

Paola Camponovo

La «bellezza eterna» secondo Boito: da Elena ad Asteria

Abstract

Elena di Troia e Asteria, protagoniste rispettivamente del *Mefistofele* (1868, 1875) e del *Nerone* (1924) di Arrigo Boito, incarnano l'aspetto più affascinante dell'eterno femminile immaginato dall'autore nel suo teatro musicale. Figure dell'Antichità greca e romana, sono tuttavia definite in senso fortemente anticlassico; la loro bellezza è anzi tipicamente decadente. Soffermandomi sulla loro caratterizzazione dal punto di vista drammatico, musicale e visivo, mettendole in relazione al contesto in cui sono inserite, ne ricondurrò i lineamenti al *topos* femminile tanto amato da artisti e letterati alla *fin de siècle*, quello della *femme fatale*, presente nel teatro musicale italiano, con le caratteristiche che più le saranno peculiari, proprio a partire da Boito.

Elena and Asteria, protagonists respectively of Arrigo Boito's *Mefistofele* (1868, 1875) and *Nerone* (1924), represent the most fascinating side of the Eternal Feminine imagined by the author in his musical theatre. Although figures of the Greek and Roman Antiquity, they are absolutely conceived in anti-classical terms, thus showing a typical decadent beauty. Focusing on their dramatic, musical and visual characterization, within their context, I will suggest a connection with a beloved *topos* of the *fin-de-siècle* arts and literature: the *femme fatale*. Boito was the first to introduce those characteristics, which will be peculiar to define the modern *femme fatale* in Italian musical theatre.

L'espressione citata nel titolo di questo contributo è senz'altro una delle più fortunate coniate da Boito nella sua vasta produzione. I versi da cui è tratta appartengono al quarto atto del *Mefistofele* e nella loro interezza recitano «forma ideal, purissima, | Della Bellezza eterna»: in essi riconosciamo immediatamente le parole con cui Faust, interrompendo un consesso di antiche divinità e semidivinità, saluta Elena di Troia indicandola come autentica personificazione di una bellezza imperitura e universale. Omettendo la restante parte, ho preferito concentrare l'attenzione proprio sull'idea di eternità che Boito ha di un bello che invece è tutt'altro che sempiterno e universale, bensì fortemente influenzato dalla poetica dell'autore e dalla sua epoca.

La mia breve incursione nell'eterno femminile secondo Boito non si limita però alla destinataria dell'ossequio di Faust, ma si allarga comprendendo anche l'eroina dell'ultima opera del Maestro, che con l'altra ha molto in comune. La Elena del *Mefistofele* (1868, 1875) presenta infatti *in nuce* già molte delle caratteristiche che ritroveremo in Asteria, la protagonista del *Nerone*, una cinquantina di anni dopo – ricordo che *Nerone* fu concepito e creato in un lasso di tempo molto lungo: in cantiere già prima che *Mefistofele* fosse ultimato, l'opera, integrata per essere finalmente

rappresentata da Arturo Toscanini con la collaborazione di Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini, venne rappresentata solo nel 1924, sei anni dopo la morte del suo autore¹. Sono entrambi personaggi calati in un contesto antico ma fortemente definiti in senso anticlassico, nei quali si possono riconoscere molti elementi tipici del *topos* femminile più diffuso fra gli artisti della *fin de siècle*, quello della *femme fatale*. Cercherò pertanto di analizzare, in Elena e Asteria, le modalità in cui si manifesta il loro fascino decadente, la loro in-credibile bellezza, evidenziando i tratti che accomunano un carattere creato negli anni sessanta dell'Ottocento e un altro elaborato in cinquant'anni a partire dallo stesso periodo, al termine dei quali apparve infine sulle scene. La coppia di donne appartiene alle uniche due opere liriche di cui Boito compose sia i versi che la musica – la restante produzione dell'autore è dunque qui volontariamente esclusa. Per ragioni di brevità mi limiterò inoltre alla prima apparizione delle due eroine: nel caso di Elena è anche l'unica, mentre per quanto riguarda Asteria è comunque sufficiente per inquadrare appieno il carattere.

Fra le due, la mitica regina di Sparta è la figura più “antica” sotto vari punti di vista: al di là del fatto che appartiene alla prima opera boitiana, se volessimo collocare storicamente la sua esistenza dovremmo risalire al XIII-XII sec. a.C., età in cui presumibilmente avvenne la guerra di Troia descritta da Omero, di cui la donna leggendaria sarebbe stata la causa scatenante. Tuttavia, il protagonista dell'opera boitiana la incontra in una forma che a noi non pare essere quella umana. È in una dimensione temporale imprecisata che, accompagnato da Mefistofele, Faust si reca, ancora «splendidamente vestito coll'abito dei Cavalieri del XV Secolo»², in Arcadia, sulle rive rigogliose del fiume Penejos, dove si sta svolgendo un pacifico consesso di antichi dèi e semidei. Nessun accenno a un ipotetico viaggio attraverso le ere: non si capisce se Mefistofele e Faust siano tornati indietro nel tempo o se si trovino nell'aldilà; sicuramente però sono in una dimensione ‘innocente’, nella quale il maligno della tradizione cristiana non ha alcun potere, come egli stesso lamenta – «Al Bròken, | Fra le streghe del Nord, io ben sapevo | Farmi obbedir, ma qui fra stranie larve | Più me stesso non trovo»³. Se Elena è dunque un personaggio pre-classico e pre-cristiano, Asteria è invece di età neroniana.

¹ Non è semplice tracciare le incerte linee dell'evoluzione del *Nerone*. Sicuramente un'opera imperniata sulla figura del celeberrimo imperatore matricida era in progetto fin dall'inizio degli anni sessanta, quando se ne hanno i primi accenni nell'epistolario. La prima attestazione è contenuta in una lettera scritta da Camillo al fratello per informarsi sull'avanzamento dei lavori delle sue due opere, un *Faust* e un *Nerone*, quest'ultimo ancora da «ideare»: Camillo ad Arrigo Boito, febbraio 1862, in NARDI (1942^a, 92-93: 92). Vd. anche Boito a Carlo Reale, 19 aprile 1862, in DE RENSIS (1932, 249-50: 50); inoltre Boito a Franco Faccio, 3 settembre [1868], in *ivi* (58-59: 58).

² NARDI (1942^b, 168). Per le citazioni di versi dal *Mefistofele* si fa riferimento al libretto contenuto in NARDI (1942^b, 95-179).

³ NARDI (1942^b, 166).

1. Elena come creatura celeste

Elena fa dunque la sua unica apparizione nell'atto quarto del *Mefistofele*. La musica del Sabba classico inizia prima che noi possiamo vedere la scena, come prescritto nello spartito⁴. A sipario chiuso, una frase diafana, di andamento lento, attacca pianissimo e tenta un crescendo «legato e armonioso», ma torna subito a diminuire, confermando la sua delicatezza (es. 1); le cadenze d'inganno le conferiscono un'atmosfera sospesa e quasi fuori dal tempo, che subito colloca quanto a breve si vedrà nel «regno delle favole»⁵ in cui Mefistofele ha portato Faust per conoscere la regina di Sparta. La semifrase aggiunta alla prima non è da essa molto diversa, con un'apparente modulazione in minore e un movimento ascendente, ugualmente placida; i tremoli degli archi rarefanno ancor più l'aria. Inequivocabilmente si stabilisce la tonalità di si bemolle con il suo particolare colore strumentale, pressoché di soli archi – i pochi e isolati legni, che a questi in alcuni momenti si aggiungono, stentano a udirsi⁶.

The image displays two systems of a piano score in B-flat major, 4/4 time. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic. The upper staff contains a melodic line with a slur over it, and the lower staff provides harmonic support with chords. The first system is marked with 'armonioso e legato cresc.' and 'dim.'. The second system also starts with *pp*, but then features a 'dim. subito' marking that leads to a fortissimo (*f*) dynamic. The music consists of dense chordal textures and melodic fragments in both staves.

