

Parole
& immagini:
tra arte e
comunicazione

a cura di
Ilaria Bonomi
e
Luca Clerici

aAccademia
university
press



**Parole
& immagini:
tra arte
e comunicazione**

aA

© 2012
aAccademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione novembre 2012
isbn 978-88-97523-23-9
ebook www.aAccademia.it/parole&immagini

book design boffetta.com
stampa Digital Print Service, Segrate (MI)

Parte prima. Teoria e storia

<i>Logos e ikon. Una storia di idilli, di coabitazioni, di separazioni</i>	Enrico Menduni	3
La parola come fatto artistico	Elio Franzini	19
Si possono leggere le immagini?	Andrea Pinotti	31
L'immagine dell'Europa nella storia del pensiero politico	Nicola Del Corno	49

Parte seconda. Letterature

Ritratti. Su tela e di parole	Caroline Patey	75
Lingua e immagini nella scrittura dell'Imaginifico. Prime ricognizioni	Elisabetta Mauroni	92
Le immagini della poesia	Edoardo Esposito	122
La varietà dei segni. Parole e immagini in Eugenio Montale	Giuliana Nuvoli	144

aA

Parte terza. Spettacolo

Cinema e letteratura: lo stato della questione o l'effetto <i>rebound</i> rivisitato	Elena Dagrada	165
Trasposizioni. <i>L'Argent</i> di Emile Zola: il film di Marcel L'Herbier e il romanzo cinematografico italiano	Raffaele De Berti	199
La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di <i>Nerone</i>	Edoardo Buroni	213
Interazioni multidisciplinari nell'opera di Pasolini: il caso de <i>La ricotta</i>	Tomaso Subini	277
Parola e/o immagine nel teatro di Robert Wilson	Mariagabriella Cambiaghi	288

Parte quarta. Media

Cover. Per una retorica intertestuale della pubblicità	Marco Vecchia	309
---	---------------	-----

Indice

Parola + immagine nei telegiornali: somma positiva o somma zero?	Ilaria Bonomi e Marco Volpati	338
Tra la Toscana e il West: immagini di lingua nei fumetti Bonelli	Mario Piotti	375
Le interazioni fra lingua e immagine nella stampa italiana di moda dalle origini a metà Novecento	Giuseppe Sergio	395

La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di *Nerone*

Edoardo Buroni

aA

1. *Preliminari neroniani*

Potrebbe apparire strano, per sviluppare una riflessione su un aspetto peculiare di Arrigo Boito, prendere le mosse da un'espressione non coniata e non direttamente usata da questo poeta-musicista. Eppure il noto ideale verdiano della «parola scenica», se opportunamente reinterpretato, compendia appieno i proponimenti e le realizzazioni che l'artista padovano intese perseguire anche tramite la stesura delle didascalie dei propri libretti, e di *Nerone* in particolare.

È dunque opportuno, prima di addentrarci nello specifico del tema, affrontare almeno per sommi capi alcuni aspetti che stanno alla base del presente contributo: il concetto appunto di «parola scenica», il rapporto artistico e personale tra Arrigo Boito e Giuseppe Verdi, la travagliata gestazione di *Nerone*, la concezione estetica che Boito aveva rispetto al melodramma e a ognuna delle sue componenti artistiche.

Il primo aspetto è già stato vastamente sviscerato da diversi e validi studiosi¹. Qui basterà ricordare che l'espressione in questione è stata messa formalmente per iscritto da Verdi nel

213

1. Si rimanda almeno a Della Seta 2008.

tardo (rispetto alla sua precoce e prolifica carriera) 1870, nel testo di due lettere inviate, rispettivamente, all'editore Giulio Ricordi e al proprio librettista del momento, Antonio Ghislanzoni, nei mesi che portarono alla composizione di *Aida*. Ma il medesimo sintagma venne reimpiegato dal Maestro una decina d'anni più tardi quando Verdi era impegnato nel rifacimento di *Simon Boccanegra* (su libretto originario del suo vecchio e fedele collaboratore Francesco Maria Piave), avvalendosi questa volta, per la limatura del testo poetico, appunto della penna di Boito; a quest'ultimo il Maestro scrisse:

Nel duetto tra Padre e figlia vi è cosa, cui bisognerebbe dare maggior rilievo. Se il pubblico perde quel povero verso «*Ai non fratelli miei*» non capisce più nulla. [...] Se crede mi faccia tre o quattro versi sciolti chiari e netti. Ella farà sempre dei bei versi, ma qui non m'importerebbe fossero anche brutti. Perdoni l'eresia; io credo che in teatro, come nei Maestri, è lodevole talvolta il talento di non far musica, e di saper *s'effacer*, così nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica.²

Come si può arguire da simili affermazioni, l'interesse verdiano risiedeva nel testo verbale da mettere in musica: un testo che appunto, al di là del pregio poetico e letterario che lo caratterizzava, fosse in grado di far cogliere allo spettatore, con una o poche parole efficaci e ben udibili, il contenuto e il contesto drammaturgico essenziali di quanto avveniva sul palcoscenico; non si trattava, dunque, di una considerazione che riguardava le didascalie, ma l'aggettivo «evidente» rimanda, almeno metaforicamente, ad aspetti visivi.

Ma, anche per quello che ci riguarda più da vicino, il nesso tra Arrigo Boito e Giuseppe Verdi non si limitò semplicemente alla questione della «parola scenica» e alla collaborazione che portò a dare alla luce gli ultimi grandi capolavori del «cigno di Busseto» (*Otello* e *Falstaff*): infatti Verdi ebbe un ruolo determinante anche per la realizzazione di *Nerone*, almeno sotto il profilo dello stimolo, delle confidenze, degli incitamenti, degli entusiasmi che profondeva e condivideva con il poeta-musicista. E fu del resto lo stesso Boito a voler mettere a parte il Maestro delle sue fatiche e delle sue speranze rispetto a quest'opera; per esempio, per rinsaldare il

rapporto tra i due che, a causa di un'incomprensione, sembrava destinato a essere compromesso definitivamente dopo le diffidenze degli anni '60 da poco superate con difficoltà e solo grazie all'insistenza di Ricordi³, l'artista padovano scrisse a Verdi nel 1884:

Veda: già da sette o otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il forse dove vuol Lei, attaccato alla parola *anni* o alla parola *lavoro*) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfisiato [*sic*] da un ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Shakespeare [*sic*], potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il *Nerone* o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero. [...] saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte io nel mondo delle allucinazioni.⁴

aA

215

Questo stralcio epistolare, tratto da una missiva che di per sé aveva a che fare solo marginalmente con *Nerone*, sintetizza come meglio non si potrebbe la maggior parte delle questioni che accompagnarono la lunga, travagliata e inconclusa gestazione dell'opera. Anzitutto, Boito dava delle coordinate temporali rispetto all'inizio della stesura del suo lavoro, ma se è lecito prestargli fede, è però doveroso tenere presente che l'ideazione di *Nerone* risaliva a molti anni prima, fin da quando, in gioventù, Arrigo viaggiava per l'Europa e si dedicava alla sua opera più nota e più fortunata (almeno in un secondo tempo): *Mefistofele*. Si hanno infatti documentazioni precise al riguardo già a partire dal 1862, reperibili in ben tre lettere: una spedita a Paolo Reale⁵, una inviata all'amico

3. Il quale tentò anche di affidare la composizione della musica di *Nerone* proprio a Verdi: cfr. Conati 1994, pp. 326-336.

4. *Ivi*, pp. 72-73.

5. «Io qui, giacché bisogna sempre cascare in quella tediosa persona prima, me la passo alla moda di Gian Giacomo, e fantastico de' mostruosi lavori nel cervello. E in questo momento, per farla ridere, sono sotto l'influsso magnetico di Tacito; e

fraterno Franco Faccio⁶, e alcune ricevute dal fratello maggiore Camillo⁷.

Si trattava dunque di un sogno giovanile che però, col passare degli anni e con la sua continuamente mancata realizzazione, si tramutò quasi in un «incubo», come è appunto scritto nella lettera a Verdi. E questa mèta tanto agognata ma allo stesso tempo sempre irraggiungibile portò perfino Boito a rendersi indisponibile per altri lavori e altre collaborazioni, che pure gli sarebbero stati a cuore: un esempio su tutti, quello che coinvolse il caro amico e collega, anch'egli drammaturgo e librettista, Giuseppe Giacosa, a cui scrisse nel 1884: «Ti giuro che se non avessi sul tavolo eternamente quel terribilissimo *Nerone* che mi logora il cervello, il nostro dramma in collaborazione sarebbe già fatto da parecchi anni»⁸. Per definire dunque la sorte di questa fatica boitiana si potrebbe lecitamente prendere a prestito la nota espressione con la quale nel 1954 Fiorenzo Forti designò l'opera di ricerca linguistica e stilistica che soggiace al capolavoro manzoniano dei *Promessi sposi*: «l'eterno lavoro».

Numerosi furono del resto gli incitamenti di amici e confidenti affinché il poeta-musicista portasse a compimento il suo progetto: la voce più autorevole (sia in assoluto sia sul piano personale) fu senza dubbio ancora una volta quella di Verdi, che, dopo l'ennesima sollecitazione andata a vuoto, una volta provò a giocare la carta di una proposta concreta e molto allettante, sia sotto il profilo pubblicitario e teatrale, sia sotto quello psicologico: il Maestro suggerì infatti al suo ultimo librettista di annunciare che *Nerone* sarebbe andato in scena l'anno dopo *Falstaff*, l'estremo melodramma verdiano all'epoca quasi concluso. Nemmeno questo però riuscì a

medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*»: De Rensis 2004, p. 250.

6. «Non ti meraviglierei, per cambiar discorso, se ti annunzierò che son ridiventato poltrone, poiché sai che la oziosità la è stata pur sempre la mia terzana, per modo che anche stavolta *dalle furie delle elucubrazioni neroniane* sono piombato nella più stagnante inoperosità mentale»: *Ivi*, p. 58.

7. «Hai tu condotta innanzi la strumentazione del *Faust*? Hai tu ideato il *Nerone*? [...] credo che ti gioverebbe, dopo riscossa la terza rata costà, ritornare a Milano, dove ne' rimanenti mesi della pensione potresti compiere il *Faust*, e forse forse il *Nerone*. [...] Sul *Nerone*, che mi dispiace tu abbia pensato di abbandonare, e sulle altre opere di là da venire, ti scriverò lungamente quando sarai nella solitudine di Mytski»: Nardi 1942b, pp. 92-93.

8. *Ivi*, p. 444.

spronare definitivamente Boito, che non si scompose nemmeno per il fatto che Verdi, nella stessa occasione, gli rivelò di aver letto sui giornali che Pietro Mascagni intendeva finire di comporre e dunque far rappresentare a breve anch'egli un *Nerone*, in evidente e dichiarata concorrenza con Boito, divenuto nei giudizi di critici e colleghi malevoli quasi l'emblema dell'artista inconcludente⁹.

Inconcludente, certo, ma anche obiettivamente frenato da un lavoro indefesso di ricerca, che si sviluppava in una duplice direzione: quella relativa alla ricostruzione storica del soggetto narrato, e quella relativa a come mettere in musica e in scena al meglio tale soggetto. Nel primo caso va infatti ricordato che Boito, personalità da sempre erudita e scrupolosamente curiosa fino alla pedanteria, si documentò compulsando quanti più testi poté rispetto all'imperatore romano e al periodo storico, artistico, poetico, culturale, religioso e sociale in cui egli visse, compiendo anche alcuni viaggi mirati a Roma per analizzare i luoghi in cui ambientare il proprio lavoro¹⁰. Nel secondo caso invece il discorso si fa ancor più complesso, perché, come si è letto nella missiva inviata a Verdi, con *Nerone* Boito sentiva di poter portare a piena realizzazione l'ideale di melodramma che inseguiva pertinacemente fin dalla prima giovinezza, e che nemmeno con *Mefistofele* era stato in grado di raggiungere. Non potendo qui addentrarci troppo approfonditamente nella questione relativa alla riforma dell'opera lirica (e più in generale dell'arte) propugnata dagli scapigliati e appunto in prima persona da Boito, ci limiteremo a prendere in esame quelle dichiarazioni teoriche e d'intenti che riguardano più da vicino il presente contributo.

A partire dagli anni '60 dell'Ottocento, sulla scorta delle influenze che provenivano d'oltralpe, anche in Italia, in particolare per opera di Giuseppe Rovani, si prospettò la possibilità di fondere tra loro le diverse arti; naturale che Arrigo Boito, musicista, poeta, in parte critico d'arte, figlio e fratello rispettivamente di un pittore e di un architetto, facesse proprio un tale auspicio, assumendolo ed elaboran-

9. Cfr. Medici-Conati 1978, pp. 207-210.

10. Particolarmente utili a questo proposito Cresci Marrone 1994 e Romagnoli 1924.

dolo secondo la propria ottica e la propria sensibilità¹¹. Va anzitutto sottolineato come per l'autore padovano l'arte dei suoni fosse preminente rispetto alle consorelle: «Sovranità dell'arte nostra! Sì, lo asseriamo con affettuoso orgoglio e con intierissimo convincimento: la musica è regina su tutte le arti; più che regina, Dea»¹²; e a ciò si legavano i giudizi in merito alle altre arti, come per esempio, per restare a quella che più ha a che fare con lo spettacolo scenico e teatrale, la coreografia con i suoi aspetti di recitazione gestuale:

La mimica è per così dire la prosa del coreografo, la danza ne è la poesia, o per dir meglio la mimica è il recitativo; la danza, la canzone [...]. Prima d'ogni cosa il coreografo dev'essere scultore [...]. La *plastica* è il vero campo del coreografo ed egli non deve mai dipartirsi da quella.¹³

Apice e perfetto connubio (almeno potenziale) della fusione delle arti, in particolare di quella musicale e di quella poetica, che necessitava di riscoprire la sua dignità rifacendosi alla tragedia greca, non poteva dunque che essere il melodramma:

Oggi la musica è tutta al melodramma. È suo tempio il teatro, suo altare la scena, suo culto, suo rito, sua fede, quella grande rapsodia moderna che muta la storia in tragedia, la leggenda in poema, la cronaca in dramma: l'opera musicale. Una immensa attività si concentra intorno a quest'opera in musica; tutti i caldi credenti dell'arte, tutti i coraggiosi fautori del progresso cooperano a questa solenne attività. [...] Il melodramma è la grande attualità della musica [...]. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano più là dove presentano prossimo l'avvento dell'avvenire. Ora, in musica quest'avvento sta nel melodramma più che altrove.¹⁴

È chiaro dunque che raggiungere e concretizzare ideali tanto elevati non era impresa facile. E se queste parole giovanili ver-

11. Sull'argomento si rimanda almeno a Mariani 1972, Salvetti 1977, Pestelli 1977, Scarsi 1979 e 1981. Anche per questa sua duplice natura artistica, Arrigo Boito e i suoi lavori sono stati studiati da esperti tanto di letteratura quanto di musicologia: a tale proposito mi permetto di rinviare a Buroni 2011.

12. Nardi 1942a, p. 1170; sul rapporto tra la lingua e la musica, non solo nel melodramma, secondo la concezione boitiana mi permetto di rimandare a Buroni in stampa (b).

13. *Ivi*, p. 1138; si noti per altro la metafora creata ancora una volta a partire da una base di concetti musicali.

14. *Ivi*, pp. 1172-1173.

ranno col tempo parzialmente mitigate nella mente boitiana, il loro obiettivo profondo resterà invariato nelle aspirazioni dell'autore; il quale, se con *Mefistofele* si era basato – com'era prassi all'epoca, anche se il soggetto scelto e la sua trasposizione melodrammatica erano stati fortemente arditi e innovativi – sul testo preesistente di Wolfgang Goethe, con *Nerone* dovette elaborare il suo lavoro molto più in autonomia. Non già che ciò rappresentasse per Boito una novità assoluta, come è possibile dimostrare per esempio coi libretti originali di *Pier Luigi Farnese* e *Semira*; ma questa volta si trattava di coniugare verità storica e creazione teatrale e artistica: sull'acribia della ricostruzione della prima si è già detto, ed è quindi opportuno spendere qualche parola rispetto alla seconda.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, il personaggio dell'imperatore romano cui è attribuito il volontario incendio dell'Urbe, sia per ragioni storiche sia per via del soggetto che ben si presta a diversi sviluppi narrativi, descrittivi, psicologici, storici e morali, tornò in auge, interessando diverse forme d'arte; anche in questo, però, Boito, considerato l'anno in cui l'idea per la sua opera iniziò a frullargli per la mente, si dimostrò un precorritore dei tempi: infatti, per ricordare almeno le principali realizzazioni artistiche su tale soggetto prodotte nei decenni che ci riguardano¹⁵, solo Antonio Gazzoletti col suo dramma del 1857 (poi però rivisto nel 1873) *Paolo, l'apostolo delle genti* può essere in qualche modo considerato un antecedente boitiano; per il resto s'incontrano *Ahasver in Rom* di Robert Hamerling (un poema del 1866), il dramma di Pietro Cossa *Nerone* (del 1871), il saggio polemico di Ernest Renan *Antéchrist* (del 1873), *Nerone vestito da donna* (una scultura di Emilio Gallori, anch'essa realizzata nel 1873), il dipinto di Giovanni Muzzioli *La vendetta di Poppea* (del 1876), l'altro dipinto *Nerone citaredo* (opera di Camillo Miola, 1878), il melodramma di Anton Rubinstein *Néron* (del 1879), altri dipinti tra cui *L'ultima notte di Nerone* (Enrico Scuri, 1880), *L'imperatore Nerone osserva il cadavere della madre Agrippina per suo comando uccisa* (Antonio Rizzi, 1894) e *Nerone dinanzi al cadavere della madre* (Angiolo Lemmi, 1896), e infine la già fugacemente citata opera lirica *Nerone* di Pietro Mascagni tratta dal summenzionato dramma di Cossa con

15. Rimando soprattutto ai saggi di Pompeati 1924, Agosti 1994 e Maeder 1998.

l'aiuto di Giovanni Targioni-Tozzetti (che, anch'esso dopo una lunga gestazione, vedrà il battesimo della scena solo nel 1935).

Fu solo dopo circa quarant'anni di riflessioni, raccolte documentarie, bozze, ripensamenti, correzioni, tentativi¹⁶ e progetti propri o altrui che Boito diede finalmente alle stampe il suo *Nerone*; o meglio, il testo della tragedia. Infatti in questo caso si assisté a un fenomeno per certi versi analogo a quanto era avvenuto oltre trent'anni prima con *Mefistofele*: anche in quella circostanza il poeta-musicista aveva infatti deciso di rendere pubblico il libretto dell'opera di cui era autore unico prima della rappresentazione scenica che portava a compimento la fusione tra il testo poetico e quello musicale all'interno dello spettacolo teatrale complessivo¹⁷; ciò sia perché comunque si riteneva che i libretti in questione avessero un pregio letterario superiore alla media e dunque fossero almeno da certi punti di vista fruibili autonomamente, sia per consentire al pubblico di non rimanere spiazzato nei confronti della visione e dell'ascolto di opere complesse, nuove, di non facile comprensione e ricezione.

Ma mentre con *Mefistofele* la distanza temporale tra la diffusione del solo libretto e la prima rappresentazione scenica fu assai ridotta e non comportò modifiche del testo verbale, con *Nerone* le cose andarono assai diversamente: infatti la pubblicazione di «*Nerone* – Tragedia in V atti» si ebbe già nel 1901 a opera dei Fratelli Treves Editori, mentre quella di «*Nerone* – Tragedia in quattro atti» dovette attendere qualche anno dopo la morte dell'autore (avvenuta nel 1918), concretizzandosi solo nel 1924 con la stampa di G. Ricordi & C. editori per la prima assoluta dell'opera, postuma. Già solo in base a queste indicazioni tratte dai frontespizi dei due testi risalta come il libretto del melodramma sia ridotto di un atto (l'ultimo, quello in cui giunge al culmine la definitiva insania dell'imperatore-artista e in cui muore anche il personaggio

16. Si consideri per esempio che perfino un aspetto molto importante quale il numero e il nome dei personaggi del dramma subì diverse modifiche e limature.

