delle due opzioni, vi è un breve lasso di tempo di stupore ed incertezza, che Todorov definisce appunto il momento del fantastico:

Come si è potuto constatare, il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà quale essa esiste per l'opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se

---

<sup>49</sup> ALBERTO MAZZUCATO, *Dell'intervento della musica strumentale nel dramma e di alcune composizioni di Meyerbeer*, in «Giornale della Società del Quartetto», 31 gennaio 1865.

decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso. La vita del fantastico è quindi irta di pericoli, ed esso può svanire in qualsiasi momento. Più che essere lui stesso un genere autonomo, pare che si ponga alla frontiera fra due generi, il meraviglioso e lo strano.<sup>50</sup>

Il tempo di quest'esitazione è ugualmente fugace nel capolavoro di Boito/Faccio: l'uomo della decadenza, l'alfiere del nuovo mondo che deve essere affermato, non può dubitare se quanto accade di fronte a lui sia frutto o meno della propria immaginazione distorta. Il fantastico si dilegua, e si entra subito nella dimensione del meraviglioso. Il soprannaturale viene accettato, razionalizzato, ed essendo parte di un nuovo ordine estetico e morale ci si affida al suo messaggio. Così fa l'uomo-Amleto nel libretto, e così fecero gli Scapigliati negli anni turbolenti del decennio postunitario, alla ricerca di un nuovo edificio da far sorgere sulle ceneri di un mondo in rapida implosione.

Il finale, all'epoca della stesura dell'opera, era ancora tutto da scrivere per i giovani artisti del movimento. Eppure, nel raggio d'azione dell'ambiguità fantastica in cui il principe danese si muove, è già possibile riscontrare tutta la scapigliata ed ingenua follia posta alla base di questo processo creativo.

---

<sup>50</sup> TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983, p. 45.

## Capitolo 4

### Il brutto come negazione del mondo: il *Mefistofele* di Arrigo Boito

#### 4.1. *Palinsesti boitiani: due libretti per una partitura*

La vicenda editoriale ed artistica della prima opera di Boito (quel *Mefistofele* di cui lo scapigliato fu autore sia della poesia che della musica) è senza dubbio una delle più intricate e complesse nella storia dell'opera italiana. Di essa possediamo due libretti, una prima versione stampata qualche mese prima dell'esordio scaligero del 5 marzo 1868, e una seconda, approntata per la ripresa bolognese del 4 ottobre 1875. Ma conserviamo una sola partitura, il cui voluminoso autografo è tuttora depositato presso l'Archivio Ricordi di Milano.<sup>1</sup>

Tra il primo e il secondo *Mefistofele* vi sono senza dubbio sostanziali differenze, e in questo capitolo ho intenzione di valutarne l'entità e ipotizzare le motivazioni profonde alla base di questo processo di revisione. La questione dell'estetica del brutto risulterà centrale nel passaggio dalla prima alla seconda versione, poiché furono proprio gli elementi più scabrosi, grotteschi ed orrifici ad essere rimossi. È necessario, tuttavia, non cadere nell'attraente tranello che considera indipendenti e autosufficienti le due opere: se è giusto parlare, per quanto riguarda il libretto, di due distinti *Mefistofele*, non è ormai possibile asserire – grazie anche al contributo di studi importanti, non certo recenti – che esistessero due partiture differenti, e che il primo rivestimento musicale sia stato completamente rimosso e addirittura distrutto per mano dell'autore stesso.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Di ambedue i libretti non possediamo un vero e proprio autografo, allo stato attuale delle ricerche: più precisamente, se del primo libretto autografo non vi è proprio traccia, nel caso della seconda redazione abbiamo le correzioni di mano dell'autore, apposte direttamente su un esemplare a stampa dell'edizione Ricordi 1868. Tale documento è oggi conservato presso il Museo Teatrale della Scala di Milano. Ambedue stampati presso i tipi Ricordi rispettivamente nel 1868 e nel 1875, si differenziano nella struttura drammatica, enunciata dal frontespizio: «Opera in un prologo e cinque atti» il primo e «Opera in un prologo, quattro atti e un epilogo» il secondo. Il primo libretto è oggi disponibile in un'edizione critica a cura di Emanuele d'Angelo, preceduta da un importante e prezioso saggio introduttivo. Cfr. ARRIGO BOITO, *Il primo Mefistofele*, a cura di Emanuele d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>2</sup> La partitura autografa, suddivisa in cinque tomi rilegati, presenta alcuni materiali originali e tutti gli interventi successivi di mano dell'autore durante il lavoro di revisione. Questa particolarità, come spiego più avanti nel dettaglio, rende questo documento decisamente problematico ai fini di una datazione precisa delle modifiche; ma, allo stesso tempo, permette di individuare le pagine originali conservate da Boito, basandosi su evidenze filologiche sufficientemente solide. Per gli studi relativi all'autografo del



Del valore poetico del primo *Mefistofele*, come testo autonomo dotato di dignità letteraria, era consapevole lo stesso Boito, che desiderava introdurlo nella mai realizzata edizione dei suoi libretti: nell'elenco dei titoli che avrebbero fatto parte di questo progetto – trascritto, con correzioni e cancellature a lapis, nella carta 66r del quaderno 1274, conservato presso lo studiolo di Boito ricostruito nella Sezione Musicale della Biblioteca Palatina del Conservatorio di Parma – vi era appunto il *Mefistofele*, successivamente modificato in *I due Mefistofeli*.<sup>3</sup>

Per quanto riguarda la veste musicale, invece, essa fu potata e rivista nelle sue parti più innovative, radicali, e soprattutto incompatibili con la fisionomia strutturale dell'opera coeva: mentre alcune sezioni furono conservate – come testimonia l'autografo – altre furono effettivamente distrutte, ma non all'indomani del clamoroso fiasco milanese. È lo stesso Boito, ancora una volta, a darcene conferma, parlando della prima parte del quarto atto e dell'Intermezzo Sinfonico, assenti nel secondo *Mefistofele*. Così infatti scriveva all'amico Conte Salina:

L'intermezzo sinfonico che mi chiedete non ha più nessuna ragione di esistere nell'attuale *Mefistofele*. Era una descrizione di una battaglia fantastica la quale trovava il proprio legame in un atto precedente che ora è eliminato. Senza la scena del Palazzo Imperiale la battaglia non ha più senso; il pubblico non ne capirebbe più niente. Può darsi che un giorno o l'altro mi decida ad aggiungere anche la scena del Palazzo Imperiale e ciò per una volta sola, per soddisfare una curiosità mia che potrebbe essere anche una curiosità del pubblico, quella volta troverebbe il suo posto anche l'*Intermezzo*. Può darsi che ciò accada ma non quest'anno, né l'anno venturo, non certamente prima del *Nerone*.<sup>4</sup>

La lettera è di molto posteriore alla messinscena bolognese del secondo *Mefistofele*, e Boito custodì gelosamente le sezioni stralciate nella vana speranza di poterle reintegrare. In ogni caso, oltre alle parti superstiti, poco o nulla modificate, presenti

---

*Mefistofele* si veda almeno JAY NICOLAISEN, *The First Mefistofele*, in «19.th Century Music», I/3, marzo 1978, pp. 221-232; WILLIAM ASHBROOK, *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in *Reading Opera*, edited by Arthur Groos and Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 268-287; Id., *La Disposizione scenica per il Mefistofele di Boito. Studio critico*, in WILLIAM ASHBROOK, GERARDO GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1988 pp. 5-18; GUIDO SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

<sup>3</sup> Per il progetto dell'edizione dei libretti vedi EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 184-189.

<sup>4</sup> ARRIGO BOITO AD AGOSTINO SALINA, 1884, riportata in *Lettere di Arrigo Boito*, raccolte e annotate da Raffaello de Rensis, Roma, «Novissima», 1932, p. 50. Nella stessa pagina è riportato anche un biglietto scritto a Vito Raeli da un anziano Boito, molti anni dopo, il 9 marzo del 1917. Da qui ricaviamo infine la notizia della definitiva distruzione delle parti stralciate dalla versione originale dell'opera: «l'intermezzo sinfonico del *Mefistofele* fu condannato alle fiamme insieme alla *scena del Palazzo Imperiale* e a tutte le altre pagine soppresse». Ibidem, p. 50. Cfr. anche ARRIGO BOITO, *Il primo Mefistofele*, cit., pp. 8-9.

nella partitura autografa, sia l'intermezzo sinfonico che il duetto Elena-Faust del quarto atto furono stampati separatamente da Ricordi.<sup>5</sup>

La perdita di gran parte della musica del primo *Mefistofele* non impedisce, come già visto, di poter apprezzare il testo poetico boitiano in tutta la sua interessezza e genialità. Fu proprio l'effettiva superiorità – a livello metrico, linguistico, stilistico – del libretto originale a convincere Piero Nardi – curatore della celebre raccolta degli scritti dell'artista padovano – ad inserire la versione del 1868, preferendola a quella definitiva.<sup>6</sup> Egli riprese l'unica ristampa del libretto, curata da Michele Risolo per i tipi Perrella, uscita a Napoli due anni prima che Boito morisse.<sup>7</sup>

Le edizioni del libretto del 1868 furono in realtà due, stampate a spese di Boito prima dell'esordio, ad un mese di distanza l'una dall'altra: si tratta dell'edizione Ricordi, pubblicata nel gennaio del 1868, e dell'edizione Bernardoni, uscita il mese successivo con alcune varianti significative.<sup>8</sup> Nell'edizione critica del testo da lui curata, Emanuele d'Angelo sottolinea come l'edizione Bernardoni dovrebbe essere quella di riferimento, ma presenta molte lacune e diversi refusi che la svisano; inoltre, Boito stesso scelse un esemplare Ricordi per applicarvi le modifiche del secondo *Mefistofele* (1875), prediligendo evidentemente quell'edizione. Considerate ambedue problematiche, e in mancanza dell'autografo del libretto, l'autore stesso sottolinea come nessuna possa essere considerata «specchio fedele delle volontà dell'autore e adottata, *sic et simpliciter*, come testo di riferimento».<sup>9</sup> L'edizione critica di D'Angelo si basa pertanto sull'edizione Bernardoni, ma corregge diversi refusi emersi durante il lavoro di collazione, ripristina le epigrafi mancanti (tratte dall'originale goethiano), la *Nota sui*

---

<sup>5</sup> Il duetto fu uno dei pochi momenti dell'opera a riscuotere successo durante la catastrofica *première* scaligera. Esso fu perciò ceduto da Boito all'editore Ricordi che ne stampò una riduzione per canto e piano nel 1868. In questa prima versione, ovviamente, il brano si presenta come duetto baritono-soprano, essendo quello il registro vocale di Faust originariamente. Allo stesso modo, anche l'intermezzo sinfonico piacque al pubblico, e fu pubblicato nel medesimo anno come riduzione per pianoforte a quattro mani, approntata da Marco Sala.

<sup>6</sup> Cfr. PIERO NARDI, *Introduzione*, in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. XIV.

<sup>7</sup> Si tratta de *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, ristampato per cura di Michele Risolo, Napoli, Perrella, 1916. Cfr. su questo l'introduzione di d'Angelo in ARRIGO BOITO, *Il primo Mefistofele*, cit., p. 9.

<sup>8</sup> L'edizione Ricordi presenta il seguente frontespizio: «*Mefistofele* / Opera / in un prologo e cinque atti / di / Arrigo Boito / da rappresentarsi al R. Teatro della Scala / *Carnevale-Quaresima* 1868 / R.

Stabilimento Tito di Gio. Ricordi / Milano-Napoli-Firenze»; l'edizione Bernardoni recita invece: «*Mefistofele* / Opera / in un prologo e cinque atti / di / Arrigo Boito / da rappresentarsi al R. Teatro della Scala / *Carnevale-Quaresima* 1868 / Seconda Edizione / Milano / Coi tipi di Giuseppe Bernardoni / 1868».

<sup>9</sup> Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Nota al testo*, in *Il primo Mefistofele*, cit., pp. 51-56: 52.

*costumi* (che era stata estromessa) e una battuta del *Prologo in teatro*, posto in ambedue i casi all'inizio del libretto.

Se quindi si dispone di due testi indipendenti e dotati di autonoma dignità letteraria – pur ribadendo la maggiore energia sperimentale ed anticonvenzionale del primo – è possibile confrontarne il contenuto e indagarli separatamente. La condizione della partitura, come già detto, non è altrettanto felice. William Ashbrook ha giustamente parlato di «carattere di palinsesto dell'autografo», ravvisando una notevole varietà nella tipologia di carta utilizzata.<sup>10</sup> Sin dal primo impatto con questo materiale, difatti, è impossibile non notare la differenza di colore e di lunghezza dei fogli: una carta più bianca, pallida e sbiadita, con una rigatura di venti centimetri di larghezza, e una carta decisamente più gialla e accesa, con una rigatura di larghezza più ampia (21,5 cm). Ad un esame più attento, inoltre, si nota come sulla carta più pallida la strumentazione preveda i violini e le viole disposti alla sommità della pagina, mentre i celli e i bassi sono subito sotto la linea vocale; nella carta gialla, invece, tutti gli archi sono posti sotto le parti del canto.

I fogli in carta bianca conservano le parti superstiti della versione del 1868, com'è evidente non solo da un raffronto con i versi poetici, ma anche dalla presenza, nelle scene in cui appare Faust, dell'originale rigo vocale scritto in chiave di baritono, cancellato in lapis, mentre, appena un rigo sopra, la mano di Boito trascrisse la medesima parte in chiave di tenore (il personaggio di Faust fu trasformato da baritono a tenore per la versione del 1875). Ad ulteriore conferma, all'inizio del primo dei cinque volumi, si trova una nota vergata da Carlo Clausetti e datata 4 aprile 1924, la quale ci informa che «i fogli di carta musicale a rigatura pallida e di formato più stretto appartengono alla I. edizione del *Mefistofele* (1868)».

Ashbrook ha anche individuato due ulteriori tipologie di carta, effettivamente presenti nella partitura conservata a Milano: alcuni fogli di larghezza pari a 22 centimetri, presenti all'inizio del primo atto, che presumibilmente contengono del materiale per la rappresentazione bolognese del 1875; e infine altri fogli con 28 righe di

---

<sup>10</sup> Si veda WILLIAM ASHBROOK, *La Disposizione scenica per il Mefistofele di Boito*, cit., p. 8. L'autore si dice certo che le revisioni di Boito sull'autografo ebbero inizio nell'autunno del 1871, in occasione della ripresa triestina, presso il Teatro Verdi, del solo *Prologo in Cielo*. Esso venne in effetti eseguito il 6 e 7 dicembre 1871, con Armand Castelmarty nella parte di Mefistofele. Boito avrebbe quindi rivisto il *Prologo* (che presenta entrambe le tipologie cartacee sopra descritte) già a quest'altezza, e poi lo avrebbe lasciato invariato nella versione definitiva che ascoltiamo ancora oggi. Questa supposizione, ovviamente, non permette di datare con certezza le altre modifiche effettuate dall'autore.

pentagramma al posto dei consueti 26, che sarebbero gli ultimi ad essere stati acclusi per la messinscena ‘definitiva’, vale a dire la ripresa milanese dell’opera nel 1881.<sup>11</sup>

Di seguito propongo un prospetto riassuntivo della partitura autografa del *Mefistofele*, conservata, come già detto, in cinque volumi presso l’Archivio Ricordi di Milano. Tale materiale non è soltanto l’unica fonte musicale dell’opera, ma presenta anche diverse aggiunte posteriori d’autore: tra integrazioni, tagli, innesti, correzioni, annotazioni e glosse, tutte riconducibili alla mano di Boito, il quadro risultante è senza dubbio confuso e frammentario, ma ci permette di entrare appieno nell’officina creativa boitiana, tumultuosa e tormentata, e di comprenderne meglio il processo compositivo.

## **TOMO PRIMO – PROLOGO IN CIELO**

Il volume si presenta come un laborioso manufatto, frutto di un costante e diversificato processo di rilegatura ed innesto. Sono diversi infatti i fogli pentagrammati di formato minore (originali), cuciti insieme a quelli più grandi e di colore giallo (posteriori), che aprono il tomo. Una nota a piè di pagina all’incipit del *Prologo* raccomanda che gli squilli di corni, trombe e tromboni sul palco (nascosti dietro al sipario) siano più sostenuti nel tempo rispetto al resto dell’orchestra. Questa nota, insieme ad un’altra segnalante che gli strumenti sul palco saranno da lì in avanti indicati in partitura racchiusi tra due segni rossi, è stata però cancellata dall’autore stesso, che si firma. Tutto il coro celeste («Ave Signor degli angeli e dei santi») risulta riscritto per la seconda versione dell’opera. I fogli più stretti (1868) si trovano per la prima volta all’ingresso di Mefistofele. In questo punto l’organico complessivo risulta ridotto, poiché tace l’intervento corale, e Boito lasciò quindi vuoti tre righe di pentagrammi, sia all’inizio che alla fine della pagina: questi spazi sono stati poi utilizzati per scrivere delle varianti, ad esempio alla linea vocale di Mefistofele. Boito è intervenuto sul materiale originale in modo assai discreto, limando piccoli dettagli: risulta una correzione alla linea dei fagotti nel preludio strumentale che introduce la sortita di Mefistofele, e una nuova parte affidata ai clarinetti, per sostenere le invettive del demone («Boriosa

---

<sup>11</sup> Resta tuttavia, in questa encomiabile e condivisibile ricostruzione delle fasi di lavorazione di Boito sulla partitura autografa, un punto ancora poco chiaro: si tratta dell’esatta datazione del deposito e della registrazione di tale materiale presso gli uffici della Prefettura di Milano. In ciascuno dei cinque volumi che compongono l’autografo, infatti, è presente la seguente dicitura, seguita dal timbro prefettizio: «Visto per la presentazione fatta alla Prefettura di Milano dal Sig. Tito di Giovanni Ricordi, editore di musica in questa città, per gli effetti della Legge 25 Giugno 1865 e 10 agosto 1871 N. 2337 del Regolamento pure del 10 agosto 1871 N. 2680 sui diritti d’autore. Milano, 20 novembre 1871». Tuttavia, la data in calce non risulta così chiaramente decifrabile in nessuno dei cinque volumi, e mi sembra piuttosto interpretabile come «20 novembre 1875». Questo potrebbe significare che l’editore Ricordi avrebbe presentato il materiale in Prefettura dopo il trionfo bolognese dell’ottobre 1875, e non poco prima della messinscena – limitata al solo *Prologo* – presso il Teatro Verdi di Trieste. Non si possono avere certezze, sia chiaro, ma la nota della Prefettura (riprodotta in *Ibidem*. a pagina 7) è comunque trascritta erroneamente da Ashbrook, seppur in alcuni trascurabili dettagli (N. 2357 invece di 2337 e N. 2860 invece di 2680, che qui riporto correttamente). Il dubbio, pertanto, rimane.

polve! tracotato atòmo!»). L'autore indica anche alcune ripuliture, cancellando l'intervento di trombe, tromboni e timpani. I versi finali di Mefistofele sono leggermente modificati («tant'è fiaccato / di tentarlo al mal» invece di «tanto è fiaccato / di tentarlo al peccato», ma si tratta di un refuso). Le pagine più larghe aggiunte in fase di revisione svolgono una funzione di foglio di guardia per l'intero intervento di Mefistofele, che risulta contenuto in un bel fascicolo di carta originale. Al momento della scommessa, tornano i fogli più grandi. Nel coro dei Cherubini (i Serafini nel primo libretto) è eliminata la prima sestina dei novenari, variandone quindi l'ordine ma mantenendo il *refrain* di due versi («La danza in angelica spira / si gira, si gira, si gira»). Molto variata e ridotta rispetto alla prima versione risulta anche la parte delle Penitenti che esaltano la Vergine. In fondo al volume si trovano dei fogli di carta bianca incollati a quelli di carta gialla. L'ultima pagina del *Prologo* è comunque frutto del lavoro di rielaborazione.

## **TOMO SECONDO – ATTO I**

LA DOMENICA DI PASQUA – Di questa scena non è rimasto quasi nulla, in partitura, della prima versione. Sono infatti tagliati l'intervento delle due ragazze, del mendicante (la cui parte è indicata soltanto a matita, ma non risulta linea vocale), dell'operaio e del borghese. Il primo intervento di Wagner è presente, in fogli bianchi, quindi originali. Il coro che danza e canta l'*Obertas* è anch'esso presente, con la medesima tipologia cartacea. Quando sono inserite pagine nuove in carta gialla, l'autore lo indica esplicitamente, scrivendo ad inizio foglio un'avvertenza al copista affinché riveda le parti orchestrali della cui trascrizione si sta occupando. Il dialogo tra Faust e Wagner è molto ridotto (la seconda parte di «Al soave raggjar di primavera» è omessa), passando quasi subito all'avvistamento del frate grigio. La scena si conclude seguendo fedelmente il libretto del primo *Mefistofele*.

IL PATTO – La scena si apre nell'alcova di Faust: canto della romanza («Dai campi, dai prati, che innonda»). Boito ha corretto alcuni versi, eliminando cinque battute ed inserendo una pagina nuova: in questo modo ha ridotto gli ultimi versi della romanza, cancellando l'emistichio quinario «anelo al bene». Risulta tagliata anche la lettura del passo evangelico, e la partitura passa direttamente all'urlo del frate. La formula magica latina – che Boito desunse dal *Doctor Faustus* di Marlowe e inserì nel primo libretto – risulta omessa, e quando Mefistofele si presenta compaiono nuovamente i fogli bianchi della prima versione. Qui si trova un'ulteriore conferma del valore originario dei fogli di formato minore, poiché la linea vocale di Faust con i nuovi versi («un Cavalier» invece di «Uno studente», «mi fa rider la facezia» al posto di «è nuova la facezia») è incollata con una strisciolina direttamente sopra quella precedente. Boito indica nuovamente al copista di regolarizzare la parte di Faust nella nuova partitura, raccomandandosi di inserirla nel rigo giusto, e di non scordarsi le corone.

ROMANZA DEL FISCHIO – risulta tutta sui fogli originali della prima versione. È indicato un rigo pentagrammato per l'intervento del fischio; la didascalia che prescrive a Mefistofele di mettere le dita fra le labbra e fischiare si accompagna ad un *crescendo* con l'indicazione «fischio acutissimo». Al verso faustiano «Strano figlio del caos» tornano i fogli più lunghi della seconda versione. Ma nel dialogo del contratto, compaiono diversi aggiustamenti e si passa continuamente dall'originale alla revisione (è espunta la professione di fede nella scienza materialista di Faust «Pon la mia scienza l'Inferno nell'Eliso

[...])». Tutti i tagli dei versi del primo libretto sono stati sostituiti nella nuova partitura, ma laddove non erano necessarie modifiche troviamo ancora la prima stesura, come ad esempio l'alzata in volo sul mantello magico.

## **TOMO TERZO – ATTO II**

IL GIARDINO, QUARTETTO – Carta originale, bianca e stretta. Piccole varianti dei versi nel dialogo sulla religione tra Faust e Margherita, che risulta revisionato («Dimmi se credi, Enrico, - nella tua religione»). Il Quartetto conclusivo della scena (Faust, Margherita, Mefistofele, Marta) risulta anch'esso riscritto per la seconda versione.

LA NOTTE DEL SABBA – I primi fogli sono del 1868. Intervento sporadico del coro, che intona alcuni frammenti dei versi. L'intervento del folletto è tagliato, ma non la sua invocazione da parte di Faust, che infatti risulta inserita in un fascicolo di carta più recente. Anche il dialogo tra Faust e Mefistofele è completamente tagliato, sino ad «Ascolta! / S'agita il bosco [...]», ma le pagine autografe con la musica composta sui versi del primo libretto sono ancora presenti, non sono state rimosse o strappate. Il coro delle streghe e degli stregoni sembrerebbe completamente ricomposto da Boito per la seconda versione, però il testo poetico non risulta variato. Terminato il coro, un breve e fulminante interludio orchestrale – scritto con la carta utilizzata in fase di revisione – fatto di scalette di quinte ascendenti e discendenti elimina l'episodio dell'orchessa e di Lilith. Si giunge così direttamente ai versi «Siam salvi in tutta l'eternità!», tagliando una buona parte rispetto al libretto del 1868. Anche l'intervento di Mefistofele, che ghermisce Faust in fuga terrorizzato dalla ciurma infernale, risulta tagliato («Ve' come l'infernal ciurma s'affanna») saltando direttamente al «Largo, largo a Mefistofele». La carta gialla nell'ultimo foglio del fascicolo che determina il taglio, sovrapposta posteriormente, risulta incollata sopra all'originale con una strisciolina per le due battute iniziali: le battute restanti dello stesso sistema tornano invece in carta bianca. Ma i fogli originali durano poco, lasciando spazio a quelli della seconda versione, poiché l'intervento del coro che si prostra a Mefistofele è davvero molto ridotto. Completamente tagliato il *Miserere*, parodia blasfema interpretata dal coro di streghe e stregoni, presente nel primo libretto. Si passa ai versi di Mefistofele «Popoli! E scettro e clamide», con molti tagli nel dialogo tra il diavolo e i suoi servi: l'intera parte è riscritta con carta della seconda versione.

LA BALLATA DEL MONDO – In carta bianca (1868), con le prime sei battute della pagina – l'originale coda orchestrale che precedeva l'aria nella prima versione – cancellate da Boito. Esse costituiscono infatti un ostacolo alla continuità musicale del secondo *Mefistofele*, di cui l'autografo vuol comunque essere, nell'idea dell'autore, la fonte principale. I ritornelli sono cancellati, ed è riportato soltanto il testo delle prime due strofe di quaternari. La terza strofa del libretto del 1868 è stata omessa, e si passa direttamente alla quarta, composta da quaternario + quinario («Fola vana – è a lei Satàna»). Alla fine della romanza, sulle parole «ciò che le ascondo» c'è un vistoso taglio e l'inserimento di una pagina nuova, in formato giallo e più grande. Seguono le risate del coro e il lancio del globo di vetro per terra da parte di Mefistofele. L'originale finale di questa romanza, poco prima che si scateni la ridda infernale, è conservato comunque nell'autografo, subito dopo alcuni fogli completamente vuoti: esso risulta cancellato da Boito con molti segni di penna. La ridda infernale è in fogli originali. I tagli di poche battute

sono glossati dall'autore, che prescrive: «verificare esattamente sulle parti» staccate degli orchestrali. Lo «Stupor! stupor!» di Faust è riscritto nel rigo sopra l'originale linea vocale, trasportando il canto dalla chiave di basso a quella di tenore. Alla fine della frase di Mefistofele («Perseo fu che la tagliò») c'era un breve intervento del coro («Saboè, saboè»), ma la pagina è cancellata da un crocione rosso. Boito ha annotato nel margine superiore: «non si distruggano queste pagine cancellate è bene che restino». Seguono alcuni fogli vuoti. Si passa poi direttamente al coro che conclude l'atto, con la sempre più scatenata ridda infernale. I fogli sono sempre quelli della prima versione, ma la conclusione risulta completamente riscritta su carta nuova e inchiostro blu, ed è posta da Boito alla fine del tomo, separatamente. Dall'autografo risultano espunti il secondo intervento di Lilith che vende gli oggetti sottratti ai morti negli inferi, e l'ultimo dialogo tra Faust e Mefistofele a proposito di quest'attività.

### **TOMO QUARTO – ATTO III**

MORTE DI MARGHERITA – L'atto si apre con l'aria di Margherita, preceduta da un'introduzione strumentale. È scritta su carta gialla, quindi non si tratta della stessa musica che il pubblico milanese ascoltò nel 1868. L'aria presenta delle varianti testuali rispetto al primo libretto, e una quartina tagliata («Tutti cantano canzoni»). Il passo in prosa della maledizione è eliminato; si passa direttamente alla supplica di Faust a Mefistofele affinché la salvi. Quando Faust entra in carcere, riprende la prima versione, la pagina bianca è difatti incollata a quella in carta più recente. Anche in questa scena la linea vocale di Faust in chiave di basso è cancellata, e riscritta un rigo sotto in chiave di tenore. Sui versi di Margherita «Qua la tua mano» ritorna la carta gialla. I doppi senari della fanciulla sono del tutto espunti («La folla s'accalca – feroce, demente»), così come la sezione di dialogo e reminiscenza dei due ex amanti. Introduzione del duetto tra Faust e Margherita, novità assoluta della seconda versione dell'opera («Lontano, lontano, lontano»). Un enorme taglio viene effettuato da Boito stesso sull'autografo originale: alla fine del duetto si passa direttamente al momento della tentata fuga, e sono conservati i doppi senari di Mefistofele e Faust. Ma prima di arrivare a questa sezione compaiono diversi fogli in carta bianca originale, sbarrati da grosse croci in lapis blu. Si riprende dunque dopo diverse pagine, ancora con carta del 1868. Seguono altri tagli e pagine sbarrate, sino al «Ah! non fossi mai nato!» di Faust, che Boito collega alla sezione precedente compiendo un notevole salto, e contrassegnando con la lettera A la battuta originale che funge da raccordo. La morte e l'apoteosi di Margherita sono completamente riscritte in carta gialla per la versione 1875 (sono inseriti nuovi versi di Margherita, come «Gran Dio tu allontana la mia tentazione!» o «Spunta l'aurora pallida»). Il coro interno delle falangi celesti è conservato, così come il ribrezzo di Margherita e l'acciuffo di Faust da parte di Mefistofele. Alla fine del tomo ci sono alcuni fogli che riportano il finale di quest'atto nella prima versione. Sempre nella stessa tonalità (mi maggiore), e assai simile nella scrittura ritmico-melodica.

## TOMO QUINTO – ATTO IV ED EPILOGO

Fogli in carta gialla, seconda versione. Boito annota in alto a destra che «tutti i segni in inchiostro viola sono d'oggi e vanno osservati». Si inizia con la seconda parte del quarto atto versione 1868: è stato, com'è noto, espunto completamente l'episodio del Palazzo Imperiale.

LA NOTTE DEL SABBA CLASSICO – All'inizio dell'atto il testo poetico è fedele al primo libretto, e probabilmente anche la musica. Manca l'episodio delle sfingi, eliminato del tutto dall'autografo. Ai versi «Al Bròcken, / fra le streghe del nord [...]» riprende la carta bianca originale. La danza greca è conservata. Il coro sembra invece riscritto, trovandosi su una pagina nuova (recto e verso). Gli esametri di Elena sono in carta prima versione. È stato eliminato l'ultimo distico degli esametri. «Forma ideal purissima» è stata ricomposta per la seconda versione dell'opera, ma come già detto il duetto originale venne dato alle stampe da Ricordi proprio nel 1868. Il duetto compare due volte nell'autografo, scritto per intero. Boito non ha cancellato niente, ma ha segnato con il lapis rosso un lungo salto di quasi dieci pagine al momento della risposta di Faust «Frugo nel cor e ti rispondo: Ave!». Il duetto d'amore tra Faust ed Elena, con coro di ninfe e coretidi, si spegne nel dolcissimo ed estatico suono dei violini in sordina. Fine dell'atto IV, con completa eliminazione dell'Intermezzo sinfonico e della scena della battaglia.

EPILOGO – Originariamente era l'atto V, la morte di Faust. Due pagine dell'introduzione sono in carta bianca, poi si passa subito alla carta gialla. Tagli notevoli ai versi. Non è presente il dialogo di Faust con le voci magiche e fantasmatiche. Mefistofele duetta sin dall'inizio con Faust, chiedendogli perché non abbia mai detto all'attimo fuggente «Arrestati: sei bello!». Alcuni versi del lungo monologo faustiano sono ripresi dal primo libretto («Ma il real fu dolore / e l'ideal fu sogno»), ma la scena finale risulta completamente rinnovata rispetto alla prima perduta versione.