Es. 1

La stessa frase viene ripetuta ancora, minimamente variata, mentre il sipario si apre sul notturno sereno di una valle arcadica con «il Fiume Penéjos. Acque limpide,

⁴ SP MEF (200).

⁵ NARDI (1942^b, 165).

⁶ PART MEF (381).

cespugli folti, grotte fiorite da dove emanano echi armoniosi. La luna immobile allo *Zenith* spande sulla scena una luce incantevole»⁷ (fig. 1).



Fig. 1

Una descrizione più dettagliata di quello che appare ai nostri occhi viene fornita dalla disposizione scenica compilata da Giulio Ricordi, ma «secondo le istruzioni dell'autore», sulla base della nuova versione dell'opera, rappresentata per la prima volta a Bologna nel 1875, dove leggiamo una serie abbondante di informazioni in aggiunta a quelle del libretto⁸. Più precisamente ci troviamo nella «valle incantevole di Tempe»⁹. Il manuale spiega come fra il fondale della valle e lo spezzato della sponda del fiume siano inseriti «veli azzurri coi riflessi della luna»: «tutta la scena è a luce vivissima, che

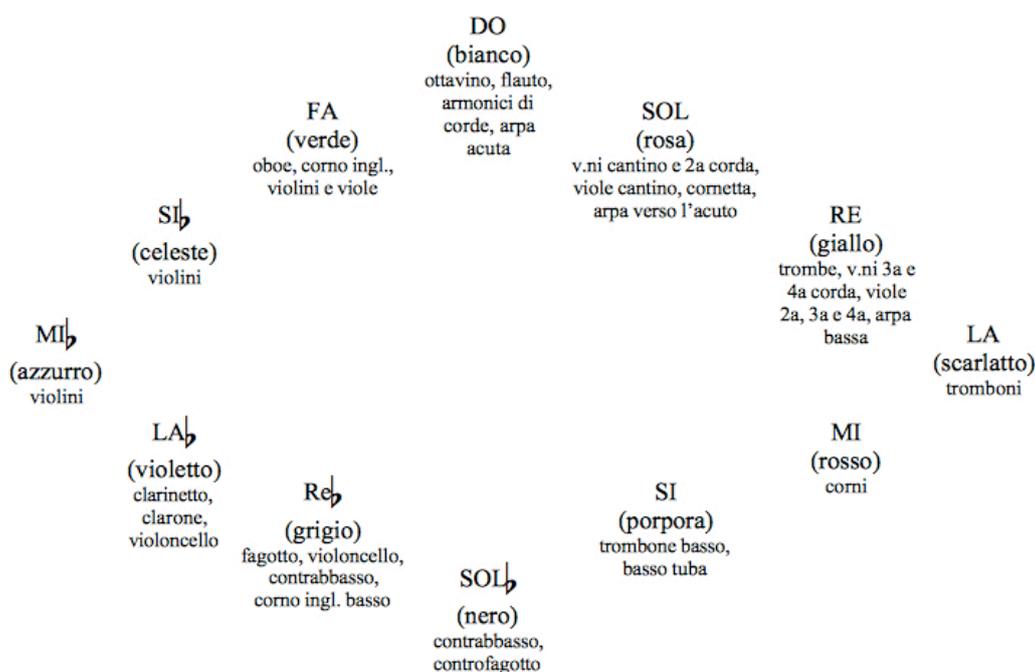
⁷ NARDI (1942^b, 164).

⁸ La disposizione scenica del *Mefistofele* (DS MEF) è riprodotta all'interno del volume dedicato all'opera di «Musica e spettacolo», collana di disposizioni sceniche edita da Ricordi e diretta da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero: ASHBROOK – GUCCINI (1998, 35-146).

⁹ DS MEF (64).

darà tinte incantevoli: ma la luna non si vedrà, immaginandola più alta della cornice del quadro»¹⁰. Siamo di fronte a un'apparente contraddizione tra la versione del libretto e quella della disposizione scenica; in realtà non è raro che ciò accada e la seconda fonte avrebbe in ogni caso una precedenza sulla prima, come specificano spesso gli stessi compilatori¹¹. Questa luna che pure deve essere gigantesca, dal momento che la scena è vivissimamente rischiarata, è dunque solo immaginata; al suo zenit, sarà così in alto da trovarsi fuori dalla zona visibile del palco.

Il fondo boitiano della Biblioteca del Conservatorio di Parma conserva un foglio che riporta un particolarissimo schema di sinestesi: è una ruota che raggruppa e relaziona fra loro tonalità, colori e timbri strumentali sulla base di corrispondenze intersensoriali in grado di creare nel fruitore determinate associazioni più o meno immediate¹².



¹⁰ *Ibid.*

¹¹ P. es. Giovacchino Forzano, che del *Nerone* fu direttore della messinscena, stendendo la disposizione scenica per i primi due pannelli del *Trittico* di Giacomo Puccini, specificava nelle avvertenze generali che «le didascalie da seguire sono unicamente quelle segnate nelle apposite pagine di testo e di figurazioni. Tutte le altre segnate nelle pagine di musica dovranno considerarsi come inesistenti». Le note di scena contenute nella disposizione non intendono così solo integrare quelle della partitura, bensì abrogarle. Cf. DS TAB e DS SA: il numero di pagina non è disponibile, non essendo numerate quelle anteposte alla disposizione scenica vera propria a mo' di prefazione.

¹² Lo schema, con segnatura XII.B.2, è riprodotto in ROSSINI (2001, 400) e trascritto in D'ANGELO (2010, 181). Non è in realtà l'unico documento boitiano parmense che relaziona timbri e colori, ma è senz'altro di tutti quello più approfondito.

Non è possibile datare questo cerchio, ma simili osservazioni sinestetiche non sono estranee anche alla restante produzione dell'autore, basti pensare alla celebre lettera scritta alla fine degli anni settanta – lo stesso periodo in cui lavorava al *Nerone*¹³ – a Bottesini a proposito dell'azione danzante, «danza dei colori»¹⁴, da inserire nell'*Ero e Leandro* oppure alla novella *Iberia*, di dieci anni precedente¹⁵.

Cercando nella ruota la tinta degli archi e la tonalità di si bemolle, con cui inizia il quarto atto del *Mefistofele*, possiamo constatare come Boito abbia voluto stendere una pennellata azzurrina sul Sabba classico. Questo è proprio il colore rassicurante di cui vedeva interamente tinta la scena quando, in occasione della prima bolognese dell'opera nel 1875, scriveva ad Agostino Salina, nobile bolognese alla cui coraggiosa iniziativa fu dovuta la rappresentazione che vide risorgere le sorti del nuovo *Mefistofele*: «Pel Sabba greco vale a dire la scena delle *Sirene*, mi abbisognano i vetri *bleu* [...]. Ella interceda dunque per questo *azzurro*, faccia discendere il poetico riflesso della luna sul mio *Sabba classico*. Senza luna, caro Conte, non si fa nulla di buono»¹⁶.

L'azzurro è uno dei colori coinvolti anche nella già menzionata danza di *Ero e Leandro*. Vi compariva proprio per primo, e gli sarebbero poi seguiti nell'ordine il giallo, il verde, il viola e il rosso.

L'azzurro che viene per primo viene rappresentato da «otto ninfe, uranie» tutte vestite con veli di quel colore, sparsi di stelle. Queste ninfe notturne possono essere capitanate da Orfeo [*sic*] che è il Dio del sonno e da Fantasio che è il genio dei sogni. Il ballo di queste Uranie sarebbe lento, patetico¹⁷.

Come si può vedere, le ninfe uranie assomigliano un po' a Elena. Volendo partire dal dettaglio apparentemente più banale, bisogna notare che anch'ella ha una veste azzurrina: «peplo di mussola di lana finissima color celeste assai pallido: ricami in oro, stile greco»¹⁸. L'abito candido ha decorazioni nella stessa tonalità anche nel bel

¹³ Si veda a tal proposito la cronologia del *Nerone* approntata in DE RENSIS (1932, 16-17). Boito nel 1876 affermava che l'opera si sarebbe potuta rappresentare l'anno successivo; tuttavia già nel 1878, a cui risale la lettera a Bottesini, il lavoro era tutt'altro che ultimato.

