

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

Dipartimento di Culture e Civiltà

DOTTORATO DI RICERCA IN

Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo

CICLO XXXV

***Nerone di Arrigo Boito: i materiali d'autore e
la ricostruzione di Arturo Toscanini***

S.S.D. ART-07

Coordinatore del dottorato:

Prof. Massimo Natale

Tutor:

Prof. Vincenzo Borghetti

Dottorando: Dott. Matteo Quattrocchi

Anno accademico 2023/2024

NERONE
Voglio fuggir!...

TIGELLINO
Fuggir? Dove?

NERONE
Non so.
Dove migra il cantor trova una patria
E solo gloria è l'Arte!

(Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia lirica in V atti*, Atto I)

INDICE

PREMESSA	VIII
I. INTRODUZIONE	1
<i>Nerone</i> in-finito	1
Tracce di interesse	2
Scopi, materiali e metodologia della ricerca	5
II. «LAVORA ALL'ARTE, COMPONE E DISTRUGGE LE SUE OPERE»: PER UNA RICOSTRUZIONE DEL PROGETTO <i>NERONE</i>	9
1862-1868: tra elucubrazioni neroniane e inoperosità stagnante	11
1870-1819: «il <i>Nerone</i> va cuocendo»	12
1880-1887: «D'un moro e d'un romano tratterà la mia di oggi!...»	13
1890-1899: «Quest'anno alla Scala <i>Falstaff</i> , l'anno venturo <i>Nerone</i> »	17
1900-1905: lo «strumento di tortura» in una «fase leggendaria»	21
1911-1918: il sogno della prima	25
APPENDICE 1 Tavola della cronologia del progetto <i>Nerone</i>	28
III. DENTRO I MATERIALI DI ARRIGO BOITO: LA CREAZIONE DEL <i>NERONE</i>	82
Il <i>Nerone</i> nello studio di Arrigo Boito	86
Lo stato delle fonti musicali	94
La partitura manoscritta autografa del <i>Nerone</i>	96
La «partiturina» del <i>Nerone</i>	103

IV.	SUONO-COLORE-VISIONE: COME LAVORAVA BOITO	105
	Boito inventore di visioni teatrali: il <i>Nerone</i> in cantiere	105
	Prime tracce di un'orchestrazione	107
	L'orchestrazione completa della partitura d'orchestra 1916	125
	La partitura come «vana ricerca del sapere e dell'ideale?»	128
	Un esempio di orchestrazione: Atto I, Scena IV	135
	APPENDICE 2	
	Trascrizione delle annotazioni manoscritte presenti in alcune carte relative all'orchestrazione del <i>Nerone</i>	140
V.	LA RICOSTRUZIONE DI TOSCANINI E LA PRIMA DEL <i>NERONE</i>	150
	Il lavoro di revisione	151
	La messinscena del <i>Nerone</i>	158
	La ricezione della spettacolare messinscena	163
VI.	L'ORCHESTRAZIONE DELL'OPERA: DUE AUTORIALITÀ DEL <i>NERONE</i>	168
	Atto I – Scena II	169
	Atto I – Scena III	174
	Atto I – Scena IV	184
	Atto I – Scena V	192
	Atto I – Finale	201
	Atto II – Scena I	207
	Atto II – Finale	212
	Atto III – Scena I	215

Atto IV (parte I) – Scena I	219
Per concludere: quel che c'è e quel che manca	225
APPENDICE 3	
Appunti dell'orchestrazione del <i>Nerone</i> di mano dei revisori	230
BIBLIOGRAFIA	506

PREMESSA

La presente dissertazione è fondata sull'indagine di numerose fonti di vario tipo. Sono stati oggetto di studio i materiali epistolari di Arrigo Boito, di Arturo Toscanini, i carteggi tra questi musicisti e altre personalità artistiche italiane e straniere, nonché fonti archivistiche di enti teatrali, fondazioni e casa editrici musicali. La ricerca ha interessato in particolar modo una numerosa mole di materiali d'archivio relativi alla creazione del *Nerone* – conservati tra il Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma e la Fondazione “Giorgio Cini” di Venezia, ora digitalizzati – e alla sua ricreazione – presenti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” e all’Archivio di Stato di Milano.

Tale ricerca dottorale, di cui questo elaborato è il frutto, sebbene le difficoltà dettate dall'avvento della pandemia e dal suo procrastinarsi, che di fatto hanno affaticato e ritardato il regolare procedere del lavoro, è venuta sostanziandosi anche grazie i soggiorni a Venezia, presso l'Isola di San Giorgio, delle estati 2021 e 2022, grazie all'attribuzione della *Residential Scholarship* del Centro “Vittore Branca”. L'emergenza sanitaria, invece, ha reso impossibile una trasferta programmata a

New York per la consultazione del Fondo Toscanini conservato alla New York Public Library.

Durante gli anni di ricerca ho contratto numerosi debiti di gratitudine con archivisti, bibliotecari, studiosi, colleghi e amici, che hanno impreziosito queste pagine e hanno reso possibile la mia crescita intellettuale e umana. A Emilio Sala, che mi ha iniziato all'*affaire Nerone* e al mito delle ricostruzioni toscaniniane, devo diversi spunti teorici e di riflessione. Al ringraziamento a Emilio unisco quello al Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Arrigo Boito, che ha provveduto alla digitalizzazione e al riordino dell'intero materiale archivistico di Boito, facilitando la mia ricerca dell'ultimo periodo. A Emanuele d'Angelo e Paola Camponovo, esperti studiosi di Boito, va un profondo grazie per essere stati un costante aiuto nel reperimento di specifici materiali e un attento sostegno nelle ricerche archivistiche. Un ringraziamento è rivolto a Ida Maria Biggi e a Gianmario Borio, rispettivamente direttrice dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma e direttore dell'Istituto per la Musica della Fondazione "Cini", nonché alle archiviste e agli archivisti Linda Baldassin, Marianna Zannoni e Francisco Rocca per aver reso possibili le mie ricerche d'archivio. Un particolare omaggio è riservato a Harvey Sachs per i suggerimenti, le informazioni su materiali riservati del maestro Toscanini.

Gli ultimi ringraziamenti sono dedicati alle persone che sul piano umano e intellettuale hanno rappresentato presenze costanti e imprescindibili. A Vincenzo Borghetti, che mi ha accompagnato in questo percorso di crescita professionale, che non ha mai fatto mancare sostegno al mio profilo accademico e personale. A tutti i volti affettuosi, che mentre scrivo rivedo con commozione ad uno ad uno, cui non queste povere parole possono restituire o affatto ricambiare l'abbraccio d'amore incondizionato con cui mi hanno stretto in questi anni di lavoro e ai quali queste pagine sono dedicate.

CAPITOLO I

INTRODUZIONE

NERONE IN-FINITO

Arrigo Boito lavorò a *Nerone* per quasi tre quarti della sua vita, senza però riuscire mai a completare l'opera, né a vederla rappresentata. Ultimò il libretto, che pubblicò nel 1901, ma non la partitura che, oltre a non essere stata pubblicata, rimase incompleta perché mancante del quinto atto: *Il teatro di Nerone*.¹ Boito morì infatti nel 1918; tuttavia, sei anni dopo, il 1° maggio del 1924, *Nerone* fu riesumato e rappresentato al Teatro alla Scala di Milano sotto la direzione di Arturo Toscanini, dopo che il materiale lasciato dall'autore fu sottoposto a revisione dallo stesso direttore d'orchestra insieme ad Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini. I tre musicisti, infatti, si fecero carico di ri-strumentare interamente l'opera e questa nuova veste del *Nerone* fu pubblicata da Ricordi nel 1925, divenendo così di fatto il testo musicale ufficiale della tragedia lirica di Boito. Toscanini non prese mai in considerazione l'idea di avviare un restauro anche del quinto atto (del quale, ad oggi, non rimane che un abbozzo a particella dell'inizio) malgrado fosse pienamente consapevole del fatto che la vicenda neroniana sarebbe rimasta così inconclusa.²

¹ ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in V atti*, Milano, F.lli Treves, 1901.

² A detta di Adami «Toscanini pensava che la tragedia neroniana era tutta in questo quinto atto. [...] E una delle sue preoccupazioni dopo la prima rappresentazione [...] fu appunto che la critica lo constataste. Nessuno ne parlò. Nessuno se ne accorse o volle accorgersene». Questo forse semplicemente perché nessuno sapeva in quale forma Boito avesse abbandonato la composizione

Toscanini era uno dei pochi a conoscere le fonti e quindi l'effettivo stato di elaborazione dell'opera. Fu lui, quindi, a persuadere il senatore Luigi Albertini, esecutore testamentario di Boito, desideroso di mettere in scena l'opera, che rappresentare il *Nerone* così come lasciato dal suo autore non era possibile. Toscanini, pertanto, coadiuvato prima da Smareglia e poi da Tommasini, assunse l'arduo incarico della intera ri-orchestrazione della tragedia senz'altro mosso dalla convinzione che portare in scena il *Nerone* in quello stato sarebbe stata un'operazione votata al fallimento. Tale sensazione era frutto della consapevolezza dell'incompletezza del materiale, ma non solo: il direttore riteneva infatti che la natura indecisa e debole del compositore avrebbe compromesso la realizzazione definitiva della partitura, data la vasta quantità di annotazioni e varianti, invalidando così anche la concreta manifestazione delle sue idee musicali. In particolare, Toscanini era convinto dell'inadeguatezza di Boito nel gestire la veste orchestrale dell'opera: in sostanza la concezione del suono del compositore entrava in contrasto con le idee di strumentazione che Toscanini considerava più adatte. Dunque, il direttore pensò di trovare i suoni adeguati a rendere al meglio il pensiero musicale dell'amico compositore e autorizzò la partitura boitiana ad accedere al ventesimo secolo. Diede vita, tuttavia, ad una autorialità parallela a quella di Boito, ri-creando il suono del *Nerone*, diverso da quello creato dal suo autore.

TRACCE D'INTERESSE

Avvicinarsi all'incompiuta opera di Boito è senza dubbio un compito complesso a causa di una bibliografia limitata e datata. A questo si aggiunge un problema di natura cronologica, dato che l'ultima fatica ha occupato gran parte della vita del poeta-musicista, accompagnandolo dalla giovinezza alla morte, rendendo particolarmente complesso ricercare fonti dirette e indirette in un arco di tempo lungo oltre cinquant'anni. Peraltro, la letteratura di studi dedicati al dramma dal

e/o se esistesse una partitura autografa (Cfr. Giuseppe Adami, *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano, Treves-Treccani-Tuminelli, p. 193).

«terribile nome» è alquanto esigua:³ le uniche monografie disponibili, di Romualdo Giani e Vittorio Gui,⁴ una del 1901 (uscita dunque quando del *Nerone* si conosceva soltanto il testo letterario della tragedia) e l'altra nel 1924. Molto tempo dopo, alcuni studi interruppero un silenzio intermittente durato parecchi decenni. Trent'anni fa, la tesi di laurea di Giovanni Gavazzeni, anche se concentrava lo studio al quinto atto soltanto, a fronte della mole dei documenti e al loro stato di confusione, faceva ritornare l'attenzione sulla seconda e ultima opera di Boito e sollecitava l'interesse su particolari aspetti divergenti fra l'autografo di Boito e l'edizione Ricordi.⁵ Parallelamente allo studio di Gavazzeni, in occasione del convegno curato da Giovanni Morelli, che si tenne a Venezia per il centocinquantenario della nascita del Maestro, alcuni contributi furono interamente dedicati all'ultima opera di Boito.⁶ Con l'appressarsi del nuovo centenario boitiano, il *Nerone* ha ricominciato a destare l'interesse degli studiosi. Del 2001 è lo studio preliminare di Paolo Rossini sullo stato delle fonti per il *Nerone* conservate al Conservatorio di Parma.⁷ Più recenti, del 2016, sono invece le

³ Boito a Reale, 19 aprile 1862. R. DE RENSIS, *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Milano, Casa Ed. di Novissima, 1932, p. 250.

⁴ ROMUALDO GIANI, *Il «Nerone» di Arrigo Boito, seconda edizione riveduta, con aggiunte, e con tre lettere del Maestro*, Torino, Bocca, 1924; VITTORIO GUI, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924. Lo studio di Vittorio Gui, tra l'altro, conduce un'analisi e un commento sulla partitura del *Nerone*, quella che però fu frutto della revisione operata da Toscanini e da chi lo collaborò.

⁵ GIOVANNI GAVAZZENI, *Il teatro di Nerone. Storia e commento al V atto del Nerone di Arrigo Boito*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, 1994-95.

⁶ All'interno del volume che raccoglie gli atti (*Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994) quattro contributi si occupano di *Nerone*: GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *La «romanità» del «Nerone»*, pp. 473-484; CARMELO ALBERTI, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone». Rilievi sulle fonti*, pp. 485-508; GIACOMO AGOSTI, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra Otto e Novecento*, pp. 509-518; GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul Nerone*, pp. 519-555.

⁷ PAOLO ROSSINI, *Fonti per il «Nerone» di Arrigo Boito (I-PAcon). Indagini preliminari, riordino e progetto di catalogazione*, in *Canoni bibliografici*, a cura di L. Sirch, Atti del convegno internazionale IAML-IASA (Perugia, settembre 1996), Lucca, LIM, 2001, pp. 389-400. Di Rossini uno studio meno recente, utile per alcuni esempi di studio sulle soluzioni armoniche del *Nerone*: *Il*

riflessioni di Gerardo Guccini intorno all'elaborazione del processo creativo del *Nerone* e i contributi di Paola Camponovo: la sua tesi di dottorato discussa nel 2017, in cui la studiosa iniziava a porre le questioni sullo stato delle fonti del *Nerone*, salvo poi concentrarsi sul dualismo tra Asteria e Rubria, i due personaggi femminili; una riflessione sulla genesi dell'ultima fatica boitiana portata al Convegno organizzato nel 2018 per il centenario della morte di Boito.⁸

Nonostante abbia dato un rilevante contributo alla conoscenza del *Nerone* di Boito e alla riflessione intorno a diversi aspetti dell'opera, questa bibliografia si è potuta basare su una documentazione parziale e caotica fino ad anni molto recenti. L'ordine delle carte lasciate da Boito, infatti, è sempre stato precario e il lascito di fonti diviso tra la Biblioteca del Conservatorio di Parma e la Fondazione Cini di Venezia, oggi fortunatamente riunito in un unico archivio digitale grazie al lavoro del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Boito. Fino a non molto tempo fa, pertanto, i diversi studiosi non hanno potuto prendere in considerazione tutte le fonti primarie che adesso sono invece disponibili,

teatro musicale di Arrigo Boito, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, a cura di G. Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 35-52.

⁸ GERARDO GUCCINI, che già gli si era avvicinato nel saggio che corredeva la riedizione anastatica della disposizione scenica del *Mefistofele* (*Id.*, *I due «Mefistofele» di Boito: drammaturgie e figurazioni, con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876). Studio critico*, in *Mefistofele di Arrigo Boito*, a cura di W. Ashbrook, G. Guccini, Milano, Ricordi, 1998, pp. 147-313: 248-261), è tornato a riflettere intorno al processo creativo che portò alla nascita del *Nerone*, presentando durante il convegno dedicato a *Orientamenti influenze contaminazioni nel teatro drammatico e musicale italiano dell'Ottocento*, tenutosi nel giugno 2016 presso l'Università di Firenze, un intervento dal titolo *Sul «Nerone» di Boito*, poi pubblicato online in «Drammaturgia», XIII, 3, 2016, pp. 7-36 (<<http://www.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/22030/20181>> consultato il 29 ottobre 2017).

PAOLA CAMPONOVO, *Il dualismo del femminile nel Nerone di Boito. Testo e interpretazione*, Tesi di dottorato, Milano, Università degli Studi di Milano, 2016/2017; *L'opus infinitum del Nerone in prospettiva critica: percorsi nell'archivio boitiano*, in «Ecco il mondo». *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, a cura di Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 129-146.

densissime di informazioni sull'opera e sulla sua genesi. Quello che è rimasto in ombra è, soprattutto, lo stato di elaborazione dell'opera in cui Boito lasciò il *Nerone* quando morì. Allo stesso modo, di conseguenza, resta tutt'ora non indagata a fondo l'entità del lavoro di ricostruzione coordinato da Toscanini, dal momento che anche le fonti primarie della revisione non sono state indagate. Grazie alla disponibilità di cui oggi si può beneficiare, questo lavoro di dottorato prevede adesso uno studio di tutta la documentazione finalmente disponibile, col fine di riflettere sui percorsi di creazione e ri-creazione del *Nerone*, sviluppatisi in differenti sottintesi culturali, adeguati dunque a diverse istanze e congiunture storiche ed estetiche.

SCOPI, MATERIALI E METODOLOGIA DELLA RICERCA

La finalità principale di questa trattazione è rimettere in discussione l'immagine del compositore Arrigo Boito, così come è stata tramandata, ovvero quella di un musicista poco ispirato, d'indole debole e di scarsa intuizione, incapace di realizzare mirate idee musicali. Questa opinione, ovvero la convinzione che l'anima musicale di Boito non potesse competere con quella di poeta e letterato, era già insita nello stesso maestro. Dal fiasco del *Mefistofele* alla Scala del 1868, però, l'idea insuccesso e di dubbio circa la sua intuizione musicale non fu coltivata solamente da Boito. La tradizione di studi intorno al musicista partecipò infatti a questa opinione e il *Nerone*, l'opera dalla gestazione leggendaria, ha costituito fino ai giorni nostri la testimonianza schiacciante dell'inadeguatezza del Boito-musicista.⁹

⁹ Cfr. RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito. Aneddoti e bizzarie poetiche e musicali*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, p. 178: «L'immagine, la parola, la metrica sgorgano facili dalla penna del Poeta; la nota, il suono, il colore armonico s'infrangono continuamente nella lotta con la tecnica. L'arte splendida che in cielo ha norma, sognata a vent'anni, l'arte franca da nudi vincoli del metro e della forma giacque nel musicista allo stato d'incessante aspirazione. Non già che avesse rinunciato al sogno ma vi tendeva tranquillamente, saltuariamente, lentamente traendone motivo di più di compiacenza che di tormento. Il tormento, se mai, veniva dal fatto che altri lo credesse esistere in lui, che gli estranei vi appuntassero i loro occhi e la loro curiosità». Ma si vedano anche: CESARE ORSELLI, *Arrigo Boito: un riesame*, «Accademia Musicale Chigiana», XXV (1968), pp. 197-214.;

Altro obiettivo di questo studio è quello di decostruire una leggenda rimasta invariata, alimentata dalla peculiarità del *Nerone* di essere un lavoro lungo e postumo: coloro i quali si occuparono della revisione dell'opera e della sua rappresentazione hanno tramandato il dato che la musica riesumata dagli eredi alla morte di Boito fosse lacunosa e indecifrabile e che necessitasse di un significativo intervento restaurativo e integrativo. Primo fra tutti Toscanini, come si avrà modo di rilevare in diverse occasioni nelle pagine di questo lavoro, dichiarò più volte, per poi in parte smentirsi, di aver condotto l'operazione di restituzione dell'opera sullo spartito canto e piano autografo del *Nerone* e sugli appunti con le prescrizioni di Boito sull'orchestrazione dell'opera, perché, di fatto, di una partitura d'orchestra non v'era traccia alcuna. Ma l'evidenza delle fonti è tutt'altra.

La prima parte di questa trattazione, «*Lavora all'arte, compone e distrugge le sue opere*»: per una ricostruzione del progetto "Nerone", costituisce un aggiornamento relativo alla letteratura scientifica intorno all'opera e al suo autore, quindi un ritorno allo stato dei problemi lasciati aperti dalla bibliografia presente, che, come si è detto, ha potuto dedicare diversi studi concentrati in larga parte solo sul libretto dell'opera e sulla analisi della drammaturgia dei personaggi. Troverà spazio, dunque, una ricostruzione cronologica del lungo *iter* compositivo dell'opera, utile per delineare le fasi di lavoro e di stagno dell'operosità di Boito, nonché i tentativi di compimento dell'opera, le interruzioni e le riprese, i pentimenti e le ragioni dei costanti sviamenti, l'avvicinarsi in diverse riprese della possibilità di prima rappresentazione della tragedia, poi puntualmente non avvenuta, se non dopo la morte dell'autore. Questa cronologia, che è restituita tramite un'apposita tavola (*Appendice I*), è stata compilata mediante il recupero delle corrispondenze epistolari intercorse direttamente tra Boito e diverse personalità, quali il fratello Camillo, Franco Faccio, Giuseppe Giacosa, Camille Bellaigue, Giulio Ricordi, Giuseppe Verdi, Eleonora Duse, con gli impresari di diversi teatri lirici; diverse notizie sono state recuperate, inoltre, dalla consultazione di carteggi e scambi tra

GIOVANNA SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972; EDOARDO BURONI, *La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di «Nerone»*, in *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, a cura di I. Bonomi e L. Clerici, Torino, aAccademia University Press, 2013, pp. 213-276.

persone terze, vicine a Boito, dallo studio di materiali archivistici di case editrici, nonché dallo spoglio di articoli di giornali e periodici.¹⁰

La trattazione prosegue con un aggiornamento sullo stato delle fonti manoscritte autografe. *Dentro i materiali di Arrigo Boito: la creazione di Nerone*, capitolo terzo di questo studio, cerca di fornire un profilo storico delle fonti primarie che costituiscono la biblioteca di Boito, dalla morte del poeta-musicista fino ai giorni nostri, riconfigurando la geografia e la storia della collocazione del lascito neroniano. L'indagine poco affrontata dalla letteratura sulla seconda opera di Boito sulle oltre 4000 carte manoscritte autografe è infatti giustificabile a causa sia dello smembramento dell'archivio di Boito, sia a causa dell'inaccessibilità alla consultazione. Lo studio dei materiali presenti nella biblioteca di Arrigo Boito ha permesso di conoscere lo stato in cui verso le fonti musicali di mano di Boito, gli studi che hanno delineato la sua personalità artistica; studiare su cosa studiava Boito, riflettere sulle sue annotazioni e sul corpo di appunti che abbiamo ereditato, sulle sue chiose ai margini dei testi, sono stati motivo di riflessione sulle sue predilezioni a un tipo di suono orchestrale, a un'idea di veste sonora. Ricostruire le fonti a cui Boito costantemente attingeva ha permesso di avere maggiore consapevolezza sui vari stadi di un parto laboriosissimo, che si manifesta attraverso l'abbozzo a particella, la partitura d'orchestra del 1916 e tutta la mole di carte che ha aiutato a risalire all'archetipo di determinate soluzioni legate all'orchestrazione del *Nerone*. I risultati di questo studio saranno riportati nel capitolo quarto: *Suono-colore-visione: come lavorava Boito*, seguito da un'appendice con la trascrizione di un apparato di carte con gli appunti sparsi sull'orchestrazione (*Appendice 2*).

L'ultima parte di questo lavoro, grazie alla consultazione di studi e delle biografie delle persone coinvolte, quali quelle di Piero Nardi, Filippo Sacchi, Andrea Della Corte e Harvey Sachs, tratterà in prima istanza i fatti storici e le congiunture che, dalla riesumazione del lascito neroniano, condussero all'avvio del processo di restauro della partitura del *Nerone*, entrando nel merito del grado di partecipazione e coinvolgimento che interessarono la collaborazione tra Arturo Toscanini, Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini; il quinto capitolo, *La*

¹⁰ Rimando al relativo capitolo per i dovuti riferimenti bibliografici.

ricostruzione di Toscanini e la prima del “Nerone”, verrà dedicato alla narrazione della prima rappresentazione dell’opera, evidenziando i caratteri peculiari della messinscena emersi anche dallo spoglio della stampa periodica all’indomani dello spettacolo, che fornisce particolari dettagli sulla ricezione della tragedia e di Boito-musicista.

Conclude questa trattazione il capitolo *L’orchestrazione dell’opera: due autorialità del “Nerone”*. Le ultime pagine affrontano l’analisi e il commento di una rassegna di estratti selezionati dall’opera. Gli esempi musicali hanno la finalità di mettere in evidenza i punti più significativamente divergenti tra l’orchestrazione tramandata dalle fonti musicali boitiane e quella che presenta la revisione di Toscanini e dei suoi collaboratori. Il confronto è stato condotto su diverse fonti: l’abbozzo a particella conservato alla Cini, la partitura autografa del 1916 della Biblioteca Palatina di Parma, gli appunti sull’orchestrazione del Conservatorio di Parma, l’edizione a stampa Ricordi del 1925, un corpo di appunti di 105 carte prodotto dai revisori e conservati presso l’Archivio di Stato di Milano. Il dialogo tra questi materiali documentari metterà in evidenza non una mediazione tra l’eredità del suo autore e l’intervento restaurativo, ma una ricostruzione quale ricreazione del *Nerone*. L’analisi degli estratti rileverà la presenza di un testo boitiano che, sebbene evidenzia alcune lacune, è in gran parte completo, caratterizzato per giunta da una grafia particolarmente chiara, come è tipico di una partitura in bella copia, non di un abbozzo. E tanto è palese la completezza dei passaggi in Boito, tanto è chiara la ricreazione dei revisori di interi passaggi, di integrazioni, di sostituzioni, di omissioni di dinamiche, agogiche e articolazioni, di un’orchestrazione, anche nelle sezioni in cui le sue intenzioni dell’autore siano inequivocabili o comunque sufficientemente chiare. A supporto di questa dialettica tra “creato” e “ri-creato”, il capitolo riporta la riproduzione delle pagine specifiche delle partiture interessate dall’analisi.

Seguiranno la bibliografia e una ricca appendice (*Appendice 3*) con la riproduzione anastatica degli appunti dell’orchestrazione di mano dei revisori.

**«LAVORA ALL'ARTE, COMPONE E DISTRUGGE
LE SUE OPERE»¹¹: PER UNA RICOSTRUZIONE
DEL PROGETTO *NERONE***

La quantità enorme di materiali preparatori del *Nerone* genera un comprensibile senso di smarrimento a chi si accinga a studiarla. La sensazione è quella di ritrovarsi in un labirinto particolarmente tortuoso, in cui non si riesce a trovare alcuna via d'uscita: risulta difficile, oltre che decifrare le carte, ricostruire l'ordine dei passaggi, individuare conseguenze logiche tra le stratificazioni di soluzioni e varianti, e così via. Anche solo abbozzare una cronologia delle varie fasi della scrittura e successive sovrascritture appare quindi estremamente arduo, dal momento che carte, fogli, ritagli, appunti, stralci di carta da musica e partiture non recano alcuna data, né questa è deducibile dal tipo di carta usata, o dall'inchiostro.

Alla luce di queste difficoltà, per non rinunciare al progetto di una ricostruzione cronologia della lunga e infinita gestazione del *Nerone*, è stato necessario trovare altre soluzioni. In altre parole, se dalle fonti musicali non si riesce a risalire agli anni delle fasi della composizione dell'opera, avere a disposizione fonti di diversa natura, in maniera implicita e indiretta, aiuta a imbastire una rosa di ipotesi sulla produzione e non produzione artistica del *Nerone*.

¹¹ Questa è la traduzione delle parole con cui Eleonora Duse parla alla figlia Enrichetta di Arrigo Boito e del *Nerone* in una lettera del 16 maggio 1917: «Il travaille, il compose et il détruit son oeuvre! – 30 ans – Ma fille!».

Tra i materiali di interesse, vi sono le lettere di Arrigo Boito al fratello Camillo, quelle agli amici Franco Faccio, Giuseppe Giacosa, Camille Bellaigue, scambi con impresari di vari teatri raccolti da Raffaello de Rensis; le lettere contenute nell'epistolario di Arrigo Boito redatto da Elisa Bosio; le lettere d'amore tra l'autore del *Nerone* e Eleonora Duse; articoli di giornali e periodici; i verbali di varie sedute del Consiglio di Amministrazione di Casa Ricordi presenti in Archivio Ricordi; il carteggio Verdi-Boito curato da Marcello Conati; le informazioni di grande rilevanza fornite dalla biografia di Piero Nardi.

Solo così ripercorrere le fasi del processo compositivo dell'opera, dalle prime intuizioni fino ai frequenti, si è rivelato un percorso praticabile e utile da proporre in questo lavoro. Grazie allo studio di questo materiale – sebbene in modo non lineare - è stato possibile ricostruire i passaggi di un *iter* creativo infinito, durato per decenni, che offre non poche possibilità di riflessioni e di ipotesi sullo stato di composizione della seconda opera di Arrigo Boito.

Il lavoro di raccolta è stato lungo e faticoso, vista l'eterogeneità e la quantità di queste fonti, ragion per cui – è bene sottolinearlo – non si tratta di un lavoro definitivo: non è da escludere infatti la possibilità che emergano nuovi materiali, come già successo di recente che potrebbero integrare la mia ipotesi o anche correggerla.