ROMANZA DI FAUST – «Giunto sul passo estremo». Completamente riscritta e assai più corta rispetto al primo *Mefistofele*. Vi è una 'Nota per i copisti' sugli strumenti da inserire, scritta da Boito a inizio pagina in alto. Faust invoca infine l'attimo fuggente, intimandogli di arrestarsi perché il momento è bello. Le schiere angeliche cantano e lo innalzano in cielo, e Mefistofele perde la scommessa con il Cielo. Fine dell'opera, con firma di Boito sull'orlo destro.

L'esame da me condotto sull'autografo boitiano conferma una serie di informazioni che erano già ben note agli studiosi. Nel passaggio dal primo al secondo *Mefistofele*, il poeta scapigliato rimosse tutta la prima parte del IV atto (la scena del Palazzo Imperiale), la battaglia delle forze imperiali condotte – bizzarramente – dall'anticattolico Mefistofele nell'Intermezzo sinfonico, e ridusse ampiamente il testo eliminando alcuni episodi (il folletto, l'orchessa, Lilith, i dialoghi filosofeggianti tra Faust e Wagner, gli ampi e moraleggianti monologhi del protagonista, l'intervento delle Sfingi durante il Sabba classico, etc.).<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Per un efficace quadro di insieme dei cambiamenti tra primo e secondo *Mefistofele* vedi GUIDO SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, cit., pp. 596-598.



Tuttavia, molto materiale rimosso nella seconda versione è rimasto intatto nella partitura, sotto cancellature o tagli, ed è spesso leggibile in filigrana. Il processo compositivo di Boito, inoltre, specialmente in una fase di messa in discussione, revisione e limatura della sua opera più importante (e l'unica portata a termine, impresa non riuscita con il *Nerone*), rivela una serie di elementi su cui occorre riflettere. Se è vero che la riscrittura del libretto, con conseguente modifica della strutturazione drammatico-musicale dell'opera, si è mossa sui binari di un più rigoroso convenzionalismo, è altrettanto innegabile che non si può parlare, anche a fronte di un testo impoverito, di una semplice riduzione librettistica del *Faust* di Goethe. Pur riscrivendo alcuni pezzi chiusi, perseguendo un più espressivo pathos melodrammatico, ed eliminando senza troppi rimpianti alcune presenze strambe o eccessivamente grottesche per i palati fini del pubblico italiano, Boito non rinunciò infatti all'audace sfida che si era imposto poco più che ventenne: ricreare il caleidoscopico universo del poema goethiano, con tutte le peripezie e i salti spazio-temporali che ne costituiscono l'anima, su un palcoscenico lirico.<sup>13</sup>

Suo intento, nell'ideare l'opera, era quello di dimostrare che non vi era alcun obbligo stilistico che imponesse di soffermarsi in modo esclusivo sulla canonica vicenda amorosa, sublimata dall'apoteosi di Margherita: episodio che di fatto costituisce l'ossatura principale nella prima parte del *Faust* dello scrittore tedesco. Boito volle dunque rimarcare, anche nella versione depurata presentata sulle scene bolognesi, l'autonomia e l'eteronimia artistica tutte scapigliate. Ribadendo la propria inconciliabile alterità rispetto ad esempio al *Faust* di Gounod, che proprio con la morte di Margherita si concludeva, e a cui arrise ben altro successo rispetto all'opera boitiana, sin dalla sua prima rappresentazione parigina, il 19 marzo del 1859.

Sia Nardi che ancor meglio D'Angelo hanno ricostruito l'intera genesi dell'opera su soggetto goethiano, cominciata negli anni giovanili, quando il fratello Camillo chiedeva notizie sulla strumentazione del *Faust*. È infatti probabile che Boito avesse inizialmente concepito un dramma lirico-musicale – usando le parole di Fortis – in due parti distinte, denominate rispettivamente *Mefistofele* ed *Elena*, corrispondenti alla prima e alla seconda parte del poema goethiano, e che tale progetto sia poi naufragato a causa del grande successo ottenuto dall'omonima opera di Gounod, anche

---

<sup>13</sup> Che poi è sempre stata, come già visto con il suo primo libretto, *Amleto*, la cifra poetica del Boito drammaturgo per musica: la volontà, cioè, «di aderire al grande testo letterario senza intento di riduzione librettistica». Cfr. *Ibidem*, p. 598.

in Italia.<sup>14</sup> La dilogia *Mefistofele-Elena* in effetti non vide mai la luce, e D'Angelo ricostruisce come alcuni anni dopo, nel 1867, durante un soggiorno in Polonia presso i parenti materni, nell'epistolario tra i due fratelli l'opera iniziò a chiamarsi effettivamente *Mefistofele*, mentre Boito riflette sull'inserzione degli esametri e di altri metri classici nella notte del Sabba classico.<sup>15</sup>

L'idea di un'opera organica, che unisca le due parti dell'originale goethiano, «matura dunque solo nel 1867, a meno di un anno dalla *première*»,<sup>16</sup> abbandonando il progetto della dilogia e attribuendo una centralità poetico-estetica al diavolo, primo dei tipi malvagi e integralmente votati alla perversione che usciranno dalla prolifica penna boitiana. Ma il confronto con il capolavoro di Goethe non poteva essere un'impresa facile, soprattutto per un ventiseienne scapigliato e ribelle. La conoscenza del testo originale – dichiarata mediante epigrafi in tedesco che introducono le diverse scene rimandando al punto esatto del *Faust* – si accompagnò ad un utilizzo delle traduzioni italiane e francesi, con particolare attenzione a quelle di Blaze e Nerval.<sup>17</sup> Un meccanismo analogo è d'altronde presente nel libretto di *Amleto*, di cui parlo nel terzo capitolo, con le epigrafi inglesi desunte dal testo shakespeariano.

Ma la sfida del secondo libretto di Boito (scritto per sé medesimo) si preannunciava ancora più eroica di quella tentata con la tragedia di Shakespeare: ancora colmo dello spirito inquieto che animava le battaglie giovanili per il rinnovamento del melodramma e dell'arte, il ventiseienne ribelle si apprestava a condensare l'intero poema goethiano in un unico (e non più doppio) dramma per musica sperimentale e dirompente.

---

<sup>14</sup> Nardi si appoggia su una testimonianza di Leone Fortis, caro amico di Boito e direttore del «Pungolo», consegnata all'*Appendice* del medesimo periodico il 7 marzo 1868, due giorni dopo il terribile fiasco della prima. Qui Fortis parlava in effetti della primigenia intenzione del poeta-musicista di scrivere due opere separate, ispirate rispettivamente alle due parti del capolavoro goethiano. Emanuele d'Angelo ricostruisce invece l'effettivo dialogo epistolare tra i due fratelli nell'inverno del 1862, quando Boito si trova all'estero, prima a Parigi e poi in Polonia. Le lettere sono conservate presso l'epistolario boitiano custodito nella sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, e Camillo chiede conto al fratello dell'avanzamento della strumentazione del «Faust» (la cui componente musicale doveva quindi essere quasi del tutto completata), e dell'ideazione del *Nerone* (!). Cfr. PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 236-237, e l'introduzione di d'Angelo in ARRIGO BOITO, *Il primo Mefistofele*, cit., specialmente le pp. 10-13; ma vedi anche PAOLO PAOLINI, *Sull'elaborazione del «Mefistofele» di Arrigo Boito*, in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana» vol. 26/I, gennaio-aprile 1997, pp. 111-122: 114-115.

<sup>15</sup> ARRIGO BOITO, *Il primo Mefistofele*, cit., p. 12.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Cfr. Ibidem, pp. 14-15.

#### 4.2. *Dal primo al secondo Mefistofele: la rimozione del brutto*

La *Disposizione scenica del Mefistofele*, compilata da Giulio Ricordi secondo le indicazioni dell'autore e pubblicata nel 1877, contiene l'intero apparato didascalico-registico che corrisponde *de facto* alla versione definitiva dell'opera di Boito, vale a dire quella andata in scena alla Scala di Milano nel 1881.<sup>18</sup> Come tutte le *Disposizioni sceniche* edite da Casa Ricordi, anche questa presenta le «Avvertenze per i cantanti», dove si descrive sia l'aspetto fisico che la caratterizzazione psicologica dei vari personaggi; ma ancora più importante è la prescrizione puntuale, scena per scena, elemento per elemento – cantanti, coro, comparse di scena – delle idee drammatiche e registiche del compositore-librettista.

Il manuale scenico testimonia l'attenzione del compositore ai dettagli più minuti: l'intervento dei congegni e delle varie macchine teatrali, come ad esempio la piattaforma su cui planano Faust e Mefistofele, o i sottili veli che nascondono i cori celesti nel *Prologo*, ma anche i singoli movimenti scenico-coreografici che i personaggi e le masse corali devono compiere. E ancora, l'utilizzo delle illuminazioni e dei gas, la produzione dei suoni e degli effetti extrapalco (come l'apparizione delle Sirene, la cascata di petali di rosa, il fischio di Mefistofele, che a Bologna fu quello di una locomotiva, azionato dal suggeritore dietro le quinte). La visione panteatralizzante di Boito non trascura alcun dettaglio, movimento, o elemento scenografico, ribadendo con insistenza le sue prescrizioni. Musica e movimento scenico sono elementi primari dell'opera, il cui valore è equipollente: «Perché gli attori non si trovino impacciati nei movimenti, bisogna che una volta saputa perfettamente a memoria la musica, provino col pianoforte più e più volte questa scena», si legge ad esempio nella scena del giardino di Margherita.<sup>19</sup>

Come ha scritto Gerardo Guccini, per Boito il melodramma non è la semplice messinscena di un testo musicato, bensì una commistione di «oggetti estetici autonomi (il testo e la musica) e di elementi delineabili soltanto per via progettuale (le scene, i

---

<sup>18</sup> La *Disposizione* è interamente riportata in ASHBROOK-GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, cit. pp. 35-146.

<sup>19</sup> Ivi, p. 36.

movimenti, la recitazione, i costumi)».<sup>20</sup> Riannodare le fila della processualità estetico-teatrale di Boito significa quindi provare a ricostruire il difficile equilibrio che egli cercò tra due impulsi contrastanti: da un lato l'ambizione di trasporre in forma melodrammatica ambedue le parti del *Faust* goethiano, dall'altro la necessità di costruire un nuovo tipo di spettacolarità, «individuando a tal fine nuove strategie e campi d'invenzione».<sup>21</sup>

Il secondo *Mefistofele*, nell'idea dello studioso, segue la direttrice di una maggiore spettacolarizzazione, sabotando, con evidente rammarico di Boito, quelle idee drammatiche originarie, intellettualistiche ed elitarie. L'operazione culturale tentata con un'opera smaccatamente sperimentale ed avanguardistica partiva già con una consapevolezza di fondo: l'inesistenza di un uditorio capace di accoglierne la trasgressione e la carica anticonvenzionale. Se una platea del genere era – *de facto* – una pura utopia, non per questo Boito si piegò al fascino discreto del successo immediato e del bene di consumo con cui affermarsi nel mercato culturale nascente. La sua pur giovane autorialità, ha scritto la Corazzol, esigeva che il proprio lavoro non fosse pensato «per il momento transitorio ma per durare in eterno (per entrare in una storia dell'opera): o in quanto sperimentalismo, o in quanto “grande stile”».<sup>22</sup> Se nella seconda versione dell'opera – sempre seguendo il pensiero di Guccini – il giovane scapigliato fece «prevalere i valori performativi su quelli drammatici»,<sup>23</sup> il testo non si impoverì soltanto da un punto di vista musicale e drammatico, ma *in primis* nella sua veste letterario-poetica, e in ultima istanza nella sua dimensione estetica.

Nel *Prologo in cielo* i tagli effettuati da Boito furono limitati e circoscritti, senza intaccare la dimensione metafisica e già molto suggestiva della prima versione: nella revisione per le scene bolognesi egli espunse una strofa dei Serafini e lasciò soltanto un intervento delle Penitenti, quando prima erano quattro. I primi segnali di una ripulitura senza dubbio traumatica, dolorosa, ma necessaria dopo l'impatto clamoroso della *première*, sono riscontrabili nella prima scena del primo atto, la «Domenica di Pasqua». La folla fu trasformata in un ben più canonico intervento corale, aggiungendo l'episodio concertato «Guarda! quanti focosi destrier». I singoli personaggi della scena

---

<sup>20</sup> GERARDO GUCCINI, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876)*, in *Ibidem*, pp. 147-266: 154.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>22</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Il compositore e il librettista*, in *Ead., Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000, p. 98.

<sup>23</sup> GERARDO GUCCINI, *I due Mefistofele di Boito*, cit., p. 164.

originale – tre studenti e due ragazze, cui spettavano brevi frasi solistiche – divennero quindi tre studenti, due borghesi e due cacciatori suddivisi in due gruppi, mentre le fanciulle si moltiplicarono per quattro.

Un bozzetto urbano dunque, una tranquilla scena cittadina in una domenica di festa, assai più conforme alle frequenti introduzioni dell'opera italiana medio-ottocentesca. Se è pur vero che questo episodio riprende fedelmente i versi 808 e ss. del *Faust* goethiano, l'omissione dell'intervento del mendicante e del borghese comportano una rinuncia ad elementi tipicamente scapigliati: la solitudine e l'assenza di un ruolo integrato nella collettività, e la forte critica antisociale.<sup>24</sup> La dimensione operistica, con la sua funzione mimetica e, allo stesso tempo, interattiva e dialogica, necessitava invece di una più spettacolare fruibilità. Fu lo stesso Giulio Ricordi a notarlo, nel suo commento musicale al *Mefistofele*: «ci sono, è vero, i passeggiatori sulla scena, ma le chiacchiere, le risate, le grida, i mormorii della folla esistono solamente nel libretto, ma non emergono dalla musica».<sup>25</sup>

Un altro elemento fortemente antioperistico e antiteatrale doveva essere la meditazione di Faust sul testo evangelico: un lungo recitativo, privo di azione e di coinvolgimento emotivo, solennemente austero e soverchiamente blasfemo, come Boito non evita di sottolineare in una sua nota a piè di pagina, rimarcando il panteismo materialistico dello scrittore tedesco. La scena, pensosa e riflessiva, si svolge nell'officina di Faust, e mentre lo scienziato si interroga su come proseguire la traduzione dell'incipit del Vangelo secondo San Giovanni, Mefistofele, sotto le mentite spoglie del frate grigio, si nasconde nell'alcova:

«*In principio era il Verbo*».

Qui già ristò. Chi a proseguir m'aita?

Dar tanta possa al Verbo indarno io tento.

Se m'acuisce lo spirito il senno

altra chiosa farò. Scriver degg'io:

---

<sup>24</sup> Così si esprimeva difatti il mendicante cieco: «Date un soldo ed un sorriso / pel mio duol, per la mia fame. / Fate ch'io non alzi invano / la mia nenia e la mia mano». Ed il borghese si gloriava, in tutta la sua tronfia ipocrisia, cantando in doppi settenari: «Mi talenta in domenica – cianciar di guerre e d'armi. / E intanto che si squartano – laggiù in Turchia, succhiarmi / un buon gotto e coll'animo – sempre più lieto e loquace / ritornarmene a casa – e benedir la pace». Come osserva d'Angelo in *Note al testo*, in *Il primo Mefistofele*, cit., p. 162, Boito tradusse in «Studenti» l'originale goethiano «Handwerksbursche».

<sup>25</sup> GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 15 marzo 1868.

«*In principio era l'Ente*».

Eppur vergando ciò segreta voce  
mi disconsiglia. Ma il superno spiro  
mi viene a guida e fidente trascrivo:

«*In principio era il Fatto*».<sup>26</sup>

Faust si esprimeva in endecasillabi sciolti, con l'alternanza dei settenari, riservati alle traduzioni dell'incipit evangelico. Il suo linguaggio, impreziosito da lemmi danteschi, era austero e solenne. Quella che poteva divenire senza particolari difficoltà la prima sezione del duetto Faust-Mefistofele fu presentata sulle scene della prima assoluta come un rigoroso ed audace recitativo. A conclusione della scena, inoltre, la siglatura del patto presentava delle caratteristiche che potevano rievocare, seppur alla lontana, la fisionomia di una cabaletta, ma il sovvertitore Boito non era interessato alla riproposizione di architetture drammatiche considerate il male dell'opera italiana. Pur di non trasformare l'episodio evangelico in un più canonico *cantabile*, il poeta-musicista scelse di eliminarlo.<sup>27</sup>

Nel secondo atto le revisioni e i tagli si concentrano nell'episodio del Sabba infernale, una vera e propria *réunion* di tante suggestioni scapigliate. Ad essere eliminati furono gli elementi sovranaturali e le parti più scopertamente grottesche, che, in accordo (inconsapevole?) con la lezione rosenkranziana, al culmine del mostruoso trascendevano in comicità e parossismo; ma Boito espunse anche il crepuscolare rituale delle streghe e degli stregoni, omaggio blasfemo al Re dell'oscurità.

---

<sup>26</sup> *Mefistofele*, I/2, *Il Patto*. Boito rivendica la propria autonomia di traduttore, rispetto a quelli italiani (Maffei) e francesi (Blaze, Nerval, Porchat), preferendo ai lemmi «Atto» o «Action» la parola «Fatto», quale materia eterna e immutabile, precedente all'atto della creazione. Il *logos* faustiano non concepisce altro destino per l'uomo che non sia quello dell'azione, del movimento, e qui Boito attribuisce a Goethe una visione che era perlopiù sua: l'atto non può principiare ogni cosa perché ciò che dà origine al mondo è la materia, che si oppone al nulla e da cui ogni cosa proviene, compresa l'azione. Così scrive lo scapigliato: «Traducendo l'Atto, l'Azione, l'idea resta paralizzata, giacché l'Azione può essere la generatrice del Fatto, ma è ben lunge dall'essere il Fatto che intende Faust, cioè la materia una increata, eterna divina. Ecco come sotto le mani di Goethe il vangelo di San Giovanni si trasforma e diventa il codice della grande idea materialista del secolo decimonono». Cfr. *Mefistofele*, I/2, *Il Patto*, nota dell'autore; la traduzione con «Fatto», comunque, sarà presente nell'edizione definitiva della traduzione del *Faust* curata da Andrea Maffei, del 1878. Cfr. d'Angelo, *Note al testo*, in *Il primo Mefistofele*, cit., p. 171.

<sup>27</sup> A Giulio Ricordi, tra l'altro, questo passo sembrò molto convincente: «Questo recitativo è accompagnato da una scala ascendente di note profonde dei pedali dell'organo; e da ciò assume un carattere indefinito, mistico, col quale il Boito ha maestrevolmente ritratto lo stato d'animo di Faust». È sempre l'editore milanese a suggerire il rimando alla «solita forma», osservando come «il secondo atto si chiude con una specie di cabaletta (Boito mi perdoni la profanazione) di forme saltellanti e leggiere, e di bella fattura». Cfr. GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 15 marzo 1868.

L'apparizione del folletto, un fuoco fatuo che prendeva forma e corpo sonoro, costituiva senza dubbio un *divertissement* colorito e inusuale, sia per le scelte linguistico-metriche del suo rapido intervento solitario, sia per l'effetto scenico complessivo. Dopo un salutare soggiorno presso l'amenò e realistico giardino di Margherita, i due protagonisti del viaggio ultra-spaziale ed ultra-temporale sono infatti impegnati nell'ascesa del Brocken, monte delle Streghe e reame di Mefistofele, nonché ritrovo dell'inquietante festa notturna.

Anche questo episodio è tratto dall'originale goethiano, ma la traduzione boitiana è davvero audace ed emblematica dell'ecllettismo metrico dello scapigliato:

*Zig-zag, zig-zag,*  
l'incerto volar,  
*zig-zag, zig-zag,*  
non so raddrizzar.  
È mio destin  
per l'aere vagar,  
non ha cammin  
l'incerto volar.  
*Zig-zag, zig-zag, ecc. ecc.*<sup>28</sup>

Questa presenza sonora, fantasmatica ed evanescente, sorprese non poco il pubblico milanese della prima, abituato a ben altro spessore drammatico in caso di apparizioni di creature soprannaturali sulle scene operistiche. Ma in questi pochi versi l'estetica anticonformistica scapigliata si insinua sottilmente tra le rime e il gioco fanciullesco del folletto che procede zigzagando: e se il pubblico non poté cogliere questo sapiente esperimento linguistico mediante il canto (la musica è purtroppo perduta), certamente solo l'élite intellettuale che aveva visionato e commentato il libretto già mesi prima della messinscena scaligera fu in grado di interpretarlo.

Il folletto risponde infatti al richiamo di Faust con due tetrastiche che alternano quinari e senari tronchi: il quinario appartiene alla lingua fanciullesca del folletto-insetto, che vaga nell'aere come un moscerino impazzito; il senario è invece un idioma comprensibile allo scienziato, che proprio nel medesimo metro l'aveva evocato poco prima («Folletto, folletto / veloce, leggier, / che splendi soletto / per l'ermo sentier»). I senari di Faust sono rimati e alternano verso piano e tronco, coincidendo così con i

---

<sup>28</sup> *Mefistofele*, II/2, *La notte del Sabba*.

senari (sempre tronchi) del folletto, che risponde con rima fissa allo scienziato, dichiarando la sua natura raminga e il suo moto incerto.

Altrettanto emblematico è il duplice intervento della strega Lilith, che appariva sia durante la salita di streghe e stregoni, sia alla fine dell'atto, all'apice della sfrenata ridda infernale. Lilith è una donna assai brutta e megera, che non va confusa con l'orchessa che galoppa a cavallo di un porco, una creatura mostruosa che Boito riprese dal personaggio della strega Baubo, nell'originale goethiano. Al primo apparire, Lilith si esprimeva in doppi quinari a rima baciata («Prendo la strada – dell'Ilsesteno»), cui grottescamente rispondevano le altre streghe con l'inquietante ritornello di quinario e settenario («Ah! Ah! Ah! Ah! / Saboé! har sabbah!»). Ma la situazione più caricaturale, in piena sintonia con l'estetica del capovolgimento e dello stupore di Boito, nonché con il suo atteggiamento fieramente anticlassicistico, si presentava nell'ultimo intervento, anch'esso tagliato, quando la vecchia strega si improvvisava venditrice di suppellettili rubate ai cadaveri dall'oltretomba:

Correte, consorti, correte a mirar  
d'un mondo fallito lo strano *bazar*.  
Sul candido seno di vergine esangue  
trovai questo ferro che gocciola sangue;  
frenate la danza, correte a comprar.

E ancora, dopo che le streghe provano invano a zittirla per continuare la ridda:

Tra i ruderi ascosa di regio terreno  
trovai questa coppa che stilla veleno.  
Sul collo impudico di donna gentile  
trovai questo argenteo lucente monile.  
Chi vuole comprar? Chi vuole comprar?<sup>29</sup>

La musica ideata da Boito per accompagnare questa vorticoso e dinamica coreografia avernale è stata completamente riscritta durante il processo di revisione, ed è pertanto impossibile sapere come suonasse nel 1868. L'episodio di Lilith è stato considerato sacrificabile, in quanto colmo di un'ironia aspra e dissacrante. Oltre al trionfo del brutto fisico e morale, mediante la passione necrofila della strega per gli oggetti dei defunti e

---

<sup>29</sup> Ibidem.



la sua completa assenza di imbarazzo nel venderli, la *vis* polemica del giovane ribelle contro un mondo in decomposizione – quello a cui stava presentando l’opera stessa – emerge nettamente nello «strano bazar» dei morti.

La polemica scapigliata contro l’economicismo montante, o la grettezza arida delle classi dirigenti postunitarie, che detenevano ancora – nell’idea di Boito – lo scettro estetico per consacrare al successo o gettare nella polvere l’opera di un giovane come lui, trovò nell’episodio di Lilith uno sfogo liberatorio e acutamente beffardo, mostrando come anche nelle profondità degli inferi, dove riposano i protagonisti di un mondo fallito, si potesse furbescamente fare quattrini.

Per il *Miserere* intonato da streghe e stregoni in ginocchio attorno a Mefistofele, una parodia delle «forme del cattolicesimo»,<sup>30</sup> Boito diede ancora una volta sfoggio della propria poliedricità metrico-stilistica, rompendo senza indugi la gabbia versale della ben consolidata tradizione della poesia per musica. Il gioco intellettualistico, volutamente sfuggente e poco comprensibile, sfidava non soltanto il buon senso dell’eufonia omoritmica dei versi – dando vita concreta alle esternazioni violente affidate negli anni precedenti ai manifesti estetici sul rinnovamento del dramma per musica – ma costringeva lo stesso compositore a misurarsi con un’accentuazione disordinata ed eteronomica:

Re! re! re! Sul magico  
trono di Satàna  
splenda, tuoni, svolgori  
tua legge sovrana.  
Ma deh! perdona a me,  
storna i fulmini tuoi.  
*Miserere!* re! re!  
*Miserere* di noi.

Re! re! re! Sia codice  
della gente inferna  
la tua formidabile  
volontà superna.  
Ma deh! perdona a me,  
storna i fulmini tuoi.  
*Miserere!* re! re!

---

<sup>30</sup> Così recita la didascalia nel libretto.

*Miserere* di noi.

Re! re! re! tu despota  
sei del nostro fato.  
Noi c'incurviam docili  
al rege implacato.  
Re! re! re! benevolo  
Mira l'alta fe'  
del tuo popolo supplice,  
o re! re! re! re!  
*Miserere!* re! re!  
*Miserere* di me.<sup>31</sup>

Le prime due strofe sono ottastiche, in cui a quattro senari sdruccioli e piani fanno da *pendant* quattro settenari tronchi e piani, con il *refrain* dei due versi derivativi (l'ultima sillaba dell'invocazione cristiana diventa il saluto ossequioso al Re degli inferi). Nell'ultima strofa i senari diventano sei, sempre completati da quattro settenari, questa volta con il primo sdrucciolo e i restanti tronchi. Ma per impreziosire questa preghiera oscura Boito ricercò un'accentuazione asimmetrica e diseguale, idonea quindi ad un rivestimento melodico certamente poco regolare o fraseologicamente ordinato: «Ma-déh-per-dó-na\_a-mé; Mi-se-ré-re! re! ré!». Un trattamento fortemente anticonvenzionale, quindi, che si aggiungeva al carico blasfemo già contenuto nella scena, che convinse l'autore a rimuovere del tutto l'episodio nel rifacimento bolognese.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ibidem. Di questa ciurma infernale adorante e supplicante si ricordò senza dubbio Ferdinando Fontana, nello scrivere il libretto di *Asrael*, per la musica di Alberto Franchetti. Nella terza scena del primo atto, infatti, si scatena una ridda infernale (intonata da un coro interno), mentre Lucifero avanza sulla scena portato da un carro. A quel punto i demoni si prostrano in un atto di sottomissione e riverenza. La situazione è per tanti versi analoga a quella boitiana [ma senza eguagliarne il valore: cfr. su questo EMANUELE D'ANGELO, *Alla scuola di Boito. L'Asrael di Ferdinando Fontana*, in *Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Paolo Giorgi e Richard Erkens, Lucca, LIM, 2015, pp. 55-76]. Il coro canta due quintine di senari incastonate tra due endecasillabi: «Pape Satan, Pape Satan, Aleppe! / O Re dell'Inferno, / La Morte e lo Scherno, / Tuoi biechi ministri / Dai sguardi sinistri, etc.»; l'endecasillabo dantesco viene ripetuto al termine della seconda strofa. Cfr. *Asrael / Leggenda in quattro atti / di Ferdinando Fontana / musica di / Alberto Franchetti / Ricordi editore, s.d. [ma 1888]*.

<sup>32</sup> A proposito di questo *Miserere*, Giulio Ricordi giustificò il giovane operista, su cui l'impresa nutrivà ancora delle buone speranze, e di cui l'editore ebbe sempre stima, tanto da spingerlo al sodalizio con Verdi diversi anni più tardi: «La salmodia cattolica con cui si chiude il coro ha urtato alquanto i nervi dei cattolici spettatori: ma poiché i libri ci assicurano che al Sabba le streghe parodiavano i riti cattolici, così non possiamo far colpa al maestro s'egli ha creduto dover ritrarre fedelmente colla musica le tradizioni della storia della magia». GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 15 marzo 1868.

L'operazione di ripulitura degli elementi provocatori ed anticonvenzionali non mirava soltanto a rendere più appetibile l'opera per un pubblico abituato all'architettura delle forme chiuse: non erano infatti i numeri solistici (si pensi alle arie di Mefistofele e alle romanze di Faust) o i duetti a mancare, quanto un trattamento musicale e drammatico che colmasse un orizzonte di attesa, fatto di compartecipazione dell'uditorio, commozione, pezzi di bravura e d'effetto, concertati, ensemble vocali, cori etc. È lo stesso Giulio Ricordi a deplorare l'aria solistica di Margherita, pur densa di suggestivo lirismo (di cui però non si è conservata la musica del 1868):

L'atto terzo, e la prima parte del quarto sono i lati più deboli dello spartito. Il terzo atto ci fa assistere alla morte di Margherita. Essa è in carcere, ed intuona una melodia, senza forme spiccate, senza ritmo, nella quale la stranezza della armonizzazione è vinta dalla stranezza dei vocalizzi.<sup>33</sup>

La musica che ascoltò Ricordi peccava, nell'idea del giornalista, di idee melodiche e di una vitalità ritmica. Mancavano cioè quegli elementi belcantistici imprescindibili per la prima donna, o di cui, almeno, il pubblico milanese non desiderava fare a meno. Si può supporre che Boito scelse di sperimentare sia a livello vocale, con una melopea spettrale, lenta, monocorde, priva di fuochi d'artificio melismatici, che a livello armonico, ricercando dissonanze pure e risoluzioni audaci. Ciò apparve intollerabile per un uditorio che aveva applaudito con fervore il *Faust* di Gounod pochi anni prima, dove la morte di Margherita conosce ben altro trattamento. E la platea che fischiò clamorosamente il primo *Mefistofele* era ancora molto legata al modello rossiniano, che includeva, tra gli altri numeri, la *gran scena* finale per la primadonna.<sup>34</sup>

Per questa ragione Boito riscrisse l'aria e tagliò alcuni momenti fortemente sanguigni e vaneggianti, come i doppi settenari in cui la fanciulla immagina di essere trascinata a morte dalla folla inferocita («La folla s'accalca – feroce, demente»). Il sacrificio brutale di un personaggio puro ed innocente è elemento centrale della drammaturgia scapigliata, e accompagnerà Boito ancora a lungo, sino a *Gioconda* e *Desdemona*; certo, Margherita viene redenta ed assunta in cielo – come accadrà per il da lei disprezzato Enrico alla fine dell'opera – ma l'aspetto espiativo fu notevolmente

---

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Sulla permanenza e la crisi del modello rossiniano nell'Italia musicale postunitaria vedi CARLOS DEL CUETO, *Opera in 1860s Milan and the End of the Rossinian Tradition*, PhD Dissertation, «Clare College», Cambridge University, 2011.

ridotto dal poeta-musicista, rimodulando in termini più canonici l'originaria estetica dissacrante.