¹⁴ Boito a Giovanni Bottesini, 18 novembre 1878. DE RENSIS (1932, 120-24: 122-23).

¹⁵ BURONI (2008-2009, 48-50); D'ANGELO (2010, 176-84).

¹⁶ Boito ad Agostino Salina, 22 agosto 1875. DE RENSIS (1932, 34-36: 35). All'invenzione di visioni teatrali è dedicato un capitolo di una delle più illuminanti e recenti monografie sulla figura di Boito: D'ANGELO (2010, 176-84). Lo studioso, per affermare l'importanza del dettaglio coloristico e sinestetico nella produzione boitiana, cita le stesse fonti qui utilizzate: la lettera a Bottesini del 18 novembre 1878, l'indispensabile articolo di Giovacchino Forzano su «La Lettura» del marzo 1924, e appunto la ruota parmense dei colori e delle tonalità, che pure trascrive.

¹⁷ Boito a Bottesini, 18 novembre 1878. DE RENSIS (1932, 120-124: 122). Vd. anche BURONI (2008-2009, 50) a proposito dell'affinità emotiva della sezione azzurra della danza dei colori e del Sabba Classico.

¹⁸ DS MEF (81-82).

bozzetto di Alfredo Edel per la rappresentazione scaligera della nuova versione dell'opera (1881), corredato anche di delicato sfondo acquerellato – pure intonato sull'azzurro – come tipico dello stile del pittore parmense (fig. 2).



Fig. 2

In secondo luogo si può notare che le danzatrici uranie, come Elena e il suo corteggio, sono creature notturne; per di più sono capitanate da due dèmoni del sonno o dei sogni, mentre la regina di Sparta, con la sua essenza ‘trasparente’ ed effimera, è quasi lei stessa un sogno. Infatti, Mefistofele descrive come uno «sciame» di «stranie larve» quello che è il suo trionfo. Infine, se l’andamento della sezione azzurra della danza dell’*Ero e Leandro* avrebbe dovuto essere lento e patetico, Boito prescrive per l’esordio del quarto atto della sua opera proprio un tempo lento, cui si aggiunge poi, all’attacco del duetto fra Elena e Pantis, un canto carico di *pathos*, «languidamente espressivo»¹⁹.

Elena è già in scena all’alzarsi del sipario, «adagiata su un banco di fiori»²⁰. Quando gli archi dell’introduzione tacciono ecco che entra l’arpa ad accompagnare la «serenata» alla luna – in mi bemolle e in quinari – che questa inizia a cantare insieme all’amica Pantis: la melodia, semplicemente ritmata con una croma per ogni sillaba, inizia e finisce alla stessa altezza e si snoda attorno alle note degli arpeggi che la sostengono; i lunghi pedali di tonica e dominante che si alternano lentamente rendono calmo e ieratico l’andamento del pezzo, conferendogli inevitabilmente un sapore neoclassico di quiete e semplicità. L’improvvisa ruvidezza dell’interruzione di un Mefistofele palesemente a disagio in quest’atmosfera, con i suoi cromatismi, contribuisce a sottolineare per contrasto la delicatezza dell’atmosfera che avvolge Elena. Come accennato sopra, la sua essenza è quasi di fantasma, e lei sembra invero la sinistra statua di nebbia immaginata da Euripide²¹.

Tuttavia il personaggio è fortemente caratterizzato in senso opposto, essendone evidenziata la carnalità, come si legge nella sezione dedicata all’approfondimento psicologico dei caratteri della disposizione scenica:

Elena è la sensualità pagana. Cammina con passi misurati e armoniosi, degni d’un coturno tragico. – Margherita parla, Elena declama.

È la più bella donna del mondo greco; è la causa dell’eccidio di Troja.

Non s’adorna di fiori, come Margherita, ma di ricchissimi gioielli. È più bruna di Margherita, tipo di bellezza orientale. Annoda la sua chioma sul sommo della testa. Gli [*sic*] scende una frangia d’oro sulla fronte e sul petto ed un monile splendidissimo gli pende dall’uno e dall’altro orecchio. Porta il peplo classico con classica maestà. Ogni sua posa è statuaria, ogni suo gesto plastico. Ha l’incenso regale.

Voluttuosa come una Dea, è più Dea che donna. Pure di tratto in tratto un rimorso la invade. Il ricordo della strage d’Ilio è davanti ai suoi occhi. Ma quando

¹⁹ SP MEF (201).

²⁰ DS MEF (65).

²¹ Euripide, *Elena*, v. 705.

si libera da quel fatale ricordo, torna serena col suo maestoso e vaghissimo sorriso, adorno di soave calma e armoniosa passione²².

Se ne vuole evidentemente sottolineare l'antitesi con l'altra protagonista femminile dell'opera, Margherita – pure interpretata dalla stessa cantante: «grande studio della cantante che interpreterà le parti di Margherita e di Elena sia quello di far spiccare al massimo grado il contrasto d'un tipo coll'altro, e di creare così due figure opposte ed ugualmente perfette»²³. Elena è innanzitutto sensuale – al contrario dell'innocente Margherita. È pagana. Alla spontaneità di un semplice ornamento di fiori preferisce «ricchissimi gioielli in oro pallido cesellato e perle»: «orecchini di smeraldi», «due fasce in oro e perle per la testa», «braccialetti ai polsi», infine «collana». Questo corredo prezioso, oltre ad essere più che verisimile dal punto di vista storico, è particolarmente prestigioso: è infatti «copiato esattamente dai gioielli d'Elena, scavati nelle rovine di Troja dal dottore Schliemann»²⁴ a partire dal 1873, ossia una delle più recenti e importanti scoperte archeologiche di allora. È esageratamente «voluttuosa», così da sembrare una dea. Soprattutto ha condotto una città alla rovina: pur consapevole di ciò, il suo breve rimpianto cede rapidamente il passo a un «vaghissimo sorriso», tanto calmo da sembrare imperturbabile, da rendere il precedente rimorso quasi poco credibile.

L'eroina così descritta, più che dallo scalpello di uno scultore antico, sembra uscita dal pennello di un pittore simbolista, una fra la schiera di principesse orientali con lo sguardo tranquillo e agghiacciante, ricoperte d'oro fino ai piedi. Anche Gustave Moreau, infatti, in quegli anni immaginava un'Elena assai simile a quella boitiana. La regina di Sparta fu, assieme a Salomè, una delle figure femminili a lui più care. Egli ne dipinse svariate versioni, la più celebre delle quali fu esposta al Salon parigino del 1880. In un notturno che trascolora già nell'alba la vediamo, sontuosamente abbigliata, poggiare i piedi su un basamento di rovine della città di Troia; la parte bassa del quadro è ingombra dei cadaveri dei troiani uccisi, ma, voltando la testa, lei guarda altrove con un enigmatico sorriso²⁵.

²² DS MEF (3).

²³ *Ibid.*

²⁴ DS MEF (82).

²⁵ All'indomani del Salon parigino il poeta Jules Laforgue compose un sonetto, *Sur l'Hélène de Gustave Moreau*, che esordiva con i seguenti versi: «Frêle sous ses bijoux, à pas lents et sans voir | Tous ses beaux héros morts, dont pleurent les fiancées, | Devant l'horizon vaste ainsi que ses pensées | Hélène vient songer dans la douceur du soir». Vd. FOREST – FROSTISI-DUCROUX – PINCHON (2012, 109). Nel volume, catalogo di una mostra monografica sulla figura di Elena di Troia nell'opera di Moreau tenutasi nella casa-museo parigina dell'artista, è contenuta anche la riproduzione della tela in questione, di cui si sono perse le tracce a inizio Novecento (*ivi*, 12).