17. A riprova che quest'ultimo costituisse per Boito un ideale imprescindibile si tenga presente che, proprio a proposito di *Nerone*, ancora nel 1912 l'ormai anziano autore scriveva al musicista Antonio Smareglia: «Tu giudichi quel lavoro come veramente dev'essere giudicato, cioè nei suoi rapporti col teatro e colla musica»: De Rensis 2004, p. 251.

di Asteria) rispetto alla tragedia originaria; ma, oltre a questo fatto di non poco conto, va rilevato che un'operazione complessiva di semplificazione e di sfrondamento coinvolse in gran parte anche l'oggetto specifico di analisi del presente contributo: il paratesto didascalico.

2. *La parola e l'«immagine visiva» della tragedia attraverso le didascalie*

Prima di addentrarci nel nucleo del tema, anche per rendere ragione di alcune scelte autoriali che toccano da vicino l'argomento e della prospettiva ermeneutica proposta, è doveroso concludere la carrellata sulla ricostruzione della lunga e tormentata gestazione di *Nerone*. Va anzitutto rinominato ancora una volta Giuseppe Verdi, il quale, stando alle sue parole, poté ascoltare in anteprima i versi della tragedia, che evidentemente Boito considerava sufficientemente definiti; il Maestro scrisse infatti a Giulio Ricordi:

Boito tornando da Roma si è fermato qui per circa 48 ore e m'ha letto il libretto del *Nerone*!! Non so se faccio bene a dirvelo, ma Egli non m'ha raccomandato il segreto, e così ve ne parlo nella certezza che vi farà piacere il sentire che il libretto è splendido. L'epoca è scolpita magistralmente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro, *Nerone* malgrado la sua crudeltà non è odioso: un quarto atto commoventissimo; ed il tutto chiaro, netto teatrale malgrado il massimo trambusto e movimento scenico. Non parlo dei versi che sapete come li sa far Boito; pure questi mi sembrano più belli di tutti quelli che ha fatto finora. Evviva dunque!¹⁸

Da questa testimonianza – che acclara una volta di più quanto sia stata importante, almeno sotto il profilo artistico e morale, la figura del nume di Busseto per la stesura del lavoro boitiano – si potrebbe dunque presumere che il lavoro fosse ormai in dirittura d'arrivo; ma se si considera l'anno di invio della missiva, il 1891, ben si comprende come così non fosse, almeno tenuto conto di quando il testo fu pubblicato. Resta però certo che mentre quest'ultimo, seppur con tutte le lungaggini descritte, riuscì a trovare una sua veste definitiva,

18. L'originale autografo digitalizzato della lettera è consultabile al sito di Internet Culturale 2: http://internetculturale2.sbn.it/techeMusicali/consultazione/generale_ricerca.jsp.

altrettanto non può dirsi per il suo rivestimento sonoro, che anzi fu la causa della mancata conclusione del lavoro.

Benché sia lecito supporre che, come spesso avveniva e com'era conforme alle proprie idee estetiche e artistiche, Boito stendesse i suoi versi avendo già in mente almeno per sommi capi quale musica li avrebbe integrati e accompagnati, è però indubbio che proprio la composizione di questa musica costituì per l'autore un ostacolo insormontabile; e ancora una volta ciò fu causato, oltre che da una minore esperienza rispetto alla creazione poetica, dall'eccessiva pignoleria e dall'invincibile insoddisfazione dell'autore. Ce lo confermano, anche in questo caso, sia le sue parole dirette sia altre testimonianze importanti; partendo dalle prime, si riporteranno anzitutto quelle che nel 1902 (dunque a tragedia già pubblicata) confermano a Eugenio Tornaghi (plenipotenziario dell'editore Ricordi) il lavoro indefesso di Boito nello studio preparatorio e nella conseguente volontà di raggiungere quella perfezione artistica cui egli anelava:

né lui [*scil.* Giulio Ricordi] né tu né Tito [Ricordi] né me avremo da rimpiangere, e meno ancora da deplorare, la lentezza del mio lavoro, che se è lento è però incessante e tutto rivolto alla meta che mi addita la coscienza che ho dell'arte e la mia propria coscienza. Se avessi molto più ingegno di quello che ho, studierei meno e lavorerei più presto, se fossi un poco più bestia studierei meno e lavorerei più presto, ma non posso lavorare che con quel cervello che Dio m'ha dato e nel modo voluto dal mio cervello.¹⁹

Boito era dunque spinto da un grande sogno che però, come si è già avuto modo di vedere, in concreto si trasformava quasi in un «incubo» allucinatorio. Proprio come sarebbe stato per un grande amore, e si ricordi al proposito la sua intensa e travagliata relazione con Eleonora Duse²⁰, l'autore viveva questo suo progetto e questo suo lavoro in modo contrastato

19. De Rensis 2004, p. 99. E allo stesso Giulio Ricordi, che già nel 1880 gli aveva proposto la stipula del contratto per ottenere i diritti sull'opera, ancora nel 1900 Boito scriveva: «Lavoro dodici ore al giorno e così continuerò sino all'ultima nota. Questa è la più bella firma al nostro contratto, ma non posso in coscienza, oggi, fissare delle date prossime» (*ivi*, pp. 97-98).

20. Il ricco epistolario tra i due contiene per altro, oltre naturalmente a numerose lettere di carattere personale, diversi spunti e diverse dichiarazioni interessanti anche per comprendere meglio il Boito artista: cfr. Radice 1979.

e ossimorico, quasi fosse una «croce e delizia al cor»; lo possiamo desumere anche da quanto il poeta-musicista scrisse al caro amico e romanziere Antonio Fogazzaro nel 1901:

Tu sei un buono ed io un cattivo amico; la colpa è, in parte, del troppo lavoro che grava ancora sulla mia testa come a un infelicissimo Telamone sotto l'architrave che lo schiaccia. Mi sono costruito con le mie stesse mani, e con grande amore e fatica, lo strumento delle mie torture.²¹

Espressione significativa, quest'ultima, che verrà ripresa solo un anno dopo da Boito, e sempre a proposito di *Nerone*, in un suo carteggio con uno dei suoi più grandi amici e confidenti dell'età anziana, il musicologo francese Camille Bellaigue:

Oui, j'ai forgé de mes propres mains l'instrument de ma torture[.] Je suis encore là à souffrir. Mon cher ami, quel travail! et qu'elles sont aujourd'hui peu nombreuses les notes vraiment dignes d'être mises sur la portée! En aurai-je?²²

L'epistolario con Bellaigue ci permette tra l'altro di venire a conoscenza di un elemento molto importante, sia sotto il profilo filologico sia sotto il profilo dell'estetica boitiana. Come si è visto, il libretto dell'opera prevede un atto in meno rispetto alla tragedia pubblicata nel 1901. Una certa aneddotta molto probabilmente diffusa dall'editore Ricordi vorrebbe che sia stato proprio quest'ultimo, che era andato dal Boito ad ascoltare il suo lavoro in itinere, a convincere l'autore della completezza dell'opera arrivati alla fine del quart'atto, con la morte di Rubria tra le braccia di Fanuèl, nello *spoliarium* del circo durante l'incendio dell'Urbe; ma se ciò può avere una sua ragione drammaturgica e teatrale (almeno per un melodramma da rappresentarsi), bisogna capire quanto il poeta-musicista fosse d'accordo con la scelta.

Molto probabilmente Boito, ormai anziano e stremato dalla fatica per raggiungere la mèta artistica che si era prefisso, accettò la proposta, senza eccessive forzature; ma se anche si può ragionevolmente presumere che ciò sia effettivamente avvenuto, è però ancor più plausibile che egli si adattò al compromesso *obtorto collo*, almeno per quanto lo riguardava

21. De Rensis 2004, p. 202.

22. Tintori 1986, p. 162.

più nel profondo: è infatti impensabile che in base alle sue concezioni estetico-artistiche il testo dell'opera lirica potesse divergere da quello, più completo, del 1901, sia per le ragioni narrative e drammaturgiche che ciò comportava²³, sia per il rapporto inscindibile che Boito vedeva tra poesia e musica. E infatti, per tornare a Bellaigue, una lettera a lui inviata dal poeta-musicista nel più tardo 1910 ci informa che la composizione del quinto atto era già non solo prevista ma anche avviata: «Pensa che per udirti da vicino dovrei fermarmi a Parigi dal 3 al 24 Maggio! La gioia sarebbe grande ma intanto il quint'atto non andrebbe avanti»²⁴; affermazione suffragata dall'esistenza di bozze di partitura dell'autore relative appunto all'ultimo atto della tragedia, poi non confluito nel melodramma²⁵.

Un'ulteriore conferma delle difficoltà del Boito compositore, del suo modo di lavorare, e fors'anche del fatto che ormai negli ultimi anni avesse ceduto all'idea di rappresentare l'opera nella versione ridotta suggeritagli da Ricordi, ci viene infine da colui al quale l'opera stessa fu in qualche modo formalmente affidata: Arturo Toscanini. Se è improbabile che Boito gli avesse delegato il compito di concludere il melodramma nel caso del suo decesso, come poi invece avvenne, è però certo che la stima dell'autore per il grande direttore d'orchestra era profonda; questa infatti una testimonianza di Toscanini risalente al 1929, cinque anni dopo la prima rappresentazione assoluta dell'opera da lui diretta al Teatro alla Scala di Milano:

Il povero Boito, varie volte, assai prima di morire, m'aveva annunciata la fine del *Nerone* e la volontà di rappresentarlo alla Scala sotto la mia direzione, e tutte le volte, per la ormai leggendaria incontentabilità, rimandava il suo proposito, lacerando carte, modificando o rifacendo di sana pianta scene ed atti. Quando morì si trovò l'opera intera nella stesura per canto e pianoforte, ma incompleta nello strumentale. Però le abbondanti e precise indicazioni appuntate erano tali che

23. Di fatto, eliminando il quinto atto la figura di Nerone e la sua caratterizzazione psicologica e tragica escono molto ridimensionate, per non dire assai incomplete.

24. Tintori 1986, p. 172.

25. Ne è convinto, e lo conferma con importanti prove documentarie, anche Rossini 2001, pp. 392-393, a cui si rimanda più in generale per approfondire alcune questioni relative ai materiali preparatori autografi dell'opera.

per completare lo strumentale bastava seguirle e interpretarle. Ciò che è stato fatto scrupolosamente da me e dal maestro Tommasini²⁶. Curioso il fenomeno che accadeva nello spirito travagliato dell'indimenticabile artista. Le sue annotazioni relative all'armonizzazione e alla strumentazione erano esatte, poiché l'intuizione sonora non gli falliva quasi mai; ma allorché doveva concretare e realizzare s'allontanava dalla sua intuizione e non raggiungeva gli effetti previsti e voluti. Di qui pentimenti, avvilitamenti, accumulo di carte nel cestino, e rinvio a tempo indeterminato.²⁷

Nell'accostarsi ad analizzare il testo di *Nerone* sotto il profilo linguistico-letterario si pone dunque una questione preliminare di carattere filologico e scientifico: quale delle due versioni considerare? In un caso, quello della tragedia del 1901, si è di fronte a un lavoro poeticamente più compiuto e definito, ma privo del legame con la componente sonora che si è visto essere di primaria importanza per l'autore; nell'altro caso, ovvero qualora si fondasse l'analisi sul libretto del 1924, si supererebbe quest'ultimo problema di carattere estetico e complessivo, ma, per converso, ci si baserebbe su di un testo che, almeno sotto il profilo letterario, di sicuro lo stesso Boito considerava in qualche modo «mutilato» rispetto al suo intendimento originario.

Per sciogliere il non semplice dilemma conviene quindi forse porsi in modo pragmatico, ovvero stabilire a priori su quale aspetto specifico si vuole concentrare l'attenzione, e scegliere poi in seconda battuta quello dei due testi che sembra meglio rispondere all'indagine desiderata. Nel nostro caso, per fortuna, se si parte da un tale presupposto la scelta è palese e obbligatoria: infatti, per analizzare le didascalie di *Nerone* non si può che basarsi sulla versione della tragedia completa del 1901²⁸. E la ragione è semplice: non solo, come

26. Anche Antonio Smareglia collaborò con i due.

27. De Rensis 2004, p. 246.

28. Pur ribadendo la consapevolezza che un'analisi su un fatto testuale così limitato è ben lungi dal rendere ragione della visione complessiva e della poetica, anche linguistica, dell'autore, i cui lavori invece meriterebbero – o forse quasi esigerebbero – di essere considerati unitamente sotto il profilo poetico, sotto quello musicale e sotto quello drammaturgico-teatrale. Da questo punto di vista credo che la monografia più esaustiva su *Nerone* resti ancora Gui 1924, mentre una più breve ma attenta e utile analisi si trova in Rossini 1986, pp. 40-51; più recente è il ricco studio di Strigl 2009, in particolare alle pp. 134-232. Mi permetto, a tale riguardo,

si è già accennato, il testo pubblicato dai Treves è assai più ricco di didascalie, ma soprattutto, ancora una volta, sono le parole di Boito stesso a legittimare un simile approccio. Dichiarava infatti l'autore nell'«Avvertenza» preposta alla tragedia e firmata con la propria sigla:

Il testo della Tragedia, che qui si presenta sotto forma di libro²⁹, non è in tutto conforme a quello destinato alla rappresentazione scenica. Nell'attuale edizione sono aggiunti non pochi particolari del dialogo e delle didascalie, e ciò fu fatto col semplice intento di chiarire nella mente di chi legge (e non ha il soccorso dell'immagine visiva) l'espressione di alcuni passi o le loro condizioni pittoriche o plastiche.³⁰

Spetta dunque a tali didascalie assolvere alla funzione di connessione tra la parola scritta e l'«immagine visiva», suscitando nella fantasia di chi legge l'idea di ciò che avviene in scena³¹; e si badi bene che, se anche qui non appare esplicitato, va però tenuto presente – come si sottolineerà meglio più avanti – che nelle intenzioni dell'autore il paratesto non avrebbe dovuto svolgere un compito sussidiario solamente rispetto all'immagine di quanto si vedrebbe in scena, ma anche rispetto a quanto si ascolterebbe in teatro. Non stupisce infatti, note le posizioni estetiche boitiane, che il trinomio di parola, immagine scenica e suono fosse inscindibile; lo dimostrano per esempio due passi tratti da altrettante novelle del poeta-musicista, *Barbapedàna* e *Il trapezio*:

Poco a poco ci apparve un canto meraviglioso. Dico ci *apparve* perché l'udito ha anch'esso le sue visioni, l'orecchio

di rimandare anche alla mia tesi di dottorato, Buroni 2010, appunto concentrata su un'analisi linguistico-musicale di *Mefistofele* e *Falstaff*.

29. Si noti come l'autore evitasse volutamente il termine alterato «libretto», da lui stesso definito anni addietro, nel pieno del suo furore scapigliato e rivoluzionario, «picciola parola d'arte convenzionale»: Nardi 1942a, p. 1081.

30. L'esemplare del testo consultato e a cui si farà riferimento lungo tutto il corso della trattazione è quello conservato presso la biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano con la segnatura «Libretti Y 36».

31. Questo stesso sintagma era già stato utilizzato da Boito nel 1888, quando era intento a predisporre la traduzione di *Antonio e Cleopatra*; scrisse infatti alla Duse: «Shakespeare fa cader fulminata Iras nel bacio di Cleopatra per offrire una immagine visiva e plastica della fatalità di quei baci, così credo io» (Radice 1979, p. 282). Non stupisce affatto che Boito rinvenisse un aspetto da lui giudicato assai positivamente, e appunto perseguito anche personalmente, in un lavoro del grande drammaturgo inglese, di cui ebbe sempre una profondissima ammirazione: a questo proposito mi permetto di rimandare a Buroni, in stampa (a).

può percepire come l'occhio, il ritmo è il suo disegno e l'armonia il suo colore. Una melodia è una forma plasmata nel tempo.³²

Non t'accadde mai d'udir favellare i caratteri? Per me quei due nomi risplendevano non solo, risuonavano anche. Il mio orecchio percepiva fonicamente ciò che il mio occhio abbagliato leggeva. E andavo ripetendo: *Ambra e Ramàr!* Quel *e* situato in mezzo ai due nomi sonava maligno e pareva più che una congiunzione grammaticale. Per una stranezza tipografica quell'*e* splendeva singolarmente, quasi fosse tra le cinque lettere d'*Ambra* e le cinque di *Ramàr* un centro luminoso, un punto focale di convergenze e di raggi. Quanta affinità fra i due nomi! cinque cifre nell'uno, cinque nell'altro, bisillabi ambidue, e nell'uno e nell'altro una sola vocale, la più pura, la più umana, dominante e due volte ripercossa. Oh! come dolcemente preludiava quella vocale e cadenzava il nome d'*Ambra*. Con arte parimenti perfetta la più romoreggiante fra le consonanti vibrava al principio ed alla fine del nome di *Ramàr*. Una indistinta femminile soavità emanava dal primo, tutta la baldezza virile irrompea nel secondo, eppur l'uno pareva composto coll'armonia dell'altro. Già i due nomi s'amavano nei loro bei caratteri d'oro.³³

aA

227

Di tutto ciò fu ben conscio chi per primo dovette confrontarsi in modo diretto e concreto con le didascalie di *Nerone*, traducendole dalla pagina scritta alla rappresentazione scenica: si tratta di Giovacchino Forzano, il noto drammaturgo e librettista di inizio '900 cui venne affidato l'incarico di «Direttore della messa in scena» della prima assoluta dell'opera alla Scala nel 1924, e di Lodovico Pogliaghi, con il quale Boito stava da tempo lavorando per le scenografie del suo melodramma³⁴. Da uomo colto, conoscitore del mestiere nonché almeno in parte musicista³⁵, Forzano comprese appieno lo spirito estetico boitiano e lo fece proprio nel suo lavoro per la rappresentazione del melodramma; ne abbiamo la conferma da un suo scritto di presentazione pubblicato in occasione della prima dell'opera:

32. Villa 2001, p. 209.

33. *Ivi*, p. 257.

34. Cfr. per esempio la lettera del 16 aprile 1900 contenuta in De Rensis 2004, p. 97.

35. Si ricordi infatti che Forzano fu anche giornalista, avvocato, ideatore di soggetti cinematografici e, per breve tempo, baritono.

Lo scenario non è più soltanto sfondo o colore o impressione o ambiente: alcune sue parti hanno un significato che serve a spiegare le intenzioni della tragedia e vive così una sua vita non soltanto esteriore [...]; è scritto di fianco alla prima scena del I atto: *ambiente e dramma si annunziano e si sviluppano contemporaneamente*. [...] *Le varie scene sieno ridotte alla maggiore plasticità possibile*. Molte volte nel libretto ricorre l'annotazione: *momento plastico*. Per la comprensione del dramma musicale non sempre le parole possono soccorrere, ché o per esigenze di musica e anche per cattiva esecuzione vocale o orchestrale possono andar perdute. È necessario che l'azione risulti *visibilmente evidente*. [...] E – fantasia interessante – il Poeta vede varii colori nei varii momenti dell'atto e questa visione del Poeta suggerisce al Musicista colori orchestrali.³⁶

Del resto Forzano poté giovare di indicazioni autoriali talmente esplicite e dettagliate da risultare pressoché impossibili da essere malinterpretate, travisate o da lasciare dubbiosi sulla loro realizzazione. E qui si tocca un altro punto importante per ciò di cui ci stiamo occupando: infatti bisogna tenere presente che, come già hanno notato altri studiosi³⁷, con *Nerone* siamo in presenza di un apparato paratestuale e didascalico decisamente fuori dal comune. Ancora per la gran parte del secolo precedente, le didascalie dei libretti d'opera erano mediamente scarse ed essenziali, e servivano per lo più a fornire quelle poche indicazioni indispensabili per una messinscena e una recitazione di norma ancora abbastanza semplici e stereotipate³⁸: è stato infatti solo nella seconda metà dell'Ottocento che si è iniziata a diffondere, per diverse e comprensibili ragioni che non è qui possibile né ragionevole approfondire, una certa sensibilità anche per l'aspetto scenico, per la sua originalità ed efficacia, e per un più fedele rispetto delle intenzioni del librettista (o, in sua vece, del compositore) drammaturgo; soprattutto qualora un'opera fosse entrata in repertorio e avesse iniziato a essere rappresentata più volte e in teatri diversi senza più la

36. Forzano 1924, pp. 176-177.

37. Si rimanda almeno alla ricca monografia di Pagliai 1994 e nello specifico alle pp. 69-99, a Viale Ferrero 1988, a Guarnieri Corazzol 2005 e, in particolare a proposito di Boito, a Ferraris Castelli 1986.

