

GIUSEPPE MARIA IACOVELLI

## L'IMMAGINE DELLA ROMANITÀ NELLA CULTURA ITALIANA FINO A *MELENIS*

*Chi ci libererà dai Greci e dai Romani?*

Voltaire

### INTRODUZIONE

Descrivere il modo in cui un ampio patrimonio di conoscenze storico-letterarie abbia viaggiato nel tempo, attraverso non meno di quindici secoli, e si sia incontrato con un giovane compositore roveretano alla ricerca di un soggetto per il suo nuovo impegno operistico può sembrare poco interessante, finanche superfluo; non soltanto perché di quel patrimonio qualsiasi individuo uscito intellettualmente illeso dalla scuola dovrebbe conservare polputi scampoli, ma soprattutto perché l'Italia vanta una continuità culturale con la tradizione latina (e anche greca) quale nessun Paese dell'Occidente potrebbe nemmeno sperare di eguagliare. E benché l'Italia del terzo millennio non trasudi affezione per un passato al quale deve le radici della sua identità, oltre che un primato storico ormai spensieratamente barattato con i prodotti della volgarità internazionale, la composizione della *Melenis* di Riccardo Zandonai (1912) mostra invece quanto quel passato fosse vivo nella cultura media di appena un secolo fa.

È un luogo comune che la letteratura, le arti figurative e l'architettura abbiano attinto all'eredità classica, specialmente a partire dal periodo che, in virtù della massiccia riscoperta della civiltà greco-romana, prende il nome di Rinascimento; altrettanto noto che il richiamarsi a quei modelli sia assurto a divisa estetica lungo quattrocento anni di cultura europea, durante i quali non si fece che avanzare con lo sguardo fidu-

ciosamente fisso all'indietro, almeno fino al crepuscolo del secolo XIX, quando artisti e pensatori si volsero, con tetragono sgomento, agli abissi dell'interiorità. Importa però puntualizzare un aspetto fondamentale di tale processo di trasmissione, sul quale forse non si è insistito abbastanza.

In apparente contrasto con l'entusiasmo che animò letterati e artisti, infatti, la ripresa di forme e contenuti dell'arte antica non fu mai libera o 'istintiva': al contrario, essa obbedì costantemente a regole desunte sia dalle opere (primariamente dall'epica e dal teatro) che dai testi, pochi e tanto più meditati, di carattere teorico (come la *Poetica* di Aristotele, o l'*Ars poetica* di Orazio). Il successivo irrigidirsi della codificazione in precettistica non occultò del tutto il postulato, di marca platonica, che le norme preposte alla poiesi artistica avessero un carattere sovrastorico, trascendente la singola opera, e che quindi il valore di un carme – come pure di una pittura, una statua o un edificio – promanesse dal principio astratto che, mediante i procedimenti creativi sottordinati alle regole, informava di sé la materia<sup>1</sup>. Così la nascita del teatro regolare moderno in volgare – sancita, per la commedia, dalle imitazioni che Ludovico Ariosto fece dei testi di Plauto e Terenzio (a partire dal 1508) e per la tragedia dall'adamantina *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino (ca. 1515) – si pose sotto l'egida dei criteri drammaturgici del teatro antico, di cui si vollero riprodurre le suddivisioni interne, la tipologia dei personaggi, l'ufficio del coro e numerose altre particolarità stilistiche<sup>2</sup>. Più che l'accresciuta circolazione di testi antichi fu il nuovo modo di guardare a quel lascito a suggellare la fine del Medioevo: l'emulazione, che presupponeva una sorta di equivalenza estetica di stili e contenuti eterogenei chiamati a convivere 'immediatamente' in uno stesso organismo letterario – paradigmatico il caso della *Divina Commedia* –, diede luogo all'imitazione, ossequio alla superiorità dei modelli e all'ordine gerarchico dei valori, germe del culto della forma, della distinzione dei generi e, in ultima analisi, *humus* della moderna filologia.

<sup>1</sup> Scaturigine di ogni riflessione moderna sul Rinascimento rimane il classico di JACOB BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860, ultima trad. it. *La civiltà del Rinascimento in Italia*, a cura di Domenico Valbusa, Newton Compton, Roma 2010); per nulla invecchiato ABY WARBURG, *Die Erneuerung der europäischen Renaissance* (1932, trad. it. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, a cura di Emma Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1980).

<sup>2</sup> FEDERICO DOGLIO, *Storia del teatro*, vol. III: *Il Cinquecento e il Seicento*, Garzanti, Milano 1990, pp. 7-158. Nessuno studio compete tuttavia con l'ineguagliabile apparato critico sottoposto ai testi da RENZO CREMANTE in *Teatro del Cinquecento. La Tragedia*, Ricciardi, Milano-Napoli 1988 (rist.).

Da quanto accennato consegue un corollario di centrale importanza, ossia che la ricezione della romanità – con la quale va inteso un insieme di opere e materiali simbolici compreso nel più vasto bagaglio di conoscenze relative all'Antichità classica – non può essere liquidata come un'ovvietà immeritevole di riflessione, né come un fenomeno privo di presupposti; esso fu invece un processo di lunghezza e complessità eccezionali, diversificato a seconda delle epoche e dei contesti culturali e ad ogni passo influenzato dal suo stesso svolgersi<sup>3</sup>. Una panoramica delle principalissime tappe di tale processo può esemplificare i fenomeni di trasformazione e stratificazione che hanno condotto alla situazione storica in cui maturò la decisione di Zandonai.

#### STORIA E PROBLEMI DI UNA TRADIZIONE

Se una ricezione, intesa come fenomeno storico-culturale di ampiezza epocale, implica l'alterità del soggetto recipiente rispetto alla realtà esperita, non v'è dubbio che della prima resa dei conti con l'intera civiltà antica fu protagonista la speculazione dei Padri della Chiesa. È qui che alcuni aspetti del mondo romano e protocristiano vennero fissati – secondo un rigido principio di antitesi morale ricavato dall'Antico Testamento – in maniera pressoché definitiva, veri archetipi dell'Occidente moderno: si pensi alla caratterizzazione psicologica del cristiano, ispirata a devozione e mitezza, ai dettami di un'etica sobria e solidaristica, al contrasto fra romani detentori di una ricchezza che li avvince al vizio e cristiani dediti a onesta operosità e infine al topos, davvero incancellabile, del persecutore e della vittima. Se l'iniziale condizione di minorità sociale e politica delle comunità cristiane incoraggiò la diffusione di tali luoghi comuni, il loro perdurare fino a quella che fu un'autentica trasfigurazione si dovette piuttosto al posteriore propagarsi di testi quali l'*Apologetico* di Tertulliano (ca. 197), le *Divine Istituzioni* di Lattanzio (ca. 310), le *Storie contro i pagani* di Paolo Orosio (ca. 418) e naturalmente *La città di Dio* di S. Agostino (ca. 426); la venerazione che avvolse la letteratura ecclesiastica dei primi secoli, assieme a un graduale oblio delle condizioni storico-culturali di cui era frutto, impedì che il dato evenemenziale, spesso incerto, fosse enucleato da quel tono perentorio e iperbolico derivante dal massiccio ricorso ai mezzi retorico-dialettici

---

<sup>3</sup> Un'introduzione maneggevole appronta ILARIA MARANGONI, *L'eredità dei classici nella cultura moderna e contemporanea*, Studium, Roma 2005.

– ben evidenti agli occhi degli antichi lettori – dell’invettiva e dell’apologetica, mobilitati a sostenere l’argomentazione. Il patos generato da un’accanita lotta per l’autoaffermazione divenne il sigillo morale dei nuovi valori, e questi il passaggio obbligato per qualsiasi ritorno all’Antichità<sup>4</sup>.

Nel Medioevo sopravvisse un’immagine laica della romanità – raccolta intorno a pochi *auctores* e all’instimabile magistero giuridico – a sostegno dell’idea imperiale<sup>5</sup>, accanto a quella, assai più corposa e delegata a invadere le coscienze, messa a punto dalla Chiesa. Questa guardò da un’ottica puramente provvidenzialistica a un’Antichità destoricizzata e tendente a identificarsi con l’abborrito Paganesimo, alla cui condanna contribuì meno il prolungato monopolio intellettuale del clero in sé quanto una paradossale situazione storico-culturale: correlato di una lettura irrimediabilmente decontestualizzata dei testi patristici, infatti, fu la circostanza che le categorie del pensiero cristiano scaturivano da una profonda trasformazione del retaggio filosofico e culturale della galassia classica, i contenuti del quale finirono col risultare deformati e moralmente immiseriti proprio nella misura in cui i corrispondenti mezzi linguistici venivano piegati al servizio della nuova concezione, per costruire quello che Friedrich Nietzsche definì, con alata perspicacia, «l’ultimo edificio romano»<sup>6</sup>. E anche su un piano materiale sanciva il definitivo trapasso di civiltà la sorte delle preesistenze edilizie antiche, avviate a un riutilizzo che ne deturpò per sempre l’originario splendore affinché le città del Medioevo tornassero a vivere.

Fu l’incontro fra cultura cittadina e sensibilità aristocratica, entrambe tese a emanciparsi da un sapere fondato sulla centralità della teologia, a produrre il lievito spirituale che fece sognare a Petrarca e agli Umanisti – ancor prima di scoprirne le vestigia! – un’Antichità depositaria di valori morali e conoscenze straordinari, grazie ai quali appariva come la vera età dell’oro della storia umana. All’attesa per un futuro escatologico che abbraccia destino individuale e cammino universale si

<sup>4</sup> Sul rapporto fra primo Cristianesimo e mondo romano v. l’accurato studio di PAOLO SINISCALCO, *Il cammino di Cristo nell’Impero romano*, Laterza, Bari 1999<sup>3</sup>; sulla tradizione patristica v. MANLIO SIMONETTI, *La letteratura cristiana antica greca e latina*, Sansoni, Milano 1969.

<sup>5</sup> Magistralmente compendiata nel secondo libro della *Monarchia* di Dante, confutazione delle pretese teocratiche del papato, accolta poi nel primo Indice dei libri proibiti.

<sup>6</sup> *Die fröhliche Wissenschaft*, § 358. Non nella letteratura secondaria, solo in via eccezionale attratta dai problemi sostanziali, ma nella letteratura autentica va cercata l’attenzione per certi fenomeni, v. la scorribanda letteraria del cap. III di *À rebours* di Joris-Karl Huysmans (1884).

sostituisce l'anelito verso un passato storicamente attestato, dove l'essenziale ha già trovato compimento: ciò conferirà allo studio e all'ampliamento del sapere la forma intellettuale del graduale riscoprire e del prudente assimilare, in un alone di adorante nostalgia. Dalle macerie letterarie di un mondo scomparso fiorì una nuova civiltà dello spirito, al cui senso della dignità e libertà di pensiero ma anche dell'indispensabilità del conoscere e del tramandare l'Occidente non ha mai cessato di ispirarsi<sup>7</sup>. Tuttavia l'affrancamento del patrimonio antico dall'ipoteca morale del Medioevo non comportò una 'riabilitazione' del predominio politico-sociale dei romani, al quale si guardò piuttosto come a un male necessario alla civilizzazione (e poi alla cristianizzazione) dei popoli sottomessi, secondo un'antitesi delineata già dagli storici antichi; ma che tale antitesi, confluita in quella di origine patristica, fosse radicalizzata in dicotomia ontologica ogni qual volta si accostava il mondo romano a quello del primo Cristianesimo, che questo sia stato elevato a quintessenza del soggetto sottomesso – cui nessun beneficio poteva toccare ma solo iniquità e patimenti – e che infine la raffigurazione del Cristianesimo come fatto sociale esigesse l'evocazione di una controparte ostile, l'una e l'altra stilizzate in modo stereotipo e caricato, sono tutti aspetti che, pur avendo accompagnato per secoli la ricezione del passato romano, attendono ancora oggi un'adeguata disamina.

La prodigiosa messe spirituale del Rinascimento avrebbe vincolato la posterità a una lunga fase di paziente, rispettoso approfondimento, snodata nei tornanti che segneranno l'avvicinarsi dei vari (neo)classicismi della civiltà europea. Immoto restò il convincimento che la produzione di arte e la concomitante riflessione su di essa non fossero più concepibili in assenza di precisi legami con la tradizione antica, mentre l'appartenenza di un artista, di una corte e finanche di un'intera nazione alla sfera della vera cultura veniva misurata dall'ossequio portato al canone della classicità<sup>8</sup>. E il grado di assimilazione perseguitone si evince non tanto dalla mera presenza di elementi classici nella pittura, scultura e letteratura del Seicento e del Settecento (la stragrande maggioranza dei drammi e libretti d'opera italiani e francesi muove da spunti

<sup>7</sup> Una sintesi in ALBERTO ASOR ROSA, *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Scandicci 1990 (rist.), pp. 102-119 e 137-155.

<sup>8</sup> Il dipinto di Vittore Carpaccio *Incontro dei fidanzati e partenza per il pellegrinaggio* dal ciclo delle Storie di S. Orsola (1495 ca.), conservato nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia, visualizza in modo esemplare la coscienza che si aveva del contrasto fra la civiltà nata dal Rinascimento e ciò che non vi apparteneva (a consolidare per sempre lo spartiacque estetico fra arte dei «Goti» e della «Rinascita» furono le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani* di Giorgio Vasari, 1550).

letterari antichi)<sup>9</sup> ma invero da quel criterio di ‘attualizzazione’ che indusse gli artisti non a ripetere con pedissequa fedeltà un originale del passato, il cui aspetto si confondeva in ogni caso con le sue incessanti rielaborazioni, bensì ad adattarne in modo non arbitrario, ossia nell’osservanza di una continuità storica non meno preziosa dei modelli, tratti fondamentali alla propria sensibilità: ne ammiriamo i frutti nel fregio dialogico dei personaggi antichi di Jean Racine, intarsiato di lirismo barocco, etica cortigiana e finimenti giansenisti, nelle lasse marmoree di Antonio Canova, che rivisita le forme dell’arte greca per imbrigliarvi l’esuberenza di almeno un secolo di plastica europea, o negli inni alla storia romana dipinti da Jacques-Louis David sposando il solenne vigore dei bassorilievi antichi al monumentale respiro della pittura storica del Cinque e Seicento<sup>10</sup>.

Nel rovente clima della Rivoluzione Francese e poi della monarchia bonapartista si rigenerò il compito di rilanciare la valenza simbolica di una romanità definitivamente isolata, nelle sue componenti peculiari, dall’immagine (soprattutto letteraria) del mondo greco e di quello antico-orientale<sup>11</sup>, nonché distinta al suo interno in ‘repubblicana’ e ‘imperiale’: la prima imperniata su assiomi di virtù e dovere affilati dall’*intelligenza* borghese a danno di un *régime* che ne aveva fatto armi da parata, la seconda schierata a guardia delle pretese di grandiosità e supremazia politico-militare dello stato napoleonico, entrambe frutto di una lettura faziosa delle fonti classiche<sup>12</sup>. Conseguenza di tale appropriazione

<sup>9</sup> Una carrellata sul teatro lirico in CESARE QUESTA, *Roma nell’immaginario operistico*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, Andrea Giardina, vol. IV, Salerno, Roma 1991, pp. 307-355 (nello stesso volume un’introduzione alla ricezione dell’Antichità nelle arti di ROBERTO GUERRINI, *L’arte figurativa*, pp. 263-306).

<sup>10</sup> Una vera e propria iniziazione al Neoclassicismo come radice del pensiero europeo attende colui che non ricusi di affidarsi agli imprevedibili, sempre signorili arabeschi di MARIO PRAZ, *Gusto neoclassico*, Rizzoli, Milano 1990 (princeps 1940).

<sup>11</sup> L’appartenenza dei grandi classici alla media e tarda repubblica e al primo impero contribuì a favorirne una persistenza letteraria molto maggiore rispetto a quella dei periodi successivi, di cui sempre poco si seppe. Accanto all’*Orazio* (1640), a *La Mort de Pompée* (1644) di Pierre Corneille e al *Britannicus* di Racine (1669) ricordiamo l’*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio (1740), paradigma settecentesco di statuaria romanità e antesignano delle tragedie repubblicane di fine secolo, come la *Virginia* (1781), l’*Ottavia* (1783) e i *Bruto primo* e *Bruto secondo* (1789) di Vittorio Alfieri, fino al *Caio Gracco* di Vincenzo Monti (1801) e al *Cincinnato* di Giovanni Pindemonte (1803). Al corpus mitologico, teatrale e anche storico atinse la raffigurazione del mondo greco, mentre la ricezione degli storici, in primo luogo Erodoto, alimentò l’immagine dell’antico Oriente.

<sup>12</sup> ANDREA GIARDINA, ANDRÉ VAUCHEZ, *Il mito di Roma: da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Bari 2008<sup>2</sup>, pp. 117-159.

– che costituì comunque la brusca accelerazione di processi culturali già in atto – fu l'impossibilità di rifarsi a valori ideali antichi senza implicare determinati orizzonti politici o almeno ideologici; sintomatico il caso della Germania, che anche in reazione all'espansionismo francese, proiettò la ricerca dell'ideale in un mondo ellenico di aurorale purezza, preconizzato già da Winckelmann, inseguito da Hölderlin e glorificato infine da Burckhardt, mentre nella coeva storiografia iniziava a farsi strada il mito di un'antichità nazionale grossamente risolta fra imperialismo romano e spirito libertario delle popolazioni germaniche<sup>13</sup>.

#### L'OTTOCENTO: LETTERATURA E OPERA LIRICA

Paladino indefesso di un'incalzante polemica contro gli apparati istituzionali e culturali della Chiesa l'Illuminismo non fu in grado di consegnare al vaglio dell'analisi storico-filosofica la polarità fra mondo romano e mondo cristiano, ormai cristallizzata nel sembiante che la pur laica cultura rinascimentale si era guardata dall'affrontare e il pensiero ecclesiastico, fieramente capitanato dai Gesuiti, aveva provveduto a conservare<sup>14</sup>. Il recupero dei vecchi luoghi comuni avvenne durante il risveglio religioso congenito al primo Romanticismo e alla Restaurazione, dunque all'interno di un contesto culturale profondamente mutato, che accolse alla lettera e interpretò secondo categorie tardo-settecentesche di patetismo e sublimità un corpus di scritti, antichi e successivi, il cui precipuo valore di edificazione ed esempio etico – svettante sulle ceneri di qualsivoglia requisito di veridicità – non era più percepito<sup>15</sup>. Ancora una volta un fraintendimento sostituì a una scrupolosa decifrazione del passato il culto, che

<sup>13</sup> L'orgogliosa sentenza di Georg Niebuhr «La Germania è la Grecia dell'età moderna» incorona idealmente il confronto fra civiltà greca e romana, risolto tutto a favore della prima, che Georg Fr. Hegel svolse nelle *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837, post., II e III); e rigorosamente elleniforme la fantasmagoria con cui Goethe iscrive l'Antichità nella parabola universale del *Faust* (1832, post., seconda parte, atti II e III). Improvviso e isolato come un fulmine a ciel sereno deflagra l'appassionato panegirico dell'*Imperium romanum* ne *L'Anticristo* di Nietzsche (1895, 58-59).

<sup>14</sup> Nemmeno la monumentale monografia di EDWARD GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, (1776-1788, trad. it. *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, Einaudi, Torino 1967), caposaldo della storiografia illuminista, sfuggì a una visione tanto profondamente radicata nella coscienza europea.

