

GIOVANNELLA CRESCI MARRONE

LE «ROMANITÀ» DEL «NERONE»

L'interminabile gestazione del *Nerone* boitiano, che impiegò quarant'anni per procedere dall'iniziale spunto progettuale alla pubblicazione del testo editoriale e più di sessanta per approdare alla prima rappresentazione postuma in forma di melodramma, rende quanto mai arduo individuare con completezza la natura degli stimoli cui si dimostrò più recettivo il suo autore, nonché l'identità dei riferimenti culturali, soprattutto nella sfera dell'antico, cui egli si accostò con maggior profitto. Tanto più che l'alone di misteriosa aspettativa che circondò la sedimentazione dell'opera non è destinato a facilitare il compito di chi vi si accosti oggi con l'intento di approfondire i debiti e i caratteri della romanità rappresentata nel testo.

Eppure il tema non manca di una sua legittimità, dal momento che le critiche, all'indomani della pubblicazione del lavoro in veste di tragedia letteraria, si concentrarono proprio sul presunto travisamento della temperie storica, sull'approssimazione di talune ricostruzioni evenemenziali, sul tradimento di numerosi aspetti, marginali o nodali, della vicenda neroniana.¹ Vero è che Romualdo Gianni prima e Piero Nardi poi si incaricarono di illustrare, con differente approfondimento, la pluralità delle fonti informative utilizzate da Boito e la natura del suo scrupolo documentario, tanto che Vinicio Morini giudicò esaustiva tale analisi critica e quasi super-

¹ Si vedano le notazioni di V. MORELLO nella «Nuova Antologia» del primo giugno 1901, confluite in *L'energia letteraria*, Torino-Roma, 1905, pp. 381-398, il quale denuncia il travisamento degli elementi di un fatto storico, nonché l'infiltrazione spuria di sentimenti cristiani nella 'confezione' del *Nerone* boitiano; analogamente, anche se più sfumatamente, E. Rod nella «Revue des deux mondes» del primo luglio 1901 lamenta l'inevitabile approssimazione tra ricostruzione storica e verità.

fluo, e comunque sterile, ogni ulteriore approfondimento nella direzione della *quellenforschung*.²

Tuttavia, per meglio comprendere quale ideologia dell'antico risulti sottesa al *Nerone* boitiano è forse necessario non limitarsi all'identificazione delle fonti classiche recepite dall'autore in forma diretta o mediata, bensì meglio affuocare le modalità del loro uso all'interno della sperimentazione di Boito nonché precisare la qualità del suo approccio con il passato e il suo rapporto con esso.

Un aiuto in tal senso può forse venire da taluni frammenti del ricco epistolario boitiano. Una dichiarazione contenuta in una lettera inviata dal soggiorno polacco a Carlo Reale nel lontano 1862 contiene, ad esempio, un prezioso riferimento in ordine alla matrice dell'ispirazione dell'opera: «In questo momento...sono sotto l'influsso magnetico di Tacito e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*».³

È importante rilevare come il primo nocciolo dell'opera, destinata a tanti successivi rimaneggiamenti, nasca però sotto l'inconfondibile segno dell'ideologia tacitiana la quale valuta, come è noto, l'esperienza politica del principato di primo secolo come una degenerazione dell'assetto istituzionale repubblicano e connota in particolare il regno di Nerone come uno degli apici negativi di tale vicenda politica.

Dalla visione tacitiana derivava a Boito non tanto, o comunque non solo, la trama di talune sequenze narrative e il motto incipitario di una delle redazioni manoscritte dell'opera, quanto piuttosto la convinzione di confrontarsi con una romanità della decadenza che sublimava in esiti estetici le proprie contraddizioni e i propri travagli.⁴ Una conferma in proposito ci viene da un'altra missiva

² Vedi l'articolato saggio di R. GIANI, *Il «Nerone» di Arrigo Boito*, Torino, 1901, pp. 57 sgg. che forse sopravvaluta la diretta conoscenza di Boito delle fonti cristiane; e inoltre A. BORRO, *Tutti gli scritti*, a cura di P. Nardi, Milano, 1942, pp. 1522-1524 con sintetiche ma preziose informazioni. Cfr. infine V. MORINI, *Arrigo Boito tra scapigliatura e classicismo*, Torino, 1968, pp. 20-21.