38. Cfr. per esempio Beghelli 2010 e, soprattutto, Roccatagliati 1996, pp. 233-285.

presenza e la supervisione degli autori. Anche rispetto a tale questione Boito si dimostrò fin da giovane un innovatore e un precursore.

Sull'esempio dei *livrets de mise en scène* del melodramma francese, anche in Italia iniziarono a essere pubblicati verso la seconda metà del XIX secolo dei testi autonomi di accompagnamento alle opere ben presto definiti «disposizioni sceniche», che appunto contenevano indicazioni più dettagliate delle semplici didascalie rispetto alle scene, ai costumi ed eventualmente ai movimenti teatrali. Erano gli stessi editori musicali a occuparsene, e infatti il primo esempio compiuto di disposizione scenica italiana fu quello pubblicato da Ricordi per *Un ballo in maschera* di Verdi nel 1859; dunque non molto antecedente rispetto alla ben più ricca e complessa disposizione che Boito volle curare e diffondere per la prima assoluta del suo *Mefistofele*, nel 1868³⁹. E sempre Boito si premurò, insieme col Maestro, di stendere negli anni successivi le disposizioni di *Simon Boccanegra*⁴⁰, *Otello*⁴¹ e *Falstaff*.

Ma, appunto, in questi casi si trattava di testi per certi versi autonomi; o meglio, necessariamente vincolati al libretto cui si riferivano ma da esso separati. Invece con *Nerone* Boito unì le due cose; ma non si pensi ugualmente che tale corredo didascalico elefantiaco della tragedia esaurisse le direttive che l'autore aveva predisposto per la rappresentazione del suo lavoro. Ce lo conferma, oltre al resto, il già citato Forzano:

Le indicazioni per le scene i figurini e gli attrezzi, lasciate dal povero Boito, erano circa ottanta facciate e dodici cartelle di appendice scritte su carta protocollo. [...] Una descrizione delle vesti virili e muliebri e dei copricapo maschili e femminili e delle pettinature stratificate, e delle parrucche e della barba e dei calzari e degli ornamenti, nulla è trascurato, dalla parrucca di Nerone alle indicazioni sull'anello d'oro che avranno le comparse raffiguranti cavalieri e senatori romani. E dei più piccoli attrezzi si descrive la foggia e si dà la dimensione [...]. E tutto è confortato da citazioni e raffronti... Per ogni atto vi sono poi indicazioni di carattere generale.⁴²

39. Cfr. Ashbrook - Guccini 1998.

40. Cfr. Conati - Grilli 1993.

41. Cfr. Hepokoski - Viale Ferrero 1990.

42. Forzano 1924, pp. 170-171.

Una volta chiariti questi aspetti preliminari ma indispensabili per comprendere gli intenti del poeta-musicista e l'oggetto dell'analisi che segue, si può procedere a osservare più da vicino le didascalie di *Nerone*. Va anzitutto sottolineato come esse si possano suddividere in due tipologie: una che potremmo definire «prossemico-esplicativa», e l'altra che si potrebbe qualificare come «scenico-narrativa»; queste due categorie differiscono tra loro sia dal punto di vista contenutistico e linguistico sia da quello tipografico e paratestuale⁴³.

Le didascalie del primo tipo sono scritte in tondo, in corpo minore, allineate a destra dello specchio di stampa della singola facciata e sono di norma collocate subito sotto il nome del personaggio cui si riferiscono o tra i versi dello stesso; sono quelle più tradizionali, anche sotto il profilo linguistico. Invece le didascalie scenico-narrative sono scritte in corsivo, in corpo più grande delle altre e della stessa dimensione dei versi poetici; giustificate dal punto di vista tipografico, sono collocate più spesso tra le battute di personaggi differenti (oppure tra versi differenti di uno stesso personaggio, soprattutto se il suo intervento è di una certa lunghezza) o in apertura di scena; ma sono in genere assai diffuse e, ciò che più conta, sono di estensione anche notevole e sono molto ricche e originali.

In alcuni casi è dunque opportuno tenere distinte, nell'analisi, le due tipologie; ma per altri aspetti (in particolare sotto il profilo lessicale, che si affronterà separatamente più avanti) l'indagine può anche procedere senza distinzione di sorta.

3. *Gli inserti prossemico-esplicativi*

Ci si concentra anzitutto sulle didascalie prossemico-esplicative che, come si è accennato, sono più tradizionali e brachilogiche. Ciò si manifesta anzitutto sotto il profilo sintattico. S'incontrano infatti molte frasi monoproposizionali, pur se talvolta logicamente elaborate: «Avvicina l'urna alla fossa» (I, 12⁴⁴), «Invaso da terrore si rannicchia fra il gran sepolcro

43. Ma è doveroso precisare che in taluni casi, non molti, non è ben chiaro perché Boito abbia optato per una tipologia piuttosto che per l'altra, forse più consona e omogenea rispetto ad altre didascalie omologhe.

44. Delle citazioni si indicano in cifra romana l'atto da cui sono tratte e in cifra

ed i ruderi» (I, 47), «Tutti s'inginocchiano» (II, 77), «Nerone entra nel sacrario» (II, 93), «Getta la collana di smeraldi sul tripode dell'altare, alla portata della mano d'Asteria» (II, 97), «Asteria si è già allontanata dalla parte dell'uliveto» (III, 123), «affaccendato come un ordinatore di spettacoli chiede a Gobrias ed a Terpnos con grande concitazione» (IV, 164), «scoppia un fragore terribile sulla vòlta del sotterraneo» (IV, 187), «con gran gesti ripigliano il grido di prima» (V, 212)⁴⁵, «e rimane inerte nell'amplesso di Nerone» (V, 236).

E lo stesso fenomeno si manifesta nella frequente paratassi sindetica, asindetica o giustappositiva: «Ritorna sulla via Appia e s'apposta presso la colonna milliaria» (I, 11), «e prende, con movenze estatiche da sogno, i fiori e ne cosparge la tomba, insieme a Rubria, e le zolle d'intorno; ma, giunta all'ultimo fiore, esita, s'arresta, lotta un istante contro un impulso interno, poi dice» (I, 32), «applaudono, gridano e cantano» (I, 58), «Sale con Gobrias insino all'altare, apre l'uscio segreto e indica a Gobrias il nascondiglio; poi prosegue» (II, 87), «Piglia la cetra dalle mani di Terpnos, sale sull'altare ed esclama» (II, 108), «atterrito si scopre il volto e si getta ai piedi di Fanuèl» (III, 133), «tenta di sollevarsi, ricade» (IV, 189), «Sente Rubria inerte fra le sue braccia, la chiama» (IV, 194), «Agrippina porta la mano al seno. Nerone la vede senza guardarla» (V, 216), «Torce, inorridito, gli occhi dalla visione e guarda Asteria sempre più intensamente e continua» (V, 232).

Per contro, le frasi interamente nominali sono forse meno numerose di quanto ci si potrebbe aspettare, anche se più diffuso è lo stile nominale: «Poi, con un gesto largo che abbraccia tutto l'orizzonte» (I, 38), «ancora nascosto fra le tombe, a Tigellino che gli si avvicina, sottovoce ma vivacemente» (I, 56), «colla tazza in mano e con piglio ilare, appressandosi

araba il numero di pagina dell'esemplare specificato alla nota 30. Nella trascrizione di entrambe le tipologie si è optato per il carattere tondo per il testo base e per il corsivo nel caso di parole o espressioni tipograficamente diversificate dall'autore nel testo originale; il maiuscolo è stato invece impiegato esclusivamente in corrispondenza dell'analogo riscontrato nell'esemplare del 1901. In media, per cercare di rendere ampia ragione dei fenomeni considerati ma per evitare di appesantire eccessivamente la trattazione con l'esemplificazione, si è mantenuto un criterio di circa due riferimenti ad atto.

45. Si noti anche la forma al singolare dell'aggettivo, concordato con un sostantivo plurale.

a Simon Mago» (II, 79), «sul limitare della cella rivolto alla folla» (II, 86), «senza sgomento, ad Asteria, con lentezza estatica» (II, 102), «con subita veemenza e come spinta da un impeto invincibile» (III, 124), «dopo un momento di riflessione» (IV, 152), «dalla soglia con un ultimo sguardo» (IV, 195), «dopo una pausa di stupore, senza prendere il pugnale d'asteria» (V, 227), «con parola faticosa e tarda, come sotto il peso di un incubo, sempre avvinto ad Asteria» (V, 231).

Ma anche in questi inserti più concisi non mancano didascalie sintatticamente più elaborate che raggiungono il primo o, assai raramente, il secondo grado di subordinazione (più spesso ricorrendo a proposizioni implicite con funzioni logico-sintattiche discretamente differenziate), mescolandolo magari a elementi paratattici: «sempre genuflesso, a capo chino, osserva celatamente, girando in basso gli sguardi, se il campo e la via sono rimasti deserti; accertatosene si rialza, afferra al braccio quella figura atteggiata a stupore catalettico e le dice, calmo» (I, 20), «Così, ridendo, squadra Simon Mago» (II, 83), «L'idolo cadendo agita le braccia dinoccolate, si rompe e n'escono i congegni interni» (II, 105), «e corre sotto il pergolato a spegnere la lampa, poi ritorna subito presso al fonte dov'è rimasto Fanuèl» (III, 129), «Si avvia lentamente verso il fondo per darsi in mano alle guardie» (III, 140), «vede Gobrias che esce dalla taverna e lo chiama in soccorso» (IV, 178), «s'erger ma con riguardo di toccare sempre la statua, mostra un ramo d'ulivo, lo depone ai piedi della Dea. Nell'eseguire questi movimenti Nerone ha cura di nascondere col pallio la *synthesis* di jacinto e d'oro che veste; il coturno tragico eleva di molto la sua statura. Poscia, scandendo con molta precisione la cadenza del verso jambico, incomincia» (V, 208), «così dicendo lo spinge giù dai gradini che congiungono il proscenio all'orchestra dov'è raccolto da Tigellino e da Gobrias. Erculeo fugge dalla porta *tribunalis*» (V, 219), «Siede con Asteria sul letto triclinario. Poi guardando con terrore il vano tenebroso d'una *porta tribunalis* mormora» (V, 229).

Da un punto di vista morfosintattico va rilevato che la subordinazione si presenta spesso nella sua forma implicita, con amplissimo ricorso a gerundi, i quali costituiscono sovente, e monorematicamente, l'intero inserto didascalico. Il campionario sarebbe in questo caso troppo vasto, e forse poco utile, per essere esemplificato in modo esauriente; anche

perché si tratta di un fenomeno abbastanza comune sia nella librettistica sia nel teatro di prosa. Ma ciò che, ancora una volta, contraddistingue il testo boitiano sono un utilizzo ben più ricco e massiccio di tali forme e un loro accumulo, che non di rado vede l'accostamento di due o più gerundi in una stessa didascalia, magari ellittica di proposizione principale: è questo, per esempio, il caso di «ansando di terrore ed accennando dietro di sé» (I, 7), «appressandosi ad Asteria colle mani sporte e offrendole fiori» (I, 21), «salendo la gradinata e conducendo a forza Asteria riluttante insino all'altare» (II, 90), «strappando le cortine del sacrario e gridando, invasato da un gaio furore» (II, 104), «sorridendo ed estraendo un fiore dal seno» (III, 121), «trascinandosi sulle ginocchia sino a toccare i piedi di Fanuèl ed afferrandoli» (III, 135), «indicando l'editto affisso ai pilastri della *porta pompæ* ed avviandosi a leggerlo» (IV, 152), «alzandosi e ponendole le mani sulla fronte e baciandola» (IV, 191), «alzando la destra, poi estraendo una lama da sotto il pallio» (V, 210), «strappandosi la maschera e lacerando il pallio e sbarazzandosi dei tragici coturni grida» (V, 214), «balzando e rifugiandosi ai piedi dell'altare di Bacco» (V, 234).

aA

Coinvolge il piano morfosintattico, e non solo, anche un altro importante aspetto delle didascalie prossemico-descrittive: il loro stretto legame con la componente mimetica del testo poetico; questo infatti determina delle conseguenze interessanti nell'uso incipitario delle congiunzioni o degli avverbi e dei pronomi relativi, così come negli elementi (per lo più aggettivi e pronomi) deittici o anaforici. Partendo dalle prime si segnalerà anzitutto la diffusione della più semplice, la congiunzione copulativa «e»⁴⁶, con la quale l'autore indica di volta in volta una (quasi) contemporaneità tra diegesi e mimesi, oppure una successione cronologica tra la seconda e la prima, oppure ancora un più generico legame di azioni e descrizioni: «e s'abbandona sulla tomba che le [*scil.* Asteria] sta d'appresso» (I, 28), «e mentre la folla continua a ripetere lo stesso grido NERONE detta a Tigellino i seguenti nomi»

233

46. Rarissimi invece i casi che vedono la presenza della congiunzione avversativa «ma», come avviene in «ma Nerone rimane immerso nel suo pauroso stupore, fra le tombe, e nascosto» (I, 48). Sul fenomeno, non strettamente legato alla lingua letteraria, si rimanda in particolare a Sabatini 1997, Giovanardi 2000, Bonomi 2002, pp. 244-247 e Loporcaro 2005, p. 65.

(I, 64), «e rientrano nel sacrario» (II, 77), «e con un colpo di maglio lo decapita e lo atterra» (II, 105), «e corre sotto il pergolato a spegnere la lampa, poi ritorna subito presso al fonte dov'è rimasto Fanuèl» (III, 129), «e bacia il posto della pietra toccato da lui» (III, 142), «e s'aggira concitato verso il criptoportico» (IV, 163), «E accorrendo e ridendo s'allontana e scompare nel fondo del portico» (IV, 178), «e rimane inerte nell'amplesso di Nerone» (V, 236).

Vi sono poi delle congiunzioni che possono essere considerate unitamente ad avverbi e preposizioni per la loro funzione analoga di introdurre una didascalia dal valore, logico o sintattico, temporale (per lo più di posteriorità o contemporaneità) o modale; abbonda in questi casi la voce «dopo», ma s'incontrano anche incipit differenti, ragion per cui non guasterà fornire un'esemplificazione un po' più nutrita della precedente: «mentre il grido continua» (I, 5), «sempre genuflesso» (I, 20), «poi sciolta dalle mani di Simon Mago, subitamente illanguidendo, continua» (I, 23), «Poi, con un gesto largo che abbraccia tutto l'orizzonte» (I, 38), «dopo aver guardato verso Albano» (I, 47), «sempre rannicchiato si copre il volto colla sua toga funebre» (I, 47), «ancora nascosto fra le tombe, a Tigellino che gli si riavvicina, sottovoce ma vivacemente» (I, 56), «mentre le immense acclamazioni, sull'Appia, continuano» (I, 58), «sempre spiando, a Simon Mago» (II, 82), «Poscia, indicando lo scudo appeso accanto allo specchio e la mazza di ferro, soggiunge» (II, 94), «dopo un lungo silenzio di raccoglimento devoto ed estatico, levandogli alta la voce» (III, 139), «Dopo aver seguito collo sguardo il cammino di Fanuèl» (III, 142), «dopo un momento di riflessione» (IV, 152), «sempre colla mano tesa verso Fanuèl e immobile» (IV, 171), «poi scorgendo Simon Mago» (IV, 177), «Dopo una breve pausa» (IV, 189), «ancora intorpidita dal sonno scuote la vicina dormente⁴⁷» (V, 205), «dopo una pausa di stupore, senza prendere il pugnale d'Asteria» (V, 227), «Poi, colto dai brividi della paura, tenendosi stretto ad Asteria come ad una difesa e traendola verso un letto triclinario» (V, 228), «sempre fissando la visione» (V, 233).

Un altro forte legame morfosintattico tra le parti dell'azione e quelle della narrazione è costituito dall'impiego non

47. Si noti incidentalmente l'assenza del dittongo in posizione tonica.

sporadico, ma neppure massiccio, dei pronomi relativi a inizio didascalia, più spesso collocati subito dopo l'indicazione del personaggio cui sono attribuiti i versi che seguono. In questo caso si assiste per altro a un fenomeno curioso, che non ritengo sia imputabile a precise scelte stilistiche (non ne vedrei la ragione) quanto piuttosto a pura casualità: tutte le occorrenze si rintracciano nel solo primo atto: «[SIMON MAGO] che non s'è mosso dal campo» (I, 10), «[ASTERIA] che giace sulla stessa tomba dove l'altra ha pregato» (I, 31), «[FANUÈL] che ha seguito collo sguardo ogni passo di Simon Mago s'inoltra nel campo e lo chiama» (I, 37), «[TIGELLINO] che da qualche istante porge l'orecchio alle grida che s'avvicinano, corre sul tumulto, guarda verso Roma e risponde» (I, 45), «[NERONE] che non s'è mosso dal suo nascondiglio, nell'udire quelle voci, sbigottito esclama» (I, 53), «[TIGELLINO] che avrà condotto⁴⁸ Nerone presso l'*exaphoro* risponde indicando Roma» (I, 67).

Un ultimo importante elemento di raccordo che unisce le didascalie prossemico-esplicative al testo poetico è dato dalla presenza in esse di deittici testuali, anche se in questo caso l'aggettivo è forse improprio, trattandosi piuttosto di deittici scenico-narrativi di carattere testuale; e lo stesso vale per riprese sinonimiche, iponimiche, iperonimiche o sostitutive. Tralasciando, per necessità di sintesi, i casi di dimostrativi, di utilizzo di articoli determinativi che accompagnano un referente introdotto solo nei versi, di averbi e di forme personali dei verbi, ci si limiterà a elencare le occorrenze che chiamano in causa i pronomi personali (forme toniche o atone, proclitiche o enclitiche), notando preliminarmente almeno per completezza la totale assenza di forme arcaiche o di uso altamente poetico quale per esempio «il» per «lo»⁴⁹: «Lo [*scil.* Nerone] ajuta a sollevare il capo e il petto, ma lo mantiene ancora genuflesso» (I, 16), «Guardandola [*scil.* Rubria] fiso negli occhi» (I, 35), «prendendolo [*scil.* Fanuèl] dolcemente per mano come per invitarlo a seguirla [*scil.* Rubria]» (III, 126), «alzando un piede come per calpestarlo [*scil.* Simon Mago]» (III, 136), «indicandoli [*scil.* i personaggi di Anfione e Zeto] tosto» (IV, 165), «la [*scil.* Rubria] riconosce, accorre

48. Interessante l'impiego del futuro anteriore.

49. Lo stesso non avviene invece nei versi destinati ai personaggi.

ad essa, discaccia Simon Mago ed esclama» (IV, 173), «fa per sollevarla [*scil.* Rubria] e portarla altrove» (IV, 187), «seduto accosto a lei [*scil.* Rubria] sullo stesso letto e posandole dolcemente la mano sulla testa e accarezzandole i capelli e la fronte» (IV, 190), «Così dicendo lo [*scil.* Erculeo] spinge giù dai gradini che congiungono il proscenio all'orchestra» (V, 219), «abbracciandola [*scil.* Asteria] ardentemente» (V, 235), «ne addita qualcuno [*scil.* i fantasmi]» (V, 237).