<sup>15</sup> Particolarmente esplicita la «Prefazione» di GIUSEPPE AGOSTINO ORSI alla sua *Raccolta degli atti sinceri, e de' monumenti antichi, ed autentici del martirio di molti santi...*, Borsi, Parma 1775, pp. 3-9.

ai soggetti di una complessa dialettica storica imponeva le grottesche maschere, mai più rimosse, della pravità e della purezza.

A François-René de Chateaubriand (1768-1848) rimonta quella ‘scoperta’ del mondo protocristiano, propugnata con l’alacre parzialità dell’apologeta, che segna l’inizio di una fase nuova nella storia che andiamo tratteggiando. Nella biografia di questo raffinato e inquieto aristocratico – ribelle al secolo di cui era figlio, erede di un cattolicesimo agguerrito che da Bossuet giungerà a Renan e coscritto *obtorto collo* fra i padri del Romanticismo – si coglie la radice anzitutto esistenziale di un fenomeno amplificatosi poi a tutta un’epoca: l’avversione per una contingenza che la Rivoluzione francese aveva svuotato dei valori aviti evocò agli occhi di Chateaubriand un’Antichità che solo alla lettura unilateralmente cristiana avrebbe dischiuso il mondo ideale ove rifugiarsi<sup>16</sup>. Mal pago dell’impostazione sistematica su cui si squaderna il ponderoso *Génie du Christianisme* (1802), Chateaubriand procederà all’esaltazione della religione cristiana in forma fantastica nell’epopea romanzesca *Les Martyrs* (1809), diseterea colluvie di visionarismo barocco e sentimentalismo rousseauiano che assurgerà ad archetipo culturale in virtù dei problemi strutturali lasciati irrisolti. Da premesse tecniche per la trasfigurazione dell’antica dicotomia funsero da una parte una forzata ibridazione di generi letterari significativamente lontani fra loro – preponderanti gli stilemi di romanzo, epica e oratoria sacra –, causa di una continua intermittenza stilistica che mina la solidità dell’insieme, dall’altra un’eterogenea documentazione storico-dottrinale recalcitrante all’assimilazione poetica; ma precisamente cotale congerie partorì una fiammante pittura dei topoi del costituendo mondo romano-cristiano – ecco baccanali, catacomberie, giochi circensi, persecuzioni, supplizi, epifanie celesti e inferi, per tacere della spartizione manichea dei tratti personali –, il carattere essenziale dei quali fu l’apparenza dell’immediatezza e della genuinità<sup>17</sup>. D’ora in avanti nessuna opera di fantasia su soggetti affini avrebbe potuto sottrarsi all’incombenza di apologia del Cristianesimo ai danni del Paganesimo – ormai in procinto di permeare la *romanitas* di conio umanistico, offuscandone per sempre la nobile ispirazione – e nemmeno prescindere dallo strumentario stilistico occorrente ad aureolare una mistificazione<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Su Chateaubriand v. GIOVANNI MACCHIA, LUIGI DE NARDIS, MASSIMO COLESANTI, *La letteratura francese*, vol. III: *Dall’Illuminismo al Romanticismo*, Sansoni, Milano 1974, pp. 424-442.

<sup>17</sup> La più recente traduzione italiana di *Les Martyrs* in *I martiri*, a cura di Nanda Colombo, Rizzoli, Milano 1952.

<sup>18</sup> Che il romanzo storico di soggetto romano, decollato con l’*Acté* di Alexandre



È appena il caso di aggiungere che il secolo XIX, fattosi tempio dei moderni ideali di nazionalità e liberalismo e poi arengo delle conseguenti conflagrazioni sociali, scarsa simpatia avrebbe provato per una civiltà il cui contrassegno distintivo era visto in una dominazione sovranazionale di durata e 'compattezza' straordinarie<sup>19</sup>. A consolidare lo scenario negativo della romanità concorse indirettamente l'entusiasmo per il Medioevo – alimentato dallo stesso Chateaubriand, dalla poesia di Novalis e dai romanzi storici di Walter Scott –, causa ed effetto di una *Weltanschauung* intrisa di religiosità che spingeva a diffidare non semplicemente dell'Antichità in sé, ma di quella che con il Cristianesimo era entrata in conflitto: se l'Ellade non mancò mai di ammiratori, specialmente nei paesi anglosassoni, e la Roma del Senato e degli eroi repubblicani riscosse un equo rispetto, palpabile già in tanto teatro sei-settecentesco e prolungatosi – mercé una sollecita ricerca antiquaria – fin nella letteratura divulgativa<sup>20</sup>, alla latinità

---

Dumas padre (1839) e destinato a fasti epocali, sia diventato il missionario più solerte dell'antitesi romano-cristiana dipese dalle sue strutture narrative, intrinsecamente permeabili alle infiltrazioni stilistiche di altri generi e al contempo estranee a quella tradizione classica cui invece attingeva da sempre – specie nelle aree neolatine – la poesia.

<sup>19</sup> Proprio l'accostamento a identità nazionali differenti (v. nota 45) o a categorie socialmente penalizzate, come le minoranze cristiane o i gladiatori, scatenava una rappresentazione particolarmente aspra del contrasto fra oppressione e anelito libertario, alla quale soggiaceva non solo l'antica dicotomia ma anche l'interpretazione 'romantica' di determinate situazioni storico-politiche: il garibaldino Raffaello Giovagnoli inalberò nel fortunato romanzo *Spartaco* (1874) una critica di ogni disuguaglianza e illiberalismo ispirata al socialismo (ancora di marca idealistica) diffuso in Italia, mentre Henrik Sienkiewicz pennellava personaggi ed eventi del *Quo vadis?* (1894) guardando ai rapporti fra la Russia zarista e la cattolica Polonia (e già nei *Martyrs* di Chateaubriand sono chiaramente adombrati persone e fatti contemporanei). A un passo dal rassodarsi in topos la detrazione della civiltà romana assunse forma di requisitoria, migrata dal teatro di parola alla librettistica: v. la roboante maledizione scagliata contro Roma da un coro di gladiatori ne *Il gladiatore*, Francesco Guidi, mus. Pasquale Bona (1849, III, 3) o la cupa profezia sulla rovina dell'Urbe in chiusura di *Tirza*, encomio operistico di Spartaco di Eliodoro Lombardi, mus. Francesco Lombardi (1897, IV, 11).

<sup>20</sup> Sottogenere a sé stante è la tragedia romana di ambientazione repubblicana, sorta nel Cinquecento ma riscoperta dall'Illuminismo, votata a ingigantire la statura morale degli eroi 'arcaici' – i due Brutti, gli Orazi, Cincinnato, gli Scipioni – celebrati da Cicerone, Dionigi d'Alicarnasso, Tito Livio e Plutarco. Snobbato dall'Ottocento positivista per presunte ingenuità contenutistiche e ignorato dalla ricerca novecentesca, in balia dell'aggiornamento scientifico, questo filone costituì un'importante esperienza grazie al coerente adattamento di precisi spunti della letteratura antica al modello tragico (e anche alla librettistica). Il romanzo *Le notti romane* di Alessandro Verri, uscito fra il 1792 e il 1804 e così apprezzato dall'Europa colta, rappresenta forse l'apice di un idillio culturale destinato di lì a pochissimo a dissolversi.

imperiale fu serbato il marchio della decadenza, sorretto più da pregiudizi atavici e categorie (pseudo)filosofiche in voga, come l'elastica tripartizione crescita-culmine-declino, che da un'esauriente indagine storica<sup>21</sup>, un marchio che a tutt'oggi non è stato cancellato.

Senza soppiantare del tutto la tradizione classicista, che in Italia molto più che altrove continuò a essere considerata il fondamento di ogni formazione, il Romanticismo giovò al graduale rinnovamento culturale del paese<sup>22</sup>. Il ripiegare dei valori aristocratici di fronte alla scomposta avanzata di quelli borghesi portò, nella drammaturgia teatrale di ambito serio, a rivedere quella concezione dell'uomo come microcosmo etico su cui riposava il teatro precedente; la reinterpretazione del patrimonio classico – scrigno di valori immanenti e 'collettivi' ormai in rotta con l'individualismo di moda – venne mediata dalla lezione di Alfieri, arricchita da un ideale di eros trascendente desunto dalla letteratura del Due e Trecento e sigillata dalla svolta storicista, fatalmente dilagata anche in pittura e architettura, verso le memorie del passato nazionale<sup>23</sup>. Il teatro in musica rispecchiò gli orientamenti estetici del suo omologo di parola, compensando lo sfortimento delle problematiche etico-politiche con l'ipertrofia degli ingredienti sentimentali<sup>24</sup>. Non molte, nel pelago di drammi ambientati fra chiostri e castelli, le opere liriche di soggetto classico<sup>25</sup>; e fra queste non è la *Norma* di Felice Romani e Vincenzo Bellini (1830) – l'unica sopravvissuta di quel repertorio e l'unica del catanese

<sup>21</sup> Non sarà inutile rammentare che fino all'imporsi del Positivismo lo studio storico dell'Antichità era fondato essenzialmente sulla lettura 'non mediata' dei testi letterari (antichi e posteriori) – gli stessi che tramandavano la dicotomia morale – senza considerare le altre tipologie di fonti, soprattutto documentarie e archeologiche, la rivalutazione delle quali ha gradualmente condotto alla metodologia moderna.

<sup>22</sup> Sul Romanticismo italiano v. ASOR ROSA, *Storia della letteratura italiana*, pp. 396-463.

<sup>23</sup> V. i capp. I (*Dal Barocco all'Illuminismo*, pp. 7-261) e II (*Il Romanticismo*, pp. 263-450), in DOGLIO, *Storia del teatro*, vol. IV: *Dal barocco al simbolismo*, Garzanti, Milano 1990.

<sup>24</sup> GIOVANNI CARLI BALLOLA, *Il panorama italiano fra Sette e Ottocento*, in «Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale», a cura di Alberto Basso, vol. II, Utet, Torino 1996, pp. 201-337; 273-337.

<sup>25</sup> Ricordiamo *Coriolano o L'assedio di Roma*, libr. Luigi Romanelli, mus. Giuseppe Nicolini (1808), *Aureliano in Palmira*, libr. Felice Romani, mus. Gioacchino Rossini (1813), *Scipione in Cartagine*, libr. Jacopo Ferretti, mus. Saverio Mercadante (1820), *La vestale*, libr. Romanelli, mus. Giovanni Pacini (1823), *L'esule di Roma ossia Il proscritto*, libr. Domenico Gilardoni, mus. Gaetano Donizetti (1828), *Il Belisario*, di Salvatore Cammarano e Donizetti (1836), *Saffo*, di Cammarano e Pacini (1840, rimasta a lungo in repertorio), *Gli Orazi e Curiazi*, di Cammarano e Mercadante (1846); unica incursione di Giuseppe Verdi nella tarda Antichità è il giovanile *Attila*, su libretto di Temistocle Solera (1846).

calata nel mondo antico – a fare da pietra miliare sul cammino che conduce a *Melenis*. Misconosciuto da una *Opernforschung* che confonde il valore dell'opus con i contraccolpi cutanei dello spettacolo, il *Poliuto* di Salvatore Cammarano (1801-1852) e Gaetano Donizetti (comp. 1838-39, 1<sup>a</sup> esecuz. 1848, post.) è uno dei primi testi del teatro lirico europeo – quasi certamente il primo in Italia – a porre il conflitto fra cristiani e gentili al centro del dramma e a conferire così all'Antichità romana la tinta, vivida e sinistra, del Paganesimo<sup>26</sup>.

Che un intento particolare animasse gli autori lo dimostra già la fonte del libretto, non ghermita fra titoli di recente successo, com'era usuale nell'Ottocento, ma individuata in un dramma francese del *grand siècle*, il poco noto *Polyeucte* di Pierre Corneille (1643)<sup>27</sup>. Tratto saliente del componimento – ricamato intorno a un malsicuro episodio di persecuzione anticristiana nell'Armenia del III secolo – è l'inconsueto innesto di temi religiosi sulle strutture drammatiche della tragedia 'regolare', la solidità delle quali funse sia da criterio per la selezione dei motivi sia da filtro formale nel disciplinarne l'incorporazione. Se dello spirito del dramma non resta molto nel libretto, che – sacrificando l'intera trama etico-deontologica dell'originale – punta sul tema passionale e sulle potenzialità spettacolari della *fabula*, Cammarano si trova, come Corneille, nella necessità di ricorrere a imprestiti da generi letterari diversi da quello di arrivo: il drammaturgo francese aveva cautamente attinto agli scritti patristici e alla letteratura agiografica al fine di 'arricchire' il carattere dei suoi personaggi di tratti propriamente cristiani (ben in rilievo ad es. nel dialogo fra Polyeucte e Néarque di II, 6)<sup>28</sup>, mentre il

<sup>26</sup> Una castigata introduzione all'opera in ILARIA NARICI, *Poliuto*, «Dizionario dell'opera», a cura di Pietro Gelli, Baldini & Castoldi, Milano 2008, pp. 1031-1033; assai più rincuorante il taglio musicologico di WILLIAM ASHBROOK, *Donizetti. Le opere*, EdT, Torino 1987, pp. 183-197. Opposti la censura napoletana alla trasposizione scenica di un martirio, Donizetti rielaborò la musica sulla falsariga del libretto appositamente scritto per la piazza parigina da Eugène Scribe, dal non innocente titolo *Les Martyrs* (1840); l'accentuazione del contrasto religioso è dovuta anche all'influenza di Chateaubriand.

<sup>27</sup> Naturalmente in PIERRE LIÈVRE, ROGER CAILLOIS, *Corneille. Théâtre complet*, vol. I, Gallimard, Paris 1950; pregevole l'edizione italiana a cura di Maria Ortiz, *Corneille. Teatro*, Sansoni, Firenze 1964, vol. I, pp. 781-857. Il dramma ispirò almeno due oratori: *La fedeltà martirizzata in S. Polieuto*, anonimo (1716) e *Il martirio di S. Polieuto*, musicato da Annibale Pio Fabri (1721). Charles Gounod musicò un *Polyeucte* di Jules Barbier e Michel Carré tratto da Corneille (1878).

<sup>28</sup> Le riflessioni premesse al testo mostrano quanto Corneille fosse consapevole delle peculiarità del dramma. Ciclicamente riaffiorante nella trattatistica del Sei-Settecento la discussione sull'opportunità del tema religioso in teatro, che, al di fuori dell'eteroclita produzione dei Gesuiti, fu poco frequentato.

librettista italiano si rivolge alla poesia religiosa del primo Ottocento, senza però perdere di vista altre esperienze, innanzitutto il romanzo storico, in quegli anni volato a vasta popolarità.

E la resa drammatico-letteraria del mondo cristiano risulta in coerenza e specificità senz'altro superiore a quella musicale, concepita nell'alveo di un codice melodrammatico rigidamente fissato. La prima scena dell'opera – il Coro *Scendiam... Silenzio...* – si adagia nella convenzione del personaggio collettivo che presenta la situazione in atto; ma in luogo della pittoresca masnada di fuorilegge o degli affettati cortigiani che affollano le opere dell'epoca si avanza un gruppo di cristiani a intonare pacatamente le seguenti strofe:

Scendiam... Silenzio... Silenzio... Immerso  
tutto nel sonno è l'universo...  
Da questo ignoto, profondo speco  
a palesarci non sorga un'eco.  
Ancor ci asconda un velo arcano 5  
all'empio ferro che ne minaccia.  
Il giorno forse non è lontano  
che fra i martiri al mondo in faccia,  
per noi la prece, con labbro esangue,  
al Re de' cieli s'innalzerà: 10  
e più del labbro, il nostro sangue  
del Dio vivente favellerà<sup>29</sup>.

A dispetto della nomèa di consumato routiniere che la musicologia si è ingegnata di cucire addosso a Cammarano (come pure a gran parte dei suoi colleghi, rei forse di scampato oblio letterario), la politezza della superficie testuale, calibrata fin nei minimi dettagli, non lascia trapeolare un fatto capitale, cioè che il poeta non disponeva di modelli diretti – già sperimentati dalla librettistica – al momento di trasfondere nello stampo del genere l'appena consolidatosi breviario del Cristianesimo primevo<sup>30</sup>. Un rapido sopralluogo analitico mostrerà in che modo Cammarano abbia saputo cogliere 'spinte' culturali giunte anche in Italia a maturazione storica.

<sup>29</sup> La riproduzione del testo non tiene conto della suddivisione in semicori. Per l'edizione del libretto v. EGIDIO SARACINO, *Tutti i libretti di Donizetti*, Garzanti, Milano 2001 (rist.), pp. 965-980: 968. Ammissibile solo in caso di emergenza l'emaciato pocket della Ricordi, Milano 1994.

<sup>30</sup> A epitome di una ricerca mai nata v. FRANCA CELLA, *Cammarano*, in «Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti-Le biografie», a cura di Alberto Basso, vol. II, Utet, Torino 1985, pp. 82-83.

Negli attributi /ignoto/ e /profondo/ (v. 3) risuonano la segretezza che ammantava i riti delle comunità cristiane e la necessità di sottrarsi a un pericolo, marcato dalle metafore dell' /eco/ (v. 4) e del /velo arcano/ (v. 5) e repentinamente concretato nella sineddoche /empio ferro/ (v. 6) – prelevata sì di peso dall'arsenale operistico ma ravvivata, grazie al contesto, da una sfumatura particolare –, per manifestarsi compiutamente nell'immagine del supplizio, culmine di un rattenuto crescendo in cui tutto rinvia a un' incombente minaccia (v. 7 e segg.); la si avverte pulsare fra i nodi di un' isotopia semantica – da /silenzio/ (v. 1), attraverso /eco/ (v. 4) ai viepiù intensi /prece/ (v. 9) e /favellerà/ (v. 12) – che ruota intorno alla connotazione originalmente negativa dell'atto comunicativo, virtuale pericolo tragicamente sublimato in suggello del martirio<sup>31</sup>. Quantunque sottinteso, l'alter ego pagano della dimensione cristiana contribuisce in maniera determinante a costituirla, per contrasto: qui, come nel resto del dramma, il cristiano è l'entità morale destinata a patire ingiustizia per la virtù. Evidenti i richiami scritturistici che permeano gli ultimi quattro versi, già sfruttati dal Manzoni degli *Inni sacri*, mentre l'incidenza della poesia religiosa si rileva dalla fattura di alcune perifrasi – quali «L'onda che terge dall'antica macchia» per 'battesimo' (I, 2)<sup>32</sup> o «l'iniqua / sacrilega genìa ribelle ai numi» per la collettività cristiana (I, 6) – come anche della cabaletta del protagonista *Sfolgorò divino raggio* (II, 4). Non diversamente dalla tragedia classicista le strutture drammaturgiche della librettistica vantavano l'intrinseca robustezza in grado di operare quella selezione e sintesi che mancarono al coacervo di Chateaubriand: storicamente decisivo, quanto a ben vedere obbligato, il ricorso al registro 'stilnovista' della sfera lirico-sentimentale al fine di assimilare il materiale letterario cristiano alla piattaforma stilistica del libretto, registro solo di recente fissato grazie alla ricezione romantica dello stilnovo e massimamente di Dante, e che riversava in quel materiale tutto il portato morale – per giunta concentrandolo – di una tradizione<sup>33</sup>. Meno icastica la dimensione propriamente

<sup>31</sup> L'esortazione al silenzio nei cori operistici dell'epoca (anche in quelli buffi) non era insolita, si riferiva però a una situazione momentanea, e precedeva in ogni caso l'esplicazione degli elementi da cui l'azione era in procinto di scaturire. Interessante parallelo il coro introduttivo de *I due Foscari*, di Francesco Maria Piave e Verdi (1844), che si limita a una simile funzione 'atmosferaica'.

