

LA CRITICA SU ARRIGO BOITO,  
LETTERATO E MUSICISTA.  
PROPOSTA PER UNA RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

EDOARDO BURONI

La figura artistica di Arrigo Boito, poeta e compositore, si colloca a cavallo tra la letteratura e la musica: tale duplice appartenenza ha fatto sì che la critica sull'autore si sia sviluppata in modo eterogeneo, pervenendo anche a conclusioni e giudizi tra loro difformi in merito alla qualità artistica dei lavori di questo esponente della scapigliatura milanese. Il presente articolo si propone dunque di ricostruire un quadro diacronico degli studi che hanno interessato l'opera di Arrigo Boito, considerando sia l'aspetto letterario sia l'aspetto musicale, e anzi tentando di dimostrare come per una più completa, sicura e convincente comprensione di questo autore e della sua produzione sia necessario tenere ben congiunte le sue due nature artistiche.

*The artistic figure of Arrigo Boito, poet and composer, can be found halfway between literature and music; due to this dual context, criticism of the author has developed in different ways, also reaching divergent conclusions and judgments on the artistic quality of the work of this exponent of the Milan Scapigliatura. This article therefore aims to reconstruct a diachronic picture of studies involving the work of Arrigo Boito, considering both literary and musical aspects, and indeed attempting to show that for a more complete, confident and convincing understanding of this author and his production it is necessary to keep his two artistic natures connected.*

1. LA FIGURA DI ARRIGO BOITO  
ALL'INTERNO DELLA SCAPIGLIATURA

IL movimento della Scapigliatura nacque e si sviluppò principalmente nel capoluogo lombardo; richiamandosi alle recenti tendenze europee tardoromantiche e decadenti, gli esponenti scapigliati si prefissero l'obiettivo di sprovvincializzare la cultura nostrana. Essi si cimentarono in particolare sul fronte letterario, tanto poetico quanto prosastico, ma condussero la loro battaglia intellettuale contemplando più ampi orizzonti: accanto all'impegno come critici e giornalisti,<sup>1</sup> gli scapigliati si occuparono infatti anche delle diverse manifestazioni e discipline artistiche.

In tale contesto, che ancora una volta era in gran parte debitore di suggestioni provenienti da oltralpe, merita di essere citato anzitutto Giuseppe Rovani, primo vero 'ideologo' del movimento e promotore di una fusione delle «Tre Arti

Edoardo Buroni, Facoltà di lettere e filosofia, Università di Milano, via Festa del Perdono 7, 20122 Milano; edoardo.buroni@unimi.it

<sup>1</sup> Si vedano GIUSEPPE FARINELLI, *La pubblicistica 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, IPL, 1984 e GIULIO CARNAZZI, *Da Rovani ai perduti. Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, LED, 1992.

sorelle». <sup>1</sup> Su un'analogia lunghezza d'onda si collocarono poi, seppure con teorizzazioni e realizzazioni peculiari, anche autori come Emilio Praga, Carlo Dossi e Arrigo Boito. <sup>2</sup>

Figura complessa, quest'ultima, appunto perché rappresentativa di un autore che si è dedicato tanto all'arte delle parole quanto a quella dei suoni. Lui stesso definì la musica, in gioventù, «regina su tutte le arti», <sup>3</sup> e ancora nella maturità la riteneva «la più divina delle arti» <sup>4</sup> perché, rispetto alla parola, era giudicata un «linguaggio mille volte più intimo e più possente»; <sup>5</sup> ma è assodato che Boito si è imposto più come poeta e letterato che non come musicista, nonostante i suoi esordi e soprattutto la sua formazione (avvenuta principalmente presso il Conservatorio di Milano) avrebbero potuto lasciar prevedere diversamente. <sup>6</sup> Già le prime prove scolastiche boitiane degne di attenzione, la 'cantata patria' *Il quattro giugno* e ancor più il 'mistero' *Le sorelle d'Italia*, <sup>7</sup> scritte in collaborazione con l'amico fraterno Franco Faccio, collocavano questo personaggio in uno *status* ambiguo, o forse sarebbe meglio dire plurimo e ambivalente: in parte musicista e in tutto poeta.

Tale duplice attribuzione resterà infatti un tratto costitutivo della figura di Boito, il quale del resto non smise mai di occuparsi personalmente di composizione musicale, sia in qualità di uomo di cultura e di studioso, <sup>8</sup> sia come direttore del Conservatorio di Parma, sia, soprattutto, perché impegnato fino alla morte da un lato a seguire in prima persona le rappresentazioni nazionali e internazionali di *Mefistofele*, e dall'altro a stendere e limare senza pace una seconda opera di cui sarebbe stato autore sia del testo poetico sia di quello musicale: il postumo e incompiuto *Nerone*.

All'interno dell'attività del Boito poeta spicca forse maggiormente quella di librettista: infatti la produzione lirica per così dire 'pura', per quanto significativa sotto diversi aspetti, non si è contraddistinta per prolificità, limitandosi anzi sostanzialmente a due lavori giovanili parzialmente rielaborati nel corso degli anni: *Il libro dei versi* e *Re Orso*; oltretutto di quest'ultimo poemetto è stata rilevata da

<sup>1</sup> GIUSEPPE ROVANI, *Le tre arti*, Milano, Treves, 1874, p. v.

<sup>2</sup> Sull'argomento si vedano ad esempio GIOVANNA SCARSI, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Roma, Studium, 1979 e EADEM, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica ed esiti novecenteschi*, «Otto/Novecento», v, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 145-176.

<sup>3</sup> Arrigo Boito. *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 1170.

<sup>4</sup> GIAMPIERO TINTORI, *Il carteggio completo Boito - Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in Arrigo Boito *musicista e letterato*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 151-179: 168.

<sup>5</sup> *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 72.

<sup>6</sup> Significativo però che la targa della via milanese a lui dedicata, perpendicolare alla Via Verdi e dunque nei pressi del Teatro alla Scala di Milano, designi l'autore di cui ci si sta occupando con il titolo di «musicista».

<sup>7</sup> PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 40-73 e, per i testi, Arrigo Boito, cit., pp. 1337-1362.

<sup>8</sup> Basti ricordare il conferimento nel 1893 della laurea *honoris causa* in Musica decretato dall'Università di Cambridge: per una descrizione dell'avvenimento, ricostruito anche in chiave aneddotica, si veda RAFFAELLO BARBIERA, *La curiosa vestizione di Arrigo Boito*, in IDEM, *Ideali e caratteri dell'Ottocento*, Milano, Garzanti, 1940, oltre a PIERO NARDI, *op. cit.*, pp. 597-600 che in gran parte si rifà al precedente.

più critici la similarità morfologica e in parte linguistica con il genere librettistico. Ma questo del melodramma è ancora una volta un genere ibrido, a cavallo tra le due arti praticate dall'autore, e per giunta un genere che coinvolge altre discipline, rispetto alle quali Boito si poneva in un'ottica estetica complessiva che concedeva autonomia solo parziale a ciascuna di esse.

Ciò spiega perché gli studi e gli studiosi boitiani afferiscano a diversi ambiti, rendendo alquanto eterogenea e complessa una ricostruzione organica dello stato dell'arte sulla critica a proposito di questo poeta-musicista; si aggiunga che, essendo Boito un autore certo importante ma non di primissimo piano nel panorama ottocentesco, l'attenzione a lui riservata non è stata costante nel corso dei decenni, e in molti casi non è stata esclusiva: infatti a una focalizzazione monografica è stata spesso preferita una trattazione inserita in un panorama più ampio, generalmente dedicato alla Scapigliatura.

Cionondimeno è sembrato possibile proporre un regesto, per quanto di necessità rapsodico, che intende contribuire a delineare il quadro critico costruitosi attorno alla figura di Arrigo Boito. Considerato quanto rilevato poco sopra sarà però opportuno, se non addirittura doveroso, sconfinare dal campo più strettamente letterario, per quanto predominante, e considerare anche i contributi realizzati in ambito musicologico; viceversa rischierebbe di venire menomata la poliedrica ma unitaria figura dell'autore, a discapito anche dei rilievi poetici (e infatti è capitato in più di un'occasione che un singolo studioso abbia affrontato l'argomento in chiave multidisciplinare). Tale profonda convinzione sta alla base della presente proposta di rassegna critico-bibliografica, come si capirà meglio affrontando i singoli contributi di cui si parlerà, i più convincenti dei quali sono appunto quelli che hanno analizzato Boito e la sua opera da entrambi i punti di vista ricordati.

Infine va precisato che è sembrato meglio iniziare l'indagine a partire dal Novecento, quando ormai si poteva guardare alla produzione boitiana con un sufficiente grado di distanziamento oggettiva: nei decenni precedenti, infatti, i giudizi di critici, letterati e studiosi erano spesso viziati da ragioni di carattere personale o militante. Questo perché, soprattutto negli anni iniziali della sua carriera, lo stesso Boito volle presentarsi a lettori e intellettuali come un convinto e battagliero innovatore, gettandosi in prima persona e spesso in modo dirompente nella mischia della critica: ciò naturalmente suscitò reazioni spaventate o piccate da parte di chi temeva o vedeva con diffidenza tali posizioni, o al contrario stimolò nei sodali scapigliati difese e lodi talvolta dettate da puro spirito di parte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Data l'autorevolezza della penna che lo scrisse, merita di essere ricordato almeno il seguente giudizio espresso nel 1880: «Al Tarchetti, allo Zendrini, al Praga il settanta chiuse le porte; le aprì ad Arrigo Boito, il quale fu un po' di quella brigata, se bene egli proceda più direttamente dal romanticismo fantastico di Germania». Il poeta e letterato toscano riconosceva già dunque a Boito un'originalità personale e un'innovatività maggiori di quelle di altri pur apprezzati autori scapigliati. GIOSUE CARDUCCI, *Dieci anni a dietro*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1937, vol. XXIII: *Bozzetti e Scherme*, p. 252.

## 2. I PRIMI ANNI DEL NOVECENTO

Già nei primi decenni del secolo scorso la figura e la produzione di Boito sono state studiate da differenti punti di vista, e hanno prodotto interpretazioni e riflessioni critiche disparate e spesso antitetiche: un tratto che si rivelerà una costante anche successivamente, e certo ascrivibile alla complessità e alla non univoca qualità delle realizzazioni boitiane.

Qualità su cui nel 1906 espresse alcune circostanziate riserve Ildebrando Pizzetti, a sua volta compositore e in parte anche autore dei propri libretti, allorché esaminò il *Mefistofele* (1868, poi rielaborato fino ad assumere la sua veste definitiva nell'edizione veneziana del 1876) comparandolo con le altre principali trasposizioni operistiche del poema goethiano. Se l'analisi proposta era eminentemente musicale e criticava l'incapacità di Boito nel coniugare le sue ottime intenzioni e intuizioni con la sua ben più lacunosa abilità compositiva, Pizzetti dimostrò però anche un chiaro apprezzamento tanto sotto il profilo drammaturgico ed estetico quanto sotto il profilo poetico per quella che riteneva la riduzione musicale del *Faust* più fedele e convincente rispetto all'originale tedesco, nonché un'opera in sé importante per il contesto italiano in cui fu composta e presentata.<sup>1</sup>

Il primo contributo di rilievo di carattere monografico è stato pubblicato a commento dell'uscita del solo libretto, in forma di tragedia, di *Nerone* (1901): il volume è opera di Romualdo Giani, significativamente tanto letterato quanto musicologo, e fu poi riedito con alcune aggiunte nel 1924, data della prima rappresentazione, postuma, del melodramma.<sup>2</sup> Lo studio, come gli riconobbe lo stesso Boito, era ricco di spunti importanti, denotava grande erudizione e un'analiticità non comune: pur non risparmiando alcune critiche al libretto-tragedia, Giani riconosceva all'autore di aver saputo trattare meglio di altri suoi predecessori il complesso mondo e la complessa vicenda dell'imperatore romano, adattando con maestria il soggetto alle esigenze del teatro musicale, transcendendolo; a questo proposito è importante sottolineare la dichiarazione secondo cui il *Nerone* boitiano «non è la concezione d'un verseggiatore, distesa nelle forme più atte a rivestirsi di note e foggiate secondo le necessità del melodramma – non è insomma una composizione letteraria che debba poi tradursi nel linguaggio dei suoni – ma è la creazione d'un artista multanime, sorta da un'ispirazione complessa, poetica e plastica e musicale a un tempo».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> ILDEBRANDO PIZZETTI, *Il Faust della leggenda, del poema, e del dramma musicale*, «Rivista Musicale Italiana», XIII, Torino, Fratelli Bocca, 1906, pp. 1-49.

<sup>2</sup> Per le citazioni successive si farà appunto riferimento a ROMUALDO GIANI, *Il "Nerone" di Arrigo Boito*, Torino, Fratelli Bocca, 1924<sup>2</sup>, *passim*.

<sup>3</sup> E più oltre: «Se dunque è vero che la tragedia dev'essere "concepita nel seno della musica", nessuna opera risponde a questa necessità meglio del *Nerone* di Arrigo Boito. L'ispirazione, che l'anima, muove – vedemmo – da un mondo interiore, dalle profonde intimità del mistero; e per ciò a punto è tale che, dopo essersi determinata nella parola e atteggiata di visibili apparenze nella plastica della scena, anela ancora alla musica dal cui regno è sorta e nelle cui forme soltanto può trovare la sua espressione compiuta».

Proprio nei versi di *Nerone* Giani ravvisava, per la prima volta, il pieno affrancamento da parte di Boito dalle convenzioni del codice librettistico. Stupisce alquanto, però, che lo studioso si dimostrasse tanto soddisfatto di questa poesia che altro «non è se non una parte dell'espressione totale» (come si può notare, Giani era un consapevole e dichiarato sostenitore delle teorie wagneriane nella forma in cui esse erano state recepite nel nostro Paese) senza averne prima avuto alcun riscontro concreto: il volume fu infatti pubblicato e riedito prima che l'opera potesse essere ascoltata dal critico; non solo, ma questi contemplava nelle sue pur acute e spesso pertinenti riflessioni anche l'atto quinto della tragedia, che in realtà non trovò mai una realizzazione musicale se non sotto forma di qualche abbozzo.

Colmò per primo questa lacuna e parlò dunque con maggior cognizione di causa Vittorio Gui, non per nulla, oltre che studioso, celebre direttore d'orchestra. In contemporanea con la prima rappresentazione dell'opera, questo musicista ne pubblicò un'analisi interessante: comprensibilmente la componente musicologica era preponderante; ma l'autore, consapevole dell'inopportunità di separare le diverse arti che concorrono a dar forma compiuta a un melodramma e ancor più nel caso di Arrigo Boito, la associò costantemente al suo rapporto con la poesia, la drammaturgia e l'estetica. Non veniva negata l'esistenza di pregi e momenti ben realizzati, ma si metteva in luce come alla bellezza dei versi (ancorché talvolta appesantiti da eccessiva erudizione e di conseguenza da scarsa efficacia drammaturgica) non corrispondesse sempre una musica altrettanto ispirata; in sostanza vale come epitome quanto l'autore sottolineò in apertura del suo studio: dal suo punto di vista a Boito mancò «il dominio assoluto della materia chiamata a servizio della sua emozione così elevata e profondamente religiosa, mancò quindi alla sua arte il perfetto equilibrio tra sostanza nucleare e rivestimento sonoro». <sup>1</sup>

Un approccio metodologico e analitico analogo, nonché coevo, si ebbe ad opera di Arnaldo Bonaventura, il quale concentrò la sua monografia sull'altro melodramma di cui Boito era stato autore unico: *Mefistofele*. Anche questo musicologo era giustamente convinto che occupandosi dell'autore padovano, e a maggior ragione di quest'opera, fosse necessario «raccolgere sotto la denominazione di *Artista* il musicista e il poeta: ché, trattandosi di Arrigo Boito, l'uno non può né deve andar disgiunto dall'altro»; <sup>2</sup> né mancavano nella trattazione considerazioni in base alle quali sarebbe stato opportuno estendere il medesimo concetto a tutta la produzione boitiana, velocemente scandagliata nei suoi esiti positivi e negativi, giungendo alla significativa conclusione che

<sup>1</sup> VITTORIO GUI, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, p. 16. Sempre a proposito della prima rappresentazione di *Nerone* si ricorderanno anche i contributi monografici contenuti nel periodico «La lettura» all'inizio del 1924 a firma, tra gli altri, di Arturo Pompeati, Ettore Romagnoli e Giovacchino Forzano: in essi si prendeva in considerazione anche la messinscena che l'opera vide nel suo natale scaligero.

<sup>2</sup> ARNALDO BONAVENTURA, *Arrigo Boito, Mefistofele. Guida attraverso il poema e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, p. 37.

altissimo è il posto che gli spetta tra i *poeti di teatro* (non potendosi applicargli il minor titolo di *librettista*), avendo egli stampato nel campo della poesia destinata alla musica scenica l'orma di un ingegno superiore che seppe spaziare nelle più alte regioni dell'arte.<sup>1</sup>

Prevedibile allora che, pur sottolineando alcune manchevolezze o alcuni passi critici presenti nel libretto, nella partitura e nella loro interazione, il giudizio di Bonaventura su *Mefistofele* fosse nel complesso molto positivo.

Di ben altro avviso si mostrò il musicologo Luigi Pagano, il quale, ancora nel medesimo anno (e ripubblicando il saggio nel 1928), propose un'eccessivamente severa disamina della produzione poetica boitiana, non solamente melodrammatica. Lo studioso, che si concentrava in particolare su aspetti metrici e lessicali, metteva in luce l'originalità e la creatività di cui Boito aveva innegabilmente dato prova; ma ne sottolineava la diffusa vacuità, sovente l'improprietà contestuale, tanto che agli occhi del critico non emergevano una vera forma artistica e una vera caratterizzazione dei personaggi, quanto piuttosto uno stucchevole e in ultima analisi asettico divertimento verbale sempre uguale a se stesso e interpretabile come puro passatempo ludico dell'autore.<sup>2</sup> In sostanza, compendia tagliante Pagano,

L'attitudine di Arrigo Boito [...] è meramente edonistica: è non di approfondimento nella creazione, ma di distacco. Nell'uso di ciò che è significazione verbale egli procede qui come a dietro l'abbiamo veduto procedere nell'uso di ciò che nella poesia è suono: cerca il diletto. Al giuoco del ritmo multiplo, della rima difficile, del sottile intrico e delle propagate e arteficate ripercussioni dei suoni risponde nel suo spirito esattamente il giuoco della parola rara, dell'epiteto prezioso, dell'immagine bizzarra o screziata o avventante o sgargiante. Egli è ai margini dell'arte, non al centro dell'arte. [...] Trastullo intellettuale. Squisito, finché volete; aristocratico anche, se così vi piaccia: ma trastullo.

Questa critica così netta portava lo studioso a mettere persino in dubbio la musicalità e la musicabilità dei versi boitiani, anche in quel caso ai suoi occhi viziati da analogie con l'arte sonora più formali e concettose che realmente profon-

<sup>1</sup> Ivi, p. 51. E verso la conclusione: «Destano meraviglia la sicurezza, la libertà, il discernimento con cui il giovane Boito seppe procedere nell'opera di rinnovamento del melodramma italiano. Innanzitutto egli ristabilisce l'equilibrio tra la funzione del poeta e quella del compositore, tra il dramma e la musica. Wagner? Sì, anche Wagner: e prima anche Gluck: ma prima ancora Claudio Monteverdi! [...] Affermiamo però risolutamente che dell'unione tra il dramma e la musica Arrigo Boito ebbe un'idea molto superiore a quella che ne avevano i suoi contemporanei e che il *Mefistofele*, sia per esser nato dalla stessa mente come poesia e come musica, sia per la felice compenetrazione dell'una coll'altra, ci si presenta come un tutto organico quale non si sarebbe potuto trovare nelle altre opere teatrali del tempo. Se poi, dai rapporti tra la musica e il testo, passiamo a considerare quelli tra l'elemento vocale e l'elemento strumentale, dobbiamo riconoscere che il Boito seppe armonizzarli in perfetto equilibrio»: ivi, pp. 132-133.