In questo modo, dell'originaria canzone in due strofe e ritornello, rimasero soltanto gli ottonari delle due strofe, il cui suggestivo patetismo fu considerato sufficiente ed efficace. L'artista padovano tagliò ben otto versi del *refrain*, in cui apparivano anche un quadrisillabo tronco e un doppio quadrisillabo:

Tutti cantano canzoni  
su di me, - m'han messa in favola,  
così fan le rime e i suoni.  
«Heisa hé!»  
L'aura è fredda, il carcer fosco,  
e la mesta anima mia  
come il passero del bosco  
vola via – vola via.<sup>35</sup>

Della morte di Faust, che costituisce l'epilogo del secondo *Mefistofele* – mentre era il quinto atto nella prima versione – Boito conservò soltanto la romanza, similmente a quanto fatto per la scena dell'alcova. Il lungo recitativo sovraumano e allucinatorio in cui lo scienziato dialogava con le voci magiche, lasciò il posto al dialogo diretto con il suo mentore infernale, ormai spazientito dalla titubanza di Faust nell'arrestare l'attimo bello.<sup>36</sup>

Anche il monologo che seguiva – recuperato da Boito in alcune parti, divise tra i due personaggi – non mostrava soltanto le riflessioni sconsolate di un individuo, dopo una peregrinazione insoddisfacente ai quattro angoli del mondo; simboleggiava anche la fine di un'epoca, il passaggio ad una fase successiva dell'umanità ancora da costruire. La romanza «Or giunto al passo estremo» fu molto ridotta, ma questo non cancellò il

---

<sup>35</sup> *Mefistofele*, III, *Morte di Margherita*. Anche in questi versi, come spesso accade in Boito, l'ipotesto è costituito dalla lingua poetica dantesca. I versi espunti sono emblematici della rappresentazione – al femminile – dell'angosciosa sofferenza di personaggi alienati e alla deriva, protagonisti indiscussi, come visto nel primo capitolo, di tanta narrativa scapigliata. Cfr. d'Angelo: «Tra l'alterato ricordo dei delitti e la percezione del carcere Boito inserisce la stridente immagine della gente che schernisce Margherita, una sorridente collettività indifferente al dolore individuale [...]», *Note al testo*, in *Il primo Mefistofele*, cit., p. 192.

<sup>36</sup> Sacrificando, in questo modo, un suggestivo effetto teatrale, che vedeva l'entità sonora delle voci prendere corpo direttamente dall'orchestra. La presenza sinistra e spettrale di queste ombre dell'aldilà, giunte al tramonto della vita di Faust, provava un'ultima volta a scompaginare il prevalente realismo dell'opera italiana. Boito infatti scelse di sostituire le larve goethiane con suoni orchestrali al fine «di rendere più incorporee ancora ed extraumane le allucinazioni che conturbano Faust all'orlo della tomba». Cfr. nota dell'autore in *Mefistofele*, V, *Morte di Faust*.

valore desolante e solitario di questo triste approdo finale. Se infatti l'utopismo goethiano prevedeva che il «placido mondo», la «spiaggia infinita» – concessa a Faust dall'imperatore come premio per la vittoria – fosse terreno di bonifica, argini e canali, per eliminare la palude e creare le fondamenta di una nuova gloriosa civiltà di donne e uomini liberi – cooperanti per il bene comune –, il disincanto scapigliato di Boito rendeva lo scienziato sovrano di un immenso territorio disabitato, in cui egli era solo a lottare col ricordo e il rimorso dei propri fantasmi.

L'eliminazione più consistente nel passaggio dalla prima alla seconda versione dell'opera – vale a dire la prima metà del quarto atto e l'Intermezzo sinfonico – sarà oggetto del prossimo paragrafo, anche se non conserviamo più la musica originale della scena del Palazzo Imperiale. Ma credo di aver dimostrato, con gli altri esempi riportati, quale fosse il gesto estetico alla base del processo di revisione. Quegli elementi conturbanti, polemicamente aggressivi quando non blasfemi, e dotati di eccessivo ardore sperimentale, furono cassati per lasciare spazio ad una maggiore godibilità spettacolare; allo stesso modo, i lunghi recitativi, le ampie sezioni in declamato, tutto quello che rallentava – nella direzione del dramma musicale wagneriano, con un'equipollenza dunque tra elementi verbali-musicali e scenico-gestuali – l'azione scenica e impediva l'individuazione di un'architettura formale, fu rivisto e rimodulato.

Questo processo fu comunque meditato ed elaborato, anche se l'autore si convinse presto a rimettere le mani sull'opera. Ma lo scoramento e l'amarrezza per il grave insuccesso non prevalsero mai nello stato d'animo dello scapigliato. Qualche tempo dopo la caduta scaligera, sul «Pungolo» del 21 maggio 1868, Boito pubblicò una feroce arringa contro l'allora ministro della pubblica istruzione, Emilio Broglio, reo di essersi perso tutte le novità che si stavano producendo in quegli anni nel mondo del teatro musicale italiano, essendo il politico ancora fermo a Rossini. Ne riporto alcune parti significative:

Ma poi a V. E. «casca l'asino» per la terza volta. Ed è quando Ella dice: «Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo avuto? Quattro opere di Meyerbeer e...» I puntini che seguono questa profonda osservazione valgono un Perù. Vorrebbe dirmi V. E. quali sono nel suo cervello queste quattro opere? Non già il *Roberto*, non il *Profeta*, non gli *Ugonotti*, non l'*Africana*, giacché codeste appartengono a quella malvagia classe delle «operone sterminate» (com'Ella aggiunge più sotto) «che durano cinque ore»; appartengono a quella razza (com'Ella dice con bel garbo), a quella razza «di Mastodonti musicali i quali sono diventati una sciagurata abitudine del pubblico». Ma V. E. non sa rispondermi. [...] Dio mi tolga il pensiero di impicciolare l'augusta figura di Rossini, ma neanche per questo mi sia lecito di

impicciolire la storia del melodramma italiano. «Dopo Rossini che cosa abbiamo avuto?» chiede V. E. Eh! nulla; dal '29 in qua non si fecero che bàie! *nugaeque canorae!* Nel '31, per esempio, vi fu la *Norma*, una baia che fece dire a Rossini: — Non iscrivo più —, e tenne la parola. Poi nel '35 i *Puritani*, altra baia! Poi nel '40 la *Favorita* e nel '43 il *Don Sebastiano: nugaeque canorae!* Nel '51 *Rigoletto* e nel '53 il *Trovatore*, e tutto il teatro di Verdi affascinante, glorioso, fecondo! E giacch'Ella ci fece la grazia di nominare Meyerbeer, perchè non ha nominato Halévy, Gounod, Weber, Wag...? (non si spaventi). V. E. vede, ce n'è per tutti i gusti. Ma V. E. chiama una tale storia, sterilità. [...] Lasci pure che ce la sbrighiamo senza il di Lei R. soccorso ministeriale. I Mastodonti musicali non ischiacciano punto i giovani maestri e *non allarmano niente affatto gli Impresari*. [...] Conosco un giovane compositore di musica, il quale, appena ebbe finito di scrivere certo suo Mastodonte musicale, trovò subito l'impresario che glielo rappresentò, e non fu il Maestro che cercò l'impresario ma viceversa, e la prima rappresentazione del detto Mastodonte, copri tutte le spese dell'Impresa non solo, ma fruttò anche guadagno.<sup>37</sup>

Non serve esplicitare chi sia il giovane Maestro e a quale 'Mastodonte' operistico faccia riferimento: senza dubbio un dramma musicale filosofico ed innovativo di quelli poco congeniali al Broglio. Ma nonostante il piglio aggressivo – e volutamente sferzante e derisorio – della pubblica lettera, Boito ripiegò verso soluzioni più tradizionali, e pur senza tornare a Rossini, limò la partitura con pagine belcantistiche e maggiore melodismo. L'impresa poteva avere anche guadagnato dal grande clima di attesa creatosi attorno alla prima del 1868, ma d'ora in avanti, persino nella wagneriana Bologna, erano le esigenze del pubblico e la conseguente certezza del trionfo a dettare legge.

#### 4.3. «...soverchia abbondanza di metafisicherie»: la musica del primo *Mefistofele*

L'opera di Boito fu rappresentata alla Scala il 5 marzo del 1868, cui seguì una altrettanto disastrosa replica divisa in due parti, la sera del 7 e dell'8. All'indomani dell'ultima rappresentazione, la più autorevole delle 'tre effe' confidava ai propri lettori:

---

<sup>37</sup> ARRIGO BOITO, *A Sua Eccellenza il Ministro dell'Istruzione Pubblica. Lettera in quattro paragrafi*, «Il Pungolo», 21 maggio 1868, in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1285-1292: 1287-1292. Il quarto paragrafo, preannunciato nel titolo della lettera, è l'elenco dell'alfabeto. Questa lettera è un'altra preziosa testimonianza dello spirito arguto, dissacrante, vivacemente polemico ed ironico del giovane scapigliato.

Leggendo il libretto, m'ero già persuaso che ci fosse scarsità d'azione, di dramma, e soverchia abbondanza di metafisicherie. Vedendo il *Mefistofele* sulla scena, la persuasione divenne convinzione. Ci sono quadri coreografici e plastici, non vera vita e movimento drammatico. [...] colle troppe divagazioni filosofiche, messe in bocca a Mefistofele e a Faust, era impossibile evitare lunghezza di recitativi, melopee senza cantilene, tutta in una parola quella vasta idealità che indubbiamente il Boito ha mirabilmente espressa, soprattutto colla potenza dell'istrumentale, ma che appunto per la inusitata lunghezza e vaghezza dovea riescire uggiosa e noiosa al nostro pubblico, che non ci è avvezzo.<sup>38</sup>

L'opera di Boito, dunque, era nell'idea del critico musicale uno spettacolo troppo parco di passione, ma colmo di quella «vasta idealità» che ben si addice al genere sinfonico, non certo ad un melodramma. L'assenza di melodia, di motivi orecchiabili, e di un linguaggio commovente, unitamente alla monumentaria staticità drammatica delle scene, ne avrebbero sancito il già prevedibile fiasco. Per parlare al cuore del pubblico, inoltre, l'autore avrebbe dovuto limitare le scene fantastiche e metafisiche, per concentrarsi sui momenti di più condensato *pathos*. Lo scapigliato, del resto, era già stato messo in guardia da un altro articolo, a firma di Francesco Flores D'Arcais, uscito prima della messinscena, quando si era sparsa la voce del nuovo titolo tra gli ambienti intellettuali della città:

Molti fin d'ora bandiscono la croce addosso all'esordiente maestro, accusandolo di soverchia audacia, perché vuol ritentare una prova nella quale è felicemente riuscito il francese Gounod. Questi però, a mio avviso, ha trattato di preferenza l'episodio di Margherita ed ha lasciato nell'ombra la parte fantastica del poema tedesco. Si può ancora spigolare in quel vasto campo. Il Boito, che scrive anche articoli di critica, è innamorato dell'arte germanica e vorrebbe camminare sulle tracce del Wagner. Se il suo *Mefistofele* verrà rappresentato, come si spera, a Milano, sarà allora opportuno di parlarne un po' a lungo e di esaminare quali probabilità le teorie del Boito abbiano di piantare radici in Italia.<sup>39</sup>

Il poeta-musicista aveva chiaro in mente sin dall'origine l'obiettivo ambizioso che si era posto, e la consapevolezza del fragore che ne sarebbe scaturito. Sia per quanto concerne il vasto ideale che si attentava a ridurre in musica, sia per quanto riguarda il rapporto con la musica tedesca, le cui fredde e cupe atmosfere sono simboleggiate dalla notte del Sabba romantico. Nell'opera, inoltre, l'incontro tra l'austerità nordica (Faust) e la sfavillante solarità mediterranea (Elena) si espleta nel felicissimo duetto della rima.<sup>40</sup> La

---

<sup>38</sup> FILIPPO FILIPPI, *Rassegna musicale*, in «La Perseveranza», 9 marzo 1868.

<sup>39</sup> FRANCESCO FLORES D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», VI/9, 1867.

<sup>40</sup> Così si esprime il poeta-musicista nella nota posta a piè di pagina nel libretto: «È noto come la rima, scoperta della poesia romantica, fosse sconosciuta alla poesia greca. [...] Elena e Faust rappresentano

risposta a Filippi e D'Arcais sembrava già anticipata in un importante scritto del giovanissimo Boito:

Il genio pronuncia le sue parole a seconda dell'ideale che gli brilla nell'anima; chi potrà mai scrutinare od ascendere nell'ideale del genio? L'ideale è il cielo dell'anima; ogni creatura che vive vede in sé questo cielo, ma l'uomo piccolo lo ha povero e scialbo, l'uomo grande lo ha invece sconfinato e fulgente; [...] Oltre a ciò l'ideale è molteplice come il colore dei mille paesi di questa terra. L'uomo d'Italia ha un ideale smagliante e compatto, sogna i capitelli dorici, i frontoni egineci e le linee palladiane, simmetriche, rette, pompose, e i versi ondososi d'Ariosto e tutte le più splendide rifrazioni dell'iride, e le sensuali cantilene che s'improntano rapidamente nella memoria. L'uomo di Germania ha invece un ideale più scuro perché più profondo, più melanconico, più austero, ma più pregno dei vapori del paradiso e dei misteri dell'anima; l'uomo di Germania sogna il cuspidi dei suoi pinacoli gotici, e la stupenda armonia delle insimmetriche navate, e i quieti colori dei rosoni negli absidi e negli antichi manieri, e i casi da leggenda e la lunga nota dei salmi luterani che vola dritta dritta in cielo. L'ideale dell'uno è sfinge e negazione all'ideale dell'altro. [...] Davanti al tedesco noi siamo gente smarrita e temeraria, priva del santo timore dell'Arte. E in ciò v'è l'amaro di qualche incomoda verità.<sup>41</sup>

È ancora forte – come del resto in tutta l'opera e la produzione boitiana – l'impianto dualistico dichiarato sin dalla famosa lirica programmatica. Nel confronto tra arte italiana e arte tedesca Boito, ravvisa due impulsi inconciliabili, annientantisi l'un l'altro, la chiarezza scultorea della forma e gli oscuri labirinti dell'ideale; ma un'analoga bipolarità alberga nell'animo del poeta e nelle sue creazioni artistiche, contese tra il fango della realtà terrena e l'ideale celeste sempre agognato.<sup>42</sup>

La stessa composizione boitiana dovette essere sospesa tra due forze contrapposte, che lo spingevano nell'alveo della tradizione o lo istigavano a infrangere e sperimentare anche in campo musicale, come già fatto in poesia. Di enorme interesse, quindi, sarebbe lo studio di tutta quella musica definitivamente distrutta dall'autore, che accompagnava le scene più ardite dell'opera.

---

l'arte classica e l'arte romantica congiunte in un glorioso connubio, la bellezza greca e la bellezza alemanna sfolgoranti sotto una stessa aureola; beatificate in un palpito istesso, generanti una poesia ideale, ecletica, nuova e possente». In tale connubio sembrano risuonare le parole dell'articolo pubblicato sul «Giornale della Società del Quartetto» (cfr. nota seguente), unendo in uno sfolgorante abbraccio i capitelli dorici e le apollinee linee palladiane di fattezze classica ai rosoni e alle navate che hanno ispirato le leggende romantiche del Nord. Forma classica e ideale romantico sono fusi insieme, inscindibili, sin dalle prime parole che Faust rivolge alla fanciulla greca: «Forma ideal purissima». Cfr. *Mefistofele*, IV/2, *La notte del Sabba classico*.

<sup>41</sup> ARRIGO BOITO, *Mendelssohn in Italia*, VIII, in «Giornale della Società del Quartetto», 1864. Cfr. Id., TS, cit., pp. 1227-1258: 1249-1250.

<sup>42</sup> Cfr. ARRIGO BOITO, *Dualismo*, vv.71-72: «E sogno un'Arte eterea / Che forse in cielo ha norma», e poi, più avanti, vv.92-93: «E sogno un'Arte reproba / Che smaga il mio pensiero». La poesia è riportata in TS, cit., pp. 5-8: 7.



La prima parte del quarto atto, di cui è conservato soltanto il testo del primo libretto, pur nella sua fedeltà all'originale goethiano, era un coacervo di spunti drammatici, istanze polemiche ed esperimenti formali che si ponevano sulla medesima lunghezza d'onda della temperie ribelle presente, ad esempio, negli scritti coevi del giovane scapigliato. Innanzitutto, lo spirito repubblicano ed antimonarchico di Boito conobbe una perfetta incarnazione in quella che doveva essere la terza (e ultima) aria solistica di Mefistofele, travestito da giullare alla corte dell'imperatore. In questa lunga scena, l'articolazione formale dei numeri musicali costituì probabilmente un grattacapo per Boito: in una grande scena d'insieme, con la folla di cortigiani, ministri, paggi e ciambellani a formare un'imponente massa corale, il dialogo si svolge essenzialmente tra Mefistofele e l'imperatore, ma non mancano altri interventi solistici, come quello dell'astrolago e di Faust stesso, che canta un'aria *a sé* non appena il diavolo evoca l'apparizione di Elena. Se qui il modello era senza dubbio il *grand-opéra* francese – con i suoi molteplici affreschi di massa all'interno di corti e palazzi, dove il coro svolge un ruolo performativo e non di solo commento, interagendo con i personaggi principali – l'impianto complessivo della scena, ora solistico, ora dialogico, ora di *ensemble* sfrenato, si prestava senza dubbio all'utilizzo di quei tanto vituperati pezzi chiusi, e alla codifica binaria di momenti lirici (*cantabile, largo concertato*) e momenti di frenesia e sfogo (*cabaletta, stretta finale*).

Il monologo di Mefistofele-buffone sembra una filastrocca irrisoria e sbeffeggiante, in cui l'obiettivo non è più soltanto il sovrano, ma tutta l'inebetita corte che gli si stringe attorno nella vana speranza di farsi qualche risata: il giullare si traveste e si mette a cantare, dà vita alla propria *performance*, agisce un ruolo che svolge al contempo una missione extrateatrale. In questo piccolo, geniale attimo di musica diegetica, il Mefistofele-giullare – una delle tante maschere del diavolo – presenta sé stesso e il suo autore, di cui è *alter ego*, deridendo chi è accorso veramente a vederlo suonare i sonagli, ossia la borghesia milanese:

Chi è quell'uom a ogni uom diletto?

Chi è quell'uom da ogni uom rejetto?

Chi è quell'uom che ha sempre il riso  
della celia sul suo viso?

Chi è quell'uom che ha sempre il morso  
della sferza sul suo dorso?

Chi si sdraia accanto al trono

in domestico abbandono?  
Che beffeggia in faccia ai re?  
Chi è quell'uom? chi è? chi è?<sup>43</sup>

Non importa se l'obiettivo sia il sovrano o l'intera folla impigrita dalle convenzioni e dalle rassicuranti certezze dell'abitudine. Il Mefistofele-scagliato è pronto a suonare le proprie inquietanti sirene per risvegliare tutti dal torpore:

È il buffon. Col suo sonaglio  
vince il tuono, ammuta il raglio;  
s'ei lo scuote, s'ei lo scrolla  
sui monarchi o sulla folla,  
re o villan paventa e trema  
come al suon d'un anatema.<sup>44</sup>

Alla richiesta dell'imperatore di procacciargli dell'oro per l'imminente guerra in arrivo, il Mefistofele-buffone finge che il sottosuolo sia pieno di quelle ricchezze adamantine ivi sepolte dai vecchi duchi germanici in fuga dall'invasione dei Vandali. Per convincere la folla titubante, il diavolo suggerisce all'orecchio dell'astrolago una falsa predizione, il quale, obbediente, annuncia enfatico che le viscere della terra sono piene d'oro.<sup>45</sup> Questo episodio fornì a Boito il pretesto per la più audace derisione del mondo cortigiano, popolato da esseri privi di intelligenza e dignità, assetati di denaro e di potere. Il coro diventava qui il protagonista assoluto di una ridda scatenata e frenetica, ma questa volta materialistica ed umanissima, quasi a voler dimostrare che non vi è alcuna differenza tra il monte Brocken e la corte imperiale di Carlo V. Boito applicò qui il principio di estetica musicale da lui teorizzato, che prescriveva una rottura

---

<sup>43</sup> *Mefistofele*, IV/1, *Il Palazzo Imperiale*.

<sup>44</sup> *Ibidem*. Da notare come lo strumento del demonio diventi in questo caso un sonaglio da saltimbanco. L'equazione tra giullare e figura demoniaca era già presente, del resto nel libretto dell'*Amleto*, (Polonio, dal desco: «Son discesi in questa reggia / Una turba di giullari», cui Laerte risponde: «Con prestigi e giochi rari / E diaboliche virtù»; lo stesso cortigiano poco più avanti li chiamerà «figli di Belzebù»; cfr. A. Boito, *Amleto*, I/1); ma la maledizione e l'anatema che Mefistofele intende spargere nel mondo, contaminandolo col proprio operato velenoso, si avvale qui di un'eccellente *ars oratoria* e della sonorizzazione del proprio agire, non solo mediante il canto ma anche con il tintinnio del suo scettro giullaresco. La folla ha già compreso che il nuovo buffone è un elemento pericoloso e destabilizzante, pronto ad eccedere i consueti limiti di scherno e infrazione concessi al suo predecessore. E pertanto si domandano, mormoranti e terrorizzati: «ma d'onde è sorto / quel ceffo torto / che mette orror?».

<sup>45</sup> Troviamo in questo breve episodio un altro elemento tipicamente scagliato: quello della manipolazione, da parte di un elemento malvagio e soverchiante, che riesce a convincere o controllare un personaggio più debole, attraverso il suo ipnotizzante edificio mistificatorio e retorico. La folla, mormorando tra sé e sé in quinari sdruciolati, ne è tra l'altro perfettamente consapevole: «(Fra lor due àuguri / fiutansi e ridono; / parla lo strolago, / soffia il buffon.)». Cfr. *Mefistofele*, *ibidem*.

dell'uguaglianza ritmica in direzione di un andamento centrifugo e accelerato, sino all'esplosione che tende al (quasi) annullamento di ogni unità metrica. Si tratta di una sperimentazione metrico-formale tra le più ingegnose e stravaganti del poeta-musicista, il cui esito, ancor prima che uditivo-sensoriale, nel crescendo ritmico-musicale, era un'allettante provocazione architettonica per gli occhi. Come ha scritto Emanuele d'Angelo:

[...] questo *technopaegnon*, imbuto (o tromba d'aria) di versi, è la più straordinaria (e stravagante) architettura metrica che Boito abbia escogitata per il coro, un musicalissimo *unicum* tutt'altro che gratuito; la didascalia prescrive un irrefrenabile crescendo di eccitazione e di conseguenza s'innesca una formidabile accelerazione ritmica autopropulsiva [...].<sup>46</sup>

L'imbuto precipita infatti in una sempre più vorticoso spirale metrica: si comincia con unità tetrastiche di doppi senari, che si trasformano in decasillabi, in ottonari e in senari; poi seguono sei quinari, sei quadrisillabi e otto trisillabi conclusivi. L'effetto visivo nel libretto del 1868 – che, ricordiamo, fu distribuito diverse settimane prima del debutto – aveva l'obiettivo di suscitare curiosità nei confronti dell'esito musicale di questo corotornado, ma intendeva anche far riflettere l'intellettualità milanese sulla genialità anticonformistica del giovane autore, per la cui nuova estetica l'inusitato e il proibito diventavano leciti:

Non senti? o miracolo! la terra che gira?  
e un'aura fantastica che romba e che spira?  
e il crine lambirti da un alito magico?  
e urtarti al ginocchio la zanca infernal?  
e un bollor serpeggiar dalle piante  
alla testa, irruente e fumante  
il tuo sangue azzuffarsi in un turbine  
che raddoppia il tuo moto vital?  
e le membra accese ed ebbre  
come in sogno, come in febbre  
sussultare in mezzo un vortice  
verso il salto, verso il vol?  
Non vedi? Non senti?  
Convulse, bollenti  
trabalzan le viscere,

---

<sup>46</sup> EMANUELE D'ANGELO, *Note al testo*, in *Il primo Mefistofele*, cit., p. 201.

del gravido suol!  
Viva lo strolago,  
viva il buffone!  
La terra crepita,  
in fusione!  
Sono i ducati  
qui sotterrati!  
o portento!  
d'oro e argento!  
Già li numero  
cento a cento!  
pila a pila!  
mila a mila!  
Già in groppa  
mi pesano,  
mi scivolan  
füor.  
Galoppa!  
t'intoppa!  
t'accoppa  
sull'ôr!<sup>47</sup>

Di questo quarto atto, senza dubbio il più impegnativo e articolato dei cinque che costituivano l'opera del 1868, sono sopravvissuti alcuni lacerti musicali. Il primo riguarda la scena della battaglia, l'*Intermezzo sinfonico* che si frapponeva tra quarto e quinto atto, in cui Mefistofele e Faust guidavano le armate cattoliche dell'imperatore verso la vittoria finale. Gli assalitori del papato sono sbaragliati, e la Chiesa è salva grazie al valoroso figlio delle tenebre, improvvisatosi generale: la scena, già di per sé

---

<sup>47</sup> *Mefistofele*, IV/1, *Il Palazzo Imperiale*. Subito dopo questa danza sfrenata – che riprende il corteo in maschera dall'originale goethiano – il mattatore della folla, un sempre più irridente e istrionico Mefistofele, evoca una visione teatrale fantasmatica, mettendo in scena *Il rapimento di Elena*. Con l'aiuto del suo burattino di corte, l'astrolago, che si pone sul proscenio del teatro fantastico («Evochiam dall'eliso – due della greca toma / spettri antichi e leggiadri – sotto visibil forma. / *Il rapimento d'Elena* – sarà il titol del drama»), vengono così evocate le figure di Paride ed Elena, simbolo perfetto della bellezza greca, che fa immediatamente dimenticare a Faust il lutto portato per la recente morte di Margherita. Anche in questo caso, l'estetica scapigliata di Boito ricorre ad un espediente metateatrale, come già visto nella scena dell'*Amleto*: in questo caso, l'obiettivo non è porre in scena, con sarcasmo e feroce critica, il vecchio melodramma a numeri, ma un nuovo prototipo di teatro, fantastico ed ultraterreno, intriso di una nuova tragicità con forti radici classiche. L'esca è troppo ghiotta e Faust si scaglia contro le figure evanescenti, per impedire il rapimento da parte di Paride: segue un'esplosione fragorosa che provoca un fuggi fuggi generale, mentre Faust sviene. Per raggiungere quella 'visione teatrale', sembra suggerirci Boito, è necessario un ulteriore grado di conoscenza, rimettersi in viaggio e raggiungere la prossima tappa.

stramba e blasfema, si concludeva con l'intonazione del *Te Deum*, un omaggio salmodico parossistico perché proveniente da chi è solitamente a capo delle schiere infernali. Lo spartito, come già ricordato, fu pubblicato dai tipi Ricordi nella riduzione per pianoforte a quattro mani di Marco Sala.

Lo spartito presenta la musica di scena, con l'inserzione delle poche frasi cantate (perlopiù esortazioni e grida di battaglia) da Mefistofele, Faust, l'imperatore e il coro. Nessuna stramberia armonica è qui perseguita dal compositore scapigliato, che invece si attiene scrupolosamente agli stilemi musicali delle bande militari, anche questi di chiara ascendenza grandoperistica, ma presenti in molte opere italiane. Le fanfare e i tamburi dovevano infatti essere posizionati sul palco. Più che come un vero interludio sinfonico, Boito concepì la scena da un punto di vista puramente performativo, utilizzando i suoni come segnali acustici mediante i quali orientare la spazialità della battaglia. La rarefazione iniziale, infatti, lascia via via spazio ad una maggiore intensità sonora di squilli e tonfi: all'inizio della scena, quando le due armate (rappresentate dalle due fanfare) ancora non si sono sfiorate, si trovano dei semplici richiami di quarta e quinta ascendente, sopra un molesto tappeto dissonante di urti di seconda maggiore, eseguiti da tamburi e bassi; segue poi una più delineata marcetta militare, il cui profilo melodico si alterna tra le due fanfare [vedi Esempio musicale n.1].<sup>48</sup>

Acciacature, figurazioni dattiliche, rapide quintine ascendenti e discendenti, quartine acefale, sono tutti elementi di coloratura ritmico-espressiva impiegati da Boito per rendere al meglio il fuoco incrociato della battaglia e i convulsi spostamenti di fanteria e cavalleria. In un susseguirsi agogico sempre più precipitoso e incalzante, tra ritmi rapidi e marziali, si arriva alla vittoria finale e all'apoteosi del *Te Deum*, in cui era previsto l'intervento dell'organo: qui la musica, dopo una rincorsa infernale che sovrapponeva arpeggi e crome puntate in un'ambigua enarmonia, si arrestava maestosa su una solenne salmodia declamata, intonata a tutta forza dal demonio in persona [vedi Esempio musicale n.2]. Anche in questo caso, una melodia regolare e lineare, con intervalli costanti e consonanti. Il *Te Deum*, ordinato in sedici battute canoniche, porta

---

<sup>48</sup> Anche in questo caso, Boito prese a modello una scena desunta dal più celebre *grand-opéra* di Scribe-Meyerbeer: *Les Huguenots*, andati in scena a Parigi nel 1836. All'inizio del terzo atto, mentre sfilava il corteo nuziale di Valentine e del conte di Nevers, un maestoso *tableaux* – di quelli che hanno sancito la fortuna del genere operistico – vede contrapporsi le litanie intonate dal coro di donne cattoliche e il *Rataplan* cantato dai soldati ugonotti («Prenant son sabre de batailles»), un tipico motivo militare percussivo e puntato. Mentre nel caso di Meyerbeer la fanfara militare è di matrice protestante, nell'opera boitiana, ancor più audacemente, essa è definita «infernale», pur portando le armate cattoliche alla vittoria finale.

ad una fragorosa conclusione in Mi maggiore (la tonalità con cui il *Mefistofele* si apre e termina), cui le due parti arrivano muovendosi per moto contrario: un elementare esercizio di corale liturgico, una parodizzazione dogmatica, che all'interno della drammaturgia complessiva dell'opera assunse senza alcun dubbio un accecante bagliore provocatorio e irriverente.

Anche il duetto della rima tra Faust ed Elena, nella Notte del Sabba Classico, fu pubblicato separatamente dall'editore Ricordi nella sua versione originale, in cui Faust era ancora un baritono, seppur molto leggero e di notevole estensione. Non è difficile comprendere il motivo di questa scelta, se si guarda alla musica del duetto del 1868. Il brano fu uno dei pochi applauditi e apprezzati, e per questa ragione si salvò dall'oblio. Il duetto presenta infatti tutte le caratteristiche di un dialogo d'amore, immerso nello stereotipato mondo arcaico e sognante della classicità greca, lungo le rive del fiume Penèjos. Dopo l'introduzione dell'arpa, elemento indispensabile in tale contesto sonoro, la frase di Faust, luminosa e concupiscente, si estende in un regolare La bemolle maggiore, e la disposizione di ogni settenario occupa lo spazio di due battute. Frequenti sono gli innalzamenti di semitono alla chiusa delle semifrasi, ma l'unico elemento anticonvenzionale sembra essere l'uso disinvolto del registro vocale baritonale da parte del compositore scapigliato: difatti, se la linea vocale si muove perlopiù per gradi congiunti, la frase conclusiva – con particolare enfasi, anche questa tradizionale, sul lemma «innamorato» – si spinge addirittura verso un La bemolle 3, tenuto e prolungato sino alla battuta successiva, che porta alla fine dell'intervento faustiano [vedi Esempio musicale n.3].