<sup>32</sup> Simile espressione nel citato oratorio *Il martirio di S. Polieuto*, II. Meno accurato un traduttore italiano della versione francese, Francesco Janetti, che spoetizza per fedeltà all'originale di Scribe in «la santa / Acqua battesimal» (I, 2).

<sup>33</sup> L'assorbimento di elementi 'stilnovisti' nella lirica del primo Ottocento, uno dei fatti costitutivi del Romanticismo letterario nostrano, guidò il graduale riorienta-

romana dell'opera, impoverita dei motivi che da sempre la innervano – incompatibili con la nuova, egemonica positività dei valori cristiani – oltre che annacquata in un ambito espressivo ancora legato alla poesia classicista, congenitamente poco propensa a una raffigurazione screditante del mondo antico. E il peso drammatico della tematica amorosa – che declassa l'antagonista di Poliuto, il proconsole Severo, a semplice rivale, neutralizzandone almeno in parte l'implicita funzione di carnefice – scongiurò il rischio di bruttare la fedina morale di personaggi cui per secoli fu affidata la responsabilità di perpetuare, e non soltanto in teatro, un *exemplum* necessario a tanto pensiero moderno<sup>34</sup>.

Non a caso dunque il ruolo di opposizione al polo cristiano venne concentrato sui sacerdoti idolatri – assenti dalla tragedia di Corneille –, per la caratterizzazione dei quali Cammarano si rifece sia alle fonti ecclesiastiche sia al tipo del religioso 'malvagio', quale si stava delineando nell'immaginario europeo del XIX secolo; dall'esortazione di Callistene, gran sacerdote di Giove,

---

mento estetico della librettistica, che mutò non soltanto preferenze motiviche e contenutistiche ma alterò definitivamente il suo rapporto con l'orizzonte della letteratura (v. *infra*); condizionata da generali fattori di cultura, l'estensione del registro amoroso al tipo del cristiano non richiese in effetti che modesti interventi stilistici, circoscritti all'accentuazione ovvero ricombinazione di preesistenti materiali. L'equivalenza che la sensibilità romantica stabilì fra sfera erotico-sentimentale e positività ontologica assicurò alla molteplice espressione dei valori cristiani un monopolio morale incontrastato e solo eccezionalmente abrogato.

<sup>34</sup> Segnaliamo agli appassionati di storia dell'opera un libretto tratto da *Les Martyrs* di Chateaubriand: lo sconosciuto *Eudossia e Paolo o I martiri*, di Luigi Venturi per la musica di Teodulo Mabellini, opera di beneficenza rappresentata nel Palazzo Vecchio di Firenze nel 1845. Pur non essendo destinata al circuito teatrale – o forse proprio per questo – Venturi le conferì una singolare forza espressiva, specialmente nelle scene del carcere Mamertino e delle catacombe (prescrivendo Cammarano solo «tenebrose caverne», sono probabilmente le prime nella librettistica italiana!) e nella marcatura fortemente negativa dei personaggi romani; degna di nota anche la prefazione del librettista, che molto più incisivamente di quella di Cammarano esemplifica la contrapposizione Paganesimo-Cristianesimo. Meritevole di menzione la lunga sequenza catacombale del *Gladiatore* di Guidi e Bona (I, 1-5), anticipatrice di tutti gli sviluppi successivi. Affacciatosi solo sporadicamente sulle scene liriche dell'Ottocento, il motivo del contrasto religioso produsse cospicui lavori come il *Mosè in Egitto*, di Andrea Leone Tottola e Rossini (1817, rifatto nel *Moïse et Pharaon*, 1827), *La Juive* di Scribe e Fromental Halévy (1835), *Les Huguenots* di Scribe, Rossi ed Emile Deschamps per Giacomo Meyerbeer (1836), *Nabucco* di Solera e Verdi (1842), *L'ebrea* di Giacomo Sacchéro e Pacini (1844, che sposta l'azione dell'omonima opera di Halévy in epoca romana), *Le Prophète* di Scribe e Deschamps per Meyerbeer (1849) e *L'ebrea* di Antonio Boni e Giuseppe Apolloni (1855).

il poter degli altari che langue  
 col terrore afforziamo e col sangue:  
 ed agli occhi del mondo insensato  
 l'util nostro, util sembri del ciel<sup>35</sup>.

(III, 2) esala una doppiezza che, in bocca a figure incarnanti per definizione la quintessenza della probità, non aveva ancora calcato le scene liriche<sup>36</sup>: difficile che l'origine non sia da ricercare in quel diabolico personaggio di Arbace, sacerdote egizio, che più di ogni altro spicca dall'acclamato romanzo *The Last Days of Pompeii* di Edward Bulwer-Lytton (1834), rampollo in bende e tunica del titanismo romantico inglese e prototipo di numerosi affini, sia letterari che operistici. Il repertorio espressivo dei religiosi pagani, ben attestato nell'ampia scena del sacrificio di II, 5, aduna stilemi tratti dal sottogenere dell'opera di soggetto biblico, che come un fiume carsico percorre il primo Ottocento, per culminare di lì a poco nel *Nabucco* (Temistocle Solera e Giuseppe Verdi, 1842); che la librettistica sovrapponga le sfere linguistiche veterotestamentaria e pagana non consegue dall'incuria abitualmente rimproverata bensì da presupposti estetici radicati nell'orizzonte letterario di riferimento<sup>37</sup>, la cui omogeneità né riconosceva nitidi confini sto-

<sup>35</sup> SARACINO, *Tutti i libretti*, p. 977. Il coro di sacerdoti completa con: «Ben t'avvisi! All'intento bramato / la vendetta de' numi sia vel» (si è corretto il refuso del secondo /util /, che, per evidenti motivi di metrica, non può esser preceduto dall'articolo).

<sup>36</sup> Non sfugga che nella versione francese dell'opera i sacerdoti idolatri vengono ricondotti alla tradizionale integrità della categoria, senza peraltro che il serrato confronto fra Paganesimo e Cristianesimo ne risulti indebolito. Rarissime, prima del XIX sec., le tracce di questa metamorfosi etica della figura religiosa nel teatro italiano: una sorprendente primizia ne *I Baccanali* di Giovanni Pindemonte (1788), esplicita censura del clero pagano a favore di un ideale civile e illuministicamente laico (estraneo dunque alla dicotomia tradizionale). Dalla tragedia Romanelli ricavò per primo il libretto de *I Baccanali di Roma* per la musica di Nicolini (1801), provvedendo però a ridimensionare notevolmente il coefficiente sacerdotale. Al trasferimento del religioso cristiano nella sfera del negativo – ottenuto iperconnotando alcuni tratti isolati del tipo – la librettistica italiana arrivò tardi e non permise che proliferasse; v. il frate Valverde che ammonisce i soldati spagnoli di Pizzarro dal lesinare pietà con i conquistandi indios nell'*Atabalpa* di Antonio Ghislanzoni, mus. Carlo Enrico Pasta, 1875; culmine del tipo è il Torquemada che campeggia nella seconda parte della dimenticata trilogia *Medio Evo Latino* di Luigi Illica, mus. Ettore Panizza (1900).

<sup>37</sup> Seguiamo l'illuminante intuizione di Daniela Goldin, che descrive in termini di 'centro' – da cui si dipartono le innovazioni – e 'periferia' – che, a distanza di una o due generazioni le raccoglie e le conserva – i rapporti fra letteratura alta e librettistica; proposto un trentennio fa, tale modello è rimasto fra i sogni proibiti di una librettologia metodologicamente ancora vergine.

rico-culturali né tollerava connotazioni eccessivamente marcate, gli uni e le altre sostituiti da 'equivalenze' stilistiche storicamente determinate (l'assenza di un registro specifico per il mondo religioso del Paganesimo è spia del paradosso della nostra letteratura, di cui la poesia per libretti è figlia 'naturale', discesa direttamente da quelle antiche e pure incapace di elaborarne originalmente la sostanza religiosa, che venne ridotta a innocua scenografia mitologica).

#### DRAMMI E LIBRETTI D'ARGOMENTO ROMANO NEL TARDO OTTOCENTO

Onusta, pressoché prigioniera di un imponente passato letterario poggiante su principi di rispetto e preservazione del tramandato, l'Italia postunitaria accoglierà con lentezza le novità che, fin da metà Ottocento, s'irradiavano dalla Francia a ridisegnare il panorama culturale europeo, inizialmente Naturalismo e Parnassianesimo<sup>38</sup>. Il destino dell'eredità classica – stretta fra il crescente adeguamento delle forme del pensiero e dell'espressione alla realtà ambientale e l'approccio ormai scientifico degli studi storici e dell'archeologia al mondo antico – si lascia indovinare da una lettura dei drammi di soggetto romano di Pietro Cossa (1830-1881), ardimentoso nocchiere del transito del nostro teatro a una sconcertante modernità. Apparsi in pieno crepuscolo del dramma storico-romantico, di cui Cossa fu l'ultimo rappresentante, *Mario e i Cimbri* (1864), *Nerone* (1871), *Plauto e il suo secolo* (1873), *Messalina* (1876), *Giuliano l'apostata* (1877), *Cleopatra* (1877), oltre all'incompiuto *Silla* (1882, post.) documentano un giudizio perlomeno disincantato sulla romanità, la predilezione per il periodo repubblicano e giulio-claudio, già tipica del teatro di parola (e musicale) ottocentesco, grande dimestichezza con le fonti latine assieme a un innegabile aggiornamento storiografico<sup>39</sup>. A suscitare però l'impressione che il 'naturale' rapporto con la tradizione poetico-drammatica sia incrinato concorrono appariscenti novità strutturali – come il disinvolto impasto fra registro serio e comico, tuttora malvisto nel teatro italiano dell'epoca, specie in versi, o la massiccia contaminazione con le strutture del teatro di prosa (anche francese) e lirico –, ma più ancora quella sorta di rigetto stilistico che

<sup>38</sup> ASOR ROSA, *Storia della letteratura*, pp. 488-525.

<sup>39</sup> Nell'attesa che gremogli una ricerca su Cossa si rilegga GIORGIO PULLINI, *Cossa, Pietro*, in «Enciclopedia dello Spettacolo», a cura di Silvio d'Amico, vol. III, *Le Maschere*, Roma 1956, pp. 1547-1549. Una panoramica sul teatro di parola nell'Italia ed Europa del secondo Ottocento in DOGLIO, *Storia del teatro*, vol. I, pp. 484-554.



scuote un organismo letterario sottoposto a trapianti bruschi, operati trascurando o contraddicendo le linee di sviluppo implicite nella storia del genere, e forieri solo di plateali chimere.

A un crocchio di cortigiane che chiede «novelle di Roma» un personaggio della *Messalina* risponde (II, 1):

Che dirvi? Il mondo dorme  
 E poche guerricciuole oltre la riva  
 Del Reno, ed in Britannia, non àn forza  
 Di turbare il suo sonno; gli scrittori  
 Lo chiameranno con sublime frase: 5  
 Immensa maestà della romana  
 Pace. In città, nelle patrizie case  
 I soliti mariti buoni, e ciechi,  
 E le solite astuzie delle mogli,  
 Mentre il figlio ipoteca ogni retaggio 10  
 All'usuraio, per lo stesso giorno  
 In cui l'avarò, e non l'accorto padre  
 Brucerà sopra il rogo. Nel palazzo  
 I liberti più ricchi, e più potenti 15  
 Del lor padrone, e nel Senato è tanta  
 Docilità, che ognun di que' coscritti  
 Direbbe con solenne giuramento  
 D'aver veduto il sole a mezzanotte,  
 Se ciò piacesse a Cesare. La plebe  
 Domanda circo e pane ...<sup>40</sup> 20

Tema ricorrente del filone romano era la descrizione della decadenza morale dei Quiriti, derivata da quello che già nella letteratura latina era un topos, lungamente coltivato nella storiografia (Sallustio, Tito Livio, Tacito) e nella satira (Orazio, Persio, Giovenale), poi variamente ripreso in epoca moderna<sup>41</sup>; lo scarto fra gli originali e l'adattamento di Cossa fornisce misura e limiti della sua lettura dell'antico. La corpulenta impalcatura formale – arditamente cavata, nel suo ripartirsi in 'ambi-

<sup>40</sup> PIETRO COSSA, *Messalina*, commedia in 5 atti in versi con prologo, Casanova, Torino 1877<sup>2</sup>, p. 76.

<sup>41</sup> Irriconducibile al nostro concetto di decadenza, implicante una trasformazione qualitativa e irreversibile di realtà complesse, proietta la categoria aristotelica di *ethos* – al cui 'razionalismo' la storiografia antica mai volle rinunciare – su una società concepita come organismo 'semplice', soggetto a ricorrenti cicli vitali. Non infrequente nel teatro italiano di soggetto romano fra Sette e Ottocento il topos della decadenza dell'Urbe, seppure in una cornice laica, ad es. in Antonio Conti, *Giulio Cesare* (III, 3), Alfieri, *Virginia* (III, 2), Monti, *Caio Gracco* (III, 3), Benedetti, *Druso* (II, 6), ecc. Complementare la rievocazione dei sani costumi aviti, che la consacrazione dantesca di *Paradiso* XV e XVI consegnò alla letteratura moderna.

to provinciale' e 'ambito urbano' e quest'ultimo in strati sociali, da precedenti tacitiani – si vede affidare contenuti inopinatamente miseri: l'ironia riduce la dimensione degli eventi (/guerricciuole/, v. 2, la cortigianeria del Senato, v. 15-19) e ne svilisce il senso (/ il mondo dorme/, v. 1, /Immensa maestà della romana | Pace/, v. 6-7, la burletta domestica dei v. 7-9), quando ben altro è il peso specifico dei *magistri* di un tempo<sup>42</sup>. Nelle mani del moderno drammaturgo le armi dell'antica satira divennero innocui giocattoli, spuntate delle implicazioni filosofiche e morali che acuivano lo stilo di Orazio e Giovenale (la stessa citazione ai v. 19-20 del risaputo «panem et circenses» – da Giovenale, *Satira X*, 81 – suona come l'obbligatorio rimando a un bagaglio di luoghi comuni). Nonostante la documentazione storica – che emerge maggiormente in altre opere, come nel *Nerone* e nel *Giuliano l'Apostata* – è una concezione essenzialmente libresca quella che nutre la romanità di Cossa: se le allusioni alle vicende belliche sono pertinenti al regno di Claudio, amorfo scenario del dramma, se ne estraniano quelle relative a società e politica, che si presterebbero, nella loro genericità, a condire la detrazione di qualsiasi altra epoca.

La dipendenza di Cossa dalla tradizione ecclesiastica è tuttavia sfumata. Mondato dai nuclei motivici che lo infestavano – le trite situazioni di crapula smodata o di violenza collettiva – l'arazzo deterioro della romanità si stempera con docilità insospettabile in un ridicolo solo ingannevolmente bonario, volto com'è a dissacrare il mondo antico proprio nei suoi aspetti quotidiani, addirittura intimi, finora risparmiati dal tarlo dell'erosione morale: attribuire agli antichi romani i piccoli difetti dei contemporanei fu – rispetto alla rituale riesumazione delle prische virtù – un'indubbia novità, almeno nella misura in cui consentiva di evidenziare il lato puramente interiore dell'uomo, senza ricondurlo alle determinazioni socio-economiche del Naturalismo, così poco consono allo spirito di Cossa; senonché l'obiettivo esiguità artistica dei risultati non ne ritiene oggi che il valore di testimonianza di quel clima di delusione e sfiducia serpeggiante in un'Italia ormai desta dai sogni del Risorgimento.

<sup>42</sup> Cossa tenne senz'altro presente la descrizione – questa sì michelangiotesca! – dell'orbe romano a principio delle *Storie* di Tacito (una riuscita trasposizione nel *Druso* di Conti, III, 6). La storiografia latina di età imperiale, monopolizzata da una classe senatoria politicamente esautorata, era spesso severa nei confronti del principato, accusato del generale guastarsi dei costumi. Panegiristi e apologeti, letti anch'essi in epoca moderna, ribaltavano sistematicamente il quadro, v. l'*Elogio di Roma* di Elio Aristide.

Il successo arriso a gran parte dei drammi di Cossa, in testa a tutti il satirico *Nerone*<sup>43</sup>, soffocò la percezione di un dato basilare: consapevolmente o meno l'autore aveva stravolto la vetusta consuetudine di trapiantare nel sostrato letterario, come in un terreno d'inesauribile fertilità, innovazioni cautamente sceverate, affinché da quello si lasciassero assimilare e ne perpetuassero, arricchendolo, la consistenza (ciò che, in poesia, Carducci seppe fare per l'ultima volta). Un gorgo rapinoso di detriti stilistici rimpiazzò la riscrittura, tacita e ponderata, del venerando volume antico, ramificatasi nella storia dell'intera letteratura neolatina in obbedienza a direttive implicite nei generi di trasmissione, e oscurò altresì la visuale di una continuità fino allora ininterrotta: gli spunti relativi ai rapporti familiari (v. 7-13) si richiamano indifferentemente alla commedia, alla satira e finanche all'epigramma, mentre l'iperbole del sole a mezzanotte (v. 15-19) potrebbe essere un'eco rovesciata dal *Satyricon* di Petronio (37, 5: «mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credet»), questa e quelli riformulati in modo da obliterarne l'ascendenza letteraria, altrimenti ravvisabile in una fonte e nell'inanellarsi di quelle occorrenze che – attraverso generi ed epoche diverse – hanno mantenuto elementi comuni. I drammi di Cossa ricusano i meccanismi costruttivi della drammaturgia tradizionale, le cui raffinate modalità di 'prelievo' e adattamento, plasmate da un'attività secolare, erano inerenti sia all'orizzonte di riferimento sia agli istituti formali: il dissolversi di questi legami spoglierà la letteratura antica del suo naturale ufficio di matrice e la ridurrà a un serbatoio di fronzoli, favorendo l'imporsi definitivo di una vulgata eteronoma, fortemente deformante, della romanità. I clamori di un'ovazione salutarono l'inizio della lenta e corrusca fine di un ciclo storico.

Affiancati dal verismo e dal teatro borghese, già prossimi a contendersi la scena di prosa, i testi di Cossa propiziarono fino agli anni '90 un revival di opere di soggetto romano – alcune tratte direttamente dai suoi lavori –, diseguale nei risultati ma rappresentativo del fronzuto sottobosco del melodramma minore, che reagì alle tendenze 'progressiste' dell'opera ribadendo *in toto* la validità di un modello storico<sup>44</sup>. Librettisti

<sup>43</sup> A sessant'anni dal debutto Pietro Mascagni incaricò Giovanni Targioni-Tozzetti di adattare il dramma di Cossa a libretto della sua ultima opera (*Nerone*, 1935). Il testo si legge ora nella raccolta curata da Emilio Faccioli, «Il teatro italiano», vol. V. *La tragedia nell'Ottocento*, tomo secondo, Einaudi, Torino 1981, pp. 385-473.