<sup>2</sup> Un esempio tra tanti, relativo alla lingua di un libretto: «La "beltà morbida", il "madore (anche caldo!) che irrorà", il "dèmone che s'annida... in una mano", l'"avorio che si allumina", l'"artiglio piccioletto...": è il Moro, questi che ci sta innanzi? Eh no: è Arrigo Boito, che, nella quiete del suo studio, per ingannar la noja di un'ora scioperata, leviga con lima parnassiana la punta di esili strali su cui poi induce una leggera patina d'oro»: LUIGI PAGANO, *Arrigo Boito, l'artista e Nota boitiana*, in IDEM, *La Fionda di Davide*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1928, pp. 1-78: per questa e per le citazioni successive *passim*.

de; non venivano così risparmiati, nemmeno sotto il profilo drammaturgico, i libretti dell'autore, a partire da *Mefistofele*: l'opera era biasimata sia in quanto trasposizione audace ma riduttiva dell'originale goethiano (Pagano preferiva la prima alla seconda versione), sia appunto in quanto a veste poetica, sia in quanto a veste musicale, giudicata fintamente innovatrice e prodiga invece di legami con la tradizione e di nuovi vizi d'autore, sia in quanto a fusione tra le due arti. Facevano però eccezione in tanta riprovazione *Nerone* e, soprattutto, *Falstaff*; in quest'ultimo caso la ragione era semplice: l'opera è una commedia, e il gioco verbale è congeniale e consustanziale al genere; per quanto riguarda *Nerone* va invece precisato che dietro lo pseudonimo di Luigi Pagano si celava il già citato Romualdo Giani, e smentire se stesso, per quanto sotto mentite spoglie, sarebbe stato bizzarro.<sup>1</sup>

Analoghi giudizi sprezzanti furono espressi sempre nel 1924 da un altro critico, che può forse essere considerato il primo e in assoluto più intransigente detrattore dell'intera produzione poetica boitiana: Enrico Thovez, il quale dalle colonne della *Gazzetta del popolo* sostenne:

«Eh no, per essere un giocoliere squisito ed aristocratico in letteratura, e sopra tutto in poesia, occorrono rare doti meccaniche di agilità, di eleganza, di sonorità impeccabile, che il Boito non possedette mai. [...] La sonorità del suo ritmo è povera e banale; le sue rime mediocri e di comodo; la sua fraseologia (sopra tutto prima dell'*Otello* e del *Falstaff*) è la misera lingua da spogliatoio melodrammatico, quel frasario di libretti d'opera avvivati da parole insolite o strane che volevano parere profonde, che inquinano il tentativo di rinnovamento della lirica romantica lombarda, raccogliaticcio, impuro, barocco, funambolico».<sup>2</sup>

A sostegno dell'arte boitiana si era però già in precedenza levata l'autorevole voce di Benedetto Croce, il quale nel suo lavoro critico e storiografico più volte riedito aveva dato di Arrigo Boito una lettura interpretativa originale, suggestiva, forse non pienamente condivisibile ma certo non priva di acume e di un fondo di verità. Prima ancora che interessarsi delle minuzie stilistiche o linguistiche,

<sup>1</sup> Interessante rilevare un'opportuna precisazione avanzata da Pagano ma assente nella monografia del suo *alter ego* reale: «finché non sia nota la musica non è possibile alcun giudizio intorno al testo, se non in quanto sia considerato nell'unico rispetto della concezione. O la musica del *Nerone* si rivelerà adeguata all'intento; e noi celebriamo la vittoria dell'artista su quello che dovette essere, veramente, l'aspro travaglio della sua coscienza. O si paleserà inadeguata; e Arrigo Boito, come poeta musicista, come *artifex duplex*, avrà perduta la sua partita con l'avvenire»; ma evidentemente nella riedizione del saggio vi fu un'aggiunta, in contrasto con quanto appena riportato, giacché alla p. 73 si legge che *Nerone* «era già tutto penetrato dal presentimento della musica per le stesse qualità della visione sconfinante nel mistero della leggenda e in ciò che di più ebbro è negli affetti e più arcano; e parve, *dopo musicato*, meno musicale; non attuato – rispetto alla concezione originaria – che in parte, scemato delle sue immagini più fulgide, mortificato nei suoi accenti più intensi, stroncato nella ragion d'essere della sua stessa unità. [...] Tra l'intento e l'effetto – l'una e l'altra volta [scil. con *Mefistofele* e *Nerone*] – non s'offuscò nel Boito la coscienza d'arte: mancò la virtù della fantasia».

<sup>2</sup> Traggo la citazione da EMANUELE D'ANGELO, FEDERICA RIVA, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel Museo storico del Conservatorio di musica di Parma*, «Studi verdiani», Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2004, 18, pp. 63-147: 91; il numero originale del periodico è ormai di difficilissima reperibilità, e diversi studi sono da anni costretti a citare il passo facendo ricorso ad altre fonti indirette.

messe anzi in secondo piano e ritenute di per se stesse prive di valore,<sup>1</sup> Croce svolgeva il suo ragionamento a partire dal concetto di Romanticismo, e identificando quest'ultimo con le più complesse e in alcuni casi più provocatorie, estreme ed inquiete forme con le quali si era manifestato oltralpe (lo *Sturm und Drang*, sostanzialmente): considerato in tale ottica, questo movimento non poteva aver trovato in autori pur grandi ma anche in un certo senso posati quali erano stati Leopardi e Manzoni dei veri rappresentanti nostrani. Di conseguenza al Croce era facile affermare:

Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito. [...] Di tanto in tanto, a quel tragico e mostruoso, alla morte e al male, al soccombere di ogni bene, egli si fa superiore col riso; non già col cinismo, che è aridità di cuore, ma con l'*humour*, con l'ironia di sé medesimo, che, nascendo da reazione d'intelletto perspicace, si colora di bizzarria. In quella tragicità, egli scopre lo stravagante, il grottesco, il buffo.<sup>2</sup>

Una volta che se ne accetti l'assunto, è innegabile che il critico cogliesse nel segno, attribuendo il giusto rilievo ai diversi aspetti che caratterizzano la produzione boitiana; soprattutto poetica, però, giacché se è vero che Croce non escludeva dalla sua analisi i libretti (manifestando particolare apprezzamento per *Nerone*), è però altrettanto vero che si concentrava soprattutto sul *Libro dei versi* e su *Re Orso*. Non solo, ma come per i lavori poetici autonomi il critico si interessava per lo più delle intuizioni e delle immagini poetiche e simboliche, dei melodrammi considerava precipuamente l'insieme, gli effetti drammaturgici, la fisionomia dei personaggi; veniva in questo modo arbitrariamente collocata in secondo piano o addirittura ignorata la musica, ivi compresa la sua relazione col testo verbale.

Voce secondaria, ma degna di nota non foss'altro che per la sua appartenenza di genere non comune a questa altezza storica, è quella della critica letteraria Bianca Tamassia Mazzarotto, anch'ella espressasi nel 1924. Contrariamente a quanto visto poco fa, la studiosa si è concentrata in prevalenza sulla produzione librettistica dell'autore, prendendone in considerazione anche i lavori minori e mai rappresentati o musicati;<sup>3</sup> così riteneva capolavori dell'intera librettistica italiana i testi scritti dal poeta padovano per sé o per Verdi: *Ero e Leandro*, *Basi e bote*, *Mefistofele*, *Nerone*, *Otello* e *Falstaff*. La Tamassia Mazzarotto sottolineava in particolare l'abilità metrica di Boito e la sua capacità di servirsi al contempo delle parole per creare una poesia di per se stessa musicale: si avrebbe infatti «una più accurata ricerca di gamme, di melodie, di vere e proprie armonie dovute al minuzioso esame del valore tonale non solo d'ogni parola, ma d'ogni sillaba e d'ogni suono. [...] E pare che] il poeta si sforzi di far perdere al vocabolo ogni materialità

<sup>1</sup> «Che cosa importa la qualità del linguaggio appreso il poeta, quando tutto sta nel come egli lo parli?»: BENEDETTO CROCE, *Arrigo Boito*, in IDEM, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, vol. I, Bari, Laterza, 1956<sup>6</sup>, pp. 253-271: 257.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 254-255.

<sup>3</sup> BIANCA TAMASSIA MAZZAROTTO, *La poesia nei libretti del Boito*, «Rivista d'Italia», xxvii, vol. II, pp. 66-82. Ma le sue conoscenze erano lacunose e in parte errate: nella nota 1 a p. 74 si legge infatti: «Altri libretti attribuiti a Boito sono: *Fram* (per il Domeniceti), *Semir* (per il Sangermano), un *Zoroastro* e un *Orestide* inediti o introvabili».

così come lo rende duttile, fluido, pieghevole, pronto ad ogni capriccio dell'estro. L'aiutava in questo giuoco sapiente lo squisito intuito musicale e l'innata tendenza allo strano e al difficile». <sup>1</sup> Ma va anche obiettato che queste premesse e questi giudizi non hanno portato la studiosa a dimostrare come, nel concreto, la musicalità dei versi boitiani si manifestasse nell'interazione con le partiture.

Il fervore che accompagnò la prima assoluta postuma di *Nerone* in quel 1924 non si esaurì ancora, contemplando almeno altre due monografie da considerare. Anzitutto quella di Giovanni Borelli che, riprendendo in parte uno spunto del Croce, lo mitigava e lo svestiva di un sottinteso giudicato pericoloso negli anni in cui ormai la romanità e l'italianità diventavano tratti vitali della pubblicistica e della cultura fasciste: è vero – sosteneva appunto Borelli – che Boito aveva manifestato la sua vena romantica ed europea, retaggio quasi genetico della madre polacca, ma è ancor più vero che il poeta-musicista si distinse per aver conciliato tale spinta esterofila con un'ancor più forte e preminente componente classica e mediterranea di equilibrio e scultorea plasticità. <sup>2</sup>

La dimostrazione dell'assunto sarebbe stata ravvisabile nell'ultimo e più grande capolavoro boitiano – tale almeno era agli occhi di Borelli –, il *Nerone*, cui era in particolare dedicato lo studio: soggetto, ambientazione, personaggi, realizzazione poetica, perfino gli evidenti influssi del nume verdiano avrebbero corroborato una tale interpretazione critica. E, data la perfetta fusione tra le parole e la musica del melodramma, Borelli muoveva una critica e una considerazione importanti:

Il Poeta cadde in una contraddizione rischiosa (che soltanto oggi con la rappresentazione attraverso il testo musicale viene sanata) dando al pubblico la tragedia distaccata dalla musica, allora per tanta parte materialmente non scritta [...] chi conobbe Arrigo Boito sa che la rinunzia [a musicare il v atto] gli deve avere solcato l'anima e il sangue di rigurgiti di fiele. <sup>3</sup>

La seconda monografia cui si accennava è quella di Corrado Ricci, altro letterato. Ancora libero dai pregiudizi del suo collega testé citato, questo studioso non aveva remore e timore ad affermare a proposito di Boito che

Come poeta egli è un romantico, anzi un romantico d'intonazione nordica. Anche dov'egli tronca la nota sentimentale con l'epigramma ha il suo maestro nel Heine. Così per le continue antitesi non fa capo a Victor Hugo, come qualcuno ha pensato, ma specialmente, al Goethe. Infatti la sua poesia culmina nel *Mefistofele* di derivazione goethiana. Però egli si riattacca a quell'arte, non per pronta imitazione, ma per ischietto sentimento. [...] È vero che i temi sono tolti specialmente dall'antico, come un torso greco, una mummia, un sepolcro, e che nella lingua non mancano i latinismi, ma non cessa, per questo, l'intonazione d'esser nordicamente romantica. E così è, oltre che per le antitesi, anche per le fantasie mostruose. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Ivi, pp. 66-67.

<sup>2</sup> GIOVANNI BORELLI, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone 1924*, Milano, Bottega di Poesia, 1924, cfr. in particolare le pp. 23-30.

<sup>3</sup> Ivi, pp. 36 e 38.

<sup>4</sup> CORRADO RICCI, *Arrigo Boito*, Milano, Treves, 1924 nuova ed., pp. 8-9.

Per questa ragione Ricci manifestava il proprio apprezzamento appunto per *Mefistofele* e in particolare per il suo Prologo in cielo, anche se non trovava per questo meno validi altri libretti come *Nerone* o *Falstaff* (senza il quale a suo giudizio Verdi non avrebbe scritto un simile capolavoro); esplicita e almeno in parte ragionevole riserva veniva invece mossa a *Otello*, non per la forma poetica ma per la riduzione dell'originale shakespeariano: essa, a causa dell'eccessiva condensazione, rendeva agli occhi dello studioso poco plausibile un così repentino passaggio dall'amore cieco del protagonista per la sua sposa a un altrettanto cieco furore omicida nei suoi confronti. Per il resto anche Ricci sottolineava poi la scaltrezza metrica di Boito e la musicalità insita nei suoi versi.

Pubblicato qualche anno più tardi (1928), ma finito di scrivere nel 1919,<sup>1</sup> è poi il contributo dello storico letterario Arturo Pompeati, dal titolo significativo: *Arrigo Boito. Poeta e musicista*. Lo studioso infatti analizzava ad ampio raggio la produzione boitiana, tanto poetica, quanto librettistica, quanto musicale, sottolineando la necessità di un approccio completo nei confronti di questo autore, e premettendo dunque, condivisibilmente:

Boito, artista bifronte, musicista e poeta, va studiato insieme nella musica e nella poesia, se non si vogliano abolire le suggestioni reciproche che dovettero passare fra la sua poesia e la sua musica, con uno scambio incessante: incessante e inevitabile in una natura artistica così unitaria come la sua.<sup>2</sup>

Si tratta quindi della prima monografia sul poeta-musicista tanto ampia quanto ad orizzonti, lavori considerati e spunti interpretativi; e anche in essa si prendeva posizione in sostegno della lettura romantica della personalità e della produzione boitiane, seppur sottolineandone qualche limite e mettendo in evidenza una ricerca fonico-verbale tutta particolare e non totalmente riconducibile ai modelli d'oltralpe. Non mancava, però, qualche incongruenza, la più vistosa delle quali riguarda *Mefistofele*: Pompeati sosteneva di preferire la prima e più complessa versione rispetto alla riduzione successiva; ma come esempio di perfetta poesia e di perfetta fusione tra questa e la musica citava la seconda parte del duetto *Lontano, lontano, lontano*, che non era ancora presente nel libretto e nella partitura del 1868.

Ma al di là di simili imprecisioni, va riportato come l'analisi di Pompeati sia minuziosa, circostanziata e solida, nonché nel complesso positiva nei riguardi dell'autore trattato, rispetto al quale si concludeva: «Il Boito non produsse molto in estensione, ma produsse in profondità»;<sup>3</sup> affermazione importante, perché rappresentativa di un'altra discordanza che qua e là emerge dagli studi critici: secondo alcuni infatti la produzione boitiana sarebbe viziata da una pigra esiguità quantitativa, mentre per altri si sarebbe di fronte ad una normale ed equilibrata prolificità paragonabile a quella di tanti altri poeti e letterati.

<sup>1</sup> Lo dimostra anche la nota 1 a p. 124, nella quale si dà ancora solamente come molto probabile ma non certa la soppressione del quinto atto di *Nerone* per le scene liriche.

<sup>2</sup> ARTURO POMPEATI, *Arrigo Boito. Poeta e musicista*, Firenze, La Nuova Italia, 1928, p. 15.

<sup>3</sup> Ivi, p. 138.

Nella seconda metà del decennio fecero capolino le prime pubblicazioni di Raffaello De Rensis, forse il primo studioso – un musicologo – che si dedicò con assiduità e dedizione a Boito, scandagliandone diverse sfaccettature della produzione e della personalità. Già i due saggi iniziali denotavano un interesse scientifico peculiare, considerato che venivano analizzati due libretti boitiani minori e in parte già dimenticati: il primo scritto dall'autore, *Amleto* per Franco Faccio, e uno seriore, *Pier Luigi Farnese* per Costantino Palumbo.

L'ammirazione e la stima dimostrate dallo studioso per Boito non gli impedivano una certa lucidità di giudizio: così, se venivano respinte e confutate le posizioni critiche e inclementi del Thovez e quelle solo un po' più blande del Pagano, si sottolineava ad esempio come la prima prova librettistica boitiana, che nell'intento del poeta avrebbe voluto essere in tutto innovativa e quasi rivoluzionaria, fosse inficiata da alcune mende e rivelasse molti più legami con la tradizione di quanti avrebbe voluto; ciò, però, non significava misconoscere o sminuire ciò che di buono e originale era contenuto nell'*Amleto*.<sup>1</sup>

Più indulgente si mostrava De Rensis nei riguardi del *Pier Luigi Farnese*, correttamente assimilato al libretto di *Gioconda* quanto a drammaturgia, a forma e in parte a stile, ma ritenuto anche meno ardito e dirompente del precedente, seppur ricco di passi creativi e talvolta bizzarri: la ragione era da ricercarsi sostanzialmente, secondo lo studioso, nel fatto che Boito aveva la consapevolezza di stare collaborando con un compositore di solido mestiere ma nulla più. Ciò che però più conta mettere in luce di questi due saggi è un altro aspetto, ovvero l'inserzione in entrambi di lettere inedite del poeta-musicista attraverso le quali De Rensis intendeva arricchire la propria trattazione non solo sotto il profilo critico quanto piuttosto sotto quello documentaristico: la produzione boitiana, sosteneva a buon diritto lo studioso, poteva essere capita appieno solo se si fosse contestualmente svelata la complessa e affatto particolare personalità dell'autore.

«La verità è che Boito fu uno di quegli spiriti così poliedrici e complessi, così fascinosi, così audacemente antitetici e, perché no?, bizzarri, che non si riesce

<sup>1</sup> Boito «non si è totalmente liberato dallo schema tradizionale e convenzionale, e s'è un po' illuso d'aver creato il tipo di melodramma sognato e d'aver scoperto il cerotto per la magagna: ma gli si deve riconoscere una somma ragguardevole d'intenzioni e di realizzazioni, specie nella redazione originale del libretto stesso. Innanzitutto ha affrontato una concezione possente ed universale, che per se stessa eleva il grado dell'espressione musicale; inoltre, a traverso le grandi linee degli episodi dominanti, ha mantenuto la successione drammatica, l'organicità dell'azione e il carattere, intimo e preciso, dei personaggi. Non ha quasi mai tradotta la lettera del testo, ma ne ha felicemente mantenuto lo spirito; la forma, i metri e il taglio delle scene risentono, come ho già accennato, ancora e troppo del vecchio e malmenato melodramma, ma fremono, qua e là, d'una nuova vita poetica, ritmica e drammatica, e ricordano i bei momenti del caratteristico autore del *Re Orso*. Boito, infine, col suo primo tentativo librettistico, ha compiuto un ingegnoso e mirabile sforzo di sintesi e di ricostruzione, condensando in quattro rapidi atti i cinque lunghissimi e sceneggiatissimi di Shakespeare: come farà molti anni dopo con *Otello*. [...] Anche la revisione è frettolosa, ma risponde, in generale, ad una maggiore osservanza di alcune leggi caratteristiche e inalienabili del libretto per musica, che per quei tempi, era ancora prematuro abbattere o modificare. Il secondo *Amleto*, come poi il secondo *Mefistofele*, prova come anche i novatori più arditi non possono abolire certe architetture tradizionali, fisse, inderogabili, senza le quali si potrà fare qualunque altra cosa, ma non l'opera di teatro»: RAFFAELLO DE RENSIS, *L'«Amleto» di A. Boito. Con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi*, Ancona, La Lucerna, 1927, pp. 21-22 e 78-79.

mai a penetrarli e rivelarli completamente, ma che acuiscono negli studiosi la volontà di penetrarli e rivelarli, tanto si dimostrano fecondi e propulsori di idee e di risultati». <sup>1</sup>

### 3. GLI ANNI TRENTA E QUARANTA

Ben si spiega allora perché all'inizio del decennio successivo il De Rensis sia stato il primo curatore di una raccolta della corrispondenza intrattenuta da Boito con diversi amici, colleghi e personalità di rilievo, <sup>2</sup> nonché, l'anno avanti, di una collazione degli scritti critici che il poeta-musicista aveva pubblicato negli anni giovanili sui diversi periodici cui aveva collaborato: un'altra, essenziale, testimonianza per comprendere meglio il valore e i contenuti estetici delle scelte e delle battaglie del Boito teorico militante e scapigliato.