La risposta di Elena non presenta grandi differenze – a livello ritmico, melodico, armonico – rispetto all'intervento del nordico forestiero, limitandosi ad un semplice declamato con poche fioriture melismatiche e privo di grandi salti. È necessario però ricordare che l'intervento solistico di Elena – interpretata sempre dal medesimo soprano cui spetta il ruolo di Margherita – si colloca prima di questo duetto, ed è una scena fortemente drammatica in cui l'eroina ricorda l'incendio finale di Troia.<sup>49</sup> Quando poi i due novelli amanti iniziano il gioco delle rime, in un processo di

---

<sup>49</sup> È un altro celebre passo di sperimentazione boitiana, in questo caso relativo all'utilizzo della metrica quantitativa classica all'interno di un libretto. Fu conservato senza modifiche nel secondo *Mefistofele*. La tragica visione di Ilio in fiamme è infatti descritta da un lungo monologo dell'eroina, in cui Boito provò a ricreare l'esametro latino, per «evocare l'armonia classica nel verso moderno».

Il risultato finale (cfr. *Mefistofele*, IV/2) è il noto: - - - - - - - - - - - - - - - - - -  
Notte | cupa | truce | senza | fine fu | nebre.

insegnamento-apprendimento che è tutto fonico-mnemonico, assai prevedibilmente il canto di entrambi raggiunge una perfetta identità, attraverso una trama di echi e richiami [vedi Esempio musicale n.4].

Le due arie solistiche di Mefistofele sono rimaste, come già visto, quelle originali, anche in seguito ai diversi rimaneggiamenti dell'autore. Come ha notato Guido Salvetti, l'intento di Boito era chiaramente parodistico, specialmente nella romanza del primo atto, dove «la *forma chiusa*, tradizionale momento del belcanto e della commozione, veniva sbeffeggiata dal fischio e dai gestacci vocali di Mefistofele». <sup>50</sup> Nel suo libro dedicato allo studio acustemologico delle opere di Puccini, Arman Schwartz dedica un interessante capitolo all'irresistibile attrazione di Boito per la materialità del suono, o ancora meglio, per un suono che si incarna e prende forma nello spazio tra la musica e il linguaggio verbale. <sup>51</sup> L'autore evidenzia la capacità sinestetica di Boito di giocare con le sillabe dei versi poetici, che da semplici fonemi verbali si trasformano in suoni musicali, per poi dissolversi in pura sonorità. Prendendo le mosse dallo spassosissimo racconto del fratello Camillo, intitolato *Il maestro di setticlavio*, Schwartz indaga le interconnessioni tra musica, linguaggio verbale e pura sonorità, una dimensione ritenuta fondamentale nel pensiero artistico dello scapigliato padovano. I lavori di Boito – specialmente quelli giovanili – costituirebbero quindi un precedente degli esperimenti modernisti pucciniani, in relazione alla materialità acustica che è oggetto di indagine del volume. <sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> GUIDO SALVETTI, *La Scapigliatura milanese*, cit., p. 602.

<sup>51</sup> Il libro raccoglie il lavoro di ricerca proposto da Schwartz per la seconda edizione del «Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca» (2008), di cui è risultato vincitore con il progetto *Puccini's Soundscapes: Geography and Modernity in Italian Opera*. Il primo capitolo del libro, *Boito's materials*, è dedicato al rapporto audace e innovativo che lo scapigliato ricercò tra parola poetica e suono musicale. Cfr. ARMAN SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2016, particolarmente le pp. 15-44.

<sup>52</sup> Ciò avviene in alcuni testi minori del poeta, che Schwartz ha il merito di aver indagato dal punto di vista sonoro per la prima volta. Si tratta di un inno in endecasillabi scritto per la musica di Luigi Mancinelli, *Per la celebrazione di Frate Guido*, approntato in occasione delle celebrazioni che la città di Arezzo volle dedicare nel settembre 1882 al suo concittadino Guido; di un poemetto per voce e pianoforte significativamente intitolato *Do mi sol...la do mi...*, la cui musica è dello stesso Boito, e infine *La ballata dei tre tuoni*, una classica ballata in ottonari dove si narra di un trovatore sedotto dalla voce di una sirena, che dal mare gli insegna una cantilena nella tonalità di mi. Ma il matrimonio tra parola e suono musicale assume molteplici valenze, ambigue e persino distopiche: nel libretto dell'opera *Iràm*, scritto per Cesare Dominicetti, il cui soggetto oscuro ed esoterico contiene tutti gli elementi della poetica boitiana, le sillabe della solmisazione guidoniana vengono utilizzate per un brindisi blasfemo, mentre nell'inno sacro in onore di Guido costituivano l'inizio di ogni emistichio (*Domine va in cantina / Recipe un'ampia tina - in Iràm - Util di Guido regola superna in Per la celebrazione di Frate Guido*). Per la novella vedi CAMILLO BOITO, *Il maestro di setticlavio*, a cura di Emanuele d'Angelo, postfazione di Anselm Gerhard, Bari, Progedit, 2015; *Per la celebrazione di Frate Guido* è riportato in *Tutti gli scritti*, cit., p. 1368; *Do mi sol...la do mi...* in *Ibidem.*, p.1365; *La ballata dei tre tuoni* in *Ibidem.*, pp. 1377-1380. Il libretto di *Iràm* è

Questa attenzione nella materialità sonora è presente anche nel *Mefistofele*. Nella prima aria del diavolo, *Son lo spirito che nega*, questo passaggio da un linguaggio verbale scritto ad una piena sonorità è trattato con grande abilità:

The first half of the text is little more than a litany of demonic sentiments, the sort of menacing but stock pronouncements that have given Boito's philosophizing such a bad name. Both the style and the sentiment soon change, however: steady *ottonari* break apart into lines of unequal length; the conventional opening rhyme scheme stutters; metaphysical doctrines are replaced with a series of blunt verbs.<sup>53</sup>

Nel rivelare la propria reale identità, Mefistofele si presenta come una creatura votata alla negazione del mondo, al rovesciamento di ogni ordine in nome del melanconico annientamento del Nulla. La struttura poetica si frantuma poi in quadrisillabi spezzati, in doppi bisillabi, in due bisillabi tronchi, e infine nel famoso «fischio! fischio! fischio!», un senario costituito da un triplo bisillabo:

Son lo Spirito che nega  
sempre, tutto: l'astro, il fior.  
Il mio ghigno e la mia bega  
turban gli ozi al Creator.  
Voglio il Nulla e del Creato  
la ruina universal.  
È atmosfera mia vital  
ciò che chiamasi peccato,  
morte e Mal.  
Rido e avvento – questa sillaba:  
«No».  
Struggo, tento,  
ruggo, sibilo.  
«No».  
Mordo, invischio,  
fischio! fischio! fischio!<sup>54</sup>

---

sempre in *Tutti gli scritti*, pp. 819-876, ma l'autografo è altresì conservato nello studiolo ricostruito presso il Conservatorio di Parma, tuttora inedito.

<sup>53</sup> ARMAN SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, cit., p. 29.

<sup>54</sup> *Mefistofele*, I/2, *Il Patto*. Un'aria irrisoria e che volutamente si conclude con gestacci e impropri rivolti contro il pubblico. L'idea del fischio è integralmente boitiana, ma anche in questo caso un modello di sbeffeggiamento sonoro era presente ne *Les Huguenots*: si tratta della *chanson huguenote*, intonata dall'austero calvinista Marcel nel primo atto. Egli, per sbeffeggiare i convitati cattolici nel palazzo di Nevers – in questo caso l'uditorio è raccolto, non esteso all'intera platea come avverrà con Boito –



La seconda sezione è dunque maggiormente assertiva, enunciando i pilastri fondamentali del verbo estetico del demonio, coincidente nelle sue sfumature più scabre e beffarde con la grammatica poetica scapigliata: «morte e Mal», ma anche i verbi in prima persona che esemplificano l'attività quotidiana di Mefistofele, «Struggo, tento, / ruggo, sibilo». Il «No», sillaba isolata, diventa un fonema da urlare, ruggire, unendo alla negazione del mondo anche la possibilità stessa del canto melodico. Questa simbiosi di parola e suono produce nei fatti una decomposizione linguistica che conduce, come osserva Schwartz, «to raw phonation» che «culminate in the final line: projecting nothing but empty air through his lips, Mefistofele begins to whistle».<sup>55</sup>

La musica di Boito esprime al meglio in questa aria il proprio ruolo profetico, annunciando sonoramente, mediante il canto di Mefistofele, l'avvento di un'inesauribile forza negativa che spinge verso le profondità avernali il registro vocale del baritono. Gli attributi demoniaci del personaggio conoscono una forte caratterizzazione attraverso tutti gli espedienti linguistici che la giovane penna di Boito poteva ideare: i primi versi seguono un fraseggio ipnotico e vorticoso, che percorre la china di un tetracordo discendente, riaffiorando sulla rima baciata che cadenza in tonalità lontane – re e mi maggiore – nel vano tentativo di sfuggire alle tenebre infernali. Dopo una serie di progressioni che provano a regolarizzare il canto del demonio all'interno di strutture metriche equivalenti, una scarica di scale sinuose conduce nei più estremi abissi consentiti dal canto mefistofelico: con un nuovo cambio di tempo – l'ampliamento dello spettro ritmico era del resto uno dei principi dell'estetica musicale boitiana – il canto si spezza in una serie di singulti, che mediante cromatismi, tritoni e note ribattute preannunciano l'esplosione del fischio extranaturale. Mefistofele spinge la sua voce oltre i confini del palcoscenico, e rompendo la finzione melodrammatica fischia violentemente infilando le dita nelle labbra: dopo averlo accompagnato con diversi accordi spezzati diminuiti, l'orchestra erompe in una scala cromatica che sostiene un *mi* sopra il pentagramma, ultimo suono realistico, prima di dare voce alla più stravagante delle «metafisicherie» [vedi Esempio musicale n.5].

In questo modo Boito infranse due volte le convenzioni operistiche: a fischiare non era più il pubblico – o meglio non ancora, poiché l'epilogo catastrofico è ben noto –

---

ricordando loro la sconfitta de La Rochelle, accompagna il proprio canto battendo le mani e schioccando labbra e lingua, in un gestaccio onomatopeico irriverente e irritante («Piff, paff, piff, paff!»).

<sup>55</sup> ARMAN SCHWARTZ, *Puccini's Soundscapes*, cit., p. 29.

ma il protagonista dell'opera omonima, presentata sulle scene da un giovane e scalmanato esordiente, che aveva pensato sin da subito al miglior modo per schernire la platea borghese; inoltre, questo stesso fischio ampliava i confini del suono tradizionale, provenendo non solo da una realtà extrascenica (le quinte teatrali), ma addirittura da un soggetto extramusicale – il servo di scena o il fischio a valvola – che si fondeva con orchestra e voce.<sup>56</sup>

Il secondo e ultimo intervento solistico di Mefistofele, *La ballata del mondo*, è decisamente meno eclettico. Anche per questa aria Boito conservò la musica del 1868, ma la carica anticonvenzionale è qui meno aggressiva. Va senza dubbio ricordato che l'intera scena del Brocken, nel primo *Mefistofele*, era di per sé densa di stramberie blasfeme ed interventi sovranaturali, e probabilmente il poeta-musicista non volle calcare la mano anche a livello musicale. Questa non è però l'unica spiegazione: il gesto compositivo di Boito rifletteva la sua personalità inquieta e multiforme, e come il moto di un'onda conosceva, all'interno di una stessa opera, alcune vette di geniale sperimentalismo e altri momenti di più facile acquiescenza in stilemi e forme ereditati dalla tradizione. Questa capacità camaleontica gli permise di ripulire molto facilmente il *Mefistofele* da tutti gli eccessi della prima versione, in un ripiegamento melanconico su sé stesso – per utilizzare una categoria freudiana su cui torno nell'ultimo paragrafo – che inevitabilmente lo allontanò dal vero oggetto del desiderio creativo; ma ciò non toglie che alcune ingenuità siano anche ascrivibili alla giovane età del compositore, il cui genio, pur poliedrico e sfaccettato, non aveva ancora assimilato e maturato alcune lezioni (che forse, nel disordine scapigliato che dominò la sua vita sino all'incompiuta orchestrazione del *Nerone*, non assimilò mai).

Originariamente la ballata era strutturata in quattro strofe, di cui le prime tre di dieci versi quadrisillabi, eccezion fatta per il penultimo, che era un doppio quadrisillabo

---

<sup>56</sup> Cfr. su questo la *Disposizione scenica* alle pagine 26-27n, riprodotta in ASHBROOK-GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, cit.: «Appena Mefistofele avrà messe le dita nelle labbra per fischiare, un uomo (comparsa, servo di scena, corista, infine uno che sappia fischiare *violentissimamente*) nascosto dietro il primo pannello fischierà più forte che potrà finché attacca il ritornello d'orchestra. [...] Questo è un mezzo assai semplice: ma sarebbe assolutamente preferibile quello meccanico usati a Bologna: una pompa comprime l'aria in una cassa di ferro ermeticamente chiusa, posta sotto il palcoscenico presso al suggeritore. Dalla cassa parte un tubo a cui è applicato un fischio da locomotiva colla relativa valvola collocata vicino al suggeritore: questi apre e chiude la valvola a tempo debito. [...] lo scopo è di ottenere un fischio sonoro, soprannaturale, diabolico». Ma si veda anche ARRIGO BOITO, *Cronache dei teatri*, «Figaro», 4 febbraio 1864 [in *Tutti gli scritti*, pp. 1113-1116: 1113], articolo profetico ed ironico («Se abbiamo due palme sonore per applaudire alle meraviglie del bello, gli è pure troppo equo ed onesto che possediamo un paio di labbra per fischiare le goffaggini del brutto»); e i celebri versi della lirica *A Giovanni Camerana*, vv.41-44: «Io pur fra i primi di cotesta razza / urlo il canto anatematico e macabro, / poi, con rivolta pazza, / atteggio a fischi il labro.»; cfr. *Tutti gli scritti*, pp. 34-36: 35.

(«ora sterile, or fecondo»; «dalla cima fino al fondo»; etc.). L'ultima strofa, che si è conservata insieme alla prima, è invece di sei versi, tutti doppi quadrisillabi, ma che si possono leggere, come spesso accade nelle architetture dimetriche di Boito, in diversi modi. I primi quattro versi possono essere infatti scomposti in un emistichio quaternario e uno quinario, e lo stesso vale per il quinto (che è un ottonario); l'ultimo verso è invece un quadrisillabo isolato, sulle icastiche parole del nuovo padrone del mondo, cui segue la rottura in mille pezzi del globo per terra, ultima follia scapigliata prima della sconfitta (temporanea) dell'oscurità, a conclusione dell'opera:

Fola vana – è a lei Satàna  
riso e scherno – è a lei l'inferno,  
scherno e riso – il paradiso.  
Oh! per Dio! – che or rido anch'io  
nel pensar ciò che le ascondo...  
Ecco il mondo!

La frase iniziale di Mefistofele consiste in un semplice arpeggio in Si bemolle maggiore, ma per conferire movimento e dinamicità alla danza burlesca che il re delle tenebre si appresta a fare, trastullandosi con l'intero mondo, Boito la organizza in unità metriche decrescenti: le undici misure sono quindi suddivise secondo lo schema 4+3+2+2 [vedi Esempio musicale n.6]. Un indizio abbastanza esemplificativo di come il giovane musicista, a fronte di una penuria di idee melodiche e armoniche innovative, abbia provato a dare corpo alla sua estetica a livello ritmico-fraseologico. Ma la disposizione dei quattro versi successivi ricade nuovamente in un moto lineare e simmetrico (4+4), scandendo le sillabe su un grottesco ritmo puntato, che poi si risolve in semplici figurazioni anapestiche: anche qui il trattamento è assai banale, alternando intervalli di quarta giusta e di terza maggiore, rigorosamente ascendenti [vedi sempre Esempio musicale n.6].

La conclusione della ballata presenta una varietà ritmica maggiore, che però resta confinata negli angusti spazi della sillabazione e della tradizionale disposizione versica in semifrasi di eguale lunghezza, con una melodia che non conosce uno slancio emancipatorio. Sarà una veloce scala cromatica discendente – già usata nella romanza del fischio, seppur in moto contrario – a dare avvio alla ridda, aizzata dall'infrangersi del mondo in mille frammenti. Ma l'intera aria restituisce l'inquieto equilibrio del

giovane scapigliato, sospeso tra la ricerca del nuovo e la carenza di un vocabolario tutto da costruire.

Ho volutamente analizzato alcuni momenti emblematici del primo *Mefistofele*, basandomi sulla musica sopravvissuta – ed ancora oggi eseguita – vergata dalla mano dell'autore tra le carte conservate negli archivi milanesi. Ho scelto dei brani poco o per nulla analizzati anche nella discreta e recente bibliografia dedicata al *Mefistofele*. Ma quegli elementi ravvisati da Nicolaisen nell'analisi dell'opera («lack of spontaneity», «rhythmic lassitude»), sono riscontrabili anche nelle arie di Faust o di Margherita (quest'ultima completamente riscritta)<sup>57</sup>.

Il pendolo boitiano provò a persistere nel suo moto oscillatorio, cercando un equilibrio tra una nuova concezione del discorso melodico-armonico, più rude, scabra, prosastica, e le esigenze espressive che il genere operistico aveva maturato nel corso della sua storia, non necessariamente per compiacere la vanità dei cantanti o le aspettative del pubblico impigrito. Molti segnali di ripiegamento verso questo secondo lato del pendolo erano già evidenti nella musica del primo *Mefistofele*, ma è pur vero che l'autore ha distrutto tutte le parti più innovative e radicali. L'opera fu comunque un fuoco d'artificio indimenticabile e inaudito, e il fiasco clamoroso fu la dimostrazione plastica del fatto che Boito aveva ancora una volta centrato l'obiettivo. Ma il percorso di rinnegazione e allontanamento dall'oggetto così a lungo desiderato – e di così faticosa gestazione – portò alla nascita di qualcosa di completamente diverso, nella poesia, nella musica e negli intenti drammaturgici. Come il diavolo alla fine dell'opera, mentre il Cielo gli ghermisce Faust, anche Boito si apprestava a perdere la propria scommessa con l'arte.

#### 4.4. *Lutto e melanconia: verso il secondo Mefistofele*

Dopo il *patatrak* della *première* scaligera – la definizione è dell'autore stesso<sup>58</sup> – il teatro milanese non volle più saperne dell'opera boitiana, che fu infatti ripresa soltanto

---

<sup>57</sup> JAY NICOLAISEN, *Italian opera in transition. 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, p. 137. Cfr. anche le conclusioni del primo capitolo di questa tesi.

<sup>58</sup> Si tratta di un biglietto autografo scritto da Boito all'indomani della disfatta e spedito probabilmente all'amico Marco Sala (autore della riduzione pianistica dell'*Intermezzo*) o al compagno di brigata Emilio Praga. Il poeta scrisse semplicemente, con allegria scapigliata: «Pim, poum, patatrak! Ringraziamenti. Saluti». Il biglietto è riprodotto in PIERO NARDI, *Vita*, cit., p. 277, ma anche in *Arrigo Boito. Scritti e*

nel 1881, quando era ormai entrata più saldamente nei repertori ufficiali. In realtà il rapporto della Scala con i compositori scapigliati si era interrotto radicalmente soltanto nel febbraio del 1871, dopo la disastrosa ripresa dell'*Amleto*. E, come si può vedere scorrendo i capitoli di questa tesi, le occasioni per presentare i titoli operistici considerati 'avveniristi' non furono poche, e il teatro milanese concesse ai giovani compositori ben due prime messinscene – (*I profughi fiamminghi* (1863) e *Mefistofele* (1868) – mentre *Amleto*, come già visto (1865) esordì a Genova.

Archiviata l'esperienza del dramma intellettuale e filosofico, il teatro scaligero si volse ad un repertorio maggiormente effettistico e spettacolare. Nel biennio seguente furono infatti messe in scena due opere riconducibili al cosiddetto genere del «grand-opéra italiano» o «opera-ballo»: il *Ruy Blas* di Filippo Marchetti e *Il Guarany* di Antônio Carlos Gomes, rispettivamente nel 1869 e nel 1870.<sup>59</sup> La prima venne replicata soltanto due volte, ma conobbe un discreto successo, mentre nel caso di Gomes fu un vero e proprio trionfo, con undici riprese e l'inizio di una carriera internazionale per il giovane compositore di origine brasiliana.<sup>60</sup>

Ma questa virata nel repertorio costituì senza dubbio un passo indietro nel processo di mutamento delle prassi e delle convenzioni operistiche: anche se si trattava, di fatto, di un genere di spettacolo 'inedito', il libretto de *Il Guarany* (scritto a quattro mani da Antonio Scalvini e Carlo d'Ormeville) presentava un impianto a numeri chiusi rigidamente strutturato, pur se traslato in una dimensione di esotismo lussureggiante. Filippo Filippi non si fece troppi scrupoli nell'evidenziarlo:

---

*documenti. Nel trentesimo anniversario della morte*, a cura del Comitato per le Onoranze ad Arrigo Boito, Milano, Rizzoli, 1948, p. 49.

<sup>59</sup> Ambedue i lavori erano effettivamente delle «opere-ballo», in quanto prevedevano delle lunghe sezioni ballabili inframezzate all'azione del dramma. La definizione di «grand-opéra italiano» include invece un insieme più eterogeneo e diversificato di melodrammi, che proprio in quegli anni apparivano o tornavano sulle scene italiane. Per restare nella capitale scapigliata si pensi ad esempio all'esordio scaligero del *Don Carlos* verdiano o alla versione rimaneggiata de *La forza del destino*, nello stesso anno dell'opera di Marchetti; ma nel medesimo filone si possono inserire titoli importanti come *Aida* (1870) o *Gioconda* (1876), su libretto di Boito, il cui soggetto era tratto da Victor Hugo (*Angel, tyran de Padoue*), esattamente come quello di *Ruy Blas* (il cui libretto fu scritto da Carlo d'Ormeville). Anche il melodramma d'esordio della Scapigliatura, come visto nel secondo capitolo, ha le carte in regola per inserirsi in questo ambito di pertinenza. Per una disambiguazione terminologica tra i diversi generi si veda ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, opera-ballo e grand opera: commistioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-70)*, in *Opera e libretto*, vol. II, a cura di Gianfranco Folena, Giovanni Morelli e Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1993, pp. 283–349.

<sup>60</sup> Gomes era giunto a Milano nel 1864, e aveva studiato composizione presso lo stesso Conservatorio di Boito e Faccio. Entrò in contatto con gli ambienti scapigliati, e difatti i librettisti delle altre due opere scritte per La Scala furono Antonio Ghislanzoni (*Fosca*, 1873) ed Emilio Praga (*Maria Tudor*, 1879, *post mortem* del librettista).

Se mai havvi libretto che l'accolga in sè tutte le convenzioni sceniche e poetiche del vecchio melodramma, egli è certamente questo Guarany, il quale, da cima a fondo, non è che un solo ed unico luogo comune, tanto di struttura che di frase.<sup>61</sup>

La parentesi boitiana si trovava inoltre agli epigoni di un decennio – gli anni '60 – che aveva visto diffondersi con strepitoso successo la moda del grand-opéra meyerbeeriano: sul palcoscenico scaligero erano infatti andati in scena, con numerose riprese, *Robert le diable* (1861, il cui esordio in teatro era stato nel 1846), *Le prophète* (1863, esordio nel 1855), *L'Africaine* (1866, dopo la morte del compositore). La direzione artistica comprese che il mutamento di gusto del pubblico milanese stava andando in una precisa direzione, verso spettacoli grandiosi e pirotecnici, e non verso il grigio declamato del colossale ed oltremodo lungo dramma boitiano.

Per consacrare al successo la propria opera, il giovane artista doveva volgere altrove lo sguardo, e Bologna sembrò il consesso ideale per riproporre il *Mefistofele*, seppur dopo le opportune – e notevoli – limature. Come evidenzia lo storico Axel Körner:

The example of Bologna's Teatro Comunale illustrates how Italian culture was shaped through a constant dialogue with the international repertoire, and, more generally, with intellectual and aesthetic developments from all over Europe, particularly France and Germany. Starting from the cultural stagnation of the late Papal regime under Austrian occupation, during the *fine secolo* Bologna became one of the centres of Italy's musical avant-garde.<sup>62</sup>

La strategia finanziaria degli impresari era ormai elemento necessario ma non sufficiente per fare di un ente lirico cittadino un punto di riferimento sulla scena italiana ed europea; per questa ragione il caso del Teatro Comunale di Bologna fu emblematico, poiché la congiunta visione cosmopolita dell'impresario Luigi Scalaberni e del primo sindaco democratico della città, Camillo Casarini, costituì un impulso fondamentale per lo sviluppo della vita culturale del centro emiliano. Non a caso, il palcoscenico bolognese ospitò la prima esecuzione di un'opera di Wagner in Italia (*Lohengrin*, 1871), e sulla lunghezza d'onda del grande successo – che non fu certo esente da aspre polemiche e focosi dibattiti – offerse a Boito l'occasione di una rivincita. Scrive ancora Körner:

---

<sup>61</sup> FILIPPO FILIPPI, «La Perseveranza», 21 marzo 1870.

<sup>62</sup> AXEL KÖRNER, *Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York-London, Routledge, 2009, p. 221.

Moreover, politicians could determine the quality of performances by granting a generous subsidy and by ensuring that the financial contributions of the box owners were paid. They could decide to invest in the cultural infrastructure: improving the contracts of musicians and choruses; using local conservatories and municipal bands to enlarge the orchestra; modernising the theatre's technology, lighting and stage machinery. Direct political intervention in questions of repertoire increased during the *fine secolo*. Examples are Bologna's first Italian staging of Wagner in 1871 (*Lohengrin*) under the administration of Camillo Casarini, described in a Moderate newspaper as part of the Democrats' political agenda; or the city's 1875 revival of Boito's *Mefistofele*, an initiative of the influential Salina family after the opera's 1868 *fiasco* in Milan. The internationalisation of Bologna's repertoire was clearly driven by political, aesthetic as well as commercial considerations. [...] Only a wealthy theatre was able to maintain the new style of ballet which had become fashionable since the Napoleonic period, the French innovations of *grand opéra*, or later the staging of Wagner.<sup>63</sup>

Il successo bolognese di Boito fu quindi pianificato, premeditato, voluto. Ricercato esattamente come il clamoroso insuccesso milanese del 1868. Il palcoscenico del Comunale era infatti già predisposto ad una serie di esperimenti operistici innovativi ed esterofili, ma in ogni caso, elemento da non sottovalutare, il secondo *Mefistofele* poteva difendersi assai meglio dalle accuse di wagnerismo.

Nel suo recente libro, la musicologa Alessandra Campana sottolinea ancora una volta come il fallimento dell'opera fu ricercato e ampiamente calcolato da Boito.<sup>64</sup> Il grado di soddisfazione quando il *Mefistofele* venne rigettato fu assai alto, in quanto garanzia dell'incorrotta originalità del proprio lavoro. La peculiarità dell'opera di Boito, sottolinea la studiosa, sta proprio nell'indissolubile collegamento tra il *Mefistofele* e la storia della sua ricezione. Se la partitura che conserviamo ancora oggi si presenta come un monumento, una sorta di simulacro dell'opera che fu, la sua aurea di leggendarietà non sembra intaccata dal tempo. La storia della ricezione dell'opera ha portato il *Mefistofele* nella dimensione del mito, vivendo della narrazione di un artista in perenne lotta con il suo pubblico, che non rinunciò mai all'ideale artistico più alto e puro:

Not only did the Scapigliatura advocate an art substantially independent of public understanding and appreciation, but it also specifically manifested antagonism towards bourgeois opera spectators. Boito himself, [...] had already assumed a similarly bellicose stance towards the audience. If read in these

---

<sup>63</sup> Ibidem., p. 223.

<sup>64</sup> Si veda ALESSANDRA CAMPANA, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, in particolare il capitolo *The "fleeting moment": Arrigo Boito's "Mefistofele"*, pp. 15-47.

terms, the failure of the 1868 *Mefistofele* can only be the sign of the “grand, necessary, inevitable struggle” of genius, and a validation of the worth and “truth” of artistic endeavor.<sup>65</sup>

La studiosa fa riferimento ad una celebre novella di Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*.<sup>66</sup> In essa si racconta la storia di un pittore, Frenhofer, ossessionato dalla propria arte e in particolar modo dal ritratto di una donna, cui lavora in gran segreto, senza farlo vedere a nessuno, da lungo tempo. Quando finalmente si decide a mostrare il proprio lavoro a due amici, essi non vedono che un muro di colore indistinto, riuscendo a malapena a scorgere un piede della figura femminile. Deluso dall'impatto con il suo primo pubblico, Frenhofer sceglie di bruciare le sue opere, e quella stessa notte si ammala e muore. Sia la storia di Balzac che la vicenda di Boito presentano una fisionomia comune:

Both stories revolve around a fundamental conflict of perspectives, the artist's and the audience's, and around the traumatic moment when their radical divergence is discovered. On the night of March 5, 1868, Boito, like Frenhofer, sees the spectators of La Scala “seeing nothing” in the product of his work of almost a decade. Contrary to Frenhofer, however, it seems that Boito sees also the audience's recognition of the “tip of the foot,” and, starting from there, “re-paints” his opera.<sup>67</sup>

Facendo poi riferimento allo studio estetico di Giorgio Agamben – contenuto nel libro *L'uomo senza contenuto* – Campana riconosce in Boito e nel suo pubblico due approcci opposti. Il primo, *interessato*, appartiene alla concezione nietzschiana (*Genealogia della morale*, 1887), che come Stendhal vede nell'opera d'arte una promessa di felicità; il secondo è invece *disinteressato*, così come previsto dall'estetica kantiana (*Critica della facoltà estetica di giudizio*, 1790):

This is the division enacted by the art of modernity, when the spectator's contemplation “without interest” (as Kantian aesthetics would advocate) clashes with the artist's painfully “interested” creative investment. Agamben traces this division to the oft-cited critique leveled by Nietzsche at Kant's aesthetics, for having limited the definition of the beautiful solely to the side of the spectator. To Kant's concept of the beautiful as disinterested pleasure (“that is beautiful which gives us pleasure *without interest*”), Nietzsche opposes

---

<sup>65</sup> Eadem., p. 18.

<sup>66</sup> Cfr. HONORÉ DE BALZAC, *Il capolavoro sconosciuto*, in Id., *La commedia umana*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, vol. 3, Milano, Mondadori, 2013, pp. 1041-1094.

<sup>67</sup> ALESSANDRA CAMPANA, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, cit., p. 21.



Stendhal's definition of the beautiful as "promesse de bonheur" – that is, the beautiful from the point of view of the "interested" artist.<sup>68</sup>

Il tentativo di Boito, dunque, sarebbe quello di unire sia la visione dell'artista (egli stesso) con la sua promessa di felicità, che quella dello spettatore (il pubblico borghese della Scala), che ricerca invece una bellezza disinteressata. In questo modo, Mefistofele-Boito diviene il demiurgo di una serie di immagini e visioni, di *tableaux vivants*, mentre Faust incarna lo spettatore moderno, cui spetta il giudizio estetico definitivo, quando ordinerà – e difatti ciò non avviene nell'opera – al 'fleeting moment' di arrestarsi.