³ Vedi passi della lettera in P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942, p. 101.

⁴ Nel manoscritto di una delle redazioni del *Nerone* è infatti presente il motto «Sit ante oculos Nero» derivato da TACITO, *hist.* I. 16. Tra le carte boitiane possedute dalla Fondazione Cini si conserva copia delle opere tacitiane con testo curato e tradotto a cura di L. VALERIANI, *Le opere di C. Cornelio Tacito*, Venezia, 1843, che presenta segni evidenti di sottolineatura in corrispondenza della pagina degli annali (*ann.* XIV. 11) relativa alle esequie di Agrippina. Non reca invece tracce di utilizzazione la copia, pur essa nella bi-

di Boito, inviata ad Agostino Salina il 15 febbraio 1876, in cui il mittente confessa: «Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone». ⁵

L'equazione tra età neroniana ed età della decadenza veniva dunque a Boito dalla lettura di prima mano delle due fonti-base per l'alto impero, Tacito e Svetonio i quali, il primo con un approcio di tipo storiografico, il secondo con il contributo di una inesauribile aneddotta, entrambi congiuravano nel trascurare la sostanza politica dell'innovativa esperienza neroniana per enfatizzarne con scandalo i contorni più platealmente compromettenti sotto il profilo del costume e della tradizione: così l'ostentazione di una dimensione ludica e artistica dell'esistenza, così l'esercizio di un'efferata crudeltà, così l'agnosticismo e insieme lo sperimentalismo religioso. ⁶ Ma era proprio l'aspetto della conflittualità rimossa dal piano politico per essere trasferita su quello morale, religioso ed ideologico a stimolare l'interesse di Boito, alieno per naturale inclinazione dalla dimensione della politica.

Questa, di un Nerone folle, sanguinario e omicida, era peraltro l'immagine corrente dell'imperatore, consolidata da una secolare *vulgata*, contraddetta solo da sporadici tentativi di riabilitazione; ⁷ *vulgata* letteraria che neppure la più avvertita critica storiografica del tempo si curava di sottoporre a verifica.

Gli studi antichistici dell'Italia post-unitaria e i coevi approfondimenti europei, che è allora quanto dire germanici, esercitavano infatti in quel torno di tempo la loro acribia interpretativa e filologica soprattutto nell'ambito della Roma repubblicana, se non addirittura in quella arcaica e delle origini, contribuendo a perpetuare la *communis opinio* della demonizzazione degli imperatori-

biblioteca di Boito, delle opere svetoniane tradotte da F. P. DEL ROSSO, *Opere di C. Svetonio Tranquillo*, Venezia, 1844.

⁵ NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 406.

⁶ Per un bilancio sulle fonti letterarie relative al periodo neroniano vedi B. H. WARMINGTON, *Nero: Reality and Legend*, London, 1969, pp. 1-9.

⁷ Circa i ricorrenti ma minoritari tentativi di riabilitazione neroniana cfr. un momento riassuntivo in E. CIZEK, *Néron*, Paris, 1982, pp. 16-20, nonché, con articolata problematica, J. WANKENNE, *Faut-il réhabiliter l'empereur Néron?*, «Les Etudes Classiques XLIX», 1981, pp. 135-152.

folli e della precoce decadenza dell'impero romano, insinuata dal tarlo dell'interpretazione gibboniana.⁸