2. La caduta dei demoni lunari: Asteria-Luna errante nella notte

Abbandoniamo per un momento, con un notevole scarto cronologico e atmosferico, l’Arcadia azzurrina e rarefatta del Sabba classico, per spostarci in età neroniana. Potremmo essere nel 59 d.C., o poco dopo. L’imperatore matricida protagonista dell’ultima opera di Boito, con la complicità di due figure più che ambigue, Tigellino e Simon Mago, in una buia notte si accinge di nascosto a dare sepoltura all’urna cineraria di Agrippina, perché si plachi il rimorso e cessino di tormentarlo «il delirio, le Eumenidi | Flagellatrici e lo spettro materno»²⁶. Come le sponde del fiume Penejos, anche questo paesaggio è impreziosito da rovine, in questo caso però tutt’altro che rassicuranti: sono i sepolcri della via Appia (**fig. 3**).

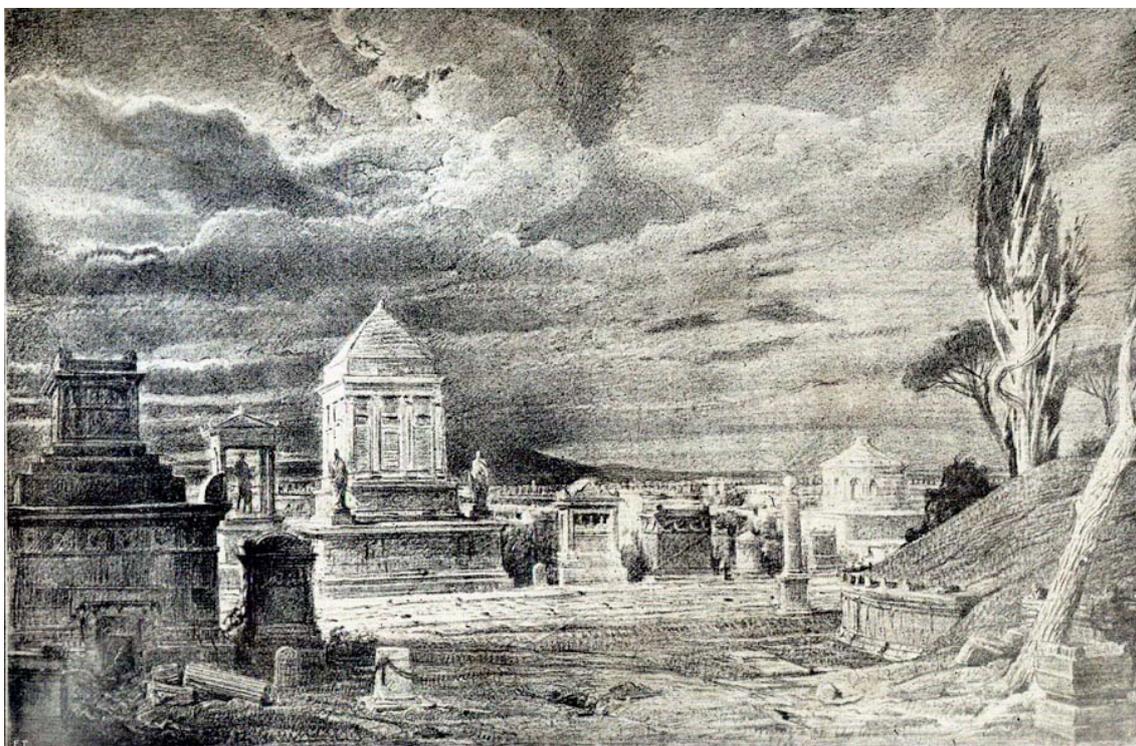


Fig. 3

²⁶ TRAGEDIA (11); LIB NER (12). Le fonti da cui attingere per il testo del *Nerone*, sono due: il libretto dell’opera in quattro atti (LIB NER), pubblicato da Ricordi in occasione della rappresentazione scaligera, (1924) e la tragedia in cinque atti (TRAGEDIA), edita nel 1901 dalla casa milanese Treves; la seconda differisce, oltre che per la presenza dell’atto finale, eliminato nella versione definitiva dell’opera, per la sovrabbondanza di didascalie sceniche e per la presenza di parti più o meno estese poi omesse o modificate nella versione definitiva di LIB NER. Le numerose e dettagliatissime didascalie dell’opera sono state già oggetto di studio in ALBERTI (1994) e BURONI (2013). Vd. anche MORELLI (1994^b, 526, n. 24); nello stesso volume, MORELLI (1994^a), altri saggi sono dedicati all’ultima opera di Boito: CRESCI MARRONE (1994) e AGOSTI (1994).

Boito è precisissimo nelle indicazioni topografiche, tanto che potremmo individuare questo luogo: «è un campo situato (per chi va da Roma ad Albano) lungo il lato destro dell'Appia, alla sesta pietra miliaria»²⁷. Il buio è denso:

la notte è nuvolosa. La luna pènetra a stento le dense nubi che la nascondono.
sull'Appia e sulle sue tombe l'oscurità è appena diradata da un barlume cinereo che
non proietta ombre; il campo nereggià più cupo²⁸.

Durante l'inferie però la luna gioca continuamente con le nubi, creando sulla scena un incessante chiaroscuro che non fa altro che rendere più lugubre l'ambientazione del primo atto, illudendo anche le nostre aspettative, subito deluse, di 'vederci più chiaro', nel paesaggio come nel mistero che sta avendo luogo. Così, mentre Simon Mago assolve Nerone dal suo peccato «la luna si svolge dalle nubi più dense; la sua luce traspare velata»²⁹.

S. MAGO Quest'è l'ora che scendono i demoni
 Dalla regione lunare. Ecate langue.
 Spargi i libami pria che si nasconda³⁰.

Subito ricalano le tenebre: «la luna si fa più torbida» e poi «s'è rannuvolata»³¹. È a questo punto che Nerone «scorge dietro di sé [...] una figura spettrale sorta da sotterra, che innalza una face ardente ed ha il collo avviluppato di serpi come un'Erinni»³², che lo fa fuggire atterrito.

L'Erinni altri non è che Asteria. Discendente da una stirpe marmarica di incantatori di serpenti, quella degli Psilli, il suo aspetto è descritto già nella tragedia edita nel 1901: «veste una specie di *kalasiris* egizia, a tinte fosche; ha le braccia nude, i capelli nerissimi sparsi in molte trecchie sottili»³³. La messinscena dattiloscritta conservata all'Archivio Ricordi entra più nel dettaglio: «carnagione abbronzata, livida. La sua chioma, nerissima, è divisa in molte trecchie sottili e non lunghe, il carattere della testa è da Medusa. Intorno al collo un gruppo di serpentelli che le ricadono sul seno. Veste una

²⁷ TRAGEDIA (3); LIB NER (9).

²⁸ *Ibid.*; *ibid.*

²⁹ TRAGEDIA (16).

³⁰ *Ivi* (17).

³¹ *Ibid.*; LIB NER (15).

³² TRAGEDIA (18); LIB NER (15).

³³ TRAGEDIA (21).

specie di kalasiris o altra foggia d'indumento Egiziano di colore cupo»³⁴ (**fig. 4**).



Fig. 4

³⁴ I-MR ICON.013614 (BIBL.00158), c. 18. Il documento dattiloscritto di 65 cartelle, conservato appunto, presso l'Archivio Ricordi, è intitolato *Messa in scena | Costumi e Attrezzi | Nerone*. Tuttavia di una eventuale disposizione scenica avrebbe potuto essere solo una sezione, contenente la descrizione dell'aspetto dei caratteri e dei loro costumi, della scena e dell'attrezzatura.

Alla sua «Apparizione»³⁵ la scena attorno a lei, proprio nel momento in cui la luna si è appena nascosta, si rischiarà di nuovo, complice anche la fiaccola che porta in mano – «la campagna è ancora immersa nelle tenebre, solo la face dell’Erinni sparge un circuito di luce»³⁶.