La storia del rapporto tra l'opera e il suo pubblico, nel caso del *Mefistofele*, è divenuta l'opera stessa, ponendo in scena un artista-demiurgo, il personaggio demoniaco, che offre un viaggio al suo spettatore – Faust – attraverso diversi ambienti teatrali, diversi scenari storico-temporali. Come nel teatro di Brecht, o nel cinema di Eisenstein, il significato complessivo del capolavoro di Goethe – e di Boito – non deriverebbe dunque dalla summa dei diversi *tableaux*, o dal loro sviluppo: il loro potere dimostrativo dipende invece dalla pura teatralità che manifestano, dal materiale drammaturgico da cui ogni quadro è formato. Il sogno di Mefistofele-Boito, sostiene Campana, è lo stesso di Frenhofer: pur reagendo in due modi diversi di fronte allo scetticismo dei loro spettatori, entrambi aspirano a materializzare il loro processo creativo, a vedere la loro opera d'arte come una promessa di felicità. L'eroe-spettatore Faust, invece, è chiamato a scegliere tra le diverse opere d'arte che Mefistofele gli sottopone, ma la sua scelta, «invested with moral significance, is expressed, however, in terms of aesthetic judgment».<sup>69</sup> Facendo collidere la prospettiva del pubblico con la prospettiva 'interessata' dell'artista, ossia realizzando ciò che Agamben individua come il cuore dell'estetica moderna, si verifica dunque un'altra collisione: quella tra la storia del terribile fiasco alla Scala nel marzo 1868 e la storia dell'opera *Mefistofele*.

Questa lettura del capolavoro di Boito è ricca di suggestioni, ma vorrei provare a focalizzare l'attenzione su un diverso aspetto del rapporto Faust-Mefistofele, assumendo come valida l'idea che l'*alter ego* dell'autore sia in effetti il «Figaro delle

---

<sup>68</sup> Eadem., p. 22. Cfr. anche GIORGIO AGAMBEN, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994, p. 23: «Che cosa è accaduto a Frenhofer? Fino a quando nessun occhio estraneo ha contemplato il suo capolavoro egli non ha dubitato un solo istante della sua riuscita; ma è bastato che per un attimo abbia guardato la tela con gli occhi dei due spettatori perché sia costretto a far sua l'opinione di Porbus e di Poussin: "Nulla! Nulla! E aver lavorato dieci anni". Frenhofer si è sdoppiato. Egli è passato dal punto di vista dell'artista a quello dello spettatore, dall'interessata *promesse de bonheur* all'estetica disinteressata».

<sup>69</sup> ALESSANDRA CAMPANA, *Opera and Modern Spectatorship*, cit., p. 45.

tenebre». Per tutto il dramma Faust sembra un burattino inerme nelle mani del demonio, che gli fa vivere ogni tipo di esperienza – nonché compiere ogni nefandezza – traslandolo in diverse epoche storiche, nella speranza di ghermirne l'anima. Ma ad essere irrimediabilmente attratto dalla figura dello scienziato, e dal suo potere performativo, è proprio Mefistofele: quest'attrazione è evidente sin dalle scelte musicali, che umanizzano – sulle scene di un'opera – nel modo più convenzionale possibile la figura sovranaturale del diavolo, che difatti si esprime mediante numeri chiusi e arie solistiche. Nel rapporto tra i due soggetti, quindi, l'elemento più debole parrebbe rappresentato da Mefistofele, che risulta implicato in una relazione di potere con Faust, dove svolge un ruolo passivo. La perdita ultima dell'anima di Faust produce un ripiegamento di Mefistofele su di sé, perché in quella perdita è sancita la fine di una relazione morbosa, assoggettante: ad essere impoverito è l'io di Mefistofele, che così incarna sulla scena uno dei più importanti concetti della psicoanalisi, la *melanconia*. Vorrei ipotizzare che un analogo ripiegamento fu quello compiuto da Boito nel corso del processo di revisione dell'opera per le scene bolognesi. Riflessioni di questo genere – che scaturiscono in buona parte proprio dal concetto di *μελαγχολία* studiato da Freud in un celebre saggio<sup>70</sup> – costituiscono il filo rosso di un'importante opera della filosofa statunitense Judith Butler, *La vita psichica del potere*.<sup>71</sup>

Obiettivo della Butler è quello di ripensare la classica concezione del soggetto coinvolto in una relazione di potere, oggetto di attenzione e studio da parte della filosofia politica nel corso dei secoli. Le sue riflessioni portano a concepire soggetto e potere come un'unica entità, essendo il soggetto un prodotto del potere, e da esso dipendente. È il potere che innesca un processo di assoggettamento, di sottomissione del soggetto stesso: per quanto si provi a ribellarvisi, la forza modellante del potere induce comportamenti, modi di pensare, scelte di vita. Questo pensiero era già stato espresso da molti filosofi poststrutturalisti, come ad esempio Michel Foucault;<sup>72</sup> ma la novità del pensiero della Butler consiste nell'evidenziare come il soggetto necessiti di quel potere

---

<sup>70</sup> Cfr. SIGMUND FREUD, *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 8, *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti (1915-1917)*, 1976 [1989<sup>2</sup>, poi digitalizzata in formato e-book nel 2013]. Il trattato *Trauer und Melancholie*, pubblicato nel 1917 ma scritto due anni prima, è alle pp. 114-128.

<sup>71</sup> JUDITH BUTLER, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, a cura di Federico Zappino, Milano, Mimesis, 2013; ed. originale: *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

<sup>72</sup> Cfr. MICHEL FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, p. 212: «In effetti il potere produce; produce il reale; produce campi di oggetti e rituali di verità. L'individuo e la conoscenza che possiamo assumerne derivano da questa produzione».

per esistere socialmente, e abbia bisogno di attaccarvisi strettamente, sino ad incorporarlo. Il soggetto, dunque, agisce nelle forme e nei modi derivati dal potere a cui si oppone: una relazione ambigua, complice e fortemente problematica.

Nel corso dei suoi frementi anni giovanili, ricchi di proclami polemici e rivendicazioni solenni contro l'immobilismo della musica italiana, Boito ebbe sempre chiaro quale fosse il potere cui opporsi: quello dei 'padri', quello dei vecchi maestri, delle usurate forme artistiche da cancellare definitivamente. Eppure, dopo aver raggiunto la summa del suo sperimentalismo provocatorio ed eclettico – con la creazione del suo capolavoro – il poeta iniziò una fase di ripiegamento e chiusura. Il progetto del *Nerone* si trasformò da sogno ad incubo, e non vide mai una compiuta realizzazione, sebbene Boito vi abbia lavorato per cinquantasei anni, cercando ancora – in pieno stile scapigliato e decadente – l'inusitato, l'originale, il dirompente, l'anticonvenzionale. L'unica opera portata a termine e ripresa in diverse occasioni, fu il secondo *Mefistofele*: privo dei bagliori trasgressivi dell'originale versione, esso divenne *il dramma* di Boito – autore di testo e musica – compiuto, organico e persino vendibile. Esso gli assicurò infatti una rendita notevole, su cui Boito si adagiò, per immergersi totalmente nel progetto neroniano e nella collaborazione con Verdi.

Ecco allora che la curvatura di ripiego verso quei modelli così fortemente combattuti in precedenza portò alla perdita traumatica di quell'oggetto del desiderio, così a lungo vagheggiato: un nuovo melodramma tragico e mediterraneo, una nuova forma d'arte, pronta a sorgere dalle ceneri di quella precedente. Ma l'epilogo non poteva essere diverso, se seguiamo il ragionamento di Judith Butler. Il potere del mondo teatrale italiano, consolidato in decenni di usi, prassi, convenzioni, e la forza inesauribile della sua grammatica formale – che Boito provò, con coraggio e bravura, a modificare nel profondo – esercitarono quella funzione di assorbimento e assoggettamento cui tutti noialtri, ancora oggi, siamo sottoposti:

[...] è possibile comprendere che il potere *costituisce* il soggetto, determinando le condizioni stesse della sua esistenza e le traiettorie del suo desiderio: ne consegue dunque che il potere non è più, o non solo, ciò a cui ci contrapponiamo, ma anche, in senso forte, ciò da cui dipende il nostro esistere e ciò che accogliamo e custodiamo nel nostro essere.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> JUDITH BUTLER, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, cit., p. 41.

Il potere diviene qualcosa che «accogliamo e custodiamo nel nostro essere»: lo stesso Boito, nel revisionare il suo capolavoro, aveva già introiettato un punto di vista esterno, quello del potere della critica, del pubblico, del mercato. Lo aveva fatto proprio. Nel domandarsi in che modo il soggetto si costituisca nel processo di sottomissione al potere, Judith Butler evoca l'immagine di una «forma psichica»:

In entrambi i casi [l'autrice sta parlando di Hegel e di Nietzsche], se il potere inizialmente si impone al soggetto dall'esterno, subordinandolo, in un secondo tempo assume una forma psichica che costituisce la stessa identità di quel soggetto. La forma psichica assunta dal potere, suggerisco, sembrerebbe dunque contrassegnata dall'immagine del torcersi, inteso come un ripiegarsi su se stesso, o inteso anche come un ribellarsi *contro* se stesso. Questa immagine tenta di spiegare come si costituisce il soggetto, ma non vi è alcun soggetto che mette volontariamente in atto questa torsione.<sup>74</sup>

La studiosa accenna all'immagine hegeliana della “coscienza infelice”, contenuta nella *Fenomenologia dello spirito*, che sarebbe la condizione d'animo in cui precipita il servo nel suo approssimarsi alla liberazione dal padrone; Butler fa inoltre riferimento al concetto di cattiva coscienza formulato da Nietzsche nella *Genealogia della morale*, dove la mortificazione e l'autodisciplina sono elementi essenziali per la costituzione del soggetto. Il servo è attaccato al padrone poiché esso gli conferisce una possibilità di esistenza sociale; quando decide di liberarsi dalla propria identità, ribellandosi contro ciò che sino a quel momento gli ha dato vita, esso incappa nel meccanismo perverso dell'auto-colpevolizzazione. Questa auto-attribuzione della colpa – per Nietzsche, appunto, la “cattiva coscienza” – porta il soggetto a fare marcia indietro, tornando nella relazione assoggettante che aveva provato a rompere.<sup>75</sup>

Giungendo infine alla psicanalisi, Butler ragiona su come la proibizione di quel desiderio di assoggettamento produca nel soggetto una perdita irreparabile, una mancanza che fa sprofondare nella condizione melanconica. Si tratta di un'inibizione forzata di una relazione amorosa, quella istituitasi tra soggetto e potere, che provoca un dolore irrisolvibile. Privo dell'oggetto del desiderio, Boito sprofondò gradualmente in questa condizione psicologica. Allo stesso modo, il suo *alter ego*, Mefistofele, deve riflettere ed elaborare il lutto della perdita definitiva di Faust, facendo i conti con una

---

<sup>74</sup> Eadem., p. 42.

<sup>75</sup> A questi due filosofi sono dedicati rispettivamente il primo ed il secondo capitolo: cfr. *Attaccamenti appassionati, soggettivazione e assoggettamento dei corpi. Una rilettura della coscienza infelice di Hegel, e Circuiti di cattiva coscienza. Nietzsche e Freud*, in Eadem., pp. 67-91 e 93-108. Cfr. anche il saggio introduttivo di FEDERICO ZAPPINO, *Il potere della melanconia*, in Eadem., pp. 7-37.

‘forclusione’ di quella forma d’amore (e l’idea di una relazione omoerotica tra i due protagonisti del poema goethiano non mi sembra affatto così bizzarra):

La forclusione di alcune forme di amore induce quasi a pensare che la melanconia che fonda il soggetto [...] possa indicare un dolore parziale e irrisolvibile. La melanconia, rinnegata e incompleta, indica il limite del senso di *pouvoir* del soggetto, il senso di ciò che è in grado di compiere e, quindi, del suo potere. La melanconia lacerava il soggetto, fissando il limite della sua capacità di sopportazione.<sup>76</sup>

Lo stesso Freud aveva accostato il lutto e la melanconia, in quanto stati psichici comuni e accostabili l’un l’altro:

Il lutto è invariabilmente la reazione alla perdita di una persona amata o di un’astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via. La stessa situazione produce in alcuni individui – nei quali sospettiamo perciò la presenza di una disposizione patologica – la melanconia invece del lutto. [...] Confidiamo che il lutto verrà superato dopo un certo periodo di tempo e riteniamo inopportuna o addirittura dannosa qualsiasi interferenza. La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scoramento, da un venir meno dell’interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall’inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell’attesa delirante di una punizione.<sup>77</sup>

Mi sembra che queste parole si addicano perfettamente alla personalità umana ed artistica di Arrigo Boito. Il lutto del poeta non può essere superato o lenito dal tempo. Si è infatti trasformato in melanconia, poiché ogni ragione di senso e di vita sta gradualmente venendo meno. Lo scoramento per la situazione culturale e sociale dell’Italia postunitaria aveva prodotto il fenomeno scapigliato, e Boito *in primis* si era impegnato in una battaglia senza confini per il rinnovamento e la rinascita. La denuncia del degrado circostante, innescato dal tradimento dei valori risorgimentali, aveva dato vita ad un moto di ribellione e a un desiderio di riscatto.

Ma tale perdita – forse per una sottesa ‘disposizione patologica’, come sosteneva Freud – non fu colmata mediante l’operare artistico, mediante l’atto creativo e performativo. Scontratosi definitivamente con il pur desiderato fiasco del suo capolavoro, Boito non si diede subito per vinto, come il pittore Frenhofer della novella balzachiana. Ma perse gradualmente fede nelle potenzialità del suo linguaggio, nella possibilità stessa di fare un’arte *altera e originale*, poiché una componente disgregante

---

<sup>76</sup> Ibidem., p. 60.

<sup>77</sup> SIGMUND FREUD, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, cit., p. 114.

stava sorgendo nel suo animo, e il ripiegamento verso il potere cui si era tenacemente opposto lo stava portando ad interiorizzare le forme e i modelli così a lungo combattuti.

Quell'«inibizione», quegli «autorimproveri», quell'«attesa delirante di una punizione» di cui parla Freud, furono le forme psichiche che il potere esterno di una società di mercato – sempre più in rapida e massiccia omologazione – assunse nella mente di Boito durante il processo di ripulitura e mondatura del *Mefistofele*. Da questo punto di vista, il sacrificio di tutti quegli elementi ascrivibili alle nuove dottrine musicali scapigliate – e, di conseguenza, la cancellazione di scene emblematiche e simbolo della dimensione estetica del brutto – costituì non soltanto un impoverimento del dramma, ma anche dell'*io poetico* dell'autore. È sempre Freud a ricordarci che «nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'io stesso».<sup>78</sup>

Come Mefistofele, pur avendo perso la scommessa con il Cielo, non smise di corrompere anime e negare il creato con il suo veleno demoniaco, allo stesso modo il suo demiurgo musicale non si diede per vinto: il male e il brutto del mondo continuarono ad essere oggetto del pensiero creativo boitiano, basti pensare al Barnaba de *La Gioconda*, o a Jago, o all'imperatore romano matricida. Ma l'oggetto del desiderio, ormai smarrito nel mondo esterno, fu conservato internamente dal melanconico Boito, per preservarne la perdita. Esso ha continuato a vivere nella mente e nel cuore del poeta-musicista sino alla fine dei suoi giorni. Scrive la Butler:

Abbandonare l'oggetto si può, ma solo a patto di un'interiorizzazione melanconica, oppure – cosa ancora più importante ai fini di questo percorso riflessivo – di un *incorporamento* melanconico. Se nella melanconia viene rigettata una perdita, questo non significa che la perdita venga neutralizzata. L'interiorizzazione trattiene la perdita all'interno della psiche; per essere più precisi, l'interiorizzazione della perdita è proprio parte costitutiva del meccanismo del diniego. Se l'esistenza dell'oggetto nel mondo esterno non è più possibile, quello stesso oggetto continuerà a esistere internamente; e questa interiorizzazione rappresenterà un modo per sconfessare la perdita, per addomesticarla, per differire nel tempo il riconoscimento e la sofferenza che ne deriverà.<sup>79</sup>

La perdita produce un incorporamento malinconico, un rifiuto del dolore che scatena un ripiegamento su di sé. L'oggetto del desiderio, che prima era fuori dal soggetto, adesso coincide col soggetto stesso.

---

<sup>78</sup> Ibidem., p. 116.

<sup>79</sup> JUDITH BUTLER, *La vita psichica del potere*, cit., p. 155.

Mefistofele e Faust sono diventati una sola entità, per elaborare la sofferenza della loro separazione. Il demiurgo di fantasiose visioni teatrali, l'evocatore di rappresentazioni fantasmagoriche, ha combattuto la sua battaglia contro il potere umano esercitato da Faust, e una volta perduta, si macera nell'autorimprovero, piangendone la perdita. Ma a causa della relazione assoggettante in cui essi erano involti, l'uno non può esistere senza l'altro; Mefistofele attende con trepidazione che Faust pronunci le magiche parole che fermerebbero il tempo – «Arrestati, sei bello!» – poiché questo conferirebbe un senso definitivo e certo alle reciproche esistenze, come nell'esempio hegeliano del servo e del padrone. Il contratto che hanno siglato non può essere sciolto, pena la caduta in uno stato di catatonica melanconia.<sup>80</sup>

Allo stesso modo, il 'soggetto Boito' ha diritto all'esistenza fino a quando riesce a contrapporsi al pubblico borghese dei teatri italiani, con cui è invischiato in una relazione di subordinazione e sottomissione. Interiorizzandone però le idee e i comportamenti, come già detto, il soggetto perde ogni valore oppositivo nella relazione con il potere, ed è come se «il suo agire derivasse proprio dal potere a cui si oppone».<sup>81</sup> Al giovane poeta-musicista, che amava la lotta con il pubblico, ancor di più su questioni estetiche, venne a mancare il terreno sotto i piedi, poiché stava sparendo l'obiettivo principale del suo agire polemico, ossia il pubblico impigrito dalle aride convenzioni formali. Quel 'nemico' era ormai dentro il subconscio boitiano, e il potere a cui il soggetto non riusciva a sottrarsi, stava iniziando una nuova «vita psichica» nella mente del poeta. La battaglia non era più tra lo scapigliato e la grettezza del mondo esterno, bensì contro sé stesso. La 'bile nera' sempre più pervasiva nell'animo di Boito lo condusse a quella torsione su di sé, a quel ripiegamento autocolpevolizzante utilizzato come sfogo per la rabbia e il dolore della perdita.

Con l'avvio di un processo di trasformazione creativa, revisione, messa in discussione delle idee più radicali, la personalità più eclettica e poliedrica nel panorama artistico italiano del secondo Ottocento chiudeva la fase più trasgressiva, ribelle e sperimentale della propria produzione. Con il secondo *Mefistofele*, anche l'esperienza scapigliata generalmente intesa intraprese il viale del tramonto, dopo una circoscritta ma

---

<sup>80</sup> Qui sta la mia unica – e sottilissima – diversità di pensiero rispetto alle conclusioni cui arriva Alessandra Campana, secondo la quale la differente prospettiva estetica – 'interessata' nel caso di Mefistofele, 'disinteressata' nel caso di Faust – provoca un'irrimediabile incomunicabilità e la conseguente collusione tra i due protagonisti. Cfr. ALESSANDRA CAMPANA, *Opera and Modern Spectatorship*, cit., specialmente le pp. 43-45.

<sup>81</sup> JUDITH BUTLER, *La vita psichica del potere*, cit., p. 55.

indimenticabile e sconvolgente apparizione nella vita artistica e culturale del neo-sorto regno italiano.

Mentre l'opera italiana si dirigeva verso nuovi approdi stilistici e drammaturgici – l'«opera-ballo», l'ultimo Verdi e la stagione 'verista' – Boito sprofondava agli inferi come la sua nemesi Mefistofele: ambedue in uno stato di pallida melanconia, ma con l'ironico ghigno demoniaco ancora stampato in faccia.



## Finale scapigliato

### Alcune riflessioni conclusive

Al termine di questo mio lavoro di tesi, credo sia utile riflettere sulla perimetrazione del repertorio prescelto, per evidenziarne idiosincrasie e labilità. La stagione più battagliera del movimento scapigliato, in ambito musicale ma non solo, è ascrivibile, come più volte ribadito, agli anni Sessanta del XIX secolo. L'impegno di Boito per la creazione di una nuova estetica melodrammatica, congiuntamente ai giovani artisti che scelsero di condividerne visioni e battaglie, fu concentrato in poco più di un decennio.

Per le ragioni che adduco nel secondo capitolo di questa tesi, questo intervallo cronologico può però essere rimodulato, escludendo l'esordio operistico de *I Profughi fiamminghi*, e ponendo come punto di partenza la presentazione in scena del primo libretto boitiano, *l'Amleto* (1865), e come punto di arrivo la seconda versione del *Mefistofele*, che debuttò a Bologna nel 1875. Da questo momento cominciò quella fase di 'ripiegamento su sé stesso' del giovane poeta-musicista, nei termini – artistici, ma profondamente psicologici – che ho evidenziato nel quarto capitolo. La battaglia per il cambiamento dell'arte italiana, e il perseguimento di un'estetica diversa, che nel brutto aveva trovato un elemento originale e innovativo, non si possono però considerare conclusi a quest'altezza. La militanza poetica di Boito, infatti – rimasto ormai solo, poiché Faccio scelse di dedicarsi alla direzione d'orchestra e nessun'altro autore scapigliato si cimentò nella produzione operistica, se non con prove di scarso valore – non conobbe mai una vera battuta d'arresto, ma senza dubbio la fiducia nelle proprie capacità artistiche si andò gradualmente attenuando.<sup>1</sup>

### Il dionisismo latente

Prima di gettare uno sguardo a quanto sarebbe accaduto negli anni immediatamente successivi al decennio preso in esame, credo sia giusto ricordare due momenti cruciali

---

<sup>1</sup> Le eccezioni di scarso valore sono ad esempio di Emilio Praga: egli stese la versione definitiva del libretto dei *Promessi sposi* per la musica di Amilcare Ponchielli (1872), e, poco prima di morire – giovanissimo – nel 1875, scrisse la *Maria Tudor* per la musica di Antônio Carlos Gomes, che fu completata da altri scrittori, rimandandone il debutto sino al 1879. Cfr. su quest'ultima prova 'scapigliata' l'articolo di GIOVANNI ANTONIO MURGIA, *La breve parabola della Maria Tudor di Carlos Gomes*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 199-211.

nella produzione boitiana, nel segno di un linguaggio sempre fresco, dirompente, pronto a scompigliare le carte: la collaborazione con l'avversario di un tempo, Giuseppe Verdi, ormai inquadrato in un'ottica decisamente più sincera ed onesta, e la grande fatica neroniana, che non giunse mai ad un esito compiuto.

Com'è noto, all'origine della riconciliazione tra il Maestro di Busseto e il suo futuro librettista vi fu lo sforzo incessante e la sottile mediazione di Giulio Ricordi, l'editore musicale più importante sulla scena musicale milanese ed italiana. Il 26 gennaio del 1871, mentre la testa di Verdi era interamente occupata dalla messinscena di *Aida*, e quella di Boito dalla ripresa milanese dell'*Amleto*, egli scrisse una lunga lettera al compositore, in cui vennero gettati i presupposti per una collaborazione artistica:

La conclusione si è che Boito si reputerebbe l'uomo il più felice, il più fortunato se potesse scrivere il libretto del *Nerone* per Lei: e rinuncerebbe subito e con piacere all'idea di fare la musica. [...] Io so ormai qual sia la di lei parte nella fattura di un libretto, e Boito sotto la di lei direzione, farebbe bene, molto bene!... comeché difficilmente possa trovarsi un verseggiatore più splendido e più elegante di lui, nella forma e nella sostanza. [...] Peccato ch'io non possa più oltre dilungarmi, che avrei molto a dirle intorno a molte preziose confessioni che il Boito, in un momento di entusiasmo provato all'idea di fare per lei il *Nerone*, mi fe' stamane intorno alle sue qualità musicali.<sup>2</sup>

L'editore musicale non esitò a sacrificare il capitale progetto boitiano pur di avviare una qualsiasi collaborazione tra i due, poiché intuiva che insieme avrebbero potuto generare un capolavoro. Ma dopo il trionfo di *Aida*, il cinquantottenne Verdi sembrava persuaso ad abbandonare le scene teatrali, ed un lungo intervallo di tempo in effetti intercorse tra la sua terzultima opera e *Otello*. Nel fitto scambio epistolare che seguì nei mesi a venire, emerse inoltre lo spinoso ricordo dell'offesa ricevuta a seguito di quella – sventuratamente celebre – ‘ode saffica’, di cui si è detto nel secondo capitolo, la cui ferita non si era ancora rimarginata.

Alcuni anni dopo, fu ancora Giulio Ricordi, con estremo tatto diplomatico, a rimuovere ogni antica incomprensione e persuadere Verdi sull'importanza di tale collaborazione:

Ciò le spieghi la vera, cordiale schietta amicizia che ci lega, io, Boito e Faccio, e quanto mi dolesse che un uomo come Lei, Maestro, non potesse conoscere sotto il vero suo aspetto Boito stesso - so, se la

---

<sup>2</sup> Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi, Milano, 26 gennaio 1871. Cfr. *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1947, vol. 4, p. 187.

memoria non mi falla, che Boito ebbe qualche torto verso di Lei, ma carattere nervoso, bizzarro, scommetto che non seppe di commetterlo, e non trovò mai modo di rimediarmi.<sup>3</sup>

Il sodalizio, infine, si realizzò, e la scelta ricadde sull'emblematica tragedia di *Othello*. Il libretto boitiano, intessuto di sapiente polimetrismo, giochi linguistici raffinati, e uno schema drammatico – come nel caso di *Amleto* – idoneo alla continuità scenico-musicale, aveva forti radici scapigliate. Boito era partito da Shakespeare e a lui tornava per celebrare l'inizio della collaborazione. Verdi comprese sin da subito il messaggio, e si distaccò senza grandi traumi dall'ossatura formale dei pezzi chiusi, inaugurando quello che si potrebbe definire il suo 'tardo stile'.<sup>4</sup>

L'ultima grande creazione tra i molti 'malvagi' boitiani – l'alfiere Jago – divenne l'incarnazione di un'irrazionalità devastatrice, capace di stravolgere ogni possibile decodifica del reale, trascinando Otello e tutti i personaggi dell'opera in un vortice falsificante e ingannevole. Il contesto era mutato, l'eco degli anni ribelli e garibaldini si era ormai affievolita, e il teatro musicale non sembrava più il luogo di un possibile riscatto dell'arte, ma soltanto una desolante arena in cui constatare l'ineluttabilità del male. Jago – dopo un discreto intervallo di tempo dalla graffiante e grottesca figura mefistofelica – era ancora un'entità demoniaca che solcava le scene operistiche, come simbolo di una deriva culturale e antropologica che Boito percepiva inarrestabile. Il circo scapigliato continuava ad esibire i propri numeri, servendosi di un tragico canovaccio dove ancora una volta a trionfare era il beffardo valore del teatro, e la sua stessa deformazione, in un continuo gioco di maschere, manipolazioni, colpe espiate ingiustamente.

Per la prima volta, grazie alla scienza drammaturgica del vecchio «Arciprete», l'estetica mistificatoria, rovesciata, incarnata da Jago, era trionfante: dopo l'angoscia dell'alternativa, vissuta negli anni febbrili di *Amleto*, e i tentennamenti autodistruttivi, sperimentati tra primo e secondo *Mefistofele*, era finalmente Otello a soccombere assieme ad un'idealizzazione romantica del mondo, mentre la *fabula* distruttiva del suo

---

<sup>3</sup> Cfr. Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi, Milano, 5 settembre 1879, in *Ibidem*, p. 201.

<sup>4</sup> Su questo importante concetto della tardività artistica, intesa come metamorfosi e distacco degli autori dal linguaggio sino a quel momento utilizzato, si veda almeno GIORGIO AGAMBEN, *Disappropriata maniera*, in *Id.*, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 82-95; ma anche EDWARD SAID, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009. Lo studioso, introducendo la sua teoria generale, parla ad esempio di «feroce militanza contro il proprio tempo» e si domanda se «questa tardività artistica non fosse fatta di armonia e ordine, ma di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte»; cfr., *Ivi.*, p. 22. Importante è anche il recente volume di LINDA & MICHAEL HUTCHEON, *Four Last Songs. Aging and creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*, Chicago, Chicago University Press, 2015.

alfiere poteva distruggere ogni sistema valoriale, ogni ideologia, ogni codifica rasserenante e razionale. E tutto ciò avveniva grazie al potere seducente della parola cantata, grazie alla messinscena teatrale, ad una pulsione di morte che assumeva le forme di un'irreversibile pantomima.<sup>5</sup>

Nel tratteggiare la figura di Jago, Boito realizzò un ulteriore avvicinamento al prediletto universo tragico greco, studiato e amato quanto quello shakespeariano: il veleno occulto dell'alfiere era ammaliante quanto il polimorfismo dionisiaco, divinità dell'ebbrezza e della possessione, capace di spingere le proprie vittime in uno stato di *trance* ipnotica. Infatti, nelle varie maschere indossate da Jago – così come Dioniso utilizzava il travestimento per celare la sua natura divina – si nascondeva sempre una ricchissima varietà umana. La natura dionisiaca di Jago si esplicava dunque nella trasfigurazione della realtà, nella creazione di un indifferenziato brutale e violento, che impediva ogni meccanismo di conoscenza. Il brutto morale non conosceva alcuna riconciliazione con l'universo positivo da esso stravolto nell'atto di generarsi, assumendo le forme rituali di un sacrificio finalmente consumato.<sup>6</sup>

Nel pensiero boitiano il linguaggio, la parola poetica, lo stesso potere seduttivo della musica, ormai non concorrevano più semplicemente alla dissoluzione delle 'forme' e dei 'modelli' – considerati espressione di un'idea rassicurante e tradizionale dell'arte – ma al dissolvimento generale di ogni principio di individuazione del reale. Predicati, questi, assunti gradualmente dal lemma dionisiaco in questi anni, in via di trasformazione, com'è noto, in categoria estetica, grazie alla fondamentale opera di Nietzsche.

Il latente dionisismo di Boito aveva però radici ancora più lontane: la visione della vita come un inquietante palcoscenico su cui rappresentare i più profondi impulsi

---

<sup>5</sup> Una lettura, questa, valida anche per il dramma shakespeariano, ipotesto fedelmente rispecchiato nell'opera di Boito-Verdi. Cfr. ad esempio ALESSANDRO SERPIERI, *Otello: l'eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Milano, Il Formichiere, 1978.

<sup>6</sup> Cfr. su questo RENÉ GIRARD, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980 [edizione originale *La violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972), specialmente le pp. 170-200; l'autore si concentra sugli aspetti aggressivi del dionisismo e sul sacrificio rituale, evidenziando come la simulazione di una violenza contribuisca a preservare l'equilibrio all'interno di una comunità. Dioniso è il dio della violenza, che trascina con sé i suoi adepti in un vortice di brutalità reciproca, nell'indifferenziato mondo del baccanale. Girard sottolinea come la comunità umana abbia sempre cercato di porre la *propria* violenza fuori da sé stessa, utilizzando il momento rituale come occasione per disumanizzarla. Dioniso è dunque 'il dio del linciaggio riuscito', in quanto capace di svelare l'illusione di una divinità violenta – metafisica – e una comunità – umana – innocente. La sua natura è spiegabile «non tanto dal fatto che questi turba la pace ma in quanto restaura egli stesso la pace da lui turbata, il che lo giustifica a *posteriori* dall'averla turbata [...]». Il trionfo di Dioniso consiste nel richiedere quel sacrificio da lui stesso provocato, che la comunità umana gli restituisce come offerta, nel tentativo di salvarsi da un'ondata di violenza reciproca. Cfr. Ivi., pp. 190-191.

contradditori e laceranti, lo aveva accompagnato sin dalla prima ideazione del progetto neroniano. Il soggetto di un imperatore matricida – che raggiungeva l'acme della propria ordalia distruttiva proprio sulle scene di un teatro greco – non era soltanto un omaggio alla celebre trilogia eschilea, l'*Oresteia*, ma una dichiarazione di estetica scapigliata, cui l'autore rimase fedele nonostante il sorpasso di secolo.