<sup>44</sup> Non accenna a diradarsi la caligine storiografica che grava da sempre sull'ultimo trentennio dell'Ottocento; timidi chiarori in GUIDO SALVETTI, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in «Musica in scena», vol. II, pp. 370-388.

appartenenti a generazioni e correnti poetiche diverse – oggi equamente accomunati da un oblio quasi completo, quali Antonio Ghislanzoni, di cui sopravvive il solo testo dell'*Aida*, Carlo d'Ormeville ed Enrico Golisciani – si accinsero alla ricostruzione dell'Antichità romana senza sconfessare quel processo di attualizzazione estetica che da sempre aveva presieduto alla creazione di poesia drammatica; libretti come *Caligola* (Ghislanzoni, mus. Gaetano Braga, 1873), *Cleopatra* (Golisciani, mus. Ferdinando Bonamici, 1879), *Arminio l'eroe cherusco* (D'Ormeville, mus. Alfonso de' Stefani, 1886) e *Spartaco* (Ghislanzoni, mus. Pietro Platania, 1891) palesano non soltanto la vitalità del retroterra letterario classico – patrono di una drammaturgia sostanzialmente conservatrice – ma anche l'intento di rilanciare l'immagine ottocentesca della romanità: se le incrostazioni del vecchio melodramma resistettero bene ai tentativi, comunque blandi, di ridare l'intonaco al genere, fu però coltivato il motivo della reazione al dominio romano, variamente affiorato nell'opera fin dai primi decenni del secolo<sup>45</sup>, oppure si puntò su aspetti poco consueti di personaggi e ambienti, in timida assonanza con la visione decadente vera e propria (il gelo politico sceso in quegli anni fra Italia e Vaticano provide a fiaccare l'interesse, scarso già in Cossa, per il contrasto con il Cristianesimo)<sup>46</sup>.

Destino parallelo e inverso rispetto a quello dei drammi di Cossa toccò agli ultimi libretti romani tradizionali, chiusi nella prigione dorata di un genere capace di riprodursi all'infinito ma non di rimediare all'esaurimento storico – forse nemmeno avvertito – dei contenuti specificamente romani, implicantì moduli semantici, caratteriali e azionali (legati naturalmente alla vitalità del relativo orizzonte letterario) ai quali avevano attinto il teatro e l'opera dei secc. XVII e XVIII: sviluppare una dialettica graduale di posizioni equidistanti da un nucleo di valori

<sup>45</sup> La figura di Arminio, ultima e suprema incarnazione letteraria della resistenza antiromana dopo Nicomede e Mitridate, ha una lunga quanto negletta storia sia nel teatro di parola che in quello musicale. Ai suoi predecessori in clamide e coturno il Romanticismo operistico preferì ribelli in ruvide vesti e combattenti oppressi come i gladiatori, occasionalmente sulle scene (notevole *Il gladiatore* di Guidi e Bona nel coniugare il tema del riscatto sociale con quello religioso dei primi cristiani).

<sup>46</sup> Ricordiamo inoltre *Notti romane*, libr. Stefano Interdonato, mus. Giuseppe Burgo di Villafiorita (1880, su *Catilina*), *Spartaco*, libr. Ernesto Palermi, mus. Giuseppe Sinico (1886, tratto, come il libretto di Ghislanzoni, dall'omonimo romanzo di Giovagnoli cit. alla nota 19), *Fausta*, libr. di Parmenio Bettoli, mus. Primo Bandini (1887), *Nerone*, libr. Attilio Catelli, mus. Riccardo Rasori (1888, da Cossa), *Catilina*, libr. Pier Emilio Francesconi, mus. Federico Cappellini (1890), *Il gladiatore*, interamente di Giacomo Orefice (1898, dalla *Messalina* di Cossa).

condivisi non era più possibile da quando lo scontro di volontà inconciliabili sfociante nell'esternazione enfatica dell'affettività era stato promosso a cuore del dramma. L'impressione, così frequente, di trovarsi di fronte a una *pièce* di stampo romantico avvolta in panni classici è forse ingenua ma non veramente fuorviante, poiché un edificio non può essere altro che il risultato dei mattoni adoperati per costruirlo. Solamente l'abbandono del vecchio bagaglio poetico – momento essenziale nel passaggio della librettistica italiana dalle convenzioni dell'Ottocento all'impegnativa 'libertà' del Novecento – avrebbe avviato la rigenerazione, non indolore, non rettilinea, della librettistica di soggetto romano.

#### IL *NERONE* DI ARRIGO BOITO

Sotto molti aspetti il *Nerone* di Arrigo Boito (comp. 1862-1915, 1<sup>a</sup> esecuz. 1924, post.) segna il punto in cui convergono e da cui si dipartono, fino a Zandonai e oltre, i nodi della presente indagine. L'ultima fatica, la più ambiziosa e ardua dell'artista, solenne coronamento di una tradizione secolare, la sua lenta crescita 'abbraccia' quella della *Mele-nis*, che in misura non trascurabile si nutre del *Nerone*, il libretto del quale fu pubblicato come 'tragedia' già nel 1901<sup>47</sup>; ma l'importanza dell'opera si coglie innanzitutto nella sintesi esemplare degli stimoli del tardo Romanticismo, del teatro e della letteratura europea di soggetto romano – Boito ne seguiva i progressi con la massima attenzione –, una *summa* che rimarrà per ogni altro librettista italiano del primo Novecento più un ideale da contemplare che un modello da imitare<sup>48</sup>.

Nella descrizione di Roma tuonata da Simon Mago (atto I) si materializzano i seducenti incubi di tutta un'epoca:

... Pel sangue che l'inonda  
L'arca d'oro di Cesare sprofonda,  
Furibonda ruina e precipizio.  
Plebi nefande confuse nel vizio

<sup>47</sup> Tale edizione, per i tipi di Treves, non è identica a quella del libretto pubblicato da Ricordi in occasione della prima esecuzione (fra l'altro riporta il quinto atto del dramma, che Boito non arrivò a musicare). Tutte le citazioni del presente saggio provengono dall'edizione Ricordi.

<sup>48</sup> Stabilmente rapsodica la ricerca su Boito, ma poco aggiungono le stereotipate monografie degli ultimi anni al sostanzioso PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942. Efficace antidoto allo pseudo-scientismo di moda il saggio di GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul Nerone*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1994, pp. 519-555.

Plaudono a Roma che canta e che crolla.	5
Tremano tutti: Cesare, la folla,	
Le coorti. Fischiò dagli angiporti	
Già il greculo rubel. Cadono i morti	
Nel Circo e cadon nel triclinio i vivi	
E i Numi in ciel! <sup>49</sup>	10

Della concezione umanistica della romanità – tanto a lungo terreno d'elezione per ideali di dovere, sacrificio e giustizia (e non solo nel registro repubblicano) – non sopravvive che un'inquietante *Nachtseite*. Mai l'antico motivo della corruzione morale aveva toccato simili vette: Boito vi giunge sulle ali del profetismo veterotestamentario e dell'*Apocalisse* giovannea, dai quali trasse il gusto per violenti contrasti (/sangue/-/oro/<sup>50</sup>, /«canto-crollo», v. 1-2), metafore pregnanti (l'/arca d'oro/ per l'Urbe e il potere imperiale, v. 2, /Cesare/ per il vertice politico, v. 2 e 6, le /coorti/ per la macchina militare, v. 7, indistinte /Plebi/ e /folla/, rispettivamente ai v. 4 e 6, per il corpo sociale) e squarci di estinzione universale (secondo un calcolato climax – dalle masse popolari, ai benestanti fino agli Dèi – risalente alle enumerazioni bibliche di castighi divini, forse inficiato da reminiscenze del medievale «Triumphus mortis», che sorprende l'umanità nei suoi vani godimenti, v. 8-10)<sup>51</sup>, nel susseguirsi

<sup>49</sup> ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, G. Ricordi & C., Milano 1924, p. 23.

<sup>50</sup> L'abbinamento 'sangue-oro' ha una lunghissima storia letteraria, risalente nientemeno che all'episodio di Tersite nell'*Iliade* (II, 267-268: «un lividore sanguigno affiorò sul dorso / sotto lo scettro d'oro»). Ripreso da Dante (*Paradiso*, XXVII, 40-42), occasionale nell'epica (Tasso, *Gerusalemme liberata*, IV, 58, Giambattista Marino, *Adone*, IV, 30), la tragedia lo salda alla figura del tiranno (Scipione Maffei, *Merope*, V, 7, Alfieri, *Filippo*, II, 2, *Timoleone*, III, 4, meglio se amplificato da uno sfondo religioso, come nella rievocazione apocalittica dell'*Arnaldo da Brescia* di Giovan Battista Niccolini, I, 3); non può mancare dall'Antichità screziata e barbarica della *Salammbô* di Flaubert (cap. I e IV), mentre l'associazione con Nerone nella poesia italiana del tardo Ottocento (già intuita però da Foscolo nell'ode *A Bonaparte*, 57) tradisce l'affievolirsi dell'originaria connotazione peggiorativa, v. il sonetto *Qualis artifex pereo!* dall'*Intermezzo di rime* di Gabriele D'Annunzio (1883): «Tutta di sangue e d'oro si compose / una vita magnifica Nerone» (v. 5-6; più che a un'influenza reciproca fra Boito e il precoce Imaginifico è il caso di pensare al comune rifarsi a un repertorio diffuso. D'Annunzio ripropose il binomio in *Forse che sì forse che no*, 1910, cap. I). Compare fugacemente anche nel libretto *Roma dei Cesari* di Iginio Robbiani (1941, II, 4), ispirato al *Nerone* di Boito. Non respinto dalla grande lirica decadente, fuori dal contesto antico, lo sfiora Baudelaire ne *Les fleurs du mal* (1857, LXXVII, 13-15), lo stringe Mallarmé nel sonetto *Victorieusement fui le suicide beau* (1886, v. 2), tradotto in metafora dei colori del tramonto, similmente a quanto si legge nella *Tbaïs* di Anatole France, cap. I, ma anche all'alba descritta nel primo capitolo di *Salammbô*.

<sup>51</sup> L'archetipo dei gaudenti minacciati dalla collera celeste è *Amos*, 6, 4-7 (condensato in Isaia, 24, 8-9), passato poi alla tradizione apocalittica.

paratattico di eventi tutti ugualmente negativi, cui l'immoto presente verbale conferisce il carattere di una *lamentatio*. Ad accrescerne l'effetto il poeta non soltanto potenzia i mezzi già usuali della versificazione librettistica, come le rime – qui particolarmente roboanti e anche interne, fra i v. 1-3 e 7-8 (si richiamano anche /rubel/e/ciel/, fra i v. 8 e 10) –, ma attiva virtualità soprasegmentali normalmente inutilizzate, come l'ossatura dattilica che solleva i v. 4 e 5 a una tetra solennità e le rifrazioni foniche deputate a legare taluni sintagmi (il gruppo /pl/ nel nesso soggetto-verbo di /Plebi/-/Plaudono/, v. 4-5) o, più sottilmente, ad 'accendere' recondite sfumature di senso (la nasale /n/, strisciante cifra sonora dell'abiezione in cui affonda il v. 4, l'occlusiva /c/, sinistramente ripercossa in /che canta e che crolla/, v. 5, l'incorporea ma pur stagnante vocale /i/, anche in semiconsonante dittongata, epicentro del sulfureo lucore che avvolge i due emistichi conclusivi): all'interazione delle serie fonematiche – estremamente complessa, qui scomposta nei suoi livelli primari – si deve quel minaccioso brontolio sotterraneo che s'insinua nell'animo del lettore forse più dei contenuti stessi<sup>52</sup>.

Investiti dall'igneo face dell'ermeneusi cristiana, i luoghi comuni della morale classica trasudarono un'immagine del mondo pagano d'impappabile negatività: l'antica Roma non è semplicemente la città infingarda canzonata da Cossa, è la nuova Babilonia, bulicame antonomastico di ogni male<sup>53</sup>. Coerentemente procede il poeta nel modellare imperatore e popolo, poli fondamentali della costellazione drammatica. Proscritti i vecchi tiranni operistici, ma non l'omonimo *princeps* immortalato da Cossa o consimili tiranni operistici, Boito deriva direttamente dalle fonti classiche, in prevalenza da Tacito e Svetonio, tratti caratteriali e nuclei situazionali relativi alla figura di Nerone<sup>54</sup>; vedremo allora un imperatore atterrito per il matricidio appena consumato (atto I), succu-

<sup>52</sup> Boito ricorre a tali mezzi formali molto più di qualsiasi altro librettista italiano. Impossibile non pensare alla coeva valorizzazione dei fenomeni fonosimbolici da parte di poeti quali Mallarmé, Verlaine, Rimbaud e, in Italia, Pascoli. Il migliore, per non dire l'unico studio sulla versificazione librettistica di Boito è opera del versatile etnomusicologo statunitense HAROLD S. POWERS, *Arrigo Boito rimatore per musica*, in: *Arrigo Boito*, pp. 355-394.

<sup>53</sup> La decadenza romana descritta nelle tragedie di nota 41 presuppone il confronto con i costumi del passato, non con la morale cristiana. Significativo che in quegli anni un poeta come Pascoli recuperasse tale polarità ne *La buona novella*, che oppone la spoglia sublimità della nascita di Cristo all'abulia spirituale della Roma pagana (il lungo carne apparve nel 1899-1900, per trovare definitiva collocazione in fondo ai *Poemi conviviali*, 1904).

<sup>54</sup> Tacito affronta il regno di Nerone dal libro XII degli *Annali*; il sesto libro della *Vita dei Cesari* di Svetonio è dedicato a Nerone. Altre fonti sull'Enobarbo i libri

be di consiglieri nefandi e mistagoghi quali Tigellino e Simon Mago (atti I e II), iniziato a pratiche religiose di dubbia verecondia (atto II), e naturalmente a suo agio fra la plebe del circo, pronto ad assecondarne i mutevoli umori (atto IV, parte I); additare però i sedimenti culturali che da millenni ingombrano l'immaginario collettivo a spiegazione dell'affresco boitiano non è che un'abusata sinecura. Sul resoconto della storiografia antica – notoriamente tendenziosa, ossessionata dalla scaturigine interiore delle dinamiche evenemenziali e rivolta non certo alla posterità ma a un ristretto circolo di 'complici', bene avvezzi a decifrarne i 'salienti' e a supplire a quelle reticenze divenute per noi invisibili – si avventò la pubblicistica cristiana, bisognevole di un'antitesi il più possibile netta per cementare la propria identità collettiva e insieme di una sorta di alibi universale in vista dell'incipiente conquista della società: la condanna di Nerone pronunciata dal pensiero pagano – tutt'altro che inoppugnabile così com'è – fornì gli appigli all'insonne lavoro di svuotamento storico e parafrasi ideologica – attuati il primo esasperando i dati negativi, la seconda riconvertendo i ben collaudati topoi del profetismo veterotestamentario – che finì col deformare i connotati biografici di un sovrano eccentrico e disavveduto fin che si vuole in quelli di un surreale spauracchio<sup>55</sup>. Boito, indifferente alla valenza eteronoma di questo filone, lo interpreta secondo la sensibilità *fin de siècle*, magneticamente attratta dalle realtà anomale o aberranti: e ogni passo del libretto riguardante Nerone non fa che esaltarne una profondità semantica irriducibile a un asse di coerenza perché imperniata all'incrocio – nebuloso e gravido di alchimie centrifughe – dei campi culturali interpolati alla memoria storica.

Nemmeno la raffigurazione del *populus* è ingenua. In luogo di folle anonime – che nella librettistica precedente orbitavano attorno ai personaggi principali, riverberandone i moti o restando mero sfondo – una colorita diversificazione in gruppi ben identificati, calati in tre situazioni di cui sviscerano emblematicamente l'immoralità: così l'adulazione verso il monarca, scolpita da storiografia e satira come vizio incurabile

---

LXI-LXIII dell'importante *Storia romana* di Cassio Dione, il compendio *Dei Cesari* di Aurelio Vittore (5, anche nella relativa *Epitome dei Cesari*, 5), poco riferisce invece Eutropio nel *Breviario dalla fondazione di Roma* (VII, 14-15); i principali autori cristiani dei primi secoli su Nerone: Lattanzio, *La morte dei persecutori* (II, 5-9), Eusebio di Cesarea, *Storia della chiesa* (II, 25), S. Girolamo, *Cronaca* (ad annos 208-212), Sulpicio Severo, *Storia sacra* (II, 28-29) e Orosio, *Storie contro i pagani* (VII, 7).

<sup>55</sup> Sull'immagine cristiana di Nerone v. gli ultimi due capitoli di CARLO PASCAL, *Nerone*, ECIG, Genova 1994.



di un'intera società, trapassa nell'idolatria senza ritegno con cui si acclama un pavido matricida al termine del primo atto, così la religiosità misterica di età imperiale, caratterizzata da complessi rituali sincretistici, è ora degradata all'ottuso salmodiare messo in moto dal 'miracolo' che apre il secondo atto<sup>56</sup>, mentre il topos dell'ostilità popolare verso la minoranza cristiana, reiterato nella letteratura patristica ma anche nella pittura di ogni epoca, esplode nella rabbia ferina scatenata contro mansueti suppliziandi nella prima parte dell'atto quarto<sup>57</sup>. La lettura cristiana dei materiali antichi produce una sistematica deformazione di contenuti e connotazioni solo in apparenza riconducibile all'intrinseco schematismo – qui del resto quasi abolito – della librettistica; e a colmare il vuoto lasciato dal vecchio armamentario letterario una sterminata documentazione storico-archeologica (Boito vi è rimasto ingolfato per un ventennio) viene arruolata per sostenere una facciata testuale che tocca punte di pura fantasmagoria: non da decifrare come anelito a un filologismo integrale, cui si opporrebbero comunque inderogabili esigenze di economia letteraria, piuttosto come virtuosistica *æmulatio* di quella pseudo-verosimiglianza storica allignante sotto il coevo recupero dell'antico (v. *infra*), qui ridotto a un pulviscolo di dettagli, sparsi con maestria ineguagliabile su un organismo inadatto per costituzione a interagire con essi e obbligati così a comporsi in un caleidoscopio, non di rado soffocante usbergo.

A necessario complemento dell'universo romano Boito – trascelti i colori più tenui della sua tavolozza – consacra l'intero terzo atto dell'opera alla comunità cristiana. L'antinomia fra i due mondi, realizzata con certissima accuratezza, emerge non soltanto dai profili dei personaggi, che spartiscono nettamente qualità positive e negative, ma forse ancor più dalla studiata correlazione di alcuni eventi drammatici: 1) la spettrale liturgia celebrata nel tempio di Simon Mago<sup>58</sup> (pp. 35-39, forse

<sup>56</sup> Nessun giudizio sul Cristianesimo non ortodosso dell'opera – un vischioso gnosticismo generosamente diluito con idolatria (v. nota 58) – può prescindere dal grado di conoscenza che se ne aveva all'epoca di Boito; prima delle scoperte di Nag Hammadi l'unica fonte antica sulla Gnosi restava lo scritto *Contro le eresie* di S. Ireneo di Lione, dal quale Boito ha tratto l'utensileria terminologica che intasa il secondo atto del dramma (sul 'miracolo' v. nota 59).