Tutti questi fenomeni spesso s'intersecano e si sommano, principalmente quando, nei momenti di maggior concitazione teatrale o complessità dell'azione scenica, Boito ha previsto una fitta successione tra le didascalie, anche scenico-narrative, e le battute (spesso brevi o brevissime) dei personaggi. Per non appesantire troppo la trattazione ci si limiterà a fornirne tre esempi:

TIGELLINO

che ha udito le grida, accorre
nel campo, vede quella sem-
bianza d'Erinni ed esclama:

D'onde uscì?

s'accosta a Nerone e si sforza
a trascinarlo altrove dicendo:

Vieni!

ma Nerone gli resiste come
attratto da un fascino verso
quella figura ferale che lo
guarda.

NERONE

L'Erinni a sé m'attira.

TIGELLINO

Vieni!

e lo scuote, il velo cade. Appe-
na il volto di Nerone si scopre

L'ERINNI

drizza il braccio verso di lui e
con un grido irruente lo no-
mina:

Neron!

(I, 18-19)

Asteria ritorna scendendo velocemente la ripida scala.

ASTERIA

L'incendio ne avvolge! ogni scampo

Di là n'è tolto. Avvampano le torri,
crollan le mura!

Vede un uscio sprangato nella
parete sinistra.

Un lampo

Di speranza!

Corre all'uscio, leva la spran-
ga, apre.

Sei salvo! Ecco una porta.

esce un istante per esplorare,
rientra.

Accorri! Accorri! Accorri!

Sicuro è il passo.

FANUÈL

sul cadavere di Rubria:

Morta!

Asteria scuote Fanuèl e lo trascina insino all'uscita.

FANUÈL

dalla soglia con un ultimo
sguardo:

Rubria! – Addio!

e scompare. (IV 195)

aA

237

ASTERIA

offrendosi al colpo:

Feriscimi e saprai.

NERONE

alzando l'arma su Asteria e
colpendola:

Rimorso, muori!

La lama si spezza.

NERONE

scagliando a terra l'arma:

Pugnai da scena.

*Asteria estraе rapidamente un piccolo stile che porta infisso ne'
capelli.*

ASTERIA

offrendo a Nerone lo stile:

Prendi. (V, 226)

Resta poi da sottolineare un ulteriore aspetto degli inserti prossemico-descrittivi, forse meno rilevante sotto il profilo strettamente linguistico ma di notevole importanza dal nostro punto di vista. Infatti Boito ha affidato a queste didascalie

il compito di collegare ancor più strettamente le indicazioni del testo teatrale con la sua concreta realizzazione scenica; e ciò da un punto di vista che l'autore avvertiva come particolarmente importante, ovvero quello del cosiddetto «accento» con il quale il personaggio avrebbe dovuto esprimersi nel canto. Torna a questo proposito alla mente la definizione che Maurizio Dardano diede qualche anno fa a proposito di un espediente con il quale i giornalisti odierni hanno la tendenza a rendere più iconica, efficace e talvolta caricata la ricostruzione dei fatti che descrivono: «animazioni discorsive»⁵⁰.

In questo caso, si può affermare che tali animazioni boitiane siano quasi delle «metaparole sceniche», considerato che vanno al di là del semplice dato visivo legato all'azione e agli aspetti scenografici, ma si spingono a suggerire ai lettori (nel caso della tragedia) e agli esecutori (nel caso dell'opera, in cui naturalmente l'ausilio del canto e delle melodie è in grado di rendere forse ancor più chiari ed evidenti tali indicazioni interpretative) la modalità d'espressione e l'inflessione della voce che dovrebbero caratterizzare i versi scritti (e cantati). Per comprendere l'importanza che l'autore attribuiva a queste didascalie basti osservare il ricchissimo campionario da lui usato, che spazia da un singolo avverbio o un singolo gerundio a sintagmi più complessi⁵¹:

ansando di terrore, rapidamente, cupamente, sommessamente, incomincia come chi proferisce parole preparate con arte, con voce lamentosa implora, gettando un grido, esclama, con un grido irruente, calmo, lentamente, risponde, subitamente illanguidendo, gridano, con voce fievole come un sospiro, con voce commossa, sottovoce, a bassa voce, terribilmente esclama, colla massima veemenza, esclama atterrito, annuncia, con accento di grande concitazione, con grande agitazione, atterrito e con sùbita ira, arditamente, con maggior ira e minaccia, sbigottito esclama, sottovoce ma vivacemente, comanda, pronuncia le parole tradizionali che ammoniscono il trionfatore, a voce alta e fiera, colle inflessioni di voce appropriate a un canto dogmatico, salmodiando, canta, con un accento languido di sogno, con

50. Cfr. Dardano 2003, specialmente il § 6.

51. Considerato il fatto che diverse voci dell'esemplificazione ritornano più di una volta all'interno del testo e magari con piccole modifiche, non si fornisce qui l'indicazione di dove esse sono tolte; va inoltre precisato che sporadicamente tali interventi autoriali si incontrano anche nelle didascalie scenico-narrative.

parola sempre più infiammata, come sognando mormora queste parole, con lentezza estatica, sempre più tuonante⁵², gridando invasato da un gaio furore, deridendolo, con accento disperato, sommessamente, mormora gemendo parole interrotte, con parola sempre più concitata, atterrita, con subita veemenza e come spinta da un impeto invincibile, con dolorosa soavità di supplicazione, sommessamente e con grande ansia, rapidamente e sottovoce, disperatamente ma con voce sommessa, amaramente, ad alta voce, terribilmente, ripiglia più dolcemente, gemendo, levando alta la voce, con esitazione, mansueta e piangente, con voce appena sensibile, scherzosamente, interrompendo, risolutamente, chiede con grande concitazione, chiamando con forte voce come ad appello, con voce alta e serena, con calma imperiosa scandendo le sillabe, lentamente studiando ogni parola, con voce un poco tremante, con uno scoppio di collera, con accento beffardo, ridendo, beffandolo, supplichevolmente, implorando aiuto, rigidamente, vivamente, chiamando con voce agitata, affannosamente, trasognata, con grande dolcezza, inorridito, la voce di Rubria si fa sempre più fievole, quasi cullandola, con un filo di voce, con estrema violenza, con immensa pietà, scandendo con molta precisione la cadenza del verso jambico incomincia, ancor più forte, pronunciando le parole nel cavo delle mani, continua con voce bassa e irosa ansando, ripiombando nell'orrore, con voce fievole, impetuosamente, con impeto, mormora, con parola faticosa e tarda, parlando come persona allucinata, più terribili.

aA

239

4. *Gli inserti scenico-narrativi*

Passando ora a esaminare più da vicino le didascalie scenico-narrative, e ribadendo come esse siano di norma molto più lunghe rispetto alle precedenti⁵³, si sottolineerà anzitutto

52. Si noti il dittongo in posizione atona.

53. Con le quali condividono diverse caratteristiche linguistiche, quali una sintassi varia e una ricca tipologia di subordinate, richiami deittici, attacchi con congiunzioni e altri fenomeni già visti in precedenza. Per completare almeno parzialmente il quadro si segnalano almeno in nota altri passi linguisticamente e stilisticamente meritevoli d'attenzione: il dantismo «bragia» (I, 6; II, 101); la subordinazione implicita ottenuta mediante l'impiego di gerundi o participi: «fuggente» e «accortosi» (I, 7); richiami lessicali o citazioni di altri libretti boitiani e non come «prosterinarsi» (I, 19; *Mefistofele*), «ritornano da un sentiero dei campi» (I, 41; *Mefistofele*), «discaccia» (IV, 173; *Mefistofele*), «di tratto in tratto» (V, 199; *Mefistofele*), che fanno il paio con le citazioni contenute invece nei versi cantati «Come mi guarda fiso!» (II, 95; *Tosca*, anche se, data la quasi contemporaneità dei due testi sarebbe interessante capire se si tratta di una creazione poligenetica) e «Oh! qual pallor» (II, 96;

la loro funzione eminentemente contestualizzante e scenografica, giudicato per esempio che esse compaiono sempre, nella loro versione più estesa, all'inizio di ciascun atto⁵⁴. Data

La traviata), e negli echi autocitazionali «s'imporpora» (II, 78; *Otello*), «nappo» e «tracanna» (entrambi II, 80; *Otello*), «S'esilari» (anch'esso II, 80; *Falstaff*) e «briaco fradicio» (V, 201; *Otello*); la ripresa sintattica dopo un'incidentale in «inclina la tazza, gira il capo e scorge, attraverso il velo che lo copre, scorge dietro di sé [...] una figura spettrale» (I, 18); l'accusativo alla greca «parecchie Ambubaje cinte il capo di mitre siriache» (I, 49); gli accumuli per esempio in «i secondi trasportano degli oggetti preziosi: bronzi di Corinto, tazze murrine, vasellami d'oro e coppe ed anfore e specchi e ciste e candelabri. Li segue una turba confusa d'Armeni, d'Etiopi, d'Indiani, di Greci, d'Egiziani» (I, 59); l'inserzione del testo greco «H' δυνάμις τοῦ Θεοῦ μεγαλή. Λόγος τοῦ Θεοῦ» (II, 72); il participio «riempiti» (II, 83), le forme incoative «eseguiscono» (II, 86), «eseguisce» (II, 94), «apparisce» (V, 214); le concordanze con l'oggetto «Terpnos ha deposta una face» (II, 105), «La figura nera che ha messi in fuga i Cristiani è Asteria» (III, 120), «Le donne hanno raccolti tutti i fiori» (III, 141); le particelle, minoritarie rispetto alle concorrenti, «v'è» e «vi sono» (III, 113); l'alternanza, apparentemente immotivata, del genere attribuito al sostantivo «fonte» (inteso come «sorgente d'acqua», *passim*), delle forme, variamente coniugate, «uscire/escire» (*passim*) e «gettare/gittare» (*passim*), e degli averbi «donde/da dove» e «ove/dove» (*passim*).

240

54. Per effettuare un semplice confronto chiarificatore della differenza tra la comune prassi librettistica coeva e la ben più dettagliata pratica boitiana basti citare, per rimanere a *Nerone*, l'omonima opera di Mascagni, riportando la didascalia più lunga che si trova ad apertura d'atto (il terzo – primo quadro) nel libretto musicato da quest'ultimo: «Il triclinio – Ricchezze di marmi e di oro – Luce e profumi in ogni parte – È notte – NERONE, ATTE, EGLOGE, MENECRATE, RUFO, VINICIO, FAONTE, EPAFRODITO, ICELO e gli altri convitati (Patrizi, Senatori, liberti) stanno sdraiati sui letti coperti di porpora, che circondano le mense cosparse di mirto e di fiori e rifulgenti di vasi d'oro e d'argento – Nerone ha innanzi a sé la grande “tazza murrina”. Tutti indossano la veste conviviale ed hanno la fronte coronata di rose – Orgia. Schiave, schiavi, suonatrici di cetra e di flauto»; come si avrà modo di dimostrare, ben diverso è il grado di approfondimento delle didascalie boitiane, in particolare appunto nelle introduzioni degli atti. E lo stesso può dirsi molto più in generale; per rendersene conto è sufficiente tenere presente che la didascalia più lunga del testo musicato da Mascagni è la seguente, che accompagna le battute di chiusura del primo atto e che è suddivisa su due facciate: «(Il popolo, svegliato all'alba dall'insolito rumore, si precipita nella strada ed invade la taverna per vedere Nerone. Tanto i pretoriani, quanto il popolo portano delle faci accese. Mucrone entra seguito dalla schiava) / (Menecrate e Vinicio alzano Nerone inerte e lo adagiano nella portantina. I pretoriani escono trasportando e circondando la lettiga. Il popolo li segue. Ultima, esce Atte, accompagnata da Vinicio e Menecrate il quale, allontanandosi, getta sul tavolo delle monete)». Entrambe le citazioni sono tratte dall'esemplare del libretto conservato presso la Biblioteca del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano (segnatura «Libretti P.101»): «NERONE, dalla “Commedia” di Pietro Cossa, tre atti (quattro quadri) di Giovanni Tragioni-Tozzetti, musica di Pietro Mascagni, Livorno, Arti Grafiche Belforte, 1935-XIII – Prima esecuzione 16 gennaio 1935-XIII Teatro alla Scala (Ente Autonomo) di Milano – Maestro Direttore e Concertatore: Pietro Mascagni, Direttore della messa in scena: Mario Frigerio, Direttore dell'allestimento scenico: Caramba, Scene di Edoardo Marchioro, Costumi e attrezzi su bozzetti di Caramba».

aA

l'estrema precisione di Boito nelle descrizioni e nelle ricostruzioni storiche e ambientali, questo genere di didascalie è caratterizzato da una meticolosità che sovente sconfinava nella pedanteria: il caso più evidente è quello del secondo atto, che raggiunge l'estensione di ben cinque facciate di stampa, suddivise addirittura in due paragrafi e in numerosi capoversi; ma non potendone qui riportare l'intero testo, si opterà piuttosto per il più sintetico, ma altrettanto denso e significativo, incipit descrittivo della prima parte del quarto atto, sopratitolato *L'Oppidum*:

Si vede l'interno dell'*Oppidum* fra i suoi due grand'archi centrali, quello di destra che sbocca nell'arena e quello della *Porta pompæ*, a sinistra, che s'apre verso il Foro Boario. L'*Oppidum*⁵⁵ è, come tutto il rimanente dell'immane edificio, costruito parte in tufo e parte in legno. In questo grande arco ha sua foce un criptoportico che si prolunga nel fondo seguendo la lieve curva della fronte del circo; è chiuso, alla diritta di chi guarda, dal muro delle *carceri* e la sua parete a mano manca è popolata di botteghe e di taverne. Nella stessa parete, leggermente concava, si scorgono i primi gradini d'una scala interna che ascende alle precipitazioni più alte. Presso all'arco che sbocca nel circo si vede internarsi nel muro, di prospetto, il primo ramo d'una scala da cui si sale al podio. Un'ampia nicchia, fiancheggiante la *Porta pompæ*, accoglie la famosa scultura Rodiana che rappresenta Zeto ed Anfione in atto d'avvincere Dirce alle corna d'un toro inferocito. La viva luce diurna entra dall'arco esterno nell'*Oppidum*; sulla soglia opposta fiammeggia il riflesso delle vele di porpora tese sul podio a riparo del sole. Ai pilastri degli archi è affisso l'editto dei giuochi. Vortici di folla irrompono da ogni lato. La maggior calca ferve intorno ad una quadriga; quivi le fazioni del Circo si affrontano levando grida di trionfo e d'ira, agitando toghe e cappelli e pezzuole verdi ed azzurre. Parecchi brandiscono degli stili, altri minacciano colle pugna gli avversarî. L'Auriga, che ritorna vittorioso dalla gara, porta i colori di parte *prasina*, ha le redini attorte dietro la schiena e i cavalli rivolti nella direzione del criptoportico, impugna un coltello per difendersi dagli assalitori. Due servi Etiopi trasportano su d'una barella l'Auriga degli Azzurri ferito,

55. La mancanza del corsivo, in contrasto con le altre occorrenze, è già dell'originale.

fendono la calca e s'internano nel porticato. Il furore degli Azzurri divampa. (IV, 147-148)

Come si può facilmente constatare, usare in casi come questo (che abbondano nel testo boitiano) la metafora della «parola scenica» in senso prettamente visivo è tutt'altro che fuori luogo. Ma, oltre al fattore della precisione descrittiva verbale dal risvolto iconico, vanno notati altri aspetti che coinvolgono l'ambito più squisitamente linguistico e stilistico. Sul lessico ci si soffermerà meglio tra poco, e dunque qui sarà sufficiente rilevare in generale come esso sia ricco di tecnicismi, di voci latine che meglio immergono il lettore/spettatore nell'ambiente storico in cui si svolge la tragedia, di preziosismi o cultismi non tipici di una lingua prosastica e non letteraria; ma la dimostrazione di trovarsi di fronte a uno stile mediamente elevato è chiaramente ravvisabile anche da altre scelte di fonetica, morfologia e sintassi: così l'assenza dell'articolo determinativo in «ha sua foce», l'impiego del participio presente con valore subordinante «fiancheggiante», le forme «giuochi» e «avversarî», l'avverbio «quivi», il sintagma nominale «colle pugna», l'impiego diffuso di punti e virgola, il tricolon (figura retorica particolarmente cara a Boito) «agitando toghe e cappelli e pezzuole», una sintassi nel complesso articolata e dalla subordinazione varia.

Per non dilungarsi eccessivamente è sufficiente affermare che le caratteristiche linguistiche appena evidenziate costituiscono un tratto comune e diffuso alla gran parte delle didascalie scenico-narrative: sarà dunque sufficiente fornire qualche ulteriore esempio rapsodico in cui è palese la precisione maniacale di Boito nelle descrizioni rispetto a quanto avviene sulla scena (o in quanto a scenografia o in quanto ad azione)⁵⁶, e dove quindi la parola diventa più direttamente immagine; e mettere in risalto ulteriori specificità interessanti di tali inserti diegetici. Si osservino dunque i seguenti passi, i cui elementi più rilevanti verranno commentati in nota:

Incominciano a diffondersi le prime trasparenze dell'alba. Il cielo si rasserenava. A settentrione e a Oriente le nubi

56. Non si considerano in questo caso le didascalie che introducono gli atti, le quali, come si è accennato, sono ancor più lunghe e dettagliate di quelle che si trovano all'interno del testo drammatico.

sono scomparse. I monti della Sabina e i Tiburtini e gli Albani si delineano nitidi sull'orizzonte; la profonda quiete dell'ora s'estende su tutta la campagna romana⁵⁷. Una donna in bianca stola viene dalla parte di Roma⁵⁸, s'arresta davanti alla tomba recente, estraе un'ampolla e la vuota nella lampa funeraria; il lumignolo si ravviva e riarde⁵⁹. Quella donna ha il capo avvolto in una *cabypra* che le copre anche un lato del viso e le avvolge le spalle⁶⁰; essa⁶¹ porta dei fiori in un lembo della sua veste. S'inginocchia, inclina il capo sulla tomba, congiunge le mani e, nell'alto silenzio⁶² che la circonda, prega così. (I, 30)⁶³

Molto lontano, forse dall'ottavo milliario, s'odono squillare nel puro silenzio dell'alba alcuni appelli di trombe. (I, 37)

L'*exaphoro* è d'avorio e d'oro, lo incorona un fastigio rifulgente di gemme, lo chiude un velario di porpora jacintina tutto cosperso di ricami d'oro; gli smeraldi e le perle si alternano nei fili delle sue lunghe fimbrie. È portato da sei schiavi Etiopi, vestiti di lino bianco; sulle loro braccia nude scintillano le armille. Una corona di giovanetti Asiatici, coi capelli pioventi sulle spalle, lo circonda; vestono tuniche di seta bianca sparse di fiori d'argento e portano con ambo le

57. Una descrizione siffatta, così attenta anche agli aspetti geografici e per così dire «a grandangolo», è naturalmente più consona a un romanzo o a una sequenza cinematografica che non a un dramma da rappresentare su un palcoscenico.

58. In didascalie melodrammatiche, ma anche teatrali, più tradizionali sarebbe improbabile trovare un'indicazione così precisa riguardo all'ingresso di un personaggio in scena; a maggior ragione per il fatto che potrebbe sembrare superfluo – ma appunto rispetto a Rubria, la «donna» qui menzionata così non è – specificarne il luogo di provenienza. Del resto proprio poche pagine prima, in apertura d'atto, Boito aveva chiarito: «È un campo situato (per chi va da Roma ad Albano) lungo il lato destro dell'Appia, alla sesta pietra milliaria. La via segue una linea obliqua fra questo e gli altri campi che si estendono dall'altro lato» (I, 3).

59. Non è possibile in questa sede darne un campionario esaustivo e dedicarvi attenzione specifica, ma si tenga presente che anche le didascalie di *Nerone* sono ricche delle forme composte e derivate tanto care al Boito poeta e librettista.

60. Anche in questo caso non ci viene solamente fornita l'indicazione dell'abbigliamento esatto del personaggio, ma addirittura di come questi indumenti ne ricoprono la figura.

61. Questo è il pronomine soggetto femminile singolare più spesso usato da Boito nelle presenti didascalie; per il maschile invece l'autore ha optato di preferenza per la forma standard «egli» (ma «lui» si trova in V, 230).