L'estetica di Nerone era il rispecchiamento del pessimismo del giovane artista scapigliato, allo stesso tempo sarcastico e cupo, beffardo e tragicamente sublime. Un'estetica rovesciata, negativa e parossistica, assai vicina alle enfatiche dichiarazioni di poetica dei tanti 'manifesti' programmatici scapigliati. Nell'indole perversa dell'imperatore matricida vi era una tendenza realistica e sanguigna, che affascinò Boito soprattutto perché soggetta ad un continuo processo di spettacolarizzazione, necessario alla sua stessa affermazione. Nerone – similmente al suo incostante demiurgo, autore di poesia e musica – ci appare infatti come un istrione malvagio, intento a rappresentare sui palcoscenici privati le scene più violente e voluttuose desunte dal repertorio mitico, ricercando anche nelle arti plastiche l'osceno e l'orrido, in luogo della purezza e della grazia ideale.

Alla ricerca di un'inedita compenetrazione di testo e musica, di un verso policromo e polisemico, di prosodie sfaccettate e ambiziose, di un linguaggio armonico seduttivo e destabilizzante, la tragedia neroniana si presentava al giovane poeta come il possibile riscatto dell'immobilizzata arte italiana. Perseguita invano per tutta la vita, quest'ambizione conteneva solidamente in sé la duplice ispirazione boitiana: non solo l'estro congiunto di poesia e musica, ma anche una serie di coppie antinomiche da sempre fulcro vitale dell'estetica scapigliata, quali sacro e profano, burlesco e tragico, spirito e carnalità. Il progetto, non a caso, nacque negli anni delle confessioni interiori affidate alle liriche, in cui l'autore denunciava il proprio dissidio. Un dualismo lacerante e irrisolto che travolgeva insieme mondo e arte, in una perenne polarità tra una visione rassereneante e una deriva lacerata e frammentaria, dove ogni desiderio di trascendere ad unità finiva coll'essere frustrato. Tutto ciò fu infine simbolicamente espresso nella tragedia neroniana, alla fine della vita di Boito: lo scontro tra due visioni del mondo – la nera e biliosa degradazione del paganeggiante Nerone, e l'estasi lucente e razionale, incarnata dall'apostolo cristiano Fanuèl – portava ancora traccia di quel primigenio dualismo.

E qui è possibile riscontrare ciò che è stato giustamente letto come un paradosso: un'attività intellettuale rivolta al futuro, con l'ambizione di scrivere una

pagina nuova – o, meglio, ‘ancora una volta nuova’ – in ambito operistico, le cui radici, a progetto quasi concluso, risultano però saldamente ancorate ad un passato molto distante. *Nerone*, che nelle intenzioni dell’autore avrebbe potuto incarnare il traguardo finale di un lungo percorso di esperienza e pratica artistica, apparve in un contesto completamente mutato, in un ben differente futuro. Le idee scapigliate, con il loro portato estetico rivoluzionario, risalenti agli anni giovanili, apparvero dunque come residue, inerti, inefficaci perché trascinate troppo a lungo; di tutto questo fu ben cosciente lo stesso Boito, che non riuscì – o non volle – completare l’orchestrazione dell’ultimo atto della tragedia.<sup>7</sup>

Proprio quest’epilogo risulta l’emblema perfetto non solo dell’incompiuto capolavoro boitiano, ma dell’intera vita del poeta: sulle scene teatrali – unico mondo in cui è ancora possibile credere, mentre tutto il resto è in dissoluzione, distrutto dalle fiamme crepitanti – la colpa mostruosa dell’imperatore viene posta a processo, come a suo tempo fu fatto con il matricida Oreste. Ad essere dibattuta in udienza non è però soltanto la vita violenta e distruttiva di Nerone, ma l’intero bilancio finale di una battaglia febbrile e visionaria, i cui toni apocalittici e profetici devono ora rispondere all’ultimo, estremo giudizio.

Il delirio che pervade Nerone sin dalla prima grande scena cimiteriale, lungo la via Appia, lo spinge ad un’immedesimazione totale con l’eroe tragico Oreste, matricida e vendicatore del padre Agamennone. A differenza dell’argivo, però, l’imperatore non è scosso da alcun dolore o rimorso: Boito lo presenta come posseduto da una forza ultraterrena, che lo ha prescelto come l’attuale protagonista, disponendo però in ogni epoca di un’entità cui far compiere i delitti più atroci. Si tratta sempre della tendenza innata a perseguire il male per il male, concepita da Boito come una delibera del destino, cui nessuno dei suoi personaggi ‘negativi’ è mai riuscito a sfuggire. Nerone è infatti convinto di aver compiuto un’opera giusta, o quantomeno necessaria: il suo gesto grandiosamente tragico gli dona un fascino immortale, e lo affianca ad Oreste nel firmamento eterno dell’arte. Anche Oreste, nella trilogia eschilea, aveva assecondato una volontà superiore, divina, quella di Apollo: e sarà proprio il dio del sole ad assolverlo e a salvarlo dalle furiose Erinni. Ad agitare la psiche del Nerone boitiano è invece un Nume oscuro, velenoso, avido di distruzione.

---

<sup>7</sup> Su questo punto si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Nerone, opera postuma*, in *Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, a cura di Nino Albarosa e Roberto Calabretto, Udine, Forum stampa, 2000, pp. 51-63.

Ecco nuovamente la presenza dionisiaca di cui ho parlato a proposito di *Otello*: se per Oreste il nume tutelare era Apollo, per l'imperatore decadente è – non casualmente – Dioniso. Si ripropone ancora la polarità nietzschiana, nonché quella – per estensione metaforica – di *Dualismo*. Nelle *Eumenidi*, ultimo dramma della trilogia eschilea, il matricida Oreste, inseguito e perseguitato dalle furiose Erinni, implora aiuto alla dea Pallade, la quale rimette la decisione al grande tribunale ateniese dell'Areopago, che ella stessa presiede. Il matricidio viene così sottoposto al vaglio di un regolare processo – che vede come pubblica accusa le Erinni, e come difensore Apollo – per garantire un verdetto giusto e inappellabile: grazie al voto determinante della dea si ottiene la parità dei voti, e di conseguenza l'assoluzione per Oreste. Le Erinni promettono ogni sorta di male per la regione attica, ma si tramutano poi nelle benevole Eumenidi, poiché viene loro promesso un culto eterno in Atene.<sup>8</sup>

Sotto il segno di Apollo, mandante del matricidio di Oreste, Eschilo prefigurò dunque la nascita di un nuovo ordine sociale e civile, opponendo – a livello giurisdizionale – l'ormai superato diritto materno alla più importante inviolabilità del padre (e del sovrano). Essendo in gioco uno scontro tra due differenti codici legislativi, tra due forme di diritto, la sede più consona per il dibattito era giustappunto un tribunale. A seguito del verdetto, il caos irrazionale in cui a dominare era il diritto individuale lasciava il posto al nuovo cosmo della πόλις, sorretto da uno spirito comunitario. Nel crollo del mondo decadente di Nerone, Boito volle invece allegorizzare per un'ultima volta la forza incontrollabile degli impulsi irrazionali e disgreganti perseguiti per un'intera vita, che invece di scardinare quel sistema artistico cui si era dichiarata guerra, avevano squassato l'animo e la tenacia creativa del poeta-musicista.

Il veleno demoniaco dell'imperatore romano – il cui matricidio non viene assolto né giustificato per la nascita di un ordine nuovo – conosceva un'estasi trasfigurante tutta al negativo, sulle scene del teatro privato di Nerone, pronto ad indossare la maschera – illusoria come quella dionisiaca – del suo *alter-ego* Oreste.<sup>9</sup> Nel

---

<sup>8</sup> Per la tragedia greca faccio qui riferimento a ESCHILO, *Orestea*, a cura di Ezio Savino, introduzione di Umberto Albini, Milano, Garzanti, 1998. Sul rapporto boitiano con le fonti eschilee e le traduzioni circolanti all'epoca si veda CARLO FRANCO, *Nerone ed Eschilo secondo Arrigo Boito*, in «Lexis», 20, 2002, pp. 241-250.

<sup>9</sup> Il teatro neroniano non ha conservato nulla di quello eschileo, che nell'ultimo atto era dominato da Atena e Apollo, e dall'istituzione giuridica dell'Areopago. A presiedere il centro della scena, in questo caso, ci sono tutti oggetti dionisiaci: il «thymele», ossia l'altare votivo di Dioniso, su cui è fissata l'erma bifronte della divinità; tibie, maschere, tirsi, e altri strumenti del culto. Boito specifica in didascalia che «un'ampia fascia di mosaico, dov'è figurato un baccanale, corre lungo tutta la base del proscenio». Non è

quinto atto dell'opera boitiana, infatti, Nerone mette in scena una versione grottesca e deformata della tragedia eschilea – un ultimo, efficace singulto dell'estetica del brutto – in cui l'omicida si unisce ad Asteria in un delirante amplesso, consumato con quella stessa donna-Erinni che dovrebbe giudicarne il matricidio.

Sul palcoscenico neroniano – che è poi l'ultima 'visione' teatrale dell'artista scapigliato – non è presente alcuna giustizia, né alcun ordine razionale costitutivo. È lo stesso imperatore – nei panni di Oreste – a rivendicare il proprio delitto, rispondendo al coro femminile convocato per riprodurre la tragedia eschilea, mentre Roma è in fiamme:

EUMENIDI: [...] Né ti penti?

ORESTE: No.

EUMENIDI: Eppur a te diè vita.

ORESTE: Quindi giusta fu

Sua morte.<sup>10</sup>

Dopo aver innescato una contesa generazionale con i 'padri' dell'opera italiana, l'ultimo gesto teatrale boitiano – in una pulsione autodistruttiva e nel contesto decadente del crollo di un mondo e di ogni possibile approdo futuro – è la rivendicazione, con conseguente espiazione, di un matricidio.

### **Il grido muto di Barnaba**

Lo sguardo da me proiettato su queste due fondamentali opere dello scrittore padovano, per quanto fugace, mi permette di riprendere la questione della perimetrazione del repertorio, accennata all'inizio di queste righe. Il tema dell'illusione teatrale, dell'identità sfuggente e la conseguente messa in scena di un mondo sconvolto e degradato, in cui il soggetto-protagonista conduce sé e tutti gli altri verso la catastrofe, non presuppone un recinto delimitato agli anni giovanili, essendo una costante creativa perdurata a lungo. Il tema che ho definito del 'dionisiaco', a dire il vero, risulta molto più forte e vivo in queste due opere rispetto ai lavori giovanili (e penso ad *Amleto* ma

---

quindi la scena di un tribunale divino, ma un banchetto orgiastico, in cui la trance ipnotica suscitata dalla musica e dalla danza si unisce alle grida trionfanti dei presenti, mentre tutt'attorno Roma è devastata dall'incendio. Cfr. ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in V atti*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1901, V, *Il teatro di Nerone*. Il quinto atto è assente nella versione librettistica approntata dall'autore.

<sup>10</sup> Ibidem.



soprattutto a *Mefistofele*): l'estetica del brutto, in cerca di una configurazione stilistica durante la prima fase, raggiunge qui vette espressive finora mai toccate.

Appare perciò evidente come l'esperienza scapigliata del poeta-musicista – come, del resto, quella dei suoi sodali – non sia sufficiente per affermare una tendenza estetica, un nuovo stile, una differente concezione drammaturgica; egli ha avuto bisogno di rinforzarsi e maturare, attraverso lunghi anni di praticantato e discussioni anche accese con molti comprimari di segno artistico opposto. Emblema di questa parabola è la nascita del profondo sodalizio artistico con Verdi, in cui è doveroso far rientrare anche l'amico di una vita, Franco Faccio, direttore d'orchestra nelle due *première* verdiane di *Aida* e *Otello*.

Un libretto pervaso da una simile carica innovatrice fu anche quello de *La Gioconda*, nella sua versione originale del 1876. Scritto per la musica di Amilcare Ponchielli, questo melodramma in quattro atti, firmato con lo pseudonimo «Tobia Gorrio», andò in scena per la prima volta alla Scala di Milano l'8 aprile 1876.<sup>11</sup> Anche in questo caso, la perimetrazione effettuata ha scelto di escludere quest'opera non certo perché priva dell'estetica del brutto in chiave boitiana – né, ovviamente, per scarso interesse o indifferenza – ma in quanto prodotto estraneo alla cerchia scapigliata, seppur musicato da un compositore molto vicino a quell'ambiente, e in un ambito cronologico che lambisce il decennio preso in considerazione.

La figura e l'opera di Amilcare Ponchielli sono sempre state considerate come un fenomeno rilevante dell'opera italiana nella seconda metà del XIX secolo, ma tutto sommato trascurabile in una prospettiva storiografica ampia. Questa tendenza sembra

---

<sup>11</sup> Il soggetto dell'opera è tratto da *Angelo, tyran de Padoue*, dramma del prediletto Victor Hugo, che era già stato la fonte per *Il giuramento*, libretto di Gaetano Rossi scritto per la musica di Saverio Mercadante, andato in scena a Milano nel 1837. Boito modificò l'ambientazione cittadina – da Padova a Venezia – e introdusse una serie di novità sul piano drammatico e storico rendendo l'ipotesto hughiano quasi irriconoscibile. La prima redazione del libretto – maggiormente scapigliata a livello linguistico, metrico e, direi, esegetico – scritta per le scene milanesi nel 1876, subì diverse modifiche – sempre richieste e ottenute da Ponchielli stesso – a seguito di altrettante messinscene, per poi tornare sul palcoscenico scaligero nella versione tagliata ed accorciata che ascoltiamo ancora oggi. Con gli aggiustamenti pretesi dal compositore, il complesso intreccio drammatico approntato da Boito finì col perdere d'efficacia e compattezza. Su questo cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 139-140<sub>n</sub>: «Coi successivi tagli e varianti pretesi da Ponchielli, spesso validi musicalmente ma drammaticamente irragionevoli, *La Gioconda* (ultima redazione: Genova, 1879) è diventata, invece, un sistema marcatamente effettistico, più convenzionale, a tratti illogico e comunque difettoso, più volte tacciato di incoerenza [...]». Cfr. anche Id., «*Nessuno travederà alcuna idea del Giuramento*»: *l'Angelo di Hugo e il libretto della Gioconda*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 227-235.

mutata di recente, grazie ad alcuni autorevoli studiosi, i cui interventi sono passati in rassegna in un articolo di Licia Sirch del 2014.<sup>12</sup>

La policroma ricchezza del libretto vede intrecciarsi soliloqui di intensa disperazione a scenari grotteschi di feste popolari, mentre la fulgente Venezia barocca viene rappresentata mediante ambienti stilizzati, che alternano le sontuose dimore aristocratiche ai notturni convegni sulle isole lagunari, desolate e spoglie, dove la solitudine della cantatrice Gioconda conosce l'espiazione finale. La dimensione sensoriale – in un testo drammatico destinato al teatro musicale – fu la differenza più evidente introdotta dal poeta scapigliato rispetto all'originale di Hugo: la protagonista è una cantatrice, il cui canto trapassa molte volte il confine tra mimesi e diegesi; il malvagio Barnaba, manovratore della tragedia, spia del Consiglio dei Dieci, è anch'egli un cantastorie; la Cieca, la madre di Gioconda, conosce il mondo soltanto grazie ad una dimensione uditiva. Il loro comune 'sentire' – che nei fatti è anche una dichiarazione di appartenenza al medesimo gruppo sociale, il più basso nella gerarchia dell'intera opera – li accomuna nel tragico destino di sacrifici, espiazioni, omicidi e suicidi. Gli unici personaggi a morire nel corso del dramma sono proprio madre e figlia, la prima affogata dalla furia demoniaca di Barnaba, mentre la giovane cantante, oggetto del desiderio del medesimo carnefice, si pugnala il cuore pur di non concedersi. Mentre la spia satanica sparisce nell'oscurità, senza aver sfogato la propria violenta ossessione erotica, i due amanti aristocratici – Laura ed Enzo – sono in fuga da Venezia grazie al sacrificio di Gioconda, e l'onnipotente capo dell'inquisizione, il nobile Alvise Badoero – che aveva persino inscenato la morte di sua moglie Laura – resta gabbato ed isolato, in una miscela letale di fatalismo tragico ed inconsistenza etica.

---

<sup>12</sup> Cfr. LICIA SIRCH, «*Forme insolite*» e «*unità delle idee*». *Aggiornamenti bibliografici ponchielliani*, in «*Rivista Italiana di Musicologia*», n. 49, 2014, pp. 233-251. L'autrice si concentra nello specifico su tre contributi recenti, ma nel processo di 'riabilitazione' della figura ponchielliana entrano a pieno titolo anche altri più brevi interventi, che hanno ugualmente gettato una diversa luce sull'operista cremonese. I libri in questione sono Walter Zidarič, *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*, préface de Costantino Maeder, Paris, Harmattan, 2010, e i due volumi di Francesco Bissoli, *La Lina di Ponchielli nel solco di un genere medio*, Lucca, LIM, 2010, e *Storia e forme della Marion Delorme di Ponchielli*, Lucca, LIM, 2012; ma doverosamente da citare sono almeno l'intervento di Stefania Franceschini, *La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite)*, in *Scapigliatura & Fin de siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento, scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006, pp. 169-207; quello di Anselm Gerhard, *Ponchielli, Wagner e il "Genere sinfonico strumentale" negli anni Ottanta*, in «*Studi Pucciniani*», 4, 2010, pp. 17-36; e infine Licia Sirch, *Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e I Promessi sposi*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2015 (con l'edizione critica del libretto di Emilio Praga e un saggio di Mauro Novelli).

La morte e l'ineluttabilità del male sono pertanto la tinta predominante della tragedia boitiana, in cui il sacrificio di Gioconda non rifulge di alcuna purezza angelica, non conosce sublimazione e non diviene oggetto di contemplazione estetica. Molti anni sono passati dalla rappresentazione di Ilda – eroina de *I Profughi fiamminghi* – che compiva il medesimo sacrificio per due amanti in fuga, morendo un istante dopo tra le braccia del padre misericordioso, collocando sé stessa e l'opera nel commovente filone del genere *larmoyante*. In *Gioconda* ad aprire e chiudere il dramma troviamo Barnaba, il demoniaco cantastorie, che tesse la propria tela senza alcun indugio, rimorso o ripensamento etico.<sup>13</sup>

Il suo monologo satanico (I/8), in versi da scena rimati (quinari, settenari, endecasillabi), oltre ad anticipare la grandiosa professione di fede al negativo di Jago, presenta tutti gli elementi di stile ed estetica scapigliata, nella ricerca di un'infrazione e uno stravolgimento dell'isoritmia metrica. Ponchielli si trovò probabilmente in grande difficoltà nell'affrontare questo grande *a solo*, privo di tutte le caratteristiche richieste ad un pezzo chiuso tradizionale. Il testo persegue infatti un'asimmetria sinuosa che spezza ogni possibile linearità, innescando però delle relazioni metrico-rimiche interne, anche tra emistichi relativamente 'distanti'. Con un'ulteriore prova di creatività scapigliata, l'autore ci dimostra come la rottura della cantabilità del verso e della sua monotonia possa offrire ugualmente un'impalcatura prosodica idonea al rivestimento musicale. Ma alla musica – e in questo caso a Ponchielli, che assecondò non senza fatica l'intento boitiano – è richiesto uno sforzo ulteriore, una ricerca sperimentale e originale, elemento molto caro, come già visto, al gusto moderno di cui gli scapigliati furono propugnatori.

Anche a livello semantico-espressivo, le scelte del poeta-musicista sono tutte all'insegna del brutto e del macabro:

BARNABA *solo*.

(*col piego in mano contemplando la scena*)

O monumento!

Regia e bolgia dogale! Atro portento!

Gloria di questa e delle età future;

ergi fra due torture

---

<sup>13</sup> Cfr. EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., p. 148: «[...] la spia veneziana è senza dubbio il più imponente e completo, una sintesi ideale di caratteristiche, tratti, richiami e significazioni sataniche. È infatti il diavolo tentatore, traditore, seminatore di discordie, consigliere fraudolento, adulatore, mezzano, satiro».

il porfido cruento.  
 Tua base i pozzi, tuo fastigio i piombi,  
 sulla tua fronte il volo dei palombi,  
 i marmi e l'or.  
 Gioia tu alterni e orror con vece occulta,  
 quivi un popolo esulta,  
 quivi un popolo muor.  
 Là il doge, un muto scheletro  
 coll'acidarò in testa,  
 sovr'esso il Gran Consiglio,  
 la signoria funesta;  
 sovra la Signoria,  
 più possente di tutti, un re: la spia.  
 O monumento! Apri le tue latèbre,  
 (vicino alla bocca del leone)  
 spalanca la tua fauce di tenèbre,  
 s'anco il sangue giungesse a soffocarla!  
 Io son l'orecchio e tu la bocca: Parla.<sup>14</sup>

Il dimetro è qui ampiamente usato, come avverrà per altri monologhi satanici, di Jago come di Nerone: molti versi sono infatti scomponibili in perfette sotto-unità metriche che perturbano la plasticità dell'andamento prosodico, senza però romperne il valore sintattico.<sup>15</sup>

Arman Schwartz ha osservato come l'ultimo atto de *La Gioconda* – che si svolge nello spazio solitario e sospeso dell'isola della Giudecca, in netto contrasto con le rappresentazioni oleografiche dei palazzi veneziani dei precedenti tre atti – presenti l'ultima infrazione boitiana rispetto alla fonte originale (il dramma di Hugo), ma anche rispetto agli antecedenti operistici (come *Il giuramento* di Rossi/Mercadante):

[...] the opera concludes with what must count as one of the strangest stage directions in the history of Italian opera: "Bending over the corpse of Gioconda and screaming into her ear with furious voice", Barnaba informs her that he has killed her mother.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Cfr. ARRIGO BOITO, *La Gioconda*, I/8. La scena si svolge sotto la bocca dei leoni, nel cortile del Palazzo Ducale.

<sup>15</sup> Si veda, tra i tanti, l'ultimo verso di Barnaba, scomponibile in due quinari e un bisillabo: «Io son l'orecchio / e tu la bocca: / Parla.».

<sup>16</sup> ARMAN SCHWARTZ, *Realism and Skepticism in Puccini's Early Operas*, in *Giacomo Puccini and His World*, edited by Arman Schwartz and Emanuele Senici, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 29-48: 29.

Il cantastorie urla nell'orecchio di Gioconda, ormai priva di vita dopo essersi accoltellata, e la sua impotenza rabbiosa esplode quando ha consapevolezza di non essere udito. Tale senso di frustrazione è presente anche nell'ambivalenza dei versi intonati da Barnaba:

Ah! ferma!... irrision!... ebben... or tu...

m'odi... e mori dannata:

(*curvandosi sul cadavere di Gioconda e gridandogli all'orecchio con voce furibonda*)

Ier tua madre m'ha offeso! Io l'ho affogata!

Non ode più!!<sup>17</sup>

Schwartz osserva come il «m'odi», rivolto alla donna ormai inerte che non può più sentire – oggetto del suo desiderio erotico inevaso – provochi una sottile ambiguità semantica, potendo esser letto anche come un «mi odi», sentimento che senza dubbio Gioconda nutre nei confronti del satanico cantastorie.<sup>18</sup> La sordità di Gioconda, insieme al suo essere ormai muta per sempre, conclude così il cerchio sensoriale allestito da Boito nel suo efficacissimo libretto: nessuno ascolta più la voce di Barnaba, la voce corruttiva del male, così come la Cieca non ha visto il volto del carnefice che l'ha annegata.

Barnaba diventa così – nell'idea dell'autore – l'antesignano di alcune figure maschili pucciniane, che si confrontano con delle donne 'mute' e 'sorde', come ad esempio Des Grieux in *Manon Lescaut* (1893) o Rodolfo ne *La bohème* (1896). Puccini, allievo di Ponchielli nella classe di composizione a Milano, avrebbe dunque preso spunto dal capolavoro del suo maestro per l'utilizzo di quei caratteri disperati, isolati, alienati che – come Barnaba – intraprendono una lotta per ristabilire connessioni di senso con un mondo silente e disincantato. Il processo di auto-teatralizzazione del mondo compiuto da Barnaba (e da Des Grieux e Rodolfo) ci rimanda ancora una volta all'atteggiamento boitiano nei confronti della realtà: un piglio decadente, agnostico, scettico, che non riesce ad accettare il mondo esterno se non come un prolungamento del palcoscenico teatrale.<sup>19</sup> Barnaba appartiene dunque alla schiera dei numerosi *alter*

---

<sup>17</sup> Cfr. ARRIGO BOITO, *La Gioconda*, IV/6.

<sup>18</sup> Cfr. ARMAN SCHWARTZ, *Realism and Skepticism in Puccini's Early Operas*, cit., pp. 31-32: «Should "m'odi" be translated as "you hear me" or (as some English language translators render the phrase) "you hate me"? It is as if Gioconda's deafness has infected the audience; we, as much as the protagonist, are unable to fathom the message that Barnaba so violently intones».

<sup>19</sup> Cfr. ARMAN SCHWARTZ, *Realism and Skepticism in Puccini's Early Operas*, cit., p. 35: «Des Grieux and Barnaba spend most of their respective plots behaving as if "in the dark", treating the objects of their

*ego* teatrali del poeta-musicista scapigliato. Il codice artistico di riconoscimento che Boito portò addosso per un'intera vita non conosce pertanto perimetrazioni cronologiche, ma diverse fasi di concentrazione e rarefazione nel corso di una lunga carriera – contraddittoria, faticosa, ma sempre tenacemente combattiva – dedicata al rinnovamento della cultura e della musica italiana.

L'estetica innovativa e dirompente che gli Scapigliati proposero all'arte italiana postunitaria, nella loro pur limitata e spesso fallace esperienza, estese i suoi effetti in molteplici direzioni, spesso contraddittorie tra loro. Uno scapigliato come Antonio Ghislanzoni provò ad emulare il *Mefistofele* boitiano nel libretto di *Asrael* scritto per Alberto Franchetti (1888), con esiti parecchio deludenti. Altri artisti – considerati scapigliati in alcuni superficiali ambienti della critica musicale milanese – seguirono la scia di questo tentato rinnovamento contaminando la moda 'esotica' con gli arredi sontuosi del teatro musicale francese: si pensi in questo caso a Filippo Marchetti – e al suo *Ruy Blas*, sempre da Victor Hugo (1869) – o a Antônio Carlos Gomes con *Il Guarany* (1870).<sup>20</sup> E senza dubbio il piglio decadente e decostruttivo dell'opera scapigliata fu uno degli elementi alla base dell'esperienza compositiva della cosiddetta 'Giovane scuola', e forse un suo presupposto.

Ma la cifra poetica di Boito e dei pochissimi amici che con lui si dedicarono al teatro musicale rimase sempre integra e fedele a sé stessa, rimodulando il proprio statuto senza mai venir meno ai presupposti originali. L'estetica del brutto – intesa non solo come rovesciamento moderno nella direzione del 'caratteristico' e del 'piccante' – ma come gesto artistico, come affermazione al 'negativo' di una nuova etica, fu un atto ambizioso, rimasto isolato ma capace di produrre uno spartiacque. Una pennellata policroma idonea ad evidenziare ogni sfumatura dello sfaccettato prisma del reale, per

---

fantasy not as independent beings, as presences to be acknowledged, but rather (merely) characters onstage. When they struggle to overcome this state of separation, though, they fail, resembling in their failure actors in another silent hall».

<sup>20</sup> Sull'*Asrael* di Ferdinando Fontana si veda EMANUELE D'ANGELO, *Alla scuola di Boito. L'Asrael di Ferdinando Fontana*, in *Alberto Franchetti. L'uomo, il compositore, l'artista. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Paolo Giorgi e Richard Erkens, Lucca, LIM, 2015, pp. 55-76. L'autore sottolinea come Fontana guardasse al modello boitiano sia in questa leggenda in quattro atti che nel precedente libretto de *Le Villi*, scritto nel 1883 per l'esordio di Puccini. Ma l'emulazione fu decisamente sterile e inefficace: «Nemico del teatro e della teatralità, e in ciò agli antipodi di Boito, nei panni del librettista Fontana mostra una forte dipendenza dalla struttura a numeri chiusi della tradizione, che ne rivela, a dispetto delle sue pretese 'riformiste', l'immaginazione melodrammatica conservatrice». Cfr., *Ibidem.*, p. 70. Su Fontana librettista si veda anche FRANCESCO CESARI, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura e fin de siècle*, cit., pp. 325-343.

portare il dolore del mondo e la lotta per la palingenesi dell'arte – percepita come non più rimandabile – anche sulle scene dell'opera.

Il teatro, con le sue maschere illusorie e l'inesauribile potere metalinguistico, fu certo il terreno più arduo e scivoloso su cui applicare questo nuovo codice artistico; e la stessa esperienza scapigliata fu messa a dura prova negli anni a venire, nel contesto di radicale mutamento economico-sociale dell'Italia umbertina. Ma il messaggio propugnato da Boito e sodali non esaurì – e non ha forse ancora esaurito – la sua forza poetica e il fascino enigmatico che ammaliò quei ragazzi innamorati della vita e – nonostante tutto – dell'arte. Questa mi sembra una valida ragione per scriverne ancora adesso.

# Appendice I

Tabelle de *I profughi fiamminghi*



<b>I PROFUGHI FIAMMINGHI<sup>1</sup></b>				
Dramma lirico in tre atti di Emilio Praga				
Musica di Franco Faccio				
<b>ATTO I</b>				
Scena	Numero	Tonalità	Metro e Tempo	Organico
-	PRELUDIO (il numero sarà presentato in maiuscoletto, le sue sezioni, sparse anche in più scene, in corsivo)	Do min.	4/4 Adagio	Orchestra (d'ora in poi sottintesa)
1	INTRODUZIONE Coro introduttivo	Do min. Fa min.	4/4-6/8 Andante Sostenuto/Mosso	Coro dei congiurati (voci maschili), il Cavaliere di Nuà (basso)
2	Recitativo Coro Sortita di Bergh Coro	Fa magg. Re magg. Do min. Fa magg.	4/4 (senza tempo) 3/4 Moderato 4/4 Moderato-Andante 4/4-9/8-6/8 Sostenuto e Maestoso	Il Conte di Bergh (baritono), il Cavaliere di Nuà, Coro maschile
3	CAVATINA ILDA Sortita di Ilda (Recitativo e Aria «Del mio diletto errante»)	La min. Sol min. <sup>2</sup>	3/4-9/8-4/4-6/8 Andante/Moderato	Marta (soprano), Ilda (soprano)
4	Scena corale con cattura di Ilda e Marta (cabaletta Ilda-ripetuta!)	Sol min. Mi min. Sol magg.	3/4-4/4 Allegro-Meno mosso	Diego (tenore), Coro di soldati spagnoli (voci maschili), Ilda, Marta
5	FINALE PRIMO <sup>3</sup> Interludio orchestrale; Recitativo;	Mi magg.	4/4 Maestoso	Velasco (basso), Ruggero (tenore), Diego
6	Recitativo; Cantabile Marta;	Mi magg. Sol min.	4/4 Maestoso 3/8 Andante mosso	Marta, Velasco, Ruggero, Diego
7	Recitativo; Quintetto (Ilda, Ruggero, Velasco, Marta, Diego); Aria di Ilda («Poc' anzi ancora in placido»); Stretta finale concertata;	Mi magg. Mi magg.  Do magg.  Do magg. La magg. La min.	4/4 Maestoso 3/4 Adagio 4/4 Allegro moderato (breve cesura) 3/8 Andante mosso 6/8 Andante mosso (breve cesura) 4/4 Allegro vivo	Ilda, Marta, Velasco, Ruggero, Diego, Coro di soldati spagnoli

<sup>1</sup> Le seguenti tabelle sono frutto di un lavoro condotto sull'autografo orchestrale, collazionato con lo spartito.