Il perfetto progetto drammaturgico circonfonde la sua figura di bianco, tinta che nella ruota parmense dei colori e delle tonalità è, come illustrato sopra, collegato alle sonorità di ottavini e flauti. Sono proprio questi gli strumenti che accompagnano la sua sortita, con il loro timbro penetrante, celestiale e allo stesso tempo sinistro³⁷. Con intento antiquario Boito reinventa il canto di un’eroina di un dramma antico, facendole declamare un recitativo su note ribattute (**es. 2, a**), accompagnato dai legni appena nominati che compongono quella che egli stesso definisce, in una carticella oggi custodita alla Fondazione Cini di Venezia, «orchestra parachataloghe»; l’aria che lo segue, «A notte cupa» è ivi definita «melos»³⁸. A rendere più pallida la sua figura la partitura prescrive per lei un canto «con voce incolore»³⁹, che amplifica il candore già suggerito dai flauti e dagli ottavini.

È interessante notare il rapporto chiaroscurale che Asteria instaura con la luna. Poco prima nella scena Simon Mago, per rendere più suggestivo il rito proposto a Nerone, aveva parlato della discesa di demoni sulla terra dal suo satellite; proprio in quel momento «Ecate» pareva languire: allora la donna era apparsa con la sua face fra le tenebre, come una luna discesa e incarnatasi in terra.

È un’associazione inevitabile per il lettore della tragedia come del libretto. Ed è corroborata dagli scritti lasciati dallo stesso Boito a Lodovico Pogliaghi, incaricato della preparazione delle tavole per l’allestimento, allorché il compositore pensò che il momento della rappresentazione dell’opera fosse ormai prossimo. Il pittore a sua volta, dopo due decenni, li consegnò ad Arturo Toscanini e Giovacchino Forzano quando, l’anno precedente la *première* del *Nerone*, si recarono nella sua villa-studio per portare via con sé «il testamento artistico per l’esecuzione scenica dell’opera»: «indicazioni per le scene, i figurini, e gli attrezzi», insomma – indica Forzano con non sappiamo quanta precisione – «circa ottanta facciate e dodici cartelle di appendice scritte su carta protocollo»⁴⁰. Fu proprio da questi fogli che con molta probabilità fu ricavato il già citato dattiloscritto intitolato *Messinscena – costumi e attrezzi*, che ancora oggi è

³⁵ È lo stesso Boito a definire tale Asteria alla sua sortita, sottolineandone l’essenza ai limiti dell’immateriale. TRAGEDIA (18), con iniziale maiuscola; LIB NER (15), con iniziale minuscola.

³⁶ TRAGEDIA (20); LIB NER (16).

³⁷ «Sei colta!», PART NER (35 s.). Vd. Anche ALBERTI (1994, 495).

³⁸ I-Vgc, Boito, XXI.E.37.

³⁹ «Chi ama la morte toccar mi può», PART NER (35).

⁴⁰ FORZANO (1924, 170).

custodito presso l'Archivio Ricordi⁴¹. Fra i presunti documenti ereditati da Forzano, direttore generale della messinscena scaligera, alcuni riguardano proprio Asteria. Il suo nome subì molte variazioni nei lunghi anni di elaborazione dell'opera: uno dei primi fu Luna. Forzano ci riporta, nel suo articolo apparso sul mensile «La Lettura» nel marzo 1924, presentando al pubblico il futuro e imminente allestimento scaligero del maggio successivo, stralci di quanto Boito immaginava sulla protagonista:

Il personaggio di Asteria apparve la prima volta all'autore sotto il nome di Luna. E i primi appunti dicono:

«LUNA. Immagini e frasi interrotte... Divagazioni... Pensieri erranti... Bella innocente che può commettere delitti soggiogata da Simon Mago e da Nerone. Fremiti e spasimi di voluttà. I suoi canti sono sinistri; urla come Canidia. Estasi violenta e malinconica. Agisce per moti riflessi. Sonnambula. Febbre voluttuosa. È violentemente trascinata ad agire e parlare contro coscienza. È ispirata. Allucinazione. Incubazione. Dorme cogli occhi aperti. Rapita in spirito. Ha le fibre tese come le corde della lira di Nerone. Elle chante un cantique d'une voix plaine. L'angelo implacato»⁴².

Se nel caso di Elena Boito indugiava a descriverne la sensualità, qui la caratteristica su cui più insiste è la follia, osservata con occhio scapigliato sotto tutte le sue sfaccettature in maniera morbosamente dettagliata, con una precisione quasi scientifica. Senza contestualizzare ogni visionario appunto di Boito su Luna-Asteria, mi limito ad osservare come l'accostamento inaspettato dell'inquietante bellezza e della follia della donna all'innocenza, dote affatto non scontata in un carattere di questo tipo, contribuisca ad arricchire di un'ulteriore sfumatura l'alone candido che la circonda.

L'aria di sortita di Asteria è il suo brano solistico più importante nell'intera opera. Si tratta di una romanza, chiusa e strofica⁴³, andante agitato in re minore; è una delirante confessione d'amore a uno sconosciuto – Simon Mago – in cui Nerone-Sole viene descritto come l'oggetto di una venerazione cieca e pure sacrilega, se osservata dal *côté* cristiano dell'opera. Asteria si compiace nel presentare sé stessa come una folle: figura errante nella «notte cupa», lupa ululante e «falena»⁴⁴ alla ricerca della luce emanata dal suo idolo; gode del proprio dolore, la esaltano «violenti sogni» e la inebria il pianto –

⁴¹ *Supra*, n. 34.

⁴² FORZANO (1924, 173).

⁴³ La seconda strofa è da individuare, come indica GUI (1924, 58), nell'«agitato come prima a p. 33 [SP NER (33)], con le volute varianti al ritmo degli accompagnamenti alle armonie e allo strumentale». Tra i primissimi studi su *Nerone* bisogna segnalare anche la monografia GIANI (1924), rifacimento di un precedente articolo del 1901 uscito all'indomani della pubblicazione della tragedia boitiana.

⁴⁴ TRAGEDIA (17): «Dalla gran Sirte, dove il flutto latra | Contro l'avel di mia stirpe Cirena, | Venni alla fiamma, povera falena, | Della sua gloria sfolgorante ed atra!».

«L'orror m'attira | Come un'amante... e nell'estasi vivo | De' violenti sogni... ebra di pianto»⁴⁵:

ASTERIA [Nerone] È il mio Nume e lo adoro! A notte cupa,
Quando negli antri del funereo suolo
Vagolo al pari di piagata lupa
Ululando il mio duolo,
Io lo invoco! Egli è l'Angelo crudel
Che popola di spettri le tenèbre,
Che scuote sulle plebi infami ed ebre
Il sublime flagel.
È il mio Nume e lo adoro⁴⁶.

Il suo canto, a tratti un vero e proprio ululato, è reso pericolante, come i suoi nervi, da salti di sesta, settima, nona (es. 2, b-c).

Asteria

a Sper - der po - trei la ma - lia che le as - son - na e av - ven - tar - te - le.

Asteria

b va - go - lo al pa - ri di pia - ga - ta lu - pa u - lu - lan - do il mio duol, io lo in - vo - co!

Asteria

c E - gli è l'An - ge - lo cru - del che popo - la di spet - tri le te - ne - bre, che
scuote su le ple - bi in - fa - mi ed e - bre il su - bli - me fla - gel.

con slancio

f

tr

allarg.

portando a tempo

Es. 2

⁴⁵ TRAGEDIA (23); LIB (18).

⁴⁶ LIB NER (17).

Persino Simon Mago, un personaggio aduso a pratiche pseudo-magiche oscure, è turbato dall'apparizione e, non capendo se identificarla meglio come «Medusa, Ecate, Sfinge, | Eumenide o dimòne»⁴⁷, esuma tutte le figure femminili più inquietanti dell'immaginario antico. È solo alzando la fiaccola e illuminandola meglio che egli può constatare il fascino particolarissimo di questa donna, «strana ed audace, avernalmente bella»⁴⁸.