62. La medesima *inunctura* di aggettivo e nome era già nell'aria di Elena di Troia in *Mefistofele*, atto IV (*La notte del Sabba classico*).

63. Come si sarà notato, in questo passo, rispetto al precedente, la sintassi è molto più breve, paratattica, giustappositiva.

mani delle corone trionfali⁶⁴. Segue la lettiga una torma di pretoriani a cavallo capitanata da Burrhus. (I, 64)

si slancia, salendo tre o quattro gradi, per afferrare Asteria. (II, 100)⁶⁵

I Gladiatori entrano nel Circo annunciati da uno squillo di bucine a cui risponde il clamor della folla. Simon Mago seguito dal Centurione s'allontana. Una *puella Gaditana* esce dalla taverna con alcuni suoi corteggiatori e si mette a danzare in mezzo al crocchio, sotto il criptoportico, una sua danzetta mite e lieve mentre un giovanetto⁶⁶, colla⁶⁷ doppia tibia alle labbra, l'accompagna. Intanto, dalla *Porta pompæ*, la folla affluisce incessantemente frazionandosi in gruppi, in coppie e disperdendosi per diverse direzioni. La turba volgare⁶⁸, i *pileati*, i *tunicati*, salgono tumultuosamente la scala che conduce alle precinzioni superiori. I cavalieri che sfoggiano la porpora dell'angusticlavio e l'anello dell'oro, cercano le loro vie d'ingresso internandosi nel fondo. I Senatori in laticlavio, i magistrati e le più fastose matrone ascendono la scala del podio; alcune di queste arrivano in portantina precedute da schiavi. La schietta toga romana è portata soltanto dai vecchi, i giovani la ricoprono con leggère⁶⁹ lacerne d'ogni più varia e delicata tinta, ma i più nuovi maestri dell'eleganza la sopprimono. La seta rifulge da ogni parte, anche tessuta su trame di diversi colori a riflessi cangianti ed i prodigi dell'*Ars plumaria* arricchiscono coi ricami d'oro o d'argento le tuniche, le dalmatiche, le stole. Sulle vesti s'alternano il roseo smorto, il cèreo, il ceruleo, il croceo chiaro, il cinereo, il glauco con tutte le più preziose porpore tranne l'amestina e la jacintina, interdette⁷⁰. Le chiome della bionda

64. Una descrizione del genere è perfino più chiara e iconica rispetto ai tipici figurini preparatori dei costumisti teatrali.

65. E già nel primo atto una didascalia prossemico-esplicativa recitava «Scende due gradini e s'arresta» (I, 27).

66. Non molti, ma di conseguenza non assenti, nel testo didascalico gli alterati.

67. Le forme sintetiche delle preposizioni articolate dominano tutte le didascalie.

68. Si noti come da qui in avanti Boito abbia inteso caratterizzare in modo preciso e specifico la complessa stratificazione sociale della Roma imperiale.

69. Inusuale la segnalazione dell'accento per differenziare la parola dall'infinito del verbo omografo.

70. Oltre alla precisa ricostruzione storica su quanto era lecito indossare e quanto non lo era, si badi già da ora all'insistenza dell'autore sull'aspetto cromatico, che, come si dirà meglio più avanti, costituisce uno degli elementi più forti e diffusi nel rapporto tra la parola e l'immagine delle didascalie di *Nerone*.

Germana adornano le teste⁷¹ delle dame romane, frammiste all'oro, all'ambra, alle perle; gli ombrellini di seta o di piuma fluttuano sulla folla. Le teste degli uomini sono, per lo più, coperte da cappelli tessali le cui larghe tese fanno schermo contro il sole. Ma un feroce squillo di tromba giunge dal Circo, seguito da un più feroce tumulto; tutti s'affrettano a raggiungere i loro posti, l'*Oppidum* rimane deserto. La fanciulla Gaditana continua a danzare in fondo al criptoportico, fra due sfarzosi liberti ed un Auriga, al suono della doppia tibia. (III, 154-156)⁷²

Ora si vede tutta intera la scena stabile del fondo⁷³, colla *porta regia* nel mezzo fra altre due porte minori. Sul lato sinistro del palco scenico⁷⁴ s'innalza il Tempio d'Athena visto dall'esterno. Davanti al Tempio sta, eretta su tre gradi⁷⁵, l'ara colla statua della Dea. L'effigie porta al braccio uno scudo di bronzo sul quale è scolpita la testa di Medusa. Lungo il lato opposto s'estende il porticato del Tempio. (Continua il preludio dell'*hydraulis*). A sinistra una persona tragica, avvolta in un lungo pallio nero, cinge colle braccia la statua d'Athena. La sua maschera ha la bocca spalancata e le chiome irte sulla fronte. A destra⁷⁶, fra le colonne del portico, si vedono, sdrajate⁷⁷ per terra, immerse in un profondo letargo, delle figure mostruose. Vestono una breve tunica nera con una cintura scarlatta, portano dei calzari sino a mezza gamba. Le loro maschere sono lorde di sangue e di fiele, orrende a vedersi; nodi di vipere frammiste ai capelli s'aggruppano⁷⁸

aA

245

71. Altrove, come nel primo degli esempi riportati in questa sezione, Boito ha optato per la forma meno prosastica «capo».

72. Si osservi come in questo caso si passi quasi senza soluzione di continuità da una descrizione più rivolta all'azione scenica a una più attenta agli aspetti costumistici, con ampia fusione tra le due.

73. Questa lunga didascalia è infatti stata scelta come completamento delle altre che la precedono: dopo gli aspetti dell'azione e dei costumi ci si concentra qui soprattutto sulle questioni scenografiche.

74. A quest'altezza temporale non si era ancora stabilizzata la forma univertata della parola.

75. È ancora una volta evidente da questa precisazione, così come per esempio dalla successiva riguardante il complemento di materia dello scudo di Atena, l'attenzione boitiana per ogni minimo dettaglio. Forse superfluo poi notare la forma grafica più etimologica adottata per il nome proprio della dea.

76. La descrizione visiva è dunque completa (almeno dal punto di vista della resa teatrale), a centoottanta gradi.

77. La resa grafica dell'approssimante nel testo di *Nerone* (così come, per la verità, in altri libretti boitiani) è varia, e non sembra seguire dei criteri precisi.

78. Altro derivato che fa il paio col precedente «frammiste».

intorno al loro collo. Hanno le dita adunche come le Arpie. Dalla configurazione scenica e dall'aspetto e dall'atteggiamento inconsueto⁷⁹ del Coro si riconoscono le Eumenidi dell'Orestide. (V, 204)⁸⁰

La valenza non solo scenica ma anche narrativa e più complessa di queste didascalie è poi palese in altri aspetti, primo fra tutti quello di descrivere azioni che si sviluppano nel tempo e che sono variamente caratterizzate per esempio da congiunzioni o avverbi temporali, da tempi verbali differenti o da segnalazioni di altro genere; in ogni caso non è difficile al lettore «vedere» tramite le didascalie l'azione che si svolge, susseguendosi, sulla scena:

Passa una lettiga colle cortine semichiusa; è sostenuta da quattro lettigarî, preceduta da due portatori di fiaccole e da uno schiavo che regge un braciere ardente; è seguita da clienti in toga bianca e da servi. S'intravede, nell'interno della lettiga, una persona che dorme. – Sono passati. (I, 7-8)

Gobrias penetra nel nascondiglio. Simon Mago chiude l'uscio segreto su Gobrias, poi ridiscende ed esce dalla porta dell'*antrum*. Ritorna subito dopo tenendo Asteria per mano. (II, 87)

Nerone ricade come fulminato sulla gradinata. Asteria, lentamente, scende qualche grado, s'avvicina a Nerone, chinandosi poco a poco, gli si rannicchia d'accosto, mezzo prostrata, mezzo seduta; i du [*sic*]⁸¹ corpi si toccano. I loro volti riverberano, fra le tenebre, la livida luce del cero e il riflesso della bragia⁸². (II, 100-101)

Intanto, dal fondo del portico sono sopraggiunti parecchi Gladiatori armati per combattere, hanno fatto sosta davanti alla taverna per bere ed ora, disposti in ordine di parata, divisi per coppie, preceduti da quattro Eneatori con trombe e buccine, da un porta-insegne, dal lanista e da un

79. Si badi al tricolon.

80. Si è infatti in presenza di una metadidascalia, giacché qui Boito descrive lo scenario non del «suo» dramma, bensì di quello rappresentato nella tragedia da Nerone.

81. Per ragioni di correttezza filologica si è deciso di mantenere il refuso del testo originale, ma va precisato a questo proposito che si tratta di uno dei pochissimi casi rinvenuti.

82. Un'altra occorrenza del sostantivo poetico e dantesco.

servo⁸³ che reca un'urna da sorteggiar nomi, si avviano per entrare nel Circo. (IV, 152-153)

La componente narrativa di tali didascalie è aumentata da una loro ulteriore peculiarità diffusa e certo non comune: la commistione, al loro interno, di diegesi e di mimesi; una mimesi che quindi non si identifica con i versi assegnati ai vari personaggi, ma che coinvolge ciò che si ode, si dice o si canta a corollario dell'azione scenica principale o fuori dal palcoscenico. Se tale caratteristica ha meno a che vedere con il rapporto tra la parola e l'immagine, resta però in sé di forte rilievo e denota piuttosto uno stretto legame tra il testo verbale e quello musicale, a cui con ogni probabilità fin da subito Boito pensava di far svolgere questa funzione mimetica per così dire «di secondo livello»; comunque, molto spesso questo fenomeno è connesso alla resa della spazialità scenica, e dunque per certi versi all'associazione tra il senso dell'udito e quello visivo. Alcuni esempi:

La notte è piena di canti⁸⁴ che giungono dalla vasta campagna, dalle lontananze dell'Appia; frammenti di canzoni portati dal vento, dispersi dal vento. A volte coi suoni s'intendono le parole: «... *dolceridente*⁸⁵...» «... *fronda nova*...» e dei nomi: «*Lalage*... *Fòloe*... *Myrtale*.» Una voce di donna canta: «*Have anima candida!*» Un'altra: «*Demofonte al vento vele e parole donasti!*...», mentre le guardie degli aquedotti lontani si tramandano, con lunghi appelli, l'annuncio della «*terza vigilia*». [...] Una voce lugubre⁸⁶ si sparge nella notte; cessano gli altri canti, s'odono queste parole: «*Voce dall'Oriente! Voce dall'Occidente!*» e tosto un grido feroce la segue⁸⁷: «*Nerone-Oreste! Il Matricida!*» (I, 4-5)⁸⁸

aA

247

83. Si noti l'accumulo dei complementi d'agente.

84. Qui, come poco dopo, il rapporto tra il suono e la spazialità crea quasi un effetto sinestetico.

85. Si tratta di uno dei composti boitiani cui si è già fatto cenno.

86. Interessante l'accento diastolico tipicamente diffuso nella poesia boitiana in un contesto al contrario prosastico; ma va sottolineato che in questo come in altri casi analoghi non c'è uniformità all'interno delle didascalie neroniane. Per esempio, poco dopo, si ha invece un esplicito «fùnebre», proparossitono.

87. Questa frase, sotto il profilo stilistico, potrebbe tranquillamente essere assimilata al repertorio melodrammatico; e diversi sono gli stilemi lessicali della lingua operistica che s'incontrano nelle didascalie di *Nerone*, a riprova del fatto che la loro prosa non è paragonabile a quella delle più tradizionali didascalie teatrali.

88. Gli inserti mimetici nelle didascalie sono sempre segnalati anche sotto il pro-

Tutta l'arena echeggia di squilli feroci e d'urli più feroci: «Ehò! Ehò! Ehò! Ehò! – Evax! – Ahèu! Euge! Eu!» accompagnati da fragori terribili, da plausi, da risa frenetiche. (IV, 175)

Il fumo penetra⁸⁹ nell'Oppidum e s'ode gridare: «L'incendio è nelle fornici! – Soccorso! – Fuggi! Fuggi! – Di qua! – No! Fermi! Ajuto!» Attraverso le nubi dell'incendio si scorge la gente che fugge, che s'urta, che cade⁹⁰. (IV, 180)

Le didascalie scenico-narrative sono poi quelle che intrattengono esplicitamente un legame più stretto nel rapporto tra la parole e l'immagine: in esse compaiono infatti molto spesso verbi di percezione ottica come «si vede/vedono», «s'intravede/intravedono»⁹¹, «lascia vedere», «si scorge/scorgono», «è comparso», «s'incomincia a scorgere», «scompare»⁹²:

Il tempio di Simon Mago «visto nel senso longitudinale appare diviso in due parti. [...] Nel mezzo del sacrario (che sta a destra di chi guarda) sull'alto d'una vasta gradinata coperta di tappeti asiatici, s'erge, rivolto verso la cella, l'altare [...]. A destra dell'ingresso, lungo la spalla dell'arco trasversale, si vede un grande idolo di bronzo [...]. Fuori dell'ingresso si scorge il riverbero d'un funale che rischiarla la via sotterranea. Nel centro della parete laterale sorge una grande statua d'oro di Nerone [...]. D'un tratto la cortina si spalanca e si scopre agli occhi dei fedeli il sacrario. (II, 71-75)

Non per nulla è a esse che Boito ha affidato il compito di fornire altre informazioni prettamente visive, che si deve supporre non sarebbero state in grado di trovare realizzazione concreta sulla scena in quegli anni; e forse anche oggi, pur con l'ausilio di ben diversi mezzi, alcune di esse resterebbero segnalazioni destinate alla fantasia del pubblico-lettore. Un

filo tipografico, tramite l'impiego delle virgolette e del tondo (ricordo infatti che le didascalie scenico-narrative del testo originale sono scritte in corsivo).

89. Anche questo verbo, nella prassi scrittoria boitiana, può presentarsi, come qui, nella sua forma sdrucciola oppure con accento ossitono.

90. Si noti ancora un tricolon.

91. La forma con la geminata è prevalente, ma si alterna a quella con la scempia.

92. In altri casi anche se non compare alcuno di questi verbi è però altrettanto evidente lo strettissimo legame tra la parola didascalica e l'immagine scenica: per esempio nella descrizione iconografica del teatro di Nerone quando si specifica che «Un'ampia fascia di mosaico, dov'è figurato un baccanale, corre lungo tutta la base del proscenio» (V, 200), o quando, verso l'epilogo della tragedia, si dice che «La visione delle Dirci s'offusca e svanisce» (V, 234).

elemento particolarmente curato dall'autore è per esempio quello delle indicazioni relative al contesto di luci e ombre che avvolgono l'azione scenica e che spesso ne determinano non solo suggestioni aggiuntive, ma perfino soluzioni drammaturgiche; luci e ombre intese anche nelle loro diverse realizzazioni e sfumature di bagliori, fulgori, riflessi, gradazioni, penombre e simili⁹³. Anche in questo caso l'esemplificazione risulterebbe assai fitta, giacché indicazioni di questo genere, più o meno lunghe, s'incontrano molto spesso nella lettura del testo; ci si limita dunque a proporre un caso di descrizione di esterni (la via Appia del primo atto), in cui l'attenzione è attribuita al mutare delle condizioni naturali del cielo e alle conseguenze visive che ciò comporta:

l'oscurità è appena diradata da un barlume cinereo che non proietta ombre; il campo nereggià più cupo (I, 3)

La luna si svolge⁹⁴ dalle nubi più dense; la sua luce trapassa velata. [...] La luna si fa più torbida. [...] La luna s'è rannuvolata. (I, 16-17)

La campagna è ancora immersa nelle tenebre, solo la face dell'Erinni sparge un circuito di luce. (I, 20)

Incominciano a diffondersi le prime trasparenze dell'alba. Il cielo si rasserenà. A settentrione ed a Oriente le nubi sono scomparse. I monti della Sabina e i Tiburtini si delineano nitidi sull'orizzonte (I, 30)

La luce, mite ancora e senza raggi, a grado a grado discopre⁹⁵ le cose remote, gli edifici sparsi qua e là nel fondo della campagna, gli archi del doppio aquedotto dell'acqua *tepula* e *Marcia*, qualche fastigio dei monumenti sepolcrali della via Latina. (I, 37)

Spunta il sole. (I, 66)

e un caso di descrizione di interni (il tempio di Simon Mago), dove a farla da padrone sono invece l'illuminazione artificiale e gli effetti di suggestione e di ambientazione che grazie a

93. E si ricordi quanto l'elemento cromatico e luminoso fosse considerato da Boito essenziale anche in collegamento con la musica e l'azione scenica fin dai tempi di *Mefistofele* (cfr. ad esempio De Rensis 2004, p. 35) o, più avanti, di *Ero e Leandro* (cfr. d'Angelo 2010, pp. 179-181).

94. Ancora una voce elevata, la cui forma derivata fa il paio col successivo «rannuvolata».

95. Di nuovo un derivato non comune nella lingua prosastica.

essa vengono appositamente studiati dal falso uomo di culto per i suoi riti e per ingannare Nerone:

Intanto i tempieri eseguono gli ordini di Simon Mago: spengono i lumi, accendono un cero che sparge una luce verdastra e lo collocano ai piedi della gradinata. (II, 86)

La *cella* è rimasta interamente oscura. Il sacrario è fiocamente illuminato dalla livida luce del cero e dai caldi riflessi del braciere che arde⁹⁶. [...] Nerone varca la soglia della *cella* insieme a Terpnos, preceduto da un servo che li rischiarà, e fa cenno agli altri di non seguirlo. (II, 88)

Non rimane altra luce che quella del cero e del braciere ardente; anche la fiamma dell'ara è spenta. (II, 93)

La fioca luce del sacrario non arriva a illuminare Asteria. (II, 94)

Un raggio iridescente scende dalla volta del Tempio e illumina Asteria la cui immagine si riflette nello specchio. (II, 95)

Nello stesso tempo s'è spento il raggio che illuminava Asteria. Il sacrario ripiomba nell'oscurità. (II, 100)

I loro volti riverberano, fra le tenebre, la livida luce del cero e il riflesso della bragia. (II, 101)

Dietro la parete, attraverso una grande lastra di fengite, che si confondeva cogli altri marmi, traspare un grande chiarore. (II, 104)

Ancora, queste didascalie servono a Boito per descrivere al lettore e, in seconda battuta, al pubblico che avrebbe assistito all'opera, ciò che appare nella mente ormai delirante di Nerone, imperatore «visionario» che nella chiusa della tragedia non è più in grado di discernere la realtà dalla finzione. Le allucinazioni del tiranno diventano quindi, grazie alle indicazioni autoriali e alla relativa messinscena, l'elemento visivo fondamentale dello scioglimento del dramma, facendo vivere agli spettatori la medesima situazione:

In mezzo all'arco tenebroso della porta minore del fondo, a destra, apparisce lo spettro d'Agrippina. [...] Agrippina porta la mano al seno. Nerone la vede senza guardarla⁹⁷

96. Si notino ancora le sinestesie.

97. In realtà questa didascalia dal punto di vista tipografico rientra, per ragioni abbastanza inspiegabili, tra quelle prossemico-esplicative.