<sup>57</sup> Un embrionale ma interessante precedente nella 'scena ultima' (III) del *Poliuto*, in cui la folla e i sacerdoti pagani reclamano la morte dei cristiani (v. anche *infra*).

<sup>58</sup> Si avverta che Boito, pur conscio dell'appartenenza storica di Simone alla nebulosa ereticale della Gnosi, volle fare di lui l'antitesi religiosa del Cristianesimo, presentandolo come il leader di una setta sincretistica che fa le veci del Paganesimo (caso probabilmente unico nell'opera romano-cristiana). La figura di Simone inoltre discende dal già nominato Arpace di Bulwer-Lytton, essendo anzi l'ultima e la più compiuta nella galleria dei sacerdoti malvagi di Boito, che conta anco-

una scrematura del cruento *taurobolium* dei riti di Cibele)<sup>59</sup> contrasta con l'accorata rievocazione di un autentico episodio evangelico (Il «Sermone della montagna», da *Matteo*, 5-7, pp. 53-54), posta anch'essa a principio d'atto e calata in una forma responsoriale tanto ingenua da fuggire in un soffio le ipnotiche litanie gnostiche; 2) l'impostura dei sacerdoti simoniaci, che sulla credulità dei fedeli misurano festosamente il loro potere<sup>60</sup> (da p. 36), trova il suo contraltare nella spontanea purezza della canzone dei fiori (p. 55), lieta carola che chiude in tempo veloce – grazie ai suoi aerei quinari – la parte iniziale, lenta e solenne, dell'atto (tecnicamente è una delle pochissime concessioni alla librettistica del passato); 3) le ciniche istruzioni impartite da Simone ai suoi accoliti, affinché scaccino gli abbindolati fedeli e apprestino il teatrale raggio ai danni dell'agosto (pp. 40-41), sono l'antipode esatto dell'esortazione di Rubria alla preghiera (p. 54), miniata in soli quattro endecasillabi di gemmeo nitore<sup>61</sup>; 4) gli ingressi paralleli – Nerone nel tempio (p. 43), Simone nell'orto dei cristiani (p. 59) – tendono a effetti diametralmente opposti, ché il primo ripaga l'impostura sacerdotale con una violenza radicata nella medesima nequizia, il secondo glorifica l'innocenza proprio con l'abbandonare i giusti alle trame dei malvagi; 5) legati per antitesi l'ammissione di Nerone alla ierogamia con la posticcia «iddia»

---

ra l'Ariofarne di *Ero e Leandro* (Giovanni Bottesini, 1879) e lo Zoroastro di *Semira o La regina di Babilù* (per Luigi Sangermano, 1876 ca., non rappres.).

<sup>59</sup> Era una sorta di battesimo del sangue, che, sgorgato da un toro ucciso, aspergeva completamente il devoto. Menzionato già da Firmico Materno (*De errore profanarum religionum*, 28), fu verosimilmente la vivace descrizione datane da Prudenzius nel *Peristephanon* (X, 1011-1070), ripresa poi dall'antiquaria, a colpire la fantasia di Boito.

<sup>60</sup> Talune esternazioni di Simon Mago sui fedeli – «Favole attendono, vendiam lor favole» (p. 38) oppure «Nostro è chi teme, nostro è chi spera... Pregate, stolti! Pregate! Intanto / L'augure ride dietro l'altar!» (*ibid.*) – adattano motivi già visti a proposito del coro dei sacerdoti del *Poliuto* (lo spunto del prete pagano in preda a vinolenza proviene dall'orgia descritta nel cap. 8 del libro I de *Gli ultimi giorni di Pompei*). Un esile ma tenace anticlericalismo alligna nella cultura italiana del secondo Ottocento, ed ebbe in Carducci il suo strenuo campione.

<sup>61</sup> Forse un caso, ma ugualmente rappresentativo delle correlazioni brulicanti a rinsaldare la testura di un'opera, che le parole di Simone «Spegni le faci. Arda il sulfureo cero» (p. 40) si ridispongano in bocca a Rubria in «Arde la face» (p. 54, entrambe a principio della rispettiva parte), semplificandosi e sciogliendo la durezza dell'ordine in placida contemplazione; assolutamente non casuale invece il passaggio dal plumbeo vocalismo di Simone, gravitante attorno al nucleo /e/-/o/-/u/, all'apertura del gruppo /a/-/e/, predominante in tutta l'esposizione di Rubria, cui corrisponde la contrapposizione fra il crepitare simoniaco di consonanti dure – come la vibrante /r/, l'occlusiva /t/ o i grumi /sp/ e /pt/ – e la chiostra di consonanti più morbide, tali anche grazie a lemmi e sintassi relativamente semplici, come la dentale sonora /d/, la nasale /n/, e la fricativa sorda /s/ (quasi promanzione di 'Signore').

(da p. 44) e la premurosa accoglienza riservata dai cristiani alla disfatta Asteria (da p. 56), come anche l'empito sessual-tanatofilo che equipara quest'ultima all'imperatore (all'acme nel quinto atto) e i sentimenti appena affioranti fra Rubria e Fanuèl; 6) e la gioconda distruzione degli idoli<sup>62</sup> (da p. 48) non lascia che rovine materiali, la denuncia del vuoto spirituale che ben s'addice a un Nerone illusorio vincitore e altresì dispensiere di una giustizia inconcludente, laddove l'infrangersi dell'indifesa serenità dei cristiani (da p. 63) necessita di un lungo, graduale dispiegarsi delle 'posizioni' drammatiche dei personaggi per culminare nel solenne ammaestramento di Fanuèl ai compagni: segue una sorta di coda, animata dall'accostamento di mesta rassegnazione del coro e strazio a stento contenuto di Rubria, che si spegne come un lento tramonto.

Qualche precisazione meritano le parole di Fanuèl:

Non resistete al malvagio. L'esempio  
 Ne dié il Signore. Il Signor sia con voi.  
 Nessun chieda ragione  
 Se piace a Dio di far possente un empio  
 Per infrangerlo poi. 5  
 Vivete in pace, e in concerto soave  
 D'amore, mani aperte alla carezza.  
 Sia sulle vostre labbra il bacio e l'Ave  
 E l'allegrezza.  
 La giornata è compita 10  
 Pel fratel vostro e il suo carco depone.  
 Voi camminate in novità di vita  
 Ed in pienezza di Benedizione<sup>63</sup>.

Neanche a una lettura distratta potrebbe sfuggire il senso di questi versi: il centone di brani neotestamentari e segnatamente paolini<sup>64</sup> non è

<sup>62</sup> Alquanto rara nell'opera italiana la devastazione volontaria di un luogo sacro: appena accennata nel *Poliuto* (II, 7) e nella versione francese (III, 5), vanta un illustre precedente nel *Demofoonte* di Metastasio, mus. A. Caldara (1733, II, 9) e uno oscuro ma speziato di blasfemia in *Cleopatra e Cesare* di Giovanni Gualberto Bottarelli, mus. di Carl Heinrich Graun (II, 16 e segg.), l'opera che nel 1742 inaugurò, alla presenza di Federico II di Prussia, il Teatro Reale dell'Opera di Berlino.

<sup>63</sup> BOITO, *Nerone*, p. 63.

<sup>64</sup> Citazioni letterali sono: /Non resistete al malvagio/ (*Matteo*, 5, 39), /Il Signor sia con voi/ (S. Paolo, *2 Tessalonicesi*, 3, 16), /L'esempio | Ne dié il Signore/ (*1 Pietro*, 2, 21), /Vivete in pace/ (S. Paolo, *1 Tessalonicesi*, 5, 13), /Voi camminate in novità di vita/ (id., *Romani*, 6, 4); assai prossime a svariati passi paolini le raccomandazioni al /bacio/ di v. 8 (*Romani*, 16, 16, *1 Corinzi*, 16, 20, *2 Corinzi*, 13, 12, *1 Tessalonicesi*, 5, 26) e all' /allegrezza/ di v. 9 (*2 Corinzi*, 13, 11, *Filippesi*, 4, 4, *1 Tessalonicesi*, 5, 16); molto più evanescente lo sfondo veterotestamentario, così familiare invece a drammaturghi e librettisti dell'Ottocento, affiorante nell'immagine del-

la capitolazione ideologica di uno scapigliato caduto in serotina apostasia e tantomeno l'espedito dell'uomo di teatro inteso all'accorto governo del *tour* emotivo del suo pubblico. La citazione quasi letterale di passi evangelici era ancora del tutto inusuale nella librettistica italiana, che aveva sempre filtrato i testi sacri attraverso strutture linguistiche rigidamente prefissate; a conferire il valore di tornante storico all'esempio riportato è la circostanza che la costruzione drammatico-stilistica della sfera cristiana prescinde ormai completamente da una intelaiatura di dati pertinenti al mondo pagano, quel che invece avveniva per il coro dei cristiani del *Poliuto*. La crisi tardo-ottocentesca della librettistica, infatti, favorendo l'apertura del sostrato letterario a materiali provenienti da generi precedentemente esclusi dall'assimilazione stilistica, offrì a Boito l'estro di dar vita a quel che non è più un rifacimento ma una parafrasi letterale – lo si evince anche dal basso grado di stilizzazione –, qualcosa che non si limita a somigliare vagamente ma che si sovrappone al modello, non senza ambiguità<sup>65</sup>. Lo sviluppo della dimensione cristiana venne condotto anche intersecando tipologie drammatiche persistenti, come la figura di Fanuèl mostra, amalgama di tratti del sacerdote-profeta, del padre e del più generico 'anziano del gruppo', presente

---

l'empio innalzato e abbattuto (v. 4-5), che mescola l'archetipo del re di Babilonia di *Isaia* 14, 3-19 con quello del principe di Tiro di *Ezechiele*, 28, 1-19. Di grande importanza storica la 'virata' verso il Nuovo Testamento, qui agevolata dalla pingue farcitura paolina, dovuta non alla banale circostanza che il primo abbozzo dell'opera prevedesse la figura dell'apostolo, ma alla reinterpretazione decadente dell'antica dicotomia, il cui relazionamento dei mondi romano e cristiano implicava un'apertura nuova agli orizzonti letterari di riferimento (v. anche la nota seguente e *infra*): l'incontestabile affinità del congedo di Fanuèl alle parentesi delle epistole paoline corona la disposizione di un asse simbolico sottostante alla drammaturgia del personaggio, che ripara alla scomparsa delle connotazioni tradizionali e lo inserisce dialetticamente nella costellazione dell'opera. Aggiungiamo che al tono scopertamente patetico-decorativo della sfera cristiana non è estranea la ricezione della celeberrima *Vie de Jésus* di Ernest Renan (1863), che spodestò di slancio il monopolio della sobria storiografia protestante grazie all'abile innesto di categorie psicologiche sulla piattaforma stilistica del romanzo storico (v. nota 75).

<sup>65</sup> Si vedano le citazioni dal *Sermone della montagna* in apertura d'atto e il *Pater noster* di Rubria a p. 20, quest'ultimo da confrontare con l'*Ave Maria* di Desdemona dal quarto atto dell'*Otello*, composto dallo stesso Boito per Verdi (1887): l'osservanza dell'estetica librettistica tradizionale guidò l'autore a una stilizzazione molto più accentuata, che assicura alla rielaborazione piena autonomia poetica rispetto al modello sacro. Per la prima volta nel *Nerone* la librettistica sconfessa il principio cardine di fondere materiali estrapolati da diversi generi – ciò che causava una superficie stilistica ibrida – in favore della riproduzione diretta di un solo modello chiaramente identificabile.

già nel romanzo di soggetto antico<sup>66</sup>; Boito riuscì perfino a plasmare un registro amoroso specifico della sfera cristiana – appena intravisto al termine del *Poliuto* – tramite il geniale adattamento di due convenzioni basilari del melodramma romantico, ossia il contrasto (atto III) e la riconciliazione degli amanti (atto IV, parte II): vertente quello su una colpa religiosa anziché sentimentale, che espone Rubria a una censura morale revocata solo in punto di morte, secondo il topos del fraintendimento tragico, notevole questa sia per la sapiente ripresa di stilemi dal repertorio amoroso dell'opera primo-ottocentesca – vivaio d'elezione dell'eros 'angelico' – sia per la sostituzione del luogo simbolico di ricongiungimento, che non è più l'aldilà ma una rosa di ricordi, altrettanto 'sacri' quanto remoti dalla realtà.

Una correlazione dinamica fra il patrimonio classico, l'ottica decadente e la dicotomia morale consustanziale al pensiero occidentale sovrintese alla genesi del mondo romano del *Nerone*, eletto a fior di conio uno stile librettistico alchemicamente decantato a *unicum*, non imitabile e neppure immaginabile in assenza degli orizzonti cui dà forma: 'ammorbidente' il più possibile la rigidità degli istituti librettistici tradizionali – e con ciò sospendendo di fatto le virtualità musicali della sequenza verbale – Boito propiziò una sorta di osmosi fra elementi selezionati e testo d'arrivo, in modo che sostanza e forma – per la prima e ultima volta nella storia della librettistica in lingua italiana – si influenzassero vicendevolmente. Ne scaturì un dettato che rimpiazza proporzioni e simmetrie predeterminate con un flusso 'aperto', imparentato a quello del teatro in versi e non immemore di certa lirica romantica minore, irregolarmente segmentato ma d'inestimabile plasticità, mediatore disinvolto nel mediare fra i molti registri espressivi e tale da assorbire senza residui l'azione, ora non più diluita nei meccanismi convenzionali ma in tutto aderente al proliferare sintagmatico. Nessun aspetto del dramma si è sottratto alle conseguenze di questo procedimento poetico, dalla macroarchitettura alla caratterizzazione dei personaggi; l'assenza stessa di una fonte diretta, necessaria per alcuni dei più cospicui libretti del poeta<sup>67</sup>, non fu affatto un caso, favori anzi quella ricerca inesausta e tormentosa, ancora avvertibile nelle pieghe del testo, severa, silente musa ispiratrice.

<sup>66</sup> Sul romanzo ottocentesco di soggetto antico e neroniano v. PAOLO FEDELI, *Il romanzo*, in «Lo spazio letterario», vol. IV, pp. 117-200.

<sup>67</sup> Dall'*Amleto* per Franco Faccio (1865) attraverso il *Mefistofele* (1868), *La Gioconda* per Amilcare Ponchielli (1876), *l'Ero e Leandro* (1879) fino ai verdiani *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), la creazione librettistica di Boito si snodò in dialogo con singoli capolavori letterari.

Quanto detto consente di mettere a fuoco un lato vitale dell'opera di Boito, quell'inusitato rapporto con un retroterra letterario e simbolico a partire dal quale non è impossibile redimere il *Nerone* – ma più in generale l'approccio con il libretto d'opera – da un'esegesi abitualmente refrattaria all'impiego di categorie obiettive. Dismessa una buona volta l'usanza d'invilire versificazione e contenuti di un libretto a mera funzionalità scenico-musicale, ignorando l'insopprimibile, specialissima 'letterarietà' di quelli che sono testi poetici a tutti gli effetti, si assisterà allo schiudersi del valore estetico di un libretto, fondato sull'interazione fra due fattori storicamente determinati, ovvero le leggi che soprintendono all'articolazione della compagine drammatica e i materiali letterari chiamati a costituirla<sup>68</sup>. Meno dell'evoluzione storica della librettistica italiana fra Otto e Novecento, cui peraltro s'è fatto cenno, interessa in questa sede il concorso di spunti assorbiti nel tessuto vivente del *Nerone*.

Rispetto al Neoclassicismo in voga durante il primo Ottocento il successivo 'ritorno' all'Antichità e al mondo romano si caratterizzò primariamente per il graduale venir meno dell'azione regolamentatrice svolta dai generi (non soltanto letterari), per mezzo dei quali un retaggio di contenuti e valori era stato accuratamente modellato, e che ora si trovava esposto all'impatto – talvolta snaturante, talaltra distruttivo – con una modernità inabile a ogni forma di venerazione, anzi ben decisa ad ascrivere il passato fra i propri fasti. Alimentata dal rifiuto per l'obiettività di Positivismo e Naturalismo, dalla rinuncia all'impegno e alla finalità dell'arte nonché da un sordo disagio nei confronti della realtà sociale, quell'inclinazione dello spirito verso prospettive eccentriche denominata complessivamente Decadentismo<sup>69</sup> volle affrancato il patrimonio antico sia da un certo accademismo ufficiale che pareva aduggiarlo sia da ideali e valori etici ivi depositati, per svilupparne potenzialità ignote, di cui alcune circostanze – come i progressi di archeologia e filolo-

<sup>68</sup> Sospesa nel limbo dei *marginalia* comuni a italianistica e ricerca sull'opera la librettologia è ancora lontana, tanto da non avvertirne consapevolezza alcuna, dall'assestamento teorico-metodologico spacciato dalla fronte onomastica. Le nuove ricerche – sgravatesi per tacito accordo da quell'impegnativa riflessione sui fondamenti epistemologici che dovrebbe accompagnare i progressi di qualsivoglia disciplina e che gli studiosi odierni hanno sveltamente relegato nello stambugio delle anticaglie – pendolano fra pedissequa ricostruzione documentaria e verifica putativa della funzionalità di singoli esemplari, con l'unico risultato d'inverare il motto oraziano «ex fumo dare lucem» a rovescio.

<sup>69</sup> Esemplare, per concisione e profondità, l'introduzione di MARIO PRAZ, *Decadentismo*, in «Enciclopedia del Novecento», a cura di Aldo Ferrabino, vol. II, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1977, pp. 10-23. Per l'ambito letterario italiano vale sempre WALTER BINNI, *La poetica del decadentismo*, Sansoni, Firenze 1996 (princeps 1936).

gia, la diffusa coscienza storica e l'attenzione politica verso il mediterraneo orientale – aumentavano l'attrattiva. Il nuovo dialogo con l'Antichità cessò di svolgersi in termini d'innovazione razionale e progressiva, quale fu dal tardo Quattrocento, per seguire la via dell'esplorazione – magari disordinata, non di rado provocatoria – dell'inusuale, della fuga dal presente anziché della sua interpretazione, dell'istintiva (con)fusione di quanto le norme estetiche avevano sin'allora tenuto distinto (anche a rischio di vestire la toga al torbido fondame, viepiù invadente, dell'immaginario collettivo)<sup>70</sup>; fra la *Salammbô* di Gustav Flaubert (1862), architettura romanzesca sepolta in un rigoglio di efflorescenze epiche, e il popolare, pachidermico *Quo vadis?* di Henrik Sienkiewicz (1894) prendono forma definitiva – passando per la *Thaïs* di Anatole France (1890), in cui misticismo e ironia non fanno che rovesciarsi l'uno nell'altra, per la *Salome* di Oscar Wilde (1896), raffinato conflitto di opposti motivici sdegnosi di armistizio, per gli ammalianti balsami di certa poesia di Swinburne, Mallarmé e Rimbaud come pure per l'industriosa pittura di soggetto antico<sup>71</sup> – i componenti della moderna sensibilità anticheggiante: la contiguità con quell'Orientalismo sensuale e sfavillante (anche di ispirazione biblica) già tipico della cultura francese, la figura della *femme fatale*, che dell'Antichità decadente riassumeva l'irresistibile fascinazione, l'intreccio con il motivo del primo Cristianesimo, il quadro di una romanità paludata dei suoi vizi, l'eclissarsi di un'istanza morale assoluta, e – negli autori più avvertiti – quelle strategie di scrittura miranti a ibridare registri espressivi propri di generi diversi, a sciogliere la descrizione ambientale dai nessi diegetici e l'in-

<sup>70</sup> Densità e precocità della seguente citazione – tratta dall'originalissimo *Mademoiselle de Maupin* di Théophile Gautier (1835) – ne fanno il *big bang* (sebbene involontario) dell'incipiente Romanità di largo consumo: «Tibère, Caligula, Néron, grands Romains de l'empire, ô vous que l'on a si mal compris, et que la meute des rhéteurs poursuit de ses aboiements, je souffre de votre mal ... Moi aussi, je voudrais bâtir un pont sur la mer et paver les flots; j'ai rêvé de brûler des villes pour illuminer mes fêtes; j'ai souhaité d'être femme pour connaître de nouvelles voluptés. – Ta maison dorée, ô Néron! n'est qu'une étable fangeuse à côté du palais que je me suis élevé; ma garde-robe est mieux montée que la tienne, Héliogabale, et bien autrement splendide. – Mes cirques sont plus rugissants et plus sanglants que les vôtres, mes parfums plus âcres et plus pénétrants, mes esclaves plus nombreux et mieux faits; j'ai aussi attelé à mon char des courtisanes nues, j'ai marché sur les hommes d'un talon aussi dédaigneux que vous» (nouvelle édition, 1864, cap. V). Notiamo che a inanellare le esternazioni di ammirazione per Nerone di intellettuali e artisti ottocenteschi si otterrebbe un'estrosa collana.