Né lo studioso si accontentò di questo, pubblicando anzi all'inizio del decennio successivo un primo ritratto biografico del poeta-musicista non certo completo ma esaustivo e criticamente ragionato: non potendoci qui addentrare nei particolari, si rileverà almeno come il giudizio già espresso a proposito del libretto di *Amleto* fosse ribadito e in parte reso più severo soprattutto in confronto al più compiuto *Mefistofele*; <sup>3</sup> come, al contrario, si apprezzasse l'acume verbale e comico dell'*Iràm* da poco venuto alla luce e giustamente considerato un degno precursore di *Falstaff*; come si facesse menzione della significativa dedica «Al prodigioso agitatore di ritmi e di folle» scritta per Gabriele D'Annunzio su una delle prime copie del *Nerone*; e come secondo lo studioso la mancata realizzazione di quest'ultima opera fosse stata causata non da incapacità poetica bensì da incapacità musicale. <sup>4</sup>

Quasi contemporaneamente, De Rensis propose anche una raccolta di componimenti poetici e musicali boitiani per certi versi marginali in quanto per lo

<sup>1</sup> RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito librettista. Il "Pier Luigi Farnese" per C. Palumbo (con lettere inedite)*, «Nuova antologia. Rivista di lettere, scienze ed arti», settima serie, marzo-aprile 1928, p. 51.

<sup>2</sup> Scriveva nella *Premessa*: «le lettere che raccolgo nel presente volume partono appunto da quest'epoca [scil. l'inizio degli anni '70], costituendo così una continuità di documentazione, la quale nelle prose e nei versi si sarebbe fermata e spezzata, lasciando di Boito un ritratto irregolare, o almeno incompleto»: *Arrigo Boito, Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, a cura di Raffaello De Rensis, Milano, Lampi di stampa, 2004 (riproduzione digitale dell'originale Roma, Società Editrice "Novissima", 1932), p. 12. E, sia detto almeno per inciso, negli stessi anni De Rensis pubblicò anche una raccolta di lettere e documenti che avevano per protagonisti l'amico fraterno di Boito, Franco Faccio, e il compositore cui entrambi si legarono di più nella loro maturità, Giuseppe Verdi.

<sup>3</sup> RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942, per questa e per le citazioni successive *passim*; ma anche a proposito di *Mefistofele*, e soprattutto per quanto concerneva l'orchestrazione e il rivestimento sonoro dei versi, non mancavano alcuni appunti negativi.

<sup>4</sup> Converrà riportare per esteso almeno questo passo, importante: «Il lavoro di lima, l'incontentabilità, la lentezza, la voluttà di svagare e indugiare nelle ricerche erudite sono nella natura dello studioso, aiutato dalla tranquillità materiale sopravvenuta con la fortuna del *Mefistofele* e poi col compenso dei libretti per Verdi. L'immagine, la parola, la metrica sgorgano facili dalla penna del Poeta; la nota, il suono, il colore armonico s'infrangono continuamente nella lotta con la tecnica. L'arte splendida che in cielo ha norma, sognata a vent'anni, l'arte franca dai nudi [sic] vincoli del metro e della forma giaceva nel musicista allo stato d'incessante aspirazione. Non già che avesse rinunciato al sogno ma vi tendeva tranquillamente, saltuariamente, lentamente traendone motivo di più di compiacenza che di tormento. Il tormento, se mai, veniva dal fatto che altri lo credesse esistere in lui, che gli estranei vi appuntassero i loro occhi e la loro curiosità».

più non ufficiali e non altamente divulgati (esperimenti, scritti ludici e d'occasione, versi d'uso privato, palindromi musicali e simili), ma essenziali per capire lo spirito creativo dell'autore e certi suoi esperimenti bizzarri in parte trasferiti o richiamati nei suoi versi destinati al più vasto pubblico; il tutto accompagnato da aneddoti biografici, autonomi, alcuni dei quali però, va detto, di dubbia autenticità e plausibilità. Ma appunto ciò che conta è sottolineare ancora una volta la volontà dello studioso di scandagliare a trecentosessanta gradi personalità e lavori di un autore tanto sfaccettato, talvolta eclettico e fino a quel momento non così ampiamente e profondamente indagato.

Chi però portò a un più completo livello di conoscenza la vita e l'opera di Boito fu Piero Nardi, letterato, il quale operò per così dire una concorrenza spietata e per alcuni versi schiacciante rispetto allo studioso precedente. Infatti proprio nel medesimo anno d'uscita delle ultime due monografie del De Rensis citate (il 1942), anche Nardi diede alle stampe due volumi di ampie dimensioni che a tutt'oggi restano riferimenti essenziali e in gran parte insuperati per chiunque intenda accostarsi a uno studio approfondito di Arrigo Boito:<sup>1</sup> si tratta anzitutto della raccolta di (quasi) tutti i suoi scritti, comprendente quindi i componimenti poetici autonomi, i libretti (musicati e completi o meno), le novelle, alcune poesie sparse ed extravaganti autonome o destinate ad essere musicate, altri componimenti analoghi, le cronache, le pagine critiche e gli interventi militanti pubblicati sui periodici, un paio di altri racconti e la commedia scritta in gioventù a quattro mani con l'amico scapigliato Emilio Praga *Le madri galanti*. Si diceva di una raccolta «quasi» completa perché mancano da un lato gran parte di quelle bizzarrie reperite dal De Rensis, e dall'altro alcuni testi rinvenuti successivamente, come la novella *Il pugno chiuso*<sup>2</sup> e l'esperimento librettistico giovanile *Canard*.<sup>3</sup>

Ancor più esaustivo il secondo volume di cui si diceva: una vasta, dettagliata e documentata biografia di Arrigo Boito che non ha visto sostanziali smentite o integrazioni da parte degli studiosi successivi; l'occasione presa a pretesto in entrambi i casi per giustificare tanta attenzione per il poeta-musicista padovano era il ricorrere del primo centenario dalla sua nascita. Considerata l'ampiezza di entrambi i volumi non è possibile illustrare dettagliatamente la posizione del Nardi sul complesso della produzione boitiana e sui singoli lavori; basti dire che, come è facile arguire dall'acribia con cui le monografie sono state redatte, essa è nel complesso di grande ammirazione nei confronti di Boito. Ammirazione che comunque non sfociava in un obnubilamento del senso critico: sarà infatti sufficiente riportare a tal proposito la considerazione secondo cui «Era destino che anche Boito, tutto impegnato, – nella discussione critica e nella pratica dell'arte, –

<sup>1</sup> Si rivedano i riferimenti bibliografici alle note 4 e 8.

<sup>2</sup> Rinvenuto e diffuso da Remo Ceserani (a cura di), *Il pugno chiuso*, Palermo, Sellerio, 1981.

<sup>3</sup> Citato però da RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito. Capitoli*, cit., p. 80 che sosteneva – e da ciò che dice gli va dato credito – di aver potuto osservare l'esemplare unico posseduto da un anonimo collezionista. Inoltre va precisato che, in caso di più redazioni di uno stesso lavoro, Nardi ha di norma preferito la prima, affidando a una nota in appendice le necessarie considerazioni genetiche e filologiche dei diversi testi proposti. Il testo è stato edito da REMO GIAZOTTO, *Inediti di Arrigo Boito*, «Rivista musicale italiana», 1-4, gennaio-dicembre 1997, pp. 115-151.

a porre la poesia sullo stesso piano della musica, finisse col doverne fare l'ancella di questa».<sup>1</sup>

Naturale che dopo testi così esaustivi e doviziosi altri studiosi si guardassero dal cimentarsi a cuor leggero con l'argomento, almeno a breve. E infatti le prime monografie boitiane successive degne di nota hanno visto la loro realizzazione in occasione di una seconda ricorrenza: si tratta di due miscellanee promosse da altrettanti paralleli comitati per le onoranze dell'autore, al cadere del trentennio dalla sua morte (1948).<sup>2</sup> Com'è naturale in simili casi, non sempre i contributi contenuti sono di particolare interesse e spessore, nonostante la presenza di firme autorevoli quali quelle di Ildebrando Pizzetti, Eugenio Gara e di altri studiosi già citati; ma proprio un'impostazione talvolta tendente più all'aneddotico, al ricordo e alla quotidianità del personaggio ha consentito di proporre documenti, piccoli lavori, dettagli, biglietti, lettere fino a quel momento ignorati, nonché almeno in parte un interessante corredo iconografico.

Parzialmente a sé si può invece considerare un saggio di Gianandrea Gavazzeni scritto nel 1943 anche a commento dei lavori del Nardi ma diffuso in una raccolta di sette anni dopo e dedicato appunto a Boito: si tratta di un contributo breve ma, come spesso accadeva con gli scritti del noto direttore d'orchestra nonché fine uomo di cultura bergamasco, interessante. E questo perché proprio per ciò che lo riguardava più da vicino, la musica, egli riteneva quella di Boito un'esperienza quasi fallimentare, almeno arrestandosi a una valutazione tecnica delle partiture di *Mefistofele* e *Nerone*;<sup>3</sup> ma tale giudizio sarebbe stato ai suoi occhi improprio, giacché all'autore padovano andavano al contrario riconosciuti altri e più grandi meriti: la consapevolezza della propria insufficienza e la conseguente lucida umiltà manifestatasi nella riuscita collaborazione con Verdi, la ricchezza umana e la dirittura morale, ma soprattutto l'aver posto in modo nuovo e convincente la questione del rapporto tra poesia e musica. Anche in conseguenza di ciò, procedeva Gavazzeni con argomentazioni persuasive, uno studio critico su Boito e la sua opera non avrebbe potuto prescindere dalla fusione in quest'autore della duplice natura di musicista e di letterato.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Arrigo Boito*, cit., p. xiv.

<sup>2</sup> *Arrigo Boito. Scritti e documenti. Nel trentesimo anniversario della morte*, a cura del Comitato per le onoranze ad Arrigo Boito, Milano, 1948 e *Arrigo Boito nel trentennio dalla morte*, a cura del Comitato napoletano per le onoranze, Napoli, Conte, 1950.

<sup>3</sup> Opere, entrambe, che però lo stesso Gavazzeni diresse nella sua pluridecennale e lodevole carriera.

<sup>4</sup> «Senza giocar di parole si può dire che il letterato va guardato in quanto musicista, e il musicista in quanto letterato. Perché dall'incertezza ottica delle due posizioni, ne risulta, pure con una sua nebulosità di contorni e di forma, l'immagine vera di Boito. Insistiamo a dire che l'accento originale, la necessità morale ed artistica di tale immagine stanno proprio nelle mescolanze, nelle contraddizioni, in tutto il sottile dualismo che stende una sorta di suo contrappunto e richiama una trama dialettica agli elementi sparsi e abbandonati nel discorso fantastico e musicale, narrativo e critico. Da una trascorrente alogicità nasce un'estrosa e composita logica. Dalle mescolate incoerenze nasce la capricciosa coerenza di un lavoro senza metodo, tutto affidato al costume individuale dell'uomo, alle sue nevrastenie e alle sue distensioni»: GIANANDREA GAVAZZENI, *Il suono è stanco. Saggi e divertimenti*, Bergamo, Conti, 1950, p. 130.

## 4. GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA

La prima e più importante monografia degli anni '50 parte proprio – seppur autonomamente – dal medesimo assunto, ed è di particolare rilevanza perché si contraddistingue per un'impostazione metodologica e scientifica produttiva da cui a mio avviso dovrebbero prendere le mosse gli studi relativi a quel genere composito e sincretico che è il melodramma. Si tratta di un'analisi di *Mefistofele* effettuata da Antonio Borriello, critico letterario che però, considerando l'autore e l'opera da lui analizzati, ha svolto la sua indagine senza mai ignorare il rapporto stretto e inseparabile che nell'opera lirica il testo poetico intrattiene con quello musicale (spesso scandagliato con grande competenza e precisione tecnica).<sup>1</sup> Si può quasi dire che il suo volume sia un corrispettivo, elaborato però appunto non da uno studioso di musica ma da uno di letteratura, di quello citato in precedenza scritto da Arnaldo Bonaventura; o, per prendere l'altra opera di cui Boito è stato autore unico, da Vittorio Gui. E proprio quest'ultimo scrisse la prefazione del libro in oggetto, esprimendo alcune importanti considerazioni di carattere critico, estetico e metodologico:

Il Borriello non è un musicista, non ha quindi sugli occhi le terribili lenti e i relativi «paraocchi» che in linguaggio comune chiamansi «tecnica»; egli è libero di affrontare la lettura di una partitura da ogni lato, tanto più che «affrontare la lettura di una partitura» in questo caso è un puro traslato, perché egli l'affronta con le orecchie... e orecchie fini, sì, ma di letterato. [...] Il suo però, dico io, è l'ideale dell'ascoltatore e del critico; perché, nel melodramma almeno, nessun compositore si riterrebbe felice di esser criticato per la sola musica della propria opera; e se per assurdo si pensasse ad un pubblico di musicisti chiamato a sentire e a giudicare i melodrammi del passato, del presente e del futuro, ahimé! meglio è non pensare a quali risultati mostruosi si sarebbe arrivati e si arriverebbe! [...] Fino a che la critica, egli dice, si intestardirà a voler considerare il Boito o come poeta o come musicista separatamente, o si limiterà ad un raccostamento tutto esteriore, senza fare scaturire la sua musica dalla sostanza del suo verbo poetico e da tutta la modellatura spirituale della sua personalità, camminerà sempre al buio ed arriverà a risultanze false. Arrigo Boito va preso nel suo insieme, e la sua poesia come la sua melodia, prenderanno luce reciproca. E qui, senza voler entrare in un campo di discussione che mi porterebbe ben oltre i limiti di una introduzione, io sento che il Borriello ha colto nel segno.<sup>2</sup>

Condividendo tanto l'assunto quanto l'apprezzamento finale, e premesso che questo di Borriello è un lavoro notevole, vanno però rilevati due inconvenienti, uno veniale, l'altro invece più serio: lo studioso è inevitabilmente figlio del suo tempo, per cui avviene talvolta che il gusto per la retorica e per l'enfasi espo-

<sup>1</sup> «l'opera di Boito è non un melodramma, ma un dramma musicale: l'unico dramma musicale che vanti il teatro italiano dell'800: proprio perché sia la finalità assunta nello spirito dell'artista creatore sia il risultato ultimo cui si leva l'animo dell'ascoltante, è la creazione del dramma, raggiunta attraverso il concorso delle varie arti tutte sorelle e sullo stesso piano, senza subordinazioni o assorbimenti, ma sorgenti l'una dall'altra come, per trasmutazione magica, i colori dell'iride sfumano nella fascia luminosa dell'arco celeste»: ANTONIO BORRIELLO, *Mito poesia e musica nel Mefistofele di Arrigo Boito*, Napoli, Alfredo Guida, 1950, p. 368.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 12 e 14-15.

sitiva ecceda, prevalendo sul contenuto; ma, ciò che più conta, l'ammirazione dimostrata da Borriello per Boito e per l'opera esaminata lo portava ad ignorare, sminuire, edulcorare o negare talune lacune o anche solo talune possibili o reali criticità del libretto, della partitura e della loro reciproca interazione.

Affatto diverso è stato invece il più noto e più spesso citato contributo che Angelo Romanò propose all'interno del suo libro sul secondo Romanticismo lombardo. Questo studioso è stato considerato come uno dei più accaniti denigratori dell'opera boitiana, alla stregua del Thovez e in parte del Pagano; ma se è vero che anche Romanò ha rilevato con biasimo come soprattutto il lessico di Boito sia troppo composito, bizzarro, talvolta stridente in taluni accostamenti e viziato da vuoto, ludico e inespressivo eruditismo,<sup>1</sup> è però altrettanto vero che il contesto critico in cui questa riflessione era inserita era ben più ampio e non riducibile a questa sola stigmatizzazione.

Anzitutto essa coinvolgeva non tutta la produzione boitiana, quanto piuttosto quella giovanile e in particolare *Re Orso*; secondariamente non si tacevano i meriti di Boito: egli è pur sempre stato uno dei più consapevoli ed efficaci di «questi nuovi romantici antiromantici» che – a detta di Romanò – sarebbe forse improprio definire ‘scapigliati’, giacché «“Scapigliatura” è definizione ambigua [...] Non si sa fino a che punto sia lecito parlare di scapigliatura per una figura come Arrigo Boito, ad esempio». Non solo, ma l'evoluzione artistica e stilistica dimostrata dall'autore padovano e che lo aveva condotto in maturità ad esiti apprezzabili giustificava in gran parte anche le opere giovanili; queste ultime, oltretutto, se si erano rivelate imperfette e immature, erano state comunque essenziali per il presente e il futuro della vita letteraria e culturale della seconda metà del XIX secolo. Resta però anche il fatto che se lo studioso ribadiva la musicalità cui tendono i versi di Boito, e se non erano estranei alla sua trattazione accenni e riferimenti alla produzione melodrammatica, la disamina del Romanò non approfondiva i testi espressamente destinati ad essere musicati, né, tanto meno, si occupava analiticamente dell'attività del Boito compositore.

Il centenario della nascita della – più o meno concettualmente contestata, come si è appena visto – Scapigliatura ha visto negli anni '60 il fiorire di diversi lavori storiografici sull'argomento, con la prevalenza, naturale, del fronte letterario. Sul fronte musicologico andranno però menzionati i brevi contributi su Boito di Fabio Fano e di Cesare Orselli, nonché un volume miscelaneo della rivista «L'Opera» (II, 4, luglio-settembre 1966) dedicato appunto alla Scapigliatura (in cui ricomparivano ad esempio brevi contributi di Gui e Gavazzeni su *Mefistofele* e *Nerone*); ma se le osservazioni di Fano non si segnalano in modo particolare,<sup>2</sup> ben più interessanti sono invece quelle di Orselli. Questi si può considerare per

<sup>1</sup> ANGELO ROMANÒ, *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri, 1958, per questa e per le citazioni successive *passim*.

<sup>2</sup> In sostanza, dopo aver ribadito l'importanza di accostarsi a Boito considerandolo nella sua duplice veste di poeta e di musicista, lo studioso ne sottolineava i pregi anche in quanto compositore (in particolare per quanto concerneva *Nerone*), di contro a una coeva diffusa ostilità da parte di altri musicologi. FABIO FANO, *Valori poetici e spirituali di Arrigo Boito musicista*, «Ateneo veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», a. CLIII, vol. 146, n. 2, luglio-dicembre 1962, pp. 13-23.

molti aspetti un *alter ego* dell'appena visto Romanò, ma appunto non più nell'ottica del letterato: Orselli infatti si contrapponeva in gran parte all'interpretazione crociana, giudicava problematica l'appartenenza di Boito alla Scapigliatura, ne riconosceva l'importanza culturale e storica, riteneva che gli esiti migliori fossero quelli della maturità e in particolare i libretti forniti all'abile Verdi.