Proprio per le caratteristiche appena descritte, ho provveduto alla compilazione di una tabella in cui ho descritto nel dettaglio la data, quando presente, della fonte presa in considerazione, il tipo di risorsa (se lettera, articolo di periodico, verbali di sedute di Consigli di amministrazione, ecc.), e la voce "note" in cui ho riportato estratti delle fonti in questione ritenute indispensabili e di notevole interesse, accompagnate da considerazioni e riflessioni che a volte fungono da punti fermi su dubbi e lacune presenti nella bibliografia attorno al *Nerone*, talvolta lasciano aperte questioni per veicolare nuove argomentazioni. La tabella, che si trova alla fine del capitolo, non è contenuto meramente accessorio, ma un elemento fondamentale per orientarsi tra il materiale preso in considerazione e per evidenziare lo scopo del lavoro di studio: ricavare una cronologia che, sebbene non lineare, quantomeno dimostra quanto sia tormentata la genesi dell'opera.

Nelle pagine che seguono ripercorrerò le tappe principali del progetto *Nerone*, dividendo per decenni le fasi della gestazione. Ogni paragrafo riporta le informazioni degli anni di riferimento, demandando alla tabella in calce il compito di illustrare ogni aspetto emerso da tutte le fonti analizzate. Sempre nella tavola di fine capitolo sono presenti in nota tutti i riferimenti bibliografici delle fonti utilizzate e che, quando citate, non ho riportato nei paragrafi.

1862-1868: TRA ELUCUBRAZIONI NERONIANE E INOPEROSITÀ STAGNANTE

Arrigo Boito aveva appena vent'anni quando si fece viva nella sua mente la presenza dell'imperatore romano Nerone. Ad attestarlo sono due scambi intercorsi tra il compositore e il fratello Camillo agli inizi del 1862, da considerarsi l'anno zero del progetto *Nerone*¹². La prima lettera indirizzata dal fratello ad Arrigo che si trovava a Parigi, in cui Camillo lo interrogava circa lo stato dei suoi lavori in cantiere, un *Faust* da strumentare, presumibilmente parte di quello che sarebbe stato il *Mefistofele*, e un *Nerone* da ideare: «Hai tu condotta innanzi la istromentazione del *Faust*? Hai tu ideato il *Nerone*?».¹³ Di un mese successiva a questa è un'altra missiva in cui sempre Camillo si dice dispiaciuto per il fatto che Arrigo abbia pensato di abbandonare l'idea di un melodramma dedicato all'imperatore romano. In pratica, in poco più di un mese *Nerone* era sorto e tramontato, per poi ritornare ad aprile in una lettera di Boito a Paolo Reale, in cui il compositore dichiara di meditare «un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: *Nerone*».¹⁴

Di qualche anno posteriore è un interessante commento di Arrigo Boito su *Ministro Prina*, dramma di Giovanni Biffi, apparso nel 1867: «A volte il lavoro del signor Biffi appare tanto culto e tanto austero da dirsi piuttosto uno studio che

¹² Per evitare malintesi, quando nel testo si troverà scritto "Boito" si intenderà sempre Arrigo Boito.

¹³ Gli estremi bibliografici delle citazioni riportate qui e più avanti sono rintracciabili nei riferimenti in nota della tabella con la rassegna di tutte le fonti raccolte.

¹⁴ Paolo Reale fu una personalità di rilievo nella vita economica e culturale della Milano del tempo. Vice curatore del Regio Conservatorio di Milano, fu Direttore della Cassa di Risparmio di Milano e Presidente della Società Milanese degli Artisti (v. NARDI, *op. cit.*, p. 75). Lettera del 19 aprile 1862

un dramma [...]» Questa dichiarazione suscitò in Piero Nardi l'idea che il compositore e letterato pensasse anche al suo *Nerone* come uno studio più che un'opera, senza soluzione di compiutezza, su cui riversare le «furie delle elucubrazioni», per poi ripiombare «nella più stagnante inoperosità mentale», come raccontato da Boito all'amico Franco Faccio in una lettera del 1868.

1870-1879: «IL NERONE VA CUOCENDO»

Nel periodo compreso tra il 1870 e il 1879, alternato tra faticoso lavoro e sofferte interruzioni, il progetto *Nerone* sembrò destinato a passare nelle mani di Giuseppe Verdi. Il compositore non si avvicinò all'idea di un melodramma sull'imperatore romano di sua sponte; fu l'editore Giulio Ricordi che, credendo nel progetto di un'opera monumentale su Nerone, conscio del lavoro intermittente dell'amico Boito, cominciò ad incalzare Verdi perché accogliesse la sua richiesta di dedicarsi al soggetto. In una lettera del 10 febbraio 1870, Ricordi, essendo venuto a conoscenza da Boito in persona di non aver cominciato a musicare il *Nerone*, né di aver completato addirittura il libretto, tentò di convincere Verdi di dedicarsi a tale «soggetto splendido, grandioso, interessante». Da qui si desume che ancora il *Nerone* non avesse presso forma, quantomeno in termini musicali. Tuttavia, tanto Casa Ricordi credeva nel progetto che l'anno successivo tornò alla ribalta con due lettere di gennaio, con le quali il gerente Giulio, ritenendo così importante l'affare *Nerone*, comunicò a Verdi che lo stesso Boito si fosse reso disponibile a completare in tempi stretti il libretto dell'opera per dargli la possibilità di musicarlo. Verdi, però, pur non avendo mai espresso disinteresse per il soggetto, ritenne di convincere Ricordi a desistere temporaneamente, considerata la mole di lavoro che lo stava impegnando in quel periodo della sua produzione artistica.

Chiusa la trattativa fra Ricordi e Verdi con un nulla di fatto, a distanza di pochi anni, una lettera del 15 febbraio 1876 apre la strada a qualcosa di inaspettato. Rispondendo al Conte Agostino Salina su alcune cose riguardanti il *Mefistofele*, Boito dichiara di stare intensamente lavorando al *Nerone*, che addirittura «potrà forse presentarsi al pubblico fra un anno». Se agli inizi degli anni Settanta da Ricordi conosciamo lo stato di avanzamento del *Nerone*, di cui in pratica esisteva

solo il libretto incompleto, nel giro di qualche anno Boito riuscì ad accelerare il lavoro, tanto da ipotizzar una prima rappresentazione dell'opera per il 1877. Di questa possibilità Boito tornò a parlarne in una lettera del 22 novembre 1876 a Luigi Salina¹⁵. Nel giugno 1879 pare – secondo De Rensis – che il Boito scrivesse a Ricordi per annunciare di avere ormai sottomano un lavoro che prendeva sempre più forma, dichiarando «est ante oculos Nero».¹⁶ Ma anche in questo caso, il sogno “tragedia lirica” svanì. Come scrisse a riguardo d'altronde «c'erano a far guerra al *Nerone*, nel calamaio dell'autore, il *Pier Luigi Farnese* per Palumbo, *Semira* per San Germano, le giunte per *Mefistofele* di Venezia, varianti per la *Gioconda* che Ponchielli continuava a richiedere. Era venuto a domanda un libretto quel disgraziato di Gobatti».¹⁷ Non solo, ma a questi impegni si aggiungevano *Ero e Leandro* per Bottesini del 1871, *Un tramonto* per Coronaro del 1873, *La falce* per Catalani del 1875 e la pubblicazione della prima edizione dei suoi *Libro dei versi* e del *Re Orso*.

1880-1887: «D'UN MORO E D'UN ROMANO TRATTERÀ LA MIA DI OGGI! ...»
Avendo Verdi declinato l'invito a occuparsi del *Nerone*, fiducioso delle buone notizie che quell'«est ante oculos Nero» evocava, Giulio Ricordi in una lettera del 24 luglio 1880 tornò a far pressione sul progetto del melodramma dal «terribile» nome, facendo pressione su Boito. L'editore propose al compositore un contratto vantaggioso senza porre alcun vincolo per la data di consegna. Così Ricordi si rivolgeva a Boito nella sopracitata lettera «l'opera ormai è così matura, che non ti manca se non di staccarla dall'albero, ed imbandirla al pubblico appena troverai un cuoco addatto [*sic*]». Ma il *Nerone* non era pronto, tanto che lo stesso Boito dichiarò l'anno successivo all'amico e impresario Giovanni Depanis, impaziente di poter mettere in cartellone l'opera al Teatro Regio di Torino: «l'opera non è finita. Ho ancora un magro mese per lavorarci, poi bisognerà che smetta per occuparmi della

¹⁵ «potrei forse aver compiuto il *Nerone* per l'anno venturo»

¹⁶ Boito qui parafrasa il monito tacitano «sit ante oculos Nero» (Tacito, *Historiae*, I, 16)

¹⁷ NARDI, *op. cit.*, p. 406.

traduzione francese del *Mephisto* che dev'essere rappresentato a Bruxelles. [...] Vedi quanti inciampi!»¹⁸.

In una lettera dell'agosto 1880 Arrigo Boito, rispondendo alla proposta di contratto di Giulio Ricordi, dichiarava di star lavorando all'ultimo atto dell'opera e che, sebbene il *Nerone* si rivelasse sempre «un rostbeaf assai duro da masticare», si riteneva fiducioso. Questo scritto di Boito rende noto, o quantomeno possibile supporre, che già in quell'anno il compositore avesse già ultimato i primi quattro atti dell'opera, dichiarando di star lavorando all'ultimo, ossia al quinto. Tale ipotesi sullo stato di compiutezza dell'opera avvalorerebbe il tentativo, poi non andato in porto, di far rappresentare l'opera nel 1877, come aveva dichiarato al Salina nella lettera del 1876.

Sebbene il *Nerone*, dopo circa vent'anni dalla sua ideazione, si trovasse in uno stato avanzato di compiutezza, secondo quanto riferisce Piero Nardi, Boito continuava a comportarsi come se fosse ancora in una fase preparatoria, recandosi negli stessi luoghi della sua opera per trovare nuove possibili idee e soluzioni. Da Nardi sappiamo, infatti, che nella primavera del 1883, approfittando della partecipazione a una Commissione drammatica e musicale a Roma, Boito proponeva all'amico Giuseppe Giacosa di accompagnarlo «al settimo miliario sulla via Appia fuori di porta Capena», perché necessitava di visitare quel posto.

Il lavoro sul *Nerone* stentava a proseguire in maniera lineare e Boito lo scriveva a Verdi a metà degli anni Ottanta. In una lettera del 26 aprile 1884 gli confessava il suo rapporto intimo con il nuovo soggetto di cui si stava occupando:

Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il «forse» dove vuol Lei, attaccato alla parola «anni» o alla parola «lavoro»), vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfisiato da un Ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro

¹⁸ Della lettera all'imprenditore Giovanni Depanis non è stato possibile risalire alla data esatta. I corsivi presenti nella citazione, così come quelli che seguiranno, salvo diverse indicazioni sono già presenti nei documenti citati.

soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Schakespeare [*sic*], potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il *Nerone* o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero.¹⁹

Sono questi gli anni in cui *Nerone* accresceva nel suo autore quello stato di struggimento che lo caratterizzerà fino al termine dei suoi giorni: quel senso di insoddisfazione, di incapacità, di colpa che emerge dagli scritti-sfoghi di Boito indirizzati all'amico Giacosa risalenti all'estate del 1884: «Ti giuro che se non avessi sul tavolo eternamente qual terribilissimo *Nerone* che mi logora il cervello, il nostro dramma in collaborazione sarebbe già fatto da parecchi anni». ²⁰

Una lettera dell'aprile 1885 di Amilcare Ponchielli alla moglie Teresa Brambilla fornisce delle informazioni circa lo stato dei lavori del *Nerone* alla metà del decennio, o, quantomeno, ciò che riferisce Verdi dell'opera di Boito. Ponchielli

¹⁹ Si veda CONATI, *op. cit.*, pp. 87-90.

È la famosa lettera in cui Boito, sollecitando il proseguo dell'*Otello*, chiarisce e smentisce quanto era stato pubblicato dal «Piccolo» di Napoli, poi riportato dal *Pungolo* e apparso il 24 marzo 1884: «A proposito di Jago, Boito disse che l'argomento l'aveva trattato quasi a contragenio; ma che termiantosi era rammaricato non poterlo musicare Lui...». In pratica, il giornale riportò un'inattendibile manifesta volontà di Boito di musicale l'*Otello* dopo averne scritto il libretto. Verdi commenta l'articolo inviando una lettera a Franco Faccio: «[...] Queste parole dette in un banchetto, si può ammettere non abbiano gran valore; ma disgraziatamente si pestano a commenti. Si potrebbe dire che io gli ho forzata la mano per trattare questo soggetto. [...] Il peggio si è che Boito *rammaricandosi* di non poterlo musicare Lui stesso, fa naturalmente supporre, com'Egli non isperi vederlo da me musicato com'egli vorrebbe. Ammetto perfettamente questo, lo ammetto completamente, ed è perciò che io mi rivolgo a Voi, al più antico al più saldo amico di Boito, affinché, quando ritornerà a Milano, gli diciate a voce, non in iscritto, che io senz'ombra di risentimento, senza rancore di sorta, gli rendo intatto il suo manoscritto [...]». (Cfr. *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, p. 324.)

²⁰ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, luglio 1884, riportata in ELISA BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, Tesi di dottorato, ciclo XXII, Università degli Studi di Padova, 2010, lettera n. 259, p. 243.

racconta di un incontro avuto con il Verdi, durante il quale questi commenta alcuni eventi del panorama musicale del momento, scrivendo «non crede [Verdi] che Boito finirà presto il *Nerone*, avendogli lui detto, che si trova ancora colla musica all'atto primo!!!». Stando a questa notizia si può credere allora che nel 1885 il libretto del *Nerone* fosse davvero completo; allo stesso tempo, però, essa mette in discussione quanto era emerso dai documenti citati poco sopra. Com'è possibile che a metà degli anni '80 Boito avesse riferito a Verdi di star musicando ancora il primo atto mentre solo pochi anni prima ipotizzava addirittura come prossima la messinscena dell'intera opera? Le spiegazioni possibili per quella che pare una evidente contraddizione sono due. La prima: la musica era compiuta ma solo nell'abbozzo a particella, o «partiturina», come lui la definiva, ma mancava di fatto la partitura d'orchestra, alla quale Boito stava forse lavorando, fermo, a quanto pare ancora al primo atto. La seconda: considerando il reale approssimarsi della possibile messinscena, si può pensare che anche la partitura d'orchestra fosse completa, ma che Boito continuasse a rimaneggiarla senza raggiungere uno stadio finale. A supporto di questa ipotesi c'è senz'altro il modo di lavorare del musicista, in grado di generare stratificazioni di varianti sul libretto, sulle voci, sulla musica, sull'orchestrazione, tutte operazioni già ad esempio avvenute con il *Mefistofele*.

Tra l'attività e i vari sviamenti di Boito, la notizia di una nuova sua opera dal titolo *Nerone* iniziava a circolare, suscitando interesse non solo in Italia ma anche all'estero. Già da tempo, soprattutto oltre confine, grazie alla notevole eco che seguì al successo del *Mefistofele* scaligero del 1881, si diffondeva la notizia che il Boito si stesse dedicando a una nuova impresa. Nel 1886, Ferruccio Busoni considerava Boito l'unico compositore capace di rianimare il panorama teatrale italiano, il quale, dopo il ritiro di Verdi dalle scene era caduto in una desolata «terra di morti». In questo scenario, una giovane ma insufficiente generazione di musicisti, definita come «pronipoti di quei morti», continuava a presentare opere mediocri. Nonostante la promessa di Verdi di fare ritorno con un *Otello* «ancora avvolto in tenebre leggendarie», non si aveva notizia dell'opera in preparazione di

Boito, «un Nerone [...] a cui stava lavorando da quasi vent'anni».²¹ Le sorti delle due opere erano strettamente connesse poiché, secondo il musicista triestino, il lungo periodo di attesa per la seconda era dovuto anche alla preparazione della prima: «Boito, così si dice nei giornali italiani, si è sacrificato eroicamente, ha interrotto la composizione della sua opera *Nerone*, per dar modo a Verdi di esprimersi in musica ancora una volta».²²

Alla fine degli anni Ottanta, dunque, il *Nerone* è ancora da considerarsi non concluso. Il 30 dicembre 1887 Boito scrive a Eleonora Duse e riferisce di trovarsi all'Eden Hotel di Nervi, nella camera d'angolo al terzo piano, per poter «terminare la parte più ardua» del suo lavoro. Boito non precisa di che parte si tratti, potrebbe essere la partitura d'orchestra oppure il complesso e problematico V atto, poi, di fatto, rimasto irrisolto.

1890-1899: «QUEST'ANNO ALLA SCALA FALSTAFF,
L'ANNO VENTURO NERONE»

Gli anni Novanta furono interessati dal lavoro sul *Falstaff*. Verdi, che confessava al suo librettista di faticare a portare avanti la sua ultima opera, si diceva preoccupato di distogliere l'attenzione di Boito dal suo *Nerone*. Ma il compositore e librettista, in una lettera del 20 marzo 1890, rispondeva così alle sue preoccupazioni: «Non si dia pensiero per me. Lavoro. Oggi i Corti vennero a trovarmi ed ho ripetuto ad essi la promessa che avevo fatto quest'estate. Credo di mantenerla»²³.

Sul finire del 1890, una giornalista inglese, Lily Wolffsohn, corrispondente del «Daily News», aveva scritto a Boito e a Verdi chiedendo di poter pubblicare un *résumé* del libretto del *Falstaff* prima della messinscena. In uno scritto Verdi,

²¹ FERRUCCIO BUSONI, *Stato della musica in Italia*, in F. D'Amico (a cura di), *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti di Ferruccio Busoni*, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 355-363.

²² *Ibidem*.

²³ Cesare ed Enrico Corti furono impresari alla Scala dal 1887 al 1882 e nel 1889. Grazie al loro impegno *Otello* venne nuovamente rappresentato alla Scala il 12 febbraio 1889 per complessive tredici recite.

nell'assicurarsi che anche Boito avesse ricevuto la richiesta, chiede al librettista informazioni su Lily Wolffsohn. Si tratta di uno scambio che ha qualche rilevanza anche per il *Nerone*. Boito, replicando a Verdi con una lettera datata 9 dicembre 1890, dichiara, di conoscere la giornalista per avere già avuto contatti con lei. Dieci anni prima, infatti, Lily Wolffsohn aveva contattato Boito per richiedere un posto per la prima rappresentazione del *Nerone*, che il compositore accordò di buon grado. Questa informazione confermerebbe la possibilità di una rappresentazione imminente già agli inizi degli anni Ottanta, se non altro che Boito addirittura si spingeva a riservare un posto per la prima alla giornalista del «Daily News».

Un articolo di Leone Fortis del dicembre 1890, tutto concentrato sul *Falstaff*, riserva però alcune dichiarazioni di Arrigo Boito sul *Nerone*. Il compositore, alle domande di Fortis sulla sua tragedia lirica, rispose che aveva dovuto lasciar da parte il lavoro sul *Nerone* per dedicarsi al libretto del *Fastaff*, che doveva essere rappresentato l'anno successivo; ma, continuando, si spinse ad assicurare che il *Nerone* sarebbe stato rappresentato immancabilmente per la stagione successiva, ovvero per il 1892-93: «di guisa che le due venture stagioni della Scala, hanno ormai assicurato due avvenimenti artistici di primissimo ordine». Queste ultime parole si riallacciano alla promessa fatta agli impresari della Scala, i fratelli Corti, di cui Boito parla a Verdi nella lettera del 20 marzo 1890.

Una lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 25 maggio 1891 ci aggiorna sullo stato del *Nerone*. Il Maestro raccontò all'editore di aver ospitato Boito per due giorni a Sant'Agata e di aver letto il libretto della suo tanto ambito secondo melodramma. Verdi riferì della tragedia silenziosa di Boito, ovvero il libretto, senza trattenere affatto l'entusiasmo: «è splendido». Definisce inoltre «commoventissimo» il quarto atto, ma sottolinea come «l'epoca [sia] scolpita magistralmente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro». È importante qui rilevare non solo l'apprezzamento che Verdi manifesta per il libretto del *Nerone*, ma che anche il testo, fosse ultimato già dieci anni prima della sua pubblicazione, che ricordo essere stata nel 1901, compreso del V atto, dato che il Maestro racconta a Ricordi di «cinque caratteri».

Le novità sulle future rappresentazioni scaligere del *Falstaff* e del *Nerone*, raccontate da Boito nella sopracitata intervista rilasciata a Fortis, trovano

aggiornamento nel Verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi del 14 giugno 1892: «pare assolutamente decisa la rappresentazione del Falstaff nella ventura stagione alla Scala, e così pel Nerone nell'anno successivo». Di fatto, non solo l'opera di Boito, ma anche quella di Verdi slittarono di un anno; certo, *Falstaff* comunque vide la luce nel 1893, ma *Nerone*, come ormai noto, non arrivò mai sul palcoscenico. Ad ogni modo, sempre durante quella seduta di Consiglio, Giulio Ricordi riferisce ai soci sulla necessità di chiudere un accordo con Boito per il *Nerone*, perché era resa nota la notizia che la Casa Sonzogno avesse avviato una trattativa, vedendo così in pericolo il suo progetto di annoverare la tragedia di Boito fra le opere di sua proprietà.

In questo periodo proseguirono gli scambi tra Verdi e Boito e crebbero le ansie del primo intorno all'opera del secondo. Verdi, nella lettera del 6 agosto 1892, tentò di sollecitare il più possibile l'attività di Boito: «Bisogna lavorare giorno e notte, se fa d'uopo, e far sì che Nerone sia pronto per l'anno venturo – anzi fin d'adesso bisognerebbe far pubblicare = “Quest'anno alla Scala Falstaff, l'anno venturo Nerone...”». La premura di Verdi non era data soltanto dalle promesse fatte da Boito circa la prima rappresentazione dell'opera, ma nasceva soprattutto dal pericolo di veder arrivare in scena un altro *Nerone*, quello di Pietro Mascagni, di cui ormai si parlava sui periodici e comunque in tutti gli ambienti musicali. Boito, tuttavia, nella lettera di risposta di qualche giorno dopo, rassicura Verdi perché le notizie sull'opera di Mascagni – dice – «non mi ha fatto né caldo né freddo»; e chiude la lettera con una promessa a Verdi di portare in scena il *Nerone* l'anno successivo al *Falstaff*: «farò ogni sforzo, glielo prometto, una promessa fatta a Lei vale, lo so. È detta». Oggi sappiamo che, per quanto solenne, la promessa sarebbe stata disattesa.

Nel 1893 Giulio Ricordi, consapevole dell'attitudine di Boito alla procrastinazione e agli sviamenti, tornò a porre l'attenzione sul *Nerone*, e lo fece il 24 febbraio 1893, con un anno di anticipo rispetto alla programmata messinscena della tragedia (nel '93 *Fastaff*, l'anno successivo *Nerone*). Ricordi si rivolse a Boito esprimendo tutta la sua ammirazione per l'opera, il cui libretto gli era stato letto dall'autore in persona. L'editore, facendo evidente ricorso all'artificio retorico della *captatio benevolentiae*, torna a pressarlo: «le considerazioni che si possono fare

sulla assoluta opportunità che tu termini la parte musicale in quest'anno, sono davvero superflue con un uomo come te».

In questa fase confusa in cui si alternano annunci e smentite in merito alla fine dell'opera, il 26 luglio del 1895, un articolo del settimanale «Il Trovatore» in nota lanciò un vero e proprio *scoop*: «Ripetiamo che questa non è una fanfaluca, una panzana, una burletta, una canzonatura: no: è un fatto positivo, il *Nerone* è definitivamente finito!!! / Ed era tempo!». Ma sappiamo da una lettera dell'8 agosto 1896 di Camillo Boito al fratello che il musicista si trasferiva a Cuasso al Monte, in provincia di Como, fino a settembre, in un convento diroccato per lavorare al *Nerone*.

Nell'agosto 1895 fu pubblicato un articoletto firmato «Gnomo» e dal titolo esplosivo: *La «Neronobalistite»!*; il titolo alludeva al vivace dibattito tra chi confidava nella prossima rappresentazione dell'opera e chi, invece, non si faceva più alcuna illusione a riguardo: «Non vi ha un giornale che ora non voglia dire la sua sul conto del *Nerone* di Boito! E se ne leggono di cotte e di crude». ²⁴ Boito veniva accusato dalla stampa estera di codardia, di essere deciso «a non rappresentare il suo *Nerone!*», temendo la stessa sorte toccata alla Scala al *Mefistofele*, che fu un insuccesso al debutto e venne apprezzato avanti con gli anni.

²⁴ Prendo in prestito questa fonte da Paola Camponovo, che così ne parla a riguardo nella sua tesi di dottorato: «dell'articoletto non sono purtroppo riuscita a rintracciare gli estremi. Esso riporta, scritta a mano, la data di agosto 1895 ed è contenuto, sotto forma di ritaglio, in un'unica cartella contenente una vasta rassegna stampa riferita al *Nerone*, custodita al Museo Schmidl di Trieste. L'anonimo Gnomo era pur informato circa la nuova opera di Boito, poiché sapeva il nome dell'interprete designato, Francesco Tamagno (cfr. De Rensis 1932, p. 242), ed era a conoscenza sia del fatto che il pittore delle scene dell'opera (ossia Lodovico Pogliaghi) stava per partire per Roma per documentarsi direttamente sulle fonti storiche sia che Boito desiderava rappresentare la sua opera alla Scala: «Che a Boito non passino neanche per il capo siffatte fisime, la prova l'abbiamo non solamente nella scelta già fatta del protagonista (Tamagno), e di un pittore che dovrà andare tra poco a Roma per rintracciare nelle biblioteche i *veri costumi* di quell'epoca, ma ben anche nella determinazione dell'autore del *Mefistofele* di dare il suo *Nerone prima a Milano*, poiché egli è certo che il pubblico milanese saprà apprezzare il suo secondo lavoro, più di quanto non abbia saputo fare col *Mefistofele* in quei tempi, nei quali, pare, era un gusto, una parola d'ordine, demolire tutto, tempi ben diversi da quelli d'oggi in cui siamo passati alla esagerazione... opposta!».

Anche gli amici più intimi iniziarono a mostrare le proprie perplessità, poiché dallo studio di Boito non trapelavano informazioni. Si dice che il Maestro, invitato da alcuni amici ad eseguire due note dell'opera, si avvicinasse al pianoforte e premesse due note casuali, esclamando: «Ecco due note che ci sono sicuramente nel mio *Nerone!*».²⁵ Enrico Panzacchi mostrò tutto il suo scetticismo nei confronti dei buoni propositi dell'amico: «quando sento discorrere e far pronostici intorno al suo *Nerone*, io inclino molto a mettermi con quelli che credono ch'egli non ne farà mai nulla. E tanto meglio se c'inganneremo. Tanto meglio!».²⁶

A fine secolo ogni speranza di una rappresentazione di *Nerone* in tempi brevi era ormai tramontata. Le ultime notizie documentabili che sono riuscito a recuperare sono dai toni sprezzanti, impregnati di ironia e sarcasmo. Riporto qui il commento di Giuseppe Verdi, che in una lettera a Giulio Ricordi dell'11 aprile 1899, chiedendosi che fine avesse fatto l'amico Arrigo, ironizza: «Ed ora avete visto Boito?. E sì, che l'aveva pregato di venire a salutarvi tutti uno per uno!. Mah! ... Avrà avuto da fare molto! Non al *Nerone* certo! ...Ma chi sa, chi sa!».

1900-1905: LO «STRUMENTO DI TORTURA» IN UNA «FASE LEGGENDARIA»
«Ma chi sa» che invece già alle porte del nuovo secolo la situazione parve ribaltarsi. In una lettera del 16 aprile 1900 Arrigo Boito scrisse a Giulio Ricordi per parlargli della preparazione della messa in scena del *Nerone* con l'artista Lodovico Pogliaghi. Boito fa riferimento a quattro *maquettes*: «Uno per la Via Appia. Uno per il *Tempio di Simon Mago*. Uno per l'*Oppidum* del Circo. Uno per il *Teatro di N.*». Il secolo si aprì dunque con la prospettiva della rappresentazione, e rientrò in questa messinscena anche il V atto dell'opera, ovvero *Il teatro di Nerone*.

Considerate le buone nuove, Giulio Ricordi non tardò a ritornare sull'intenzione di entrare in trattativa con Boito per la firma del contratto per l'acquisto del *Nerone*. Questo è attestato da un Verbale di Seduta del Consiglio di

²⁵ M.E. BOSSI, *Arrigo Boito*, in «Cronaca delle Belle Arti», V/9-12 (settembre-dicembre 1918), p. 48.

²⁶ PANZACCHI, *op. cit.*, p. 209.

amministrazione di Casa musicale milanese del 17 giugno 1900, cui fece seguito dopo due giorni una lettera indirizzata da Giulio Ricordi ad Arrigo Boito: «Debo dirti l'emozionante piacere ch'io provo, nel pensare che fra non molto assisterò a quell'avvenimento artistico così a lungo desiderato? ... No – è superfluo».