[...]. Lo spettro d'Agrippina è scomparso. [... Nerone] Si volge e discerne a poco a poco una visione terribile: le figure orgiastiche dei mosaici che adornano la base del proscenio si trasmutano⁹⁸ lentamente e diventano i cadaveri delle Dirci suppliziate nel Circo. Sono corpi di donne e di fanciulle morte, in tragici aggruppamenti, entro una luce livida e fioca d'Apocalisse⁹⁹. [...] La visione delle Dirci s'offusca e svanisce. [... Nerone] Fugge verso la *porta tribunalia* di destra, è ingombra di fantasmi [...] e fugge verso l'altra porta, ingombra di fantasmi ancor più spaventosi che gli sbarrano l'uscita. [...] Nerone tenta di fuggire dalla *porta regia* che sta in fondo al palco scenico; altri fantasmi sulla soglia lo atterriscono. [...] Tenta la porta di sinistra; sorgono degli altri spettri. [...] Crolla tutto il muro di destra della scena del fondo insino alla *porta regia*. Da quello squarcio si vedono in lontananza le *luminarie negli orti di Nerone* coi cristiani che ardono legati ad alti pali. [... Gli spettri] avvicinandosi a Nerone e colle braccia tese verso le *luminarie*¹⁰⁰ [...] Gli spettri gli sono vicini. (V, 214-241 *passim*)

5. *Il lessico*

Come più volte si è avuto modo di accennare, e come si sarà già potuto constatare, il lessico delle didascalie di *Nerone*¹⁰¹ costituisce un livello linguistico e stilistico di indubbio interesse: in esso Boito ha riversato gran parte delle conoscenze accumulate in tanti anni di studi e ricerche sul periodo storico e sul soggetto della sua opera. Anche sotto questo profilo, dunque, gli inserti didascalici non assolvono a una semplice funzione di servizio rispetto alla messinscena, ma rappresentano una miniera d'informazioni che coinvolgono costumi, scenografie, azione drammatica e musicale nel loro insieme. In particolare emergono le numerosissime voci tecniche, arcaiche, specialistiche e ricercate; esse, più ancora forse delle sfumature di carattere poetico che sono state almeno in parte individuate in precedenza, dimostrano la volontà di perseguire un dettato sostenuto, preciso, erudito, ben lontano dalla più comune prassi linguistica delle didascalie teatrali.

251

98. Un altro derivato notevole.

99. Si badi quindi a un'ennesima notazione luminosa ricercata.

100. Anche questa è una didascalia prossemico-esplicativa.

101. In questo caso si prenderanno in considerazione indistintamente sia le didascalie prossemico-esplicative sia quelle scenico narrative, malgrado le più coinvolte dal fenomeno analizzato siano ovviamente le seconde.

Merita di essere notato anzitutto il plurilinguismo che l'autore ha ottenuto inserendo nel suo testo singole parole o unità polirematiche latine, segnalate anche tipograficamente mediante l'utilizzo del corsivo: espediente che ha l'evidente intenzione di sottolineare ulteriormente la loro presenza e la commistione di codici. Malgrado non sempre vi sia assoluta coerenza in questo senso e malgrado talvolta una stessa voce sia scritta sia nella sua forma originale sia in quella italianizzata, nel testo didascalico si incontrano le seguenti voci (anche di origine greca), per lo più riferentisi a oggetti o elementi geografico-spaziali tipici della romanità¹⁰²:

angusticlavio (anche in tondo): distintivo dei tribuni militari plebei

antrum: grotta, cavità

aqua Marcia: nome d'un acquedotto romano iniziato dal pretore Q. Marcio Re

aqua Tepula: acquedotto che riforniva il Campidoglio

ara thuraria (ma anche «ara turaria», italianizzato e tondo): altare per l'incensazione

Ars plumaria: l'arte dei ricamatori

auleum: sipario (di teatro)

calàutica: cuffia muliebre con bende velanti le guance

calcophono: strumento di rame o di bronzo; con la «-f» TB e PE (Min.) Boelius di Bost. chiamò così certe pietre nere, le quali percosse rendono il suono del bronzo. CR non attestato. PE f.d'u.

calyptra: copertura della testa delle donne, velo

causia (*marinaresca*): o *causea*, cappello da sole a larghe falde

cella (anche in tondo): cappella (di un tempio) ov'era la statua di un dio

cista mystica: cesta sacra dei misteri

102. Negli elenchi che seguiranno non si fornirà l'indicazione dell'atto e della pagina da cui sono tratte le voci perché in diversi casi queste ricorrono più di una volta. Le definizioni proposte per i latinismi e i grecismi sono tratte o ricostruite a partire da: L. Castiglioni - S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino, 1990; G.B. Conte - E. Pianezzola, G. Ranucci, *Dizionario di Latino*, Le Monnier, Firenze, 2004; L. Rocci, *Vocabolario greco-italiano*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1989; Aa. Vv. *L'Universale. La Grande Enciclopedia Tematica, Antichità classica* (2 voll.) e *Mitologia*, Garzanti, Milano, 2003-2004; Wikipedia (on line). Per le altre sigle cfr. *infra* la nota 105.

classicum: segnale di tromba, squillo di tromba

colum nivarium: colatoio da neve

Ecate triforme: dea della religione greca e romana, di origine preindoeuropea. Era una divinità psicopompa, in grado di viaggiare tra il mondo degli dèi, degli uomini e dei morti. Dea degli incantesimi e degli spettri, Ecate è raffigurata come triplice (giovane, adulta/madre e vecchia), ed il numero tre la rappresenta. Come maga, Ecate sovrintende ai crocicchi, che sono il luoghi di magia per antonomasia; vi si innalzava la sua statua sotto forma d'una donna con tre corpi oppure con tre teste: queste statue erano molto frequenti nelle antiche campagne e ai loro piedi si deponevano offerte

elymos: astuccio della cetra e dell'arco, flauto frigio di bosso

exaphoro: lettiga portata da sei individui

graphiarum: nella forma *graphiarium*, astuccio per stili

hieroduli: ministri del tempio

hydraulis: organo idraulico¹⁰³

kalasiris (egizia): mantello o vestito leggero, utilizzato da uomini e donne nell'antico Egitto, tra il 1580 a.C. e il 1090 a.C.; era simile ad una camicia, o ad una gonna sorretta da una cinghia che saliva alla spalla, o ad un mantello lungo fino al collo

lecticario: portatore di lettiga

mantelium: o *mantele*, salvietta, asciugamano, tovaglia

maschera muta: non attestato

mimo centunculus: mimo dall'abito variopinto

mitella: piccolo turbante, benda, fascia; CR V. *Mitrella*: Termine di Archeologia. Diminut. di *Mitra*. Piccola mitra

ocrea: gambiera, schiniere, gambale; TB + (Art. mil. ant.) Lo stesso che *Schiniere*. CR Termine di erudizione. PE f.d'u. T. mil.

Oppidum (anche in tondo): luogo fortificato, piazzaforte, città; TB attestato solo *Oppido*: + Castello. PE *Oppido* f.d'u.

orchestra (parte di un edificio): luogo del teatro riservato in Grecia alle evoluzioni del coro, a Roma ai senatori; TB Per Luogo nel Teatro ove anticamente in Roma i Senatori e le Vestali stavano a vedere le rappresentazioni PE e GB T stor.

palliolum: mantelluccio, cappuccio, cuffia

103. Del resto è lo stesso Boito a chiarirlo nella didascalia: «un macchinoso strumento musicale, costruito come una gigantesca zampogna capovolta, le cui canne di rame sono sovrapposte ad una tastiera» (V, 200).

phalangarii: facchini, portabagagli, soldati della falange
pileati: persone imberrettate come gli schiavi liberati che ricevevano il pileo in segno d'affrancamento; TB Coperto di pileo, Avente in testa il pileo (ovvero: Antico cappello fatto di pelo, e appresso i Romani era insegna di libertà) PE T. stor.

Porta Pompæ (anche minuscolo): la porta d'ingresso dei cortei

porta regia: la porta del re

porta tribunalia (anche non corsivo e al pl.): la porta d'accesso alle tribune

puella gaditana: fanciulla di Cadice

prasina (agg.): del partito Verde nelle corse del Circo; TB Di color di porro. CR solo come *Prassino*, con lo stesso significato. PE f.d'u.

retiario: gladiatore armato d'una rete e d'un tridente; TB (Arche.) Specie di gladiatore, la cui arte consisteva nell'avviluppare di una rete l'avversario, col quale combatteva armato di forcone. PE f.d'u. *Reziario*: T. arche. GB T. arch.

sagochlamys: non attestato

secutor: gladiatore che inseguiva il reziario e combatteva con lui

simpulum: tazza usata nei sacrifici per fare libagioni

sinus: piega, segno formato davanti al petto dal lembo della toga gettato sulla spalla sinistra

synthesis: sopravveste indossata nei banchetti romani

syrma: veste a strascico portata specialmente dagli attori tragici

thymele («o altare di Bacco», anche in tondo): altare di Dioniso nel teatro greco; TB come *Timele* (Arche.) Luogo alto cinque piedi negli antichi teatri greci innanzi alla scena, e dietro all'orchestra, ove erano eretti gli altari ad Apollo ed a Bacco, numi tutelari del teatro. Ivi si collocavano i musicanti che cantavano gl'inni e canzoni in onore di quei numi. PE T. arche.

toga picta: toga ricamata (quella dei trionfatori)

toga praetexta: la toga pretesta (quella dei magistrati e dei fanciulli nati liberi, che era ornata di una lista di porpora; TB come *Pretesta* sost. (Arche.) Veste lunga, bianca, listata d'intorno di porpora, che portavano i figliuoli e le figliuole de' senatori romani sino all'età di diciassett'anni, siccome

ancora i sacerdoti, i magistrati ed i senatori stessi ne' giuochi pubblici. PE T. arche. GB T. stor.

torquis: o *torques*, collana, monile, ghirlanda di fiori

tunicati: vestito della sola tunica; TB solo agg. Vestito di tunica. *Tunicatus*, in Cic. Di pers. Non più usit. in questo senso. GB non attestato con questo significato

È però ancor più interessante constatare come Boito abbia impiegato per le sue didascalie vocaboli italiani, o almeno non segnalati dal corsivo come evidenti prestiti della classicità, che si rifanno però in modo diretto all'epoca storica considerata, contribuendo in tal modo a caratterizzare ulteriormente in questo senso la ricostruzione scenica e letteraria. Per non incorrere in un errore di prospettiva storico-linguistica¹⁰⁴ e per valutare correttamente come all'epoca di Boito fossero in effetti giudicate queste voci, ci si è serviti di alcuni importanti strumenti lessicografici coevi: il dizionario di Tommaseo e Bellini, la quinta impressione del vocabolario della Crusca e le aggiunte del Manuzzi, il dizionario di Petrocchi e il vocabolario di Giorgini e Broglio¹⁰⁵. Questi repertori hanno ai nostri fini una duplice valenza ermeneutica: da un lato sono attenti sia alla lingua letteraria sia a quella prosastica dell'uso (dunque in teoria un punto d'intersezione stilistico tipicamente boitiano), e dall'altro riportano molto spesso le cosiddette «marche d'uso»¹⁰⁶; queste ultime, in particolare, consentono

aA

255

104. Da cui per esempio ha ben messo in guardia Seriani 2009 nei suoi studi sulla lingua poetica italiana. A proposito del lessico boitiano e, più in generale, scapigliato si rimanda almeno ad Arcangeli 2003, d'Angelo-Riva 2004 e Telve 2004.

105. Questi le sigle e i riferimenti bibliografici completi: TB = N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana (nuovamente compilato)*, Unione tipografico-editrice, Torino, 1865-79; CR = *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Quinta impressione, Tipografia galileiana, Firenze, 1863-1923; CR M = *Vocabolario della lingua italiana già compilato dagli Accademici della Crusca ed ora nuovamente corretto ed accresciuto dall'abate Giuseppe Manuzzi*, David Passigli e socij, Firenze, 1833-40; PE = Policarpo Petrocchi, *Novo dizionario universale della lingua italiana*, Treves, Milano, 1887-91; GB = Giovan Battista Giorgini - Emilio Broglio, *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, Cellini, Firenze, 1870-97. Nelle definizioni che seguono sono stati mantenuti i simboli e le abbreviazioni come negli originali (sufficientemente chiari da non necessitare spiegazioni o scioglimenti); per comodità tipografica il lemma viene qui riportato in corsivo, ma si ribadisce che nel testo boitiano tutte queste voci sono scritte in tondo.

106. «Le *marche d'uso* (dette anche *indicatori*) consistono in abbreviazioni che segnalano l'ambito o il registro d'uso. Tali marche possono indicare, infatti, la frequenza d'uso della parola, (non com[une], poco com[une], raro ecc.), il settore disciplinare di appartenenza (geol[ogia], mat[ematica], biol[ogia], fis[ica], dir[itto],

di avere un riferimento chiaro ed esplicito rispetto a come i singoli vocaboli erano percepiti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, e dunque quanto Boito e i suoi lettori li considerassero ricercati e tecnici o meno.

Non si possono dunque considerare tecnicismi tutte quelle voci che inevitabilmente richiamano la romanità o che hanno un'estrazione poetico-letteraria, ma che al contempo, proprio per questo, non sono ascrivibili a un repertorio comune e usuale¹⁰⁷:

acclamator: TB, CR e PE (f.d'u.) non in senso tecnico e romano e senza definiz. GB non attestato

Amazzone: TB Le amazzoni favoleggiavano popolo tutto di donne guerriere, prima lungo il Tanai, poi lungo il Termidonte. Dal mortificarsi, nell'infanzia, la mammella diritta per meglio trar d'arco, o dal vivere insieme, Amàzein (in greco). PE non pop.

*aquedotto*¹⁰⁸: TB solo con «-cq-», CR, PE (f.d'u.) e GB rimandano a «-cq-»

ara: TB Rilievo destinato dagli antichi a uso sacro; per lo più costruito, o almeno disposto, con lavoro, se non con arte, in quadro. Sovente più basso dell'altare; e non sempre stabile: non solo ne' templi, ma nelle vie o nell'eminenze all'aperto; a uso e di sacrifici e d'offerte. CR Lo stesso che Altare, detto più propriamente di quelli della religione pagana: dicesi anche di quelli del Cristianesimo, ma è voce poetica. PE T. letter e T. archeol. GB Voce poetica. T. d'archeolog.

auriga: TB Cocchiere. Più del verso che della prosa. PE T. letter. o scherz. GB Voce poetica

baccanale: TB V. l'Agg. (ma senza vera definizione, solo esempi). PE anche come sost. Festa in onore di Bacco presso i Gentili

Baccante: TB Donna che celebrava le feste di Bacco, invasata di furibonda e talor feroce allegrezza. PE T. mit. GB Voce stor.

med[icina], ling[uistica] ecc.), l'uso figurato o estensivo (fig[urato], estens[ivo]), l'ambito geografico (tosc[ano], region[ale] ecc.). Talvolta servono come indicatori del tono (iron[ico], scherz[oso], spreg[iativo]), del registro espressivo (letter[ario], fam[iliare], pop[olare], volg[are], buroc[atico] ecc.): Della Valle 2005, p. 88.

107. La presente indagine non consente di analizzare in modo più preciso e distinto le varie voci, che quindi verranno raggruppate in modo più generale, consapevoli di qualche scelta di necessità un po' semplicistica o arbitraria.

108. Da considerare più che altro per la sua grafia.

bacino (= «bacinella»): TB Vaso di metallo, o di terra o d'altra materia, di forma ritonda e cupa, ad uso, per lo più, di lavarsi le mani e 'l volto

borchia: TB Scudetto colmo di metallo, che serve a varii usi, e sempre per ornamento

bragia: TB e PE (f.d'u.) Lo stesso che *Brace*. CR V. *Brace*. GB non attestato

calzare: TB Calzamento, Scarpa, Stivaletto, e Tutto ciò che serve per vestire il piede e la gamba

camauero: TB Berrettino rosso che copre gli orecchi del Sommo Pontefice. Anche CR e PE (non com.) solo in senso pontificio. GB non attestato

castone: TB Quella parte dell'anello dove è posta e legata la gemma

Cavalieri: TB non accez. specifica. CR accez. 6 Cavaliere, presso i Romani, era Colui che apparteneva all'ordine equestre, cioè al secondo ordine della cittadinanza, distinto dal senatorio e dal plebeo. PE T. stor. GB V. storica

centurione: TB Capitano di cento uomini. PE T. stòr. rom. GB V. storica

ciborio: TB Tabernacolo che sta per lo più nel principale altare delle chiese, dove si tien l'ostia consacrata

citàra: TB + Cetra, Piccola Lira che si sonava colle dita senza adoperare il plectro, e non aveva alcun forame per aumentare il suono. CR Lo stesso che Cetra; ma è voce che oggi non userebbesi se non raramente in poesia. PE f.d'u. GB non attestato

cliente: TB Chi si addice a più potente di sé per essere protetto – Anche fuori di Roma, Clienti Coloro che gli ant. It. dicevano *Accomandati*, e che erano difesi da un potente a patto di dover più sovente difendere lui. PE T. stòr. GB V. storica

console: TB Un de' due magistrati che tenevano il primo grado nella Repubblica di Roma, e duravano in uffizio un anno. Ma sotto l'impero sei mesi, poi quattro, poi tre

decuria: TB (St. Rom.) Squadra presso i Romani di dieci soldati, comandata da un decano, se di fanti; da un decurione, se di cavalli. CR Term. dell'Antica milizia romana. GB Voce storica

decurione: TB (Art. mil. ant.) Secondo Varrone, era Comandante di dieci cavalieri. – Secondo Eliano, era Caporale di una squadra di dieci fanti. – Secondo Vegezio, era un capi-

tano di Trentadue uomini. CR Term. della Milizia romana.
PE T. stor. GB Voce storica

erma (bifronte): TB Informe statua, segnatam. di Mercurio, senza braccia e senza gambe; di pietra, e anche di legno, che, fuor della testa, sorgeva in forma quadra, e piantavasi per termine o per ornamento; più cosa d'arte che i piuli moderni

ex-voto: TB Locuz. pretta lat., con cui s'indica la cosa offerta per voto a un altare o a un'immagine. CR, PE e GB non attestato

face: TB Fiaccola, Cosa accesa, che fa lume come torchio, e sim. Non è che del verso. CR Cosa accesa che fa lume, come fiaccola, torchio, lampada, e anche candela o simile: ma è voce di uso più che altro poetico. PE T. letter. poet. GB Voce poetica

fascio: TB accez. 18 (St. ant.) *Fasci*, nel num. del più. Quel fascio di verghe che si portava avanti ad alcuni magistrati romani per contrassegno della loro autorità. CR accez. 14 Term. d'Archeologia romana. PE T. stòr. GB Voce storica

forame: TB Buco piccolo. CR Lo stesso che Foro, Buco; ma oggi è voce non comune. PE T. letter. GB Non usato

gladiatore: TB Chi, forzato o spontaneo, a spettacolo popolare, nella pubblica arena, veniva armato a lotta di morte con uomo o con belva. PE T. stòr. GB V. storica

gladiatorio: TB Di gladiatori o Da gladiatore

grado (= «gradino»): TB Scaglione; e Scaglioni sono quelli che, fatti o di pietra o di legno, o d'altra materia solida di figura piana, si pongono immediatamente l'un sopra l'altro, e di tanta altezza, che per essi si possa salire e scendere comodamente, e di loro si compongono le scale. CR Oggi più comunemente *Gradino*. GB Per *Gradino*, andato in disuso

incensiere: TB Vaso in cui si mette il fuoco per bruciare l'incenso. PE non com. GB Più com. *Turribolo*

infula: TB Benda di lana bianca, larga o attortigliata, portata da' pontefici in capo, a mo' di diadema, con due strisce da' lati. CR Ornamento portato in capo dai sacerdoti romani, dalle Vestali, dagli ambasciatori, a guisa di diadema, dal quale scendevano sul collo, o dalle parti, due nastri; era formato da fiocchi di lana bianca e rossa, annodati di tanto in tanto a egual distanza con un nastro da formarne come un cordone. PE T. stòr. GB V. stor.

istrione: TB Recitante di scena

lampa funeraria: CR Lo stesso che *Lampada*; ma è voce propria più che altro della poesia. PE f.d'u. *Làmpada* GB non attestato (c'è solo *Lampada*)

larva: TB Fantasma, Spettro, Maschera, Ombra, Apparenza vana di checchessia. CR Larva, in senso particolare, e per lo più poeticam., vale anche Spirito che per virtù magica, o diabolica, raffigura chicchessia o checchessia. [...] Larva, conforme a proprietà latina, vale anche Maschera rappresentante una faccia umana, e propriamente alquanto deforme; ma in tal senso non userebbesi oggi se non in poesia. PE f.d'u. non pop. GB Dell'uso letter.

legionario: TB, CR e PE dato a partire dall'agg. PE T. stor. GB sost. V. Storica

lettiga: TB (Arche.) Così erano ancora presso i Romani dette certe grandi sedie di camera, ove sedevano talora le donne, lavoravano e parlavano a tutti coloro che avevano a trattare con esse; ed erano trasportate dai servi anche nella città e fuori

liberto: TB Così chiamavasi presso i Romani lo Schiavo fatto libero. PE T. st. rom. GB V. storica

littore: TB Ministro de' consoli e d'altre dignità, appresso i Romani antichi. CR Term. di Archeologia. PE T. stòr. rom. GB V. storica

magistrato: TB Persona che esercita magistratura, Ufficiale civile che ha ufficio amministrativo o giudiziario

matrona: TB Così chiamavano i Romani quella Donna che aveva un suo figliuolo, e secondo alcuni ciascuna Donna maritata, anche senza figliuoli. PE T. stor. GB V. storica

mitria: TB (oltre a quella religiosa) + Era pure il nome del Diadema ed ornamento reale degli antichi Persiani, ed altri monarchi orientali. CR, PE (f.d'u.) e GB solo *Mitra*: accez. 6 Term. d'Archeologia, denota genericamente Ornamento del capo usato dai Gentili, così greci e romani, come orientali; e più specialmente, Ornamento consimile proprio di sacerdoti o di re, o di alcuna divinità

nenia: TB Canto funebre usato dagli antichi. PE T. stor. rom.

oloserico (agg. riferito alla tunica): TB + Tutto di seta, o anche di doppia seta e come vellutato. PE f.d'u. CR e GB non attestato

pantomimo: TB Colui che con gesti, figure e ballo misurato rappresentava al vivo ne' teatri greci e romani quello che i

cantori comici o tragici cantavano. CR M non attestato. PE T. lett.

patrizio: TB Uomo nobile de' primi della città

persone (= «personaggi»): TB, CR M, PE e GB non attestato in questo senso

pietra / colonna milliaria: TB e PE solo l'agg. come *Miliare* (Arche.) Aggiunto di Pietra o Colonna che i Romani ponevano sulle strade maestre, e su cui era segnato il numero delle miglia di lontananza da' luoghi principali. PE e GB T. arche.

plebe (anche maiuscolo): TB In Roma distinguevasi il Popolo dalla Plebe; e questa aveva meno diritti del popolo romano non che del Senato. PE e GB T. stor.