Peraltro Boito che intrattenne con gli ambienti accademici ed universitari rapporti solamente occasionali e asistematici, in assenza di un autorevole ripensamento in sede storiografica e specialistica, fu destinato a subire il fascino di opere, quali le monografie di Ernest Renan, le quali fortemente influenzarono la crescita del *Nerone* anche nello sviluppo della trama e nella selezione dei personaggi, contribuendo a rafforzare il nostro nella convinzione di una Roma neroniana, percepita come crogiuolo di antitetiche proposte esistenziali. Tali opere infatti, dalla *Vie de Jésus* (1863) a *Les Apôtres* (1866) dal *Saint-Paul* (1869) al *L'Antéchrist* (1873) lo accostarono ai contributi della letteratura cristiana, di accesso meno immediato per un autodidatta del classicismo;⁹ contributi tutti orientati ovviamente su posizioni di netta ostilità nei confronti del primo persecutore e complici, se non unici artefici, della sua demonizzazione.

Da qui, dalla somma cioè di suggestioni derivate dalla lettura di Tacito e di Renan, nasce in Boito l'idea di scomporre la romanità del suo *Nerone* in tre antagonisti eppur tangenti mondi spirituali e fattuali, che è quanto dire in tre romanità: il mondo dell'imperatore e della sua corte, quello della comunità paleocristiana di Roma, quello di Simon Mago e della sua composita schiera di accoliti.

La volontà di Boito è quella di ricreare, per ognuno di questi mondi, l'ambientazione scenografica più idonea, i tratti caratteristici e psicologici salienti, la coerenza dei rispettivi atteggiamenti e inclinazioni peculiari. Egli procede quindi ad un lavoro di appro-

⁸ Per gli orientamenti degli studi antichistici tardo-ottocenteschi in Italia cfr. P. TRIVIESI, *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Milano-Napoli, 1962, pp. 85 sgg. e A. MOMIGLIANO, *Studi classici in un paese classico. Il caso dell'Italia*, «Atene e Roma», XX-XI, 1986, pp. 115-136; in ambito europeo, e soprattutto germanico, Id., *Introduzione*, in *L'antichità nell'Ottocento in Italia e Germania*, a cura di K. Christ-A. Momigliano, Bologna-Berlin, 1988, pp. 9-20.

⁹ Per la conoscenza delle opere di Renan da parte di Boito vedi C. QUESTA, *Roma nell'immaginario operistico*, in *L'attualizzazione del testo* («Lo spazio letterario di Roma antica», IV), Roma, 1991, pp. 307-358, part. pp. 348-355, il quale sospetta un'adesione del nostro alla massoneria e sottolinea la propaganda massonica in favore della produzione di Renan.

fondimendo che si giova di una metodologia comune, ma è poi indotto a giocare in modo non uniforme le proprie note informative, spendendole, come vedremo, secondo un'intensità e un intreccio strutturale differenziato, a seconda della qualità del mondo spirituale che intende 'veristicamente' ricreare.

In questo lavoro di approfondimento documentario Boito, quasi inconsapevolmente, si muove al passo con il nuovo e talora in sentieri pionieristici; ad esempio, sottoponendo a verifica autoptica tutti i dati paesaggistici e iconografici, secondo una metodologia scientifica in quegli anni promulgata dalla scuola epigrafica di Berlino, ma praticata dal nostro del tutto indipendentemente dai nuovi orientamenti esegetici come prova la quasi totale indifferenza per il dato epigrafico; mosso, Boito, da scrupolo di verismo, da curiosità intellettuale, da amore per una fedele ricostruzione archeologica che lo spingono alle ricognizioni nella primavera 1883, in compagnia di Giacosa, tra il sesto e il settimo miliario della via Appia, presso i campi di Persio, fra i sepolcri che avrebbero fatto da sfondo al primo atto del *Nerone*.¹⁰ Mozioni che presiedono alla coeva frequentazione del Museo Archeologico di Napoli dove l'attenzione è attirata soprattutto dalla collezione di marmi e in particolare dal cosiddetto Toro Farnese che, insieme al Laocoonte, avrebbe poi campeggiato sulla scena del quarto atto.¹¹ Interessi che forniscono lo spunto per la visita in compagnia di Giuseppe Verdi nel 1893 ai nuovi scavi sul Palatino.¹²