Nell'autunno dello stesso anno, Arrigo Boito accusò la sua stanchezza e se ne lamentava. Confidò a Giulio Ricordi, in una lettera del 19 ottobre, di lavorare «dodici ore al giorno». D'altronde, la pubblicazione del libretto era ormai alle porte. Il 27 novembre Boito riferì a Treves, editore della “tragedia silenziosa”, di non uscire di casa e che avrebbe potuto andare a trovarlo per ricevere il manoscritto del primo atto. Precedente a questa data parrebbe esserci stata il 3 novembre la firma di un contratto tra Boito, Ricordi e Treves.²⁷

La pubblicazione del testo poetico del *Nerone* rappresenta una tappa rilevante non solo nella storia della sua creazione, ma anche in quella della sua ricezione. L'edizione del maggio 1901 mise a tacere le malelingue e riaprì un nuovo varco di luce su quanti attendevano l'opera di Boito in un suo completamento e allestimento. Nell'aprile del 1901 sull'ultima pagina dell'«Illustrazione Italiana», il celebre settimanale della casa Treves, apparve questa notizia clamorosa: «Il 15 maggio esce: | Nerone | tragedia in 5 atti di | ARRIGO BOITO | Cinque lire».

Il grande avvenimento teatrale che tutti attendevamo con fiducia e curiosità si è scisso in due. Arrigo Boito ha aderito al desiderio di quanti riconoscono in lui una privilegiata natura d'artista; prima di dare alla scena l'opera di tanti anni di fecondo lavoro nel suo complesso di poesia e di musica, presenta al giudizio, all'ammirazione del pubblico il poema, la tragedia del rimorso fatto persona, nella più orrenda incarnazione dell'umana perversità: *Nerone*.²⁸

²⁷ Nei documenti che ho potuto consultare non ho trovato traccia della data del contratto. Ricavo il dato da Gavazzeni, *op. cit.*, p. 11, nt. 36, in cui viene citato un estratto del contratto senza però indicarne la fonte.

²⁸ ALFREDO TEDESCHI, *Nerone tragedia di Arrigo Boito*, «L'Illustrazione Italiana», 12 maggio 1901, p. 331.

L'articolo, apparso poco prima della pubblicazione, presentava un'immagine fotografica del Maestro nel suo studio milanese, ricurvo sui libri che lo avevano accompagnato per molti anni durante le sue riflessioni su Nerone. Dopo quarant'anni, Boito aveva finalmente completato il libretto della sua nuova opera, annunciata da circa trent'anni e oggetto di attenzione nelle pagine di cronaca culturale dei periodici italiani.

Tra gli entusiasti ammiratori che si affrettarono ad acquistare una copia c'era anche il giovane Giovacchino Forzano, destinato a diventare circa vent'anni dopo il responsabile della sua messinscena alla Scala. In seguito, presentando l'imminente rappresentazione dell'ultimo capolavoro di Boito al pubblico sulla rivista mensile «La Lettura», ricordò con emozione il momento in cui ebbe tra le mani la fresca stampa della tragedia di Boito.

23 anni or sono. Seconda liceale a Firenze... Mi rivedevo con un pastrano color verde bottiglia... Dal libraio in fondo a via Martelli a destra, esposta in vetrina tutta una fila di quei volumi con la copertina in carta-pecora, attraversata a metà da una fascia rossa... Il *Nerone!* pubblicato finalmente; vi lascio su gli occhi... Cinque lire!...²⁹

Forzano non era il solo ad aver lasciato gli occhi sulla pubblicazione della tragedia lirica di Boito. «Ti bacio per il *Nerone*», scriveva a Boito l'amico scapigliato Giovanni Camerana; «Tu non puoi sapere quanto è bello e ti compiango d'averlo scritto, perché certo non ne puoi godere quanto ne godo io», la reazione di Giuseppe Giacosa al libretto del *Nerone*. Si susseguirono le dichiarazioni di piena ammirazione di Giovanni Verga, che ne apprezzava «lo scrupolo di esattezza storica, l'intuito, il senso squisito, la sicurezza di mano nelle grandi linee quanto nei minimi particolari di parola, di frase, di suono, di colore»; il commento del musicologo francese Camille Bellaigue: «uomo melodioso... [riferendosi all'amico Boito] Su, addolcisci il dolore di aver perso Verdi e metti qualcosa di bellezza latina nella nostra anima».³⁰ A queste osservazioni si aggiunse quella di Antonio

²⁹ FORZANO, *op. cit.*, p. 169.

³⁰ Le citazioni riportate sono presenti in NARDI, *op. cit.*, pp. 632-3.

Fogazzaro, la cui lettera del 21 maggio 1901 è riportata nella tabella in calce al capitolo; nella lettera, lo scrittore non solo encomia l'amico Boito per la bellezza del testo del *Nerone*, ma lo invita a non curarsi dei giudizi sprezzanti che stavano circolando a seguito della pubblicazione del libretto dell'opera. A Fogazzaro Boito aveva confidato la fatica del troppo lavoro, che definisce «lo strumento delle mie torture». A fare da contraltare all'acclamazione degli amici, la critica rimaneva disorientata dalla tragedia di Boito e non tardarono ad arrivare accuse di infedeltà alla storia, di ignoranza e di errori. Tra tutti, Vincenzo Morello, nella «*Nuova Antologia*» del 1° giugno 1901 lamentava le inesattezze storiche dell'opera di Boito, cui seguivano le perplessità di Édouard Rod nella *Revue des deux mondes* del 1° luglio dello stesso anno sempre attinenti alla veridicità di diverse fonti utilizzate da Boito. Toccò a Romualdo Giani, come già noto, scrivere un saggio a difesa del *Nerone*, apparso nella *Rivista Musicale* sempre nel 1901.

I commenti più disparati legati alla ricezione del libretto dell'opera evidentemente pesavano sul già faticoso lavoro di Boito, tanto che, in una lettera del 5 giugno 1901 a Giulio Ricordi, comunicò all'editore un ritardo della rappresentazione del *Nerone*. Questa ennesima situazione di blocco spinse Boito a trasferirsi a Sirmione per poter meglio lavorare allo «strumento delle sue torture», come raccontava in una lettera di inizio 1902 a Camille Bellaigue.

Tutta la frustrazione di Boito unita a un senso di impotenza di fronte alla sua avvertita mancanza di ispirazione musicale, sia l'instancabile e ossessionante richiesta di continuare a studiare, cui la sua indole lo obbligava e che giustifica la compulsiva necessità di accumulare appunti, di rimaneggiare battute, passaggi, scene, atti del suo *Nerone* è percepibile dalle sue stesse parole: «Se avessi molto più ingegno di quello che ho, studierei meno e lavorerei al più presto, se fossi un poco più bestia studierei meno e lavorerei al più presto, ma non posso lavorare che con quel cervello che Dio m'ha dato e nel modo voluto dal mio cervello».

Così Boito scriveva il 1° maggio 1902 a Eugenio Tornaghi, funzionario di Casa Ricordi da tanti anni, in una lunga lettera di scuse sulla lentezza del suo lavoro, che ancora faticava a vedere la luce.

Fino agli inizi degli anni Dieci nulla più si seppe dell'opera. C'era solo una diffusa la consapevolezza che il *Nerone* fosse entrato ormai in una «fase

leggendaria», come Giulio Ricordi riferiva a Giacomo Puccini in una lettera del 1905.

1911-1918: IL SOGNO DELLA PRIMA

Per aver notizie di una nuova ripresa del lavoro sul progetto *Nerone* serve attendere il 1911. Giuseppe Adami, nella sua monografia dedicata a Giulio Ricordi, racconta di una conversazione avvenuta l'11 maggio 1911 tra e lui e l'editore milanese nella quale discussero di Boito e della sua opera sempre ancora *in progress*. Ricordi dà ad Adami la notizia che il *Nerone* sia finito, «tanto finito che se ne è decisa per il prossimo inverno la rappresentazione» alla Scala. Adami racconta ancora che Ricordi, dopo aver sentito Boito leggergli l'opera al pianoforte, lo persuase che in maniera naturale l'opera si concluda al quarto atto, con la morte di Rubria. Che l'editore avesse avuto realmente questa suggestione o che a muoverlo fosse l'ormai impazienza di chiudere l'affare *Nerone*, alla luce della usuale procrastinazione di Boito, non lo sapremo mai. Di fatto, però, come lo stesso Nardi riporta nella sua biografia, Boito accoglieva il consiglio di Ricordi e si trasferiva a Sirmione per strumentare l'opera. Il dato del biografo indirizza l'ipotesi che ancora nel 1911 non esistesse una partitura d'orchestra del *Nerone*, ma solo la partiturina, ovvero l'abbozzo a particella con l'orchestrazione schematica.

A conferma di questo cambio di rotta, che delinea il sogno di un *Nerone* in dirittura d'arrivo, è un articolo de «Il Mondo Artistico» del 21 luglio 1911:

Da oltre trent'anni questa notizia appare quasi periodicamente di una verità provata; noi abbiamo finito col non parlarne, del *Nerone*, e dopo aver con piena fiducia annunziato per anni [sic!] ed anni l'avvenimento tanto inutilmente atteso, tacemmo, lasciando che gli altri si sbizzarrissero a fare dello spirito, più o meno amaro, sul silenzio del grande autore del *Mefistofele*. [...] Ora, per i primi, e senza tema di essere smentiti, possiamo annunziare, rompendo una consegna resa inutile dall'importanza del fatto, che il *Nerone* è veramente e definitivamente compiuto. Arrigo Boito medesimo l'ha dichiarato, e sarà rappresentato, probabilmente alla Scala nel 1913.³¹

³¹ *Notizie*, «Il Mondo Artistico», XLV/33 (21 luglio 1911), p. 6.

Degli indizi che il *Nerone* fosse «veramente e definitivamente compiuto» e che l'ennesima possibilità di vederlo rappresentato a breve potesse concretizzarsi sono ravvisabili nella richiesta che Boito fa a Ricordi l'8 febbraio 1912 di fornirgli una specifica carta da utilizzare per la partitura orchestrale. Durante quest'anno il lavoro alla veste finale dell'opera continua, tra gli apprezzamenti di amici e colleghi, tra cui quello di Antonio Smareglia, che poi curerà la revisione del *Nerone* una volta morto Boito. Il debutto della tormentata opera di Boito diventata sempre più concreto e l'autore iniziava quindi a pensare all'interprete di Nerone. Per questa ragione, il 27 novembre 1912 scrisse ad Arturo Toscanini, perché proponesse al tenore Enrico Caruso di vestire i panni dell'imperatore romano nella prima rappresentazione dell'opera diretta dallo stesso direttore d'orchestra alla Scala nel 1913. Caruso accettò il ruolo, il ruolo di un Nerone che ancora una volta non vide il palcoscenico.

A questo punto nella cronologia si registra un silenzio di tre anni, visto che per una nuova informazione bisogna attendere il 1916. L'aggiornamento è fornito da Boito stesso, che con una lettera del 23 ottobre informò Toscanini di aver terminato l'orchestrazione del quarto atto³² e di voler ritoccare la partitura del primo atto; per questo motivo chiese al direttore d'orchestra di potergli rendere la prima parte dell'opera per poter tornare a lavorarci.³³

Arrivando al termine di questa lunga linea del tempo, si vedrà come gli ultimi anni della storia della composizione del *Nerone* corrispondano agli ultimi anni della vita del suo autore. Il 16 gennaio del 1918, Tito Ricordi³⁴ informa il Consiglio di amministrazione della Casa musicale sulle precarie condizioni di salute di Arrigo Boito. Data la malattia del maestro, Ricordi propone al Consiglio di fornirgli più disponibilità economica, in attesa della consegna della partitura del *Nerone*. Ancora in questo periodo, dunque, la partitura non era stata completata.

³² Alla fine del quarto atto della partitura d'orchestra, la firma autografa di Boito è accompagnata dalla data 12 ottobre 1916.

³³ Boito mandava a Toscanini intere parti della partitura ogni qualvolta ne avesse terminato l'orchestrazione.

³⁴ Giulio Ricordi morì il 6 giugno 1912.

Nei primi mesi del 1918 Boito scriveva a Ricordi per riferire di alcune inesattezze sul contratto che stavano per concludere. Era finalmente giunto, dopo quasi cinquant'anni, il momento per Casa Ricordi di annoverare il *Nerone* tra le sue opere?

Arrigo Boito morì il 10 giugno 1918. Un verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi dell'11 ottobre 1918 recita così: «Il Gerente [Tito Ricordi] comunica che l'opera "Nerone" del compianto M.o Boito, completa ne' suoi quattro atti, che, colla partitura, appartiene alla Ditta, verrà probabilmente rappresentata alla Scala, a guerra finita, sotto la direzione del Maestro Toscanini». Il contratto si era chiuso, ma rimaneva aperta ai mille "forse" e "probabilmente" la possibilità della prima rappresentazione. La messinscena ci fu, ma senza chi aveva a lungo retto l'esistenza di questa opera monumentale: Arrigo Boito, Giulio Ricordi e il quinto atto, che nessuno prese più in considerazione.

APPENDICE 1

TAVOLA DELLA CRONOLOGIA DEL PROGETTO *NERONE*

DATA	FONTE	NOTE	
1862	febbraio	Lettera di Camillo Boito al fratello Arrigo	Si tratta della prima attestazione storica della presenza di <i>Nerone</i> nella vita di Arrigo Boito. Nella lettera, il fratello lo interroga: «Hai tu condotta innanzi la istromentazione del <i>Faust</i> ? Hai tu ideato il <i>Nerone</i> ?»
	marzo	Lettera di Camillo Boito al fratello Arrigo	«Sul <i>Nerone</i> , che mi dispiace tu abbia pensato di abbandonare, e su altre opere di là da venire, ti scriverò lungamente quando sarai nella solitudine di Mytstki, non distratto dal via vai di codesta babilonia chiassosa». Sembrerebbe che Boito avesse già abbandonato l'idea di dedicarsi all'opera
	19 aprile	Lettera di Arrigo Boito a Paolo Reale	Raffaello de Rensis inserisce per intero questa fonte all'interno della raccolta di lettere di Boito perché fissa la prima ideazione del <i>Nerone</i> : «[...] e medito un gran melodramma che sarà battezzato con un terribile nome: <i>Nerone</i> [...]». Ma la sua pubblicazione è di dieci anni precedente alla biografia di Nardi, che, <i>ex abrupto</i> , aggiorna il punto d'origine della composizione dell'opera.

	8 luglio	Lettera di Franco Faccio a Boito	«[...] Io sapevo che studiavi il <i>Nerone</i> , e mi sarebbe parso egoismo imperdonabile, e petulante scortesia lo scroccarti un verso solo in questo momento [...]». È parte della reazione di Faccio all'invio di un atto e mezzo del libretto dell' <i>Amleto</i> da parte dell'amico Boito, opera a cui avevano cominciato a lavorare.
1867	s.m.	<i>Riviste drammatiche</i>	In un saggio, Boito, stimato e acuto critico teatrale, commenta alcuni drammi del tempo. Sul <i>Ministro Prina</i> di Giovanni Biffi si esprime così: «A volte il lavoro del signor Biffi appare tanto culto e tanto austero da dirsi piuttosto uno <i>studio</i> che un dramma [...]». Piero Nardi, che cita il passo nella sua biografia, ipotizza che Boito, esprimendosi su Biffi, facesse riferimento al suo <i>Nerone</i> , più studio che opera. Accogliendo l'idea di Nardi, già nel 1867 Boito pensava alle «elucubrazioni neroniane» quali motivo di studio approfondito e infinito.
1868	3 settembre	Lettera di Arrigo Boito a Faccio	Boito confessa a Faccio di essersi bloccato nella composizione del <i>Nerone</i> : «[...] Non ti meraviglierei se ti annunzierò che son ridiventato poltrone, poiché sai che l'oziosità la è stata pur sempre la mia terzana, per modo che anche stavolta <i>dalle furie delle elucubrazioni neroniane</i> sono piombato

nella più stagnante inoperosità mentale
[...].».

1870	10 febbraio	Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi	<p>Da questa lettera si scopre che in questo periodo Boito, stando alle parole di Ricordi, avesse fatto intuire di aver terminato il libretto del <i>Nerone</i> e di aver iniziato a musicarlo; tuttavia, l'editore aggiorna Verdi delle ultime informazioni ricevute, che smentiscono lo stato dell'opera: «Oggi, riesci interrogando <i>adroitement</i> a sapere che Boito non s'è messo per anco a musicare il <i>Nerone</i>, del quale anco non ha neppure terminato il libretto».</p> <p>Per questo motivo, Ricordi incalza Verdi, come si vedrà anche in successive lettere, perché accolga la richiesta di dedicarsi al soggetto <i>Nerone</i>: «Certamente il <i>Nerone</i> è un soggetto splendido, grandioso, interessante e prima di lasciarlo da parte non crede Ella, Maestro, di tentar qualche cosa da questo lato?»</p>
-------------	-------------	--------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1871

26 gennaio Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi

In questa lettera, stando alle parole dell'editore Ricordi, si ha notizia del primo tentativo di rinuncia di Boito al proseguo del *Nerone*. Così Ricordi a Verdi: «Le spedii un libretto dell'*Amleto* ed a proposito entro di botto in un *Gran progetto!!* ch'Ella sa ch'io rumino peggio d'un bue!!... Dunque, Ella mi fece motto due o tre volte del *Nerone*... e vidi che questo soggetto non le spiaceva. Jeri Boito fu da me ed io *punf!* Sparai la cannonata: Boito mi domandò una notte di riflessione e stamane fu qui, e si trattenne lungamente meco di questo affare. La conclusione si è che si reputerebbe l'uomo il più *felice*, il più *fortunato* se potesse scrivere il libretto del *Nerone* per Lei: e rinuncerebbe subito e con piacere all'idea di fare la musica. Boito mi disse che si sentirebbe in caso di soddisfare a tutte le di Lei esigenze, che mai non si sarebbe accinto con tanta lena, con tanto entusiasmo come per questo lavoro, presentarsi poi la combinazione *rarissima* del poeta e del maestro convinti entrambi della bellezza del soggetto, ed esso ritiene che mai si trovò un soggetto così vasto, così bello, così adatto al genio di Verdi, come questo del *Nerone* [...]». Frank Walker non sbaglia se definisce «qualcosa di mostruoso» l'operazione

«con cui Ricordi sacrifica senza esitare le
ambizioni più care dell'amico».

28 gennaio	Lettera di Giulio Ricordi a Giuseppe Verdi	Ricordi continua a insistere affinché Verdi pensi al <i>Nerone</i> : «L'affare del <i>Nerone</i> è cosa talmente importante, che occorre pensarci seriamente. [...] Ho creduto opportuno parlarne adirittura, perché nel caso fortunato che si possa combinare, era inutile che Boito continui nel suo lavoro, come sarebbe stato un danno irreparabile, immenso, incommensurabile s'Ella, piacendole il soggetto, ne avesse dimesso l'idea per un più che gentile riguardo verso Boito [...]».
30 gennaio	Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi	Verdi risponde all'editore Ricordi, invitandolo a desistere momentaneamente dall'idea del <i>Nerone</i> , considerata la mole di lavoro che in quel periodo stava investendo il musicista: «Ma ditemi, caro Giusto, non potremmo lasciare sospeso per qualche tempo questo affare, e riprenderlo più tardi? [...] Non pretendo che Boito stia a mia disposizione. Dio me ne guardi! Non lo vorrei a qualunque costo. Ch'egli continui l'opera sua, come se non avessimo mai parlato [...]».

1876	15 febbraio	Lettera di Arrigo Boito ad Agostino Salina	Boito risponde a una lettera del Conte Salina, il quale chiedeva informazioni circa il <i>Mefistofele</i> . La lettera rappresenta la prima prova del tentativo del compositore di pensare addirittura non solo alla fine della stesura del <i>Nerone</i> , ma addirittura alla sua rappresentazione: «[...] Io vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone. Questo Nerone (che non ha niente a che fare con quello del Cossa) potrà forse presentarsi al pubblico fra un anno».
	12 giugno	Lettera di Arrigo Boito ad Agostino Salina	Boito torna a scrivere dell'opera al Conte Salina, dichiarando ancora una volta un periodo di blocco compositivo: «[...] Il <i>Nerone</i> va cuocendo, a poco a poco, più nel mio cervello che nella carta, ma mi pare che vada cuocendo bene [...].
	4 agosto	Lettera di Carlo Pedrotti a Giulio Ricordi	Da questa fonte è possibile confermare l'ipotesi che realmente Boito avesse intenzione di terminare il <i>Nerone</i> in questo periodo e che, perdipiù, se ne parlasse tra le personalità di spicco del panorama teatrale italiano: «[...] Per bacco, col <i>Mefistofele</i> si farebbe un'apertura teatrale di una importanza straordinaria, e faremo di tutto perché il carissimo Boito resti contento di Torino. Se poi egli ci regalasse per il 1878 il suo <u>Nerone</u> , i Torinesi l'avrebbero per un

segnalato favore, ed io mi terrei onorato
assai di esserne lo sverginatore! [...]».

22 novembre	Lettera di Arrigo Boito a Luigi Salina	In questa lettera al figlio del Conte Salina, Boito torna a ipotizzare forse la fine del lavoro sul <i>Nerone</i> , e, sebbene circondato da una serie di impegni che sviano il lavoro sull'opera, il successo della sua prima opera infonde in lui la stima necessaria per il proseguo del suo secondo melodramma: «[...] Vostro padre ha diritto di sapere che cosa faccio e se lavoro: ditegli, vi prego, che la mia nuova opera mette quasi ogni giorno una foglia e che se non dovessi andare a Torino e a Roma per tutelare le sorti del <i>Mefistofele</i> , e perdere così un paio di mesi preziosi, potrei forse aver compiuto il <i>Nerone</i> per l'anno venturo [...]».
----------------	-------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1878	11 ottobre	Lettera di Arrigo Boito a Franco Faccio	«[...] E lavoro anche; finalmente il mio tema mi ha preso pei capelli e non mi resta più che questa alternativa: o seguirlo dove egli vuole ch'io vada, o rimaner calvo, e tu sai quanta tenerezza io porto alle mie fragili chiome [...]». Il riferimento al <i>Nerone</i> in questa lettera di Boito a Faccio non è esplicito, ma è molto plausibile, come fatto notare anche da Nardi, che il letterato e musicista esprime all'amico l'entusiasmo di sentirsi nuovamente coinvolto dal suo «tema», quello che in altre parole e in altri luoghi aveva definito «elucubrazioni neroniane».
1879	[?] giugno	Lettera di Arrigo Boito a Giulio Ricordi	Secondo de Rensis, Boito scrisse a Ricordi per annunciare di avere sottomano un lavoro che prendeva sempre più forma, dichiarando «est ante oculos Nero».

1880	27 febbraio Lettera di Giuseppe Giacosa ad Arrigo Boito	<p>Questa fonte è la testimonianza del fatto che Boito stava continuando a lavorare alla sua opera. «[...] Non mi negare, non negare a Torino un così grosso favore. Interrompi il <i>Nerone</i>, come io lascerò agonizzare per qualche giorno di più il mio <i>Conte Rosso</i>, al quale tre giorni sono ho somministrato il veleno [...]». Il Municipio di Torino intendeva dedicare una serata di gala al re, alla regina e agli artisti espositori in occasione dell'apertura di una mostra d'arte prevista per la primavera dell'80. Per quella serata Boito si lasciava convincere di comporre la musica di un'<i>Ode all'Arte</i>, che Giacosa si era lasciato persuadere a scrivere. A questa lettera di Giacosa, infatti, risponderà positivamente il 2 marzo.</p>
------	---------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

24

luglio

Lettera di Giulio
Ricordi ad Arrigo
Boito

Tale lettera costituisce di fatto la risposta dell'editore Ricordi a quell'«est ante oculos Nero» citato qui qualche riga sopra. La fonte è importante perché contiene una nuova proposta di contratto per il *Nerone*. «D'un moro e d'un romano tratterà la mia d'oggi!...», cominciava Ricordi. Dopo aver sollecitato Boito di mandare il finale dell'*Otello* a Busseto, per «svegliare un poco il nostro Verdi!», l'editore si concentra sul resto: «[...] Fino da due anni fa ti parlai pel tuo *Nerone* = mi dicesti: aspetta che l'opera mia sia un po' più matura – Se devo credere a quanto ripetutamente mi dicesti, l'opera ormai è così matura, che non ti manca se non di staccarla dall'albero, ed imbandirla al pubblico appena troverai un cuoco addatto [sic] – Non farò parole inutili: ma mi limito a domandarti di farne il contratto colla mia Casa, se la crederai degna della tua stima e fiducia. Non ti domando già di legarti per un'epoca fissa, che del tuo lavoro disporrai come tu giudicherai più conveniente: ma a me pare che al punto in cui siamo nulla possa opporsi al concretare fra noi questo affare – Quanto a me ne avrei immenso piacere, ed un certo qual sentimento di compiacenza - Vuoi tu farmi un progetto?...o vuoi ch'io te ne sottoponga uno? [...]».

s.d.	Lettera di Arrigo Boito a Giovanni Depanis	È evidente che ormai la seconda opera di Boito godesse di fama all'interno degli ambienti culturali e musicali. L'impresario Depanis fremeva di poter mettere in cartellone <i>Nerone</i> al Teatro Regio di Torino, ma i suoi entusiasmi furono frenati: «Caro Depanis, Ringrazio te e con te tutti coloro che vorrebbero veder presto il mio <i>Nerone</i> , ma l'opera <i>non è finita</i> . Ho ancora un magro mese per lavorarci, poi bisognerà che smetta per occuparmi della traduzione francese del <i>Mephisto</i> che dev'essere rappresentato a Bruxelles. Dopo ciò converrà ch'io parta per assistere allo studio del <i>Mefisto</i> e non potrò ripigliare il <i>Nerone</i> che nel mese di Aprile anzi verso la fine o ai primi di Maggio. Vedi quanti inciampi! [...]».
------	--------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

[?] agosto Lettera di Arrigo
Boito a Giulio
Ricordi

«Caro Iulio, Ammirami! sono andato due volte sole a Montecarlo, ho guadagnato venti franchi il primo giorno e il secondo ne ho perduti dieci e su questo vantaggio di due talleri, carpito a Madame Blanc, ho fatto sosta e sono ritornato a casa a ripensare all'ultim'atto del nostro Cesare il quale è sempre un rostbeaf assai duro da masticare, ma lo masticheremo. Quando sarà masticato parleremo d'affari, quando l'orso sarà scorticato ne contratteremo la pelle contrattarla prima <mi> ripugna, avrei paura che l'orso mangiasse me prima d'essere scorticato [...]».

Ancora una volta Boito manifesta le sue fatiche per il *Nerone*. La rilevanza di questa lettera, però, è rappresentata dal fatto che Boito parli di ripensamenti circa l'ultimo atto della sua tragedia lirica. Vorrà questo dire che già nel 1880 avesse già ultimato i primi quattro? È una teoria plausibile: non è un caso che Ricordi si faccia avanti per il contratto, come visto prima. Ma rendono l'ipotesi ancora più avvincente le parole di Boito a Salina in una lettera del 1876: «potrei forse aver compiuto il *Nerone* per l'anno venturo [...]».

S.D.	-	Lettera/biglietto di Arrigo Boito a Giulio Ricordi	<p>Boito invia all'editore Ricordi un biglietto con una simpatica promessa: «Il subscripto si obbliga ad invitare a lauta mensa il Sig. Burgmein e consorte aggiungendosi il Maesani se il sudetto sottoscritto non avrà ultim'atto l'ultimato del Nero pel il 29 di Febbraio 1881. P.s. Essendo stata smascherata la data del 29 febbraio il pranzo sarà <u>rimesso</u> al 28 dello stesso mese ed anno».</p> <p>Il biglietto non reca alcuna data. Tuttavia, considerando gli scambi a tema <i>Nerone</i> tra Boito e Ricordi dell'estate del 1880, questa fonte potrebbe essere databile alla fine del 1880. Anche qui, comunque, il riferimento è alla stesura dell'ultimo atto dell'opera.</p>
1881	26 maggio	Telegramma di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	<p>Questo dispaccio conferma il clima d'attesa del <i>Nerone</i>: «Lietissimo del successo mando i più sentiti sinceri rallegramenti, e presto Nerone».</p>
1882	Post 24 novembre	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa	<p>Boito esprime qui all'amico Giacosa l'intenzione di evitare altri sviamenti dalla stesura delle opere che attendono sulle loro scrivanie: «[...] L'epistola dedicatoria in versi mi divertirebbe ma ti proibisco di farla, non ti permetto di perdere il tempo in simili corbellerie. Vedrei con piacere il mio nome associato al tuo ma la gente direbbe: che poltroni! che porci! si sono messi in due per iscrivere quattro pagine</p>

di versi! e intanto né il Nerone né il Provenzano non saltano fuori! [...]»

?
1882-
1883

s.d.