Non c'è nulla di più apparentemente lontano della sua figura dalla bellezza composta, dall'imperturbabile serenità di Elena. Tuttavia non possono già sfuggire le prime affinità fra le due eroine. Entrambe si manifestano a noi come spettri; Asteria non solo nel primo atto, ma anche nel terzo, quando nel buio dell'orto cristiano «fra gli alberi dell'uliveto si scorge una figura nera che s'avvicina lentamente»: vedendola, i cristiani fuggono gridando «un fantasima!»⁴⁹. Ambedue sono creature di una notte in cui la luna – sia il cielo limpido come in Arcadia o nuvoloso come sull'Appia – non è visibile e quasi, principali punti di luce della scena, le si sostituiscono: abbiamo appena visto Asteria reggere una torcia ed essere addirittura confusa da Simone con una divinità lunare; d'altro canto la luna «vivissima», ma troppo alta per essere visibile, 'sceglie' la regina di Sparta per riflettere in scena il proprio chiarore, poiché «sul gruppo di Elena [...] si manderà un fortissimo raggio di luce elettrica»⁵⁰. Un ulteriore tratto che accomuna i due personaggi è l'esotismo, dal momento che entrambi sono mediorientali: la bruna Elena è dichiarata «tipo di bellezza orientale»⁵¹, mentre l'abbronzata Asteria ha, come si è visto, origini marmariche e un abito egizio «o altra foggia d'indumento orientale».

3. *La metamorfosi di Elena*

Tornando in Arcadia, osserviamo ora più attentamente il trionfo di Elena, introdotto dal canto delle coretidi – «Trionfi ad Elena, carmini, corone, | Danze patetiche, ludi di cetera. | Circonfusa di sole il magico volto, | Tu irradi l'anima, riverberi il cielo»⁵² – che, come nota Edoardo Buroni, «non potrebbe essere più “classicggiante” e ricercato»: non mancano un accusativo alla greca «circonfusa di sole il magico volto» e voci latineggianti come «carmini», «patetiche», «ludi», «cetera»⁵³.

⁴⁷ TRAGEDIA (22); LIB NER (17).

⁴⁸ TRAGEDIA (21); LIB NER (17).

⁴⁹ TRAGEDIA (119), atto III.

⁵⁰ DS MEF (65).

⁵¹ *Ivi* (3).

⁵² NARDI (1942^b, 167).

⁵³ BURONI (2008-2009, 199).

Ma il volto della regina è tutt'altro che sereno e contrasta con l'idillio che la circonda. Le note di scena del libretto tacciono infatti diversi particolari rilevanti, dichiarati invece dalla musica e dalle descrizioni della disposizione scenica. È infatti questa a specificare che, mentre le compagne intrecciano danze, Elena «sembrerà assorta cupamente in un tetro pensiero col capo chino e colle braccia raccolte e incrociate sull'alto del seno»⁵⁴. Quando le coretidi hanno terminato il loro canto, lei, finora leggermente in disparte, procede lentamente e, «presa da fatale visione, s'avanza come un fantasma, colle braccia raccolte, coll'occhio truce a terra, senza gesti, sclamando con voce cupa: “Notte cupa, truce”»⁵⁵.

ELENA Notte cupa, truce, senza fine funèbre!
 Orrida notte d'Ilio! Implacato rimorso!
 Nugoli d'arsa polvere al vento surgono e fanno
 Più cieca la tenèbra. Di cozzantisi scudi,
 Di carri strosianti, di catapulte sonanti
 L'etere è scossa! Si muta il suol in volutàbro
 Di sangue. I Numi terribili ruggono, l'ire
 Inferocendo della pugna; l'ispide torri
 Ergonsi tragiche, negre, fra la caligine densa.
 L'incendio già lambe le case. Veggonsi l'ombre
 Degli Achèi projette (bui profili giganti)
 Vagolar le pareti al lume torvo de' roghi.
 Ahimè! Tremano basi e vertici! Crollano mura!
 Si diroccano torri e tuona e sfolgora l'orbe! (pausa)
 Alto silenzio regna poscia dove fu Troja⁵⁶.

Il ricordo della caduta di Troia è l'unica aria di Elena. Il suo tragico racconto diventa un momento di puro terrore per lei e gli astanti, cambiando completamente l'intonazione della scena. Vi «fanno capolino – nota sempre Buroni – aggettivi che denunciano l'appartenenza scapigliata del loro autore, come “cupa”, “truce”, “orrida”, “terribili”, “ispide”, “negre”, “bui”, “torvo”»⁵⁷, perfetti in questo notturno divenuto improvvisamente lugubre.

Sempre la disposizione scenica riferisce nel dettaglio gli stati d'animo che agitano la regina durante il canto, in una *climax* di *pathos* e angoscia che coinvolge anche coloro che partecipano al racconto:

⁵⁴ DS MEF (67).

⁵⁵ DS MEF (67-68).

⁵⁶ NARDI (1942^b, 168).

⁵⁷ BURONI (2008-2009, 199-200).

Alle parole: «Orrida notte d'Ilio», farà un gesto d'orrore, ma non molto marcato: quindi alle parole: «Implacato rimorso», rimarrà completamente immobile. [...]

Alle parole: «Al vento», alzerà con veemenza le braccia; da questo momento, sempre più invasa dalla sua tragica visione, accompagnerà anche col gesto la descrizione dell'incendio d'Ilio. [...]

Elena fa ancora un passo innanzi alle parole: «Di cozzantisi scudi»: e dirà con gran forza e con gesto eminentemente tragico: «Si muta il suol in volutàbro di sangue». [...]

Elena è sempre più commossa ed agitata, finché al grido «Ah!» [...] fa un gesto marcatissimo di terrore: lunga pausa: quindi risponde con voce lenta, cupa, faticosa, senza gesto: «Alto silenzio regna poscia dove fu Troja»⁵⁸.

Solo alla fine del suo monologo riprende la sua compostezza iniziale, «rimane immobile, in una tragica posa statuaria»⁵⁹: «quando si libera da quel fatale ricordo, torna serena col suo maestoso e vaghissimo sorriso, adorno di soave calma e armoniosa passione»⁶⁰.

Appare ora evidente la sempre più stretta somiglianza tra i due caratteri presi in esame. L'affinità fra le arie è innanzitutto linguistica⁶¹. In attesa di un accurato studio su tale aspetto del *Nerone*, ancora mancante⁶², è evidente anche a una lettura superficiale che il lessico delle due arie è molto simile, qualora addirittura non identico, e che si possono creare dei parallelismi fra una e l'altra, a cominciare dal dettaglio ambientale della «notte cupa»: l'aggettivo «funereo» da relazionare a «funèbre», l'ululato di Asteria-Luna al ruggito degli dèi che partecipano alla battaglia finale di Troia, inoltre i verbi «scuotere» e «vagolare» differentemente declinati. Ma anche musicalmente la moglie di Menelao e l'amante di Nerone si somigliano: il contrasto fra le tetre distrazioni di Elena e il contesto in cui lei è inserita, tinto delicatamente dalle tonalità celesti udite poco prima, si bemolle e mi bemolle, è marcato dall'irruzione della stessa tragica tonalità del lamento di Asteria, re minore. E si somigliano le stesse vocalità: come Asteria, anche Elena alterna una monotona declamazione su note a lungo ribattute ad un canto tutto salti che, nel caso della seconda, sono solo meno estremi, poiché evita di addentrarsi in quelli di nona, limitandosi entro l'intervallo di ottava. Le «grida» sono insistenti e solo alcune volte si arpeggiano velocemente brevi sillabe prima di raggiungere l'ottava bassa o alta; più spesso il salto è netto e comunque è sempre

⁵⁸ DS MEF (67-69).

⁵⁹ *Ivi* (69).