Un approccio archeologico diretto, sul terreno dunque, che trasmette a Boito una visione dell'antichità fatta di ruderi e di statue secondo la definizione che, nella lirica *Un Torso*, egli aveva già nel 1866 dettato di Roma «... emporio di statue e di colonne, teatro allor di Veneri com'oggi di Madonne...». Boito tuttavia non si ac-

¹⁰ NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 438: «Mi accompagnerai al settimo miliario nella via Appia fuor di porta Capena, nei campi di Perseo: ho bisogno di vedere quel posto...» scrive Boito a Giacosa. E nel settembre dello stesso anno: «E torneremo lungo la via Appia e ci lasceremo indolentemente condurre a capriccio dell'automedonte...».

¹¹ Per il soggiorno napoletano vedi NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 490. Per l'interesse riservato alla scultura e alla ritrattistica romana cfr. la collezione di riproduzioni di busti di imperatori, per lo più ospitati nel museo napoletano, conservata tra le carte boitiane.

¹² Per un'illustrazione fotografica della visita cfr. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 576.

contenta, ovviamente, del troppo limitativo e deformante scenario tratto dalla diretta esperienza visiva ma, come aveva teorizzato nella lirica del 1865 *Lezione d'anatomia*, intende evocare i mille universi che si agitano dietro l'apparenza di verità ricostruita dalla scienza umana, che è invece una realtà inaffidabile perché coartata dall'angustia della sua stessa, esibita, obbiettività.

Per raggiungere l'intento egli popola dunque il mondo fisico dei suoi personaggi con una somma di dettagli e di particolari attinenti alla sfera del quotidiano cumulati senza un apparente discernimento selettivo. Per farlo si giova, con una voracità che è stata talora ingiustamente scambiata per sfoggio di erudizione, degli apporti più aggiornati fornitigli dalle enciclopedie antichistiche, quali i volumi, in traduzione francese, dell'opera antiquaria di Ludwig Friedlaender o le voci del *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* di Charles Daremberg e di Edmond Saglio.¹³ Da tali strumenti, utilizzati insieme a svariati profili biografici neroniani, Boito trae le informazioni riguardanti le fogge dell'abbigliamento, gli strumenti musicali, i ludi circensi, gli spettacoli scenici, gli apparati e i cerimoniali del culto; informazioni che si traducono nei molti tecnicismi (più di un centinaio) del lessico boitiano, profusi soprattutto nel sovrabbondante apparato didascalico.¹⁴ Ne emerge una romanità minimale, quasi antropologicamente inquisita, sostanzia-

¹³ L. FRIEDLAENDER, *Darstellung aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von Augustus bis zum Ausgang der Antonine*, Leipzig, 1888; *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, a cura di Ch. Daremberg-E. Saglio, Paris, 1877 sgg. Accertata è l'intensa consultazione di tali testi le cui copie boitiane recano evidenti le tracce di sottolineature e segnalibri, come testimonia Piero Nardi in A. Borro, *Tutti gli scritti*, cit., pp. 1523-1524. È peraltro probabile, in base a riscontri assai stringenti, che fra le opere antiquarie abbondantemente fruite siano da annoverare alcuni volumi del *Manuel des Antiquités Romaines*, a cura di Th. Mommsen e J. Marquardt, con particolare riferimento a J. MARQUARDT, *Les culte chez les Romains*, XIII, 2, Paris, 1890, contenente una sezione dedicata ai giochi curata dallo stesso L. Friedlaender.