Ciò che invece lo studioso ha contestato a Boito è stata proprio l'incapacità di essere egli stesso quel realizzatore della fusione tra le parole e la musica che si era proposto di diventare; e se ciò era in gran parte dovuto ai limiti dimostrati in qualità di compositore, non si poteva ignorare che il mancato raggiungimento dell'obiettivo era da ricercarsi almeno parzialmente nella stessa fattura dei versi (soprattutto di quelli giovanili): versi che, al contrario della *vulgata*, Orselli, prendendo anche come altro termine di paragone la quasi coeva esperienza poetica francese, non giudicava in se stessi musicali, seppur con un'importante precisazione:

[il verso boitiano] manca assolutamente di suggestione musicale, poiché le parole di cui si compone mai si risolvono in arabesco sonoro, secondo un gusto parnassiano-decadente; la risonanza del termine è sempre strettamente connessa al suo significato logico, che non è mai obliterato o violentato in funzione di puro segno fonico. [...] mentre il verso francese si piega ad una melodia «interna», autosufficiente, le strofette di Boito non riescono ad essere altro che un sostegno, un suggerimento per la futura immagine musicale. La qualità che si potrà riconoscere ai versi di Boito è, semmai, quella della «musicabilità», intendendo con questo termine la facoltà potenziale che essi posseggono di essere rivestiti di note. Qualità ugualmente preziosa, che deriva dalla sensibilità acutissima del Boito per il ritmo e per la scansione sillabica della parola.<sup>1</sup>

Una posizione più critica era arrivata pochi anni prima sul fronte letterario, attraverso un breve ma ricco saggio di Morena Pagliai, la quale contestava di fatto l'intera produzione librettistica boitiana giudicandola nel complesso fallimentare e ben lungi dall'aver realizzato ciò che Boito medesimo si era prefissato di ottenere in sede teorica. L'autrice prendeva infatti in considerazione tutti i testi del poeta padovano destinati alla musica, rilevando però dei limiti costanti e di fondo, in gran parte attribuibili all'autore stesso ma frutto anche del contesto linguistico e letterario in cui egli operò: questo infatti non garantiva un modello stilistico nuovo che fosse in grado di superare gli stilemi della poesia romantica; e non per nulla lo stesso Boito non sarebbe stato capace di trovare una sintesi innovativa e convincente tra una versificazione influenzata da autori quali Berchet o Prati e il classicismo prezioso cui la sua erudizione lo attirava costantemente. Da qui gli stridori e le alchimie che, secondo la Pagliai, oltre a rendere di scarso pregio la qualità poetica dei libretti ne inficiavano anche il valore drammaturgico.<sup>2</sup> Si

<sup>1</sup> CESARE ORSELLI, *Arrigo Boito: un riesame*, «Accademia Musicale Chigiana», xxv, 1968, pp. 197-214: 204.

<sup>2</sup> A compendio del concetto basti riportare ciò che la studiosa diceva a proposito della *Gioconda*: «Tanto gonfia indeterminazione e sciattezza espressiva muovono al riso dissolvendo così il pathos drammatico cercato dal poeta. Neppure le difficoltà economiche che al tempo della stesura della *Gioconda* fastidivano il Boito e lo spingevano a comporre libretti per altri, possono giustificare tanta sciattezza, che è

sottraevano, ma non del tutto, a simili considerazioni solo *Otello* e le opere buffe *Iràm*, *Basi e bote* e *Falstaff*, prive della volontà rivoluzionaria delle prove giovanili e in cui spesso «Il virtuosismo metrico e verbale sembra veramente suggerito da una ispirazione musicale».<sup>1</sup>

Senza prenderli in esame personalmente, e limitandosi a riportare passivamente il giudizio nel complesso negativo appena visto della Pagliai, Antonio Mangione si è invece disinteressato dei libretti boitiani per concentrarsi sulla produzione poetica non destinata alla musica. Interessante la sua interpretazione critica, decisamente controcorrente, che non inseriva Boito né nel filone romantico come suggerito dal Croce né, strettamente, in quello scapigliato; anzi, proprio la presa di distanza ironica e sdrammatizzante del poeta da queste due correnti culturali e letterarie avrebbe costituito, agli occhi di Mangione, la ragione d'essere dell'ammirevole produzione boitiana, ragione esplicitata soprattutto nei componimenti-manifesto dedicati ai due sodali Giovanni Camerana ed Emilio Praga. E proprio da qui scaturirebbero l'originalità creativa e la giustificazione dello sperimentalismo boitiani, che spesso palesano influenze e suggestioni ritmico-musicali:

Tanto le altre poesie del *Libro dei versi* quanto, e soprattutto, *Re Orso* (1865) rinviando, infatti, a soluzioni [sic] personalissime; si direbbe in sintesi: a) ad una metamorfosi parodistica degli emblemi orrido-maledetti a cui si riduce con intensificato lirismo l'originaria condizione dualistica della poesia scapigliata, b) ad una dislocazione di natura esotico-pernassiana [sic] di quegli emblemi, c) ad una loro accezione formalisticamente pretestuale, cioè prevaricatoria ed obliterante rispetto ai significati di fondo in essi contenuti. D'altra parte la configurazione artistica di questa posizione del Boito comporta, strumentalmente, un fervido sperimentalismo formale, il quale appunto non va considerato come fine a se stesso o solo storicamente valido per certa sua dimensione europea, ma [...] di necessità rispondente ad una essenziale finalità di demistificazione e di scetticismo riguardo alla comune base ideologico-letteraria della scapigliatura.<sup>2</sup>

Degli studi letterari più ampi sulla Scapigliatura usciti sempre negli anni '60 si citerà per primo quello di Piero Nardi, perché si tratta in realtà di una riedizione di un suo lavoro pubblicato la prima volta nel 1924 e solo minimamente ritoccato e ampliato; come era stato in passato, l'aspetto letterario continuava a prevalere di gran lunga su quello musicologico. L'amore per Boito già evidente dalle due monografie sopra citate veniva poi qui sostanzialmente confermato, anche se il confronto con gli altri suoi sodali scapigliati evidenziava un'esplicita predilezione per Praga, ritenuto, come poeta, ancor più significativo.

“maniera” che si ripete quasi in ogni sua opera»: MORENA PAGLIAI, *I libretti di Arrigo Boito*, «La rassegna della letteratura italiana», LXVI, 2, 1962, pp. 287-309: p. 299. Ben più indulgente invece, anche se non si esimeva da critiche, GABRIELE BALDINI, *Stride la vampa!*, «Palatina», IX-X, 30-31, 1965-1966, che analizzava soprattutto la resa delle riduzioni boitiane da Goethe e Shakespeare ma che appunto prendeva fuggilamente in considerazione anche il testo dell'opera ponchielliana ispirato al dramma di Victor Hugo.

<sup>1</sup> MORENA PAGLIAI, *art. cit.*, p. 302. Della stessa studiosa si veda anche *Un manifesto della Scapigliatura: “Il libro dei versi” di Arrigo Boito*, «Letteratura», xxxi, 86-87, gennaio-giugno 1967, pp. 125-134.

<sup>2</sup> ANTONIO MANGIONE, *Scapigliatura à rebours di Arrigo Boito*, «Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Filosofia e di Magistero», Lecce, Milella, vol. II, 1964-1965, pp. 123-155: 127.

Dell'autore padovano veniva invece sottolineata una volta di più la compresenza di elementi romantici e di elementi classici, così come il fatto che il sincero fervore critico-estetico e il conseguente sperimentalismo non avevano trovato, specialmente nelle prove giovanili, esito soddisfacente e coerente; mentre il rifacimento di *Mefistofele*, i lavori a partire dagli anni '70 e la collaborazione con Verdi avrebbero dimostrato una presa di coscienza da parte di Boito delle proprie effettive potenzialità e, al contempo, dei propri limiti. Ciò però non toglie che Nardi ravvisasse nell'autore una maestria verbale e metrica sopraffina, la quale rendeva la sua poesia «Tutta orientata verso la musica. Come quella di Praga verso la pittura»; in questo senso veniva manifestato un particolare apprezzamento per l'originale poemetto *Re Orso*,<sup>1</sup> ma più in generale Nardi ribadiva il concetto secondo cui Boito sarebbe stato il primo in Italia a ricercare ed ottenere quella fusione tra poesia e musica sull'esempio di Baudelaire.

Per molti aspetti sulla stessa linea si è dimostrato il danese Jørn Moestrup, seppur con alcune differenze e proponendo altri spunti validi. Il rapporto tra Praga e Boito veniva visto dallo studioso in modo duplice: da un lato il primo aveva prodotto più testi poetici (e nel complesso più validi) del secondo, ma gli era stato inferiore in quanto a capacità teorica e conseguente prolificità di scritti critici; dall'altro, però, l'influsso esercitato da Boito sul suo compagno si era rivelato per quest'ultimo negativo. Dell'autore padovano veniva anzitutto messa in luce la compresenza dei due principali filoni della poesia parnassiana, quali erano stati incarnati, rispettivamente, da Leconte de Lisle e da Théophile Gautier: quello della poesia erudita e filosofica, e quello della poesia fine a se stessa in quanto gioco e puro godimento; e anche per questo si sottolineava una parentela più stretta, nell'ispirazione di Boito, con il francese Victor Hugo piuttosto che con i romantici tedeschi.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> «Pochi, come Boito, hanno offerto tanto abile saggio di prestidigitazione coi bussolotti delle parole e dei concetti: pochi mostrarono di amare così, come lui, la pericolosa industria delle compagini ritmiche più stravaganti e complicate, i salti audaci dai versi brevi ai versi lunghi e viceversa, gli acrobatismi logici sui trapezi delle cesure, degli *enjambements* e delle rime al mezzo, gli scambietti, le inversioni, le interposizioni, il traballo delle strofe, allungate o snodate col gioco sapiente delle proparossitoni, degli iati e degli accenti mobili, le interruzioni repentine sopra le sillabe in levare, i brevi riposi sull'unisone dei versi allitterati; e poi ancora l'ardimento delle immagini inaudite, l'uso delle parole rare, delle terminologie piene di storcimenti curiosi, delle rime difficili, degli epiteti satanici, dei nomi biblici, indiani, e gli improvvisi passaggi dalla poesia alla prosa e dalla prosa alla poesia, e le ascensioni sui trampoli delle astruserie filosofiche, e le citazioni in latino, in provenzale, in ebraico, e i capitomboli delle parole rovesciate, e le girandole dei ritornelli paurosi e gli acrostici. [...] Ho detto, or ora di giochi sapienti di accentuazione per allungare, per snodare la strofa – e quasi per farla cantare –, di ritornelli, di riprese, di interruzioni repentine sopra sillabe in levare – così caratteristiche in musica –, di brevi riposi sull'unisone di versi allitterati. Ebbene, io credo difficile trovare un libro che ci rappresenti, più al vivo di *Re Orso*, lo sforzo della poesia per trasformarsi, entro il letto di Procuste dell'espressione verbale, in musica»: PIERO NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968, p. 158; la citazione del testo è invece tolta dalla p. 176.

<sup>2</sup> Ma almeno per completezza andrà rilevato come negli stessi anni WALTER BINNI, *Origini e formazione del decadentismo italiano*, in IDEM, *La poetica del decadentismo*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 49-77, giudicasse questi tentativi d'imitazione delle letterature straniere da parte degli scapigliati un fattore di provincialismo e di immaturità degli autori nostrani, non escluso Boito, schiacciati da un equilibrio non risolto tra Romanticismo e Decadentismo, tra vecchio e nuovo, e privi di vera personalità umana e artistica.

Ma tali caratteri in se stessi positivi ed effettivamente presenti nella produzione giovanile boitiana (anche qui si esprimeva un particolare apprezzamento per *Re Orso*) sarebbero poi stati progressivamente abbandonati dall'autore nei lavori successivi e nelle rielaborazioni dei precedenti, in favore di uno stile, di un linguaggio e di un atteggiamento più morigerati, contenuti, tradizionali, edulcorati, ma proprio in quanto tali snaturati e molto meno efficaci dei precedenti. Moestrup ha poi avuto il merito di ribadire con forza l'importanza di considerare attentamente gli scritti critici e teorici boitiani per meglio interpretare i suoi obiettivi, i suoi successi, i suoi limiti, nonché per dar loro il giusto rilievo all'interno del panorama culturale del nostro Paese in quegli anni.

Altro punto su cui anche lo studioso danese si trovava concorde con altri suoi predecessori era quello legato alla musicalità della produzione poetica di Boito, ma, direi curiosamente, questa caratteristica veniva attribuita più alla poesia non destinata alla musica che a quella librettistica, così come le riflessioni sui melodrammi sono poche o nulle. Moestrup si concentrava soprattutto su *Nerone*, riconoscendo il grande e lodevole lavoro che ne stava alla base, ammettendo che si trattava di un esperimento audace di fusione tra le due arti sorelle senza una subordinazione dell'una rispetto all'altra, ma giungendo nonostante ciò a una sostanziale stroncatura della sua realizzazione;<sup>1</sup> di *Mefistofele* invece, stranamente meno analizzato e anche in questo caso con pochi o nulli rilievi musicologici, si esaminava in particolare il contenuto drammaturgico in rapporto all'originale goethiano, e anche qui esprimendo scarsa approvazione. Un ultimo titolo di merito di questa monografia è invece l'aver preso in considerazione, in conclusione, aspetti linguistici generali della poesia italiana ottocentesca, seppur brevemente e pervenendo a conclusioni parziali oggi invece pienamente acquisite.

Ma, sebbene affronti l'aspetto linguistico solo marginalmente, il volume sulla Scapigliatura di questi anni che si segnala per la maggiore ricchezza contenutistica e per i più stimolanti spunti critici e interpretativi è quello di Gaetano Mariani; e ciò vale anche nello specifico dell'autore di cui ci si sta occupando. Se infatti lo studioso ribadiva anch'egli l'affinità di Boito con l'esempio dei parnassiani e

<sup>1</sup> «Con il "Nerone" Boito attuava la sintesi di musica e poesia nella quale i componenti conservano pari valore. Il libretto è opera letteraria che fuori dei rapporti con la musica ha una sua dignità indipendente. È perciò molto differente dalle riduzioni goethiane e shakespeariane che in sede letteraria non importa trattare [ma obiettivamente non si coglie la ragione di una simile affermazione altamente opinabile e in contrasto con la sottolineata attenzione all'attività del Boito critico, *nda*]. Altrettanto si dica degli altri libretti, lavori di scarso impegno fatti per compiacere ad amici e conoscenti bisognosi di un testo decoroso per i loro melodrammi. Il "Nerone" non fu un successo nel 1924, e sul piano letterario bisogna riconoscere che il dramma è un'opera fallita. C'è del tragico nel destino di un uomo così dotato come il Boito che per tutta la vita si affanna intorno a un progetto grandioso risultato poi un aborto. È naturale ritenere che la causa non stia solo nell'uomo ma nelle sue premesse culturali, nell'ambiente. – Il "Nerone" è completamente fuori del suo tempo, un sogno irrealizzabile [...] è sicuro indizio del progressivo essiccamento avvenuto nella personalità poetica del Boito, fenomeno già avvertito con l'esame delle correzioni di "Dualismo". Restava avvinto alla problematica del quindicennio postunitario, e non sapeva adeguarsi alle esigenze dei tempi mutati, staccandosi dai sogni grandiosi»: JØRN MOESTRUP, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen, Munksgaard, 1966, pp. 80 e 82.

di Victor Hugo, lo faceva con una dovizia di riferimenti alle fonti ancora in gran parte ignota e non senza aver accompagnato questa osservazione con la sottolineatura di quanto il poeta padovano avesse però interiorizzato, adattandole alla propria sensibilità e alla propria creatività, quelle esperienze, mediandole e fondendole anche con l'esempio beffardo e straniante di Heine. In questo senso era facile, e legittimo, giustificare in gran parte le antitesi sempre ravvisabili nella produzione boitiana e gli sperimentalismi bizzarri e ludici ivi presenti; così come veniva sottolineata la ricerca di una razionalità e di una sintesi ignote agli scritti per altri versi analoghi del sodale Praga.

Se, come era lecito attendersi da parte di un letterato, Mariani concentrava la sua attenzione in primo luogo e principalmente sulla produzione poetica giovanile dell'autore, ciò non lo distolse dal considerare con attenzione anche gli scritti di critica, le novelle e, ciò che più qui interessa, i libretti. E proprio a quest'ultimo proposito lo studio di Mariani si segnala per un approccio e un'interpretazione arditi e originali, che sottolineano più di tutti i contributi precedentemente visti quanto la figura e la produzione di Boito non siano scomponibili nella sua duplice veste di poeta e di musicista; anche per questo, e malgrado non siano condivisibili l'estremizzazione dell'assunto e la conseguenza che ciò comporterebbe nel rapporto con Verdi, è utile riportare le parole dello studioso, il quale, dopo aver sottolineato la fondamentale importanza di Boito nel rinnovamento del codice librettistico, sosteneva:

le nuove idee di Boito sul melodramma [...] si appoggiavano, a veder bene, su di un elemento non illuminato a sufficienza e cioè sulla inscindibilità delle due figure di poeta e di musicista nella realizzazione del melodramma stesso. Voglio dire che, partito da una posizione che globalmente affrontava il problema del libretto e quello del melodramma, il Boito finirà per convincersi dell'inscindibilità di poesia e musica sino a realizzare nel suo spirito quella immagine ideale del poeta musicista e del musicista poeta che tutta la sua arte efficacemente e drammaticamente ipotizza. Concretata questa ideale immagine nelle linee di quell'artista che aveva creato il *Mefistofele*, il sogno si trasfigurerà in realtà viva e palpitante ed egli non si rassegnerà mai a vederlo durare *l'espace d'un matin*: l'impegno totale della sua vita nell'elaborazione del *Nerone* sta appunto a significare la volontà di perseguire questo ideale che la sua giovinezza ardente gli aveva fatto balenare come un sogno non al di là della vita: tutti i libretti sono impostati per un musicista che doveva chiamarsi Arrigo Boito, ogni volta rassegnato a cedere il suo lavoro a maestri eccelsi o mediocri. Di qui la disperata insoddisfazione del suo spirito: egli portava, sì, in quei libretti tutti i modi della sua arte ma non poteva recarvi il sigillo della sua musica ed essi gli apparivano come qualcosa di incompiuto e di deludente che neppure la mano di Verdi riusciva a modellare con l'efficacia che il poeta sognava. [...] Di qui il taglio inconsueto, nuovo e irripetibile del libretto boitiano, di qui la struttura geniale e senza sbocco che non autorizza un valido paragone con la librettistica del tempo. [... io direi] che tutto *Re Orso* fu scritto per una musica non mai composta allo stesso modo in cui i libretti prevedono un tipo di musica che è mancata all'appuntamento con la poesia: la musica di Boito. In tal senso, a mio parere, può essere istituito un valido rapporto tra *Re Orso* e i libretti (per lo meno alcuni libretti boitiani): sul piano cioè di una musica ideale che, come per il *Mefistofele*, avrebbe dovuto completare il testo poetico, integrarlo e, più ancora, penetrarne l'intima sostanza rivelandone le pieghe segrete: musica che evidenzia la poesia perché

nasce con essa, dalla stessa mente e dallo stesso spirito e non risulta applicata a posteriori su di un testo preesistente. Accanto a tale sintesi, raggiungibile soltanto da un librettista musico, Boito ne persegue un'altra: quella di musica, colore, movimento, parola da raggiungere attraverso un testo plurivalente quale appunto *Re Orso*.<sup>1</sup>

Da simili premesse è facile comprendere perché lo studioso ritenesse che, specularmente, anche i libretti successivi a *Re Orso* andassero contemplati in quanto figli diretti di quelle sperimentazioni e di quella ricerca stilistica ed estetica. Così, a dire del Mariani, i testi drammatici, poeticamente pregevoli, erano però viziati da un eccesso di simbolismo che toglieva spessore psicologico ai personaggi e conseguente forza drammaturgica all'insieme; viceversa, primeggiavano i libretti comici, e *Falstaff* in particolare, perché in quel caso l'estro verbale era connaturato al contesto e già di per se stesso definitorie di figure teatrali.<sup>2</sup>

## 5. GLI ANNI SETTANTA E OTTANTA

L'acribia critica e metodologica di Mariani non si arrestò alla monografia appena considerata, ma si manifestò all'inizio degli anni '70 anche in un volume che trattava, oltre al resto, in modo sistematico il processo variantistico seguito da Boito nelle diverse redazioni del *Libro dei versi* e di *Re Orso*, e nel capitolo successivo la questione del melodramma nel periodo della Scapigliatura. Entrambe le parti tendevano a confermare quanto Mariani aveva già esposto in precedenza, ma naturalmente qui si avvaloravano le conclusioni con prove filologiche di grande precisione: in sostanza lo studioso individuava nel *labor limae* boitiano la ricerca di una sempre maggior precisione stilistica e contenutistica, raggiunta anche mediante l'eliminazione di alcuni eccessi e di alcune improprietà giovanili;<sup>3</sup> allo stesso modo si ribadiva l'importanza della figura del poeta-musicista Arrigo Boito all'interno del rinnovamento e degli esiti che l'opera lirica nostrana raggiunse nella seconda metà del XIX secolo.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1971<sup>2</sup>, pp. 347-349, ma diversi di questi concetti sono ribaditi anche più avanti, alle pp. 355-357.