Lettera di Arrigo
Boito a Depanis

In questo scritto di Boito a Depanis il riferimento addirittura a una prima rappresentazione dell'opera è evidente, sebbene l'autore manifesti l'incertezza di ultimare la sua tragedia lirica: «[...] Non so se il *Nerone* sarà ultimato per la Primavera dell'Esposizione. [...] Non darei il *Nerone*, per la prima volta, durante una grande Esposizione, in una città piena di feste, davanti un pubblico distratto dal tumulto dei divertimenti popolari, in una stagione già calda e nemica perciò agli spettacoli musicali dei teatri chiusi [...]».

1883	?	Piero Nardi	<p>È un estratto della biografia di Piero Nardi. Il racconto dello studioso testimonia quanto Boito fosse ancora ossessionato dall'idea di studio dei luoghi del suo <i>Nerone</i>: «Nella primavera dell'83, dovendo i due amici, membri entrambi della Commissione drammatica e musicale, trovarsi a Roma, e progettando di recarvisi insieme, Giacosa accoglieva come segue la proposta di Boito di una tappa a Siena: “Visiteremo Siena tornando da Roma, così le buone impressioni saranno le ultime e tornerò a casa acceso dal fuoco sacro”. Per parte sua, Boito voleva Giacosa compagno delle peregrinazioni romane ch'egli si proponeva di fare per <i>Nerone</i>: “MI accompagnerai al settimo miliario sulla via Appia fuori di porta Capena, nei campi di Persio ho bisogno di vedere quel posto”».</p>
------	---	-------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	14 settembre	Lettera di Giovanni Verga ad Arrigo Boito	Boito soggiornava a Villa d'Este per lavorare al <i>Nerone</i> . Invitava allora Verga a raggiungerlo, ma lo scrittore siciliano gli rispondeva: «Arrigo, tardi giunse la tua lettera, troppo lunga stagione mi diletta nei capuani ozii. Giunta è l'ora dell'espiazione e del lavoro. <i>Quod est in votis</i> . Villa d'Este seducemi e spaventami. Il mio Mastro-don Gesualdo andrebbe lontano assai col tuo Nerone. Il tempo stringe, i denari squagliano, l'editore incalza. Il lavoro è redenzione. Nel verde e nell'azzurro di codeste plaghe ove tu vivi c'è un'ombra. Il giorno di Villa d'Este è la notte delle sudate pagine...».
1884	? gennaio	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa	In questa lettera all'amico Giacosa, Boito torna a dirsi fiducioso del lavoro che stava portando avanti: «Pin pin. Duolmene ma non posso partire appunto perché sto partendo. Sarò a Nervi Venerdì da dove spiccherò poi la volata per Roma (se ci sarà il ritrovo al Ministero) e poi per Napoli; devo preparare le camicie e il Nerone per due mesi d'assenza da Milano e ho giurato di terminare, prima di andarmene, un buon tratto del mio lavoro, e l'avviamento c'è».

26

aprile

Lettera di Arrigo
Boito a Giuseppe
Verdi

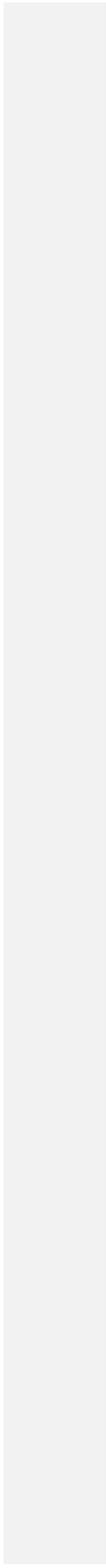
Tale lettera non nasce direttamente per informare Verdi circa lo stato del *Nerone*. Sono piuttosto i fini apologetici a muovere l'intenzione di Boito.

Ciononostante, seppur involontariamente, il letterato e musicista fornisce notizie interessanti, quali la sua idea legata all'opera, al teatro, al suo stato d'animo tormentato, al grado di erudizione attorno al soggetto della sua tragedia: «Veda: già da sette o otto anni forse lavoro al Nerone (metta il forse dove vuol Lei, attaccato alla parola *anni* o alla parola *lavoro*) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi dò dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfisiato [sic!] da un Ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'Otello di Shakespeare [sic!], potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il Nerone o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se avrò forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero».

Estate	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa	Questa lettera all'amico inviata da Villa d'Este si apre con un'ottava in endecasillabi, giocata sulla figura dell'equivocazione delle parole-rime che si rincorrono in riferimenti mitologici e immagini dualistiche. I primi quattro versi chiudono con la parola «parto»; gli ultimi due con «Nero». Qui riemerge in Boito lo struggimento che ha caratterizzato diverse fasi di composizione della sua opera: «Mentr'io mi struggo in compagnia di Nero / Tu sei coll'Iddia dia, diavolo nero».
? luglio	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa	All'amico Giacosa Boito sembra manifestare più liberamente le sofferenze che la sua opera gli causa: «Ti giuro che se non avessi sul tavolo eternamente quel terribilissimo <i>Nerone</i> che mi logora il cervello, il nostro dramma in collaborazione sarebbe già fatto da parecchi anni [...]».

s.d.	Lettera di Arrigo Boito ad Agostino Salina	<p>Boito qui risponde alla richiesta di un intermezzo sinfonico per il <i>Mefistofele</i> giunta dal Conte Salina: «[...] Può darsi che ciò accada ma non quest'anno, né l'anno venturo, non certamente prima del <i>Nerone</i>, al quale ora sto lavorando di buona lena e, malgrado ciò, non posso prevedere il termine e non posso rispondere categoricamente alle vostre cortesi domande [...]».</p> <p>Nonostante l'evidente concentrazione sul <i>Nerone</i>, come è noto dalle sue stesse parole, Boito continua a non prevedere una fine certa della sua opera.</p>
------	--------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

14 ottobre	Lettera di Arrigo Boito a Giovanni Bolelli	<p>Dalla biografia di Nardi sappiamo che Boito passava l'autunno del 1884 per gran parte a Cernobbio, ospite di Vittoria Cima. Dalle camere con le finestre sulle acque del lago di Como, Boito si immergeva nel <i>Nerone</i>.</p> <p>La lettera di Boito funge da una sorta di difesa dalla richiesta di Giovanni Bolelli di rifare il libretto dell'<i>Isora di Provenza</i> di Luigi Mancinelli. L'opera fu rappresentata il 2 ottobre dello stesso anno; la musica piacque, ma non il libretto, che fu ritenuto prolisso e fiacco. Boito rinuncia all'incarico perché concentrato sul <i>Nerone</i>, conscio di quanto sia lento il suo procedere: «[...] Ho giurato di non por mano a nessun altro lavoro se prima non è terminato il <i>Nerone</i> (che per l' '85 non sarà terminato) e per esser fedele a questo proposito ho rinunciato senza dolore a delle commissioni di editori musicali di Londra e di Associazioni di concerti che in Inghilterra mi chiedevano musica, e a commissioni di Epuloni musicofili che mi chiedevano poesia. [...] Se fossi un lavoratore veloce, accetterei con gioia; ma, tutti lo sanno, sono un lavoratore assai lento: ora, chi lavora lentamente, ha almeno l'obbligo di lavorar bene, e far bene un libretto nuovo per un collega come Gigi, e lavorar bene al <i>Nerone</i>, sono due</p>
---------------	--------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



occupazioni che non possono andare nello stesso tempo».

1885	aprile	Lettera di Amilcare Ponchielli a Teresa Brambilla	<p>Ponchielli indirizza una lettera alla moglie per aggiornarla circa l'incontro avuto con Giuseppe Verdi. Questi, commentando il panorama musicale del momento, espresse anche un giudizio sul Boito musicista, così come alcune notizie sul <i>Nerone</i>: «Si parlò poi dell'opera di Puccini, il cui genere di musica non ci piace, perché segue le pedate di Massenet, Wagner etc. – Poi del <i>Mefistofele</i> di cui lodò il Duetto <i>Lontano, lontano</i>, poi il Quartetto, e certi dettagli d'istrumentale nell'aria della prigionia. Ma nient'altro, e ho capito che la fuga che finisce l'atto delle streghe non ci piace. Non crede che Boito finirà presto il <i>Nerone</i>, avendogli lui detto, che si trova ancora colla musica all'atto primo!!!»</p> <p>In alcune lettere precedenti, però, Boito affermava di stare lavorando all'ultimo atto della tragedia. Si riferiva solo al libretto? Possibile, anche se le sue parole facessero più pensare alla compiutezza della tragedia lirica, non a quella silenziosa.</p>
------	--------	---------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1887	Post 24 marzo	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa	<p>Boito scrisse una lettera a Giacosa dispiaciuto dell'insuccesso dei suoi <i>Tristi amori</i>, andati in scena a Roma il 24 marzo 1887. L'aspetto rilevante che interessa il <i>Nerone</i>, però, è costituito dal fatto che Boito inserisce nella lettera, autocitandosi, i versi delle donne cristiane che s'avviano con Fanuel dietro i Pretoriani, alla fine del terzo atto della tragedia: «Spogliamo i clivi, / Le valli e gli orti. / Fiori sui vivi! / Fiori sui morti!».</p> <p>Questa citazione dà motivo di credere che quantomeno i versi del terzo atto esistessero già.</p>
1887	4 ottobre	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi	<p>Da Piero Nardi sappiamo che Boito si era trasferito nuovamente a Cernobbio, dalla Cima, per rifugiarsi e per lavorare, come di consueto, al <i>Nerone</i>. Da lì ebbe uno scambio di lettere con Verdi. Boito lo aveva interrogato sui nomi di sei Maestri adatti per essere studiati dai giovani: doveva riferire informazioni al Ministro dell'Istruzione, avendo avuto incarico di conferire con il governo intorno agli Istituti musicali. Boito dà avvio alla lettera pregando Verdi «di non sgridarlo» per aver «accettato ancora un incarico», quindi un nuovo sviamento verso altri interessi, a discapito della fine del <i>Nerone</i>.</p>

	30 dicembre	Lettera di Arrigo Boito a Eleonora Duse	Boito si trovava nella camera d'angolo al terzo piano dell'Eden Hotel di Nervi, dove lavorava al <i>Nerone</i> , come raccontato da Nardi. Scriveva da lì alla Duse: «Qui potrò terminare la parte più ardua del mio lavoro».
1889	11 marzo	Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	Altra testimonianza che Boito continuasse a lavorare al <i>Nerone</i> la si ritrova in questa lettera. I due musicisti, in uno scambio avvenuto nel mese di marzo, si dilettao maniacalmente nell'armonizzare una scala musicale sconquassata, che la <i>Gazzetta musicale</i> aveva tra l'altro pubblicato. L'idea è di utilizzarla per una nuova <i>Ave Maria</i> . Parlano dell' <i>Otello</i> e Verdi a Boito: «Ora voi non potete far a meno di mettere in musica un <i>Credo</i> cattolico a quattro parti alla Palestrina; bene inteso dopo d'aver finito quel tal... che nomar non oso». Chiaramente Verdi si riferiva al <i>Nerone</i> .

7 luglio	Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	<p>L'afflato e la stima che lega i due musicisti è ormai una realtà storica sul finire degli anni Ottanta dell'Ottocento. Verdi, così, in questa lettera a Boito esprime le sue perplessità circa l'impossibilità di terminare la musica del <i>Falstaff</i>: «E se non reggessi alla fatica?! – E se non arrivassi a finire la musica?». Perdipiù, Verdi non avrebbe potuto perdonarsi quanto scrisse a chiare lettere: «Allora Voi [Boito] avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! [impegnandosi al lavoro sul <i>Falstaff</i>] Per tutto l'oro del mondo io non lo vorrei. Quest'idea mi riesce insopportabile; e tanto più insopportabile, se Voi scrivendo Falstaff, doveste, non dire abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da Nerone, o ritardare l'epoca della produzione. Io sarei accusato di questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle».</p>
9 luglio	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi	<p>Non tardò ad arrivare la risposta di Boito alla lettera di Verdi di due giorni precedenti: «Poiché Lei mi sforza a parlarle di me le dirò che non ostante l'impegno che assumerei col Falstaff potrò terminare il mio lavoro nel termine promesso – ne sono sicuro». L'allusione al <i>Nerone</i> è chiara, come è chiaro che quel termine promesso non fu mai rispettato.</p>

1890	17 marzo	Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	Anche l'anno successivo, Verdi sembrò ossessivamente preoccupato perché Boito interrompesse il suo lavoro sul <i>Nerone</i> . La preoccupazione interessa sia il disturbo arrecato al collega librettista, sia l'ingiuria che l'avrebbe colpito, proveniente dalla vulgata: «E Voi?...Lo dico sottovoce " <i>Lavorate</i> ". E lo dico un po' oltre l'interesse d'Arte anche nel mio, perché quando, presto o più tardi, si saprà che voi avete scritto Falstaff per me mi si scateneranno contro perché v'ho fatto perdere tempo».
	20 marzo	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi	In questa lettera arriva la risposta di Boito alle preoccupazioni espresse da Verdi nella lettera di qualche giorno prima: «Non si dia pensiero per me. Lavoro. Oggi i Corti vennero a trovarmi ed ho ripetuto ad essi la promessa che avevo fatto quest'estate, credo di mantenerla».

9 dicembre Lettera di Arrigo
Boito a Giuseppe
Verdi

«Caro Maestro. Riconosco quel nome. È di Lily, la mia vecchia Lily che anch'io ho creduta un maschio la prima volta che mi scrisse, dieci anni or sono, per chiedermi un posto per la prima rappresentazione del *Nerone!!!* [...] Risposi a Monsieur Lily (!) accordandogli il posto che con tanta fretta m'era richiesto».

Questa lettera apre la possibilità di un nuovo scenario. Se la giornalista inglese Lily Wolffsohn scrisse a Boito intorno al 1880 per chiedere un posto per la prima del *Nerone*, è evidente che la messinscena dell'opera fosse un fatto certo (anche se trattandosi di Boito, converrebbe aggiungere quel «forse» che lui stesse usò con Verdi). Rende ancora più plausibile l'ipotesi il fatto che Boito non rispose negativamente, anzi: le accordò la richiesta – che per noi, oggi, rappresenta una conferma maggiore dell'esistenza di una preparazione della *première* dell'opera.

	dicembre	Articolo di Leone Fortis sul «Teatro Illustrato»	L'articolo, a firma di una delle personalità più in vista della cultura italiana, si concentra sul <i>Falstaff</i> , dunque sul Boito librettista. Tuttavia, in conclusione, riporta alcune utili notizie sul <i>Nerone</i> : «[...] A proposito di Arrigo Boito, interrogato intorno al <i>Nerone</i> , rispose che occupato intorno al libretto del <i>Falstaff</i> , che deve essere rappresentato l'anno venturo, aveva creduto suo dovere di lasciar stare per ora il <i>Nerone</i> , volendo concorrere per quanto era in lui al lavoro del <i>Falstaff</i> , per la parte che riguarda al poeta. Ma assicurò che il <i>Nerone</i> sarà pronto immancabilmente per la stagione successiva, vale a dire per il 1892-93 Di guisa che le due venturo stagioni della Scala, hanno ormai assicurato due avvenimenti artistici di primissimo ordine».
1891	1° gennaio	Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	Anche in questa occasione Verdi incitava Boito perché finisse il <i>Nerone</i> : «Finite!»

25 maggio	Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi	Dopo aver riferito di faccende personali, in questa lettera Verdi racconta all'editore Ricordi di un incontro con Boito, durante il quale ha potuto conoscere il libretto del <i>Nerone</i> : «[...] Altra notizia più importante! Boito tornando da Parma si è fermato qui per circa 48 ore e m'ha letto il libretto del Nerone!! Non so se faccio bene a dirvelo, ma Egli non m'ha raccomandato il segreto, e così ve ne parlo nella certezza che vi fare [sic] piacere il sentire che il Libretto è splendido. L'epoca è scolpita magistralmente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro, Nerone malgrado le sue crudeltà non è odioso: un quarto atto commoventissimo; ed il tutto chiaro, netto, teatrale malgrado il massimo trambusto e movimento scenico. Non parlo dei versi che sapete come li sa far Boito; pure questi mi sembrano più belli di tutti quelli che ha fatto finora. Evviva dunque». Dunque, la tragedia, quantomeno in forma scritta, era già pronta negli anni Novanta. Bisognerà aspettare un'altra decade, però, perché veda la luce.
-----------	--------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1892	14 giugno	Verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi	Nel verbale della Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi, il gerente Giulio annuncia che «pare assolutamente decisa la rappresentazione del <u>Falstaff</u> nella ventura stagione alla Scala, e così pel <u>Nerone</u> nell'anno successivo». La premura di Ricordi di chiudere un accordo con Boito era data anche dal fatto che <i>Nerone</i> fosse entrato in trattativa con Sonzogno. Questo confermerebbe la dichiarazione di Boito rilasciata a Leone Fortis, poi pubblicata nell'articolo de «Il Teatro illustrato» del dicembre 1890.
	4 agosto	Lettera di Giuseppina Streponi Verdi a Giulio Ricordi	Giuseppina Streponi scriveva a Ricordi per manifestargli alcune preoccupazioni, tra cui quella che «un certo biondo Maestro [Arrigo Boito] però, farebbe meglio pensando al suo Nerone, prima che ne venga al mondo uno di Mascagni!. Aggiungo, che un certo Editore pieno di talento, ma falso amico, farebbe opera onesta, a non eccitarlo, insieme al detto biondo Maestro, a disordini troppo faticosi!»

6 agosto	Lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito	<p>Dopo la moglie, anche Giuseppe Verdi esprime la sua preoccupazione circa la possibilità di un <i>Nerone</i> composto da Pietro Mascagni, appresa da un articolo di recente pubblicazione del «Secolo XIX». Lo scrive direttamente a Boito, per incitarlo a finire l'opera e ad annunciarne la prima: «Non credo d'esser mai stato dei più indiscreti parlandovi troppo spesso del Nerone. Ma dopo l'articolo del Secolo XIX di Genova che vi mando, credo dover mio per l'amicizia e la stima che ho per Voi, di dirvi che ora non dovete più esitare. Bisogna lavorare giorno e notte, se fa d'uopo, e far sì che Nerone sia pronto per l'anno venturo – anzi find'adesso bisognerebbe far pubblicare = “Quest'anno alla Scala <i>Falstaff</i>, l'anno venturo <i>Nerone</i>... Questo parrà a Voi una risposta alle impertinenze citate dal Giornale di Genova. È vero! Ma non c'è rimedio, e secondo me, non vi è altro da fare [...]».</p>
-------------	-------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

9 agosto	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi	Si tratta di fatto della risposta di Boito alla lettera di Verdi del 6 agosto: «Caro Maestro mio, / Le assicuro che l'articolo del Secolo XIX° non mi ha fatto né caldo né freddo e che per quello non vorrei affrettare d'un giorno il compimento dell'opera, ma la buona e forte lettera che lo accompagna mi ha talmente scosso che se non mi metto a correre adesso non correrò mai più. / Le prometto, per gran bene che le voglio, che farò ogni sforzo per terminare il lavoro in tempo da poterlo rappresentare l'anno dopo il Falstaff. Farò ogni sforzo glielo prometto, una promessa fatta a Lei vale, lo so. È detta [...]».
23 agosto	Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi	Boito declina l'invito a Sant'Agata del Maestro Verdi, perché – come egli stesso afferma: «il regime di lavoro al quale mi sono sottoposto farebbe di me un ospite incomodissimo» [...] «Se nel Settembre sarà arrivato ad ottenere dal mio cervello restio quel tanto che mi sono prefisso, verrò da Lei, caro Maestro, per riposare una settimana». Pur non nominandolo, come si intuisce in altre parti della lettera, Boito allude al <i>Nerone</i> .

1893	24 febbraio	Lettera di Giulio Ricordi ad Arrigo Boito	<p>Approfittando della loro amicizia, Giulio Ricordi scrive una lettera ad Arrigo Boito per perorare la causa <i>Nerone</i>. L'editore, infatti, si impegna a manifestare all'amico musicista e letterato l'assoluta volontà di annoverare l'opera tra quelle della sua casa musicale, sostenendo la mirabile arte dell'amico: «[...] Fu per me una delle più care emozioni, la lettura che tu mi facesti del tuo stupendo libretto: mi rammento che tu allora mi scrivesti: ne riparleremo in luglio = cioè fra 5 mesi da ora - e ne riparleremo dunque allora, ma ne voglio riparlare anche oggi.</p> <p>Le considerazioni molte che si possono fare sulla assoluta opportunità che tu termini la parte musicale in quest'anno, sono davvero superflue con un uomo come te. E' vero che è facile dire: finisci: ma non è faccenda da misurarsi al metro! Tuttavia... se vuoi, se fortemente vuoi, la tua fantasia non può mancare di servirti, e felicemente e feracemente [...]».</p>
------	----------------	-------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Articolo del
settimanale «Il
Trovatore»

Il settimanale «Il Trovatore», esattamente come altri periodici che ormai da anni annunciavano notizie poi regolarmente smentite circa la fine del *Nerone*, pubblica un articolo a firma del Nano, un vero e proprio *scoop*, in cui si annuncia che Boito ha finalmente completato l'opera: «Stavolta non si tratta di una di quelle solite celie del «Trovatore», ma di un fatto! [...] «Il Trovatore» ha *enfoncé* tutti i più famosi segugi, o *reporters*, dei giornali politici!

Esso è riuscito a salire sui tetti e penetrare nello studio di Arrigo Boito, da una finestra, sulla quale egli fa collocare tutti i giorni 2 di quei blocchi di ghiaccio artificiale, che tutti conoscono e dietro questi una coperta di lana inzuppata d'acqua: tutto ciò per evitare che il calore penetri nel suo studiolo! L'autore del *Mefistofele*, in quell'istante era disceso al pianterreno. [...]

Quando Arrigo Boito leggerà questa rivelazione potrà rinunciare ai blocchi di ghiaccio, alla coperta inzuppata d'acqua [...] ed esclamare: «Adesso sto fresco!», poiché egli non si sarebbe mai aspettato che lo... spirito del «Trovatore», fosse capace di penetrare tra le sue pareti e vedere... il *Nerone* terminato!!!

E non solamente questo, ma, per giunta, sfogliare la partitura e vedere che il

Nerone è un capolavoro, superiore ancora
al *Mefistofele*!.

Ripetiamo che questa non è una
fanfaluca, una panzana, una burletta, una
canzonatura: no: è un fatto positivo, il
Nerone è definitivamente finito!!!
Ed era tempo!».

1896	8 agosto	Lettera di Camillo Boito al fratello Arrigo	Come riportato da Conati in una nota a una lettera di Giuseppe Verdi ad Arrigo Boito, da uno scritto del fratello Camillo al Maestro dell'8 agosto si conosce che Boito si trasferiva in un «diroccato convento di Cuasso al Monte, sopra Varese» nella villa dei Dandolo al Deserto, in provincia di Como, rimanendovi fino a settembre per lavorare al <i>Nerone</i> .
	s.d.	Pensiero del critico e storico Enrico Panzacchi	Enrico Panzacchi, critico e storico, nonché wagneriano influente, amico legatissimo di Boito, si fa portavoce dello scetticismo del mondo culturale attorno al <i>Nerone</i> : «[...] quando sento discorrere e far pronostici intorno al suo <i>Nerone</i> , io declino molto a mettermi con quelli che credono ch'egli non ne farà mai nulla. E tanto meglio se c'inganneremo. Tanto meglio!»
1899	11 aprile	Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi	Boito in quei giorni faceva ritorno a Milano, dopo aver soggiornato a Nervi e aver trascorso la Pasqua a Genova con Verdi. Questi, in questa lettera a Ricordi, ironizza sul rapporto tra Boito e il <i>Nerone</i> : «[...] Ed ora avete visto Boito?. E sì, che l'aveva pregato di venire a salutarvi tutti uno per uno!. Mah! ... Avrà avuto da fare molto! Non al Nerone certo! ... Ma chi sa, chi sa! [...]».

1900	16 aprile	Lettera di Arrigo Boito a Giulio Ricordi	<p>Qui si ritrova la prima testimonianza del concreto e reale avvicendamento di una primo allestimento del <i>Nerone</i>. Boito parla a Ricordi di preparazione della messa in scena con Lodovico Pogliaghi: «[...] Trovo il tuo biglietto che mi offre dei teatrini per <i>maquettes</i> da consegnare al Pogliaghi. Vengono a proposito e li accetto con gioia; basteranno quattro, le scene corte non ne hanno bisogno. / Ti prego quindi di mandarne quattro al Pogliaghi: / Uno per la <i>Via Appia</i>. / Uno per il <i>Tempio di Simon Mago</i>. / Uno per l'<i>Oppidum del Circo</i>. / Uno per <i>Teatro di N.</i> / Grazie. Fra una settimana ti darò quasi tutti gli elementi per la messa in scena; ho già avuto una prima conferenza col Pogliaghi, ne avremo un'altra collo stesso Pogliaghi e con te in presenza delle <i>maquettes</i>».</p>
	17 giugno	Verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi	<p>Da questo verbale di seduta del Cda di Casa Ricordi si deduce che Boito avesse finalmente completato il <i>Nerone</i>. Un punto su cui i soci della casa editrice sono chiamati a deliberare è la richiesta del gerente di «autorizzazione per entrare in trattative col M.o Arrigo Boito per l'acquisto dell'opera <i>Nerone</i>». I soci accordano l'autorizzazione.</p>

19 giugno	Lettera di Giulio Ricordi ad Arrigo Boito	Questa lettera fa seguito alla delibera del Cda di Casa Ricordi che autorizza il gerente Giulio a entrare in trattativa con Boito per il <i>Nerone</i> : «Caris.° Boito, / Come ti avevo prevenuto, dovevo interpellare il nostro Consiglio di Amministrazione in merito al noto contratto. Come prevedevo, del resto, la notizia da me data fu accolta colla più viva soddisfazione, come venni all'unanimità autorizzato a concludere il contratto stesso [...]». L'entusiasmo delle parole che seguono di Giulio Ricordi confermano l'ipotesi che il <i>Nerone</i> fosse davvero alle porte: «Debbo dirti l'emozionante piacere ch'io provo, nel pensare che fra non molto assisterò a quell'avvenimento artistico così a lungo desiderato?... No - è superfluo. Però con tutto il cuore, con tutta l'anima auguro che il tuo lavoro, venga giudicato come si merita, e l'ammirazione di tutto il mondo ti porti quel giusto compenso morale, che è il vero premio all'artista grande, ed incrollabile nella fede del bello! [...]
--------------	-------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

27 Novembre	Lettera di Arrigo Boito a Emilio Treves	Il 1900 segna l'approssimarsi della pubblicazione del libretto del <i>Nerone</i> . Boito, in questa lettera all'editore Treves, riferisce di essere «[...] occupatissimo, anche per colpa tua [di Treves] e non esco da casa. Vieni a trovarmi quando vuoi, ti
----------------	-----------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

			consegnerò il manoscritto del primo atto [...]».
1901	maggio	Publicazione del libretto del <i>Nerone</i>	L'edizione del testo poetico del <i>Nerone</i> rappresenta una tappa importante non solo nella storia della creazione dell'opera, ma anche nella storia della sua ricezione. O, quantomeno, è per Boito l'occasione per misurarsi con il pubblico di tutto il mondo. All'indomani della pubblicazione del libretto, non tardarono le primissime impressioni: dalle critiche positivissime, tra le quali quelle di Camerana, Giacosa, Verga, Panzacchi, Bellaigue , a quelle provenienti da chi rimaneva disorientato e accusava di infedeltà alla storia, di ignoranza e di errori.

21 maggio	Lettera di Antonio Fogazzaro ad Arrigo Boito	Fogazzaro manifesta a Boito tutto il suo entusiasmo e tutta la sua ammirazione per il libretto del <i>Nerone</i> : «[...] Meravigliosa rievocazione! La parola vi è il vertice luminoso di una costruzione potente che al lettore appare molto più che allo spettatore, e che rivela, nell'ombra delle sue fondamenta, i lunghi anni di studi e di amore intenso. Della potenza di Nerone non parlo. Devi esserne tanto conscio da non curare affatto i giudizi altrui [...]».
24 maggio	Lettera di Arrigo Boito ad Antonio Fogazzaro	Boito risponde a Fogazzaro alla lettera di qualche giorno prima, ringraziandolo per le parole d'ammirazione e manifestando tutta la pesantezza legata alla gestazione dell'opera: «[...] Tu sei un buono ed io un cattivo amico, la colpa è, in parte, del troppo lavoro che grava ancora sulla mia testa come a un infelicissimo Telamone sotto l'architrave che lo schiaccia. Mi sono costruito con le mie stesse mani, e con grande amore e fatica, lo strumento delle mie torture [...]». Qui avanti racconta al Fogazzaro che ha dovuto «per esigenze del mio ultim'atto, rileggere la recente sapinetissima chiosa del Gevaert sui <i>problemi musicali d'Arissene</i> ».