¹⁴ Documentato è l'uso di una biografia neroniana di Jean de Champigny, conservata tra le carte boitiane e abbondantemente postillata; solo indiziaria la lettura di E. CALLEGARI, *Nerone e la sua corte nella storia e nell'arte*, Venezia, 1891; sicuramente ignorato, perché troppo specialistico, Id., *Dei fonti per la storia di Nerone*, Venezia, 1889. Per quanto riguarda i tecnicismi del lessico boitiano, essi riguardano soprattutto le fogge degli abiti, gli oggetti relativi al culto, gli strumenti musicali, le strutture architettoniche, i mestieri nelle loro specializzazioni tecniche. Non mancano casi di errori, già segnalati dalla critica (C. QUESTA, *Roma*, cit., p. 353) cui si aggiunga l'alternanza *Augustani-Augustali* che confonde l'istituzione della 'claque' neroniana con i collegi culturali devoti all'imperatore voluti da Augusto.

ta dagli apporti di quella che si suole oggi chiamare 'cultura materiale', fatta di abiti, utensili, arredi, stoviglie, gioielli, oggetti di uso comune, mestieri umili e artigianali, al cui contatto risaltano per contrasto e si caratterizzano le tensioni forti e le scelte spirituali dei personaggi boitiani. Ché se una è la Roma del *Nerone*, tre, come si è detto, sono sostanzialmente le romanità che vi vengono rappresentate. Così, nell'universo dell'imperatore e della sua corte, l'affastellarsi dell'oggettistica preziosa, documentata già dall'aneddotica antica, non è che un riflesso di una scelta spirituale ed estetica votata all'eccesso, consacrata all'assenza di ogni limite, freno, sorveglianza interiore; nel mondo di Simon Mago invece il cumulo di orpelli esornativi nasce sotto il segno dell'artificio e tradisce la sua fraudolenta e disincantata filosofia mistificatoria; nella realtà della comunità cristiana, infine, la sobrietà e quotidianità dell'arredo, che è armonicamente inserito in una serena cornice paesaggistica, assurge a simbolo di una proposta di vita ispirata alla semplicità e autenticità di valori.

Analogo discorso, e lo svolgiamo a titolo esemplificativo, vale per un altro tratto saliente della Roma rappresentata nel *Nerone*: quello della sua ecumenicità. L'Urbe è infatti connotata come un universo eminentemente cosmopolita, socialmente composito, culturalmente osmotico, dove si muovono e si incrociano individui ed esperienze di provenienza, formazione, ispirazione più differenziate.¹⁵ Lo segnalano, già in apertura dell'opera, gli echi dei canti di cui risuona la campagna romana lungo la via Appia; nell'antologia di voci anonime che fanno da sfondo, da ritornello e, talora, da motore dell'azione principale, i versi dei lirici greci Alceo, Saffo, Ibico, per lo più frammenti di frammenti, si intrecciano ai rozzi emistichi delle rustiche atellane, i frustoli dei componimenti latini di Virgilio, Orazio e Petronio si fondono con le fosche profezie giudaico-cristiane e i salaci motti della coeva satira politica.¹⁶

¹⁵ Il cosmopolitismo della Roma neroniana e il suo plurilinguismo è un dato ripetutamente affiorante nella documentazione di Boito che lo seleziona dalle sue letture, annotandolo nelle sue schede informative.

¹⁶ Rispettivamente ALCEO, fr. 63 Diehl (dolceridente); SAFFO, fr. 94 Diehl (La luna e le sette stelle...); IBICO, fr. 7 Diehl (Eros vibra...); VIRGILIO, *Ecl.* IV. 7 (Già progenie nuova...); ORAZIO, *carm.* I. 22, 10 (Lalage); 33, 7 (Foloe) e 14 (Myrtale); III. 23, 2 (...nascente luna...); PETRONIO, *Satyr.* 79, 8 (Qual notte fu quella!...).