Plebei: TB al pl. (Arche.) Terzo ordine del popolo romano, al quale Romolo consegnò di coltivare le terre, nudrire i bestiami, esercitare le arti meccaniche ecc. GB T. stor.

preludiare: TB (Mus.) Far preludio. CR M non attestato. PE *Preludere* e *Preludiare* T. lett. GB T. mus.

pretoriano (anche maiuscolo): TB Diz. marit. mil. Pretoriani furono poi detti i soldati della guardia dell'imperatore. CR M a partire dall'agg. PE e GB T. stor.

prosternarsi: TB e CR M non riflessivo Abbattere, Atterrare. Non com. PE e GB T. lett.

quadriga: TB Quattro cavalli che tirano il cocchio, o sono a ciò mantenuti, e il cocchio stesso tirato da essi

ruina: TB e CR M v. *Rovina* PE e GB T. poèt. e lett.

ruinare: TB e CR M v. *Rovinare* PE T. poèt.

saetta (= «freccia»): TB Freccia

sagittario: TB come seconda accezione dopo la costellazione Arciere, Frecciatore. PE T. stor. GB attestato solo come astronomico

salmodiare: TB e CR M non attestato. PE Cantàr salmodie

scabillo: TB, CR M e PE non attestato (c'è in tutti i casi *Scabello* che rimanda a *Sgabello*). GB né attestazione né rimandi

scalea: TB Ordine di gradi segnatam. avanti a chiese o altro edificio. PE T. stòr.

senatore: TB Persona di quelli che compongono il senato (ma nessun vocabolario si richiama espressamente all'origine romana)

serpe: TB Nome generico che si riferisce a tutti i Rettili Ofidii, o Serpenti di non grandi dimensioni, e preferibilmente alle specie non velenose

stile (= «bastoncino»): TB Verghetta sottile, fatta di piombo, di stagno, la quale serve per tirar le prime linee a chi vuol disegnare, ma anche all'accez. 7 + Qualsivoglia altro legno piccolo, come manico di falce, o sim.

stile (= «spadino, pugnale»): TB accez. 12 Strumento appuntato da ferire, a guisa di pugnale

stola: TB Veste, Abito. PE T. stòr. La veste delle romane, e in Grecia ogni veste

suburbio: TB Sobborgo. Lo scrivono segnatum. negli atti giuridici. CR M non attestato. PE T. lett.

tazza libatoria: TB, CR M, PE e GB agg. non attestato

tiara: TB Sorta di ornamento del capo sacerdotale e reale presso gli antichi Gentili. PE e GB T. stòr.

toga (anche *funerea*): TB Era il vestito di sopra, e propria ai Romani, detta però da Virgilio *gente togata*. [...] Le usavano ricamate (*pictae*); con palme tessutevi (*palmatae*); i re, *purpurea*

trageda: TB, CR M, PE e GB non attestato

tribuno della plebe (anche in corsivo e al pl.): TB Nome che si dava nell'antica Roma a certi Magistrati istituiti per difendere i diritti della plebe. PE e GB T. stòr. rom.

trierarca: TB (T. stor. ant.) Capitano di una o più navi o triremi. PE T. stòr. CR M e GB non attestato

*turibulo*¹⁰⁹: in TB e GB solo *Turribolo*. CR M solo *Turibile* e *Turibolo*. PE V. *Turribolo*

vitta: TB + Fascia, Benda. PE f.d'u. CR M e GB non attestato

E infine si trovano numerosi vocaboli ascrivibili a un repertorio decisamente più erudito, tecnico, specialistico e arcaico: si tratta per lo più di termini e voci afferenti all'archeologia, alla storia antica, all'abbigliamento, all'architettura, all'oggettistica greco-romana e così via; date tali premesse non stupisce che in alcuni casi tutti gli strumenti lessicografici utilizzati non ne forniscano alcuna attestazione.

acerra: TB + (Arche.) Vaso o Forzieretto da incenso in forma quadra che vedesi in mano delle Camille e delle Vestali – (Arche.) Altare che innalzavano i Romani presso al letto d'un morto, e dove gli amici di lui ardevano incensi,

109. Anche in questo caso, più che la voce lessicale in sé, importa notare la sua forma vocalica etimologica.

fino a che non incominciavano i funerali. CR, PE e GB non attestato

ambubaja: TB + (Mus.) Sonatrice di tibia nella Siria. CR non attestato. PE con «-i» f.d'u. T. mus. GB non attestato

ametistino (riferito alla porpora): TB solo *Ametisto* che rimanda ad *Amatista* (Min.) Pietra diafana di color violetto accostante al porporino, con macchie granulose dello stesso colore, ma più chiare, o bianche sudicie, sfumanti. Sebbene si collochi tra le pietre preziose, non è altro che un cristallo di quarzo, o un cristallo di rôcca colorato. CR Del colore dell'ametisto. PE f.d'u. Amatistino. GB non attestato

arcigallo: TB + e PE f.d'u. V. *Archigallo*, Primo sacerdote de' Galli, al culto di Cibele. CR e GB non attestato

arcimimo: TB + V. *Archimimo*, Capo de' mimi, Primo mimo. È in Svet. CR, PE e GB non attestato

armilla: TB Girello in ornamento del braccio, come lo *Smanigliò* che usano oggidì le donne. Davansi dagl'imperatori romani a' guerrieri benemeriti per prodezze: portavansi al braccio sinistro. PE T. stòr. GB V. storica

atellana: TB V. *Atellano*, solo al maschile e come agg. D'Atella, terra di Campania, da cui presero nome le commedie o piuttosto le farse Atellane, ch'erano sul primo in lingua osca o ne imitavano il dialetto: come l'Arlecchino veniva da Bergamo. Recitavansi alla fine di tragedie o commedie, come in Grecia i drammi satirici, detti da' Satiri e da' personaggi somiglianti. CR non attestato. PE T. stòr. GB V. stor.

auledo: TB Flautista, Chi suona il flauto. CR e GB non attestato. PE f.d'u.

automa: TB Macchina semovente, cioè che ha in sé i principii del moto proprio, e per lo più si dice di quelle macchine che imitano il moto de' corpi animati. In Svet. PE non pop.

bâlteo (anche senza l'accento): TB (Mil.) Cintura militare, tempestata di bottoni d'oro o d'argento o d'altro metallo, ed alla quale si attaccava la spada. Voc. d'erud. CR Cingolo di cuoio con borchia di rame o d'altro metallo, che portasi ad armacollo o alla cintura, per uso di sospendervi la spada. Usavasi propriamente dai soldati romani; ora però è voce poetica, adoperata a significare qualsivoglia cingolo militare. PE f.d'u. T. stòr. GB non attestato

bestiario (anche in corsivo): TB (Arche.) Presso i Romani *Bestiarii* dicevansi que' gladiatori che combattevano contro le fiere. CR non in questa accez. PE f.d'u. T. arche. GB non attestato

bipenne. TB Lat. aureo. Sorta di scure che ha due tagli. Non è della pros., se non nel ling. stor. e erud. CR Scure propriamente a due tagli; ma dicesi anche per Qualunque scure o mannaia, ed è voce più specialmente poetica. PE letter. e arche. GB Voce poet. e archeolog.

bisellio. (Arche.) Sedia da due persone. CR Term. d'Antiquaria. PE f.d'u. GB non attestato

bucina: TB, CR, PE e GB non attestato

cimbalo: TB (Mus.) Lo stesso che *Cembalo*, Strumento musicale di varie maniere. Anticamente era una sorta di strumento da percossa, che somigliava alquanto a' nostri piatti – Nome antico del tamburello e tuttora in uso tra le genti del contado toscano, che pur lo chiamano Cembalo e Cimbalo; consiste in una cartapeccora stirata sopra un cerchio; si suona battendovi le dita in cadenza, e agitando i sonagli appesi attorno. PE e GB V. *Cèmbalo*

cincinnato (agg.): TB, CR, PE e GB non attestato

cirro (di fumo): TB e PE solo rispetto ai capelli ricci. CR accez. 3 Term. di Meteorologia. Ciascuna di quelle nuvolette sottili, di forma o allungata o rotonda, che quasi addossate l'una all'altra si distendono per un certo spazio di cielo; così dette per la somiglianza che hanno con fiocchi di lana. GB non attestato

citaredo: TB (Mus.) Colui che canta, e insieme s'accompagna colla cetra. Voce appena d'uso stor. PE T. stòr. mus. non com. GB V. storica

clamide (anche *Arlesiana*): TB (Arche.) Sorta d'Abito militare senza maniche che portavasi sulla tunica, inventato da' Macedoni, usato poscia da' Tessali, dagli Arcadi, indi dagli altri Greci e da' Romani. La clamide era in tempo di guerra ciò che la toga in tempo di pace: essa non copriva tutto il corpo, ma particolarmente la parte di dietro, benché venisse ancora sugli omeri e le braccia, e fosse attaccata con una fibbia al petto. Ve n'erano presso i Romani di quattro o cinque specie: Quella de' fanciulli, quella delle donne, quella degli uomini. Quest'ultima era divisa in clamide del popolo e clamide imperatoria. CR Term. di Archeologia. PE T. stòr. GB V. storica

classario: TB e PE come *Classario* Dall'Agg. Milite che combatteva sulle flotte o stava a guardia ne' porti. PE f.d'u. T. stòr. CR e GB non attestato

corimbo: TB Propriamente era un Ornamento della poppa; e per similitudine si trova usato in Eschilo ed in Omero per

Rostro delle navi; a' tempi di Aristofane per Ricci di capelli, con cui le donne ateniesi acconciavano l'alto della testa; in Erodoto per Vetta di montagne. Ora non è usato che da' botanici per indicare una sorta di Infiorescenza indefinita, in cui i gambi dei fiori, ossia le divisioni dell'asse primario, partono tutti da punti diversi e s'alzano presso a poco alla medesima altezza, come ad esempio nel sorbo, nel millefolio, ecc. CR E particolarmente per Grappolo di coccole di ellera, secondo la sua primitiva significazione; ma oggi in tal senso non si adoprerebbe che in poesia. PE e GB T. bot. *coronario* (sost.): TB attestato solo come agg. e legato alle coronarie. CR accez. 2 E Term. d'Archeologia. Aggiunto di Oro, dicevasi Quella quantità d'oro, e poi di denaro, che dalle provincie e dagli alleati si mandava a un capitano, al quale fosse stato decretato l'onore del trionfo, per farne una corona d'oro. PE f.d'u. dà l'agg. legato al significato romano. GB non attestato

coturno (anche *tragico*): TB Calzare da uomo e da donna, di cuojo, fino a mezza gamba, che usavano i cacciatori e gli attori tragici. CR Term. d'Archeologia. PE T. stòr. GB Voce storica

criptoportico: TB e PE solo come *Crittoportico* TB (Archi.) Così dicevasi un Portico sotterraneo con finestre superiori, di cui gli antichi Romani servivansi nella state per goder il fresco. PE f.d'u. T. arche. CR e GB non attestato

crurale (agg.): TB e PE (f.d'u.) solo in senso anatomico (Anat.) Che appartiene o è relativo alla coscia, al membro addominale. CR E Term. di Archeologia. Che veste le cosce, detto di fascia. GB non attestato

daga: TB Spezie di Spada corta e larga che non è più in uso. PE T. stòr.

dalmatica: TB Veste bianca con orli o altri fregi rossi, con maniche corte, sopra la Lacerna, sotto la Lena. PE T. arche.

deifico: TB Che innalza più prossimamente alla dignità divina. PE f.d'u. GB non attestato

Dirci: TB e CR non attestato, ma in TB e in PE (f.d'u.) c'è l'aggettivo *Dirceo*: Da DIRCE moglie di Lico re di Tebe. GB non attestato

echèo (agg.): TB mette l'agg. col sost. (Archi.) Sorta di vasi di rame fatti a foggia di campana che nei teatri antichi in muratura o pietra si collocavano in apposite nicchie, ma isolati dalla muratura per uso di far eco e rendere così più sonora la voce degli attori. CR solo come sost. Term. di Archeologia. PE e GB T. arche.

elicriso (*corone di*): TB solo *Elicriso*, senza rimandi: (Bot.) Genere di piante a fiori composti dalla Singenesia superflua, famiglia delle Corimbifere, uno de' cui caratteri consiste ne' fiorini ermafroditi e quinquefidi, forniti di un giallo brillante d'oro, massime quando sieno illuminati dal sole. CR V. Elicriso. PE *Elicriso* e *Elicriso* f.d'u. T. bot. GB non attestato in alcun modo

eneatore: TB, CR, PE e GB non attestato

Eumenidi: TB Nome gr. delle tre Furie, ripetuto anco dagl'It. ne' versi loro, pagani spesso più dei versi pagani [*sic*]. PE T. mit.

falèra: TB (Arche.) Ornamento proprio de' cavalli. CR e PE hanno solo il pl. Term. d'Archeologia e T. arche. GB V. storica

fastigio: TB (Archi.) Il colmo del tetto, poi anche con significato figurato. PE T. archit. ma poi anche, in senso traslato, T. letter. GB Dell'uso letter.

fengite (*una lastra di*-): TB, CR, PE e GB non attestato

fèrcolo: TB + Arnese o Cosa che si porta in pompa nel trionfo, come armi, macchine, spoglie, corone, vasi e cose simili. CR Term. di Archeologia romana. PE f.d'u. T. arche. GB non attestato

ferula: TB (Bot.) Genere di piante della Pentandria diginia, famiglia delle Umbellifere, caratterizzato da un involucre variabile, da fiori poligami, e da semi ovali schiacciati col margine rigonfio e con tre strie nel dorso. [...] Trasl. Sferza. PE f.d'u. T. arch. GB T. di Bot.

fimbria: TB L'Orlo della vesta. CR è voce propriamente del linguaggio archeologico. PE f.d'u. T. arche. rom. GB non attestato

fimbriato: TB Orlo con frangia o altro ornamento. Non com. È in Plin. PE f.d'u. GB non attestato

flabellifero: TB Chi porta il flabello. PE T. stòr. GB non attestato

flabello: (Arche.) Ventaglio usato dagli antichi; facevasi prima di foglie di mirto, di acacia, o di platano, poi, ad imitazione di quelle, con altre materie, come piume d'uccelli, ecc. CR Term. di Archeologia. PE T. arche. GB non attestato in senso storico

Flàmìne (anche minuscolo e senza accento): TB Specie di sacerdote di Roma e del Lazio. CR Term. d'Archeologia. PE e GB T. stòr.

focale (anche corsivo): TB, CR, PE e GB non attestato (solo come agg. e legato alla geometria ottica)

fuggituario: TB, CR, PE e GB non attestato

funale: TB + Torcia a vento, perché di corda impegolata. PE f.d'u. CR e GB non attestato

idria: TB + Idra. CR Vaso, Urna o simile, usato dagli antichi, così per prendere come per tenervi l'acqua. PE f.d'u. T. st. GB V. storica

ierodulo: TB, CR, PE e GB non attestato

jacintino (agg. riferito alla porpora): TB Aggiunto di *Lat-tovaro*, la cui base era la pietra detta Jacinto. PE e GB non attestato nemmeno con «g-»

jacinto: TB (Bot.) Oggi più comunem. *Giacinto*. Fiore odorifero, di bulbo, e trovasene di più colori. PE Giacinto. GB solo con «g-»

lacerna: TB (Arche.) Abito o mantello di lana, usato dagli antichi Romani. CR Term. di Archeologia. PE f.d'u. GB non attestato

lagèna: TB Secondo alcuni era un Vaso di terra simile ad un boccale o fiasco che si potea sostenere con una mano. Term. di Archeologia. PE T. arch. GB V. storica

lanista: TB e GB non attestato. CR Term. di Archeologia. Colui che addestrava e manteneva i gladiatori. PE f.d'u. T. arche.

laticlavio: TB (Arche.) Ornamento di porpora che portavano i senatori romani sopra la tunica per contrassegno della loro autorità; e che poi fu concesso anche ad altri magistrati, come i consoli, i pretori, gli edili, e dagli imperatori ad ogni persona, non escluse le donne. PE T. arche. V. Storica

lettigario: TB Guidator di lettiga. PE f.d'u. CR e GB non attestato

letto triclinario: TB, CR, PE e GB agg. non attestato

lituo (*augurale*): TB (Arche.) Bacchetta ritorta usata dagli Auguri. CR Term. d'Archeologia. PE T. arche. GB V. storica

lorica lintea (anche corsivo e senza aggettivi): TB (Mil.) Armatura di dosso, come Corazza, Panziera, Giaco, e sim. PE T. stòr. GB V. storica

luminarie (*negli orti di Nerone*): TB e GB non attestato. CR Luminara, e anche, con forma oggi meno usata, Luminaria. PE f.d'u. Luminaria

lunula: TB (Geom.) Quello spazio compreso tra il concavo

e il convesso di due archi di cerchi che si seghino, e d'interseccazioni che si tocchino per di dentro. CR anche Term. degli Aritmetici, Term. di Geometria, Term. di Ottica. PE f.d'u. T. geom. e arch. GB non attestato

milliario (sost.): TB, PE e GB non attestato (nemmeno con una sola «l»). CR con una sola «l» Term. d'Archeologia. Lo stesso che Miglio d'oro

nèbride: TB Pelle di cammozza, di daino, di capra, o di pantera, che vestivano le donne seguaci di Bacco. CR Term. di Archeologia. PE f.d'u. GB non attestato

pallio: TB (Arche.) Abbigliamento esterno che gli antichi ponevano sopra tutti gli altri. PE T. arche. GB T stor.

parma: TB, CR M e GB non attestato. PE T. arche. Sòrta di scudo circolare per truppe armate alla leggera

peplo: TB (Arch.) Specie di sopravveste usata dalle donne greche, talvolta come lungo ed ampio manto, tal'altra come veste più corta della tonaca, che si allacciava con un fermaglio. PE T. arche. GB T. stor.