5 giugno	Lettera di Giulio Ricordi ad Arrigo Boito	<p>Si tratta di una lettera di risposta di Ricordi ad una inviata il giorno prima da Boito, di cui purtroppo non sono a conoscenza. La risposta dell'editore, un po' seccato, fa chiaramente dedurre che Boito avesse contattato Ricordi per comunicargli un ritardo circa la rappresentazione del <i>Nerone</i>, che ormai sembrava sempre più alle porte: «Arrigo carissimo. / Sempre ho ammirato in te uno squisitissimo ed alto sentimento di delicatezza: ne ho un'altra prova dalla tua lettera di ieri, colla quale mi dai tu stesso notizia di quanto hai deciso per <i>Nerone</i>, prima che da altri la sapessi. Te ne ringrazio, ma devo francamente dirti che ti inganni assai se credi ch'essa non sia per me dolorosa!... e molto! -</p> <p>Tuttavia l'impressione dolorosa che a tutta prima si è destata in me, viene ad essere attenuata da ciò: che precisamente la stessa tua lettera mi dà ora la convinzione che trattasi davvero di un breve ritardo, soltanto - e che il tuo <i>Nerone</i> lo potrò ammirare, e presto - senza più alludere a vent'anni di aspettativa, quantunque più una cosa è desiderata e più le ore sembrano giorni, e questi sembrano mesi. Dunque ti dico: benvenuto <i>Nerone</i> - e tutti i miei dubbi svaniscono. [...]</p>
-------------	-------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1902

5

gennaio

Lettera di Arrigo

Boito a Camille

Bellaigue

Boito riferisce all'amico musicologo francese di essersi trasferito a Sirmione, in solitudine, per poter meglio lavorare. Riprende qui l'espressione utilizzata nella lettera a Fogazzaro: «j'ai forgé de mes propres mains l'instrument de ma torture». Boito racconta a Bellaigue della difficoltà e della sofferenza del lavoro sul *Nerone* (anche se non lo nomina), dell'aridità della vena creativa «Je suis encore là à souffrir. Mon cher ami, quel travail, et qu'elles sont aujourd'hui peu nombreuses les notes vraiment dignes d'être mises sur la portée. En aurai-je ? [...]»

	1 maggio	Lettera di Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi	Boito scrive da Sirmione a Casa Ricordi, scusandosi della lentezza del suo lavoro, che quindi ancora non vede la luce, quanto la procrastinazione: «[...] Ti prego di dire a Giulio che non s'incolpi verso di me di mancanze che non hanno luogo; non aspettavo nessuna sua risposta e soggiunge che né lui né tu né Tito né me avremo da rimpiangere, e meno ancora da deplorare, la lentezza del mio lavoro, che se è lento è però incessante e tutto rivolto alla meta che mi addita la coscienza che ho dell'arte e la mia propria coscienza. Se avessi molto più ingegno di quello che ho, studierei meno e lavorerei più presto, se fossi un poco più bestia studierei meno e lavorerei al più presto, ma non posso lavorare che con quel cervello che Dio m'ha dato e nel modo voluto dal mio cervello [...]».
1905	9 novembre	Lettera di Giulio Ricordi a Giacomo Puccini	Le ultime notizie legate al <i>Nerone</i> sono di tre anni precedenti. In questa lettera Ricordi parla a Puccini di loro faccende, ma l'editore fa accenno all'opera di Boito, affermando che il <i>Nerone</i> è ormai entrato in una «fase leggendaria».

1911	11 maggio	Conversazione tra Giulio Ricordi e Giuseppe Adami	<p>È un colloquio che si svolgeva una mattina di primavera dell'11 maggio. Ricordi ad Adami: «Sieda qui...E se mi promette di non parlarne ad anima viva, le do una grande notizia. – Una grande notizia? / - Sa chi è uscito dieci minuti fa? / - No. / - Boito. Sa che cosa è venuto a dirmi? / - A proposito di che? / - Del <i>Nerone</i>... / - Finito? / - Tanto finito che se ne è decisa per il prossimo inverno la rappresentazione. / - Alla Scala? / - Alla Scala... È venuto per annunciarmi che dopo due giorni d'incertezza ha accettato il mio consiglio». Ricordi, dopo aver sentito Boito leggergli l'opera al pianoforte, balzato in piedi al finale del quarto atto, esclamò: «Ma non ti accorgi che il <i>Nerone</i> è finito? È finito qui». Forse fu questo il consiglio dell'editore, quello di rinunciare al quinto atto dell'opera. Ad ogni modo, questa fonte testimonia la possibilità reale (o quasi?) della prossimità della prima dell'opera, ipotizzata per l'inverno del 1912. Ma non solo. Piero Nardi racconta che Boito accoglieva il consiglio dell'editore e si trasferiva a Sirmione per strumentare l'opera. Questa notizia che il biografo fornisce pone le basi per ipotizzare che ancora nel 1911 non esistesse la partitura d'orchestra del <i>Nerone</i>, ma solo la particella.</p>
------	--------------	---------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	21 luglio	Articolo <i>Notizie</i> del periodico «Il Mondo Artistico»	Da oltre trent'anni questa notizia appare quasi periodicamente di una verità provata; noi abbiamo finito col non parlarne, del <i>Nerone</i> , e dopo aver con piena fiducia annunziato per ani [sic!] ed anni l'avvenimento tanto inutilmente atteso, tacemmo, lasciando che gli altri si sbizzarrissero a fare dello spirito, più o meno amaro, sul silenzio del grande autore del <i>Mefistofele</i> . [...] Ora, per i primi, e senza tema di essere smentiti, possiamo annunziare, rompendo una consegna resa inutile dall'importanza del fatto, che il <i>Nerone</i> è veramente e definitivamente compiuto. Arrigo Boito medesimo l'ha dichiarato, e sarà rappresentato, probabilmente alla Scala nel 1913.
1912	8 febbraio	Lettera di Arrigo Boito a Casa Ricordi	Dunque, sembra farsi concreta la possibilità di rappresentazione dell'opera per l'inverno del 1912. Lo testimonia questa lettera, in cui Boito fornisce all'editore Ricordi financo le indicazioni sul tipo di carta da adoperare per la partitura orchestrale: «La carta adoperata dal Puccini per me è troppo vasta. Venga quella di Parigi di cent. 32 per 40. Quando si tratterà di rigarla avvertimi che c'intenderemo».

17 luglio	Lettera di Arrigo Boito ad Antonio Smareglia	Mentre Boito si dedica alla strumentazione del <i>Nerone</i> , non mancano ad arrivare i primi commenti positivi, quale quello di Antonio Smareglia, amico operista di Boito, poi coinvolto da Toscanini nella revisione dell'opera. Così risponde Boito: «Caro Smareglia. / Ti ringrazio d'avermi scritto sotto l'impressione della lettura appena compiuta; la tua schietta e vivace approvazione m'è giunta come un grande conforto e come una ricompensa grande. Tu giudichi quel lavoro come veramente dev'essere giudicato, cioè nei suoi rapporti col teatro e colla musica [...]».
--------------	----------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

27 novembre	Lettera di Arrigo Boito ad Arturo Toscanini	«Carissimo Maestro. / Preparo questo biglietto per lasciarlo alla sua porta nel caso ch'ella fosse assente. / Esso contiene, come vede, una lettera al comm. Caruso; la affido alle sue mani e la prego di trasmettergliela e di ciò la ringrazio». Boito affida a Toscanini l'incarico di recapitare al tenore Caruso, a New York, la lettera con la quale il compositore proponeva al cantante di interpretare la parte di Nerone. Considerando che questa lettera, datata 27 novembre, dovesse ancora essere recapitata, è coerente arrivare alla conclusione che l'idea di rappresentare l'opera nell'inverno del 1912 è tramontata. A detta di De Rensis, Caruso accettò, data l'intenzione di far rappresentare il <i>Nerone</i> alla Scala, diretto da Toscanini, l'anno venturo, nel 1913.
----------------	---------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1916	23 ottobre	Lettera di Arrigo Boito ad Arturo Toscanini	<p>Riporto integralmente la lettera, dato che fornisce interessanti indicazioni circa lo stato dell'opera: «Caro Maestro. / Ho terminata l'orchestrazione del quart'atto, e, poiché mi sento la mano bene avviata da quest'ultimo lavoro ed esercitata la mente, desidererei profittarne per ritoccare la partitura del primo atto, la quale dev'essere certamente la più difettosa, essendo stata scritta prima d'ogni altra parte dell'opera. / Le sarei, quindi, grato se volesse mandarmela, più grato ancora se me la portasse in persona. / Affettuosi saluti.»</p> <p>Leggendo l'ultima carta della partitura autografa del <i>Nerone</i>, si riscontra la firma dell'autore e la data: 12 ottobre 1916. Questo potrebbe far pensare che Boito avesse così, in quel giorno, messo il punto all'opera; tuttavia, la lettera che ho riportato smentisce l'eventuale ipotesi, perché Boito richiede a Toscanini, al quale affidava di volta in volta parti dell'opera perché la leggesse, di avere indietro il primo atto, perché potesse ritoccarlo.</p>
------	---------------	---------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

1917	16 maggio	Lettera di Eleonora Duse alla figlia Enrichetta	Boito fine al termine dei suoi giorni si dedicò tanto alla composizione e tanto alla distruzione della musica del <i>Nerone</i> . Lo testimonia una sgomenta Eleonora Duse che comunica alla figlia Enrichetta in questa lettera il rinascere dell'interminabile rapporto fra Boito e il <i>Nerone</i> : «Dieu, j'ai écrit une petite carte al Santo, je devrais t'écrire des volumes sur lui, son conflit d'art, s'est reproduit en core! Il travaille, il compose et il détruit son oeuvre! – 30 ans – Ma fille!».
1918	16 gennaio	Verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi	Al sesto punto dell'ordine del giorno di questa Seduta del Cda di Casa Ricordi, il gerente Tito (Giulio era morto il 6 giugno del 1912) «informa sulle condizioni di salute del M.o Boito [morirà circa 5 mesi dopo], avvertendo che, nelle circostanze create dalla sua malattia, potrebbe probabilmente tornargli opportuna qualche maggiore disponibilità presso la Casa = il cui conto al 31 dicembre u.s. si chiude con un esiguo saldo a favore del Maestro. Come è noto al Consiglio, la Casa gli dovrà £ 30.000 alla consegna della partitura del “Nerone”». Ancora in questa data, dunque, la partitura non era stata ritenuta pronta dal suo autore, tanto da non essere stata consegnata all'editore.

Primi mesi	Lettera di Arrigo Boito a Tito Ricordi	<p>Pare che l'editore non premesse più per nessuna messinscena dell'opera; l'obiettivo rimaneva, quantomeno, stando anche alle condizioni di salute di Boito, quello di ottenere la partitura del <i>Nerone</i> tramite un apposito contratto: «Caro Tito. / Ti ringrazio del rapidissimo invio del contratto [del <i>Nerone</i>]. Ho riscontrato ciò che temevo, cioè una inesattezza che converrà correggere per interesse di Casa Ricordi. Ti prego quindi di passare da me quando potrai, sarebbe bene che venisse con te la persona che oggi copre il posto che copriva il Tornaghi, che fu l'autore dell'apparente pasticcio [...]».</p>
------------	----------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

5
luglio

Verbale di Seduta
del Consiglio di
amministrazione di
Casa Ricordi

Le prime notizie che ho rintracciato circa la vita del *Nerone* di Boito risalgono al mese successivo alla morte del suo autore, avvenuta il 10 giugno. È un Verbale di Seduta del Cda di Casa Ricordi: «[...] Il Gerente comunica che l'opera "Nerone" del compianto M.o Boito, completa ne' suoi quattro atti, che, colla partitura, appartiene alla Ditta, verrà probabilmente rappresentata alla Scala, a guerra finita, sotto la direzione del Maestro Toscanini. / Accenna alle insistenze del Sen.e Albertini, esecutore testamentario del defunto Maestro, per avere l'autografo dell'opera, il che è contrario alle consuetudini della Casa, tanto più che il possesso dell'autografo è anche necessario per il controllo dell'esattezza nelle riproduzioni a stampa [...]».

Questa fonte fornisce due rilevanti informazioni. La prima: l'opera è completa nei 4 atti, tanto da prevedere la prima rappresentazione nel periodo immediatamente successivo alla fine della guerra. La seconda: le insistenze del senatore Albertini con ogni probabilità andarono a buon fine; la partitura autografa, oggi alla Palatina, proviene dalla famiglia Albertini-Carandini. Mi viene da concludere, peraltro, che la partitura manoscritta del *Nerone*,

mancante del I atto, potrebbe essere o il
manoscritto del lavoro di revisione
firmato da Toscanini o una copia
effettuata da Casa Ricordi prima di
renderla agli eredi testamentari.

11 ottobre	Verbale di Seduta del Consiglio di amministrazione di Casa Ricordi	Una nuova notizia circa lo stato del <i>Nerone</i> viene indirettamente resa nuovamente da un verbale di seduta di Casa Ricordi, durante il quale il gerente riferisce che «il M.o Toscanini sta riordinando per l'orchestrazione il 4° atto del <i>Nerone</i> , che come già si disse, verrà rappresentato alla Scala, a guerra finita. A proposito di quest'opera e del <i>Mefistofele</i> informa: che, essendo intenzione del Sen. Albertini, erede fiduciario dal M.o Boito, di costituire un ente autonomo, a cui devolverebbe i proventi di dette opere, diventa perciò inevitabile sottoporre a registrazione i relativi contatti [sic] [...]».
---------------	-----------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

DENTRO I MATERIALI DI ARRIGO BOITO: LA CREAZIONE DEL *NERONE*

Il capitolo precedente ha cercato di tracciare le tappe fondamentali della gestazione del *Nerone*, un processo faticoso e intermittente, fatto di duro lavoro, interruzioni, sviamenti e procrastinazioni condotto fino all'ultimo giorno di vita del suo autore. Appare ora più evidente che l'opera «dal terribile nome» non abbia rappresentato per Boito “semplicemente” l'estrema e ultima fatica da musicista, quanto un vero e proprio ideale da raggiungere, al punto che non gli fu sufficiente una vita intera per portarla a un livello anche solo accettabile di compiutezza.

Una volta raccolte e analizzate, le fonti studiate nel capitolo precedente sono state utili a delineare quasi la successione dell'*iter* creativo del *Nerone*; e questo perché si tratta di fonti che, per la quasi totalità, recano già una precisa datazione. Volendo però condurre la stessa operazione servendosi delle fonti musicali manoscritte, certo ci si confronta con difficoltà diverse e per molti versi maggiori. Si tratta della partitura d'orchestra autografa dell'opera, dell'abbozzo a particella, che reca moltissime indicazioni sulla strumentazione della tragedia, di uno smisurato corpo di abbozzi, studi ed esercizi, annotazioni, appunti sulla musica e

sull'orchestrazione del *Nerone* in forma di taccuini, ricolmi di centinaia di carte sciolte.

In uno studio del 1966, il direttore d'orchestra Gianandrea Gavazzeni si esprimeva così circa il *Nerone*:

Quando Mario Morini³⁵ mi ha chiesto uno scritto per una rilettura musicale del *Nerone* ritenevo possibile porre sul leggio del pianoforte lo spartito, suonare l'opera da cima a fondo, recuperare i ricordi e le impressioni legate al clamoroso *batage* della prima rappresentazione, riguardare la partitura, e con i supporti delle nozioni letterarie sui tempi e gli ambienti boitiani, mettermi a scrivere i risultati odierni. Proprio a rilettura pianistica conclusa mi accorgo che ciò non è possibile. Vano distinguere tra il vero e il falso, tra il nuovo e il risaputo, tra originalità e maniera (o manierismo); inutile sceverare le discordanze stilistiche fino a quando non fosse possibile attingere ai palinsesti «neroniani», fino al recupero di appunti, abbozzi, redazioni, e quindi stabilire la successione delle fasi compositive. Inutile procedere, senza poter sapere sin dove arrivò e come si svolse il postumo intervento collaborativo di Antonio Smareglia, di Vincenzo Tommasini, forse di altri, e di Arturo Toscanini, soprattutto, che di codesti interventi fu certamente il regolatore. Gli uomini sono morti con i loro segreti. Pessima abitudine.³⁶

Gavazzeni centrava il punto della questione: per fissare la successione delle tappe compositive del *Nerone* è necessario tornare alle fonti primarie, ovvero riprendere l'enorme mole di materiale di cui Boito ci ha resi tutti eredi. Tuttavia, i materiali musicali di prima mano, ad eccezione della sola partitura d'orchestra, che reca la data di fine stesura («Fine del quarto ed ultimo atto dell'opera / 12 ottobre 1916»), non recano alcuna collocazione temporale. Non si riesce pertanto ad affermare con certezza quale musica Boito abbia composto e quando lo abbia fatto. Nonostante le diverse problematiche, è possibile almeno organizzare il materiale in alcune macroaree cronologiche, stabilire, come vedremo in dettaglio in seguito, dei

³⁵ Mario Morini (1929 – 2005) fu musicologo e critico musicale.

³⁶ Gianandrea Gavazzeni, *Proposito di rilettura del Nerone*, in *Non eseguire Beethoven e altri scritti*, Milano, Il Saggiatore, 1974, p. 113. Si tratta di una raccolta di saggi; quello sul *Nerone* è del 1966.

“prima” e “dopo” tra le fonti musicali. Si tratta beninteso di ipotesi basate sulle informazioni che si riescono a recuperare dalle carte manoscritte: annotazioni, rimandi, sovrascritture, corrispondenze che lo stesso Boito crea fra le diverse fonti che costituivano il suo laboratorio musicale.

La letteratura su Boito e su *Nerone* ha affrontato la questione del materiale lasciato da Boito; alcuni studi raccontano le fasi lavorative e contengono alcuni riferimenti a quanto Boito aveva composto, ma non relativamente alla musica della tragedia lirica. Come già affermato nelle pagine precedenti, infatti, le monografie di Romualdo Giani e Vittorio Gui, gli studi di Giovanni Morelli, di Paolo Rossini, Giovanni Gavazzeni, di Gerardo Guccini, di Paola Camponovo necessitano di un attento e consapevole aggiornamento.³⁷ I primi studi citati, infatti, affrontavano l’opera dal punto di vista letterario oppure tenendo conto della partitura pubblicata da Ricordi l’anno successivo alla sua prima rappresentazione (dunque successiva alla revisione firmata Toscanini) allora non sono rilevanti qui; gli ultimi, invece, non avevano a disposizione tutte le carte 4000 carte di cui consta oggi il giacimento neroniano.

Le notizie circa il grado di compiutezza della tragedia musicale anche per gli studi più recenti tra quelli citati o comunque ancorate a quanto ebbe modo di dichiarare Arturo Toscanini a ridosso della prima rappresentazione dell’opera e negli anni a questa successivi, quando si fece promotore di diffondere in Italia e nel mondo l’opera dell’amico Boito. Toscanini fu l’unico ad avere la possibilità di entrare a contatto con il lascito boitiano per concessione del senatore Luigi Albertini l’erede testamentario di Boito. In una intervista concessa a Raffaello De Rensis il direttore si esprimeva così circa il fondo boitiano:

[...] È bene sfatare le strane dicerie che vanno in giro. Arrigo Boito varie volte, molti anni prima di morire, mi aveva annunciato la fine del Nerone e il desiderio di rappresentarlo alla Scala sotto la mia direzione, e ogni volta, per la ormai leggendaria incontentabilità, rimandava la sua decisione, continuando a lacerare fogli, a modificare, a rifare di sana pianta scene e atti. Un giorno finalmente mi consegnò le

³⁷ GIANI, *op. cit.*, 1901; GUI, *op. cit.*, 1924; MORELLI, *op. cit.*, 1994; ROSSINI, *op. cit.*, 1986; GAVAZZENI, *op. cit.*, 1994; GUCCINI, *op. cit.*, 2016; CAMPONOVO, *op. cit.*, 2016;

prime scene del primo atto. Osservai subito che la struttura dell'armonia e dello strumentale procedeva incerta, sommaria e lacunosa, ciò che mi avvilì al punto di non riuscire a decidermi di abboccare con l'autore. Il quale se ne accorse e andava sussurrando "Il Nerone non piace a Toscanini". Quando morì si trovò l'opera intera nella stesura per canto e pianoforte, ma incompleta appunto nello strumentale. Però le abbondanti e precise indicazioni sulla partitura e ai margini erano tali che bastava saperle leggere e interpretarle. Il che fu fatto da me e Vincenzo Tommasini. Curioso il fenomeno che accadeva nello spirito dell'indimenticabile grande amico. Le sue indicazioni relative allo strumentale erano giuste, perfino ardite, poiché l'intuizione sonora non gli falliva, ma quando doveva concretare e realizzare non trovava i suoni adeguati agli effetti previsti e voluti. Di qui pentimenti, avvillimenti, cumulo di appunti e schede, soste e rinvii durati mezzo secolo.³⁸

Alla morte di Boito, mosso da queste convinzioni, infatti, Toscanini si sobbarcò l'onere di ristrumentare l'opera, mutando di fatto l'aspetto orchestrale della tragedia lirica. Negli anni che precedettero e seguirono la prima rappresentazione dell'opera, l'autorevolezza di cui godeva Toscanini fece sì che le sue dichiarazioni sullo stato della musica del *Nerone* non fossero mai messe in discussione e/o sottoposte a un vaglio critico per aprire la possibilità di una nuova indagine da condursi sulle fonti primarie musicali.

In questo capitolo, dunque, torno sulle fonti musicali del *Nerone* di Boito. Rispetto agli studi che mi hanno preceduto, il materiale conosciuto è notevolmente aumentato ed è accessibile. Aprirà la descrizione dettagliata delle risorse a disposizione un *excursus* storico sull'eredità delle carte boitiane e sulla storia della

³⁸ RAFFAELLO DE RENSIS, *Nuovo incontro con Toscanini*, in *Musica Vista*, Milano, Ricordi, 1961, pp. 117-8. Arturo Toscanini era stato protagonista di alcune accuse ai suoi danni. Alcuni sedicenti vecchi e nuovi abbonati avevano inviato al «Corriere della Sera» un'interrogazione chiedendo se nel *Nerone* vi fossero state parti lacunose, chi avesse strumentato le eventuali parti difettose e chi quelle mancanti. Adriano Lualdi, critico ufficiale del «Secolo», allora volle intervistare direttamente Toscanini. Quella volta il direttore si espresse così: «Non vi è stato da comporre musica nuova. Qualche breve lacuna sì, ho dovuto colmare qua e là. Non da stendere tutta la strumentazione del *Nerone*. La istruzione era stata fatta dal Boito. Ma è stato necessario ritoccarla in alcuni punti: precisamente in quelli nei quali il Boito aveva dimostrato qualche incertezza». Cfr. ADRIANO LUALDI, *Boito ai margini del cinquantenario*, in «Opera», v/14, 4 Coll., XI, B, 12.

loro archiviazione. Seguiranno, poi, alcune ipotesi sull'*iter* creativo musicale del *Nerone* e sul *modus operandi* di Boito condotte sulle informazioni che si ricavano dalle fonti. Questa operazione darà modo di entrare a contatto con il laboratorio del compositore e di rintracciare il suo approccio alla materia musicale, alla luce della sua poliedrica personalità artistica; darà informazioni su come Boito usava muoversi nella stesura della musica e quali idee musicali e paramusicali muovevano l'arte compositiva del maestro scapigliato; in particolare, un esempio tratto da un estratto del I atto, con cui si chiuderà il capitolo, permetterà di capire meglio come nasceva la partitura del *Nerone* e la sua veste orchestrale.

Questo lavoro di indagine sulle fonti primarie permetterà di decostruire le affermazioni di Toscanini circa lo stato della musica della tragedia di Boito. Sarà interessante poter intercettare le scelte del letterato e musicista circa alcune soluzioni stilistiche e compositive relative all'orchestrazione, ancor di più se si dispone delle partiture su piccola e grande scala e di tutto l'apparato di carte preparatorie. Infatti, sebbene la nutrita mole dei più disparati e labirintici materiali preliminari alla strumentazione, al netto di alcuni punti da rifinire, l'autore riuscì a tramandare una versione definita dell'orchestrazione del *Nerone*. Questo dato di fatto che emergerà nel capitolo sarà utile a porre le basi per un confronto con il rifacimento della strumentazione della tragedia lirica compiuta alla morte di Arrigo Boito da Arturo Toscanini, Vincenzo Tommasini e Antonio Smareglia in vista della prima rappresentazione avvenuta il 1° maggio del 1924 al Teatro alla Scala di Milano.

IL *NERONE* NELLO STUDIO DI ARRIGO BOITO

Conosciamo già da diverse testimonianze di colleghi, fidati amici di Arrigo Boito, da lui stesso, dato che per primo ne era consapevole, la quantità di materiali prodotti sul e per il *Nerone*. Per esempio, Giuseppe Gallignani, in uno scritto in memoria del suo amico poeta-musicista, ha ricordato che, a seguito dell'uscita del *Nerone*,

tanto accanimento Boito non se lo aspettava. Ne fu accorato, ma non lo mostrò. Soltanto, in uno di quei giorni, trovandomi con lui nel suo studio, entrati nell'argomento doloroso, egli prese fuori da uno stipo entro il quale la teneva

gelosamente custodita, una cassetta piena zeppa di schede e foglietti di tutte le dimensioni, coperti di fitta scrittura: «Guarda, mi disse, non v'è parola nel "Nerone" che qui non possa essere documentata».³⁹

La peculiarità di queste fonti, di queste «cassette piene zeppe di schede e fogliettini di tutte le dimensioni», è già stata espressa da Giovanni Morelli nel suo studio sul *Nerone*.⁴⁰ Lo studioso, sebbene accusasse Piero Nardi di esagerare quando nella sua monografia quantificava in migliaia le carte lasciate da Boito, aveva utilizzato l'aggettivo «pollockiano» per descrivere una carta riprodotta nel suo stesso saggio, sul cui recto «sono compresse in una mostruosa congerie grafica, in un trionfo di horror vacui, in un miracolo di realizzazione visibile della costipazione del pensiero, una quantità di illeggibili testimonianze del lavoro neroniano».⁴¹ Oggi si può dire che Nardi non sbagliava; così come non sbagliava d'altro canto Giovanni Morelli, però, quando parlava di carte «pollockiane», di *horror vacui* e di indecifrabili palinsesti e di sovrascritture testuali e musicali.

Le «testimonianze del lavoro neroniano», così come Morelli li definisce, rappresentano un labirinto aggrovigliato, dentro cui è complicato per diverse ragioni dimenarsi. Il primo motivo è di natura quantitativa, il secondo di carattere qualitativo, il terzo è una questione puramente geografica. Il Fondo Boito, infatti, contenente il lascito provenuto dalle donazioni fino ad oggi effettuate dai Carandini, gli eredi del senatore Albertini, si è mantenuto interamente ed è ben conservato, ma smembrato e diviso tra diverse istituzioni: il Conservatorio "Arrigo Boito" e la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma; la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (qui diviso tra l'Istituto per la Musica e l'Istituto per il Teatro e il Melodramma) e l'Archivio storico Ricordi di Milano.⁴²

³⁹ GIUSEPPE GALLIGNANI, *Arrigo Boito rievocato da un amico*, in «La Lettura», xix/3, p. 165.

⁴⁰ MORELLI, *op. cit.*, 1994.

⁴¹ Ivi, p. 555, nt. 128.

⁴² È evidente come questa frammentarietà geografica dell'eredità boitiana abbia potuto rappresentare un ostacolo per la consultazione delle fonti, perché dislocate in luoghi diversi, conservate in istituzioni differenti, dirette e regolate da amministrazioni differenti con protocolli

Questa frammentazione del lascito boitiano nasceva ed è persistita (l'uso del passato si capirà dopo) a dispetto invece dell'unitarietà delle fonti ricercata da Boito. E questa volontà del maestro la si evince dalla struttura unitaria del suo studio (proprio quello citato sopra da Giuseppe Gallignani), documentato nella foto del 1907 riportata nella biografia di Nardi, scattata dai fotografi milanesi Varischi e Artico (vedi. *Figura 1*). La fotografia reca la dedica autografa a «A Pierina / il vecchio amico di casa Giacosa», figlia di Giuseppe Giacosa e moglie di Luigi Albertini.⁴³ La foto si trova oggi tra le carte donate al Conservatorio di Parma nel 2019 dal professore Andrea Carandini,⁴⁴ nipote di Luigi Albertini, che si aggiungono a quelle donate a Parma nel 1983.

Da dove deriva, allora, lo smembramento delle fonti che lo stesso Boito, sebbene anche in forme di innumeri tessere, frantumi e schegge disordinate, aveva conservate e mantenute in un corpo omogeneo e unitario? Arrigo Boito aveva



Figura 1 Arrigo Boito nel suo studio. Foto di Varischi e Artico – Milano, 1907

complicato a causa dei lavori significativi di ristrutturazione dello studio di Boito, ricostruito in Conservatorio a Parma, e del Museo della Biblioteca della stessa istituzione musicale.

⁴³ NARDI, *cit.*, p. 641.