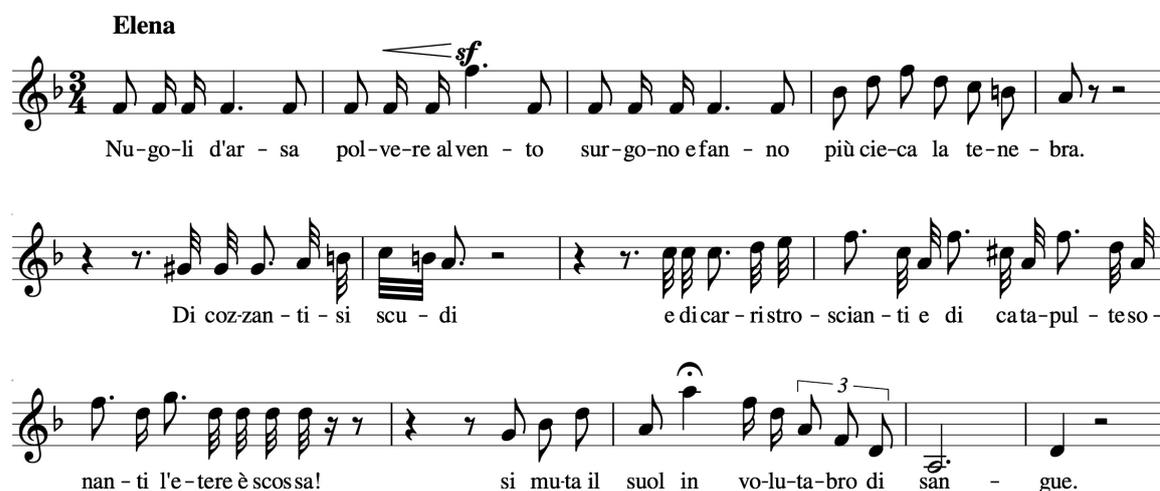
⁶⁰ *Ivi* (3), s.v. «Elena».

⁶¹ L'aria di Elena è approfondita sotto il profilo linguistico in BURONI (2008-2009, 199-201).

⁶² Vi supplisce in parte BURONI (2013), che però si concentra soprattutto sulle didascalie sceniche dell'opera.

sforzato, da eseguire forte o fortissimo. Boito porta fino al limite estremo le possibilità vocali della sua interprete e la fa cadere da un la acuto a un la gravissimo (es. 3).

Elena



Nu-go-li d'ar - sa pol-ve-re al ven - to sur-go-no e fan - no più cie-ca la te-ne - bra.
Di cozzan - ti - si scu - di e di car - risto - scian - ti e di cata-pul - teso -
nan - ti l'e - tere è scossa! si mu-ta il suol in vo-lu-ta-bro di san - gue.

Es. 3

Elena e Asteria cantano nella stessa tonalità per ragioni drammaturgiche, ma anche di prassi esecutiva. L'ascoltatore immediatamente percepisce che il loro modo di cantare è identico: la principale caratteristica della loro voce è quella appunto di saltare, non mancando di ostentare una certa pesantezza, ai limiti del registro. Non è un caso che la creatrice del ruolo neroniano, Rosa Raisa, sia stata anche un'acclamatissima Elena, come lo fu Anna de' Cavalieri, una delle migliori interpreti del personaggio di cui rimane traccia registrata. Sul finire dell'Ottocento gli operisti italiani iniziarono a prediligere una voce sempre più brunita ed appesantita: quella incontrata con Elena già alla fine degli anni sessanta è la tipologia vocale che spessissimo si ritrova accostata, a partire proprio da questo periodo e fino Turandot, al ruolo della *femme fatale*, sempre più frequente nell'opera.

4. Una progenie di femmes fatales

La germanista Gail Finney, nella sua monografia dedicata alla figura femminile nel dramma moderno, riassume le caratteristiche della *femme fatale*, eroina prediletta degli artisti e dei letterati della seconda metà dell'Ottocento:

The fatal woman comes into her own particularly during the second half of the nineteenth century, when she becomes a type as pervasive as the Byronic hero during the first half of the century. [...] The typical femme fatale of the nineteenth century is cold, arrogant, and inaccessible, yet irresistible; defiant of social convention; mysterious, enigmatic, and exotic, often Middle Eastern or North African; [...] the essential, defining quality of her nature, combining as it does beauty and death, is its two-sidedness: erotically fascinating yet dangerous, the fatal woman is the figure of an overcompensating reaction both to the sexual repressiveness of the era and to the waves of hysteria and feminism it produces⁶³.

Molte di queste sono state rintracciate nelle due eroine in questione.

L'associazione della donna alla luna è un'altra costante nella stessa cultura della *fin de siècle*⁶⁴. Spiega Bram Dijkstra che sul finire del XIX secolo, sulla scorta di una nutrita serie di trattati scientifici, la figura femminile era sempre più strettamente associata all'astro, che «per gli artisti il nesso tra la donna e la luna – avvalorato dalla sua debolezza, dalla sua istintiva capacità imitativa e passività, dagli alti e bassi del suo stato emotivo – costituiva un soggetto troppo attraente per essere ignorato»⁶⁵.

Per percepire la modernità in questo senso di Asteria non occorre però considerarla come un prodotto degli anni venti del Novecento, anche se persiste il problema della cronologia del suo carattere: non è semplice tratteggiare con precisione il momento in cui questo nacque e come si evolse – il percorso più semplice da seguire è quello dei numerosi nomi che Boito le diede prima scegliere quello definitivo, legati nella maggior parte dei casi alla dimensione celeste e soprannaturale⁶⁶. Quando fu creato il suo personaggio? Forse ancor prima degli anni ottanta, se Boito già nel 1876 comunicava a Luigi Salina di essere a buon punto, che forse il suo *Nerone* sarebbe stato pronto per l'anno successivo⁶⁷; certo era perfettamente definito negli anni Novanta se, come poi confidò Pogliaghi a Forzano, alla fine del decennio o all'inizio del successivo l'autore era pronto ad affidargli la preparazione delle tavole per l'allestimento, nonché a dare alle stampe la nuova tragedia. A prescindere dalla loro maggiore o minore vicinanza cronologica, non si può non pensare alle due eroine prese in considerazione come frutto

⁶³ FINNEY (1989, 52).

⁶⁴ Il paragone affonda le sue radici in una tradizione antica – basti pensare a certi frammenti di Saffo, come il fr. 34 V. oppure il 96 V. Tuttavia il tema nell'Ottocento divenne particolarmente pervasivo, allorché, come si legge in DIJKSTRA (1986, 188-89), «il gusto del tardo diciannovesimo secolo adattò elementi tolti dalla mitologia classica in un contesto che, sebbene debole a una analisi storica, si addiceva perfettamente a quelle simboliche similitudini proprie del suo idealismo culturale».

⁶⁵ DIJKSTRA (1986, 189-90).

⁶⁶ Il suo nome subì molte variazioni nei lunghi anni di elaborazione dell'opera: Locusta, Luna, Diana, Psylle/Psille, infine Astarte, prima di giungere a quello definitivo. Morelli (1994^b), in partic. p. 555, n. 128.

⁶⁷ Boito a Luigi Salina, 21 novembre 1876. DE RENSIS (1932, 46).

dello stesso immaginario e della stessa ispirazione.

Inoltre la stessa Gail Finney individua la progenitrice di tutte le *femmes fatales* della letteratura occidentale in Elena: «the lineage of the femme fatale may be traced back to Helen of Troy, whose beautiful face launched ten years of war and destruction. In her wake have followed a procession of sirens and gorgeous witches, vamps and *belles dames sans merci*»⁶⁸. La decadente Asteria non è che una di queste discendenti della Elena antica, così come lo è dell'eroina omonima della prima opera del suo creatore. Anche Mario Praz, nel capitolo dedicato alla figura della *belle dame sans merci* del suo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, non manca di inserire nella sua progenie il nome della protagonista del *Nerone*, fra gli esempi italiani di una letteratura fatta di «orrori d'accatto, cadenze decadenti di riflesso», sulla scia delle novità europee, assieme «a certi versi flaubertiani del Camerana e certi romanzi di Alfredo Oriani»⁶⁹. Per Boito entrambe le sue donne non sono altro che creature spettrali, fantasmi smarriti nella notte; circondate dal fuoco assumono connotati quasi infernali. Asteria è un'errante «falena», attratta dalla fiamma emanata dal suo dio, sole e amato, così anche la pluricelebrata Elena non è altro che un'ombra che corre smarrita nella notte per Troia distrutta e, sulle cui rovine il fuoco getta ombre altrettanto paurose.