La stessa eterogeneità etnico-culturale, e in questo caso anche sociale, si registra, e ne è un segno distintivo, in tutte e tre le componenti della tragedia boitiana, nel mondo di *Nerone* e in quello per certi tratti affine di *Simon Mago*, come in quello antitetico di *Fanuel e Rubria*. Nella scena del trionfale *reditus Augusti* del primo atto, si stringono intorno all'imperatore-matricida ballerine gaditane, soldati germanici, patrizi romani, ambubaie siriane, pretoriani italici, lettigari etiopi, artisti dionisiaci, rampolli della buona società latina. Analogamente, nella scena iniziale del quarto atto, sullo scorcio dei giochi circensi, è nuovamente messo in scena un rappresentativo campione della formicolante e composita società cara a Nerone: aurighi, pantomimi, soldati, indovini, figurano frammiti ad ufficiali, magistrati, patrizi, vestali. Il tratto unificante fra i due tanto articolati spaccati della società imperiale romana è però di segno negativo poiché si intende nel primo caso sottolineare la collettiva responsabilità nella vile e compiacente piaggeria nei confronti del tiranno matricida, nel secondo caso il coinvolgimento nell'esibizione e nello sfogo dei suoi peggiori istinti; un'umanità dunque corresponsabile e complice dell'imperatore che merita il castigo apocalittico posto in scena con l'incendio, negli esiti finali della tragedia.

Anche nel tempio di *Simon Mago* la schiera dei fedeli è formata, come recita la didascalia, da «gente di ogni classe e d'ogni paese»: ¹⁷ matrone accanto a schiavi fuggitivi, liberti accanto a cavalieri, aurighi accanto a mercanti d'idoli. Ma qui, la rimarcata eterogeneità dei devoti è funzionale all'esaltazione della comune ansia soteriologica che dispone alla credulità, all'accentuazione della diffusa richiesta di risposte e certezze spirituali destinate in questo caso al fallimento e all'irrisione.

Diverso ancora è il tratto che segna il cosmopolitismo della comunità cristiana che nel terzo atto esibisce la nobile vestale latina *Rubria* a fianco del marinaio giudaico *Fanuel* nell'atto di accogliere premurosamente e soccorrere l'incantatrice di serpenti cirenaica *Asteria*, con lo scopo di fornire un esplicito segnale, qui, di fratellanza e solidarietà.

Dunque la commistione di razze, di classi e di culture è comune

¹⁷ Borro, *Tutti gli scritti*, cit., p. 225.

motto

« Sit ante oculos Nero. »

Tacit: Hist:

L. I C. XVI

Nerone

Palinurus

a

Il motto tacitano in un manoscritto del Nerone.

Sacerdotem Vestalem et flaminiam
dialem in omni iura iurisdictione
iurare non cogam.

Aulo Gellio
Noct. Atticæ Lib. 8
cap. 14

21

Scheda boitiana con passo di Aulo Gellio relativo al divieto d'imporre
il giuramento a una Vestale.

Il Epigramme De Rome en est
une preuve.

Rome était
à la lettre une ville
bilingue. *grecques, espagnoles*

Le grec était à Rome la langue
des maîtres et de riches.

Rhétiens
grecs
philosophes
précieux

Romains
étrangers
arabes
hébreux
Perses
provinciaux

Tout le monde
parlant grec.

60

Scheda boitiana relativa al bilinguismo di Roma.

ai tre mondi rappresentati e fornisce alle rispettive proposte esistenziali la dimensione di valore assoluto ed ecumenico, ma nel contempo ne segna le differenti e talora antitetiche opzioni.

Similmente, pluralità di posizioni e dovizia di nessi dialettici sono vistosamente presenti nella sfera religiosa, intorno alla quale ruota buona parte dell'azione drammatica. Boito, già all'esordio dell'opera imposta nettamente il dualismo paganesimo-cristianesimo, affrontando per antitesi la scomposta litania della confraternita della Gran Madre Cibele al raccoglimento della preghiera cristiana del Padre Nostro; tuttavia la sua Roma pagana è aperta al più ampio ventaglio di scelte culturali e l'autore si cala senza pregiudizio nella legittimità e nel sofferto disagio delle contraddittorie e spesso problematiche scelte individuali. Così Nerone spregiatore di religioni e sacrilego violatore della vestale Rubria, per esorcizzare l'assillo del rimorso e lo spettro del matricidio, si affida dapprima ai tradizionali riti espiatori della sepoltura, sperimenta quindi le magie apotropache della superstizione, si rifugia poi nelle ebrezze di esotiche ierogamie, per affidarsi infine, vanamente, alla catarsi dell'artificio scenico.