⁴⁴ <https://archivi.cini.it/boito-web/documenti/detail/IT-FGC-ST0013-007558/7-2-arrigo-boito-alla-scrivania-nel-suo-studio-pierina-vecchio-amico-casa-giacosa-febbraio-907-arrigo-boito.html?fromTree=1>

nominato Luigi Albertini⁴⁵ suo erede fiduciario, affidandogli l'assegnazione dei suoi beni e dei diritti delle sue opere (destinati questi alla Casa dei Musicisti di Milano) e la tutela morale della sua produzione musicale e letteraria, compreso l'inedito *Nerone*. A lui lasciò il suo studio completo,⁴⁶ la sua preziosa biblioteca classico-letteraria, la biblioteca musicale, la scrivania, gli scaffali, il pianoforte, tutti i suoi strumenti di lavoro, manoscritti, carteggio e le innumerevoli rarità ingegnose e da collezione che aveva raccolto.

Intorno al 1920-21, Luigi Albertini decise di far ricostruire e allestire lo studio del poeta-musicista nella villa di famiglia a Parella, piccolo paese vicino a Ivrea, in Piemonte. Come era desiderio di Boito, lo studio fu ricreato nella camera della villa che a lui era riservata e che lo aveva ospitato in molte occasioni. Il rispetto degli eredi Albertini, poi Carandini, nei riguardi del luogo che conservava e documentava l'arte del letterato e musicista non rese lo studio di facile accesso. Perfino il biografo Piero Nardi quando nel 1941 si recò in visita a villa Parella, fu fatto accomodare dalla famiglia Albertini Carandini in una stanza attigua allo studio, dove gli fu concesso di consultare alcune carte e poche alla volta.

Nardi iniziò a studiare le carte e procedette a una prima ed embrionale catalogazione archivistica delle fonti. Nel 1971 il biografo fu affiancato da Elena Albertini Carandini, nipote di Luigi, durante il procedimento di riordino delle carte di Boito in vista di un trasferimento, dato che gli eredi decisero nel 1969 di donare lo studio alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Da questo momento lo studio del maestro non si ricompose più (quantomeno non fisicamente, come si vedrà dopo), tant'è che Elena Albertini Carandini, nel commentare lo spostamento dell'eredità boitiana, dichiarò che: «qui lo studio ebbe ospitalità per più di mezzo

⁴⁵ Luigi Albertini (1871 – 1941) fu giornalista, editore e politico italiano. Storico direttore del «Corriere della Sera» dal 1900 al 1921. Fu marito di Piera Giacosa, figlia di Giuseppe, amico fraterno di Arrigo Boito.

⁴⁶ Lo studio era l'ambiente più importante della casa di Arrigo Boito in via Principe Amedeo a Milano. Qui trascorreva gran parte del suo tempo, intento a studiare, scrivere, comporre, ricevere visite, tutto quanto è testimoniato dal materiale documentario di cui disponiamo sotto forma di taccuini, appunti sparsi, spartiti, ecc.

secolo e questo fu ideale». ⁴⁷ Il lascito di Boito, dunque, fu trasferito alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, per collocarlo in una sede prestigiosa e aprirlo alla consultazione. La Fondazione stava già allestendo lo studio di Ottorino Respighi, quello di Boito avrebbe arricchito ulteriormente il progetto di divulgazione promosso dall'istituzione veneziana. Ma pare che la scelta degli eredi di donare lo studio alla Fondazione Cini nacque dalla esplicita volontà che le carte fra Eleonora Duse e Arrigo Boito andasse ad integrare l'archivio della grande attrice, già conservato a San Giorgio per decisione della nipote Sister Mary Mark.

Tuttavia, il trasferimento dello studio del 1971 non andò a buon fine. Tra il 1982 e il 1983 infatti la famiglia Albertini Carandini decise di donare lo studio al Conservatorio di Parma "Arrigo Boito", dove fu allestito all'interno del Museo della Biblioteca, accanto allo studio del maestro Arturo Toscanini. Tuttavia, se nello spostamento da Villa Parella a Venezia lo studio arrivò integro, non avvenne lo stesso durante il passaggio da Venezia a Parma. A trasferimento compiuto, mancavano al novero infatti diversi manoscritti di libretti e alcune carte preparatorie del *Nerone*. A Parma, infatti, arrivarono circa 4000 carte dell'ultima opera di Boito, ma una piccola parte rimase alla Fondazione Cini, per giunta divisa, tra l'Istituto per la Musica e quello per il Teatro e il Melodramma. Gaspare Nello Vetro, per anni bibliotecario del Conservatorio di Parma, dopo lo spostamento dello studio da Venezia a Parma, dichiarò: «Di Boito qui c'è lo studio. Giunto dopo le spoliazioni infertegli dal passaggio attraverso la Fondazione Cini. Ma rimane sempre quanto basta per ricordare la "promozione" della Regia Scuola di musica del Carmine nel 1888 a Conservatorio». ⁴⁸

⁴⁷ Ho ricavato alcune informazioni sulla "peregrinazione" dello studio di Arrigo Boito da una relazione presentata da Federica Riva e Olga Jesurum al XXVIII Convegno annuale della Società Italiana di Musicologia dal titolo *Nuovi documenti autografi boitiani: la donazione di Andrea Carandini al Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma* (Roma, 31 ottobre 2021). Per la descrizione della biblioteca e dello studio del Maestro si veda, invece, EMANUELE D'ANGELO, FEDERICA RIVA, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel museo storico del Conservatorio di Musica di Parma*, in «Studi verdiani», 18 (2004), pp. 63-147.

⁴⁸ Cronaca di G. Nello Vetro, «Gazzetta di Parma», 18 giugno 1986.

Non è tuttora chiaro come e perché si sia arrivati a trattenere a Venezia una parte del fondo destinato dagli eredi a Parma. Ad ogni modo, lo studio di Boito non è stato mai trasferito in forma completa già in origine. A partire dagli anni Ottanta, gli eredi di Boito un po' alla volta, e a più riprese, continuarono (e continuano) a donare materiali boitiani inediti e non presenti negli archivi di Parma e Venezia. L'esempio più vistoso è quello della partitura d'orchestra autografa del *Nerone*, acquisita dallo Stato direttamente dalla famiglia Albertini Carandini (oggi conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma). Come si vede si tratta di un documento parte dello studio e che restò in possesso degli eredi, nonostante la decisione di trasferire il medesimo in forma completa a un'istituzione culturale. Lo studio e la biblioteca di Arrigo Boito sono tornati alla sua unitarietà, quantomeno digitalmente. Questo si è reso possibile grazie alle iniziative promosse dal Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Arrigo Boito.⁴⁹ Oltre alla cura di materiali e studi inediti sul poeta-musicista, importante nell'ambito del Comitato Nazionale è stato il progetto di catalogazione e digitalizzazione dell'archivio di Arrigo Boito, ora fruibile nella sezione Archivio del sito interamente dedicato all'artista (www.arrigoboito.it). Un'iniziativa questa che ha accorciato le distanze e reso da pochissimo tempo disponibili a studiosi e interessati i manoscritti dell'intellettuale.

L'archivio digitale presente sul sito realizzato dal Comitato Nazionale è suddiviso in cinque sezioni:⁵⁰ “Fondo Arrigo Boito”, “Studio Boito”, “Arrigo Boito

⁴⁹ Il Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della scomparsa di Arrigo Boito (1918-2018), è stato presieduto da Emilio Sala (Università degli Studi di Milano) ed è stato composto da Maria Ida Biggi (Fondazione Giorgio Cini, Università Ca' Foscari di Venezia), Marco Capra (Università di Parma), Riccardo Ceni (Conservatorio “Arrigo Boito” di Parma), Emanuele d'Angelo (Accademia di Belle Arti di Bari), Andrea Erri (Fondazione Teatro La Fenice), Gianluigi Giacomoni (Fondazione Arturo Toscanini), Michele Girardi (Università Ca' Foscari di Venezia), Adriana Guarnieri (Università Ca' Foscari di Venezia), Pierluigi Ledda (Archivio Storico Ricordi), Anelide Nascimbene (Conservatorio “G. Verdi” di Milano), Alessandra Carlotta Pellegrini (Istituto Nazionale Studi Verdiani), Mercedes Viale Ferrero (studiosa e storica del Melodramma), Mariella Zanni (Comune di Parma – Casa della Musica). Oggi il progetto del Comitato Nazionale è confluito nelle Edizioni Nazionali delle opere di Arrigo Boito.

⁵⁰ <https://archivi.cini.it/boito-web/>

nel Fondo di Eleonora Duse”, “Arrigo Boito nel Fondo Piero Nardi”, “Ricezione di Arrigo Boito”. La parte particolarmente significativa per lo studio del *Nerone* è senz’altro la prima, ossia il “Fondo Arrigo Boito”. Esso presenta all’interno quattro specifiche ripartizioni: “Nerone carte preparatorie”, “Appunti ed esercizi”, “Scritti”, “Collezione di cartoline”. In particolare, le parti della sezione “Fondo Arrigo Boito” di maggior interesse per lo studio della tragedia lirica di Boito sono “Nerone carte preparatorie” e “Scritti”.

“Nerone carte preparatorie” conserva le quasi 4000 carte manoscritte preliminari alla composizione dell’opera, suddivise in 22 cartelle, alcune delle quali ulteriormente ripartite in sottocartelle. La collocazione fisica di questi faldoni è scaglionata tra il Conservatorio di Parma e la Fondazione Cini di Venezia. Si tratta di appunti sullo studio di vari storici della romanità e dell’età di Nerone, di appunti sul libretto e sull’organizzazione scenica dell’opera, di appunti musicali in forma di taccuini nei quali sono inseriti biglietti, foglietti, carta da musica di dimensione varia, note sparse su suggestioni legate alla strumentazione e all’orchestrazione dell’opera, sullo studio meticoloso dell’orchestra e delle più disparate combinazioni dei suoi timbri, estratti di trattati di orchestrazione di Hector Berlioz e di rifacimenti di interi passaggi della partitura d’orchestra del *Nerone*.

La sezione “Scritti” consta di tre scatole: la prima contiene i libretti di altre opere di Boito, quali *Semira*, *Basi e bote*, *Ero e Leandro*, *Trapezio*; le altre due costituiscono fonti particolarmente importanti per lo studio della genesi e della creazione del libretto e soprattutto della musica del *Nerone*. La seconda scatola, infatti, oltre a un estratto di un volumetto sullo studio dell’orchestrazione di François-Auguste Gevaert con vergature e annotazioni di mano di Boito,⁵¹ presenta

⁵¹ Scatola 2, Busta NER_08: Si tratta di un estratto da un volumetto più ampio, dedicato probabilmente alle attività del Conservatoire royal de Bruxelles. Boito ha conservato solo l'ultimo capitolo intitolato: *Variétés* che raccoglie l'intervento di François-Auguste Gevaert: *De l'état actuel de nos connaissances relatives à la pratique de l'art musical chez les Grecs et les Romains*. Alla conferenza tenutasi il 25 maggio 1896, ha fatto seguito un concerto del quale si può leggere il programma all'interno dell'estratto alle pp. 151-154. Segue un capitoletto intitolato: *Extraits* e sottotitolato: *d'un fragment de Méthode pour apprendre à jouer de la chitare. Écrit anonyme du II ou du III siècle de notre ère*. In queste pagine sono raccolti degli esempi musicali, alcuni dei quali composti dallo stesso François-Auguste Gevaert.

al suo interno “Nerone esemplare A”.⁵² Si tratta di uno studio preliminare alla stesura del libretto e dell’orchestrazione, suddiviso in cinque atti, con già le indicazioni sceniche poste sul lato sinistro delle carte e le informazioni legate all’orchestrazione in apposita colonna ricavata sul lato destro; poi “Nerone esemplare B”, la versione manoscritta vera e propria del libretto.⁵³

La terza scatola, invece, contiene l’abbozzo a particella dell’opera, che reca già molti elementi d’orchestrazione.⁵⁴ Si tratta evidentemente della stesura dell’opera, anche in questa fonte divisa per atti, ad esclusione del quinto, con la presenza delle parti cantate e di un’orchestrazione schematica: è quella che Boito in diverse lettere chiama «partiturina» (da qui in poi anche io adotterò il termine quando mi riferirò a questa fonte).

Le fonti elencate, che testimoniano il processo di creazione del *Nerone* compiuto da Boito, provengono da quel trasferimento avvenuto negli anni Settanta e che portò l’intero lascito neroniano dallo studio e biblioteca del poeta-musicista di Villa Parella al Conservatorio di Parma, inframmezzato dal decennale soggiorno alla Fondazione Cini.

Esistono altre fonti manoscritte musicali del *Nerone*, ma collocate in archivi diversi da quelli appena menzionati. Si tratta della partitura d’orchestra manoscritta autografa della tragedia lirica acquisita dallo Stato nel 1995 di cui dicevo poco sopra.⁵⁵ Questa è una fonte estremamente rilevante per lo studio dell’opera di

⁵² Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Busta NER_01.

⁵³ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Busta NER_02: In riferimento a quanto scritto da Piero Nardi, è ipotizzabile che questo documento sia quell’unico manoscritto esistente della tragedia di cui informa il lettore. Il manoscritto riporta per intero il testo della tragedia e le modifiche apportate dall’autore riguardano soprattutto le didascalie. Nardi riporta che: «[...] non venne al senatore Albertini come a erede di Boito, ma fu da lui acquistato da Mimì Mosso, la quale lo aveva dagli editori Treves: trattasi dunque della bella copia, servita per la composizione in tipografia. Le varianti vi sono frequenti e talora di rilievo, ma nessuna è accettabile: evidentemente l’autore, incontentabile fino all’ultimo, intervenne con modificazioni di testo sulle bozze di stampa». Cfr. PIERO NARDI (a cura di), *Tutti gli scritti*, Piero Nardi (a cura di), Milano, Casa Editrice Mondadori, 1942, p.1522.

⁵⁴ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10.

⁵⁵ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/I-V.

Boito, in particolare riguardo al livello di completezza che questa raggiunse. La partitura è conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina, ma è stata digitalizzata con il progetto “DI.MU.SE” ed è ora a disposizione sul database “Interculturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane”.⁵⁶

Sebbene importanti per l’analisi dell’orchestrazione dell’opera, non sono incluse nel mio lavoro altre due fonti musicali manoscritte, a cui, purtroppo, non ho avuto accesso. Ne fornisco comunque una descrizione, basandomi su quanto disponibile nei cataloghi/bibliografia esistente/i questo lo spieghi in nota: la riduzione per canto e pianoforte manoscritta, e una partitura d’orchestra del *Nerone*, conservate presso l’Archivio Storico Ricordi di Milano.⁵⁷

La descrizione dello spartito canto e piano che si ritrova sul catalogo digitale (PART.364)⁵⁸ non reca alcuna data e cita come revisore Toscanini;⁵⁹ nella descrizione della partitura (PART. 365),⁶⁰ invece, è indicato sempre il direttore d’orchestra come revisore, ma porta la data del 30 settembre 1924 e luogo Bologna. Paola Camponovo giustifica la mancanza del I atto da questa fonte tramite la lettera in cui Boito richiedeva a Toscanini la prima parte della partitura che gli aveva inviato per preparare la studiasse la prima esecuzione.⁶¹ Secondo l’ipotesi di Camponovo, quel I atto non sarebbe più tornato indietro lasciando così la partitura

⁵⁶ https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0258038_1&qt=nerone+boito

⁵⁷ Non sono state nelle possibilità di visionare e studiare questi materiali perché le mie reiterate richieste di consultazione, dopo anni, rimangono ancora in attesa di riscontro.

⁵⁸ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/533>

⁵⁹ Paola Camponovo riferiva nella sua tesi di dottorato che lo spartito riportasse correzioni autografe di Toscanini. Cfr. CAMPONOVO, *op. cit.*, 2016, p. 36.

⁶⁰ <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/partiture/534>

⁶¹ È la lettera del 23 ottobre 1916: «Ho terminata l’orchestrazione del quart’atto, e, poiché mi sento la mano bene avviata da quest’ultimo lavoro ed esercitata la mente, desidererei profittarne per ritoccare la partitura del primo atto, la quale dev’essere certamente la più difettosa, essendo stata scritta prima d’ogni altra parte dell’opera». Cfr. DE RENSIS, *op. cit.*, 1932, pp. 245-6; 246.

monca.⁶² L'assenza della *Via Appia* da questa fonte manoscritta del *Nerone* continua a rimanere inspiegabile; tra l'altro, l'atto mancante non è ad oggi nemmeno più tornato alla luce. La grafia di questa partitura, però, dall'osservazione dell'anteprima della prima pagina dell'atto II dell'opera che si riscontra sulla collezione digitale dell'Archivio Ricordi (v. nt. 26), non sembra autografa. Questo dato, coadiuvato dalla descrizione della fonte fornita sul sito dell'Archivio Ricordi, conduce all'ipotesi che la partitura in questione fosse una copia del *Nerone*, post revisione a firma Toscanini, utilizzata per le recite al Teatro Comunale di Bologna proprio nel settembre-ottobre del 1924.

LO STATO DELLE FONTI MUSICALI

Che la partitura d'orchestra, l'abbozzo a particella, il lascito neroniano con tutte le carte di Boito siano sopravvissute all'interno dello studio del letterato e musicista, e soprattutto che siano oggi a completa disposizione, fruibili per giunta in maniera comoda perché digitalizzate, rappresenta l'occasione per gli studiosi di poter finalmente rimettere in discussione le dichiarazioni sullo stato della musica del *Nerone*. Tuttavia, sebbene la bibliografia attorno alle fonti musicali della tragedia di Boito non disponesse della possibilità d'accesso all'interno lascito neroniano di mano, già Gavazzeni, però, non mancò di porsi alcuni interrogativi fondamentali sullo stato della musica della tragedia lirica di Boito:

Fra i tanti problemi lasciati aperti dalla morte del compositore, lo stato del *Nerone* alimentò subito le opinioni più contraddittorie. Chi sosteneva l'esistenza di una partitura completa ed eseguibile; chi, al contrario, proclamava il *De Profundis* al sogno ambizioso del compositore. In quale forma, dunque, il defunto Maestro ne aveva abbandonato la composizione? L'opera poteva essere veramente eseguita? Esisteva davvero, e in quale forma, una partitura autografa o era scomparsa nuovamente vittima delle censure del suo autore? Le domande rimasero senza una risposta esauriente.⁶³

I sostenitori dell'esistenza di una partitura completa ed eseguibile in effetti,

⁶² CAMPONOVO, *op. cit.*, 2016, p. 36.

⁶³ GIOVANNI GAVAZZENI, *op. cit.*, 1994-1995, p. 16.

contrariamente alle notizie sull'opera che giravano alla morte del compositore, e alla versione tuttora corrente, non avevano affatto torto. Due fonti musicali rappresentano l'inequivocabile prova dello stato nel quale Boito lasciò il *Nerone* e, ancora più interessante, delle modalità, per quanto discontinue, del suo lavoro sulla musica ho fatto quello che ho potuto, ma il periodo resta sgangherato dal punto di vista logico. Si tratta della partitura d'orchestra manoscritta autografa del 1916 e l'abbozzo a particella (la «partiturina») che sopra ho menzionato. Entrambe permettono di affrontare finalmente le perplessità e i dubbi su Arrigo Boito, offrendo materiale utile a comprendere la professionalità di Boito musicista, profilo professionale messo costantemente in dubbio dalla storiografia musicale.

a) *La partitura manoscritta autografa del Nerone*

La partitura d'orchestra manoscritta autografa della tragedia lirica fu venduta allo Stato dagli eredi Carandini Albertini nel 1995⁶⁴ ed è attualmente conservata presso la sezione musicale della Biblioteca Palatina di Parma, ora anche digitalizzata e disponibile su "Interculturale".⁶⁵

La partitura si conserva in quattro faldoni, a loro volta suddivisi in cinque sezioni: Atto I – *La via Appia*; Atto II – *Il tempio di Simon Mago*; Atto III – *L'orto*; Atto IV – *Il Circo Massimo*: parte I – *L'oppidum*; parte II – *Lo spoliarium*. Nell'ultima carta dell'atto IV la partitura reca la data con firma autografa dell'autore: «Cala il sipario / Fine del quarto ed ultimo atto / 12 ottobre 1916 / Arrigo Boito / e / Kronos». ⁶⁶ In

⁶⁴ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/I-V.

⁶⁵ https://www.interculturale.it/it/16/search/detail?instance=magindice&case=&id=oai%3Awww.interculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AIT%5C%5CICCU%5C%5CMSM%5C%5C0258038_1&qt=nerone+boito

⁶⁶ Giovanni Gavazzeni sosteneva erroneamente che in calce a questa partitura si conservasse l'indicazione «Fine dell'opera. Boito-Kronos – 1911» e che, invece, nell'autografo dell'Archivio Storico Ricordi Boito appose «Fine del quarto ed ultimo atto – 12 ottobre 1916». In verità, questo è quanto reca in calce l'autografo conservato alla Palatina di Parma, acquisito dallo Stato nel 1995. Ad oggi, le diverse donazioni degli eredi non hanno portato alla luce nessun'altra partitura autografa di Boito, tantomeno datata 1911. (Cfr. GAVAZZENI, *op. cit.*, 1994-1995, p. 30.)

questo modo Arrigo Boito sanciva la fine dell'opera con il quarto atto, chiosando in maniera ironica, aggiungendo lo pseudonimo di "Kronos", quasi a rimarcare la leggendaria gestazione dell'opera. Non è presente, dunque, il quinto atto, soppresso dal compositore, almeno nella versione musicale della tragedia.⁶⁷

La consultazione del primo atto⁶⁸ della partitura, *La via Appia*, pone davanti a una realtà inequivocabile: sebbene quanto affermato da Alberto Albertini e quanto dichiarato da Toscanini a de Rensis l'analisi di questa partitura rivela già dall'inizio un diverso stato delle cose, cioè che la musica sia perfettamente eseguibile così nello stato in cui si trova. Con 131 carte numerate,⁶⁹ si presenta completo in tutte le sue parti, di testo e musica, comprendendo le voci, i cori e tutta l'orchestrazione, con l'indicazione di tutti gli strumenti. Si nota la completezza anche di tutte le indicazioni agogiche, con anche i rispettivi metronomi, i segni di dinamica, con attenzione a dettagli come le forcelle di diminuendo e di crescendo; sono inserite con cura e precisione tutte le articolazioni e le note di scena, anche se queste devono essere state aggiunte in un secondo momento, con un altro inchiostro più trasparente, ma sempre dalla stessa mano. Non solo, dunque, l'atto è completo, ma è anche scritto ordinatamente e in una grafia rifinita. Nonostante qualche segno di

⁶⁷ Non entro qui nel merito della trattazione del quinto atto dell'opera, né delle possibili ragioni della sua soppressione. Ad ogni modo, questo atto è interamente presente nel libretto del *Nerone*, quindi in forma solamente letteraria. Sebbene ne esista addirittura una pianta scenica (Cfr. Parma, Conservatorio di musica "Arrigo Boito", Fondo Arrigo Boito, Cartella IX A-C, Camicia C.1-90), di quest'atto comunque rimane solo uno stralcio di musica in forma embrionale, con qualche piccola indicazione sull'orchestrazione (Cfr. Parma, Conservatorio di musica "Arrigo Boito", Fondo Arrigo Boito, Cartella IX A-C, Busta B.1-29:

https://archivi.cini.it/boito-web/documenti/detail/IT-FGC-ST0013-001939/ix-b-14-29-inizio-atto-v-partitura.html?currentNumber=5&startPage=0&jsonVal=%7B%22jsonVal%22:%7B%22query%22:%5B%22*:%22,%22partitura%20atto%20V%22%5D,%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%7D%7D

Sulla questione del V atto e sulle possibili ipotesi della sua soppressione si vedano GAVAZZENI, 1995-1996; ROSSINI, 1986.

⁶⁸ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/I.

⁶⁹ Le carte che compongono l'atto sono 131 nella numerazione di Boito. Una successiva numerazione ne prevede 132, dato che l'autore aveva indicato una carta «88.bis».

raschiatura e correzioni, annotazioni aggiunte a matita dallo stesso Boito, appare a tutti gli effetti una versione in tutto definita; si potrebbe dire anche “definitiva”, pronta da dare alle stampe.

Nello stesso faldone della via Appia è inoltre inserito un foglietto di carta velina sfuggito alla digitalizzazione con annotazione a mano di Boito, in lapis rosso: «è incompleta / manca la parte / dei timpani / nella scena / finale del / corteo. / Verificare / controllare le lineette / sul margine basso delle / pagine ed analizzare / se appartengono a correzioni [sic!] / già fatte o da farsi». Con ogni probabilità questo foglietto fu inserito dopo la stesura dell’intero atto e funge da *memorandum* per una revisione finale, che servisse a rifinire ulteriormente quanto già previsto dalla partitura. Nella tabella che segue riporto le osservazioni relative allo stato delle carte dell’atto primo:

Atto I <i>La Via Appia</i>	
Osservazioni preliminari: 132 carte numerate di mano di Boito. Ci sono segni di raschiature, emendamenti e correzioni apportate dallo stesso Boito, con anche annotazioni a matita.	
Carte	Osservazioni e annotazioni di Arrigo Boito in partitura
c. 5	raschiatura da cancellazione all’indicazione di andamento. Corretto con «più lento cantabile»
c. 13	raschiatura da cancellazione sull’indicazione di andamento. Corretto con «Andante lento semiminima 80» (il numero 8 ha un foro da raschiatura sulla pancia superiore, quindi il valore metronometrico è stato cambiato)
c. 14	raschiatura da cancellazione sull’indicazione di andamento. Figura «Largo e funereo». “Largo” è un aggiustamento
c. 20	raschiatura da cancellazione sull’indicazione di andamento: Mosso, agitato $\text{♩}=120$
c. 21	Parti emendate sui righe di sarrusofono, corni, archi
c. 24	raschiatura da cancellazione sull’indicazione di andamento: «Preludiando»
c. 38	raschiatura da cancellazione sull’indicazione di andamento: è stata cambiata l’indicazione metronometrica. Adesso presente: «=96» .
c. 43	scrittura disordinata e sgorbia. Depennamenti ai flauti, clarinetti, corni, trombe, violini, celli e bassi. Poi sul margine basso a destra, in lapis rosso: «buono per copia»

c. 44	scrittura disordinata e sgorbia. Depennamenti vari agli archi con passaggi riscritti. Poi sul margine in basso, con stesso inchiostro della musica: «buono per copia / <u>completare i colori</u> ». ⁷⁰
c. 45	depennamenti di due battute agli oboi e clarinetti. Le parti vengono riscritte nel rigo dei tromboni. Presenti aggiustamenti. In calce: «perfezionare i colori e buono per copia».
c. 47	depennate 4 battute ai legni e alle arpe.
c. 48	depennamenti e aggiustamenti. In calce: «buono per copia»
c. 50	depennamenti e aggiustamenti. In calce: «buono per copia»
c. 51	Sul margine sinistro: «forse raddoppiare all’ottava alta». Sul margine destro, sottolineato in lapis rosso: «forse rinforzare il soggetto con uno strumento a fiato». Sul margine basso a destra, sottolineato in lapis rosso: «buono per copia».
c. 52	Depennamenti e aggiustamenti.
c. 55	Annotazione aggiunta a matita al rigo del sarrusofono: «accordi vedi schizzo». ⁷¹ Depennamenti e aggiustamenti.
c. 57	Sul margine basso a destra, a matita leggera: «ripensare».

Il Tempio di Simon Mago e *L’Orto*, secondo⁷² e terzo⁷³ come per la via Appia: tra parentesi e nel testo atto della partitura, rispettivamente di 91 e 81 carte numerate di mano di Boito, sono in condizioni simili a quelle del primo atto. L’orchestrazione è completa; e presenti le dinamiche e le indicazioni agogiche. La parte di Asteria presenta alcuni pentimenti, mentre le note sceniche sono talvolta incomplete. Ad ogni modo, la maggior parte della partitura ha richiesto ulteriori interventi: la grafia è sempre precisa e di bella copia, a conferma del fatto che anche queste sezioni avevano raggiunto lo stadio finale. Nel terzo atto, addirittura, non si riscontrano depennamenti, omissioni, annotazioni con aggiunte o rimaneggiamenti e, a dispetto di presunte ipotesi di incompiutezza, spicca la precisione di alcuni dettagli, come gli staccati, o di altri segni di articolazione. Come per il primo atto, il secondo e il terzo riporto di seguito due tabelle distinte che raccolgono le occorrenze significative presenti nella partitura autografa:

⁷⁰ Il sottolineato è di Boito.

⁷¹ Con ogni probabilità Boito si riferiva all’abbozzo a particella.

⁷² Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/II.

⁷³ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/III.