<sup>2</sup> «*Re Orso* e *Falstaff* indicano, e sia pur su piani diversi, il momento in cui il Boito *jongleur de mots* si trasforma miracolosamente nel Boito creatore d'immagini: ed è una vittoria conquistata nel segno dello stile, l'unica alla quale lo scrittore potesse aspirare sin dall'incandescente tirocinio giovanile, l'unica che, forse, gli premesse davvero conseguire»: ivi, p. 367.

<sup>3</sup> Al più, per cercare il pelo nell'uovo, si può rilevare l'opinabilità – e per certi versi la contraddittorietà – dell'affermazione secondo cui vi sarebbe una «costante diffidenza del Boito – pur sempre così attento ricercatore di voci preziose – per il vocabolo rivestito di una spessa patina erudita»: GAETANO MARIANI, *Le varianti di Arrigo Boito*, in IDEM, *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 231-277: 253. Come poi era facile attendersi in un quadro critico così contrastante ed eterogeneo, è bene non dimenticare che invece altri studiosi hanno ritenuto il processo variantistico di Boito come involutivo, peggiorativo e rinnegante gli stessi principi che avevano animato l'autore in gioventù, e che gli avevano permesso di elaborare dei testi magari criticabili ma se non altro originali, sinceri e molto personali.

<sup>4</sup> GAETANO MARIANI, *Il melodramma della Scapigliatura*, in IDEM, *Ottocento romantico e verista*, cit., pp. 279-290. Importante a questo proposito, e ancor più ricco in quanto scritto da un musicologo, il di poco successivo saggio di 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, che se non taceva i meriti di Boito ne sottolineava però anche i limiti.

E proprio la duplice veste artistica dell'autore è stata il fulcro su cui si è basata la monografia coeva di Giovanna Scarsi; o meglio, ciò che la studiosa ha proposto è stata più che altro l'individuazione, sul fronte letterario, della musicalità insita nei versi boitiani, mentre è assente un'analisi degli effettivi risvolti tecnici che la poesia ha prodotto sulla musica, e viceversa. Ribadite l'importanza di considerare l'autore studiato senza scinderne le due componenti e quella di partire dai suoi espliciti intendimenti teorici, la Scarsi, rispetto ai contributi sin qui visti, aggiungeva che il misto di componente classica, romantica e decadente in Boito era ravvisabile non solo sul fronte letterario, ma anche su quello musicale, frutto degli insegnamenti ricevuti al Conservatorio; inoltre la studiosa sottolineava come la concezione artistica del poeta-musicista fosse in lui talmente radicata e pervasiva da riversarsi anche nella sua vita privata e affettiva (in particolare nel rapporto con Eleonora Duse).

L'«attitudine a volgere la poesia in musica, ovvero la vocazione musicale della poesia che costituisce la premessa allo svolgimento dell'opera poetica di Boito sino al melodramma»<sup>1</sup> era ben individuabile secondo la Scarsi già nel *Libro dei versi*, e ancor più in *Re Orso*: logico e coerente compimento di questo percorso sarebbe stato dunque il *Mefistofele*, innovativo tanto nelle forme poetiche quanto in quelle musicali; ma questo sarebbe anche la prova secondo cui per la studiosa «il rinnovamento del melodramma è da valutare nell'ambito di dimensioni stilistiche e letterarie, il che significa riconoscere – a dispetto di Boito stesso – la superiorità del poeta sul musicista».<sup>2</sup> Ma ciò non significa che il Boito poeta e librettista fosse esente da pecche, anzi: come già altri, anche la Scarsi muoveva infatti diverse critiche stilistiche e drammaturgiche ai testi drammatici; al più, poteva rinvenirsi in quei lavori qualche bel momento di fusione tra le arti, frutto anche dell'intesa eventualmente raggiunta con il compositore di turno.

Il discorso era invece diverso per le due opere scritte in collaborazione con Verdi, e in particolare per il *Falstaff*, lodato senza riserve: in esso «la grandezza di Boito si rivela non nella costruzione dei caratteri, quanto nella creazione di un tessuto verbale agile e premusicale, che dimostra come egli, pur sempre attento a tenere a fuoco il dramma, si sia giovato di tutti gli accorgimenti che potessero dar movimento e freschezza al linguaggio, che nei luoghi migliori reca in sé la musica».<sup>3</sup> Interessante infine il giudizio della studiosa a proposito di *Nerone*: coerentemente con l'assunto secondo cui in Boito il valore del poeta sarebbe stato di gran lunga superiore a quello del musicista, la Scarsi interpretava l'incessante e inconclusa stesura della partitura proprio come un'incapacità dell'autore di far

<sup>1</sup> GIOVANNA SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Editrice Delia, 1972: per questa e per le citazioni successive *passim*.

<sup>2</sup> Così «Fedele al programma di realizzare “un canto che parla” ed un “favellare in musica”, egli dà il meglio di sé nei luoghi in cui l'immagine compiutamente si definisce, nel dialettico concorso della musica e della poesia: l'una nella funzione maieutica delle possibilità evocative della parola, l'altra nella sua capacità di definizione delle suggestioni ed impressioni evocabili dall'altra»; ma non erano molti i momenti siffatti che la studiosa individuava in *Mefistofele*.

<sup>3</sup> Ma va rilevato che simili affermazioni, certo suggestive e in parte anche condivisibili, non vengono mai dimostrate nel concreto dalla studiosa.

corrispondere a un così bel testo verbale già in sé ricco di musica un rivestimento sonoro adeguato.

Per quanto attiene alle monografie boitiane, gli anni '70 si segnalano poi per la pubblicazione di due importanti carteggi, che hanno consentito di indagare più da vicino la complessa personalità dell'autore e il suo modo d'intendere non solamente la sua vita privata ma anche la sua professione artistica: si tratta dei rapporti epistolari con Eleonora Duse e con Giuseppe Verdi, che però non è il caso di esaminare in questa sede di ricognizione critico-storiografica.<sup>1</sup>

Analogamente non è possibile soffermarsi su altri brevi e sparsi contributi di questo decennio, ma è opportuno considerare almeno fuggevolmente alcuni giudizi significativi di studiosi degni d'attenzione che hanno affrontato il lavoro di Boito all'interno di più ampie panoramiche: a partire da quello di Luigi Baldacci, il quale, confutando una certa *vulgata*, dichiarava «accertato che il vero librettista di Verdi non fu il Boito [...], ma il Piave, il quale non solo dette a Verdi il libretto più bello del suo teatro (*Rigoletto*), non solo fu il garante dell'operazione drammaturgica più culturalmente avanzata che il teatro d'opera avesse tentato fino allora nei confronti di Shakespeare (*Macbeth*), ma fu anche colui che più da vicino (cioè nella sostanza viva del linguaggio) rifletté la drammatica alternativa verdiana tra innovazione e conservazione (*La traviata*)». <sup>2</sup>

Certo provocatoria, e direi anche almeno in parte opinabile, una simile affermazione che negava al poeta padovano il primato della qualità letteraria nella collaborazione con Verdi e della capacità di interpretare e assecondare al meglio le esigenze del Maestro, specie in fatto di riduzioni shakespeariane; ma il concetto è riemerso pochi anni dopo con altrettanta nettezza, e questa volta da parte di un musicologo del calibro di Francesco Degrada. Questi infatti era partito da un aneddoto raccontato anni addietro da Giuseppe Giacosa, secondo il quale Verdi, durante la stesura della partitura di *Otello*, leggeva e interpretava i versi approntatigli dal suo librettista lasciando già ben percepire l'idea ritmico-melodica che essi gli suscitavano e di conseguenza in essi presente a livello di suggerimento e di evocazione. Peccato, però, che, agli occhi di Degrada, questa sintonia tra i due autori che avrebbe portato secondo loro stessi e secondo molti altri a una perfetta compenetrazione reciproca di parole e musica fosse solo apparente se non addirittura fasulla: Boito aveva infatti eccessivamente riversato nei suoi libretti la propria personalità e il gusto decadente dell'epoca, due elementi che mal si sposavano con la sensibilità, la formazione e l'usuale prassi compositiva verdiane.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si vedano *Carteggio Verdi-Boito*, cit., e *Lettere d'amore. Eleonora Duse - Arrigo Boito*, a cura di Raul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979. Meno ricchi o meno significativi sono poi gli altri epistolari raccolti da FRANK WALKER, *Lettere inedite e poesie giovanili*, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XL, Siena, 1959; MARIO MORINI, *Carteggio Boito-Illica*, «L'Opera», II, 4, luglio-settembre 1966, pp. 25-31; GINO RAYA, *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, «L'osservatore politico-letterario», XXVI, 12, dicembre 1980, pp. 51-62. Importante invece REMO GIAZZOTTO, *Hugo, Boito e gli "scapigliati"*, in *L'opera italiana in musica*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 149-164 che riporta alcune interessanti lettere tra Boito e Victor Hugo e che ricostruisce i legami ideali e personali tra il poeta e drammaturgo francese e il nostrano movimento scapigliato.

<sup>2</sup> LUIGI BALDACCÌ, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 216.

<sup>3</sup> Infatti in *Otello* esisterebbe «una differenza profonda e sostanziale di tono tra libretto e musica,

Meno netta è stata la valutazione di Rubens Tedeschi, attento a mettere in luce tanto i pregi quanto i difetti dell'esperienza artistica boitiana: l'impatto innovatore che il poeta-musicista ebbe sulla cultura e nella storia della musica a lui contemporanee non veniva taciuto, anche se si rilevava come caratteristiche dell'autore e del periodo scapigliato in cui egli visse fossero la mancanza di sistematicità, l'incapacità di realizzare coerentemente sul piano artistico ciò che ci si riprometteva di fare a livello di dichiarazioni d'intenti, la tendenza a rifugiarsi, col passare del tempo, in un più chiuso conservatorismo. La stessa ambiguità e la stessa irrisolutezza si sarebbero trasferite nelle opere: *Mefistofele* avrebbe additato per molti aspetti delle strade nuove, ma non riuscì a sganciarsi compiutamente dai vincoli della tradizione; *Nerone* invece sarebbe giunto troppo tardi, quando ormai il verismo della 'giovane scuola', esso stesso non privo di mende, aveva definitivamente superato le concezioni scapigliate e in parte anche le più innovative prove dell'ultimo Verdi.

Interessante poi constatare l'apprezzamento di Tedeschi per *La Gioconda*, da lui giudicata positivamente non foss'altro che per la capacità tanto del librettista quanto del compositore di realizzare un'opera gradita al pubblico e ricca, nel bene ma soprattutto nel male, di tutti gli ingredienti drammaturgici, linguistici, musicali e poetici più significativi del momento storico in cui fu scritta;<sup>1</sup> invece la collaborazione tra Boito e Verdi veniva in qualche modo stigmatizzata, o meglio essa avrebbe dimostrato che «La capitolazione di Boito e la sua assunzione a

che incrina la proclamata unità di concezione drammatica della quale avrebbe dovuto essere garante proprio l'apporto eccezionale per consapevolezza letteraria e per aggiornamento culturale (come era stato quello del Maffei per il *Macbeth*) di Arrigo Boito. [...] sta di fatto che il libretto di *Otello* – e la considerazione potrebbe anche valere in diverso contesto anche per *Falstaff* – si inserisce in maniera atipica nella storia della drammaturgia verdiana proprio in quanto riflette in modo eminente peculiarità stilistiche e ideali boitiane. Anzi si potrebbe affermare in questo senso che *Otello* (e *Falstaff*) sono in fondo, a differenza dei testi messi in musica da Verdi a partire dalla conquistata maturità ed autonomia dalle imposizioni del mondo teatrale, dei "libretti" nel senso più tradizionale del termine; e come tali (quale che fosse il serrato dibattito e la raggiunta unità di intenti tra poeta e musicista nella faticata stesura) organicamente estranei al nucleo profondo dell'umanità verdiana. In effetti, l'operazione consueta a Verdi di ridurre il librettista a un mero esecutore di direttive, a un semplice realizzatore di un'intuizione drammatica che nasceva – musica, parole e scena – come qualcosa di profondamente unitario nella sua mente, non poteva funzionare nella maniera consueta – come di fatto non funzionò – nella collaborazione con Boito. Ma fu proprio questo a postulare – e in modo paradossale – un dualismo di fondo in un'opera programmaticamente nata per smentirlo»: FRANCESCO DEGRADA, '*Otello*': da Boito a Verdi, in IDEM, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole, Discanto, 1979, pp. 155-166: 157. E pochi anni prima un'altra studiosa aveva rilevato che «con questo *Otello*, pur offrendoci un testo di squisita fattura, Boito non uscì tuttavia dagli schemi convenzionali del melodramma»: SANDRA RIGHETTI, *Boito librettista e l'Otello*, Bologna, AMIS, 1970, p. 30. Sempre a proposito del rapporto fra i tre autori si veda anche il quasi coevo ROY E. AYCOCK, *Shakespeare, Boito and Verdi*, «The Musical Quarterly», LVIII, 4, ottobre 1972, pp. 588-604.

<sup>1</sup> Non mancava una certa ironia al riguardo: «È il clima del *Re Orso*, trasportato dalla fiaba alla tragedia, spogliato dal clima di ironia alla Heine che lo rendeva accettabile. [...] La vicenda è immersa nella massima serietà e nobilitata da un gusto linguistico innaturale e prezioso. Emerge il cesellatore d'immagini barocche e il ricercatore di parole inusitate. [...] Un linguaggio "colto", insomma, destinato a correggere quanto v'è di grosso in una trama che va incontro al pubblico, servendogli in un colpo solo tutti i cibi preferiti del *thrilling* romantico: se vuol farlo morire, è di indigestione»: RUBENS TEDESCHI, *Addio, fiorito asil. Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 29.

famulo verdiano non è stata tanto una prova della forza del più vecchio, quanto della debolezza dei più giovani». <sup>1</sup>

A cavallo del decennio in questione e del successivo si collocano tre contributi del medesimo studioso, Paolo Paolini, il quale, limitandosi all'aspetto letterario della produzione boitiana, ne ha approfondito alcuni aspetti importanti: anzitutto il rapporto, spesso interpretato dai critici in modo contrastante, tra il poeta e Alessandro Manzoni, pervenendo alla condivisibile affermazione secondo cui «la formula 'ammirazione travagliata' mi pare che dia ragione sia del debito che Boito ebbe col Manzoni, sia dei limiti e delle incertezze della sua fruizione»; <sup>2</sup> secondariamente, sulla scorta di alcuni spunti già emersi negli anni '60, le influenze esercitate sull'autore dalle precedenti o coeve letterature nazionale e straniera, che ben dimostrano l'ampio orizzonte culturale boitiano. <sup>3</sup>

Più concentrato invece su questioni contenutistiche un altro contributo quasi coevo di Michele Dell'Aquila, il quale, partendo dalla poesia *Case nuove*, sottolineava la forte presenza nella poesia scapigliata, e dunque anche boitiana, della tematica del disfaccimento fisico, umano e formale come allegoria della morte: l'originalità del nostro autore rispetto ai suoi sodali sarebbe ravvisabile nel suo modo più meditato, ironico e talvolta grottesco di sviluppare questo e altri soggetti analoghi all'interno del *Libro dei versi*. <sup>4</sup>

E sempre tra la fine degli anni '70 e l'inizio degli anni '80 si segnalano due nuove selezioni antologiche, che se non raggiungevano – né avevano la pretesa di farlo – la completezza del volume di Nardi, dimostravano però un rinnovato interesse per la produzione dell'autore e ne fornivano un quadro sufficientemente chiaro. Anzitutto il volume curato da Mario Lavagetto, che proponeva *Il libro dei versi*, alcuni componimenti per musica e alcune liriche sparse, *Re Orso*, alcuni scritti critici, i libretti di *Mefistofele* (seconda versione) <sup>5</sup> e *Falstaff*, e qualche lettera del carteggio intrattenuto con Giuseppe Verdi. Lo studioso manifestava naturalmente un certo interesse per l'autore e non nascondeva ciò che di buono rinveniva nella sua produzione; ma, contemporaneamente, è ben percepibile dall'introduzione al volume come egli giudicasse discutibili alcune premesse e alcuni esiti boitiani, allineandosi sostanzialmente con chi già aveva parlato di un eccesso di virtuosismo ed erudizione, troppo spesso poeticamente vuoti.

<sup>1</sup> Ivi, p. 32.

<sup>2</sup> PAOLO PAOLINI, *Arrigo Boito e Manzoni: un'ammirazione travagliata*, in *Il vegliardo e gli antecristi. Studi sul Manzoni e la Scapigliatura*, a cura di Renzo Negri, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 104-127: 127.

<sup>3</sup> PAOLO PAOLINI, *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: la letteratura italiana*, «Otto/Novecento», VII, 5-6, settembre-dicembre 1983, pp. 75-94 e IDEM, *Appunti sulla cultura letteraria di Arrigo Boito: le letterature straniere*, *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Pisa, Giardini, pp. 861-874.

<sup>4</sup> MICHELE DELL'AQUILA, *La lacerazione delle forme e l'allegoria della morte nel «Libro dei versi» di Arrigo Boito*, «Otto/Novecento», V, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 55-79.

<sup>5</sup> Lavagetto ha operato tale scelta per fornire ai lettori un testo differente da quello rinvenibile nel volume di Nardi che aveva invece proposto la versione della prima assoluta. Va però rilevato che simile opzione filologica è discutibile: lo studioso seguiva infatti il testo bolognese del 1875, ma così facendo prediligeva una versione testuale assolutamente transitoria perché priva delle ulteriori modifiche e aggiunte della redazione veneziana, definitiva e completa, dell'anno successivo, che è quella pubblicata ed eseguita da allora in poi.

Lavagetto smentiva nei fatti la presunta ribellione poetica estrema dell'autore, ravvisando al contrario nelle sue bizzarrie e nelle sue apparenti piroette verbali un continuo controllo razionale e ben calcolato che non lo lasciava mai dar sfogo a veri eccessi; certo, però, ciò non significava che lo sperimentalismo sfrenato e a tratti palesemente provocatorio non nascondesse anche un intento di contestazione rispetto ai più tradizionali moduli poetici e anche al più recente manzonismo linguistico: in questo senso anche per Lavagetto *Re Orso* rappresentava il prodotto più riuscito dell'autore.<sup>1</sup> E se lo studioso si mostrava estremamente critico rispetto ai libretti di *Mefistofele* (il cui rifacimento gli appariva oltretutto un peggioramento e un'abdicazione in favore delle vecchie convenzioni che Boito aveva invece dichiarato di voler superare) e *Nerone* (un fallimento stilistico, drammaturgico e musicale), più comprensivo era il giudizio relativo ai due testi scritti per Verdi: tutt'altro che perfetto, ma migliore della media e funzionale, *Otello*, e invece riuscitissimo, anche rispetto alla fusione con la musica, *Falstaff*.<sup>2</sup>

Meno ricca, sia sotto il profilo critico sia sotto il profilo antologico, la raccolta curata da Rodolfo Quadrelli: in essa infatti non hanno trovato per esempio asilo i testi per musica, ma, in compenso, la silloge ha il pregio di contenere anche alcuni testi in prosa che l'edizione curata da Lavagetto non contemplava, primo fra tutti la novella *Il pugno chiuso* che, come si è detto, mancava anche nel volume di Nardi perché rinvenuta molto più tardi. In generale Quadrelli assolveva gli scapigliati dall'accusa rivolta loro da più parti di aver, per così dire, predicato bene ma razzolato male: lo studioso sosteneva invece che nel contesto in cui essi operarono l'aver posto determinate questioni poetiche, artistiche e culturali e anche solo aver tentato (seppur certo in modo imperfetto ed eterogeneo) di realizzare i loro intendimenti fosse un risultato sufficientemente apprezzabile.