L'attrazione per un bello orrendo e per l'ambiguità non è solo propria di Boito: egli la condivide con le sue stesse creazioni. Infatti Asteria lo confessa a Simon Mago: «l'orror m'attira | Come un'amante... e nell'estasi vivo | De' violenti sogni ebra di pianto»⁷⁰. Benedetto Croce insiste sul concetto, definendola «martire del senso... colei che sogna come ineffabile voluttà morire sbranata dal mostro»⁷¹. Un richiamo molto simile per l'orrido è invece mal celato da Elena che, nel suo istante contemplativo, dal quale fatica a risvegliarsi nonostante le compagne tentino di scuoterla, concede se stessa in un attimo di delirio all'ammirazione dagli astanti, tra cui un innamorato Faust.

Boito, con il suo ingombrante passato scapigliato, perennemente attratto dal bene quanto dal male e dall'orrido quanto dal bello, contempla l'unica forma di bellezza a lui comprensibile, dualistica appunto, ricercando anche nella più perfetta il dettaglio spaventoso. Il tono è certo leggero, ma anche il fascino della dedicataria – Paola Righetti – della canzone *Do mi sol... la do mi...* è definito secondo gli stessi parametri chiaroscurali: così come il titolo contrappone l'arpeggio maggiore di do e il relativo minore, allo stesso modo il viso della donna è fonte di ispirazione di immagini antitetiche: «L'armonia del vostro viso | Mi ripete una canzon, | Che non so trascriver fiso | Né col verso né col suon; | Ora è bianca ed ora è bruna, | Ora è sole ed ora è luna, |

⁶⁸ FINNEY (1989, 51).

⁶⁹ PRAZ (1948⁹, 224).

⁷⁰ TRAGEDIA (23); LIB NER (18).

⁷¹ CROCE (1929, 270).

Ora è carne ed ora è runa, | La melodica vision»⁷².

L'eterno femminile raffigurato in *Mefistofele* e *Nerone* è perfettamente definito in senso assolutamente anticlassico e antiromantico, precocemente decadente, ed è qui condensato, come per sancirne l'universalità e l'autorità, proprio in due figure dell'Antichità, delle quali una addirittura da sempre canone assoluto di perfezione⁷³. L'eroina neroniana, personaggio pur antico, appartiene comunque ad un contesto decadente: è una delle innumerevoli figure "barbare" – proprio come Simon Mago e Fanuèl, gli altri protagonisti dell'opera – che popolano il crogiolo destinato a collassare, come il teatro dell'imperatore alla fine della tragedia, della Roma neroniana ricreata da Boito. Ma in Elena, personaggio che riesce a turbare con le sue visioni angosciose quella che sembra essere l'unica scena rassicurante dell'opera, individuiamo perfettamente le stesse doti antitetiche, la stessa vocazione all'orrido che sono elementi caratterizzanti della stra-ordinarietà di Asteria, che appunto «ora è stupenda di bellezza, ora è spaventosa»⁷⁴, spingendoci a riconoscerci uno dei primi esempi operistici italiani – forse il primissimo – della moderna *femme fatale*.

⁷² NARDI (1942^b, 1365).

⁷³ Pure non sono del tutto mancate, già nelle fonti antiche, eccezioni alla visione mitica della «bellezza eterna» di Elena, che per esempio non sfuggì all'ironia amara di Luciano di Samosata: nei *Dialoghi dei morti*, 5 appare nell'Ade a Menippo non già come la donna bellissima che fu, ma come scheletro consumato dal tempo, simbolo dunque, anziché di valori imperituri, della caducità delle cose di questo mondo.

⁷⁴ I-Vgc, Boito, VIII.A.31.

Riferimenti bibliografici

AGOSTI 1994

G. Agosti, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra Otto e Novecento*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, 509-18.

ALBERTI 1994

C. Alberti, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone». Rilievi sulle fonti*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, 485-508.

ASHBROOK – GUCCINI 1998

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

BURONI 2008-2009

E. Buroni, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*, tesi di dottorato di ricerca presso l'Università degli studi di Milano, Milano.

BURONI 2013

E. Buroni, *La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di «Nerone»*, in I. Bonomi – L. Clerici (a cura di), *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, Torino, 213-76.

CRESCI MARRONE 1994

G. Cresci Marrone, *Le «romanità» del «Nerone»*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, 473-84.

CROCE 1929

B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari (I ed. 1903-1914).

D'ANGELO 2010

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

DE RENSIS 1932

R. De Rensis (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Milano.

DIJKSTRA 1986

B. Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford (trad. it. Milano 1988).

DS MEF

Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele» | di Arrigo Boito | compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi, Milano etc. [1881].

DS TAB

Il tabarro. Disposizione scenica compilata da Gioachino Forzano, Milano etc., s.d.

DS SA

Suor Angelica. Disposizione scenica compilata da Gioachino Forzano, Milano etc., s.d.

FINNEY 1989

G. Finney, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Ithaca – London.

FOREST – FROSTISI-DUCROUX – PINCHON 2012

M.C. Forest – F. Frontisi-Ducroux – P. Pinchon (sous la direction de), *Gustave Moreau – Hélène de Troie: la beauté en majesté*, catalogo della mostra tenutasi al Musée National Gustave Moreau, 21 marzo-29 giugno 2012, Paris.

FORZANO 1924

G. Forzano, *La preparazione scenica del «Nerone»*, in «La Lettura», XXIV, 1 marzo, 169-78.

GIANI 1924

R. Giani, *Il «Nerone» di Arrigo Boito, seconda edizione riveduta, con aggiunte, e con tre lettere del Maestro*, Torino.

GUI 1924

V. Gui, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano.

I-MR BIBL00158

Messa in scena | Costumi e attrezzi | Nerone, 65 cc. dattiloscritte con correzioni a mano, Milano, Archivio Storico Ricordi.

LIB NER

A. Boito, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, Milano etc. 1924.

MORELLI 1994^a

G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze.

MORELLI 1994^b

G. Morelli, *Qualcosa sul Nerone*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, 519-55.

NARDI 1942^a

P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano.

NARDI 1942^b

P. Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano.

PART MEF

Mefistofele. Opera di Arrigo Boito, partitura d'orchestra, Milano *etc.*, 1918.

PART NER

Nerone. Tragedia in quattro atti di Arrigo Boito, partitura d'orchestra, Milano *etc.*, 1925.

PRAZ 1992⁹

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze (I ed. 1948).

ROSSINI 2001

P. Rossini, *Fonti per il «Nerone» di Arrigo Boito (I-PAcon)*. Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione, in L. Sirch (a cura di), *Canoni bibliografici*, atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, settembre 1996), Lucca, 389-400.

SP MEF

A. Boito, *Mefistofele*. Opera completa per canto e pianoforte | Arrigo Boito, riduz. canto e piano di M. Saladino, London-Milano, s.d. [1880].

SP NER

Nerone. Tragedia in quattro atti di Arrigo Boito, riduz. canto e piano di F. Calusio, Milano *etc.* 1924.

TRAGEDIA

A. Boito, *Nerone*. Tragedia in V atti, Milano, 1901.

CREDITS

Archivio Storico Ricordi © Ricordi & C. S.r.l. Milano < <http://www.archivioricordi.com> >.

Bibliothèque Nationale de France, Paris, Bibliothèque-musée de l'Opéra < <http://gallica.bnf.fr/> >.