Simon Mago, per i suoi ambiziosi scopi di dominio, confeziona a sua volta un'elettica religione in cui si fondono in sincretismi spuri i riti cruenti del taurobolio mitraico, le criptiche apostasie delle sette gnostiche e le cerimonie iniziatiche dei culti isiaci, ma è al carisma cristiano che si rivolge per ben due volte e invano in cerca di soccorso e di salvezza.

Anche nello schieramento cristiano, pur sublimato dal martirio e animato dalla serena e confortante certezza del messaggio evangelico, le inquietudini e le esitazioni di Rubria che cerca un'impossibile mediazione tra il vecchio e il nuovo (tra «l'ara ardente di Vesta e la pia lampada della vergine saggia»),¹⁸ le risolte durezze di Faniel che rifiuta a Simon Mago ogni spiraglio di speranza e perdono, e similmente, i foschi nubi apocalittici dell'ultimo atto prospettano per la religione del futuro uno sviluppo ricco di traumi e di lacerazioni.

Asteria infine sembra in sé riassumere i tanti stimoli religiosi presentati in scena: strumento della falsa religione di Simon Mago,

¹⁸ *Ivi*, p. 291.

è momentaneamente attratta dalla prospettiva della redenzione cristiana, ma poi si immola al proprio dio, Nerone, «martire del senso» come si autodefinisce, consapevole e volontaria vittima sacrificale di un culto privato che è anche, ironicamente, il culto dell'imperatore ufficialmente professato dallo stato.¹⁹

Tanto ricco caleidoscopio di posizioni suggerisce come le romanità del Nerone non si esauriscano in pretestuosi fondali scenici ma impostino un autentico tessuto di relazioni associative, ricco di sviluppi drammatici. Ciò dipende dall'uso disinvolto e insieme accorto che Boito fa delle fonti storiche, dei suggerimenti antiquari, delle notazioni aneddotiche, delle dotte citazioni.

Ad esempio, egli arbitrariamente contrae in un'unica scena di proscrizione, nello scorcio finale del primo atto, le numerose e cronologicamente articolate condanne inflitte dall'imperatore ai danni degli esponenti più autorevoli del suo principato (da Seneca a Burro, da Plauto a Trasea);²⁰ è questo un abuso storico, censurato nel passaggio del testo alla rappresentazione scenica, ma è nel contempo un efficace artificio teso a porre in risalto il delirio di onnipotenza di Nerone e ad accrescere il numero, la qualità e la varietà delle sue vittime che rivivono nel quinto atto sotto forma di minacciosi incubi.

Similmente Boito, che non intende tacere le realizzazioni positive dell'imperatore, ammesse anche dai più tendenziosi biografi antichi e moderni, trova il modo di menzionarle, ma insieme ridimensionarle, attraverso l'espedito delle acclamazioni laudative che contrappuntano il suo trionfale ritorno nell'Urbe.²¹

Ancora, una peregrina informazione plutarchea relativa alla facoltà di intercessione in favore del condannato a morte esercitabile dalla Vestale che casualmente in lui si imbatta, viene utilizzata da Boito, che la reperisce in una voce enciclopedica, per costruire nel quarto atto la scena dell'agnizione amorosa tra Rubria e Fanuel che avvia a risoluzione il nodo del dramma.²²

¹⁹ *Ivi*, p. 315.

²⁰ *Ivi*, p. 221.

²¹ *Ivi*, p. 219. Ad esemplificazione, SENECA, *nat. quaest.* VI, 8, 4 (Tu snidi il Nilo); SVETONIO, *Nero* 19 (fendi l'Istmo!); PLINIO, *nat.* VI, 181 (Misurator dell'orbe).