In questo senso emergeva soprattutto la figura di Boito, il cui 'dualismo' – sosteneva Quadrelli – andava interpretato piuttosto come un irrisolto, perché incapace di trovare una sintesi, «manicheismo, e in senso specificamente filosofico»;<sup>3</sup> a partire proprio da questa considerazione lo studioso metteva anche per primo l'accento sulla componente gnostica ed esoterica della produzione boitiana,

<sup>1</sup> «La poesia di Boito non ha titoli per pretendere alla dignità e all'anarchico splendore di un "attentato". E nondimeno le sue ricerche metriche e il suo lavoro sul significante; il suo affrontare spavaldamente "errori" o improprietà lessicali per inseguire una musica astratta; il suo scrivere "versi falsati"; il suo licenziarsi "alla crudeltà di certi strazi e laceramenti di sillabe come nelle dieresi [...]" (Pagano); la sua utilizzazione aggressiva del repertorio romantico; il suo adottare un registro decisamente antipatetico senza installare al centro della poesia "il più detestabile" e "impennacchiato" dei pronomi di persona; tutto questo, insomma, se riportato agli anni tra il '60 e il '70, costituisce una cospicua infrazione. E *Re Orso* [...] non ha perso, col tempo, il suo potere di convocazione e la sua carica di ambiguità»: Boito, *Opere*, a cura di Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1999<sup>2</sup>, p. xxi.

<sup>2</sup> «Il gioco verbale raggiunge così, prefigurando in qualche modo gli itinerari della musica, il suo culmine di liberazione e di aerea geometria in un'opera dove si incrociano due destini creativi: quello del vecchio Verdi, teso a prendersi, a cinquantatré anni di distanza, una rivincita "buffa" sul disastro del *Giorno di regno*, e quello di Boito che trova nella sua collaborazione subordinata il mezzo per far esplodere un talento verbale, già tangibilissimo fin dalle prove giovanili, e un'invenzione comica straordinaria»: ivi, p. xxxiii.

<sup>3</sup> Arrigo Boito, *Poesie e racconti*, a cura di Roberto Quadrelli, Milano, Mondadori, 1981, p. 11.

filone interpretativo che, come si dirà tra poco, troverà maggior sviluppo nel decennio successivo. Quanto agli aspetti più strettamente linguistici e stilistici, il curatore della raccolta in esame riteneva che l'autore proposto si fosse dedicato con tanto zelo alla sperimentazione verbale antiaccademica proprio come valvola di sfogo che compensasse l'incapacità di assolutizzare artisticamente i contenuti dei suoi versi: in questo senso andava interpretata la musicalità, anche da lui riconfermata, della poesia boitiana, ma rinvenuta più sotto il profilo ritmico che sotto quello melodico.<sup>1</sup> Infine, la collaborazione con Verdi avrebbe dimostrato la presa di coscienza della propria incapacità ad essere, da solo, un artista completo in grado di realizzare il proprio sogno estetico, senza che però ciò significasse un rinnegamento o un abbandono della via poetica intrapresa negli anni giovanili.

Nel 1986 la Regione Lombardia promosse poi la pubblicazione di un importante volume miscelaneo monografico dedicato ad Arrigo Boito, significativamente designato nel titolo con la duplice apposizione di *musicista e letterato*:<sup>2</sup> infatti la raccolta contiene saggi di specialisti afferenti a diverse discipline, dalla critica letteraria, alla musicologia, alla filologia, alla drammaturgia, all'arte scenica, e non mancano contributi di ordine più squisitamente biografico. Non è possibile entrare qui nel dettaglio dei singoli saggi, ma preme sottolineare questa impostazione che ridava vigore a uno studio sull'autore indagato nella sua duplice e inscindibile veste. Il curatore del volume, Giampiero Tintori, era per altro uno studioso che si collocava a cavallo tra la musicologia e la letteratura; lui stesso propose in quella sede anche l'interessante carteggio completo tra Boito e il suo caro amico degli anni maturi, il musicologo Camille Bellaigue,<sup>3</sup> conservato presso il museo del Teatro alla Scala di Milano.<sup>4</sup>

E gli anni '80 si segnalano anche sul fronte più strettamente musicologico, perché nel corso di quel decennio hanno visto la luce due importanti monografie e un altrettanto importante volume, più ampio. Proprio quest'ultimo, sebbene pubblicato in italiano solo nel 1988, è stato il primo ad essere edito (1981): si tratta del terzo tomo che l'inglese Julian Budden ha dedicato alla produzione operistica verdiana, in questo caso quella della piena maturità, e naturalmente non pote-

<sup>1</sup> «Non avendo potuto essere il Baudelaire italiano, Boito optò per il gioco che ironizza il tormento e se mostrò spesso di non prendere sul serio se stesso, riuscì in compenso a prendere molto sul serio la propria arte. Egli verificò uno strumento linguistico, riuscendo tuttavia a contraddire, da maestro, il linguaggio poetico italiano, classicistico e petrarchesco, e tale da non consentire a nessuno, nemmeno a lui, la trasfigurazione spirituale completa della prosa moderna in versi moderni. L'arte franca dai vincoli del metro e della forma egli potrà frequentarla soltanto prendendola per se stessa, come esercizio serio. Essa sarà per lui una tensione delle parole verso la musica, come è pur stato detto, ma, aggiungo, verso la musica come ritmo e non come melodia. Sarà, anche questo, un modo importante di contraddire al Petrarca, se si pensa che questi è, per eccellenza, il poeta che privilegia la melodia sopra il ritmo»: ivi, p. 16.

<sup>2</sup> Arrigo Boito *musicista e letterato*, cit.

<sup>3</sup> Andranno almeno segnalati anche il suo saggio *Le sentiment religieux dans la musique de Boito*, «Revue des deux mondes», a. xcvi, n. 15, settembre 1928, pp. 455-462, e LUIGI SCORRANO, *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica*, «L'Alighieri», xviii, 2, luglio-dicembre, 1977, pp. 9-25.

<sup>4</sup> Si segnala anche l'analoga raccolta miscelanea *Amilcare Ponchielli*, ancora a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1985: naturale che la collaborazione tra Boito e quest'ultimo sia stata presa in considerazione, dando vita a contributi importanti, tra i quali si ricorderanno almeno quelli di Antonio Polignano e Mariella Busnelli.

vano mancare due capitoli specifici sui melodrammi scritti insieme a Boito; ad essi se ne aggiunge, quasi a loro premessa contestualizzante, un altro relativo al problema d'identità che l'opera italiana visse nel periodo coincidente con la Scapigliatura, prima dell'avvento della "giovane scuola" ma dopo la grande parabola romantica.<sup>1</sup>

Le monografie di cui si diceva – non tradotte in italiano – sono invece opera dello statunitense James Hepokoski, il quale si è occupato approfonditamente prima di *Falstaff* e poi di *Otello*. Il suo approccio metodologico era analogo a quello di Budden, e costituisce un modello importante di analisi di un'opera lirica: consapevole del fatto che quando si affronta il genere melodramma sarebbe rischioso o addirittura fuorviante analizzarne separatamente le componenti senza rilevare come spesso le ragioni e le realizzazioni dell'una siano influenti sulle ragioni e le realizzazioni dell'altra, Hepokoski ha proceduto nella sua indagine prevalentemente musicologica tenendo però sempre presente il rapporto con l'elemento verbale (e lodevoli appaiono certe osservazioni linguistiche e poetiche, a maggior ragione considerando che esse non sono il frutto di un madrelingua italiano);<sup>2</sup> non solo, ma lo studioso ha anche corredato i suoi studi di capitoli dedicati alle questioni filologiche, generative ed esecutive delle due opere considerate. Si trattava in sostanza di un corrispettivo, certo qui a partire dal piano musicologico, di quanto, come visto, aveva fatto anni addietro Borriello, partito invece dal piano letterario, con *Mefistofele*.

Ciò che lascia più perplessi è semmai l'approccio interpretativo dell'insieme, che soprattutto nel caso di *Otello* giunge a conclusioni non scientificamente supportate e in quanto tali altamente opinabili: in sostanza, lo studioso vedeva nella vicenda, e soprattutto nel modo in cui Verdi l'ha resa nel rivestimento sonoro del testo verbale, una metafora del percorso artistico ed estetico compiuto dallo stesso Maestro: il protagonista, incarnando il prodotto della nuova vocalità ormai prossima al verismo e conseguente agli influssi della scuola wagneriana, sarebbe identificabile con lo stesso Verdi, il quale uccide, soffocandola, Desdemona, ovvero la purezza del canto e della melodia che tanto l'avevano affascinato in tutta la sua precedente carriera e rispetto a cui lui stesso aveva dimostrato tanta cura: «one may discover a similar subtext – poignantly stirring in the context of Verdi's career – within *Otello's* 'Ora e per sempre addio, sante memorie'». <sup>3</sup> Ma a questo punto tanto varrebbe estendere ulteriormente le presunte analogie e ravvisare

<sup>1</sup> JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi. Da Don Carlos a Falstaff*, vol. III, Torino, EDT, 1988; lo studioso inglese si soffermava però soprattutto su opere oggi meno note, prendendo quindi in considerazione solo marginalmente *Mefistofele* e *La Gioconda*. Per un approfondimento musicologico del periodo si rimanda quindi almeno al volume di FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, vol. IX della *Storia della musica*, Torino, EDT, 1995: l'autore si mostra tra l'altro molto critico nei confronti del Boito compositore.

<sup>2</sup> Pur se non manca la sottolineatura di qualche momento in cui le due arti sorelle – o forse meglio gli intenti dei loro due autori – non si sposano al meglio, il giudizio di Hepokoski sul rapporto parole-musica in *Otello* è molto lontano da quello altamente critico che si è visto essere stato espresso da Degrada.

<sup>3</sup> JAMES A. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi. 'Otello'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 189. L'altro volume di cui si è detto è IDEM, *Giuseppe Verdi. 'Falstaff'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

in Jago, finto e subdolo collaboratore del protagonista, il librettista Arrigo Boito, vero artefice e promotore del superamento del vecchio modo di fare melodramma sotto il profilo tanto poetico quanto musicale.

E sempre rimanendo a contributi anglosassoni di questo periodo varrà la pena almeno di segnalare l'interesse del noto musicologo e studioso di drammaturgia William Ashbrook per la genesi del primo libretto di *Mefistofele*:<sup>1</sup> lo studioso ha ricostruito il contesto culturale e musicale in cui Boito operò, prendendo dunque in considerazione anche le finalità estetiche e teoriche del giovane scapigliato; in tale operazione non si ravvisa niente di particolarmente originale e significativo,<sup>2</sup> se non il fatto che Ashbrook si è basato per lo più su articoli tratti dal periodico «La Fama», normalmente negletto dagli altri studiosi. Interessante la posizione metodologica espressa a premessa delle proprie considerazioni: «To look at the 1868 libretto of *Mefistofele* as a reform libretto, we must first acknowledge the distortion that results from considering the text apart from the music, something especially important when the librettist and composer are the same person. [...] I propose, however, that something useful, if necessarily incomplete, can be gained from looking at two aspects of the text: first its diction and rhetoric, and second its relation to its source».<sup>3</sup>

Partendo da tali presupposti, il giudizio che ne derivava era sfaccettato. Ashbrook infatti considerava nel complesso sincera e ben evidente la volontà di Boito di dar vita, con *Mefistofele*, a un'opera e a un libretto innovativi, dichiarando anche apprezzamento per qualche momento specifico come la 'ballata del fischio' del personaggio eponimo; ugualmente, lo studioso riteneva che uno dei pregi poetici fosse quello di aver ben caratterizzato sotto il profilo linguistico i diversi personaggi, traendo buon partito dal modello goethiano e, all'occorrenza, rielaborandolo con una certa abilità. Ma proprio il confronto con la fonte dimostrava, agli occhi di Ashbrook, la generale e notevole inferiorità del libretto rispetto al dramma tedesco; inoltre secondo lo studioso le revisioni del testo seguite al fiasco della prima assoluta avrebbero in gran parte vanificato gli sforzi innovativi dell'autore, che preferì piuttosto ritoccare la propria opera in senso tradizionale così da renderla meno indigesta al grande pubblico italiano abituato ad altri stilemi.

Sul volgere del decennio si ricorderà ancora un nuovo volume, realizzato da Giulio Carnazzi, sulla Scapigliatura letteraria: è naturale che lo studioso si sia concentrato in prevalenza sui lavori in poesia e in prosa di Boito non destinati

<sup>1</sup> Merita di essere citato a questo proposito anche il precedente JAY NICOLAISEN, *The first Mefistofele*, «19th Century Music», 1, 1978, pp. 221-232. Lo studioso, che nel complesso giudicava positivamente il libretto dell'opera, è stato forse il primo ad effettuare una ricognizione filologica sulla partitura originale ancora conservata presso l'editore Ricordi, constatando come diverse parti della versione primigenia dell'opera (preferita dallo studioso) siano poi rimaste invariate anche in quella definitiva (in parte sacrificata per venire incontro alle attese del pubblico).

<sup>2</sup> E anzi, almeno per completezza informativa bisogna rilevare con una certa delusa meraviglia che Ashbrook è anche incorso in un errore marchiano, laddove afferma, in apertura del saggio: «San Carlo Borromeo, a central figure in *I promessi sposi*».

<sup>3</sup> WILLIAM ASHBROOK, *Boito and the 1868 Mefistofele Libretto as a Reform Text*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos, Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 268-287: 282.

alla musica, ma nella ricognizione storiografica degli autori scapigliati Carnazzi non mancava di sottolineare anche l'importanza che il letterato padovano ebbe sotto il profilo teorico e critico, insieme al suo sodale Emilio Praga. Se veniva apprezzata l'indubbia originalità – almeno rispetto ai modelli moralisti e pedagogici allora prevalenti nel nostro Paese – delle novelle boitiane, se al contrario del *Libro dei versi* venivano messi in luce diversi limiti tanto contenutistici quanto stilistici,<sup>1</sup> anche in questo caso il lavoro considerato più riuscito era il poemetto fantastico *Re Orso*, valutato secondo un'ottica interessante:

Le ragioni di fondo dell'ispirazione boitiana vanno qui cercate nell'uso ironico e spregiudicato dei materiali variamente ripresi e intonati, nel gioco di alternanze e di interne corrispondenze. Tecnicamente, è un continuo svariare tra metri diversi, con ben calibrate inserzioni di passi in prosa, un tessuto cangiante che accoglie pezzi di differente natura, filastrocche, tiritere, passi di puro virtuosismo verbale. Non potrebbe essere espressa più chiaramente la tendenza, tipica dell'arte boitiana, a cercare attraverso scomposizioni e ricomposizioni della sintassi poetica tradizionale, un equivalente del linguaggio musicale. Era una linea di esperienze che poteva in qualche modo richiamarsi alle teorie di Rovani sulla interdipendenza delle tre arti sorelle, ma che Boito, librettista, musicista, promotore di un'ardita riforma del melodramma ottocentesco, porta a un grado di ben più sottile consapevolezza espressiva. Il discrimine tra musica e poesia viene qui sfiorato, varcato, dissolto in una trama di continui rimandi, con effetti di novità e di suggestione che di rado saranno toccati da altre consimili esperienze sviluppatesi nell'area della poesia scapigliata.<sup>2</sup>

Era dunque ancora una volta la tensione verso la musica consapevolmente perseguita dall'autore a far apprezzare la poesia boitiana, la quale trovava proprio nella lingua e nelle sperimentazioni metriche, più ancora che nei soggetti trattati, un terreno di fecondo sviluppo.

## 6. L'ULTIMO VENTENNIO

La pubblicazione forse più ricca del decennio successivo, che ha visto in generale un nuovo slancio per l'interesse boitiano, è il volume miscelaneo che raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi a Venezia in occasione del centocinquantesimo anniversario dalla nascita di Arrigo Boito; si tratta di una vera e propria miniera di contributi e spunti, resa tale da diversi fattori: anzitutto la levatura degli studiosi che vi hanno partecipato (basterà ricordare i nomi di Francesco Spera,<sup>3</sup> Quirino Principe, Adriana Guarnieri Corazzol, Marcello Conati, Harold

<sup>1</sup> Infatti la raccolta di liriche agli occhi dello studioso soffriva di «una troppo scoperta applicazione di immagini e situazioni emblematiche, collegate con forzature talora evidenti a quella tematica dualistica che pure è riproposta con puntigliosa intenzione dimostrativa. Di ciò si rinvenivano tracce nella stessa costruzione dell'organismo poetico, risolta in un gioco di corrispondenze e di antitesi accuratamente bilanciate, e nella trama sempre composita del linguaggio, in cui una patina di letterarietà aulica può coesistere con forme dimesse, colloquiali, senza pervenire a un convincente grado di fusione»: GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989, pp. 56-57.

<sup>2</sup> Ivi, p. 58.

<sup>3</sup> Che nello stesso torno d'anni si era occupato di letteratura scapigliata e dunque di Boito, a proposito del quale aveva notato come nella sua produzione giovanile in lui non vi fosse «la virulenza del poeta maledetto, ma la consapevolezza di una scelta ormai "negativa" della poesia, che non può accontentarsi

S. Powers, Michele Girardi e Giovanni Morelli, che è stato pure il curatore del volume), ma poi anche la loro diversa impostazione e, soprattutto, la loro afferenza a diverse discipline. Tutto questo ha consentito di scandagliare la personalità e la produzione boitiane nella loro molteplicità e complessità, facendo cogliere una volta di più come sarebbe improprio e persino difficoltoso separare tra loro le diverse anime e le diverse conoscenze di questo artista.

I singoli contributi, che non è ovviamente possibile considerare qui in modo individuale, sono tra loro molto diversificati anche dal punto di vista dell'ampiezza di ciò che prendono in esame: in generale la poetica dell'autore, un singolo componimento, aspetti biografici, aspetti stilistici, questioni filologiche, particolari più minuti dell'attività boitiana o del contesto culturale in cui essa si esprime, considerazioni più tecniche sulla creatività dell'autore padovano, piuttosto invece che proposte interpretative sui suoi lavori o sulle sue posizioni e proposizioni teoriche.<sup>1</sup>

Lo stesso anno usciva anche un'importante monografia scritta da una studiosa statunitense che aveva preso parte, affrontando un argomento affine, anche al convegno appena ricordato: si tratta di Alison Terbell Nikitopoulos, la quale si è occupata di *Mefistofele*. Nel suo volume si affrontano con precisione sia il rapporto con le fonti sia le ricostruzioni filologiche delle diverse edizioni dell'opera, viene concesso ampio spazio all'indagine della metrica, si pone poi attenzione ad alcuni momenti specifici del melodramma, e naturalmente non mancano ampi riferimenti alla biografia e all'attività culturale e poetica di Boito. Ciò che più conta è però l'impianto scientifico e metodologico proposto dalla studiosa: anche in questo caso, infatti, la Nikitopoulos ha prediletto un'indagine che considerasse congiuntamente questioni poetiche e musicali, consapevole del fatto che essendo stato Boito l'autore tanto dei versi quanto della partitura, era questo il modo più completo per analizzare gli uni, l'altra e i loro rapporti reciproci.<sup>2</sup>

È lo stesso approccio, del resto, che solo tre anni dopo ha caratterizzato un breve ma molto significativo contributo di Renato Di Benedetto, in cui veniva reso evidente come nel momento abruptivo della tempesta in *Otello* le risposdenze

della celebrazione pacifica dell'Ideale, ma si dibatte nelle inestinguibili contraddizioni del mondo interiore ed esteriore del soggetto». Lo studioso dimostrava apprezzamento per la ricerca formale di *Re Orso*, ma riteneva che forse gli esiti complessivamente più convincenti di Boito fossero stati raggiunti nel campo della librettistica e in particolare nel maturo rapporto con Verdi, segnalando un'evoluzione non solamente personale ma più in generale significativa per la nostra letteratura: «Il fatto è che Boito, grazie alla lunga carriera culturale, aveva affinato la sua poetica e rimosso invece la vena polemica e iconoclasta degli anni scapigliati; esercitò così un benefico e non trascurabile stimolo nel riaccostare l'anziano maestro alla creazione musicale. [...] L'itinerario di Boito è insomma la prova degli elementi di continuità fra Scapigliatura e Decadentismo o, meglio, della funzione guida della poetica scapigliata verso una letteratura moderna»: FRANCESCO SPERA, *La letteratura del disagio: Scapigliatura e dintorni, in Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, UTET, 1994, vol. v, tomo I, pp. 156-157.