Atto II <i>Il Tempio di Simon Mago</i>	
Osservazioni preliminari: 91 carte con numerazione di mano di Boito. Sul frontespizio di mano di Boito «Atto II° / verificata pagina 91.». La quasi totalità delle carte è intonsa. In partitura è stato depennato il rigo previsto originariamente per i sistri.	
Carte	Osservazioni e annotazioni di Arrigo Boito in partitura
c. 4	sul margine basso è aggiunta una annotazione musicale a matita leggera per S. Mago, ma anche «NB concordare la / variante colle viole e i fagotti».
c. 14	Depennamento ai clarinetti.
c. 60	sul margine basso è presente: «Tre diapason saranno infissi sulle loro cassette armoniche, munite d'otturatore per graduare / l'intensità del suono. Saranno percossi da martelletti di gomma. Toccare colla mano le / aste vibranti per far cessare il suono al momento voluto». Questa indicazione segue un asterisco, come specificazione al rigo «diapason» previsto in partitura.

Atto III <i>L'orto</i>	
Osservazioni preliminari: 81 carte con numerazione di mano di Boito. La quasi totalità delle carte è intonsa.	
Carte	Osservazioni e annotazioni di Arrigo Boito in partitura
c. 1	in calce indicazione per i c.bassi: «I contrabbassi sulla 4° corda / accordata sul mi bemolle».
c. 4	in calce, a destra indicazione per i c.bassi «preparare i contrabbassi / coll'accordatura normale». Sono presenti due ritagli: - c. 4a: a matita rossa: «pizz. a viole e I violini / e non divise le viole». Sotto, a inchiostro nero: «forse variare cori la linea del / canto». Segue un appunto musicale con testo, poi cancellato. - c. 4b: piccolo appunto musicale.
c. 66	margine destro, con matita leggera, all'altezza dei righi di flauti e clarinetti: «si trasporti ai / violini».

Il Circo Massimo, l'ultimo atto della partitura del *Nerone*, richiede un trattamento diverso. Gli ultimi due faldoni con la quarta⁷⁴ e quinta⁷⁵ parte dell'opera, che contengono la scena dell'oppido e quella dello spoliario, si presentano in uno stato

⁷⁴ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/IV.

⁷⁵ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/V.

più disordinato rispetto al resto della partitura. La carta che avvolge l'atto reca la scritta in lapis rosso: «Atto IV° / Oppidum / pag. 95». Il complesso di fogli si apre con due carte non numerate da Boito, ma presumibilmente da chi le ha catalogate: sono la 11a e la 11c; a loro volta, queste sono state rinumerate a matita ma in maniera poco chiara: ad esempio, la 11c è indicata in alto a destra come n. 3, in basso a sinistra come n. 1b e la 11a. Queste carte contengono le parti dell'opera dedicate al «Movimento del galoppo di cavallo in corsa», e si presentano scritte con una grafia particolarmente rifinita. Esse sembrano la testimonianza di un tentativo di fallito di scrittura del galoppo con cui si apre l'*Oppidum*: dopo 17 battute la scrittura si arresta. La numerazione di mano di Boito, infatti, inizia da un ritaglio di carta (tagliato in modo grossolano/frettoloso), seguito da altri due, e indicati come carte 1, 2 e 3, e prosegue senza interruzioni. A partire da queste carte la composizione non si arresta, sebbene la scrittura si manifesti a tratti assai disordinata; non mancano nemmeno numerosi segni di cancellazioni e annotazioni a margine. Nonostante la grafia disordinata, però, la musica è completa.

La carta che raccoglie la seconda parte dell'atto reca la scritta in lapis rosso: «Atto IV° / Spoliarium / pag. 56». In basso a sinistra, è presente un'addizione in colonna: 95 / 56 / 151. La somma si riferisce al numero totale di pagine dell'atto quarto, tenendo conto delle due parti di cui si compone. Se negli altri atti la scrittura interessava solamente il *recto* di tutte le carte, qui invece è coinvolto anche il *verso*, utilizzato unicamente non viene utilizzato per la musica del quarto atto, ma per correzioni e riscritture di altre parti dell'opera. In alcune carte, si rilevano annotazioni su parti da completare o da colmare. In generale, qui, a differenza che negli atti precedenti, Boito preferisce cancellare e riscrivere sopra o emendare passaggi utilizzando margini e ogni minimo spazio a disposizione sulla pagina: tagli, pentimenti, righe lasciati vuoti, emendamenti rendono difficile la lettura di alcune parti dell'opera. Ciononostante, la musica è completa. In larga parte lo è anche l'orchestrazione; laddove permangono delle zone indefinite Boito ha inserito comunque delle indicazioni. Questa è l'unica parte che avrebbe richiesto a Boito degli interventi ulteriori per garantire a quest'ultimo atto un uguale stato di completezza uguale al resto della partitura. Come per gli altri atti, rendo nota delle osservazioni relative alla parte finale dell'opera nelle tabelle che seguono:

Atto IV (parte I) <i>Il Circo Massimo – L'oppidum</i>	
Carte	Osservazioni e annotazioni di Arrigo Boito in partitura
c. 1-2	Annotazione sul margine basso a destra, in lapis blu: «buono per copia».
c. 4-7	Annotazione sul margine basso, in lapis blu: «buono per copia».
c. 8-9	Annotazione sul margine basso, in lapis blu: «b.p. c. [buono per copia]».
c. 10	Annotazione sul margine basso, in lapis blu: «buono per copia».
c. 14	Indicazione per il copista: «qui si / elide una battuta. / e così va bene / attento nel copiare».
c. 17	Vari depennamenti e aggiustamenti a margine basso, in inchiostro nero, per oboi e viole. Questa carta è diversa rispetto alle altre per consistenza più ruvida, dimensione, visibilmente più stretta, colore più chiaro, tendente al bianco. Evidentemente aggiunta dopo.
cc. 20-21	Annotazione sul margine basso, in inchiostro nero: «da completare».
c. 24	Annotazione sul margine alto, in inchiostro nero: «Manca in registro il clarone». Aggiustamenti per il clarinetto secondo sul margine basso
c. 35	Sul margine basso a destra, sul finire della pagina, Boito annota in colonna dei numeri. Di solito, quando succede, è per calcolare le proporzioni di suono tra le componenti delle masse orchestrali e corali
cc. 37-39	Queste tre carte non sono presenti. Ve ne è una, di caratteristiche simili alla c. 17, un tipo di carta diversa dalle altre. Boito annota a matita in alto a destra 37, 38, 39 e al centro «Vedi / pag. 21, 22, 23 / partiturina / pianoforte». In altre occasioni parla di «partiturina», riferendosi all'abbozzo a particella della Cini.
c. 40	Annotazione sul margine alto a destra: «dopo la lacuna / di 51 battute / che occuperà le pag. 37. 38. 39».
cc. 44-51	Per caratteristiche simile della carta, queste pagine di partitura sono da equiparare a c. 17; quindi evidentemente aggiunte in seguito.
c. 58	Annotazione sul margine basso: «da colmare».
c. 62	Annotazione sul margine basso: «rivedi qui»
c. 64	Annotazione sul margine basso: «NB. Verificare gli / accidenti al Clarone in la».
c. 73	Annotazione sul margine basso pagina: «da ricopiare / senza i trasporti enarmonici».
c. 74	Annotazioni sul margine alto a sinistra: «Due righe pei clarinetti; sul margine basso a destra sono presenti degli aggiustamenti musicali per i legni».
cc. 76-95	Carte simili per caratteristiche fisiche alla c. 17. Evidentemente aggiunte dopo.
c. 95	Sul margine basso vari aggiustamenti e commenti musicali; a destra «Fine I parte / del IV atto / Oppidum».

Atto IV (parte II) <i>Il Circo Massimo – Lo spoliarium</i>	
Carte	Osservazioni e annotazioni di Arrigo Boito in partitura
cc. 1-26	Carte simili per caratteristiche fisiche alla c. 17 della parte I. Evidentemente aggiunte dopo.
c. 36	Annotazione sul margine basso: «NB. Attento al clarone»

c. 39	Annotazione sul margine basso a sinistra: «dove attaccano i violini?»
c. 43	Annotazione sul margine basso, a destra e tra parentesi: «buono da copiare». Evidentemente si Boito si credette e aggiunse sopra «non è». Non era dunque buono per il copista.
c. 44	Annotazione sul margine basso, a destra e tra parentesi: «buono per copia». Ma poi Boito aggiunse sopra un punto interrogativo in lapis rosso.
cc. 45-46-49	Annotazione sul margine basso, a destra: «buono per copia».
c. 48	Annotazione sul margine basso: «NB. Nella copia / rimane la distribuzione / di battute qui per / errore cancellata».
c. 51	Annotazione sul margine alto: «NB Si assegni nella copia un posto per le Arpe»
c. 55	Annotazione sul margine basso, a destra: «buono per copia».
c. 56	Carta per caratteristiche simili a 1-26. Sul margine basso: «Cala il sipario / Fine del quarto ed ultimo atto / 12 Ottobre 1916 / Arrigo Boito e Kronos».

b) *La «partiturina» del Nerone*

La partitura d'orchestra rappresenta la fase finale del lavoro di stesura del *Nerone* e, in particolare, della sua strumentazione. Propedeutica a questa, però, e di notevole rilevanza è la «partiturina»⁷⁶ manoscritta del *Nerone*, cioè l'abbozzo a particella dell'opera, conservata oggi nella parte del fondo dell'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Giorgio Cini di Venezia (Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10.). Essa fa parte, dunque, di quella porzione di carte boitiane che rimasero a Venezia, di quelle «spoliazioni», come le definisce Nello Vetro, che risalgono al trasferimento dell'intero fondo dalla Fondazione Cini al Conservatorio di Parma. Questo documento è contenuto in cinque fascicoli diversi, con all'interno i quattro atti dell'opera.⁷⁷ Oltre alle parti vocali, la particella riporta moltissimi elementi relativi all'orchestrazione dell'intera opera, che verrà affrontata poco più avanti e di cui elencherò in apposite tabelle i dettagli delle annotazioni dell'autore relative alla strumentazione.

Come si osserverà fra poco, a differenza dell'autografo della partitura d'orchestra, le carte della «partiturina» mostrano numerosi segni di correzioni e

⁷⁶ Per la prima volta Boito si riferisce in questo modo alla particella nelle annotazioni presenti nella partitura d'orchestra, nell'atto IV (parte I). Cfr. cc. 37-39).

⁷⁷ L'ultimo diviso, come ormai noto, in due parti.

ripensamenti, soprattutto tagli di porzioni di musica che portano Boito anche ad annotare modifiche relative alla durata dei singoli atti: è un segnale evidente che questi fossero strumenti di lavoro sui quali il compositore poteva permettersi di tornare per rifinire. Come mostrerò in dettaglio fra poco, le carte recano diversi rimandi alla partitura d'orchestra, ad esempio indicazioni di tagli da riportare in partitura, a dimostrazione del fatto che Boito, nonostante avesse già preparato la versione dell'opera con l'orchestrazione completa (la partitura d'orchestra sopra analizzata), ritornasse sulla particella per studiare nuove soluzioni ed emendare porzioni dell'opera.

Sebbene questa fonte sia da considerarsi una fotografia delle intuizioni pressoché embrionali di Boito relative all'orchestrazione del *Nerone*, la partiturina è una fonte particolarmente significativa. Essa, infatti, letta in dialogo sia con la partitura autografa, sia al resto del materiale preparatorio (abbozzi, studi, esercizi su strumenti e soluzioni timbriche), è forse la chiave che permette di ricostruire il processo creativo di Boito nella lunghissima gestazione del *Nerone*.

SUONO-COLORE-VISIONE: COME LAVORAVA BOITO

BOITO INVENTORE DI VISIONI TEATRALI: IL *NERONE* IN CANTIERE

Durante la composizione del *Nerone* Boito aveva non solo prodotto, ma anche conservato con estrema cura tutto il materiale preparatorio. E per “preparatorio” mi riferisco proprio a quel corpo di fonti propedeutico all’avvio della creazione stessa dell’opera. Non si tratta, infatti, solamente di schede e foglietti di appunti, annotazioni, postille prodotte durante la fase di stesura, ma anche di carte precedenti ad essa, frutto di tanto studio sulle fonti storiche – anche musicali – della romanità.

Si tratta di una mole considerevole di materiali disparati, che contengo informazioni su tutti gli aspetti dell’opera, dalla struttura all’ambientazione, dai versi alle melodie, alla timbrica e così via alle armonie. Ai fini di questo studio, ci sono degli elementi contenuti in questo fondo che risultano di particolare interesse e che sono stati finora poco considerati nella letteratura sul *Nerone*. Mi riferisco ai dettagli sull’orchestrazione che questo materiale contiene e in notevole quantità. Essi permettono di documentare il lavoro di Boito sulla veste orchestrale del *Nerone* – definito molto più di quanto si sia finora pensato – e di metterlo a confronto con l’orchestrazione di Arturo Toscanini e dei suoi collaboratori, che di fatto costituisce la versione orchestrale ufficiale, poiché sancita dall’edizione a stampa della partitura pubblicata da Casa Ricordi nel 1925, l’anno successivo alla prima rappresentazione dell’opera.

Gerardo Guccini, in riferimento all'idea del teatro musicale e quindi all'approccio di Boito al melodramma, sostiene che:

In Boito, a reggere le fila delle strategie e dei programmi operativi non è il musicista e nemmeno il librettista, bensì uno strano tipo d'artista per il quale quasi non troviamo un termine soddisfacente. Si tratta di una sorta di *inventore di visioni teatrali*; di un poeta che, pur dominando da maestro l'arte del verso e quella del montaggio letterario, non dimentica un istante che i suoi scintillanti mosaici di parole esistono unicamente allo scopo di suscitare musiche contrassegnate da particolari qualità espressive, *da particolari tinte*. Musiche che, poi, le parole stesse, come afferrandole al balzo, provvedono a collocare nello spazio e nel tempo della rappresentazione. Boito, più che un librettista, fu un drammaturgo che si serviva del libretto come di uno strumento atto a dirigere, quasi registicamente, il processo creativo dell'opera dalle prime scelte allo spettacolo realizzato.⁷⁸

Quando Boito progettava un dramma musicale, lo costruiva pensando alla *performance* nella sua interezza, e le tinte e gli aspetti timbrici, che caratterizzano il modo in cui Boito concepisca l'opera, che generano le scene, l'ambientazione, che esprimono la psicologia dei personaggi, rappresentano uno statuto costituente del testo neroniano. È la riflessione che Boito conduceva sulle soluzioni timbriche, sulle combinazioni e sugli impasti sonori che crea la drammaturgia stessa dell'opera. L'utilizzo della strumentazione, procedimento compositivo che causò al compositore anni di travaglio e frustrazione e che gli fece mettere in discussione il suo stesso profilo di musicista, per Boito era essenza della struttura del dramma. L'elaborazione delle sue scelte sull'orchestrazione, processo che emerge in maniera evidente soprattutto nell'abbozzo a particella e nel corpo di carte neroniane, è coniugato per sinestesie, una relazione cromo-sonora. E tale corrispondenza suono-colore, come piccola cellula si evolve e finisce per generare qualcosa di molto più

⁷⁸ GERARDO GUCCINI, *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala, 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876). Studio critico*, in W. ASHBROOK – G. GUCCINI, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 147-266: 152.

ampio. Il risultato è una climax drammaturgica di grande efficacia e resa: suono (parola e musica) -colore-luce-scena-personaggio-dramma.

Questa concezione del dramma è affine a quell'idea di *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria, esattamente quella commistione di diversi componenti testuali – letterario, musicale, scenico – che genera una drammaturgia spettacolare. Per Boito pensare ai propri drammi significava immaginarne i movimenti scenici, le movenze dei personaggi con i loro costumi, progettarne gli spazi e gli scenari, le coreografie, studiarne gli effetti visivi. E tutti questi aspetti non si susseguono, ma sussistono, coesistono, vivo nello stesso intervallo di spazio e tempo. Emanuele d'Angelo sostiene infatti che Boito ha «una fantasia di tipo filmico, che fa tesoro della seducente lezione visiva, oltre che formale, del monumentale *grand opéra* francese [...] ma la supera con una sensibilità nuova».⁷⁹

PRIME TRACCE DI UN'ORCHESTRAZIONE

L'esigenza da parte di Boito di lavorare contestualmente su più livelli risulta particolarmente evidente nelle carte preparatorie del *Nerone*. Già lo studio preliminare alla stesura del libretto (*Nerone esemplare A*) conteneva elementi relativi all'orchestrazione (vedi *figura 2*). Boito, già di pari passo con il testo letterario, avvertiva la necessità di predisporre le piante sceniche dei vari atti, le indicazioni di scena e fissare il suono che immaginava, che quei versi e quelle ambientazioni gli suggerivano; il compositore cioè lavorava in modo sinottico. Per rendere comprensibile come preliminarmente Boito pensasse già all'orchestrazione e immaginasse il suono, ancora prima di aver generato la musica, riporto sotto alcune indicazioni che si ritrovano in Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, *Nerone esemplare A*, Busta NER_01

⁷⁹ EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, p. 178.

- «sempre pp. l'orchestra ma cresc. poco a poco per arrivare ad un ff. senza stromenti d'ottone sull'ultima parola»;⁸⁰
- «punti nel [?] della coriphonia un incantesimo d'armonie che fa contrasto coll'aura della luna»;⁸¹
- «un rombo di timpani lontanissimo, dal fondo della campagna a destra».⁸²
- «esplosione d'orchestra ma breve»;⁸³
- «Melos in Orchestra», «(su tre o quattro sole note)», «qui un volo nelle altre note non toccate ancora piuttosto nel basso che nell'alto. Qui si restringe ancora nelle note primitive»;⁸⁴
- «dalla parola guarda in poi, l'orchestra riproduce il canto tritonico che fu già detto da Nerone»;⁸⁵
- «periodi allegri in orchestra, trilli canti di gioja frenetica trilli bassi feroci»;⁸⁶
- «una tinta di mestizia»;⁸⁷
- «fragore immenso come di tuono e di ruina. Scroscio terribile prodotto da un artificio meccanico e soltanto alla battuta dopo entra lo scoppio dell'orchestra»;⁸⁸

⁸⁰ Ivi, Atto i, *La via Appia*, c. 5.

⁸¹ Ivi, c. 6. Questa è un'indicazione aggiunta a matita successivamente.

⁸² Ivi, c. 7.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, c. 13.

⁸⁵ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Nerone esemplare A, Busta NER_01, Atto II, *Il Tempio di Simon Mago*, c. 9.

⁸⁶ Ivi, c. 12, Finale d'atto.

⁸⁷ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Nerone esemplare A, Busta NER_01, Atto III, *L'orto*, c. 3.

⁸⁸ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Nerone esemplare A, Busta NER_01, Atto IV, *Spoliarium*, c. 3.

- «bassi e contralti in orchestra / tenori e soprani sul palco»;⁸⁹
- «accenni in orchestra – nell’orchestra vera di serpeggiamenti e fremiti».⁹⁰

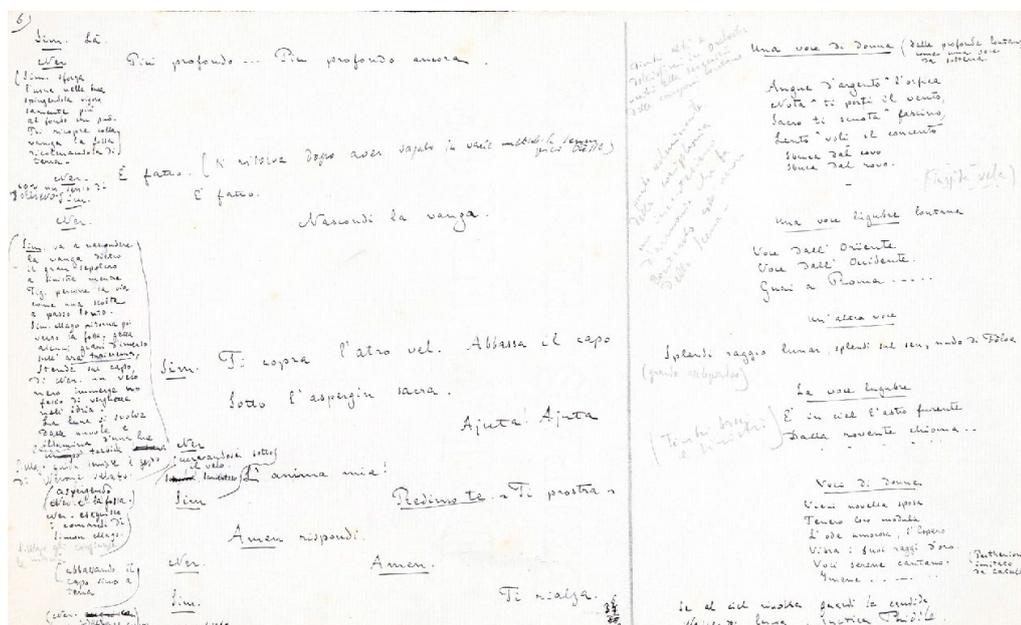


Figura 2 Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Nerone esemplare A, Busta NER_01, Atto I: La Via Appia, c. 6.

Le intuizioni legate all’orchestrazione che Boito appuntava a margine nell’abbozzo del libretto visto sopra, con anche le indicazioni e i movimenti scenici, servivano da base per avviare il lavoro di costruzione della strumentazione dell’opera, operazione che cominciava ad affrontare nella «partiturina», cioè nell’abbozzo in forma di particella. Qui il compositore sperimentava soluzioni, combinazioni timbriche, dinamiche, impasti sonori, testando quanto aveva elaborato nelle sue visioni teatrali sulla Roma decadente dell’età di Nerone (vedi. es. figura 3).

⁸⁹ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Nerone esemplare A, Busta NER_01, Atto v, *IL teatro di Nerone*, c. 1.

⁹⁰ Ivi, c. 5.

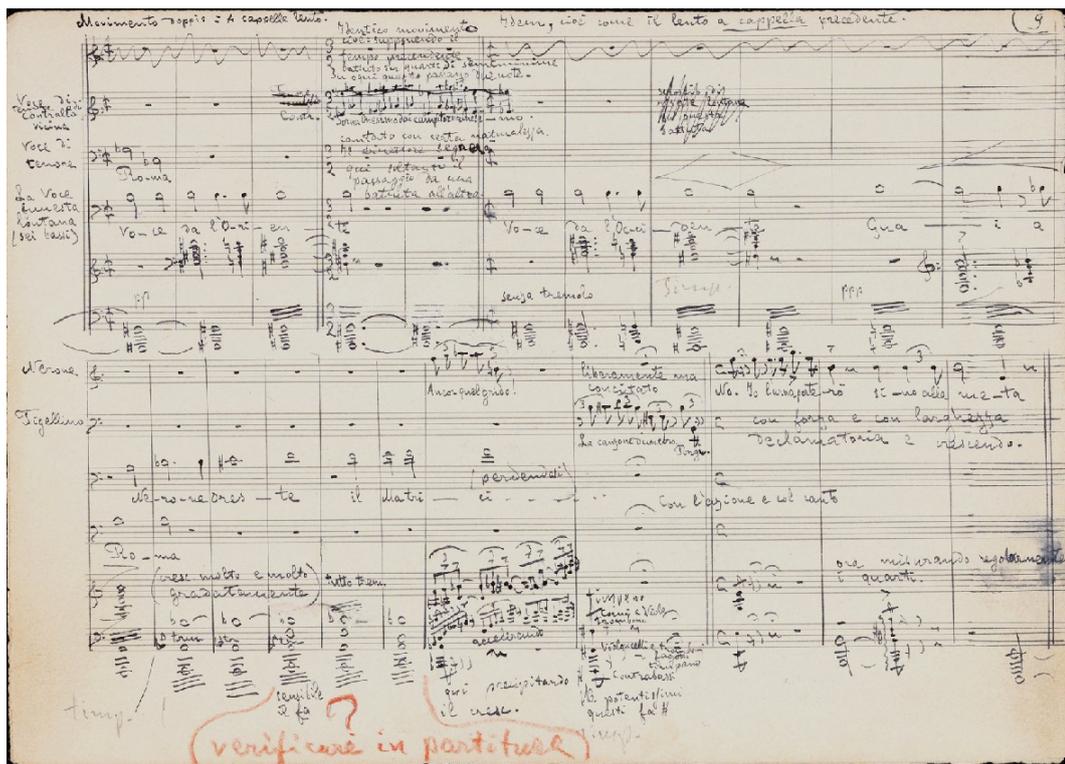


Figura 3 Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10, Atto I, La Via Appia, c. 9

Giusto per darne un'idea più concreta, nella riproduzione di questa carta del I atto si nota come Boito usasse strutturare l'abbozzo a particella e come procedesse con il lavoro di sviluppo della musica e della strumentazione. I quattro righe superiori sono dedicati alle voci, che riportano la musica e il testo del libretto; i due in basso, invece, sono per le parti strumentali. Queste sono costruite partendo dallo scheletro di una scrittura perlopiù pianistica, che Boito utilizzava per studiare l'assetto armonico delle sezioni musicali composte, gli incastri con le parti vocali, pensando alla preparazione e al sostegno della parola e del canto.

Nella carta, riferiti dai righe superiori, oltre che ai nomi dei personaggi di Nerone e Tigellino sono inserite anche le precisazioni del numero di cantanti («sei bassi»), esecutori della «voce funesta» che intona «Voce da l'Oriente, voce da l'Occidente». Viene specificato l'andamento, «Movimento doppio = A cappella lento», con una chiarificazione per il direttore per il cambio di metro, da due a tre minime: «segua qui soltanto il passaggio da una battuta all'altra». Boito annotava anche i segni di dinamica, in particolare i cambi di intensità uniti a quelli di ritmo:

ad esempio, come si legge, scriveva «liberamente ma concitato», «con l'azione e col canto», «cresc. molto e molto gradatamente», «qui precipitando il crescendo».

Accanto a queste informazioni, tendenzialmente Boito inseriva, ove prevedeva l'azione scenica, anche le indicazioni di scena. Ma i dati su cui focalizzo l'attenzione sono quelli relativi alla strumentazione e al rimando con la grande partitura. Boito alimentava la scrittura pianistica di base aggiungendo i raddoppi, ad esempio, o anche altre piccole linee melodiche. Di fianco a queste aggiunte, poi, annotava gli strumenti esecutori, cioè quelli interessati nell'esecuzioni delle integrazioni previste. Nella carta (*fig. 3*) si leggono delle indicazioni per il timpano, per gli ottoni (corni, tromboni), per i fagotti e per i contrabbassi; sul margine basso, in lapis rosso, evidentemente in un altro momento aggiungeva «? verificare in partitura», indicazione relativa a un tremolo da eseguirsi per tre battute.

Per una visione completa, nelle tabelle che seguono ho riportato tutte le indicazioni legate all'orchestrazione che Boito aveva previsto nell'abbozzo a particella, assieme alle annotazioni che riguardano tagli, omissioni, sezioni da verificare nella partitura d'orchestra, varianti e rimaneggiamenti di sezioni e porzioni dell'opera.⁹¹

Atto I	
Osservazioni preliminari: 1-97 carte numerate di mano di Boito. Non è presente il titolo.	
Carta	Indicazioni di Arrigo Boito sull'orchestrazione
c. 3	<i>Contrabbassi nota tenuta quasi insensibile nel tremolo d'organo</i>
c. 5bis	<i>Siano cancellate l'ultima semicrome [sic] dell'ultimo quarto anche in partitura. Cancellisi anche in partitura quest'ultima battuta</i>
c. 6	<i>A matita: rallentare a poco a poco sino a combinare col movimento seguente</i>

⁹¹ Nelle tabelle ho inserito in corsivo le parti di mano di Boito, i miei interventi, invece, sono in tondo. Inoltre, ho posto in grassetto i numeri di carte o commenti che contengono annotazioni che ho ritenuto particolarmente significative, perché afferenti a modifiche, semplificazioni, ritocchi da compiersi sulla grande partitura, inserendo, talvolta, anche il link all'archivio digitale presente sul sito dedicato Arrigo Boito. L'eventuale sottolineato di parole o porzioni di testo non è mio, ma è di mano di Boito stesso. Il compitore, inoltre, scrive sempre «unissono/i» con il raddoppiamento della consonante sibilante e «bucine», al posto di “buccine”; abbrevia, infine, “corno inglese” con «C.I.».