²² BORRO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 280. Tutta la scena è costruita sulla base di fonti classiche; vedi, per il regolamento di Numa (Erge Vesta con me la man che riscatta le vi-

Un procedimento più sofisticato è invece impostato da Boito allorché cuce insieme sparse notizie biografiche e informazioni antiquarie relative alla valorizzazione della scultura in età neroniana onde trasmettere, scena per scena, messaggi riassuntivi dell'evoluzione drammatica, attraverso l'eloquente valore simbolico dell'immagine plastica. È così che, parallela all'azione, statua dopo statua, una vicenda iconografica scorre sotto gli occhi del lettore o, più e meglio, dello spettatore. Nel primo atto la statua ateniese dell'Amazzone Greca da cui, per informazione pliniana, l'imperatore era solito mai separarsi, simboleggia il potere catartico dell'arte ellenica a cui Nerone costantemente si affida.²³ Nel secondo la gigantesca statua aurea dell'imperatore, il cosiddetto Colosso, richiamata da tante fonti antiche e citata da tutti i biografi moderni a significazione della megalomania dell'autocommittente, troneggia a fianco della statua dell'Ecate triforme e degli altri idoli mostruosi della religione simoniaca a segnalare le due differenti ma compatibili forme culturali, quella ufficiale dell'imperatore e quella iniziatica dell'improvvisato profeta.²⁴ Nel terzo atto l'orto cristiano significativamente esclude la rappresentazione iconografica del dio evangelico, affidando alla sola acqua lustrale del pozzo il compito di evocarne il potere rigeneratorio di redenzione. Nel quarto atto i già ricordati e celeberrimi gruppi statuari del Toro Farnese e del Laocoonte richiamano le sofferenze della tortura inflitte nell'arena ai martiri cristiani, mentre nell'ultimo atto la statua di Atena altro non è che un paramento scenico, una finzione teatrale, a segnalazione della vanità e dell'inefficacia della catarsi artistica cui Nerone invano chiede conforto e liberazione.²⁵

Le «elucubrazioni neroniane» come Boito le chiamava e l'eccessivo studio dell'epoca di Nerone che sempre Boito rimproverava a se stesso in una lettera a Verdi hanno dunque suscitato l'evocazio-

te), PLUTARCO, *Numa* x. 6-8; per il divieto di far giurare una Vestale (Una Vestale a giurar non s'astringe), AULO GELLIO, *Noctes* x. 15 di cui si conserva in una scheda boitiana il passo latino trascritto.

²³ BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 217 (L'Amazzone greca s'avanza); vedi in proposito PLINIO, *nat.* xxxiv. 82.

²⁴ BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 225 (Nel centro della parete laterale sorge una grande statua d'oro di Nerone); vedi PLINIO, *nat.* xxxiv. 45.

²⁵ Per i complessi statuari del cosiddetto Toro Farnese e del Laocoonte vedi PLINIO, *nat.* xxxvi. 23-24 e 5.

ne di differenti romanità tutte funzionali al coerente sviluppo della trama drammatica, ma tutte fatalmente condannate ad un fraintendimento della realtà storica;²⁶ questo poiché l'originaria rimozione della dimensione politica ha precluso l'esplorazione di quella sede in cui per eccellenza si metabolizzano i contrasti, le antitesi o, per dirla boitianamente, i dualismi, e ha dunque forzatamente indotto a presentare, come esito di una tanto complessa vicenda storica, l'incendio dell'Urbe come implosione di una società al tramonto e non come tappa di un variegato ed osmotico universo in crescita ed in espansione.

Ma un bilancio complessivo delle romanità del *Nerone*, lungi da ispirare accuse di mistificazione nei confronti di Boito, contribuisce invece ad illuminare l'intensità del suo rapporto con l'antico e a chiarire come la memoria del passato conferisca alla sua opera spessore introspettivo e indubbio arricchimento.

²⁶ La definizione «elucubrazioni neroniane» e l'autorimprovero sono contenuti in due distinte epistole di Boito menzionate da (NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., rispettivamente p. 113 e p. 494).