<sup>1</sup> 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>2</sup> ALISON TERBELL NIKITOPOULOS, *Arrigo Boito's Mefistofele: poetry, music, and revisions*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

fra la struttura e la forma del testo poetico e quelle del testo musicale fossero molto strette.<sup>1</sup> Almeno una breve menzione merita poi il quasi coevo volume di Domenico Del Nero: si tratta una nuova biografia boitiana, pubblicata quasi all'altezza del centocinquantesimo dalla nascita dell'autore e del cinquantesimo dall'uscita dei contributi di Nardi; ma proprio a questi ultimi lavori il volume di Del Nero si mostra eccessivamente legato e dipendente, non apportando alcuna novità storica o critica significativa.<sup>2</sup>

Ben altro spessore ha invece dimostrato quella che può essere considerata la più attenta e dedita studiosa boitiana degli anni '90: Angela Ida Villa. Il suo punto di partenza critico va ricercato nello spunto fornito alcuni anni prima da Rodolfo Quadrelli, ovvero l'appartenenza di Boito alla massoneria e la sua vicinanza alle dottrine gnostiche ed esoteriche: l'una certa perché confermata esplicitamente già a inizio secolo anche da persone a lui vicine, l'altra assai probabile almeno conoscendo gli interessi eruditi e culturali dell'autore. A partire da questo assunto la Villa ha sviluppato la sua interpretazione sull'intera produzione boitiana, e lo ha fatto palesando una competenza, un'analiticità e una conoscenza dei testi massonici, gnostici ed esoterici non solo puntualissime, ma anche efficaci: si può quindi affermare che in questo senso la studiosa ha illuminato una componente importante di Boito e dei suoi lavori fino a quel momento ignorata o trascurata.

Questo taglio comporta però una sottolineatura pressoché costante ed esclusiva di simili finalità subliminali dell'autore, giacché, secondo la Villa, i «libretti, i racconti e *Re Orso* [ma anche le liriche del *Libro dei versi* e quelle sparse, di cui aveva appena parlato, *nda*] si prospettano quali opere a programma, prodotte o di propria iniziativa da un Boito massone o – ed è ipotesi indiretta, ricalcabile su analoghi casi (Mozart, su tutti) – su commissione della loggia d'appartenenza. A ciascuna di queste opere è sotteso un piano, essendo stata concepita per un uditorio circoscritto [...]. Trattandosi di opere destinate a circolare anche tra il vasto pubblico, ha dovuto lavorare badando contemporaneamente a due livelli di lettura»: <sup>3</sup> da un lato ciò che poteva essere colto solo dagli iniziati, dall'altro ciò che invece superficialmente e di fatto erroneamente avrebbero creduto di capire i più. Ipotesi senza dubbio suggestiva e intrigante, ma che mette in secondo piano altre importanti prospettive ermeneutiche e che corre il rischio di trascurare il più complesso e sfaccettato polimorfismo della produzione boitiana.

Inducono infatti a ridimensionare o almeno a integrare le conclusioni della Villa non solamente l'attività di teorico scapigliato prima e di uomo di cultura poi del poeta-musicista, ma anche, e forse soprattutto, diverse testimonianze e documentazioni biografiche a lui relative: alcuni suoi lavori sono stati infatti scritti semplicemente per venire incontro a bisogni economici, e dai carteggi intratte-

<sup>1</sup> RENATO DI BENEDETTO, *Una postilla sulla tempesta*, «Studi verdiani», 12, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, pp. 31-47; nello stesso volume si veda anche ELENA SALA DI FELICE, *Ricodificazione come interpretazione. "Otello" tra Boito e Verdi*, pp. 11-30.

<sup>2</sup> DOMENICO DEL NERO, *Arrigo Boito. Un artista europeo*, Firenze, Le Lettere, 1995.

<sup>3</sup> ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito Massone: gnostico, alchimista, negromante*, «Otto/Novecento», 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 5-51: 12.

nuti con i committenti, gli amici, il fratello, persone di fiducia e a lui molto vicine e per le quali sarebbe di conseguenza improvvido sostenere un'insincerità dello scrivente, emergono sempre ben altri intendimenti e una ricerca poetica, verbale, umana e, nel caso della librettistica, drammaturgica che nulla ha a che vedere con secondi fini di matrice iniziatica.<sup>1</sup>

Due anni più tardi rispetto al saggio appena citato, la Villa ha proposto una lettura critica delle posizioni estetiche del Boito scapigliato, con particolare riguardo al concetto di «realismo» e sempre basandosi sulle concezioni precedentemente espresse.<sup>2</sup> Ma vi è un altro, e più grande, merito della studiosa: una nuova raccolta di opere letterarie boitiane, edita la prima volta nel 1996 e ripubblicata cinque anni più tardi. Si tratta di una silloge molto ricca e compilata con grande acribia anche filologica, che contempla *Il libro dei versi* (con le varianti in appendice tra le edizioni), *Re Orso* (anche nella versione originaria del 1864), alcune poesie sparse ed extravaganti, tutte le novelle, alcune pagine di critica, il Prologo in teatro del primo *Mefistofele*, qualche lettera relativa alla rappresentazione di quest'opera a Stuttgart; il tutto accompagnato da un'ampia introduzione e soprattutto da un apparato di note in appendice considerevole e di gran lunga più ampio rispetto a tutte le altre precedenti raccolte boitiane, compresa quella del Nardi.<sup>3</sup> Purtroppo però dalla raccolta è stata del tutto esclusa la produzione librettistica, rilevante invece per poter rendere un quadro davvero completo della produzione di Boito.

Concentrato sulla narrativa ma attento a non tralasciare aspetti più generali di carattere poetico e ideologico è poi l'interessante volume di un'altra studiosa che si è dedicata in più di un'occasione a questo periodo e agli autori scapigliati: Giovanna Rosa. Nella sua monografia l'autrice ricostruisce il contesto sociale e culturale del movimento in modo alquanto esaustivo, focalizzando ad esempio l'attenzione anche su un aspetto fino a quel momento poco illuminato: la questione della modernità anche urbana con la quale gli esponenti della Scapigliatura si trovarono a fare i conti. Centrale è poi, naturalmente, l'individuazione di tematiche, stilemi ed espedienti compositivi e narrativi rinvenuti attraverso un'analisi approfondita e ad ampio raggio dei testi scapigliati. La Rosa non si esime dal mettere in rilievo limiti e mende del movimento e dei suoi singoli autori, ma il giudizio sulla produzione narrativa boitiana non è nel complesso negativo: associato a Dossi e Gualdo per l'«intreccio fra aristocraticismo snob e penoso senso di inadeguatezza», dell'autore si mette in luce la volontà di contatto – provocatoria – con il proprio destinatario, giacché nelle sue novelle «la provocazio-

<sup>1</sup> E tale silenzio al riguardo sarebbe ancor più immotivato nelle lettere scritte ad amici come Ricordi e Verdi, loro stessi non estranei alle frequentazioni e alle appartenenze massoniche.

<sup>2</sup> ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, «Otto/Novecento», 2, marzo-aprile 1994, pp. 135-195. A proposito di un argomento analogo si veda anche il coevo LUIGI DERLA, *Estetica e poesia di Arrigo Boito*, «Otto/Novecento», 3-4, maggio-agosto 1994, pp. 5-38.

<sup>3</sup> *Arrigo Boito. Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Otto/Novecento, 2001 (edizione precedente Milano, IPL). Anche in questo caso osservazioni più strettamente stilistiche hanno ceduto il posto ad ampie ricostruzioni lessicali e contenutistiche volte a mettere in luce i rapporti tra gli scritti boitiani e l'affiliazione massonica dell'autore.

ne ideologica al lettore ambrosiano è tanto più efficace quanto meno esibita: il racconto ostenta una sfrenatezza ludica che esalta l'estro inventivo lucidamente geometrico, mentre allude a una serie di conflitti gravi che assillano io leggente e io narrante». Ma l'obiettivo di rinnovare le forme senza incontrare l'ostilità o l'incomprensione del pubblico è stato pienamente raggiunto, secondo la Rosa, più sul versante melodrammatico che non su quello narrativo; tanto che in ciò il fratello maggiore Camillo, di professione architetto e solo per diletto letterato, viene forse giudicato superiore ad Arrigo. Ma di quest'ultimo si apprezza ugualmente la novella fantastica *Il pugno chiuso* e si procede a un approfondimento della sua preclara tematica dualistica, concentrandosi in particolare su *L'alfier nero* e non senza rilevarne un limite: «Il dualismo boitiano, sotteso da un grumo di ansia nevrotica, cerca nel rigore geometrico un argine difensivo; ma, come conferma l'incompiuto *Trapezio*, il rischio della paralisi è sempre in agguato».<sup>1</sup>

Anche l'ultimo decennio ha visto mantenersi vivo un certo interesse nei confronti del nostro autore, e si può iniziare a citare la fuggevole ma autorevole valutazione espressa da Vittorio Spinazzola in una ricognizione anch'essa concentrata sulla narrativa della Scapigliatura: il critico in generale giudicava questo movimento di buone intenzioni ma privo di rappresentanti davvero validi, coesi, audaci e innovatori quanto si ripromettevano di essere; per quanto poi attiene più nello specifico ad Arrigo Boito, lo studioso prediligeva la sua controllata e razionale novellistica in prosa (in particolare *L'alfier nero*) alla produzione poetica, rispetto alla quale riesponeva critiche già incontrate nei decenni precedenti:

La sua educazione di sottile artefice della parola dà i frutti migliori: il vero incubo boitiano era il silenzio, che avrebbe significato la definitiva vittoria della materia, dell'animalità bruta; la sua assillante volontà di spremere dalle parole umane tutta la loro potenza espressiva rappresentava il supremo sforzo di un artista teso a riaffermare, per questa via, il primato della coscienza. Ma nelle poesie questa volontà spesso portava al puro esercizio tecnico, all'arido funambolismo lessicale; mentre in queste pagine di prosa essa ha saputo trovare un più valido e fermo equilibrio.<sup>2</sup>

Ricca di spunti la monografia pubblicata nel 2002 da Costantino Maeder: si tratta di un insieme di saggi che toccano con ampiezza di vedute e di argomenti la produzione boitiana, non escludendo alcuno dei generi a cui l'autore si è dedicato, anche con interessanti confronti tra un'opera e l'altra. Si affrontavano così questioni critiche, questioni drammaturgiche, questioni poetiche ed estetiche, questioni contenutistiche, inquadrando in alcuni casi le realizzazioni di Boito nel più ampio contesto letterario a lui contemporaneo o anche successivo (ad esempio si osservano analogie con la novellistica del fratello Camillo e con l'elemento comico e umoristico di Pirandello).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> GIOVANNA ROSA, *La narrativa scapigliata*, Roma-Bari, Laterza, 1997, *passim*.

<sup>2</sup> VITTORIO SPINAZZOLA, *Gli scapigliati tra Manzoni e Verga*, in IDEM, *La modernità letteraria*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 183-204: 196. Un altro contributo letterario generale quasi coevo sul movimento scapigliato è poi GIUSEPPE FARINELLI, *La scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.

<sup>3</sup> Su quest'ultimo argomento interessante anche lo studio di DEIRDRE O'GRADY, *Hugo, Piave, Boito*:

Ciò è stato possibile anche grazie alle competenze e agli interessi dimostrati dallo studioso: in particolare, per quanto concerne la librettistica e l'opera di cui Boito è stato autore unico, merita attenzione l'analisi dedicata da Maeder ai motivi per i quali, a suo giudizio, *Mefistofele* sarebbe rovinosamente caduto la prima volta che apparì in scena e per i quali anche i successivi rifacimenti non avrebbero sostanzialmente risolto le lacune originarie e strutturali. Lo studioso suffragava infatti qui le sue ragioni tramite un'indagine congiunta del testo poetico e di quello musicale, convinto che solo mettendo in relazione tra loro le due componenti di cui Boito era stato autore si sarebbe potuto valutarne correttamente e completamente i pregi e i difetti.

Singoli, ma importanti, contributi sono poi contenuti all'interno di un volume miscelaneo curato da Alessandro Grilli nel 2006 e incentrato sulla produzione melodrammatica di fine '800, vista per lo più sotto gli aspetti drammaturgici, filologici e contenutistici: si ricorderanno almeno i saggi di Livio Aragona su *Otello*,<sup>1</sup> di Massimiliano Locanto su *Falstaff*,<sup>2</sup> di Anselm Gerhard su entrambe le opere.<sup>3</sup> Analogamente, restando alla produzione librettistica, spunti interessanti per la critica boitiana sono reperibili nella raccolta di saggi pubblicata da Adriana Guarnieri Corazzol all'inizio del decennio considerato: in particolare si segnalano la ricostruzione dei rapporti tra librettista e compositore alla fine del diciannovesimo secolo e le sezioni dedicate (in tutto o in parte) a *Mefistofele*, anche in relazione alle analogie e alle differenze rispetto alla cultura nordica e in relazione alla categoria letteraria del fantastico.<sup>4</sup> E sempre rimanendo al melodramma e ad approcci interdisciplinari vanno citati i contributi a due diversi convegni praticamente coevi (entrambi svoltisi nel 2003) di Antonio Rostagno<sup>5</sup> e del già citato

fonti di Pirandello, in *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*, a cura di Michela Meschini, Carla Carotenuto, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 67-79. Tornando invece al volume di Maeder è da segnalare anche la sottolineatura di elementi comuni e di altri invece peculiari che si possono riscontrare tramite un confronto con D'Annunzio: «Boito non è produttivo quanto D'Annunzio, ma le tecniche non sono dissimili. [...] Ma a differenza di D'Annunzio, Boito non crede nella superiorità di chi scrive, almeno a livello di finzione letteraria. Certo, ama l'arte, il suo culto per i geni del passato è proverbiale. Però questo atteggiamento non si trasforma in una visione esaltata. L'ironia che permea i suoi testi lo vieta. [...] I testi di Boito, sia quelli che traspongono a libretto capolavori come il *Faust*, l'*Othello* o le *Merry Wives of Windsor*, sia quelli di propria invenzione come *Re Orso*, *Il libro dei versi* e *Nerone*, ma anche le novelle, presentano molteplici letture poetologiche, spesso centrate intorno alla figura del poeta – i vari Nerone e Jago, gli studenti di medicina, artisti in apparenza immaginifici di dannunziana memoria – che non riesce più a riscattarsi, a realizzarsi, a imporsi. [...] L'inutilità dell'azione – quella degli eroi a livello di narrazione o quella a livello della narrazione – diventa una delle chiavi più importanti per capire Boito. E questa inanità colpisce sia i protagonisti malvagi che quelli buoni. Non sembra esistere perdono o compimento di un qualsiasi progetto se non nell'immaginazione, nell'irreale, nella finzione»: COSTANTINO MAEDER, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Firenze, Cesati, 2002, pp. 142 e 145-146.

<sup>1</sup> LIVIO ARAGONA, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Plus Edizioni, 2006, pp. 91-110.

<sup>2</sup> MASSIMILIANO LOCANTO, *Falstaff*, in Alessandro Grilli, *L'opera prima dell'opera*, cit., pp. 111-139.

<sup>3</sup> ANSELM GERHARD, *Ultimi baci nei "giardini del Decameron"*. Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi, in *L'opera prima dell'opera*, cit., pp. 141-150.

<sup>4</sup> ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

<sup>5</sup> ANTONIO ROSTAGNO, "Temete, signor, la melodia". Metri e ritmi fra Verdi e la Scapigliatura, in *Dal libro*

Costantino Maeder:<sup>1</sup> entrambi prendono in considerazione le innovazioni e le peculiarità boitiane (malgrado Rostagno contempli un più ampio spettro di analisi) sotto il profilo della versificazione, anche nel rapporto tra la metrica poetica e la struttura musicale.

Nel quadro degli studi sulla librettistica boitiana di questo periodo merita poi un'attenzione particolare il saggio di Stefano Telve che, per primo, ha analizzato con grande puntualità le caratteristiche della lingua melodrammatica del nostro autore, importante perché rappresenta un momento di passaggio fondamentale tra il vecchio codice poetico dell'opera lirica e uno stile più moderno e poeticamente pregiato. In sintesi, dopo aver esaminato nel dettaglio un campione significativo di specifici costrutti morfosintattici e il livello lessicale, Telve ha rilevato una commistione di elementi tradizionali e di altri invece più innovativi, comuni anche alla coeva lirica non destinata alla musica:

Il rispetto di Boito per alcune convenzioni del linguaggio melodrammatico è ben saldo. L'armamentario morfosintattico e lessicale, rappresentato da tratti come l'imperativo tragico, le perifrasi, certe espressioni lessicali condizionate dal contesto tematico e linguistico, la ripetizione, nella risposta, del verbo usato nella domanda, la dittologia intercisa, e ancora l'uso del passato remoto e dell'imperfetto storico e certe opzioni tradizionalistiche [...], ben s'adeguano alla compagine fonomorfologica ancora ottocentesca dell'*Otello*. [...] Di fatto, Boito estende ai suoi libretti la crescente preferenza che in poesia si andava sempre più accordando ai costrutti lineari [...]. In questa 'prosaicizzazione' soprattutto sintattica (e in parte lessicale) del dialogato operistico andrà dunque riconosciuta l'impronta stilistica più originale di Boito e la costante più chiaramente moderna della sua librettistica (pur con le oscillazioni tra gli estremi della *Gioconda* e dell'*Otello*, di cui sono certo corresponsabili, nel male e nel bene, Ponchielli e Verdi), che preannuncia evidentemente la nuova stagione 'veristica'.<sup>2</sup>

Questa analisi merita di essere integrata, a maggior ragione considerando un autore come Arrigo Boito, prendendo in esame anche i rapporti tra la lingua poetica e il suo rivestimento sonoro, secondo un approccio metodologico ancora in via di definizione, a causa della sua interdisciplinarietà e del relativamente recente interesse che gli studi linguistici hanno dimostrato nei riguardi della librettistica.<sup>3</sup> Oltre a Telve,<sup>4</sup> vanno segnalati altri linguisti che si sono occupati del periodo e almeno in parte dell'autore esaminato, per lo più nello stesso decennio o in quello

al libretto. *La letteratura per musica dal '700 al '900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 165-189.

<sup>1</sup> COSTANTINO MAEDER, *Arrigo Boito fra tradizione e innovazione. La strutturazione metrica nella creazione librettistica*, in *Tra note e parole*, cit., pp. 23-32.

<sup>2</sup> STEFANO TELVE, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, «Lingua nostra», LXV, 3-4, settembre-dicembre 2004, pp. 16-30 e 102-114: 111-113.

<sup>3</sup> A questo proposito mi permetto di segnalare la mia tesi di Dottorato, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano nel febbraio del 2010. Inoltre mi permetto di rimandare a ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.