<sup>71</sup> Contribuirono alla visione decadente dell'Antichità i dipinti di Lawrence Alma Tadema, Jean-Léon Gérôme e Gustave Boulanger, all'epoca assai apprezzati, convertiti oggi in copertina di ristampe o incisioni musicali.

dole dei personaggi da convenzionali paradigmi caratteriali, a rinchiudere per così dire l'opera su se stessa, indifferente al corso del mondo e spesso elevata a una compiaciuta impassibilità. E lo splendore irradiato dalla romanità decadente – che, deposti i lauri repubblicani, è tutt'uno con un *Imperium* opulento di sfrenatezze e crudeltà<sup>72</sup> – non si dovette a un vero superamento dell'antica dicotomia: per l'epoca in cui il pensiero scientifico permeò sia il mondo spirituale, espugnando la roccaforte della religione, sia quello materiale, ormai a rimorchio del *boom* tecnologico, sembra più opportuno parlare di rimozione, all'ombra della quale si produsse un curioso avvicinamento e interscambio di qualità fra la sfera pagana e quella cristiana<sup>73</sup>, mentre i connotati deteriori della romanità vennero parzialmente 'sterilizzati' e – grazie all'enorme libertà di sintesi – sottoposti a quell'ambigua operazione di *maquillage* estetizzante con cui si chiuderà una tradizione millenaria.

Gran parte di quei tratti sono stati variamente recepiti dal *Nerone* di Boito, primo, vero libretto decadente del teatro lirico italiano (pochissimi vi faranno seguito)<sup>74</sup>: il protagonista sbaraglia per disomogeneità strutturale qualunque concorrente, Asteria incarna una *femme fatale* fra le più riuscite della nostra letteratura, il mondo romano è un campionario di allettante negatività e soverchia antiquaria, il Cristianesimo viene diligentemente distillato dai testi antichi, in un libretto che ad ogni pagina ribadisce un'orgogliosa non-somiglianza con gli esemplari di un passato incancellabile e pur mirabilmente trasceso. Ma l'opera non cela le sue peculiarità: esposto ai fumi del cattolicesimo paneuropeo – il cui congenito, mai sopito manicheismo modulava dalle melensaggini da educando della *Fabiola or the Church of the Catacombs* di Nicholas Wiseman (1855) fino alla biliosa veemenza dell'*Antéchrist* di

<sup>72</sup> Accanto a Tacito, impietrito censore dell'umana depravazione, offrivano testimonianze esplicite di un clima storico efferato i massimi autori di età giustapunto neroniana, il Seneca delle tragedie e Lucano (*La guerra civile*), unanimi nel denunciare l'inanità della violenza e dell'ingiustizia in cui sembrava sprofondare il mondo. Il *Satyricon* di Petronio scampò meno di altri testi alla lettura integralista che divulgò l'immagine di una società depravata e incapace di misura (l'esperimento decadente di edulcorare miasmi millenari portò a quell'indeglutibile infuso di edonismo e carnalità salottiera che è l'*Aphrodite* di Pierre Louÿs, 1896).

<sup>73</sup> Si vedano le paradossali parabole esistenziali di Paphnuce e Thaïs nella *Thaïs* di France o la galassia umana dell'imponente *Kejser og Galilær* di Henrik Ibsen (1873; ma già nel *Giuliano l'Apostata* di Cossa compaiono i rappresentanti di un Cristianesimo non più soltanto remissivo ma anche aggressivo e intransigente).

<sup>74</sup> Alla ricezione di D'Annunzio e ai suoi imitatori (*in primis* Sem Benelli) si riduce l'avventura decadentista della librettistica nostrana (tracce occasionali nei testi di Luigi Illica).



Ernest Renan (1873)<sup>75</sup> – Boito si premura di conservare l'opposizione fra sfera romana e cristiana, senza soffocare del tutto un orientamento morale riconducibile all'antica dicotomia. Questa, pur sommersa da una testura incomparabilmente densa, impedisce che personaggi ed eventi assurgano a uno status di a-moralità, come s'è più volte affermato, lasciando il mondo del *Nerone* in bilico fra dimensioni diverse, risultato di un'estrema tensione fra conquista del nuovo e impossibilità di staccarsi del tutto da una tradizione culturale che aveva sostanziato di sé anche la librettistica. E seppur meno amato, fors'anche perché meno 'perfetto' degli altri capolavori di Boito, certamente il *Nerone* costituisce lo sforzo supremo di afferrare quell'ideale – cantato dal poeta in un carne di gioventù e inseguito faustianamente tutta la vita – di un'arte «franca dai rudi vincoli / del metro e della forma»<sup>76</sup>.

#### IL LIBRETTO DELLA *MELENIS*

Andata in scena il 13 novembre 1912 al teatro Dal Verme di Milano, la *Melenis* di Riccardo Zandonai (1883-1944) è testimone eloquente del periodo storico in cui ha visto la luce. La frenetica ricerca di stili e soggetti che agitò l'opera italiana nel primo quindicennio del nuovo secolo tradiva ben altro che l'ansia dell'artista di sopravvivere professionalmente fra l'incudine del repertorio e il martello degli editori, giusta il *leitmotiv* epistolare su cui gli studi recenti, affetti dal facile documentarismo invalso nel settore umanistico, si sono bravamente arroccati: se mai la sotterranea, persistente insicurezza di un'intera generazione di fronte al compito storico – al quale non era stata minimamente preparata – di rinnovare la sostanza 'linguistica' di un lungo passato musicale, senza sconvolgere strutture formali e coordinate culturali – come i presupposti di genere, decisivi per la differenziazione dei filoni verista, storico ed esotico, un background poetico-letterario scaduto a retrobottega della messinscena e l'irrinunciabile 'concordia' estetica con il pubblico – sulle quali riposavano da sempre valore e legittimità dell'esemplare singolo rispetto all'onnipresente tradizione<sup>77</sup>. All'esaurirsi del revival roma-

<sup>75</sup> Centrata sugli anni di Nerone, del quale tratta nei toni che il titolo preannuncia, l'opera fa parte della *Histoire des origines du christianisme* (7 voll., 1863-1883), ambizioso affresco sugli albori della nuova religione che – grazie alla suggestiva tensione fra rigore storico e "strappate" letterarie – esercitò durevole influenza sulla cultura europea, a partire dalla *Vie de Jésus*; Boito vi trasse innumerevoli spunti.

<sup>76</sup> È il celebre *Dualismo* (1863), presente in qualsiasi antologia di Boito.

<sup>77</sup> Aprico affaccio sull'opera italiana del primo Novecento in GUIDO SALVETTI, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in «Musica in scena», vol. II, pp. 396-432.

no tardo-ottocentesco sembrava dover rimediare, e con quale munificenza, l'attesissimo *Nerone* di Boito, il cui parto tuttavia era continuamente annunciato e ogni volta smentito, mentre il successo del *Quo vadis?*, capostipite di uno sparuto drappello di opere dei martiri<sup>78</sup>, la produzione operistica francese di soggetto antico – proseguita anche da compositori del calibro di Jules Massenet, che tentò di rinverdire i successi di *Hérodiade* (1881) e *Thaïs* (1894) con le tarde e meno vitali *Roma* (1912) e *Cléopâtre* (1914, post.) – e gli scossoni prodotti da *Salome* (1905) ed *Elektra* (1909) di un Richard Strauss erettosi campione dell'Antichità di cassetta, tenevano desto un silenzioso interesse per quell'ambito, ancora incapace però di sfociare nel capolavoro. Diversamente dai rappresentanti della cosiddetta giovane scuola, che avevano disertato il genere antico (fa eccezione la *Dejanice* di Angelo Zanardini e Alfredo Catalani, 1883)<sup>79</sup>, il giovane Zandonai si entusiasmò proprio per il soggetto romano, peraltro in significativa sintonia con i coetanei Ottorino Respighi e Ildebrando Pizzetti, che, in anni di riflusso verista e montante invasamento medievale, al mondo antico tributarono le loro primizie: rispettivamente *Semirâma*, aggiogato un libretto d'incrollabili novenari – caso davvero unico nella storia dei testi lirici – di Alessandro Cerè (1910), e *Fedra*, severamente drappeggiata per le giunoniche esuberanze della tragedia di Gabriele D'Annunzio (comp. 1909, 1<sup>a</sup> esecuz. 1915), estremo rigurgito neoclassico di rilievo nel teatro italiano. Dunque con *Melenis*, l'opera che Zandonai volle anche malgrado le perplessità di Ricordi e che un'occasionale incomprensione di pubblico abbandonava all'oblio, il tema romano conquista d'un balzo un primato storico altrimenti inattuabile.

Complessi i rapporti dell'opera, nella fattispecie del libretto, con il retroterra della romanità. Autori del testo – alla cui genesi il compositore prese parte attiva – furono Massimo Spiritini (1879-1963), diploma-

<sup>78</sup> Citiamo *Una famiglia di martiri*, libr. Enrico Valle (1896), *Quo vadis?* di Vitaliano Riderelli, mus. Francesco Saverio Collina (1907, non rappres.), *Prisca*, libr. Pasquale de Francischi (1908), *Cecilia*, mus. Armando Mercuri (1910), *Grido di popolo*, *Roma antica*, mus. Rocco Trimarchi (1911), *Quo vadis?*, libr. Vittorio Fontana (1914).

<sup>79</sup> Il successo dell'*Aida* (Ghislanzoni e Verdi, 1871) aveva ravvivato l'interesse per l'ambientazione antico-orientale, calamitata sia dalla figura di Cleopatra, ospite fissa delle scene negli anni Settanta e Ottanta, sia da soggetti di targa francese e inglese, del resto non ignoti alla produzione operistica precedente, come il *Sardanapalo* di D'Ormeville e Giuseppe Libani (1880), il notevole *Figliol prodigo* di Zanardini e Amilcare Ponchielli (1880), la *Salammbò* di Zanardini e Niccolò Massa (1886. Incompiuta restò l'omonima opera che Ghislanzoni scrisse per Errico Petrella).

tico e letterato, e Carlo Zangarini (1874-1943), commediografo, giornalista e librettista di mestiere, già collaboratore di Zandonai per la recente *Conchita* (1911)<sup>80</sup>. Non l'ambizione di emulare il colosso di Boito mosse gli autori: ne fanno fede la centralità della tematica amorosa, declinata in tutti i registri, assieme all'insistito scavo psicologico. La *Melēnis* nonpertanto guarda, con voracità certo molto minore, alle stesse quinte letterarie e culturali del *Nerone*: dalla Francia dei primi fermenti parnasiani proviene, infatti, la fonte dell'opera, il poema *Melēnis* di Louis Bouilhet (1851)<sup>81</sup>, volatile elisir ottenuto dall'elegia latina in lega con il *Satyricon*, d'impronta francese anche la visione decadente – pur assai smussata – della romanità, cui si sommano molteplici spunti dell'opera e anche del romanzo di soggetto antico, il tutto filtrato attraverso il modello drammaturgico imposto da Luigi Illica a cavallo del secolo<sup>82</sup>. Così al dramma fu dato un ritmo piuttosto lento e diseguale, compensato dai numerosi dettagli funzionali alla pittura d'atmosfera e di sentimenti, ferme restando la chiarezza delle dinamiche azionali e la definizione delle figure, raggiunte anche a costo di un'andatura espressiva prosaica e non scevra di sbalzi, mentre la scansione in ampi blocchi narrativi, relativamente autonomi e diversificati per tono ed estensione, ricorda strategie costruttive non solo del coevo teatro di parola ma anche della narrativa.

Sulla superficie stilistica del libretto si depositano le tracce di una lunghissima storia<sup>83</sup> che, indipendentemente dalla consapevolezza dei suoi fruitori, non ha proceduto in maniera necessariamente lineare e men che meno è rifuggita da risultati privi di incongruenze:

... romanamente  
saprò morire! Oh bello  
entrar nudi nel circo,  
coi muscoli lucenti

<sup>80</sup> Insensibile alle sirene antiche, Zangarini aveva scritto in precedenza soltanto un *Catullo* (1904) per l'opera che Bruno Mugellini non completò.

<sup>81</sup> Del tutto indipendente dall'opera di Zandonai ma ispirata al poema di Bouilhet è la *Melēnis* di Georges Spitzmuller per la musica di Sylvio Lazzari (comp. 1910 ca., 1ª esecuz. 1927).

<sup>82</sup> Semplicemente inspiegabile la mancanza di studi generali su una figura centrale come Illica. Pochissimi i suoi libretti ispirati al mondo antico e mitologico, come *Anton*, mus. di Cesare Galeotti (1900, sulla tribolata vita di S. Antonio Abate) e *Cassandra*, mus. di Vittorio Gnecci (1905).

<sup>83</sup> Alla prospettiva d'indagine definita sbrigativamente topologica – facente capo al fondamentale *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* di Ernst Robert Curtius (1948, traduz. ital. a cura di Anna Luzzatto, Mercurio Candela e Corrado Bologna, *Letteratura europea e medioevo latino*, La Nuova Italia, Scandicci 1992, poi ristamp.) – nonché alle ricerche sulla stilistica di Spitzer, Auerbach e Contini si ispirano le analisi delle pagine seguenti.

al sole, il sol negli occhi	5
e davanti la morte o la vittoria!	
Bello e viril dal mondo	
licenziarsi e da Augusto, e sorridenti,	
mentre nelle tribune Roma freme,	
lanciarli il <i>morituri te salutant!</i> <sup>84</sup>	10

Il vibrante auspicio di Marzio, protagonista maschile dell'opera, risveglia incontanente simulacri mnestici di varia consistenza e di origine non sempre appurabile, tutti però ben presenti alla fantasia e, grazie all'efficace falsariga del topos della 'bella morte', saldamente intrecciati in una panoplia non indegna di un trionfo consolare. A cominciare dal «morire romanamente» (v. 1-2), concetto pressoché sconosciuto ai testi classici e che delimita l'ultima frontiera nel cammino linguistico del moderno avverbio 'romanamente': estraneo alla locuzione latina «romano more» (o simili, come «romana consuetudine»), che indicava la conformità di un uso a un canone giuridico, linguistico o ad altra costumanza riconosciuta<sup>85</sup>, trasse dal corrispondente aggettivo sia un valore sinonimico indefinito per 'latino' ovvero 'italico', sia uno più ristretto segnalante affinità con una qualsiasi prassi (specie religiosa) seguita a Roma, e si diffuse solo nel corso del secondo Ottocento, prevalentemente nella prosa non artistica, come antonomasia di 'virtuosamente', per precisarsi infine come sinonimo di 'al modo degli antichi romani'; prendeva forma moderna un'idea laica di morte eroica, solo in parte legata al patriottismo risorgimentale, puntata su principi quali coraggio e spirito di sacrificio, ma anche permeabile a quel rumoroso velleitarismo che, da orpello poetico, esalava lentamente a intossicare l'opinione pubblica di un paese disunito e insicuro, infiltrandosi fin nelle aule della politica<sup>86</sup>: Cossa non paventò di gettare tale nesso nell'affocata fucina stilistica dei suoi drammi (*Mario e i Cimbri*, II, 2, *Nerone*, IV, 5), ove il virtuale paradosso di ricondurre a un'entità storica il risultato di quan-

<sup>84</sup> MASSIMO SPIRITINI, CARLO ZANGARINI, *Melenis*, Ricordi, Milano 1912 (timbro a secco 11-12), p. 11.

<sup>85</sup> Sono gli storici a offrire un quadro ben definito: al campo giuridico-legislativo rimandano Sallustio (*La congiura di Catilina*, 29, 3) e Tito Livio (*Storia di Roma dalla fondazione*, XLI, 20, 1), a quello militare Livio (XXIV, 48, 11 e XXXVI, 28, 5) e infine al religioso Livio (id., XXXIX, 16, 8) e Tacito (*Annali*, VI, 37 e XVI, 6).

<sup>86</sup> Procedendo da spunti danteschi e petrarcheschi, la lirica civile dell'Ottocento coltivò a lungo – da Foscolo a D'Annunzio – la glorificazione della passata supremazia culturale italiana unita a quella di un futuro parimenti radioso (e non limitato alle arti); con Carducci gli auspici coagulano definitivamente attorno all'immagine di Roma, ineschivabile labaro del riscatto nazionalista e infine di periture glorie imperiali, v. GIARDINA-VAUCHEZ, *Il mito di Roma*, pp. 177-203 e 212-220.

to vi si era culturalmente allontanato si risolve in riconciliazione estetica di elementi a pari merito inautentici, mentre un autore mai colto in fallo di castimonia espressiva o men che meno riottoso alla retorica romana come D'Annunzio seppe appagarsi di una sfumatura meno enfatica dell'avverbio (*La Gloria*, 1899, III, 1, dove il 'parlare romanamente' si limita comunque a una somiglianza tutta esteriore con l'omologo attestato di rado nelle fonti latine). Poca fortuna esso ebbe nella librettistica, tendenzialmente propensa – anche dopo i mutamenti tardo-ottocenteschi – allo sfruttamento di materiali già collaudati: lo troviamo nel *Nerone* di Targioni-Tozzetti e Mascagni (1935, III, 5), rimastovi però dall'originale di Cossa, mentre una felice variante della locuzione – rifatta su un aneddoto di Svetonio – si legge nel pregevole quanto ignoto *Irnerio* di Marino Merello, mus. Edoardo Modesto Poggi (1899, IV, 3: «Morivano i Romani / In piedi, gravi, ne la toga avvolti») <sup>87</sup>.