<sup>2</sup> Così nell'autografo orchestrale. Nello spartito l'aria è un tono sotto, e lo stesso vale per tutta la scena quarta.

<sup>3</sup> Seguo la dicitura della partitura autografa che da qui principia il finale primo, rispettando però la divisione scenica presente nel libretto, e la scansione musicale delle diverse sezioni.

ATTO II				
Scena	Tipologia	Tonalità	Metro e agogica	Organico
1	ARIA MARGHERITA Intermezzo orchestrale <sup>4</sup> e sortita Margherita (Rec. + Aria «O ben mio, nessun più dica»); duetto Margherita- Ruggero	Sol magg. Sol magg. <sup>5</sup> La min./magg.	3/4 Allegretto grazioso 2/4 Adagio 3/8 Andante Affettuoso	Orchestra (d'ora in poi sottintesa), coro di ancelle (voci femminili), Margherita (soprano), Ruggero
2	Coro ancelle e cabaletta Margherita	Sol magg. Fa magg.	3/4 Allegretto 3/4 Allegro brillante	Margherita e coro di ancelle
3	DUETTO ILDA- RUGGERO Interludio orchestrale e recitativo	Do min.	4/4 Andante Sostenuto	Ilda sola in prigione
4	Scena e gran duetto Ilda- Ruggero	Sol magg.  Mi min. Sol magg. Do magg.	4/4-2/4 Molto mosso e agitato 4/4-2/4 Adagio 2/4-4/4 Molto mosso/Moderato/Allegro vivo	Ilda e Ruggero
5	CORO <sup>6</sup> Coro e ronda dei soldati spagnoli	Mi magg.	3/4 Moderato-Più mosso	Coro di soldati spagnoli
6	Scena: Ilda e Marta fuggitive	Mi magg.	4/4 Allegro vivo 3/4 Moderato	Ilda e Marta (che fugge)
7	FINALE SECONDO Coro di nozze <sup>7</sup> (soldati e donne); Scena (Rec. accomp.); Pezzo concertato e insurrezione fiamminga («gran scena della rivolta», con banda int. e poi sul palco); <sup>8</sup>	Do magg.  Do magg.  Fa# min. Re min. Re magg. Re min.	2/4 Meno mosso  4/4 Andante mosso  4/4-12/8 Adagio 4/4 Allegro agitato/Mosso e vigoroso (con due rapidi passaggi di cesura in 6/4 tra la ripetizione dei cori)	Coro maschile e femminile, Ruggero, Margherita, Ilda, Velasco, coro di congiurati fiamminghi, il Conte Bergh, Cav. Di Nuà, Diego

<sup>4</sup> Si usa qui la dicitura vergata dall'autore, che si trova nel volume autografo contenente il secondo atto dell'opera.

<sup>5</sup> Nell'autografo dell'opera i numeri solistici di Margherita sono scritti nella tonalità di sol maggiore. Delle annotazioni a matita, presumibilmente dello stesso Faccio, prescrivono il trasporto un tono sotto. Nello spartito sono in Fa magg.

<sup>6</sup> Questo numero risulta separato e precedente rispetto al finale secondo. Si riportano quindi fedelmente le indicazioni dell'autore. In realtà, drammaturgicamente, il finale secondo inizia proprio con questo coro.

<sup>7</sup> Nel manoscritto sono stati eliminati i primi due versi delle strofe dei soldati e delle donne, presenti nel libretto.

<sup>8</sup> Il momento che prelude alla rivolta (Adagio, 12/8) può essere, nella mia idea, interpretato come un Largo Concertato.

ATTO III				
Scena	Tipologia	Tonalità	Metro e agogica	Organico
1	ROMANZA RUGGERO <sup>9</sup> Recitativo e romanza Ruggero («Bianca, bianca, muta, muta»); coro di fiamminghi vittoriosi (con banda interna); cabaletta di Ruggero	Fa min./ Lab magg. (sia recitativo che romanza)  Fa magg.  Fa min. Lab magg.	4/4 Adagio 3/4 Moderato assai  6/8 All.vivace  4/4-3/4 Mod.assai	Ruggero, coro di rivoltosi fiamminghi (voci maschili)
2	DUETTO E TERZETTO Scena e duetto	Fa min. Lab magg. Reb magg. Mi magg. <sup>10</sup> Reb magg.	4/4 Moderato  4/4 Moderato-Mosso assai-Allegro vivo	Ruggero, Conte di Bergh
3	Scena e terzetto	Reb magg. Re magg.  Sol magg.	4/4 Allegro vivo/Meno mosso  9/8 Adagio	Ilda, Ruggero, Margherita
4	FINALE ULTIMO <sup>11</sup> Ingresso del Conte di Bergh in prigione con soldati; Duetto finale, benedizione e morte di Ilda tra le braccia del padre	Sol min. Do min.  Fa min.  La bemolle maggiore (con terzo grado abbassato - do bemolle- in tutti gli ultimi accordi)	4/4 Adagio-Più mosso  4/4-9/8 Sostenuto  4/4 Allegro vivo	Conte di Bergh, Ilda, coro di soldati fiamminghi

<sup>9</sup> Anche in questo caso, si riproduce la denominazione d'autore indicata nell'autografo (come nello spartito cantopiano).

<sup>10</sup> Rapido passaggio modulante quando riprende il recitativo ed esplose la furia di Bergh.

<sup>11</sup> Seguo la dicitura dell'autografo, che fa partire il finale d'atto dall'entrata di Bergh, anche se nel libretto l'ingresso fa ancora parte della terza scena.

# **Appendice II**

Esempi musicali de *I profughi fiamminghi*

Esempio musicale n.1 - Sortita di Ilda, *I Profughi fiamminghi*, I/3

*Andante*

Ilda

Del mio di - let - toer - ran - te

5

*cresc.*-----

deh mi rac-con - tajl fa - to, dim-mi se bel - loega - man - te Ri -

9

tor - ne - ram - mial la - to; o s'èav-viz - zi - tojl - fio - re

13 *cresc. -----*

ch'io gliè-du - cai nel co - re, sead al - tra ne fe' do - no, se

*p*

Ecc.

Esempio musicale n.2 - Romanza di Ruggero, *I Profughi fiamminghi*, III/1

*Moderato assai*

Ruggero

*con espress.*

Bian - ca,

5

bian - ca, mu - ta, mu - ta o - gni no - teel - la m'ap -

8

pa - re: len - ta - men - te mi sa - lu - ta, poi - co -

11

min - cia a so - spi - ra - re... Quei sin - gul - ti co - me

14

stil - le in - fo - ca - tejosen - tojn cor... Ilda, èjn

Ecc.



Esempio musicale n.3 - Terzetto, *I Profughi fiamminghi*, III/3

*Andante moderato*

Ilda Ad - di - o!... di me...sov - ven - gavi,

Margherita

Ruggero

3 non... della mia pie - tà!... di me... di me sovven

6

- - ga - vi, non del - lamia pie-

8

tà!  
Ad - di - o!... la nuo - va pa - tria  
Ad - di - o!... s'io pian - ga la - grime

11

Musical score for measures 11-12. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has two parts: the upper part starts with a whole note rest, followed by a half note 'che', a quarter note 'il', a quarter note 'tuo', a quarter note 'per', a quarter note 'don', and a quarter note 'ci'. The lower part starts with a whole note rest, followed by a half note 'a', a quarter note 'ma', a quarter note 'rej', a quarter note 'ciel', and a quarter note 'lo'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes and rests.

12

Musical score for measures 13-14. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves: a vocal line, a piano accompaniment line, and a bass line. The vocal line has two parts: the upper part starts with a whole note rest, followed by a half note 'dà,', and a quarter note 'in'. The lower part starts with a whole note rest, followed by a half note 'sa,', and a quarter note 'il'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The bass line has a simple accompaniment of quarter notes and rests.

Ecc.

# Appendice III

Esempi musicali de l'*Amleto*

Esempio musicale 1- Brindisi, *Amleto* I/1

Allegro brillante

Il Re

[Fl. Cl, Tri]

Re - quie\_ ai\_ de -

Andante

Allegro brillante

10

*ff*

fun - ti! E col - mi - si d'al - mo liquor la taz - za. O - riam per es -

*f*

Allegro brillante

18

*ff*

si! E il ca - li - ce sia vit - tima\_ ed al - tar.

22

Tal che fra i suo-ni e i can - ti - ci dell' - o - ra arden-te e paz-za,

26

scen-da ru - gia-dae bal - sa - mo sui mor - ti il pio li -

29

bar. Tal che fra i suoni e i can - ti - ci dell' -

32

o - ra arden-te-e paz-za, scen-da ru - gia-dae bal - sa - mo sui

36

mor - tijl<sup>3</sup> pio li - bar. Li - biam! la

39

la - gri - ma<sup>3</sup> sul ci - glio<sup>3</sup> spun-ti. Dan-

42

ziam! che tre - mu<sup>3</sup> lo va - cil - li<sup>3</sup> il

45

Andante mosso

*p*

piè, sì! Re - quieai de

Ecc.



Esempio musicale 2 - Festa nella Gran Sala Reale, *Amleto*, I/1

Ofelia

Amleto

eb - bro la be - stem - mia pu - ni - sci, o Dio pos -

sen - te, Fa che non giungall' a - ni - ma del

La pa - ce\_e - ter - nae il

pa - dre mio dor - men - te.

[Cr. Tbc]

[Cr. Tbc]

11 *tr*

pla - ci - do ri - po - so dei be

15

a - - - ti in - vo - cojo pur sull' -

Arpa

19 *tr*

a - ni - me dei giu - sti

sommessamente, con rabbia

La requie e - terna! la requiee ter - -

22

tra - pas - sa - - - ti.

na! i per - fi - di pre - gan pel ge - ni

Arpa

Ecc.

Esempio musicale n. 3 - Festa nella Gran Sala Reale, *Amleto*, I/1

Pol./Lae./Marc./Aml.

Polonio

Son - dis - ce - sijn ques - ta

Ofelia

reg - gia u - na tur - ba di giul - la - ri. Laerte (scherzosamente) con presti-gie giochi

Amleto

ra - ri E dia-bo-li - che vir - tù. (Nè mot - toa lui

The musical score is written in G major and 4/4 time. It features three vocal parts: Polonius (bass clef), Ofelia (soprano clef), and Amleto (treble clef). The piano accompaniment is in the right and left hands. The score includes lyrics in Italian and a performance instruction for Laerte: '(scherzosamente)'. The piano part features several triplet figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. The lyrics are: 'Polonio: Son - dis - ce - sijn ques - ta; Ofelia: reg - gia u - na tur - ba di giul - la - ri.; Laerte (scherzosamente): con presti-gie giochi; Amleto: ra - ri E dia-bo-li - che vir - tù. (Nè mot - toa lui'.

6 Marcello

feste? Ri - chie - sil tre - man - te, pur mu - toed im -

*tr* *tr*

11

mo - bil mi stet - te da - van - te. Sol cre - dou - na

15 Laerte

vol - ta vo - les - se par - lar). Nulo pa

Sidav - ver?...

18 Polonio

reg - gia a co-de-sti cer - re - ta ni. Son di climigssai lon-

20

ta - ni. Fi - gli son di Bel - ze - bù!

[Trbe]

Ecc.

Esempio musicale n. 4 - Orgia, *Amleto*, I/1

*ff*

Soprani I

Su la dan-za si sca - te - ni fu - ri - bon-da, ar - den-tee paz - za,

*ff*

Soprani II

Su la dan-za si sca - te - ni fu - ri - bon-da, ar - den-tee paz - za,

*ff*

Tenori

Su la dan-za si sca - te - ni fu - ri - bon-da, ar - den-tee paz - za,

*ff*

Baritoni

Su la dan-za si sca - te - ni fu - ri - bon-da, ar - den-tee paz - za,

*ff*

Da qui tagliato

9 e si get-tial suolla taz-za, e tra - svo liar den-teil piè.

e si get-tial suolla taz-za, e tra - svo - liar den-teil piè.

e si get-tial suolla taz-za, e tra - svo liar den-teil piè. *ff*

e si get-tial suolla taz-za, e tra - svo - liar den-teil piè. Dan-za, dan - za,

*ff*  
[Archi, Fg, Cl]

19 *p*

ve' degl' oc-chi la bal -

*p*

Ve' l'an - sar de' bian-chi se - ni, ve' degl' - oc-chi la bal -

dan - za dan [+Ārchi] - [+C̄l. Fg] - [+F̄l. Ott. Cr]

*p*  
[Vc. Cb. Cimb] Cresc.



dan - za. Tut - toè ri - soe lu - cee fior! Dan - - - za!

Tut - toè ri - soe lu - cee fior! Dan - - - za!

dan - za. Tut - toè ri - soe lu - cee fior! Dan - - - za!

za Tut - toè ri - soe lu - cee fior! Dan - - - za!

[+Tutti]

[Vc, Cb, Tamb.]

Ecc.

Esempio musicale n.5 - Monologo Amleto, *Amleto*, II/1

Amleto

[Ob, Cl]

[Archi (8va)]

*p* [Cr]

*pp*

[Fig, Vcl]

5  
8  
Esse-re! onon es-se-re! code-sta la te-siell'-  
[+Legni] *f*

8  
è. Mo-ri-r? Dor-mire e

Violoncello solo

11  
5  
poi? Finir lean

15

go - scie di que - st'e - gra e

[8va]

*ppp*

Ecc.

Esempio musicale 5a - Monologo di Amleto, *Amleto*, II/1.

Amleto

vi - ta ver-ra-noa po-po - lar quel - la fe -

4

ra - le eter - nità di son - - - no?... e qui s'im -

7

pi - glia l'uma - na men - te! e n'e sceij'

*ppp*  
legato

9

dub - bio; e n'e - scejl lun - go pa - zien -

10

*cresc.*  
tar de' sven - tu - ra - ti su que - sta ter -

*p*  
*cresc.*  
*f*

13

ra; av - vegnac

*p*  
*fz*

Ecc.

Esempio musicale n.6 - Re Gonzaga, *Amleto*, II/2.

Re Gonzaga

*p*

Vie - ni, com-pagnaun - tie - pido o - rezzo-ves-per - tin - fa caro-lar-le-

6

mam - mo - le nel-pla-ci-do-giar - din. Vie - ni\_de-li-zia ca - ra

11

di questa vi-taa - ma - ra sor - reggi an-co-ra gl'ul - ti - mi pas - si-del-mio-cam -

La Regina Gonzaga

16

8 min.

Ecc.

Esempio musicale 7 - A parte Re Claudio, *Amleto*, II/2

Il Re

(Re - gi - na, nel co - re mi la - ce - rajl mor - so d'un

*Andante sostenuto*

[Timp., G.C., Vc, Cb pizz.]

5

ne - gro pen - sie - ro, d'un bie - co ri - mor - so. Re-

[Fg, Cr, Vni, Vlc]

9

gi - na, m'a - i ta mi

[Cl, FG, Vni]

Cb, Vc, arco

Cb, Vc, arco

Ecc.



Esempio musicale n.8 - Coro spettatori, *Amleto*, II/2

Vecchi Spett.  Qua - le incan - to! Bra - vi!

Vecchi spett.  Qua - le incan - to! Bra - vi!

Giovani spett.  Noi, più grul - lie

2  bra - vi, bra - vi, bra - vi

 bra - vi, bra - vi, bra - vi (sotto voce)

 men de vo

 dim.

4

Qua-le incan-to! Bra-vi!

vi! Qua-le incan-to! Bra-vi!

ti, vo - gliam l'ar - te

6

bra - vi, bra - vi, bra - vi!

(sotto voce)

bra - vi, bra - vi, bra - vi! Vi - va l'ar - te de' no-str'a -

de' ne po -

dim.

8

vi!

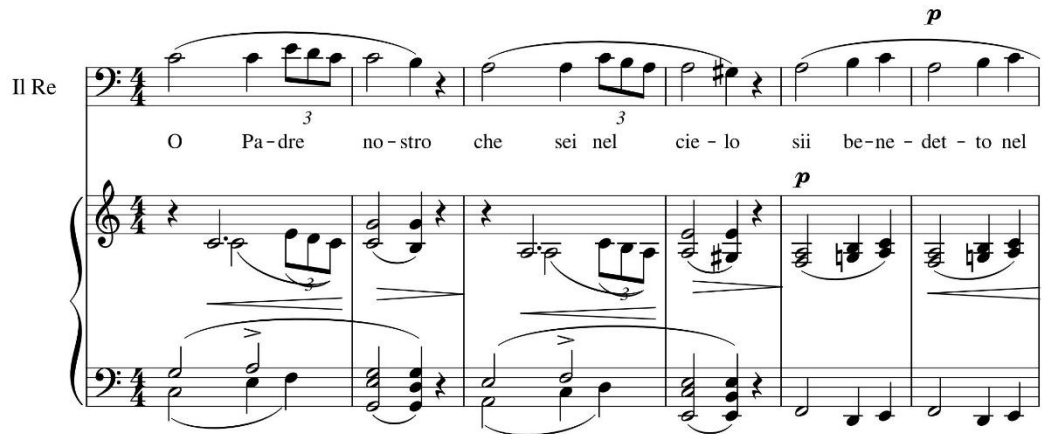
ti.

[Archi, Cr, Cl, Ob]

Ecc.

Esempio musicale n.9 - Pater Noster, *Amleto*, III/1

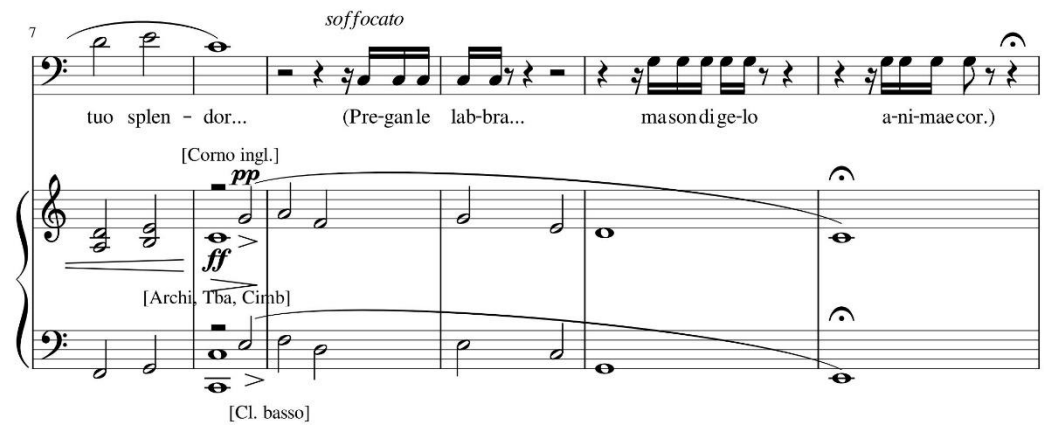
Il Re



O Pa-dre no-stro che sei nel cie-lo sii be-ne-det-to nel

7

*soffocato*



tuo splen-dor... (Pre-gan le lab-bra... mason di ge-lo a-ni-mae cor.)

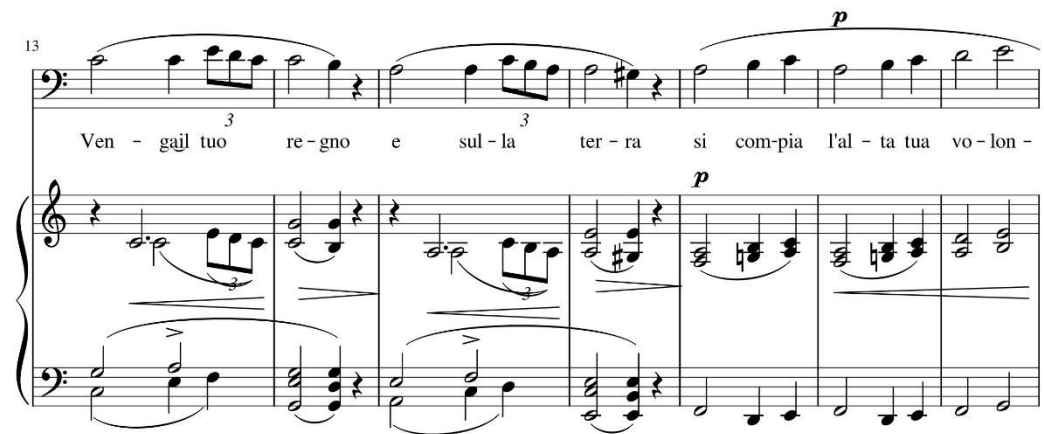
[Corno ingl.] *pp*

*ff*

[Arch. Tba, Cimb]

[Cl. basso]

13



Ven-gai tuo re-gno e sul-la ter-ra si com-pia l'al-ta tua vo-lon-

20

*soffocato*                      *con un grido*                      *soffocato*

tà...                      (Ah!cheunde - mo-nio...                      *f*                      pelcrinm'af - fer-ra.                      Pie-tà,                      pie - tà!)

[Corno ingl.]

*pp*

*ff*

[Archi, Tba, Cimb]

Esempio musicale n.10 - Pazzia e morte di Ofelia, *Amleto*, III/2

Ofelia

[Fl.]

[Ob.]

[Cl, Fg.]

veloce

veloce

3

*Andante semplice*  
*(p) con mesta semplicità*

[Arpa]

[Archi]

*p*

*legatissimo*

La ba-rain - vol - ta d'un drap-po

8

[Fl.]

[Cl, Fg.]

*p*

ne - ro mo - veal-la vol - ta del ci - mi - ter - ro. Zit-ti! chi pas-sa,

15

che-ta - te l'or - me, ch  inquel-la cas - sa v'ha unche dor - me.

Ecc.

Esempio musicale n.11 - Nenia del becchino, *Amleto*, IV/1

Becchino

marcato

[Cr.]

4

Og-gia me, do-ma-nia

*cantando a piacere*

*ppp crescendo poco a poco fff p fz*

[Cb, Vc]

10

te; og - gia te, do-ma-nial re; Og-gialre, do-ma-nia me. Là

[oboe]

*seguendo il canto*



16

è fa - ce 3- ta per mia fè!

*come prima*

3

Ecc.

# Appendice IV

Esempi musicali del *Mefistofele*

Esempio musicale n.1 - Intermezzo sinfonico, *Mefistofele*

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three systems, each with a grand staff (Piano primo and Piano secondo).

**System 1 (Measures 1-5):**  
- **Piano primo:** Measures 1-2 feature a melody with a fermata. Measure 3 has a rest. Measure 4 has a melody with a fermata. Measure 5 has a rest.  
- **Piano secondo:** Measures 1-2 have rests. Measure 3 has a melody with a fermata. Measure 4 has a melody with a fermata. Measure 5 has a melody with a fermata.  
- **Annotations:** "Fanfare e tamburi sul palco" (Measures 1-2), "squillo a destra" (Measure 3), "Fanfare e tamburi sul palco" (Measures 4-5), "squillo a sinistra" (Measure 4), "Tamburi alti" (Measure 4), "Tamburi" (Measure 5).

**System 2 (Measures 6-10):**  
- **Piano primo:** Measures 6-8 have rests. Measures 9-10 feature a melody.  
- **Piano secondo:** Measures 6-8 feature a rhythmic pattern. Measures 9-10 feature a melody.  
- **Annotations:** "Fanfara sul palco" (Measures 9-10), "Tamburi" (Measures 6-8).

**System 3 (Measures 11-14):**  
- **Piano primo:** Measures 11-14 feature a melody.  
- **Piano secondo:** Measures 11-14 feature a melody.  
- **Vocal Line:** Measure 11 has a rest. Measure 12 has a rest. Measure 13 has a note with a fermata. Measure 14 has a note with a fermata.  
- **Annotations:** "[Mefist.]" (Measure 13), "Al - l'ar - mi!" (Measures 13-14).

15

[Faust]  
All'ar - mi!

21

Fanfara

Fanfara sul palco

All-

25

ar

Ecc.

Esempio musicale n. 2 - Intermezzo sinfonico, *Mefistofele*

Pianoforte primo

Pianoforte secondo

8

8

Religioso

Te De - um lau -

[Mefist.]

6

[Mefist. e cori]

*ff*  
(Organo)

Te De - um lau - da - mus, te Do - mi -

*fff*  
[Mefist. e cori]

da - mus, te Do - mi - ne con - fi - te - mur. Te De - um lau - da - mus, Te Do - mi -

(Organo)

16

ne con - fi - te - mur. **Allegro** (tutti) *ff*

ne confi - te - mur. **Allegro** Vi - va la Chie - sa! *ff*

Vi - va la Chie - sa!

*ff*

Esempio musicale n.3 - Duetto Elena-Faust, *Mefistofele*, IV/2

Inginocchiato davanti ad Elena *Andante amoroso*

Faust

[Le Coretidi s'allontanano] *pp*  
 For - ma ide-al pu - ris - si-ma

legatissimo e dolce

Violoncello

4

del - la Bell-ezza e - ter na! Un uomti si pro - ster - na! in - na-mora-to al

9 *p*

suo - lo. Vol-gi vêr me vêr me la cru - na di tua pu - pil - la bru-na, va - ga

13

co-mela lu - na, ar - den - te co - me il sol, ar - den - te co - me il sol.

18

Un uom ti si pro - ster - na, un uom ti si pro ster - na in - na - mo -

*allargando secondando il cantante*

22

ra - to, in - na - mo ra - to al suol. O inca

*f*

*pp*  
*dolcissimi ed eguali*

Elena

Ecc.



Esempio musicale n.4 - Duetto Elena-Faust, *Mefistofele*, IV/2

Elena

Dim-mi co-me fa - rò a-par-lar l'i-di-o-ma so - a - ve?

Faust

Fru-go nel

*pp*

4

Tu mi ris-pon-di: A - ve! Fru-go nel

*con dolcezza*

cor e ti ris-pon-do: A - ve! Co-sì tu pur co - me au-gel-loa ri -

7

*stringendo un poco*

cor, fru-go nel cor, fru-go nel cor e ti ri-spon do:

chia - mo...

Ecc.

Esempio musicale n.5 - Son lo spirito che nega, *Mefistofele*, I/2

Mefistofele

*rall.*

chia-ma-si pec - ca - to, ciò che chia-ma-si pec - ca - to, Mor - tee

8 *Più mosso con fuoco*

Mal! Ri - doe av - ven-to ques-ta sil - la - ba: 'No'.

*rall.*

*più mosso con fuoco*

13

Strug - go, ten-to, rug-go, si - bi - lo. 'No'. Mor - do, in - vi - schio,

*ff a tempo*

*rall.*

*f a tempo*

*p*

19

strug-go, ten-to, rug-go, si - bi - lo, fi - schio! - fi - schio! fi - schio!

*ff*

(fischia violentemente con le dita tra le labbra)

24

fi - schio! fi - schio! Eh!

*ff* *fff*

28 *Allegro fucoso*

*ff* *con brio*

Ecc.

Esempio musicale n. 6 - Romanza del mondo, *Mefistofele*, II/2

*Più presto*

Mefistofele

Ec - cojl mon - do, vuo - toe ton-do, s'al - za, scen-de, bal-zae

*Più presto*

11

splen-de. Fa ca - ro leso - to il

17

so - le, tre - ma, rug - ge, dàe di - strug - ge o - ra ste - ri - le,

*vigoroso* *leggero*

or fe - con - do. Ec - co il mon-do.

8

*ff*

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The middle staff is the right-hand piano part in treble clef, and the bottom staff is the left-hand piano part in bass clef. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the third measure. The piece concludes with a fermata over the final note of the vocal line and a *v* (ritardando) marking below the piano part.

Ecc.

## BIBLIOGRAFIA

### FONTI MUSICALI E LIBRETTI:

BOITO, ARRIGO, *Amleto, Tragedia lirica in quattro atti / poesia di / Arrigo Boito / Musica del Maestro / Franco Faccio / da rappresentarsi / al Teatro Carlo Felice in Genova / la Primavera 1865 / Regio Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, Milano-Napoli, s.d. [ma 1865].*

BOITO, ARRIGO, *Mefistofele / opera / in / un prologo e cinque atti / di / Arrigo Boito / da rappresentarsi al R. Teatro della Scala / Carnevale-Quaresima 1868 / R. Stabilimento Tito di Gio. Ricordi, Milano, s.d. [ma 1868].*

BOITO, ARRIGO, *La Gioconda / melodramma in quattro atti / di / Tobia Gorrio / musica di / A. Ponchielli / R. Stabilimento Musicale / Tito di Gio. Ricordi, Milano, s.d. [ma 1876].*

BOITO, ARRIGO, *Nerone / Tragedia in cinque atti / Milano / Fratelli Treves, Editori, Milano, 1901.*

BOITO, ARRIGO, *Mefistofele*, partitura autografa, 4 voll., 370 x 265 mm, 1868.

FACCIO, FRANCESCO ANTONIO, *I Profughi fiamminghi, Dramma lirico in tre Atti*, partitura autografa, 4 voll., 400 x 288 mm, 1863.

FACCIO, FRANCESCO ANTONIO, *Amleto*, partitura autografa, 4 voll., 375 x 270 mm, 1865.

FONTANA, FERDINANDO, *Asrael / Leggenda in quattro atti / di Ferdinando Fontana / musica di / Alberto Franchetti / Ricordi editore, s.d. [ma 1888].*

PRAGA, EMILIO, *I Profughi fiamminghi / Melodramma in tre atti / poesia di / Emilio Praga / musica di / Franco Faccio / Milano / Regio stabilimento musicale / Tito di Gio. Ricordi, Milano-Napoli, s.d. [ma 1863].*

## **RECENSIONI E SCRITTI IN PERIODICI DELL'EPOCA:**

ARRIGHI, CLETTO, «Cronaca grigia», 12 settembre 1880.

COMINAZZI, PIERO, *Appendice*, in «La Fama, rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», 17 novembre 1863.

BOITO, ARRIGO, *Cronaca musicale parigina*, «La Perseveranza», 2 marzo 1862.

ID., *Cronaca musicale*, «La Perseveranza», 13 settembre 1863.

ID., *Cronache dei Teatri*, «Figaro», 21 gennaio 1864.

ID., *Polemica letteraria*, «Figaro», 4 febbraio 1864.

ID., *Cronache dei Teatri*, «Figaro», 11 febbraio 1864.

ID., *Mendelssohn in Italia*, «Giornale della Società del Quartetto», 1864.

ID., *Buon anno. Ballatella*, «Cronaca grigia», 1° gennaio 1865.

ID., *Esperimenti della società del quartetto. Terzo esperimento*, in «Giornale della Società del Quartetto», 14 maggio 1865.