<sup>4</sup> Di cui va ricordato anche *Costanti lessicali e semantiche della librettistica verdiana*, «Studi di lessicografia italiana», Firenze, Le Lettere, vol. xv, pp. 319-437.

precedente: Cinzia Di Cicco<sup>1</sup>, e, in particolare, Luca Serianni<sup>2</sup> e Vittorio Coletti,<sup>3</sup> per quanto attiene alla librettistica, mentre di fondamentale importanza è la monografia di Massimo Arcangeli che prende in considerazione in modo sistematico e con un amplissimo regesto la lingua letteraria degli autori scapigliati.<sup>4</sup>

Interessante anche il breve contributo di Tobia Zanon, il quale, prendendo in esame il solo libretto di *Otello*, propone un'indagine a cavallo tra il linguistico e il drammaturgico: si analizzano infatti sia dal punto di vista quantitativo sia da quello stilistico le battute dei personaggi dell'opera (compreso il coro), così da dimostrare, tra l'altro, che rispetto all'originale shakespeariano «Boito equilibra maggiormente le parti di Jago e Otello, facendole quasi coincidere e compensando il minor numero di parole di quest'ultimo con una maggiore quantità di battute a sua disposizione. Inoltre, viene dato maggior rilievo al personaggio di Desdemona». Non solo, ma Zanon sottolinea anche come l'opposizione tra protagonista e deuteragonista si giochi pure sul piano dell'abilità elocutiva e razionale:

La sua [scil. di Jago] perfetta strategia è tutta retorico-intellettuale e non consiste tanto in uno sfoggio di abilità oratoria o di espressionismo linguistico (come è, in parte, per il suo omologo scespiriano) quanto, al contrario, per l'intima capacità di gestire un linguaggio e per la conoscenza delle possibilità del linguaggio stesso. [...] quella di Jago su Otello è una superiorità tutta di tipo retorico e, a più ampio raggio, sociale.<sup>5</sup>

E per restare al fronte linguistico va menzionata una ricerca effettuata da Emanuele d'Angelo e Federica Riva: i due hanno studiato e descritto due taccuini dell'autore tuttora conservati presso la sua biblioteca ricostruita all'interno del Conservatorio di Parma a lui intitolato (e di cui, come si è accennato all'inizio del presente lavoro, fu per breve periodo direttore): si tratta di quaderni intitolati *Raccolta di vocaboli*, che insieme ad altre raccolte analoghe (quali l'*Indice di parole e di cose*, il *Trattato di armonia*, l'*Enchiridio metrico* e *Metrologia e ritmologia*), tutte di mano boitiana, testimoniano una volta di più il grande zelo, l'originalità e la ricercata erudizione che Boito metteva nel suo lavoro di poeta, in particolare melodrammatico; infatti «la redazione dei quaderni lessicali conferma proprio la volontà di possedere pienamente il significato dei termini per la proposta di un linguaggio esatto, circostanziato», giacché

<sup>1</sup> CINZIA DI CICCO, *Lingua e stile dell'Otello di Boito*, «Cultura e scuola», xxx, 120, ottobre-dicembre 1991, pp. 46-59.

<sup>2</sup> Almeno *Libretti verdiani e libretti pucciniani: due modelli linguistici a confronto*, in IDEM, *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, pp. 113-161; IDEM, *Maschile e femminile nella librettistica verdiana*, in *Dal libro al libretto*, cit., pp. 145-163.

<sup>3</sup> Tra gli altri, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2003; IDEM, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma e nei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*. Atti dei Convegni Lincei, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 41-57.

<sup>4</sup> MASSIMO ARCANGELI, *La scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003. Meno ricco, ma utile, il precedente ANTONIO GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, «Giornale storico della letteratura italiana», clviii, 504, 1981, pp. 573-599.

<sup>5</sup> TOBIA ZANON, *Il 'bianco' e il 'nero'. Boito e il libretto per l'«Otello» di Verdi*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. 1, pp. 953-965.

Quello di Boito è un intervento che scardina il codice linguistico del melodramma dal suo interno, assimilandone meditatamente alcune convenienze, conservandone l'aura ma rigettandone la ricorrenza e la genericità lessicale, mirando progressivamente a una linearità preziosa, policroma e, a un tempo, di andamento quasi prosastico, lontano dalla sintassi inarcata che i librettisti avevano mutuata da Alfieri.

E tutto questo, secondo i due studiosi, non era sintomo di pedanteria o esibizionismo culturale fine a se stessi, ma al contrario aveva uno scopo artistico, intellettuale e pedagogico che presupponeva un pubblico sollecito e collaborativo:

Con una lingua poetica intenzionalmente eterogenea, chiaroscurale e coloristica, sempre intensa, talvolta quasi congestionata e increspata d'ironia, Boito intendeva coinvolgere l'intelligenza e i sensi del lettore, sollecitandolo emotivamente e culturalmente nel segno di una nuova idea di bello letterario (quasi preparandolo alla "mistione callidissima di lessici squisiti" di Pascoli).<sup>1</sup>

Si citeranno poi almeno per completezza alcune nuove edizioni dei testi boitiani, singoli, specifici o inseriti in più ampi contesti: così *Ero e Leandro* a cura ancora di Emanuele d'Angelo (Palomar, 2004), la silloge di poesie scapigliate proposta da Roberto Carnero (Rizzoli, 2007), *Il libro dei versi* curato da Claudio Mariotti (Mucchi, 2008) e, risalente ormai a una ventina d'anni prima, *Iberia* a cura di Isabella Donfrancesco (Lucarini, 1988); ma nulla – salvo forse l'edizione critica del melodramma – è superiore alle raccolte della Villa o di Nardi.

Merita invece un'attenta considerazione il bel volume monografico pubblicato da Riccardo Viagrande nel 2008: in esso lo studioso ha inteso fornire un quadro complessivo della figura e dell'opera di Arrigo Boito (*poeta e musicista*, si legge infatti nel sottotitolo). Certo meno ricco e anche meno originale della somma dei lavori di Nardi o di singoli contributi di altri studiosi, il libro è però attualmente l'unico che tratteggi con esaustività e in modo interdisciplinare ma semplice tutta la produzione boitiana: merito anche della duplice competenza di Viagrande, anch'egli letterato e musicista. Ed è stato lo stesso autore della monografia a dichiarare come una reale comprensione dei lavori di Boito e della sua personalità non possa prescindere da questa sua essenza binata:

le innovazioni, che Boito cercò di apportare nel contesto della poesia della seconda metà dell'Ottocento, investono più livelli, tra i quali spiccano quello linguistico, quello metrico e quello formale, anche se hanno un denominatore comune rappresentato dalla musica. La doppia attività di musicista e di poeta lo portò, infatti, a misurarsi con queste due arti nel tentativo di raggiungere una suprema sintesi, aperta ad interscambi.<sup>2</sup>

Dunque Viagrande, oltre a un capitolo introduttivo di carattere biografico, ha ritenuto opportuno considerare preliminarmente le motivazioni estetiche che

<sup>1</sup> EMANUELE D'ANGELO, FEDERICA RIVA, *art. cit.*: *passim*.

<sup>2</sup> RICCARDO VIAGRANDE, *Arrigo Boito. "Un caduto chérubo", poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008: per questa e per le citazioni successive *passim*. Lo stesso studioso aveva anche dedicato a *Mefistofele* qualche pagina nel suo precedente breve volume *Musica e poesia arti sorelle*, Monza, Casa Musicale Eco, 2005.

guidarono il poeta-musicista Arrigo Boito, i suoi nuclei tematici principali tutti a suo dire riconducibili alla concezione dualistica, per poi passare a considerare separatamente i diversi generi letterari e artistici in cui si è cimentato l'autore. Interessante e significativa, quindi, nell'analisi di Viagrande la costante attenzione per le due componenti boitiane affrontate con puntualità e competenza, così che veniva anche meglio descritta quella musicalità del *Libro dei versi* e di *Re Orso* pur già individuata, come visto, da diversi altri studiosi precedenti ma non sempre da essi scientificamente argomentata e dimostrata.<sup>1</sup>

È quindi comprensibile che Viagrande rinvenisse nella produzione librettistica di Boito destinata alla musica (scritta da sé o da altri) l'apice della ricerca poetica e creativa dell'autore:

È, infatti, proprio nel libretto d'opera che Boito concepì una poesia destinata ad unirsi alla musica in una suprema sintesi, per cui impostò le scene dei suoi lavori in modo tale che il testo poetico sembrasse quasi suggerire la realizzazione musicale;

ma se tale affermazione potrebbe lasciar supporre che allora sarebbe stata la musica ad essere influenzata dalla poesia e non viceversa, lo studioso precisava invece come fosse vero anche l'opposto:

Se, in questi casi [*scil.* i monologhi di Barnaba nella *Gioconda* e di Jago in *Otello*] fu il testo poetico a suggerire la realizzazione musicale, è possibile riscontrare in Boito anche il caso contrario, in cui la musica suggerì la struttura scenica e poetica di intere parti di libretti. Un esempio è costituito dal "Prologo in Cielo" del *Mefistofele*.

Addirittura per quest'ultima opera Viagrande ha sostenuto che «musica e poesia si integrano in una sintesi tanto perfetta che le forme musicali diventano l'espressione naturale di contenuti extramusicali»; ma, più in generale, lo studioso ha trovato ben realizzata la fusione tra le due arti sorelle anche in altre opere su libretto di Boito, prime fra tutte quelle scritte in collaborazione con Giuseppe Verdi, il quale seppe da un lato lasciarsi guidare da ciò che musicalmente i versi boitiani già gli suggerivano, e dall'altro contribuì in prima persona – d'intesa con il collaboratore – ad apportare quelle modifiche al testo poetico importanti per una sua migliore resa in partitura. Veniva così ad esempio confutata la tesi di Degrada, dato che, secondo Viagrande (ma si tratta di giudizi che mi sento di sottoscrivere in pieno), Boito, in «nome della poesia, modificava il testo non venendo mai meno ai suoi principi estetici, trovando sempre la soluzione migliore;

<sup>1</sup> Viagrande ha anche opportunamente sottolineato alcuni precedenti cui Boito si era certamente rifatto: «La poesia di Boito si configurava già come musica, in quanto sfruttava gli effetti fonici delle parole all'interno della struttura ritmica del verso, la cui origine profonda stava, appunto, nel fenomeno musicale. Il poeta di Padova, infatti, cercò di recuperare quello stretto rapporto tra poesia e musica su cui si era basata la produzione lirica e drammatica della Grecia classica, quando la metrica della poesia corrispondeva alla ritmica della musica [...]. A questo punto non sembra azzardato affermare che anche Boito, come i suoi illustri predecessori [*scil.* Pindaro, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane], aspirasse a diventare un poeta-musico, soprattutto se si considera il fatto che tale affermazione segue la sua esplicita dichiarazione di volere raggiungere un risultato musicale. A tal fine egli non si rivolse soltanto ai modelli greci, citati in questa lettera, ma anche al poeta italiano preferito, Dante, che, a suo giudizio, aveva realizzato una perfetta fusione tra poesia e musica».

ciò spiega perché l'*Otello* possa essere considerato una riuscita fusione di poesia e musica»; o ancora, a proposito di *Falstaff*, «[il poeta] finalmente aveva visto la realizzazione del suo sogno, la ricostituzione dell'unità del melodramma. I versi del libretto erano infatti pieni di musicalità e la musica di Verdi, per la concretezza e la plasticità che la contraddistinguevano, sembrava poesia».<sup>1</sup>

A un lavoro del genere si accompagna molto bene un'altrettanto ricca e recente monografia, con la quale chiudere positivamente la panoramica proposta, che si concentra in particolare sul Boito drammaturgo: si tratta di un volume stimolante e molto dettagliato del già citato Emanuele d'Angelo, che pur prendendo in considerazione più da vicino pochi libretti (*Amleto*, *Mefistofele*, *Otello*, *La Gioconda*, *Pier Luigi Farnese* e *Iràm*), non si esime da significativi accenni anche alle altre opere del poeta-musicista padovano e, soprattutto, dallo schizzarne un ritratto artistico ed estetico ampio ed esaustivo.<sup>2</sup>

Scandagliando come mai prima era stato fatto i documenti, anche inediti, di Boito, lo studioso ne ha ricostruito le posizioni teoriche e poetiche con grande cura dei particolari e attento a sviscerarne anche gli aspetti più minuti<sup>3</sup>, concentrandosi poi nello specifico, come accennato, sulla produzione melodrammatica. Interessante rilevare anzitutto un pressoché incondizionato apprezzamento per la prima prova librettistica boitiana, che invece come si è visto ha suscitato – dal mio punto di vista peraltro legittimamente – più di un'osservazione critica da parte di molti studiosi precedenti: *Amleto* sarebbe infatti «un libretto di fattura straordinaria, in cui non si fatica a riconoscere il più sperimentale (o, se si vuole, il più scapigliato), dei drammi per musica di Boito»; tanto che, oltre ai pregi più strettamente poetici e drammaturgici, secondo d'Angelo meritano di essere notati e valorizzati anche gli intenti estetico-teorici e certe sottigliezze compositive che testimonierebbero una notevole maturità e una raffinata consapevolezza del giovane Boito:

<sup>1</sup> Di opinione analoga un altro studioso quasi coevo che per le sue competenze si colloca, anch'egli, a cavallo tra le due arti: «Dire che nel *Falstaff* verdiano il testo si fonde mirabilmente con la parte musicale, significa gustare all'ascolto tale simbiosi, come realizzazione efficace, nel canto e nell'orchestrazione, delle diverse situazioni liriche e drammatiche. Apprezzare l'opera nella sua globalità di commedia lirica, significa riconoscere di fatto la funzionalità del rapporto testo-musica ai diversi livelli. Qualsiasi successivo giudizio o approfondimento in merito deve tener conto di questo dato di partenza, che è legato all'intuizione sensibile e all'appercezione delle forme espressive. Il rispetto o lo stravolgimento di un testo da parte della musica devono essere considerati sempre in relazione alle caratteristiche e agli scopi del pezzo vocale, e mai in termini assoluti. Per quanto si voglia dire, ogni parola intonata è già in partenza stravolta rispetto alla parola parlata; e quindi ogni giudizio deve collocarsi all'interno di questa prospettiva. Essendo il canto musica, ogni rapporto tra parola e suono si determina anzitutto musicalmente»: BRUNO GALLOTTA, *Manuale di poesia e musica*, Milano, Rugginenti, 2001, p. 122.

<sup>2</sup> D'Angelo è infatti pienamente consapevole che l'autore da lui studiato non sarebbe circoscrivibile a un solo ambito, in quanto «Poeta, drammaturgo, librettista, novelliere, critico e musicista, figura tra le più complesse della cultura italiana del secondo Ottocento»: EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, p. XIII (per le citazioni successive *passim*).

<sup>3</sup> Ancorché proponendo talvolta qualche interpretazione dubbia, come quando, affrontando la questione del rapporto col pubblico, lo studioso sostiene che per Boito l'opinione della «massa» fosse di scarso valore, almeno a partire dal fiasco del primo *Mefistofele*; oppure quando, a proposito di quest'opera, dichiara che l'inserzione di note erudite al libretto derivasse dalla consapevolezza dell'insuccesso che inizialmente avrebbe accolto un tale melodramma.

infatti, già nell'*Amleto* Boito tende a manifestare, seppur ancora debolmente, la volontà di demistificare la sostanza stessa del libretto [tradizionale], mostrando le difficoltà legate all'auspicato e teorizzato superamento del codice melodrammatico vigente. Anche l'ambiguo ricorso alla *formula* rientra chiaramente in questo "gioco scapigliato di alienazione".

Molto suggestiva anche l'ipotesi secondo cui *Ero e Leandro* sarebbe un'opera pensata come contraltare nostrano rispetto al *Tristan und Isolde* di Wagner; cui si aggiunge il merito di d'Angelo di aver illustrato come mai nessuno prima il complesso e talvolta non lineare atteggiamento di Boito nei confronti del compositore tedesco, i cui influissi si riverbererebbero fino al postumo *Nerone*.<sup>1</sup> E ancora, a proposito dei contenuti drammaturgici dei melodrammi boitiani non comici, lo studioso sottolinea, in modo forse ancor più categorico di molti altri critici, un pessimismo nichilista che travalica tanto il più semplice gusto per il tetro, il macabro e il negativo di matrice scapigliata, quanto il gusto per la tragedia melodrammatica e passionale ottocentesca; con conseguenti ricadute nella caratterizzazione dei personaggi:

Nei drammi boitiani non c'è ricompensa, riscatto, redenzione, conforto, non c'è la melodrammatica e romantica fiducia nei valori morali e nella giustizia, terrena o ultraterrena che sia. Il conflitto degli opposti, insanabile, non prevede conciliazioni, e non esistono possibilità di miglioramento delle condizioni di vita, di superamento della sofferenza – sempre gratuita: «Il dolore nell'uomo non ha bisogno di cause per essere» [Arrigo Boito a Eleonora Dusa, 8 gennaio 1889] –, di rimedio pratico al destino. Tragicamente, ancorché senza catarsi, il teatro boitiano mostra dell'umana esistenza anche e soprattutto quanto in essa c'è di incomprensibile, assurdo e distruttivo, di intrinsecamente vulnerabile e precario, soffocando chiarezza, certezze e ottimismo in geometrie enigmatiche, inquietanti e opprimenti all'ombra del caso [...]. Tutti i malvagi di Boito non conoscono ombra di pentimento o dubbio. Materialisti e privi di fede nell'aldilà, non temono castighi ultraterreni e si comportano di conseguenza [...]. Il male, dunque, non ha bisogno e motivi per esistere: esso è, ed è pienamente legittimo.

Nell'attenta e talvolta originale disamina delle strategie drammaturgiche e poetiche attuate da Boito, d'Angelo ha poi doverosamente considerato anche il rapporto con le fonti dei libretti, le stilizzazioni e le sfaccettature psicologiche dei personaggi, gli aspetti delle ambientazioni e della resa scenica dei drammi,<sup>2</sup> i legami con la tradizione poetica. A quest'ultimo proposito va ricordato l'ultimo

<sup>1</sup> Opera nel complesso salvata dallo studioso che la giudica uno «strabiliante monumento di un passato non più recente, [...] un autentico capolavoro di nostalgia, quello, significativamente incompiuto, di un artista che, all'avanguardia per una vita, al tramonto ha proseguito verso il futuro mostrandogli, sempre più scettico, le spalle».

<sup>2</sup> Interessante, e condivisibile, ad esempio l'affermazione secondo cui il principio drammaturgico-visivo di Boito «è quello dell'*ut pictura spectaculum* – nonché dell'*ut pictura musica* –, tuttavia corretto all'insegna di un dinamismo di gusto cinematografico avanti lettera. Boito ha, infatti, una fantasia di tipo filmico, che fa tesoro della seducente lezione visiva, oltre che formale, del monumentale *grand opéra* francese [...] ma la supera con una sensibilità nuova – incline al dettaglio del movimento e intollerante della staticità».

importante capitolo del volume, in cui l'autore, riprendendo in gran parte i suoi studi illustrati nel saggio del 2004 già considerato, sviscera diverse questioni lessicali e – ma in misura minore – metriche; d'Angelo addiviene all'importante e direi incontrovertibile conclusione secondo cui

Con una lingua poetica intenzionalmente eterogenea, chiaroscurale e coloristica, sempre intensa, talvolta quasi congestionata o increspata d'ironia, Boito intendeva coinvolgere l'intelligenza e i sensi del lettore, sollecitandolo emotivamente e culturalmente nel segno di una nuova idea di bello letterario. [...] L'apporto più originale di Boito alla forma del teatro per musica si riconosce nei bimetri, nella pratica librettistica rimasti senza séguito. Nel suo quaderno di metrologia e ritmologia, il letterato rivendica la paternità di questo sistema ("I miei bimetri").

Vanno infine riconosciuti a questa monografia di d'Angelo altri due meriti: anzitutto quello di aver aderito all'interpretazione massonica dell'opera boitiana, senza però enfatizzarla e anzi accompagnandola con rilievi ermeneutici originali; secondariamente quello di aver proposto a conclusione del volume una bibliografia su Boito completa quant'altre mai, da cui ogni futuro studioso di questo artista dovrà necessariamente prendere le mosse. Spiace solo che uno studioso così attento e competente anche in campo musicale come d'Angelo, consapevole del fatto che «Boito lavora a un libretto adottando un "sistema compositivo" che asseconda perfettamente la propria creatività letteraria e musicale», e concentratosi a maggior ragione sulla produzione librettistica del poeta-musicista, abbia poi ignorato quasi del tutto i reciproci rapporti e influssi tra il testo poetico e quello musicale nelle opere boitiane.