Non meno genuinamente romani dovrebbero guizzare i /muscoli lucenti l al sole/ (v. 4-5), per i quali tuttavia scarsi riscontri offrono gli autori classici: del sintagma non v'è traccia nella lirica e nella bucolica greche – appassionata conquista di tutto il sensibile la prima, ansante di misurata sensualità la seconda –, ma neanche nei poeti erotici latini, mentre Marziale, diviso fra giochi del circo e parossismi corporei d'ogni fatta, si arresta a presentirlo; affiorerà invece in Virgilio («iuventus / nudatosque umeros oleo perfusa nitescit», *Eneide*, V, 134-135) e in Stazio («pinguicute fuscatur olivo / ... alique nitescunt», *Tebaide*, VI, 576-577), concentrati, in sobria continuità con pratiche allora vive, sul collegamento del verbo (in entrambi gli esempi lo stesso) al referente che ne provoca l'effetto (l'olio). Si uniforma al disinvolto eclettismo dell'epoca la rielaborazione librettistica, laddove nei due esempi latini legittimità e morfologia degli incisi poggiano sui presupposti del genere letterario, il poema epico di contenuto mitologico, che ammetteva l'episodio ludico – giochi funebri, in onore di Anchise nell'*Eneide*, del piccolo Ofelte nella *Tebaide* – costruito in base a norme codificate <sup>88</sup>. E appunto la fattura dell'esito

<sup>87</sup> La *Vita di Vespasiano* tramanda la massima del decimo cesare in punto di morte: «imperatorem... stantem mori oportet» (24); se ne rammenterà, fra gli altri, Ibsen nel *Keiser Julian* (IV, 2: «un imperatore deve morire in piedi»). Variante retorica della morte volontaria, il concetto del morire in piedi emerge anche da altri autori, come il Seneca delle *Lettere morali a Lucilio* (IV, 37, 2); privato dello scenario romano conoscerà scarsissime riprese nella librettistica (*Il Teuzzone*, di Apostolo Zeno per Paolo Magni e Clemente Monari, 1706, I, 1: «Morire in piedi un re sol dee») o nel teatro di parola (D'Annunzio, *La Gloria*, II, 3: «capace di morire in piedi»).

<sup>88</sup> Non se ne discosta nemmeno l'eccentrico Ovidio di *Metamorfosi*, X, 176-177 («Corpora veste levant et suco pinguis olivi / splendescunt»). La celebrazione dei giochi funebri di Patroclo, che riempie il libro XXIII dell'*Iliade*, è il capostipite del topos.

moderno, crogiolantesi in ebbra ridondanza verbale, tradisce l'ammiccare a un repertorio di luoghi comuni ingrosmatosi nel corso dell'Ottocento, allorquando legioni di letterati e pittori sacrificavano con trasporto allo stereotipo di una raffigurazione tattile e spesso morbosamente cruenta della civiltà romana, con l'illusione di recuperarne aspetti essenziali; il feticismo anatomico inaugurato da D'Annunzio dovette poi suggerire sia la sostituzione del generico 'membra' con il più specifico 'muscoli' (estraneo al lessico poetico alto), sia di portare alla luce la potenziale spettacolarità del passo tirando in ballo al posto dell'olio il sole<sup>89</sup>.

Altro discorso per la contrapposizione 'morte-vittoria' (v. 6). In apparenza un'espressione banalmente formulare, atta a fissare una polarità pur in assenza di connotazioni speciali, in realtà un binomio ricorrente sia nella tradizione tragica (restando ad Alfieri: *Rosmunda*, II, 2, *Bruto primo*, II, 7, *Antonio e Cleopatra*, III, 2) che librettistica, principalmente ottocentesca (così squillante nel *Macbeth* di Piave e Verdi, 1847, IV, 7, ma già nel popolare coro *Si ridesti il Leon di Castiglia* dall'*Ernani* degli stessi, 1844, III, 4)<sup>90</sup>, non insolito nella poesia epica (Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, XII, 60, 8) e acclimatato finanche nella prosa storiografica (bastino Nicolò Machiavelli, *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, III, 46, e Francesco Guicciardini, *Storia d'Italia*,

<sup>89</sup> Non può non colpire, fors'anche fastidiosamente, il dirottamento di una *qualitas* così 'eterea' come la lucentezza – attributo tradizionale del mare, di armi e, in relazione al corpo umano, degli occhi (meno spesso dei capelli) – al concreto dei muscoli, connubio ossimorico in bilico fra innovazione stilistica e smarrimento estetico (risucchiato in seguito nell'universal sgrondo della lingua quotidiana e mediatica). Strabiliante precursore di tanta modernità, il Gautier della *Mademoiselle de Maupin* stende un minuscolo ma intenso acquerello antico a base di membra, olio e sole (cap. 9, ancor più esplicito nel racconto *Le roi Candaule*, 1844, I). A conferma di un certo 'spirito del tempo' Pascoli lega lo splendore delle armi all'effetto del sole in un carne latino – *Gladiatores*, 1892 (pubbl. 1917, post.): «acies a sole renidet / romana» (v. 19-20), che nessuno scambierebbe per un originale classico – quasi a ricostruire un inesistente modello (nell'epica greco-latina splendono sì armi e armature degli eroi, ma di virtù guerriera, non grazie a un corpo celeste comunque assimilato alla divinità; parziale eccezione nella *Guerra civile* di Lucano, II, 482-483, di cui il passo di Pascoli propone una meditata replica). Nudità oleose si pretendono naturalmente dalla dannunziana *Fedra* (II, 1811-12 e 1830).

<sup>90</sup> La storia librettistica del detto annovera ancora *Il Vespasiano*, libr. Giulio Cesare Corradi, mus. Carlo Pallavicino (1678, I, 14), *Il Mitridate Eupatore*, libr. Girolamo Frigimelica Roberti, mus. Alessandro Scarlatti (1707, V, 6), la *Deidamia*, libr. Paolo Rolli, mus. Georg Friedrich Händel (1741, III, 2) e, nell'Ottocento, due testi già citati di Cammarano, *Il Belisario*, I, 6 e *Gli Orazi e Curiazi*, I, 9. Rilevante l'infiltrarsi ottocentesco del sintagma per via dell'accentuazione retorica che subisce, evidente nell'occorrenza a fine scena o atto, quando la tensione culmina, e in situazione di pluralità vocale.

V, 1)<sup>91</sup>; naturalmente a una fonte classica risale tanta progenie, ossia alla fin troppo nota *Satira*, I, 1 di Orazio – che mette un milite di fronte all'alternativa «mors... aut victoria» (v. 8) – per non essere stata il modello della ripresa librettistica (altro precedente autorevole la *Filippica* XIV, 9, 26 di Cicerone)<sup>92</sup>. La migrazione di materiali letterari attraverso generi e opere viene silenziosamente guidata da associazioni 'stabilizzatesi' con la trasmissione stessa dei materiali, cellule in grado di aggregare ulteriori frammenti assecondando tendenze analogiche implicite nell'orizzonte di origine, e dar luogo così a quel tessuto connettivo che, anteriormente all'efficacia della precettistica e spesso svincolato dalla coscienza autoriale, racchiude il principio vitale e la vera identità dell'opus letterario, dal vasto poema al deriso libretto d'opera (anche al di là di barriere linguistiche); all'incessante movimento d'interscambio fanno da contrappeso criteri di adattamento pertinenti al genere d'arrivo, i quali appannano inevitabilmente la 'leggibilità' del passato nel momento in cui lo assimilano. Indicativa della situazione storica primo-novecentesca la coesistenza di una dizione prossima alla forma degli originali e un contesto intessuto perlopiù di tardi artefatti. Ripudiati gli istituti della librettistica ottocentesca – che, col disciplinare l'afflusso del materiale letterario ne garantiva un'omogenea incorporazione testuale, mantenendo la rappresentazione della romanità nella carreggiata della tradizione – diventava possibile attingere alle fonti più disparate, mescolando stilemi di qualsivoglia provenienza e secondo modalità eterogenee: rescindere però i legami con l'eredità medievale e moderna del patrimonio classico non equivaleva a sgomberare la strada verso una resa più realistica della romanità, permetteva soltanto di sbarazzarsi di un diaframma, sostanzialmente di 'astrazioni' libresche giudicate obsolete, per sostituirlo con un altro, non meno fittizio ma invero più acconcio alle attese di un pubblico ormai guardingo verso l'erudizione e proclive all'evasione (ancorché colta), che plaudì alla trasformazione del dato obiettivo in opaca esteriorità.

<sup>91</sup> Sempre più comune nella storiografia e nella memorialistica a partire dall'Ottocento la variante 'vincere-morire', prelevata di peso da classici come Tito Livio (*Storia di Roma*, XXIII, 29) ovvero Cicerone (*Dei doveri*, III, 32): d'inattesa frequenza nell'epica (Giovanni Boccaccio, *Teseide*, V, 44, Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, I, XXVI, 59 e II, XV, 1, Ariosto, *Orlando furioso*, XLI, 41, anche nella giocosa *Moscheide* di Giovan Battista Lalli, II, 19), compare altrettanto spesso nel teatro (Goldoni, *La Dalmatina*, IV, 6, e *Ircana in Ispaan*, II, 9, Chiari, *Marco Antonio Triunviro*, II, 3. Niccolini, *Filippo Strozzi*, III, 6).

<sup>92</sup> Ed è il rifacimento romano, scarno e impettito, di precisi luoghi omerici, come *Iliade*, IX, 78 («questa notte distruggerà o salverà l'esercito»), id., X, 174 («la rovina completa per gli Achei o la salvezza») e id., XV, 502-503 («occorre scegliere se perire / o salvarsi»).

E una chiusura all'acuto non poteva astenersi dallo sfoggio di un originale latino, quel */morituri te salutant!!* (v. 10) posto a fulgente corollario del falso antico<sup>93</sup>, e che anche alle orecchie più ignare sembra rintornare direttamente dagli anfiteatri della Roma imperiale. Mai fu messo in dubbio che i gladiatori in procinto di combattere indirizzassero per consuetudine tale saluto all'imperatore, quantunque l'unica fonte latina che riporti il fatto – Svetonio nella *Vita di Claudio*, 21 (ripetuto sul versante greco solo da Cassio Dione, *Storia romana*, LX, 6) – menzioni non gladiatori nell'arena ma comuni condannati a morte destinati a inscenare una naumachia ('naumachiarî') nel lago Fucino, in occasione dei lavori di prosciugamento: un episodio dunque che, anche in considerazione dei dettagli che l'accompagnano, ha tutta l'aria dell'*una tantum*. Straripante la diffusione ottocentesca del detto in tutte le lingue europee e attraverso tutti i livelli letterari, dal servizio giornalistico fino ai fastigi della poesia<sup>94</sup> (e senza risparmiare le altre arti: un rinomato dipinto di Jean-Léon Gérôme, che mostra un gruppo di gladiatori al cospetto dell'imperatore Vitellio sull'abbagliante sfondo di un Colosseo al tempo nemmeno concepito, porta appunto il fatidico titolo *Ave Caesar, morituri te salutant*, 1859)<sup>95</sup>. Rigore nell'acquisizione della conoscenza e imperterrita spensieratezza della rivisitazione artistica marciano di pari passo in un'epoca<sup>96</sup> che, a dispetto di allori filologici e orgoglio storicista, non soltanto non respinse le mistificazioni del passato ma si impegnò anzi a comporne un quadro di sgargiante ingannevolezza, in cui la dovizia di dati storici – non più di

<sup>93</sup> Il ricorso a lemmi e fraseologie latini era di moda nel romanzo storico anticheggiante, appuntati come fossero spille e legacci per costringere la veste similclassica ad aderire a una sostanza irrimediabilmente estranea.

<sup>94</sup> D'obbligo nell'episodio circense del *Quo vadis?* (cap. 56), parafrasata ne *Il piacere* di D'Annunzio (1889, cap. 10: «Ave Roma, moriturus te salutatus»), ma già motto del poema di Algernon Ch. Swinburne dedicato all'imperatrice Faustina (*Poems and ballads*, 1866). E non manca di rimbombare, sia pur tradotto, nell'atto circense della *Melanis* di Spitzmuller e Lazzari (III, 4).

<sup>95</sup> Non è l'unica pittura del genere a fregiarsi di un titolo in latino. Peraltro la frase tradizionalmente iterata «Ave Caesar, morituri te salutant» non concorda esattamente con la lettera del testo svetoniano, che suona: «Have imperator, morituri te salutant».

<sup>96</sup> Dalle esecuzioni 'emendate' delle sinfonie di Beethoven e Bruckner fino alle irrelative gesta del restauro architettonico, dedito a demolire preziosi reperti per ricostruirne fantasiosi 'originali', l'empito filologico al timone del recupero del passato non impedì affatto che questo venisse costretto all'idea – astorica e, nel peggiore dei casi, scolastica – che se ne aveva. Dissonano dagli sbandierati principi di rispetto e progresso civile le ingenti distruzioni di monumenti e interi centri storici d'incomparabile valore perpetrate con implacabile protervia fra Otto e Novecento.



origine letteraria e perciò sottratti al tradizionale 'obbligo' di stilizzazione – nascondeva un'inconfessata, ormai inarrestabile emorragia spirituale: parve l'apogeo e invece era la fine di quella vivente dialettica con l'Antichità in forma di attualizzazione, per la quale simili citazioni dirette – lacerazioni brutali di una finissima rete di rinvii e risonanze – non sarebbero state nemmeno immaginabili, e che vide subentrare una problematica estraneità fra sostanza romana, rinnovata sì ma a prezzo di una sterile eteronomia scientifica, e strutture di genere, non più in grado di compenetrarsi organicamente poiché recise dall'originaria radice comune. Più in generale era la fine di quella simbiosi che per secoli aveva reso patrimonio classico e cultura sinonimi, il preludio silenzioso al decadimento dell'uno a piatta competenza specialistica, pretesto e vittima del futile tenzonare accademico, all'ingresso dell'altra in quella che Hermann Hesse battezzò, con senile indulgenza, l'era del *feuilleton*.

Il secondo atto dell'opera è un'adunanza plenaria degli elementi più teatralmente romani: già dall'ambientazione nell'atrio del Circo, debitrice del modello boitiano (atto IV, parte I), seppur meno dispersiva e soprattutto articolata non per rapida addizione di eventi pressoché slegati e di simile peso, come tarsie di un mosaico, ma inarcando curve di tensione variamente modulate, che la musica s'incarica di realizzare in maniera a dir poco magistrale. Zandonai e i suoi librettisti non rinunciarono a quello che era diventato, grazie a irresistibili suggestioni letterarie e pittoriche, un componente distintivo dell'opera romano-cristiana, ovvero l'ampia scena circense in cui confluivano, attorno a un martirio, protagonisti, figure secondarie e il corpo sociale in forma di cori. Incubato negli *Atti dei Martiri* e nelle *Passioni* e rilanciato dalla moderna letteratura martirologica in zelante polemica contro la concorrenza protestante, mai sazia di avversare il dominio secolare del Cattolicesimo confutandone la 'storia sacra', il topos del martirio circense – anima semitica in corpo letterario classico – mostra nel modo più flagrante come l'apologia fosse l'altra faccia, perfettamente combaciante e inscindibile, della forma più radicale di detrazione di un'intera civiltà, per continuità ed efficacia fra le non rare intraprese persecutorie all'attivo del Cristianesimo probabilmente insuperata; divinò tutto il potenziale del tema Chateaubriand, che un'interminabile e scenografica sequenza di supplizio colloca a sublime cuspide dei *Martyrs* (libro XXIV), indubbia arcavola di tutte le riprese letterarie fino agli indimenticati catafalchi in celluloidi. La ricezione operistica la riplasmò inizialmente come finale d'atto, sul modello del *grand opéra* di marca storica, a partire dal *Poliuto* (III, ultima), ove il fattore spettacolare, sotteso alla musica, alla struttura drammatica e persino al registro stilistico dei dialoghi, si spo-

sava con la concezione ottocentesca di una romanità superba di istituzioni grandiose ma finalizzate pur sempre a schiacciare l'individuo<sup>97</sup>. Le opere di soggetto romano-cristiano di epoca decadente serbarono alcuni caratteri strutturali del finale d'atto trasferendoli a un diverso momento drammatico, cui si demandava, invece della conclusione, lo scioglimento di alcuni dei nodi principali e nel contempo la preparazione dell'ultima parte dell'azione: un mirato trapianto di forme consentì l'ampliamento della scena, centrata su una singola situazione, alla cangiante complessità di un intero atto operistico<sup>98</sup>. Appunto nel secondo atto – la metà esatta del dramma – cade il grande episodio circense della *Melēnis*, avaro di sangue ma originale sia nell'affiancare il chiassoso trionfo di Marzio alla sconfitta, appena sussurrata, della protagonista, sia nella sapiente valorizzazione di alcuni spunti comici, addensati attorno alle figure di Commodo e del liberto Cleandro, già dal primo atto solerte complice dell'imperial licenza, spunti estremamente rari nell'opera di soggetto romano, caparbiamente ingessata in un'atavica gravità, e che soltanto il *Nerone* di Boito aveva introdotto – ma con tirata parsimonia – nella corrispondente tipologia scenica<sup>99</sup>.

Singolare la figura di Commodo in un panorama letterario dominato dai rampolli della casa giulio-claudia, sopravanzati infine dall'Eno-

<sup>97</sup> Assieme alla rielaborazione francese del *Poliuto*, offrono altri esempi metà-ottocenteschi di martirio circense i già citati *Eudossia e Paolo* (II, 6-ultima), *Il gladiatore* (III, 6-8, ma l'esecuzione viene interrotta) e la *Cecilia*, di Geremia Barsottini, mus. Giovacchino Maglioni (1853, II, 10-12). Avvertibile una certa 'instabilità' della tipologia, che ne ha favorito l'evoluzione. Non è impossibile reperire nella librettistica precedente esempi di pena capitale comminata nell'anfiteatro ma in regime strettamente pagano, v. il *Lucio Vero*, di Apostolo Zeno e Carlo Francesco Pollarolo (1700, I, 15-17), l'*Oreste*, di Mattia Verazi e Carlo Monza (1766, I, 6-12) o l'*Arminio*, di Niccolò Coluzzi e Bernardino Ottani (1781, III, 8-ultima); nell'atrio del Colosseo, con vista sull'arena, si chiude *La clemenza di Tito*, di Metastasio e Caldara (1734, III, 12-13).

<sup>98</sup> Segnaliamo *La martire*, musicata da Edoardo Perelli sul libretto di Sacchéro già servito a Pacini (1869, la 'scena ultima' imita la situazione del martirio nell'anfiteatro), *Caligola*, di Ghislanzoni e Braga (II, 2, scena molto breve, mancano i cristiani), *Messalina, tragédie lyrique* di Paul-Armand Silvestre e Eugène Morand, mus. di Isidore de Lara, 1899 (atto IV, nel pulvinare del circo, senza i cristiani), *Quo vadis?, opéra* di Henri Caïn, mus. Jean Nouguès, 1909 (atto IV, prigionieri del circo e arena) e la stessa *Melēnis* di Spitzmuller e Lazzari (atto III, pantomima e gladiatori invece di cristiani). Conseguenza forse sorprendente ma non illogica dell'ampliamento strutturale fu la scemata importanza del martirio, momento non più focale e finanche facoltativo dell'atto circense, come anche il decentramento della scena dall'arena all'atrio del circo, ambiente più adatto a un'azione variegata.