ID., *A Sua Eccellenza il Ministro dell'Istruzione Pubblica. Lettera in quattro paragrafi*, «Il Pungolo», 21 maggio 1868.

FALDELLA, GIOVANNI, *Lettera letteraria a T.M. – Il Bello brutto*, «Serate Italiane», 17 gennaio 1875.

FERRARI, PAOLO, «Il Pungolo (Appendici)», 4-5 settembre 1861.

FILIPPI, FILIPPO, *La musica dell'avvenire*, «La Perseveranza», 13 febbraio 1860.

ID., «La Perseveranza», 9 settembre 1861.

ID., «La Perseveranza», 14 novembre 1863.

ID., «La Perseveranza», 3 giugno 1865.

ID., *Rassegna musicale*, in «La Perseveranza», 9 marzo 1868.

ID., «La Perseveranza», 21 marzo 1870.

ID., *Il romanzo realistico in Francia e in Italia*, in «La Perseveranza», 28 giugno 1875.

ID., FLORES D'ARCAIS, FRANCESCO, *Rassegna musicale*, in «Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti», VI/9, 1867.

MARCELLIANO, MARCO MARCELLO, «Il Trovatore», 10 settembre 1860.

MAZZUCATO, ALBERTO, *Dell'intervento della musica strumentale nel dramma e di alcune composizioni di Meyerbeer*, in «Giornale della Società del Quartetto», 31 gennaio 1865.

ID., *Al Professore Stefano Ronchetti-Monteviti*, in «Giornale della Società del Quartetto», 31 maggio 1865.

RICORDI, GIULIO, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», 15 marzo 1868.

SCALVINI, ANTONIO, «Rigoletto: giornale letterario, teatrale», 13-20 novembre 1863.

SPERI, LUIGI, «Politica del popolo», 12 novembre 1863.

### **OPERE FILOSOFICHE E TRATTATI:**

BURKE, EDMUND, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2017.

HEGEL, GEORG WILHELM FREDRICH, *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di Paolo D'Angelo, Roma-Bari, Laterza, 2000.



HEGEL, GEORG WILHELM FREDRICH, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, a cura di Paolo Gambazzi e Gabriele Scaramuzza, Milano, Mondadori, 2000.

HUGO, VICTOR, *Prefazione del Cromwell*, a cura di Grazia Tamburini, Palermo, Lisi, 2000.

JACOBI, FRIEDRICH HEINRICH, *Idealismo e realismo*, a cura di Norberto Bobbio, Torino, De Silva, 1948.

KLINGEMANN, AUGUST, *Le veglie di Bonaventura*, a cura di Elena Agazzi, Parma, Guanda, 1989.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM, *Laocoonte, ovvero dei confini della pittura e della poesia*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica, 1991.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Nascita della tragedia*, a cura di Giorgio Colli, Torino, Adelphi, 2007.

ID., *Considerazioni inattuali*, con un saggio di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1981.

ID., *La gaia scienza e Idilli di Messina*, nota introduttiva di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 2007.

PAUL, JEAN, *Il discorso del Cristo morto e altri sogni*, traduzione italiana di Bruna Bianchi, Parma, Franco Ricci editore, 1977.

ROSENKRANZ, KARL, *Estetica del Brutto*, a cura di Remo Bodei, Palermo, Aesthetica, 1994.

ID., *Neue Studien*, 4 voll., Leipzig, Koschny, 1875-1878 (ristampa Hildesheim, Olms, 1980).

SCHILLER, FRIEDRICH, *Sulla poesia ingenua e sentimentale; Del sublime; Sul patetico*, a cura di Andrea Pinotti, Milano, Fabbri, 2005.

ID., *L'educazione estetica dell'uomo*, a cura di Guido Boffi, Milano, Rusconi, 1998.

SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, con un saggio di Giuliano Baioni, Napoli, Guida, 1989.

WACKENRODER, WILHELM HEINRICH, *Scritti di poesia e di estetica*, a cura di Federico Vercellone, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

### **SAGGI CRITICI E CONTRIBUTI VARI:**

AGAMBEN, GIORGIO, *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, 1994.

ID., *Disappropriata maniera*, in ID., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 82-95.

ASHBROOK, WILLIAM, *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in *Reading Opera*, edited by Arthur Groos and Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 268-287.

ID., *La Disposizione scenica per il Mefistofele di Boito. Studio critico*, in WILLIAM ASHBROOK, GERARDO GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1988 pp. 5-18.

ARCANGELI, MASSIMO, *La lingua poetica della Scapigliatura milanese*, Roma, Aracne, 2003.

ASOR ROSA, ALBERTO, *Creazione e assestamento dello stato unitario (1860-1887)*, in «Storia d'Italia. Annali» n.4, vol. II, *Dall'Unità a oggi. La cultura*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 821-999.

BAIONI, GIULIANO, *Teoria della società e teoria della letteratura nell'età goethiana*, in FRIEDRICH SCHLEGEL, *Sullo studio della poesia greca*, a cura di Andreina Lavagetto, Napoli, Guida, 1989, pp. 7-37.

BALDACCI, LUIGI, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1997.

ID., *Arrigo Boito*, in Id., *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 313-316.

BALZAC, HONORÉ DE, *Il capolavoro sconosciuto*, in Id., *La commedia umana*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, vol. 3, Milano, Mondadori, 2013.

BELLINI, MANUELE, *Orrore nelle arti: prospettive estetiche sull'immaginazione del limite*, Milano, Lucisano, 2008.

BERLIN, ISAIAH, *Le radici del Romanticismo*, Milano, Adelphi, 2003<sup>2</sup>.

BETTELLA, PATRIZIA, *The Debate on Beauty and Ugliness in Italian Scapigliatura and Baudelaire*, in «Rivista di studi italiani», 1, 2000, pp. 68-85.

BETTINI, FILIPPO, (a cura di) *La critica e gli Scapigliati*, Bologna, Universale Cappelli, 1976.

BEZZOLA, GUIDO, *Il fantastico della Scapigliatura*, in «Studi di letteratura francese», XIII. *La letteratura fantastica*, I, 1987, pp. 61-77.

BIANCHI, DANTE, *Intorno a La Gioconda di Arrigo Boito*, in «Studia Ghisleriana», II/1, 1950, pp. 81-104.

BISSOLI, FRANCESCO, *La Lina di Ponchielli nel solco di un genere medio*, Lucca, LIM, 2010.

ID., *Storia e forme della Marion Delorme di Ponchielli*, Lucca, LIM, 2012.

BOITO, CAMILLO, *Storielle vane*, Milano, Fratelli Treves Editore, 1876.

ID., *Il maestro di setticlavio*, a cura di Emanuele d'Angelo, postfazione di Anselm Gerhard, Bari, Progedit, 2015.

BORELLI, GIOVANNI, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone 1924*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

BORRIELLO, ANTONIO, *Mito, poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Napoli, Guida, 1950.

BOSIO, ELISA, *L'epistolario di Arrigo Boito*, tesi di dottorato, Padova, 2010.

BUDDEN, JULIAN, *Wagnerian tendencies in Italian opera from the Scapigliatura to Franchetti and Smareglia*, in *Music and theatre. Essays in honour of Winton Dean*, edited by Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 299-332.

BULVER, KATHRYN M., *La femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, New York, Peter Lang, 1995.

BURONI, EDOARDO, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2013.

BUSNELLI, MARIELLA, *Il cammino della Gioconda*, in *Amilcare Ponchielli*, Milano, Nuove Edizioni, 1985, pp. 77-103.

BUSONI, FERRUCCIO, *Arrigo Boito, in memoriam*, in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 398-401.

BUTLER, JUDITH, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, a cura di Federico Zappino, Milano, Mimesis, 2013.

CAILLOIS, ROGER, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984.

CAMPANA, ALESSANDRA, *Opera and Modern Spectatorship in Late Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

CARLI, ALBERTO, *Anatomie scapigliate. L'estetica della morte tra letteratura, arte e scienza*, Novara, Interlinea, 2004.

CARNAZZI, GIULIO, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989.

CASTEX, PIERRE-GEORGES, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

CAVELL, STANLEY, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, Torino, Einaudi, 2004.

CERVELLI, INNOCENZO, *Liberalismo e conservatorismo in Prussia 1850-1858*, Bologna, Il Mulino, 1983.

CESARI, FRANCESCO, *Ferdinando Fontana librettista*, in *Scapigliatura & Fin de Siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento, scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006, cit., pp. 325-343.

CESERANI, REMO, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

CLÉMENT, CATHERINE, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle, 1979.

CONRANWELL, NEIL, *The literary fantastic. From Gothic to Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.

CROCE, BENEDETTO, *Arrigo Boito*, in Id., *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, Bari, Laterza, 1947<sup>5</sup>, pp. 256-274.

DAHLHAUS, CARL, *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987.

ID., *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Roma, Astrolabio, 2014.

D'ANGELO, EMANUELE, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma, battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

ID., (con Federica Riva), *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel Museo storico del Conservatorio di musica di Parma*, in «Studi verdiani», 18, 2004, pp. 63-147.

ID., (a cura di), *Arrigo Boito. Il primo Mefistofele*, Venezia, Marsilio, 2013.

ID., *Alla scuola di Boito. L'Asrael di Ferdinando Fontana*, in Alberto Franchetti. *L'uomo, il compositore, l'artista. Atti del Convegno Internazionale*, a cura di Paolo Giorgi e Richard Erkens, Lucca, LIM, 2015, pp. 55-76.

ID., *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'Amleto del 1865*, in «Verdiperspektiven», 1 (2016), pp. 43-66.

ID., «Nessuno travederà alcuna idea del Giuramento»: *l'Angelo di Hugo e il libretto della Gioconda*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 227-235.

D'ANGELO, PAOLO, *L'estetica del romanticismo*, Bologna, Il Mulino, 2018.

DELL'AQUILA, MICHELE, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel Libro dei versi di Arrigo Boito*, in «Otto/Novecento», V/1, 1981, pp. 55-79.

DEL CUETO, CARLOS, *Opera in 1860s Milan and the End of the Rossinian Tradition*, PhD Dissertation, «Clare College» Cambridge University, 2011.

DEL PRINCIPE, DAVID, *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy. The Demons of Scapigliatura*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, Associated University Presses, 1996.

DE RENSIS, RAFFAELLO, *Franco Faccio. Arte, Scapigliatura, Patriottismo*, Roma, NeoClassica, 2016.

ID., «*L'Amleto*» di A. Boito, con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi, Ancona, La Lucerna, 1927.

ID., *Lettere di Arrigo Boito*, Roma, «Novissima», 1932.

DERLA, LUIGI, *Estetica e poesia di Arrigo Boito*, in «Otto/Novecento», XVIII/3-4, 1994, pp. 6-38.

DÖHRING, SIEGHART, HENZE-DÖHRING, SABINE, *Dramma musicale: von Boitos Mefistofele zu Verdis Otello*, in Id., *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1997, pp. 198-216.

DOSSI, CARLO, *Vita di Alberto Pisani*, Milano, Garzanti, 2008.

EMANUELE, MARCO, *Opera mondo e crepuscolo del melodramma*, in *Mefistofele*, Torino, Edizioni del Teatro Regio, 2002, pp. 9-29.

ID., *Polifonia di stili e crepuscolo del melodramma in Mefistofele: Elena e Margherita*, in Id., *Voci, corpi, desideri. La costruzione dell'identità nel melodramma*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 149-165.

ESCHILO, *Oresteia*, a cura di Ezio Savino, introduzione di Umberto Albini, Milano, Garzanti, 1998.

FABIO, ALESSANDRA, «*Stretto orizzonte e sconfinate l'ali...*» *Franco Faccio alla corte della Scapigliatura*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, Ismez, 2006, pp. 49-87.

FARINELLI, GIUSEPPE, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2010.

ID., (a cura di), *La pubblicistica a Milano nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984.

FAVARO, ROBERTO, *Musica, estetica e musicologia: trasversalità della categoria del Brutto*, in «Musica/Realtà», XIII, 37, 1992, pp. 37-52.

FERRARIS CASTELLI, MARIA PIA, *Arrigo Boito e il problema scenico del suo tempo*, BML, pp. 89-94.

FORNASETTI, ALICE, *Inventario metrico dell'Amleto di Arrigo Boito*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LIV/3, 2001, pp. 227-272.

FOUCAULT, MICHEL, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993.

FRANCESCHINI, STEFANIA, *La produzione operistica di Amilcare Ponchielli e l'influenza della Scapigliatura milanese (con estratti di alcune lettere finora inedite)*, in *Scapigliatura & Fin de Siècle: libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento, scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006, pp. 169-207.

FRANCO, CARLO, *Nerone ed Eschilo secondo Arrigo Boito*, in «Lexis», 20, 2002, pp. 241-250.

FREUD, SIGMUND, *Opere*, a cura di Cesare Luigi Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 1969.

GAGNEBIN, MURIELLE, *Fascination de la laideur: la main et le temps*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978.



EAD., (tesi di laurea), *Essai sur la laideur: contribution à une philosophie du malheur*, Lausanne, L'âge d'homme, 1978.

GAILLARD CORSI, JONE, «*Il cerotto che fa per la magagna*». *Arrigo Boito e il melodramma*, in «Romance Languages Annual», V, 1993, pp. 208-218.

GALLIA, FRANCESCO, *Wagner e Boito*, BML, pp. 127-135.

GARIN, EUGENIO, *La cultura italiana tra '800 e '900*, Bari, Laterza, 1963.

GARZIA, MATILDE, *L'Amleto di Arrigo Boito*, Milano, Officine grafiche Fratelli De Silvestri, 1929.

GAMBAZZI, PAOLO, *Introduzione*, in GEORG WILHELM FREDRICH HEGEL, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle Lezioni di Estetica*, a cura di Paolo Gambazzi e Gabriele Scaramuzza, Milano, Mondadori, 2000, pp. 1-83.

GERHARD, ANSELM, *Verdi, Wagner e la «prosa musicale»*, in *Otello. Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi*, Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2002, pp. 127-147.

ID., *Ponchielli, Wagner e il “Genere sinfonico strumentale” negli anni Ottanta*, in «Studi Pucciniani», 4, 2010, pp. 17-36.

ID., *Giuseppe Verdi*, München, C. H. Beck, 2012.

ID., «*Cortigiani, vil razza bramata!*» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi (Prima parte)*, in «Acta Musicologica», 84/I, 2012, pp. 37-63.

ID., «*Cortigiani, vil razza bramata!*» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi (Seconda parte)*, in «Acta Musicologica», 84/II, 2012, pp. 199-223.

ID., *Verdi e l'«estetica del brutto»: una «spaventosa pittura della società» per l'Opera reale di Londra*, in *I Masnadieri*, «La Fenice prima dell'Opera», Venezia, Edizioni del Teatro La Fenice, 2012-2013, 3, pp. 11-32.

GHISLANZONI, ANTONIO, *Autobiografia di un ex-cantante e altri racconti musicali*, Roma, NeoClassica, 2016.

GHIRARDINI, GHERARDO, *Invito all'opera. La Gioconda di Amilcare Ponchielli*, Milano, Mursia, 1999.

GIAZOTTO, REMO, *Hugo, Boito e gli «scapigliati»*, in *L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 149-164.

ID., *Inediti di Arrigo Boito*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXI/1-4, 1997, pp. 115-151.

GIORDANETTI, PIERO, MAZZOCUT-MIS, MADDALENA, SCARAMUZZA, GABRIELE, *Itinerari estetici del brutto*, Milano, Libreria Cortina, 2011.

GIRARD, RENÉ, *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.

GIRARDI, MICHELE, *Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento*, BML, pp. 95-106.

ID., «*Mefistofele*»: *un'affascinante utopia*, in *Mefistofele*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1995, pp. 27-37.

GIVONE, SERGIO, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

GREG, WALTER WILSON, *Hamlet's Hallucination*, in «The Modern Language Review», vol. 12, No. 4, (Oct. 1917), pp. 393-421.

GROPALI, ENRICO, *Da Victor Hugo a Arrigo Boito*, in *La Gioconda*, Milano, Edizioni del teatro alla Scala, 1997, pp. 103-111.

GUARNIERI CORAZZOL, ADRIANA, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988.

EAD., «*Fate un chiasso da demoni / colle palme e coi talloni*». *La disgregazione dei livelli di cultura nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento*, in «*Opera & Libretto*», II, 1993, pp. 381-416.

EAD., *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

EAD., *Nerone, opera postuma*, in *Studi sul Novecento musicale in memoria di Ugo Duse*, a cura di Nino Albarosa e Roberto Calabretto, Udine, Forum stampa, 2000, pp. 51-63.

EAD., *Psicologia del pianto e opera italiana postunitaria*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 7-23.

GUCCINI, GERARDO, *Spettacolo e visione nella drammaturgia di Arrigo Boito*, in *Mefistofele*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1995, pp. 39-61.

ID., *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876)*, in *Mefistofele di Arrigo Boito*, a cura di William Ashbrook e Gerardo Guccini, Milano, Ricordi, «*Musica e Spettacolo*», 1998, pp. 147-266.

GUI, VITTORIO, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

ID., *Boito e il Mefistofele*, in «*L'opera*», II/4, 1966, pp. 22-24.

HELBLING, HANNO, *Arrigo Boito. Ein Musikdichter der italienischen Romantik*, München, Piper-Schott, 1995.

HENNEBERGER, MATTHIAS, ZONDERGELD, REIN A., *Der Traum von Perfektion: Arrigo Boito, Librettist und Komponist*, in *Oper und Operntext*, herausgegeben von J.M. Fischer, Heidelberg, Carl Winter, 1985, pp. 117-130.

HUTCHEON LINDA, HUTCHEON MICHAEL, *Four Last Songs. Aging and creativity in Verdi, Strauss, Messiaen, and Britten*, Chicago, Chicago University Press, 2015.

JANNELLI, FRANCESCA, *Hegel e gli hegeliani sul brutto: una ricezione controversa*, in «Materiali di Estetica», 10, Milano, CUEM, 2004, pp. 9-28.

KÖRNER, AXEL, *Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York-London, Routledge, 2009.

KOSELLECK, REINHART, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007.

ID., *Storia. La formazione del concetto moderno*, traduzione e cura di Rossana Lista, Bologna, CLUEB, 2009.

KREUTZER, HANS JOACHIM, *Übersetzung als Literaturoper: Boito*, in Id., *Faust. Mythos und Musik*, München, C.H.Beck, 2003, pp. 132-136.

LIPPMANN, FRIEDRICH, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986.

LOFFI RANDOLIN, MARINA, *La fase "eroica" della Scapigliatura. Lettura del «Figaro» all'interno della pubblicistica milanese coeva*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1974, pp. 338-369.

LOSURDO, DOMENICO, *Tra Hegel e Bismarck. La rivoluzione del 1848 e la crisi della cultura tedesca*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

LUZIO, ALESSANDRO, (a cura di), *Carteggi verdiani*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947, 4 voll.

MAEDER, COSTANTINO, *La redenzione di Faust nel Mefistofele di A. Boito*, in «Incontri», VII/2, 1992, pp. 55-65.

ID., *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002.

ID., *Amleto de Boito et l'ambigüité d'un dénouement heureux*, in *Interculturalité, intertextualité. Les livrets d'opéra, fin XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle. Actes du colloque international organisé les 3 et 4 mai 2002 à l'Université de Nantes, Centre International des langues, par le CRINI, Centre de recherches sur les identités nationales et l'interculturalité*, coordonné par Walter Zidaric, Nantes, CRINI, 2003, pp. 9-18.

ID., *Arrigo Boito fra tradizione e innovazione. La strutturazione metrica nella creazione librettistica*, in *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, a cura di Michela Meschini e Carla Carotenuto, Ravenna, Longo, 2007, pp. 23-32.

MANZONI, ALESSANDRO, *Adelchi*, a cura di Gilberto Lonardi, commento e note di Paola Azzolini, Venezia, Marsilio, 2005.

MANZOTTI, MICHELE, *L'estetica di Arrigo Boito attraverso gli scritti musicali*, in «Musica e cultura», II/3, 1988, pp. 151-170.

MARCHAND, GUY, *Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 1002-1021.

MARIANI, GAETANO, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971.

MARINELLI, CARLO, *Faust secondo Gounod e Boito*, in *Progetto Faust*, a cura di L. De Piccoli, Treviso, Edizioni Ente Teatro Comunale di Treviso, 1991, pp. 61-71.

MARINI, VINICIO, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e classicismo*, Torino, Loescher, 1968.

MARTINOTTI, SERGIO, *Gli scritti musicali di un «giovane signore assai saputello e scapestrato»*, BML, pp. 137-146.

ID., *Boito critico musicale (nel 150° della nascita)*, in «Otto/Novecento», XVII/1, 1993, pp. 9-27.

MAURINO, FERDINANDO D., *Boito and Baudelaire*, in «Forum Italicum», I/21, 1987, pp. 88-94.

MAZZINI, GIUSEPPE, *Filosofia della musica*, a cura di Stefano Ragni, Pisa, Domus Mazziniana, 1996.

MAZZOCUT-MIS, MADDALENA, *Il gonzo sublime*, Milano, Mimesis, 2005.

MELCHIORI, GIORGIO, *Shakespeare all'opera. I drammi nella librettistica italiana*, Roma, Bulzoni, 2006.

MERKER, NICOLAO, *La Germania. Storia di una cultura da Lutero a Weimar*, Roma, Editori Riuniti, 2016.

MOESTRUP, JØRN, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen, Munksgaard, 1966.

MONTANI, PIETRO, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

MORELLI, GIOVANNI, (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, Firenze, Olschki, 1994.

MORETTI, GIAMPIERO, *Heidelberg romantica: romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Napoli, Guida, 2002.

ID., *Nichilismo e romanticismo: estetica e filosofia della storia fra Ottocento e Novecento*, Roma, Cadmo, 1988.

MURGIA, GIOVANNI ANTONIO, *La breve parabola della Maria Tudor di Carlos Gomes*, in *Die Musik des Mörders. Les Romantiques et l'Opéra / I Romantici e l'Opera*, a cura di Camillo Faverzani, Lucca, LIM, 2018, pp. 199-211.

NARDI, PIERO, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

ID., (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano Mondadori, 1942.

NICASTRO, GUIDO, *Faust da Goethe a Boito*, in Id., *Letteratura e musica. Libretti d'opera e altro teatro*, Rovito, Marra, 1992, pp. 111-121.

ID., *La Gioconda di Ponchielli tra Hugo e Boito*, in Id., «*Sogni e favole io fingo*». *Gli inganni e i disinganni del teatro tra Settecento e Novecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 147-155.

ID., *Nerone. La biografia di un artista*, Ivi, pp. 157-166.

NICOLAISEN, JAY, *Italian opera in transition. 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.

ID., *The First "Mefistofele"*, in «19th-Century Music», Vol. 1, No. 3, (marzo 1978), pp. 221-232.

NIKITPOULOS, ALISON TERBELL, *Arrigo Boito's "Mefistofele": Poetry, music, and revisions*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

O'GRADRY, DEIRDRE, *The Devil's advocate: Evil in the Works of Arrigo Boito*, in Ead., *The last Troubadours. Poetic drama in Italian opera 1597-1887*, London-New York, Routledge, 1991, pp. 180-201.

EAD., *Piave, Boito, Pirandello. From Romantic Realism to Modernism*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2000.

EAD., *From deformity to madness: from deconstruction of form to 're-form': Hugo, Piave, Boito and Pirandello*, in «Testo», 50, 2005, pp. 33-49.

PAGLIAI, MORENA, *Arrigo Boito fra tragedia e melodramma*, in Ead., *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento*, Firenze, Cesati, I, 1994, pp. 69-99.

PAOLINI, PAOLO, *Arrigo Boito e Manzoni: un'ammirazione travagliata*, in *Il «Vegliardo» e gli «Antecristi». Studi su Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 104-127.

Id., *Sull'elaborazione del «Mefistofele» di Arrigo Boito*, in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana» vol. 26/I, gennaio-aprile 1997, pp. 111-122.

PESTELLI, GIORGIO, *I «Cento anni» di Rovani e l'opera italiana*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-631.

PICARD, TIMOTHÉE, *Pour une autre Italie musicale: le Mefistofele d'Arrigo Boito*, in «L'Avant-Scène Opéra», 238, 2007, pp. 62-65.

PINCHETTI, GIULIO, *Opere*, a cura di Fiorenza Vittori, Milano, Marzorati, 1974.

POLIGNANO, ANTONIO, *Ponchielli, Boito e La Gioconda*, in *Amilcare Ponchielli*, Milano, Nuove Edizioni, 1985, pp. 67-75.

Id., *Forma, parola ed immagine nella librettistica minore di Arrigo Boito*, BML, pp. 107-125.

POMILIO, TOMMASO, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati*, Lecce, Manni, 2002.

PORTINARI, FOLCO, *«Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale»: storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, EDT, 1981.



PRAGA, EMILIO, *Poesie. Tavolozza, Penombre, Fiabe e leggende, trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.

PUPPI, ELISA, *La genesi dell'Amleto di Franco Faccio*, in *Vertemus. Prima serie di studi musicali e teatrali veronesi*, a cura di Paolo Rigoli, Verona Conservatorio statale di musica «E.F. Dall'Abaco», 2001, pp. 101-123.

RABKIN, ERIC STANLEY, *The fantastic in literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976.

RESNIK, SALOMON, *Dall'immaginario all'onirico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

ID., *Impatti estetici*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.

RIBON, MICHEL, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

RISOLO, MICHELE, (a cura di), *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito (1868)*, Napoli, Perrella, 1916.

ROCCATAGLIATI, ALESSANDRO, *Opera, opera-ballo e grand opera: commistioni stilistiche e recezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-70)*, in *Opera e libretto*, vol. II, a cura di Gianfranco Folena, Giovanni Morelli e Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1993, pp. 283-349.

ROSA, GIOVANNA, *Il mito della capitale morale. Letteratura e pubblicistica a Milano fra Otto e Novecento*, Milano, Edizioni di Comunità, 1982.

EAD., *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

ROSS, PETER, «*E l'ideal fu sogno*». *Arrigo Boito und seine Reformoper Mefistofele*, in «*Jahrbuck für Opernforschung*», 3, 1990, pp. 69-86.

ROSTAGNO, ANTONIO, *Nuove tipologie e geometrie operistiche nell'epoca della Scapigliatura*, in *Scapigliatura e Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, a cura di Johannes Streicher, Sonia Teramo e Roberta Travaglini, Roma, ISMEZ, 2006, pp. 209-244.

SAID, EDWARD, *Sullo stile tardo*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

SALVETTI, GUIDO, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1977, pp. 567-604.

ID., *I compositori «avveniristi»: Boito e Faccio*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1996, II, pp. 370-376.

SCARAMUZZA, GABRIELE, *Derive del melodrammatico*, Milano, CUEM, 2004.

ID., *Il brutto all'opera. L'emancipazione del negativo nel teatro di Giuseppe Verdi*, Milano, Mimesis Edizioni, 2013.

SCARSI, GIOVANNA, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972.

EAD., *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura e musica*, Roma, Studium, 1979.

SCHÜSSLER, KERSTIN, *Noi, più baldi e men devoti / Vogliam l'arte dei nepoti. Arrigo Boitos und Franco Faccios Oper Amleto als Manifest des nuovo melodramma*, in «Aspetti Musicali. Musikhistorische Dimensionen Italiens 1600 bis 2000», Köln, Verlag Dohr, 2001, pp. 175-186.

SCHWARTZ, ARMAN, *Puccini's Soundscapes: Realism and Modernity in Italian Opera*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2016.

ID., *Realism and Skepticism in Puccini's Early Operas*, in *Giacomo Puccini and His World*, edited by Arman Schwartz and Emanuele Senici, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 29-48.

SEGOND, ANDRÉ, *Arrigo Boito et Mefistofele*, in *Mefistofele d'Arrigo Boito*, Arles, Actes Sud – Opéra de Marseille, 1994, pp. 9-14.

SERPIERI, ALESSANDRO, *Otello: l'eros negato. Psicoanalisi di una proiezione distruttiva*, Milano, Il Formichiere, 1978.

SEVERI, RITA, *Per un "Amleto" garibaldino: il melodramma di Franco Faccio con libretto di Arrigo Boito*, in «L'Italie dans l'Europe romantique. Confronti letterari e musicali», a cura di E. Kancef, A. Poli, Moncalieri, CIRVI, 1996, pp. 661-676.

SHAKESPEARE, WILLIAM, *Amleto*, cura e traduzione di Nemi D'Agostino, Milano, Garzanti, 2006.

SIEBERS, TOBIN, *The Romantic fantastic*, Ithaca, Cornell University Press, 1984.

SIRCH, LICIA, «*Forme insolite*» e «*unità delle idee*». *Aggiornamenti bibliografici ponchielliani*, in «Rivista Italiana di Musicologia», n. 49, 2014, pp. 233-251.

EAD., *Pentagrammi manzoniani. Amilcare Ponchielli e I Promessi sposi*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 2015.

SITÀ, MARIA GRAZIA, FRISANO, ROBERTO, (a cura di), *Alberto Mazzucato. Un musicista friulano nella Milano ottocentesca. Atti del Primo Convegno di Studi*, Udine, Pizzicato Edizioni Musicali, 2000.

STRINDBERG, AUGUST, *Amleto e Faust*, a cura di Franco Perrelli, Milano, Ubulibri, 1988.

SURDICH, LUIGI, *La narrativa scapigliata*, Modena, Mucchi, 1995.

SZONDI, PETER, *Saggio sul tragico*, a cura di Federico Vercellone, Torino, Einaudi, 1996.

- TATTI, MARIASILVIA, (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, 2005.
- TARCHETTI, IGINIO UGO, *Amore nell'arte*, Roma, NeoClassica, 2017.
- TEDESCHI, RUBENS, *Boito e gli scapigliati*, in Id., *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 5-27.
- TEDESCO, SALVATORE, *L'Estetica di Alexander Gottlieb Baumgarten*, Palermo, Aesthetica, 2000.
- TELVE, STEFANO, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione, I*, in «Lingua Nostra», LXV/1-2, 2004, pp. 16-30.
- ID., *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione, II*, in «Lingua Nostra», LXV/3-4, 2004, pp. 102-114.
- TESSARI, ROBERTO, *La Scapigliatura. Un'avanguardia artistica nella società industriale*, Torino, Paravia, 1975.
- TINTORI, GIAMPIERO, (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986.
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983.
- VIAGRANDE, RICCARDO, *Arrigo Boito. «Un caduto chèrubo» poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008.
- VILLA, ANGELA IDA, (a cura di), *Arrigo Boito. Opere letterarie*, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001<sup>2</sup>.
- EAD., *Arrigo Boito massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», XVI/3-4, 1992, pp. 5-51.

EAD., *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, in *Otto/Novecento*», XVIII/2, 1994, pp. 135-195.

VITTORINI, FABIO, *Lo spettro e il perturbante: Amleto (II)*, in Id., *Shakespeare e il melodramma romantico*, Milano, La Nuova Italia, 2000, pp. 251-315.

WATT, IAN, *Miti dell'individualismo moderno: Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, traduzione di Maria Baiocchi e Mimì Gnoli, Roma, Donzelli, 2007.

ZAPPINO, FEDERICO, *Il potere della melanconia*, in JUDITH BUTLER, *La vita psichica del potere. Teorie del soggetto*, Milano, Mimesis, 2013, pp. 7-37.

ZIDARIČ, WALTER, *L'univers dramatique d'Amilcare Ponchielli*, préface de Costantino Maeder, Paris, Harmattan, 2010.