persona tragica: TB, CR M, PE e GB non attestata in questo senso

pètaso di Mercurio: TB (Arche.) Sorta di cappello a larga falda, proprio, presso i Greci ed i Romani, de' viaggiatori e de' cacciatori per ripararsi dalla pioggia e dal sole. Si dava dagli antichi artefici a Mercurio, come preside delle strade. Le ali poi attaccate al petaso (Petaso alato) indicano la velocità del messaggero celeste, o le ali dell'ingegno, perché gli si attribuiva in gran parte la perfezione e la coltura del genere umano. PE T. arche. GB T. stor.

precinzione: TB (Archeo.) Non usit. nel senso gen., com'è nella Volg., ma in quel di Vitr., la partizione de' gradi nell'antico teatro, giro giro; dove un ordine è più alto del doppio e più largo, a distinguere p.e. i seggi de' cavalieri da que' della plebe; onde potevasi tra l'uno e l'altr'ordine andare liberamente; detto così, perché quello spazio cingeva l'ordine de' seggi a modo di fascia. PE T. arche. CR M e GB non attestato

precone: TB + Banditore, Pubblicatore. PE f.d'u. CR M e GB non attestato

sannita: TB, CR, PE e GB non attestato

scabillario: TB, CR M, PE e GB non attestato in alcuna variante fonetica

schiniere (in questa forma anche al pl.): Arnese per lo più

di ferro che difende le gambe de' cavalieri. CR M e GB (T. stor.) come *Schiniera* o *Schiniere*. PE T. stòr. mil.

scifo: TB, CR M, PE e GB non attestato

sistrato: TB, CR M, PE e GB non attestato

stigma: TB + Stimare. PE f.d'u. GB non attestato

tazza murrina: TB agg. (Arche.) I vasi murrini erano presso i Romani preziosi per forma, lucidezza e trasparenza; ma non è ben noto qual ne fosse la materia: si credono di una specie di agata, o di una pietra appartenente al genere onice, o di porcellana che veniva dall'India. PE T. arche. GB non attestato

tempiere: TB Soprastante alla custodia del tempio. PE fd'u. GB non attestato

tibia (strumento musicale, anche *doppia*): TB Strumento da fiato, usato nelle antiche commedie, forse lo stesso che *Flauto*. PE e GB T. stòr.

tirso: TB Asta attorcigliata di pampani [*sic*] e di frondi di el-lera, usata da Bacco, secondo i mitologi, e da' suoi seguaci. PE T. stòr. GB T. arch.

tripode: TB Lo stesso che *Treppiede*, detto più specialmente di quella Sedia a tre gambe nel tempio di Apolline Delfico, su cui sedeva la sacerdotessa che dava le risposte. PE e GB T. stòr.

tunica di jacinto e d'oro: solo il primo sost. TB Della veste antica in senso storico. PE T. stòr.

verso jambico: TB e PE attestano anche l'agg. in questa forma fonetica. CR M e GB solo con «g-»

veste cenatoria: TB (Arche.) Abito che i Romani prendevano mettendosi a tavola, ed era diverso pe' due sessi. PE T. arche. CR M e GB non attestato

6. Non solo «immagine visiva»

Non è possibile concludere una ricognizione sulle didascalie neroniane senza evidenziare un ultimo, importante, aspetto. In quest'opera, infatti, la parola e l'immagine si legano coinvolgendo anche un altro senso oltre a quello della vista sin qui più considerato: l'udito. Le didascalie boitiane sono anche molto spesso «da ascoltare»; un ascolto che in diversi casi ha però un risvolto diretto sull'azione scenica e su ciò che si vede: lo si è in parte già notato a proposito della commistione tra diegesi e mimesi e delle minuziose indicazioni

sugli accenti con i quali i diversi personaggi sono invitati a esprimersi. Ma va tenuto presente che per Boito anche la musica, intesa qui in senso lato come insieme delle realizzazioni e degli effetti fonico-acustici, era un potente mezzo descrittivo ed evocativo di immagini: lo prova, tra l'altro, il fatto che il poeta-musicista sposò la definizione di Leonardo, e successivamente anche wagneriana, della musica come «figuratrice dell'invisibile»¹¹⁰.

Non stupisce dunque che anche le didascalie di *Nerone*, tanto quelle prossemico-esplicative quanto quelle scenico-narrative che dunque verranno qui considerate unitamente, siano ricche di indicazioni che hanno a che fare con quanto si ode e con quanto, udendosi, ha delle implicazioni sceniche e in vario modo visive. Anzitutto suoni e rumori contribuiscono a definire la spazialità dell'azione drammatica, venendo pensati con l'ormai noto puntiglio boitiano come parte integrante del contesto scenico; è questo per esempio il caso dei canti, delle processioni e degli spostamenti che si svolgono nella notte che apre la tragedia:

aA

110. Come infatti rilevò Nardi 1942b, pp. 688-689: «Boito [in uno dei suoi taccuini personali contenenti riflessioni, impressioni e teorie] dà una definizione propria [della musica]: “La musica è l'arte dell'ineffabile”. Ma, tre pagine oltre: “Leonardo da Vinci definiva meglio di me, così: La musica è la figurazione dell'invisibile”. L'una e l'altra definizione lasciano intuire difficile il compito del musicista. E viene fatto di argomentare che dalla coscienza dell'impegno a esprimere, – meglio ancora che l'invisibile, – l'ineffabile, Boito si trovasse votato alla incontentabilità. Senza che vi fossero, per ciò, deflessioni dall'impegno. “Scavar nell'arte profondo e più profondo fino a scoprire le sue radici e le sue ragioni essenziali”. E questo valeva ancor più, com'è ovvio, quando si aveva a che fare con il testo poetico e drammatico piuttosto che con le più semplici didascalie: “Quasi ogni verbo ed ogni aggettivo contengono una metafora che non par tale perché la consuetudine sciupa le impressioni. Il peccatore *corre* alla sua morte. Il saggio *pesa* e *misura* le parole. Infiniti altri esempi. Il gesto di chi parla *illustra* quasi sempre anche nel discorso comune codeste immagini con una espressione lineare. Uno degli uffici della musica è d' *illustrare* precisamente (come fa il gesto) l'immagine racchiusa nella parola; l'accento stesso del discorso comune lo fa. *I suoni sono i punti e le linee del tempo*”. E continuava: “Anzitutto devi cercare e notare sul tuo testo letterario tutti gli elementi musicali d'immagini lineari o d'espressioni psicologiche d'accento o di ritmo che necessariamente racchiuda. Raccolte che sieno le annotazioni vocali o le ragioni tonali, modali e armoniche del discorso, l'insieme musicale scaturisca e invada tutto”. [...] “La parola ha sulla musica un potere determinante”. [...] “La espressione musicale d'un dato testo poetico sarà tanto più efficace quanto più risveglierà in chi l'ode sensazioni concomitanti al tema ed associazioni d'idee, ed in ciò è simile all'espressione del gesto ma incomparabilmente più alta, e simile all'espressione dell'accento da cui scaturisce ma incomparabilmente più completa. Risvegliare, in chi ode, il maggior numero d'idee visive o uditive o tattili è il trionfo della Musica”».

Risuona una voce gaia che canta il popolarissimo verso d'un'Atellana: «*Torna Onesimo dai campi*» ed un'altra con quest'epigramma: «*Citarizzando scorda l'Impero*». Ma dalla parte d'Albano s'è udito un urlo di spavento [...]. Segue un lungo silenzio. Nerone contempla, davanti a sé, quel punto dell'orizzonte dove sta Roma. Ricominciano le canzoni della notte. Volano per l'aria parole d'Orazio: «... *nascente luna rustica Phidyle...*» e dileguano. Segue una strofe amatoria di Petronio [...] e dai clivi della via Latina giungono col vento gli antichi anapesti scalpitanti d'Ibycos [...] Altri versi d'amore rispondono. Poi s'odono verso Porta Capena alcune voci serene cantare [...] A un tratto dal fondo della buja campagna ritorna il grido feroce: «*Nerone-Oreste!*» [...] Le canzoni notturne si sono dileguate, una ne rimane mestissima [...]. Le grida feroci si dirigono sempre più verso Boville. Una voce cupa annunzia: «*È in ciel l'astro furente / dalla rovente chioma!*» Un'altra voce risponde: «*Guai a Roma!*» e una terza più minacciosa: «*Ridonaci Britannico!*» Nerone, fra le tenebre, ascolta. (I, 6, 8-9, 13-14)¹¹¹

S'ode un rombo lontano come di tuono o di timpani percossi [...] Frattanto il rombo lontano, udito poc'anzi, s'è avvicinato; cresce d'attimo in attimo, diventa un fragore di timpani, di cimbali, di suoni cupi o stridenti, un frastuono di grida: *Elelèu! Elelèu!* un tumulto di folla accorrente. [...] Passano sull'Appia come un turbine e il loro tumulto s'estingue allontanandosi dalla parte di Roma. (I, 25, 28-29)

S'odono dalla parte di Roma dei clamori lontani. [...] Mentre Tigellino sventola ancora il *focale* s'ode squillare non lontano una chiamata di corni, come per un esercito in marcia. Dalla via di Roma i clamori aumentano. [...] Poco dopo il loro passaggio le grida dalla parte di Roma diventano più clamorose. [...] Le grida: «*Augusto!*» ed «*Ave Cesare!*» si propagano da ogni lato. [...] S'odono degli squilli di corno che annunciano col segnale del *classicum* la persona dell'Imperatore, ne segue un grande clamore della folla. [...] Intanto sull'Appia e sui campi di fronte, le grida di trionfo aumentano quanto più s'avvicina la lettiga di Nerone. (I, 43-61 *passim*)

111. Tutte le inserzioni di discorso diretto riportate, così come sarà negli esempi successivi, sotto il profilo tipografico rientrano nelle didascalie, e non costituiscono versi autonomi.

Analogamente avviene per esempio nella prima parte del quarto atto, laddove l'interesse drammaturgico dell'autore è anche concentrato a rendere la confusione in parte disordinata e in parte rituale di ciò che accade nel circo, popolato da un'infinità di persone e contraddistinto dai suoni e dai rumori propri degli spettacoli, fino allo scoppio dell'incendio:

La folla vociferando segue la quadriga nel criptoportico, s'allontana e scompare. [...] I Gladiatori entrano nel Circo annunciati da uno squillo di buccine a cui risponde il clamor della folla. [...] Ma un feroce squillo di tromba giunge dal Circo, seguito da un più feroce tumulto; tutti s'affrettano a raggiungere i loro posti, l'*Oppidum* rimane deserto. La fanciulla Gaditana continua a danzare in fondo al criptoportico, fra due sfarzosi liberti ed un Auriga, al suono della doppia tibia. [...] Le grida del Circo giungono nell'*Oppidum* da varie altezze e distanze, seguite da risate e da urli, frammiste a squilli di buccine. [...] Ricomincia il tumulto dalle parti più remote del Circo e s'avvicina come un uragano. Nerone tende l'orecchio accostandosi alla soglia dell'arco. [...] S'ode uno squillo. [...] Il tumulto non cessa, anzi si fa più feroce. [...] Grande silenzio nell'*Oppidum*; dall'arena giunge l'eco d'un tumulto lontano. [...] Tutta l'arena echeggia di squilli feroci e d'urli più feroci: «*Ehò! Ehò! Ehò! – Evax! – Ahèu! Euge! Eu!*» accompagnati da fragori terribili, da plausi, da risa frenetiche. [...] Scoppia un altr'urlo formidabile nel Circo. [...] Nel Circo non cessano i clamori. L'*Oppidum* è rimasto deserto. A un tratto s'odono degli urli di spavento che vengono dal fondo del criptoportico e dalle parti più alte dell'edificio dove s'incomincia a scorgere qualche cirro di fumo e qualche lingua di fuoco. Dopo pochi istanti il fumo invade tutto il fondo del portico, le grida di terrore aumentano e s'avvicinano. Il fumo penetra nell'*Oppidum* e s'ode gridare [...]. L'incendio si propaga rapidissimamente nel legno dell'edificio; si sentono i colpi delle travi che crollano. L'*Oppidum* non è più che una voragine di fumo e di fuoco. (IV, 150-180 *passim*)

aA

271

È dunque evidente come la parola, l'immagine e l'udito costituiscano un tutt'uno funzionale all'azione scenica. Un connubio che resta costante per tutta la tragedia, e che si manifesta fino alla fine: il dramma infatti non si conclude, come più spesso avviene, con la battuta di un personaggio, con l'indicazione del termine dell'opera o, al più, con una breve descrizione di un ultimo gesto; bensì con una dida-

scalia scenico-narrativa che ancora una volta unisce, nella parola, azione, vista e udito:

Nerone tenta di colpire una terza volta lo scudo ma cade a terra svenuto mentre tutta la scena s'oscura e scoppia il fragore del tuono. (V, 242)

È certo una singolare coincidenza, ma è ancora una volta lo stesso Boito a fornirci, inconsapevolmente, una frase efficace con cui compendiare quanto sin qui visto. Il poeta-musicista, infatti, era talmente ossessionato da questo suo ultimo lavoro artistico che teneva nello studio di casa una maschera raffigurante l'imperatore romano accompagnata dalle parole di Tacito «*Sit ante oculos Nero*» (*Historiae*, I, 16): se per l'autore la citazione rappresentava un pensiero fisso e uno stimolo a proseguire nella sua opera, è però indubbio che la stessa frase ben si presta a esprimere l'auspicio boitiano, come dimostrato pienamente realizzato, di consentire a lettori e spettatori la visione di *Nerone* grazie a un così ricco e meditato apparato didascalico.

Riferimenti bibliografici

Agosti

1994 G. Agosti, *Saggi di iconografia neroniana nelle accademie italiane tra Otto e Novecento*, in Morelli 1994, pp. 509-518.

Arcangeli

2003 M. Arcangeli, *La scapigliatura poetica «milanese» e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne.

Ashbrook - Guccini

1998 W. Ashbrook - G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi.

Beghelli

2010 M. Beghelli, *Le didascalie nei libretti rossiniani*, in R. Müller - A. Gier (a cura di), *Rossini und das Libretto*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, pp. 159-184.

Bonomi

2002 I. Bonomi, *L'italiano giornalistico. Dall'inizio del '900 ai quotidiani on line*, Firenze, Cesati.

Buroni

2010 E. Buroni, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*, Tesi di Dottorato in Storia della lingua e della letteratura italiana discussa presso

l'Università degli Studi di Milano nel febbraio 2010, a.a. 2008-2009.

- 2011 E. Buroni, *La critica su Arrigo Boito, letterato e musicista. Proposta per una rassegna bibliografica*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di italianistica», Pisa-Roma, Franco Serra Editore, VI, 2011, pp. 113-155.
- in stampa (a) E. Buroni, *Parallelismi letterari e musicali nel canone di Arrigo Boito*, «Otto/Novecento».
- in stampa (b) E. Buroni, *Una lingua per la musica, tra poesia ed estro bizzarro. Considerazioni sulle idee e sulla prassi linguistica di Arrigo Boito*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere».

Conati

- 1994 M. Conati, «*Il valore del tempo*». *Verdi e Boito: preistoria di una collaborazione*, in Morelli 1994, pp. 297-354.

Conati - Grilli

- 1993 M. Conati - N. Grilli (a cura di), *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi.

Cresci Marrone

- 1994 G. Cresci Marrone, *Le «Romanità» del «Nerone»*, in Morelli 1994, pp. 473-484.

aA

D'Angelo

- 2010 E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio.

D'Angelo - Riva

- 2004 E. d'Angelo - F. Riva, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel museo storico del Conservatorio di Musica di Parma*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani («Studi verdiani», 18), pp. 63-147.

Dardano

- 2003 M. Dardano, *La lingua dei media*, in V. Castronovo - N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa*, vol. VIII, Roma-Bari, Laterza, pp. 245-285.

De Rensis

- 2004 R. De Rensis (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Milano, Lampi di stampa, [riproduzione dall'edizione di Roma, Società Editrice di «Novissima», 1932].

Della Seta

- 2008 F. Della Seta, «*Parola scenica*» in *Verdi e nella critica verdiana*, in Id., «...non senza pazzia», Roma, Carocci, pp. 203-225.

Della Valle

- 2005 V. Della Valle, *Dizionari italiani: storia, tipi, struttura*, Roma, Carocci.

Ferraris Castelli

- 1986 M.P. Ferraris Castelli, *Arrigo Boito e il problema scenico del suo tempo*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, pp. 89-94.

Forzano

- 1924 G. Forzano, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La lettura», XXIV, n. 3 (1° marzo), pp. 169-178.

Giovanardi

- 2000 C. Giovanardi, *Interpunzione e testualità. Fenomeni innovativi dell'italiano in confronto con altre lingue europee*, in S. Vanvolsem - D. Vermandere - Y. D'Hulst - F. Musarra (a cura di), *L'italiano oltre frontiera* (V Convegno internazionale), vol. I, Firenze, Cesati, pp. 89-107.

Guarnieri Corazzol

- 2005 A. Guarnieri Corazzol, *Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento*, in M.S. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Roma, Bulzoni, pp. 207-221.

Gui

- 1924 V. Gui, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia.

Hepokoski - Viale Ferrero

- 1990 J.A. Hepokoski - M. Viale Ferrero (a cura di), *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi.

Loporcaro

- 2005 M. Loporcaro, *Cattive notizie. La retorica senza lumi dei mass media italiani*, Milano, Feltrinelli.

Maeder

- 1998 C.M. Maeder, *La figura di Nerone nel secondo Ottocento: Arrigo Boito e Pietro Cossa alle prese con un mito europeo*, in L. Guiot - J. Maehder (a cura di), *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900* (Atti del III Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»), Milano, Sonzogno, pp. 211-227.

Mariani

- 1972 G. Mariani, *Il melodramma della Scapigliatura*, in Id., *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, pp. 279-290.

Medici - Conati

- 1978 M. Medici - M. Conati (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Parma, Istituto di Studi Verdiani.

- Morelli
1994 G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, Firenze, Olschki.
- Nardi
1942a P. Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori.
1942b P. Nardi (a cura di), *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori.
- Pagliai
1994 M. Pagliai, *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento*, Firenze, Cesati, vol. I.
- Pestelli
1977 G. Pestelli, *I «Cento Anni» di Rovani e l'opera italiana*, in Id. (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, pp. 605-630.
- Pompeati
1924 A. Pompeati, *Nerone sulla scena*, «La lettura», XXIV, n. 2, (1° febbraio), pp. 81-89.
- Radice
1979 R. Radice (a cura di), *Lettere d'amore. Eleonora Duse - Arrigo Boito*, Milano, Il Saggiatore.
- Roccatagliati
1996 A. Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca, Libreria Musicale Italiana.
- Romagnoli
1924 E. Romagnoli, *Boito, Nerone e l'Oriente*, «La lettura», XXIV, n. 3 (1° marzo), pp. 161-168.
- Rossini
1986 P. Rossini, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, pp. 35-52.
2001 P. Rossini, *Fonti per il «Nerone» di Arrigo Boito (I-PAcon). Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione*, in L. Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici* (Atti del Convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1-6 settembre 1996), Lucca, Libreria Musicale Italiana, pp. 389-400.
- Sabatini
1997 F. Sabatini, *Pause e congiunzioni nel testo. Quel «ma» a inizio di frase*, in Aa. Vv., *Norma e lingua. Alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto lombardo di Scienze e Lettere, pp. 113-146.

- Salvetti
1977 G. Salvetti, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, pp. 567-604.
- Scarsi
1979 G. Scarsi, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Roma, Studium.
1981 G. Scarsi, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica ed esiti novecenteschi*, «Otto/Novecento», V, n. 1 (gennaio/febbraio), pp. 145-176.
- Serianni
2009 L. Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.
- Strigl
2009 S. Strigl, *Die Musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito*, Tutzing, Schneider.
- Telve
2004 S. Telve, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, «Lingua Nostra», nn. 3-4, pp. 16-30 e 102-114.
- Tintori
1986 G. Tintori, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in Id. (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, pp. 151-179.
- Viale Ferrero
1988 M. Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in L. Bianconi - G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. V, *La spettacolarità*, Torino, Edt, pp. 1-122.
- Villa
2001 A.I. Villa (a cura di), *Arrigo Boito. Opere letterarie*, Milano, Otto/Novecento.