<sup>99</sup> S'è visto che il primo a presentare il mondo romano in una luce buffa, concentrando tratti comici anche su figure imperiali, fu Cossa, dal quale Boito ricavò sparsi spunti (v. anche *infra*).

barbo, e che anche in passato solo occasionalmente aveva concesso spazio a imperatori di epoche successive<sup>100</sup>. Nella porpora dal 180 al 192, Lucio Elio Aurelio Commodo (n. 161) si distinse per il completo rovesciamento di una prassi dinastica fiorente di ecumenica lungimiranza – culmine di un ideale secolare di *civilitas* e concime dell'ultima oasi del mondo antico – cui fece seguito un diffuso malcontento sfociato nella congiura di palazzo che lo uccise; riuscì ad assicurarsi una nicchia nella memoria dei posteri meno per l'inventario dei vizi in sé, probabilmente ritoccato e in ogni caso indispensabile per passare alla storia, quanto per la luce che vi proiettava la figura paterna di Marco Aurelio, issato già in vita a specchio di virtù. Raramente balzato sulla scena lirica dalle pur dense pagine della *Storia romana* di Cassio Dione (libro LXXII), della *Storia Augusta* (Elio Lampridio, *Vita di Commodo*) e della *Storia dell'Impero romano dopo Marco Aurelio* di Erodiano (I, 5-17), presenti nella biblioteca di qualsiasi letterato<sup>101</sup>, e sebbene solo aspirante al pantheon degli imperatori esecrati *de rigueur* – che ospita pesi massimi come Tiberio, Caligola, Nerone o Domiziano, raggianti nell'ambigua immortalità di misfatti non sempre dimostrati e meriti regolarmente omessi –, Commodo si è lasciato rivestire con docilità degli stereotipi attribuiti da tiranno antico, fra i quali campeggiano lussuria e passione circense, entrambe ampiamente sperimentate dalle varie incarnazioni letterarie (e operistiche) di Nerone: e di costui non è in ultima analisi che un *Doppelgänger* sguarnito dei tratti più truci.

A un rapporto fruttuosamente disorganico con alcune tipologie drammatiche della librettistica ottocentesca si deve la caratterizzazione di Commodo. Con un occhio alla figura ottocentesca dell'antagonista di condizione regale o comunque al vertice della gerarchia sociale, legato sentimentalmente alle protagoniste o deuteragoniste femminili e per

---

<sup>100</sup> Una scorsa ai repertori conferma la riluttanza a incentrare un'opera su una figura d'imperatore priva di un solido passato letterario: effimera, sui palcoscenici italiani e stranieri, la comparsa di personaggi ricchi di potenzialità drammatiche come Eliogabalo, Costantino o Giuliano l'Apostata (il coevo cinema saprà invece valorizzare, oltre a Nerone, anche alcuni dei suoi trascurati successori).

<sup>101</sup> Le ulteriori, seppur succinte fonti su questo imperatore si riducono a Eutropio (*Breviario*, VIII, 15), Aurelio Vittore (*Dei Cesari* 17, abbreviato nella *Epitome dei Cesari*, 17) e Orosio (*Storie contro i pagani*, VII, 16). Oltre Commodo l'unica figura storica della *Melenis* è Cleandro, liberto favorito dell'imperatore, sempre dipinto a tinte piuttosto cupe. Solo in pochissimi libretti del Seicento compare Commodo – *Comodo Antonino*, di Francesco Maria Paglia, mus. Alessandro Scarlatti, 1696, *Antonino e Pompeiano*, di Francesco Bussani, mus. Antonio Sartorio 1677 (messo in musica più volte fino ai primi anni del secolo seguente) – puntualmente mostrato come dissoluto tiranno e vittima di congiure.

ciò stesso rivale del protagonista – come il bronzeo Enrico VIII dell'*Anna Bolena* di Romani e Donizetti (1830), il Carlo V dell'*Ernani* (1844), a metà strada fra consumato dongiovanni e sacro romano imperatore, fino al demoniaco Alvisè Badoero della *Gioconda* di Boito e Ponchielli (1876) –, Spiritini e Zangarini foggiarono un imperatore che fungesse anzitutto da cardine della grande vicenda circense, che contribuirà efficacemente – stringendone in pugno i principali nodi drammatici – ad aprire, portare al culmine e concludere. Costretto nella monumentale prigione del secondo atto, privo di legami con quanto precede e con le conseguenze del suo operato, Commodo venne gratificato di una libertà azionale immensa rispetto a quella di tutti gli altri personaggi e fortemente connotato in senso 'orientale', tanto da farne un invadente *deus ex machina*; alla coppia di amanti – ciascuno dei quali vedrà realizzata da Commodo la propria maggiore aspirazione, seppur con risultati in parte funesti – tocca sperimentarne un'ambivalente tangenzialità in luogo della tradizionale ostilità<sup>102</sup>. Inoltre, a differenza dei sovrani dell'opera ottocentesca, l'ultimo degli Antonini non riconosce in codici deontologici espliciti – del resto coscienziosamente esclusi dalla visione decadente della romanità – un limite al suo potere: pertanto l'iniziale fantasticaggine muliebre ben si completa con l'angheria perpetrata ai danni del magistrato a fine d'atto, l'una simbolo di arbitrio assoluto nei confronti di se stesso, l'altra nei confronti del mondo.

Più che rimarchevoli gli attributi caratteriali negativi di Commodo, non soltanto perché propri della figura più eminente del dramma – cosa che nell'opera del XVIII e di gran parte del XIX secolo, riflesso idealizzato della corte e poi della società borghese, si preferì evitare – ma soprattutto perché mediati da un registro dichiaratamente buffo<sup>103</sup>, tardo effetto dell'incrocio fra sfera seria e comica caldeggiato da Victor

<sup>102</sup> Lo stesso registro baritonale infirma la connotazione negativa della voce di basso, praticamente assente da un'opera la cui protagonista è in fondo anche la vera antagonista (a partire da Boito fino al remake di Mascagni e oltre gli imperatori eccentrici canteranno nell'ambito medio-alto, imitati da figure come il protagonista dell'*Edipo re*, libr. Giovacchino Forzano, mus. Ruggero Leoncavallo, 1920, l'imperatore della *Turandot*, libr. Giuseppe Adami e Renato Simoni, mus. Giacomo Puccini, 1926, post., l'anonima testa coronata de *Il Re*, libr. Forzano, mus. Umberto Giordano, 1929).

<sup>103</sup> Riecheggia felicemente la vecchia tipologia dell'aria di catalogo – e propriamente della sottospecie femminile – il duetto Commodo-Cleandro d'inizio atto (pasticciato, quanto ai dettagli, con la descrizione delle prostitute sacre nell'*Aphrodite* di Louÿs, cap. II, 1), e di soprusi ai danni di subordinati è piena l'opera buffa (ma già la commedia parlata) di ogni epoca. Sostenuto e pressoché ignaro di comicità il Commodo della *Melanis* di Spitzmuller e Lazzari.

Hugo, a epitaffio di un classicismo ormai logoro, nella battagliera prefazione del *Cromwell* (1827) e cautamente sperimentato dalla drammaturgia romantica e naturalista: ne sortiranno in Italia il Nerone di Cossa – che attraversa di slancio l'intera gamma caratteriale, dal farsesco al tragico – e principalmente il Duca del *Rigoletto* di Piave e Verdi (1851), stupefacente creazione librettistica in perfetto equilibrio fra due mondi contapposti, forse l'unico regnante del melodramma serio a insaporire di tratti comici una condotta di per sé poco intemerata, verace antenato di Commodò<sup>104</sup>. Due importanti elementi si levano a colmare la distanza storica che divide questi spensierati despoti, ovvero l'incontenibile prevalenza dell'interesse privato a movente del loro agire e una complementare inidoneità al ruolo istituzionale, risolutamente respinto in secondo piano e impoverito finanche della funzione di *extrema ratio* per un'eventuale riabilitazione finale<sup>105</sup>; nessun atto pubblico emette il Duca di Mantova eccettuato l'ordine d'arresto di un nobile venuto a reclamare giustizia (*Rigoletto*, I, 6), Commodò largisce benefici che sembrano piuttosto il premio di estenuanti prove – la libertà costa a Melenis una lunga perorazione, Marzio sfiderà la morte nell'arena per la donna che ama – e ad ogni modo non perdono il carattere di una grazia concessa da parte di chi nessuna legge rispetta se non il proprio insindacabile capriccio.

Non farà infine meraviglia imbattersi in personaggi cristiani, limitati a un fugace coro in lontananza nel primo atto e a un coro inizialmente fuori scena poi introdotto, dal quale si stacca un solista, nel secondo atto. A fronte però della non pacifica valutazione del significato drammatico di questi inserti – volutamente slegati dall'azione in corso e interpretabili in prima istanza come rinvio metaforico a spazi interiori (nel primo atto) ovvero come un'interferenza non dialettica, di puro contrasto (nel secondo atto)<sup>106</sup> – resta indicativa l'assenza completa del-

<sup>104</sup> E conscia ipostasi, neanche a dirlo, del settecentesco Don Giovanni, maestro non solo di libertinaggio ma pure di feconda polivalenza strutturale. Che i progenitori caratteriali di Commodò siano da rintracciare nell'ormai lontana tradizione melodrammatica offre spunti di riflessione sulla fondamentale ambiguità drammaturgica di questa figura.

<sup>105</sup> Parte integrante della drammaturgia metastasiana, tale motivo riuscirà ad ambientarsi senza difficoltà nell'opera romantica italiana. Le 'anomalie' caratteriali di una figura come Rigoletto (in minor misura di Commodò) hanno valore storico in quanto rappresentano il consapevole capovolgimento di una tradizione etica risalente allo stoicismo romano, e fondamento del teatro (anche musicale) moderno, che ha esaltato nelle élite sociali gli autori dell'utopica sintesi fra impulso e ragione.

<sup>106</sup> Simile impiego di un coro di cristiani nel primo atto di *Maria di Magdala*, libr. di Arturo Rossato, mus. di Arrigo Pedrollo, 1924 (anche voce sola fuori scena nel primo atto de *La Maddalena*, libr. e mus. di Vincenzo Michetti, 1928).

la dimensione cristiana dalla fonte francese assieme alla circostanza, irrilevante nei secoli della grande cultura letteraria ma non più trascurabile all'epoca della conoscenza storica, che la dinastia degli Antonini e in special modo Commodo avevano assunto un atteggiamento di sostanziale favore verso la nuova religione; dunque in calcolata ottemperanza a quella concezione decadente della romanità, che alternava sfarzo e ostentazione di potenza all'oppressione di minoranze inermi, gli autori della *Melenis* si risolsero ad accogliere i cristiani nell'usitata veste di vittime dei romani, riverbero di una dicotomia per un verso corrosa dalle trasformazioni culturali della *fin de siècle*, per l'altro comodamente adagiata in strutture sempre più tendenti al convenzionale. Dal *Nerone* di Boito provengono in particolare lo spunto dei condannati che intonano canti biblici in reazione alla violenza subita<sup>107</sup> e lo spiccare di una figura singola, a mo' di corifeo, sebbene entrambi risultino quantitativamente amplificati rispetto al modello anziché originalmente adattati al nuovo contesto. Un passo avanti a Boito, ma comunque sulla strada da lui aperta, le citazioni letterali di brani in maggioranza veterotestamentari, avviate a diventare ingrediente fisso della ricetta romano-cristiana e più in generale dell'opera di soggetto religioso antico<sup>108</sup>, anche queste però impiegate in maniera meccanica, in una sorta di crescendo in sé non incoerente ma privo di vero sbocco<sup>109</sup>.

Un impegno in fin dei conti non eccessivo costò a Spiritini e Zangarini confrontarsi con i valori dell'antica dicotomia, coefficiente secondario di una drammaturgia saldamente ancorata alla causalità del senti-

<sup>107</sup> Somiglianze lessicali lasciano credere che Boito si ricordò per quei passaggi del finale III di *Les Martyrs* di Scribe e Donizetti, che mette in scena un passo mancante nel *Poliuto* e solo narrato nel *Polyeucte* di Corneille.

<sup>108</sup> Parafraresi dell'episodio biblico di Natan e Davide già nel *David* di Amintore Galli (1904, III, 2); ricalcato sui Vangeli il battesimo di Cristo in chiusura del secondo atto de *Il Battista*, libr. di Savino Fiore per la musica di Giocondo Fino (1907); insinuanti citazioni nelle opere 'di redenzione', come in *Maria di Magdala* e *La Maddalena*, mentre un nembro di spore neotestamentarie aleggia nel secondo atto di *Cecilia*, di Emidio Mucci, mus. di Licinio Refice (1934). Significativo precedente nell'elastica cornice comica de *L'amico Fritz*, di P. Suardon (pseud. di Nicola Daspuro) e Mascagni (1891, II, 4), ove si rievoca – quasi riattualizzandola – la vicenda di Rebecca al pozzo.

<sup>109</sup> Nell'atto I il *Miserere*, nell'atto II frammenti dal *Cantico dei Cantici* in ordine sparso – a partire dal noto *O figlie di Jerusalem*, pp. 18-19 e 22-23 –, seguiti da scaglie di *Isaia* e della paolina *Lettera agli Efesini* amalgamate con materiale d'imitazione evangelica – in «Pace, pace annunziò da l'oriente», p. 22 – che lasciano il posto ai toni fantasiosamente apocalittici della quartina successiva, ibid. Il cristiano isolato che reagisce con veemenza all'oppressione ha una storia non piccola, qui forse interpolata con l'episodio del soldato in preda a violente visioni che chiude il libro VIII de *Le guerre puniche* di Silio Italico (v. 656 e segg.).

mento; altrettanto sbiadita e ibrida la dimensione romana, ambiente arredato sì con accuratezza ma in funzione esclusiva dei personaggi, dal protagonista pulsante e onniavvolgente ch'era invece in Boito, a conferma dell'indissociabile legame fra sostrato stilistico – gravato ognora dalla sua preistoria letteraria – e contenuti della *fabula*. Malgrado l'isolamento che la inghiottì – senz'altro uno splendido isolamento, destino in certo modo lusinghiero per un'opera che lo stesso Zandonai avrebbe definito aristocratica – la *Melenis* non solo resta la massima espressione musicale della romanità nel Novecento italiano ed europeo, ma prefigura, in un peculiare rapporto di affinità e insieme di negazione, l'ultima, invero non inclita stagione del filone operistico romano.

Al problema – nemmeno più percepito – di fondere in un organismo drammatico materiali ridotti a chincaglieria estetica si cercarono soluzioni molto diverse, se pur accomunate dalla frettolosa rielaborazione di esiti precedenti e da un'originalità pagata con un'irreparabile sterilità: dal ricorso a testi preesistenti (l'infelice e dileggiato *Nerone* – ritagliato dall'omonima *pièce* di Cossa – con cui Mascagni usciva tristemente di scena, 1935), eventualmente pescati in altre letterature (la pariglia *Giulio Cesare*, 1936 e *Antonio e Cleopatra*, 1938, che un Gian Francesco Malipiero in caduta libera spremette dai corrispondenti drammi di Shakespeare), alla riscoperta di una romanità primigenia corroborata dalla prossimità con le fonti (*Gli Orazi* di Ennio Porrino, 1939, meticolosamente razzati dai forzieri di Tito Livio), né mancheranno conati di riesumare l'opera dei martiri, come la *Cecilia* di Emidio Mucci per Licinio Refice (1934), tardivo pollone prodigiosamente scapolato all'imperante clima di riconciliazione, o la più allineata *Roma dei Cesari* (1941), lutulento zibaldone con cui Iginò Robbiani, autore di testo e musica, tentò di glorificare la simbolica fusione di romanità e Cristianesimo quale prodromo del mondo moderno, riuscendo unicamente a cumulare le mende dei predecessori<sup>110</sup>.

Una rinascita del filone romano non poteva andare oltre le apparenze, minato com'era dalla crisi sua propria – la trionfale esecuzione del *Nerone* di Boito, lungi dal rinvigorirlo, gli aveva eretto un superbo mausoleo – e da quella della librettistica, entrambe aggravatesi in maniera allarmante nel corso degli anni Venti. Se la *Melenis* poté ancora contare su

---

<sup>110</sup> L'epilogo regala una scena circense di proporzioni ciclopiche. L'ambizione di una rappresentazione non più piattamente decorativa ma quasi storico-filosofica della civiltà romana, sottostante a questa e altre opere dell'epoca, risale – almeno idealmente – a certa poesia latina e segnatamente al greve *Inno a Roma* di Pascoli (1911, traduz. dell'autore).

presupposti relativamente solidi, come l'impalcato drammaturgico o il 'mestiere' di Zangarini, grazie ai quali riuscì a mantenersi nell'orbita di una tradizione, le opere di soggetto romano degli anni Trenta e Quaranta<sup>111</sup> consumarono un distacco radicale quanto irreversibile: nulla restava della coscienza formale sottostante all'immagine della romanità e ai mutamenti da essa subiti, nulla – tutt'al più un sapido surrogato – di contenuti e valori che per quattro secoli avevano permeato la cultura europea. All'assenza di un retroterra teatrale e letterario recente, estintosi di fatto già nei primi anni del secolo, corrispose il disinteresse dei librettisti di professione verso il genere, cosa che ne abbandonava gli sviluppi all'iniziativa di letterati isolati ovvero dei compositori 'colti', compromettendo la crescita coerente del filone; non stupisce allora l'enorme escursione tematica, figlia dell'estro individuale, come anche la fiumana di tecnicismi non convenzionali e di prelievi 'diretti' dalle fonti antiche, mai ammessi in precedenza alla pagina poetica, talvolta incastonati in uno scabro ricalco della metrica latina, talaltra in balia del manierismo dannunziano di pronto impiego, in una compagine drammatica che spesso si direbbe rabberciata con i rimasugli di un copione cinematografico<sup>112</sup>.

Non fu necessaria la guerra a spazzar via i fuochi fatui con cui una generazione si era trastullata, pur in una familiarità con il patrimonio classico oggi di inimmaginabile; e non è stato sufficiente il successivo mezzo secolo di esperienze – poste sotto il segno di un premuroso provincialismo – a favorire il recupero di un passato solerte nel ricevere un'eredità culturale dalle mani dei predecessori e farsene degno amministratore. Che in tale passato si sia consumata la fine di una lunga tradizione vale meno da verdetto di colpevolezza che non da tratto caratteristico del periodo, la cui singolarità è ormai consegnata alla storia e per ciò stesso in attesa di una considerazione equanime, auspicabile quantomeno a mo' di propedeutica per impedire che il passato più lontano – in tempi di trista omologazione del pensiero ad uso di una redditizia routine – venga definitivamente perduto.

<sup>111</sup> Rammentiamo per l'ambito arcaico l'incompiuta *Lucrezia*, di Claudio Guastalla e Ottorino Respighi (1936), per quello romano-bizantino *La fiamma*, della stessa coppia (1934) e *Bisanzio*, di Gustavo Macchi e Giacomo Panizza (1939); *non plus ultra* dei velleitarismi storico-filosofici l'ipertrofico *Nel solco di Roma*, testi (ben nove libretti!) e musica di Nino Cattozzo (comp. anni '20-'30, non tutti musicati). Zandonai si dedicò nel corso degli anni '40 a *Il bacio*, commedia di ambientazione tardo-antica di Rossato e Mucci, di cui però non giunse a musicare il terzo atto.

<sup>112</sup> Allo stato di abbandono bibliografico in cui versa l'opera italiana fra le due guerre – e in particolar modo quella di soggetto romano – cooperano da sempre l'indomata vocazione della ricerca a convergere verso i settori trainanti e l'innata tendenza a una scrupolosa risonanza simpatetica con le corde dell'ufficialità.