	In fondo alla pagina, a matita rossa: - <i>modificazione – pagina da trasportare in partitura al posto di quella esistente</i>
c. 7	In fondo: <i>timpano sul mi abbassato d'un semitono l'accordatura normale. Poi cassato con matita</i>
c. 9	<i>Identico movimento cioè: supponendo il tempo precedente battuto in quarti di semiminime su ogni quarto passano due note. Il Direttore segna (?) qui soltanto il passaggio da una battuta all'altra ? verificare in partitura. timpani, corni viole e tromboni, fagotti, timpano, contrabbasso NB. Potentissimi questi Fa#</i>
c. 11	<i>Due battute che non sono ancora pel disegno del basso in partitura. Indicazioni sparse: Clarinetti, fagotto, trombe clarinetti, timpano</i>
c. 12	a matita: <i>fl, fg, cor, contrabbassi, timpano in do#</i>
c. 13	<i>in orchestra sforzato l'attacco oboe e p. corno inglese. B. 5: clar., cor., fag. Secondo sistema, b. 2, a matita: attacca contraf.; a penna: qui s'aggiungano stromenti ma si colorisca assai piano Terzo sistema, b. 2: Fl., Fag., quartetto? Ultima b.: contrabbassi in ottava</i>
c. 14	<i>Tromba, corno e quarta corda, corni, molto sensibili i battimenti, clarinetti</i>
c. 15	<i>b. 2: 5 parti. Ultimo sistema: tromboni</i>
c. 16	<i>Timpano con sordina, Clarone [scritto sopra a corno]. Indicazioni sugli archi alla fine.</i>
c. 18	<i>Colorando nella gradazione del pp.</i>
c. 20	<i>Oltre al resto: con ottava bassa se possibile (timbri spettrali)</i>
c. 21	<i>Ultimo sistema, b 2: batteria di clarini</i>
c. 22	<i>Trombe e cornette, flauti oboi. NB. Riempire un poco il substrato qui. Batteria di clarini Rall.molto, ma gradatamente, gli ultimi tre quarti di questa battuta salvo l'estrema quartina di biscrome la quale va rapidissima come deve.</i>
c. 23	<i>Gong sul secondo quarto</i>
c. 24	<i>Tre flauti. Come in sogno</i>
c. 25	<i>NB. La nota fissa (il la) in lato (modificazione alla partitura)</i>
c. 26	<i>[con riquadro in matita rossa] Con ottava alta ottavino ma senza le biscrome</i>
c. 30	<i>Misterioso sinistro</i>
c. 32	<i>Qui rinforzare il basso ma senza l'ottava</i>
c. 33	<i>Flauti ottavino Secondo sistema: Vel flauti mutando colore nello strumentale ogni due accordi nei semitoni. Colore d'incantesimo</i>
c. 34	<i>Lunare (alla penultima b.)</i>
c. 36	<i>Ben marcato il basso figurato Imi violini strappata, 2ndi e viole pizzicata, violoncelli e contr. pizzicata, Timpano F subito soffocando il colpo.</i>
c. 37	<i>Archivi, legni e corni</i>
c. 38	<i>Primo gradino, secondo gradino e si ferma. Continuano i timbri</i>
c. 39	<i>Primo bagliore d'alba; Primi bagliori dell'alba, ravvivando un poco coi timbri. Il violino di spalla incomincia ad attaccare dal <u>do</u> acuto</i>
c. 40	<i>NB. Il fa# pp. col sol agli ottavini, si deve fondere nei <u>sol</u> come una stridulazione notturna.</i>

	[in matita rossa] <i>non mi piace più quel re.</i> <i>Corno e viole al si bequadro il corno <u>nota chiusa</u></i>
c. 41	<i>Tromba, flaut, clar, corno.</i> <i>Tromba</i> <i>Continuano i viol.lli li assecondano tre corni continuano i tre violini con flauti nei due ultimi quarti nell'intero tre clarinetti.</i> <i>Tre violoncelli divisi</i>
c. 42	<i>Come in sogno</i>
c. 43	<i>Qui valersi delle <u>tenute</u> come ossatura dell'insieme</i> <i>Ottav. Flauti, qui attaccano i I violini</i> <i>N.B. frammento modificato nella partitura</i>
c. 44	<i>Prime luci dell'alba</i> <i>Tre clarini per l'accordo inferiore. Cessa il C.I. Cessano flauti restano violino con sordina. Cessano i violini con sordina.</i> <i>Il C.I. rimane sul do bequadro tutta la battuta l'oboe prende il posto del clar. Va al sol il fag. Fa il do# sin dalla battuta precedente. Vel: omettere il si e dare il sol al C.I.</i>
c. 45	<i>Quattro violini divisi con sordina, entra il 4° violino</i> <i>Corno con sordina</i> <i>Violino solo senza sordina</i> <i>Continuano le sordine col rinforzo del C.I. e Fag.</i> NB. Versione giusta e definitiva Cfr. https://archivi.cini.it/boito-web/documenti/detail/IT-FGC-ST0013-004152/x-c-1-duetto-rubria-fanuel-atto-i.html?currentNumber=14&startPage=0&jsonVal=%7B%22jsonVal%22:%7B%22query%22:%5B%22*:%22,%22orchestrazione%22%5D,%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%7D%7D <i>Nella carta di cui al link, si legge di mano di Boito: NB. Se accetto arpa e timpani converrà trasportare all'8va bassa il disegno.</i> <i>II° NB. Accettando la versione arpa e timpani sarà necessario trasportare le parole e l'effetto sulla susseguente produttore minore per valere delle corde omonime sfiorate e quindi toccare la composizione</i> <i>[Sul retro della carta ci sono degli appunti di strumentazione in francese, barrati con matita rossa]: sous réels, sonorité etimelante. Ne sont ° leur place que dans le vehément fortissimo.</i> <i>Fusées diatonique ou chromatique</i> <i>Fureur orgiastique s'associe aux instrument à percussion: triangle. cymbales</i>
c. 47	<i>Violini, viole divise, clarinetto, cl. Basso, v.celli, seguono due flauti e C.I.</i>
c. 49	<i>Viole pizz., violoncelli 3, 3 viole, violini pizz.</i> <i>Cancellare dalla partitura le semicrome del basso</i> <i>Squillo remoto sull'Appia verso Albano</i> (Incipit Salpinx)
c. 50	<i>NB. Aggiungere in partitura ad ogni urto [?] l'entrata d'una nuova parte alta</i> <i>Tromboni</i> <i>La corona è comandata dall'ultima nota dello squillo interno</i>
c. 51	<i>Trombe in fa interne, Trombe in do interne</i> <i>Bucine</i> <i>Orchestra</i> NB. Ripetere i ritocchi sulla pagina corrispondente in partitura

	<p>Qui:https://archivi.cini.it/boito-web/documenti/detail/IT-FGC-ST0013-003608/xii-4-s-avanza-gran-nube-turbe-echeggian-trionfali-tube.html?currentNumber=18&startPage=0&jsonVal=%7B%22jsonVal%22:%7B%22query%22:%5B%22*:%22,%22cartella%20XII%22%5D,%22startDate%22:%22%22,%22endDate%22:%22%22,%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20,%22serie_string%22:%22%5C%22Fondo%20Arrigo%20Boito%5C%22%22%7D%7D</p> <p>NB. Pagina nuova abbreviata e semplificata / da inserire nella partitura al / posto della pagina vecchia</p>
c. 52	<p>Amalgamando con cura Viole Violoncelli Contrab. Fagotti Controf. Corni pp. Nelle armonie basse vibra come un soffio di largo orizzonte. NB. I corni o. sieno [sic] attratti nei momenti dello squillo e sempre appoggiati agli archi ma il disegno dell'accompagnamento non lo tocchino.</p>
c. 53	<p>Corno con sordini, fagotti nelle note fiacche, timbri malati nota fiacca Orchestra p. ma ben chiaro e lucente Questa battuta sia sostenuta da un grande Do basso pedale La massima vibrazione sul do basso. Violoncelli doppio do, trombone basso, sarrusafono, fag. Contr. Flauto col oboe il tema Corno inglese il contrap. In ultima battuta: nuvola, fumo suoni velati</p>
c. 56	<p>ff. ff in queste due battute segua ff. ff c'è una modificazione di ritmi nella partitura nelle due battute intermedie il contrattempo Archivi corni nell'alvo dell'armonia, clarinetti, clarone Ho ritoccato in partitura un poco l'andamento di questo basso [con riquadro in rosso] NB. Riscontrare la partitura e osservare se ci sia modo di raddoppiare efficacemente il canto in più luoghi, più che non sia</p>
c. 57	<p>A matita leggerissima: in sino a qui i contrabbassi; seguono i corni con V.lli i quali continuano</p>
c. 58	<p>Viole con forza Trillo rapidissimo. Tutti i violini trillando sulla 3° corda e tenendo anche la seconda. Tutte le viole e i violoncelli trillando sulla 2° corda e tenendo anche il cantino. Anche i corni alti e bassi</p>
c. 59	<p>Modificato in partitura NB. Continuare Dionisios [a matita] 41 minuti coi tagli</p>
c. 64	<p>NB. Cancellare anche in partitura le note superiori</p>
c. 65	<p>NB. Correggere in partitura le note di Tigellino [personaggio dell'opera] nelle ultime due battute</p>
c.68 (R 120)	<p>Domini il fa NB. Rivedere per l'effetto legato lo strumentale</p>
c. 69	<p>NB. Densità nell'interno dell'orchestra Verificare in partitura da questo crescendo. S'intensifica degnamente Ingrediente indispensabile il <u>rumore</u> NB. La battuta dev'essere mezza della figurazione già indicata e mezza della seguente.</p>
c. 70	<p>Ultima battuta: nei bassi sarrus. Tromboni trombone basso timpani sib</p>
c. 73	<p>Trombe, tromboni in orchestra violini.</p>

	<i>Terrifico tremolo di g. cassa e timpani. La cassa con due mazzacche a due battenti</i>
c. 74	<i>Legato, armonioso, non forte Arpe e corni, arpe contr. Violoncelli Corno raddoppia il canto Corno tiene Corno Marcato il raddoppio dei contralti</i>
c. 77	<i>[riquadro in rosso con punto interrogativo]: riempire qui i cori e le parti cantanti ed episodiche e sceniche da rivedere</i>
c. 78	<i>Timbri dolci</i>
c. 80	<i>Ripiglia il corteo con danze di puelle gaditane precedendo la statua dell'Amazzone greca che passa portata da un pomposo carro. La prima schiera dei trombettieri e dei bucinatori scende dalla tomba ove erano saliti e vanno dietro il corteo della statua. NB. Fin dal principio del corteo ci siano 4 litui in do 4 litui in fa 3 bucine</i>
c. 81	<i>NB. Quattro righe in partitura nei litui quindi il gruppo degli oricalchi alti dev'essere di 8</i>
c. 82	<i>Aggiunta non c'è in partitura</i>
c. 83	<i>Sinistro tremolo di grancassa</i>
c. 84	<i>(vedi modificazione in partitura)</i>
c. 84bis	<i>NB. Senza toccare una sola nota dell'insieme questa pagina può forse fruttar maggiormente</i>
c. 88	<i>i 4 litui e le 2 bucine della seconda schiera NB. Se non saran bastanti si aggiungeranno altri sei della 1° schiera.</i>
c. 89	<i>Penultima battuta: ampia ondata di armoniosi suoni</i>
c. 90	<i>Violento timp. Fa NB. Le terzine di semicrome non sieno in prima linea d'effetto bensì accessorie. Vel in prima linea in tal caso eliminare i tremoli salvo che nel basso Anche cimbali percossi da dionisiaci</i>
c. 91	<i>Anche qui gli oricalchi ed i cimbali percossi La bequadro si bequadro nell'ultima scala ascendente ma soltanto nella parte più alta le altre due raddoppiate come facessero le scale di mib maggio</i>
c. 93	<i>NB. Più movimento di parti e di ritmi in scena</i>
c. 96	<i>Rivedere Tutte le trombe scoppiano qui così in orchestra come sul palco Tutti gli oricalchi insieme cioè litui in do litui in fa bucine della 1° e seconda schiera coi dionisiaci</i>

Atto II	
Osservazioni preliminari: 1-65 carte numerate di mano di Boito. Il fascicolo presenta una carta in formato verticale che racchiude le altre in oblungo. Funge da frontespizio e reca il titolo <i>Il Tempio di Simon Mago</i> . Le prime tre carte non sono numerate, ma presentano tre lettere A, B, C	
In generale in questo atto sono molto più presenti indicazioni di scena che non sull'orchestrazione come nell'atto I	
Carte	Indicazioni di Arrigo Boito sull'orchestrazione
Frontespizio	<i>NB. Ravvicinare i termini conduttori della corrente: vulgo: abbreviare là dove si può. Cioè <u>tagliare ancora e senza misericordia</u>. 43 minuti Sottraendo due tagli fatti e forse qualche altro si può arrivare a 41 [a matita rossa] 40 minuti</i>
Lettera B	<i>FF. tutta l'orchestra</i>
Lettera C	<i>Sistro piccolo sistro grande due sistri molto forte e sonori</i>
c. 1	<i>Sarrusofono senza rinforzare Rigo dei sistri</i>
c. 2	<i>Legato e fresco di timbri</i>
c. 3	<i>SI rinforzi le parti centrali</i>
c. 7	<i>Il raddoppio dell'8° dell'ottavino insino alla metà di questa battuta</i>
c. 8	<i>Qui il tintinnio metallico dei tamburelli sui punti indicati ma percossi leggerissimamente tanto da non udir che i sonagli, con sistri Aura magica</i>
c. 13	<i>NB. Eccede la tonalità di <u>sol</u> per causa del tema a passacaglia e conviene rallegrare l'insieme con dei fregi e dei timbri acuti frizzanti</i>
c. 18	<i>Arpa acutissima Piatti attutiti subito Cade la tazza e si spezza Qui coll'ultima ottava acuta (mi, sol, do, ultimo tasto) della celesta unita a flauti acutissimi, a triangolo, piatti non troppo forte</i>
c. 22	<i>Bucina lontana che suona il <u>classicum</u></i>
c. 25	<i>Terpnos suonando un auloi funebre</i>
c. 27	<i>NB. L'istrumento che eseguisce il soggetto deve essere messo in evidenza. Il resto è indecifrabile perché in parte cancellato</i>
c. 31	<i>Musica magica Sistri bassi Diapason Triangolo basso come timbro d'orologio antico Arpe basse e Fonospira <u>sol</u> e <u>re</u> <u>Metà pizz. metà arco</u></i>
c. 33	<i>Stromentale ancora più corposo di prima NB. Tornerà nel quint'atto</i>
c. 37	<i>Piatti soli assecondando l'azione per mezzo della corona Vel se conservo il taglio</i>
c. 42	<i>Violini timpano clarinetti arpa e trombe</i>

c. 43	<i>Gong un colpo e continuare l'oscillazione</i> <i>Tenebre</i>
c. 44	<i>Timpani dell'organo</i> <i>Timbri magici</i>
p. 46	<i>Diminuisce il numero degli strumenti ad ogni due accordi</i>
c. 51	<i>(Modificato in partitura)</i> <i>Anche fag. E ottoni frazionando, aggiungendo man mano strumenti</i>
c. 54	<i>La risata è negli strumenti</i>
c. 55	<i>Si battono i quattro quarti. IL movimento è quindi rallentato ma non ne è scemata la gagliardia ritmica né l'impetuosa violenza, anzi è aumentata</i> <i>Corni chiusi Trombe Tromboni</i> <i>NB. Le viole e i violoncelli hanno il trillo rinforzato dalla corda vuota la</i>
c. 56	<i>NB. Modificato un accordo in partitura</i> <i>Claque bois</i> <i>Gong piatti</i>
c. 57	<i>Pesante sarrus</i> <i>Pizzicando con la mano sinistra in posizione</i>
c. 59	<i>Ride ma senza aggiungere note o suoni di risate (come oggi stoltamente si usa)</i>
c. 60	<i>(ferale)</i>
c. 62	<i>Violini come singulto</i>
c. 65	<i>Viole Fag. Violoncelli Contrabbassi fagotti</i> <i>Trombe clarinetti Trombone clarone</i> <i>Ben distinte le tre note del basso</i> <i>Tutta l'orchestra</i>

Atto III	
Osservazioni preliminari: Il fascicolo presenta una carta in formato verticale che racchiude le altre in oblungo. Funge da frontespizio e reca il titolo L'orto di porta Capèna. Nella carta 28 viene annotato il numero dei minuti dal principio (non presente negli atti I e II). Molta più attenzione è qui dedicata all'orchestrazione, soprattutto al numero esatto di strumenti da impiegare.	
Carte	Indicazioni di Arrigo Boito sull'orchestrazione
Frontespizio	<i>Atto III L'orto di porta Capèna</i> <i>I° parte (insino a tutta la pag. 36)</i> <i>Le beatitudini</i> <i>IL Parthenion cristiano</i> <i>Asteria e Rubria</i> <i>II° parte (dalla pag. 37 insino alla battuta undicesima della pag. 54)</i> <i>Fanuel e Rubria</i> <i>Fanuel, Rubria, Simon Mago, Gobrias, La II° Simonia</i> <i>III° parte l'(dalla battuta undicesima della pag. 54 insino alla fine)</i> <i>[con pastello rosso]: m. 41</i> <i>Poi a penna: m. 38 col taglio della parabola m. 36</i>

c. 1	Sono previste due arpe in partitura <i>Oboe corni inglesi, un fagotto per il basso; continua l'oboe coi due corni inglesi ed il fagotto; i fiati prolungano insino all'attacco della voce; archi</i>
c. 2	<i>NB. I contrabassi hanno la 4° corda accordata sul <u>mib</u>; ripetere la disposizione 5°+6° e non altra darla anche ai flauti e all'ottavino; 3 clarinetti, flauto, flauto, flauto; continuano gli stessi timbri; viole, violoncelli, contrab., corni 1° e 3°, 2°, 4° e 5°; senza arpeggio</i>
c. 3	<i>Tutti gli archi, i legni, i corni; v. 1, v. 2, viole, v.lli, fagotti, contr.; clarone; i contrabassi ristabiliscono l'accordatura normale</i>
c. 4	<i>Clarine, clarinetto, 2 flauti, oboe, corni; 3 fagotti, violoncelli, contrabassi</i>
c. 5	<i>1° fagotto; Corno inglese, oboe, corn. Ingl.; viole, 1° fagotto, fagotto, violoncelli senza contrab.; clarinetti, clarinetto basso, corno 1°; corni, viole, C. I., oboe, violini, viol.lli, fagotto, violini; i violini sulla 4° corda, violoncelli, contrab., arpe vibrando; Contrabassi nell'accordatura normale.</i>
c. 6	<i>Attacco dei clar.; continuano gli stessi timbri per tutto il Kola</i>
c. 7	<i>1 e 2do Corno inglese, tre fag, 2 fagotti due; flauti; tre fagotti; trombe, viole, viol.lli, clarone, fagotti, tromboni, Contr.; violini, viole, viol.lli; NB. <u>Flauti</u> coi violini I all'ottava alta unisoni l'<u>oboe</u> il canto i <u>corni inglesi</u> la parte bassa dell'armonia. I clarinetti le note centrali buone. Sia molto sentito il si bequadro.</i>
c. 8	<i>Trombe; viol.lli, contr., fagotti; flauti, oboe e clarinetti nelle note buone e corni inglesi; 3 trombe, corni; corni, cessano le trombe; viole e 1° corno amorosamente, 1° e 2° corno appassionato, violini divisi, viol.lli, Fag., contr. unissono</i>
c. 9	<i>Viole, 1° corno, corno secondo, violoncelli, 2 corni inglesi, fagotti, contrabasso nota reale; 2° corno, 3° corno, corni ingl.; 4° e 5° corni, clar. Ccar. clar., oboe, trombe, contrab.; corni, tutti I violini, tutti i II ni; fagotti, sempre viole, corno 1° 3°, corno 2° 4°, clarone; ripigliano viole, corno, corno</i>
c. 10	<i>Viole, corno, corno, corno, corno, clarone, fag. 1, corni 1° e 2° inglesi, flauti, archi; violoncelli soli</i>
c. 11	<i>Oboe, C.I., C.I., Fag., Fl., Fl., Cl., Cl., Fag., Fag., Flauti, corni 1° e 3°, oboe, corno</i>
c. 12	<i>Fl., Cl., Cl., Corno, V. I, 2ndi, Viole, V.lli, Ott., Fl., Fag., 3 2 corni, V.celli corde doppie, V. 1°, V. 2°, Viol</i>
c. 13	<i>Il re al fagotto, 3 oboe, corni, 2 corni, viol.celli, clar., clar., clartto, ottavino, flauti, I Arpa con 8° bassa, II Arpa con 8° bassa, archi incrociatisi con raddoppi</i>
c. 14	<i>Flauti, V.lli, Fag., oboe solo, violini e viol, arpa 1°, flauto, violini e viole, fagotto, v.lli, archi</i>
c. 15	<i>Ottavino, 1° viol., 2di, viole, v.lli, clarinetto, claritto [sic!], Fag.</i>
c. 16	<i>Tromba in la, Fag., oboe</i>
c. 17	<i>Ottavini, flauti, arpe, 1 e 2 viol, viole e viol.lli</i>
c. 18	<i>Due clarinetti unisoni coi flauti e coll'arpa, clarinetti soli e arpa, armonioso, dolce, legato, qui anche i contr. Unissono coi violoncelli, 3 flauti, 2 flauti</i>
c. 19	<i>Colle voci flauti, flauto, flauto, clarinetto Boito annota [a matita leggerissima]: NB. Per lo strumentale qui forse in questi rallentandi abbandonare poco a poco il quartetto per gli</i>

	<i>strumenti a fiato, flauti bassi, corni.</i> In questa particella questa annotazione non è più presente
c. 20	[a matita leggera] <i>armonie tenute dei legni, [alle arpe] sonoro a pieni mani, NB. Raddoppiare con legni e corni e archi gli accori nella loro tessitura esatta</i>
c. 21	Arpe e arpsicordo
c. 24	Ancora archi, corno note insistenti, Fag., clari.
c. 27	Clar, corni, clar., archi, corni
c. 28	<i>Fl., clar, Fag, minuti undici dal principio, Due arpe, clarinetti, clarone, contr., glissando corde omonime, A tempo esatto Vedi partitura per la grafia esatta.</i> [sbarrato] <i>Qui le figurazioni dell'arpa 1° e 2° quanto più veloci e leggere possibile sempre glissando sulla omonime ad libitum come disegno, ma perfettamente a tempo come misura di battuta.</i>
c. 29	<i>Flauti leggerissimi, flauto, Fag., violini sordine, viole sord., v.lli sordine, corno</i>
c. 30	<i>Legni, oboe, due corni ingl., migliore grafia, clar., 1 e 2 violini, viol.lli, Bassi, viole, ii violini, legni, fag., clarinetto, molto marcata la prima semicroma delle terzine, archi con sordini, rettifica: ogni quarto è diviso in terzine di tre crome</i>
c. 31	<i>legni</i>
c. 32	<i>Corno, clarinetti, violini divisi, Violini II, viole, violoncelli, contrabassi [poi cancellato con pastello blu], clar.tto, legni sinistri, clar. bassi, clarone cont., fagotti e violoncelli e contr. Variando, flauto 3° battuta, oboe, clar. basso molto sensibile</i>
c. 34	NB. Modificare in partitura
c. 37	NB. È spostato in partitura l'accento ritmico
c. 39	NB. Semplificato in partitura
c. 40	<i>martellate</i>
c. 41	<i>Violoncelli con qualche tocco di corni e più tardi di clarinetti nel tessuto armonico e C.I. al lamento per aggiunger luci e colori</i>
c. 42	<i>Ii, 2ndi, viole e legni, marcare il lamento <u>sibb, lab</u>, cessano i legni, con gran forza sia urtati questi due accordi, fag., viole</i>
c. 44	<i>Violini, Iindi violini e clar., v. soli, viole, violoncelli, contr., contrab., viole, contr., viole</i>
c. 45	<i>Clarone, corno, flauto, Fag.</i>
c. 51	<i>Trombe, corni</i> NB. Compire bene il discorso delle trombe meglio che in questa battuta non sia
c. 52	NB. In partitura la figurazione muta nella battuta seguente non già in questa NB. Rettificare la forma delle terzine acute e medie sostituire il fa bequadro al si con queste e negli acuti scrivere [annota gruppo di tre semibiscrome]
c. 56	<i>NB. Fusione di timbri</i>
c. 60	Rettificare qui
c. 61 e 62	[a matita leggera] Questo è un buon posto per preparare la nuova tonalità dei clarinetti e del clarone.
c. 65	<i>Con la maggior sonorità, anche flauti ed altri strumenti, legni, Fl., arpe e corni, Violini I e II raddoppiare il canto con ottave</i> Osservare l'accento sincopato NB. Mutato in partitura

	<i>Si ravvisa una piena e dolcissima sonorità. Flauti coll'arpa alta, trombe nel centro, tromboni?</i> <i>Poi gradatamente la ricchezza dei timbri e delle parti diminuisce sì a lasciare un semplice basso, indi un pedale</i>
c. 68	Violini I, <u>suoni armonici</u> , I leggio, II leggio, III leggio, violini Iii, viole suoni normali, violoncelli e contr.
c. 69	<i>Fine dell'Atto III</i> <i>Ultimo esperimento fatto dopo i tagli: minuti 41 calanti</i> <i>[a matita leggera] ultimo esperimento min. 37</i>

Atto IV (I parte)	
Osservazioni preliminari: 1-68 carte. Il titolo riportato è <i>Oppidum</i> . Le ultime cc. non sono numerate ma catalogate per lettere. Si tratta del finale della prima parte del quarto atto e forse erano tutte battute da strumentare.	
Carte	Indicazioni di Arrigo Boito sull'orchestrazione
Frontespizio	[in matita rossa] <i>Oppidum (factus ab unguem)</i> <i>20 minuti</i> [a matita leggerissima, poco leggibile] <i>Osservazione da ? fatta dopo l'ultima lettura / Assicurare colla maggiore precisione ed evidenza mediante segnali di trombe gli attacchi interni dei cori</i>
c. 1	<i>Ritmo di 3 battute</i> <i>(Qui i violoncelli acutiscano col cavo della mano verso la metà della corda l'oscillazione.)</i> <i>3° corda vel pizz. colle due mani vel arco sol-re e pizz. colla sinistra il do. Vel tutto arco</i> <i>Ritmo di quattro battute</i> <i>NB. (eliminare tutte le assimetrie nel computo della battute, non aggiungono verità e confondono la lettura)</i> <i>Viole o fagotti, FAg., viole</i>
c. 2	<i>Fag., corni, viole, violini</i> <i>Sordine</i> <i>Ritmo di 3 battute</i> <i>I Fagotti continuano l'ottava basse dei corni</i> <i>Sordine in parte</i> <i>Senza sordine, viole</i>
c. 3	<i>Corni e trombe</i> <i>Corni, 8va ottavini, clarinetti, flauti, il massimo della forza, violini</i>
c. 4	<i>Clarone e corno</i> <i>Ritornando gradualmente al movimento iniziale</i> <i>Oboe</i> <i>Fag., v.lli, contrab. Soli</i> <i>Trombe e buccine, contr. E sarr., squillo lontano</i>
c. 8	<i>Corni, fagotti, sei battute all'unissono</i> <i>[a matita leggerissima] l'attacco non è perfetto</i> <i>Ripiglia l'identica membratura iniziale e così pure pei bassi</i> <i>Imi e 2di Violini e flauti, clar.ti e oboi, clar.ne, viol.lli, contr.</i> <i>All'uniss., viole, viol.lli</i>

c. 9	<i>Imi e 2di violini, clar.tti, oboi, clarone, fagotti, viol.lli, viole, contr. Unissono, viole e viol.celli e contr., viole e viol.lli, viol.lli e contr., viole, contrab., trombe, mi grave 1°violini, Iidi violini e flauti la nota inferiore delle terzine</i>
c. 10	<i>Trombe in orchestra, trombe sul palco Trombe in orchestra</i>
c. 15	<i>Viole 2 corda, violini sulla 4°, contr. Violini e viole 2° corda, viole, violini, qui trombe dal circo, squilli verso l'ingresso esterno dell'oppido</i>
c. 20	<i>Orchestra, trombe dalla cavea, oboe NB. La nota dell'oboe sul palco scenico sia tenuta finché la folla abbia quasi sgombra [sic!] la scena</i>
c. 21	<i>Oboe 2do, oboe 1°, tympanum, corno, (ottava frigia), spigliato (saltatio), mese, triade lidica raddolendo, crotali, mese, mese, mese, cessano i crotali</i>
c. 24	<i>[alle buccine] alternando le respirazioni per rispettare la continuità della nota NB. Modificare il tumulto [?] [sottolineato con pastello rosso]</i>
c. 25	<i>Violini 1-2, viole, violoncelli, contrab. Litui, buccine lontane NB. Qui sopprimere le voci NB. Esaurire prima la concatenazione degli squilli, poi le voci NB. Bada di non turbare ne col dialogo in scena ne colle voci interne i punti caratteristici degli squilli</i>
c. 26	<i>Modificare le voci [sottolineato con pastello blu]</i>
c. 27	<i>NB. Prolungare d'una battuta lo squillo. Modificare le voci Largamente vibranti i litui ed anche il movimento tende ad allargarsi</i>
c. 28	<i>NB. Modificare le voci [sottolineato con pastello blu] Trombe in do Prolungare di una battuta Trombe, 1 e 2 violini, oboe, clar.tti, viole, viol.lli Modificato in partitura</i>
c. 29	<i>Modificato in partitura Contrab., Fag. Clarone</i>
c. 33	<i>Lo stesso movimento ma col rapporto doppio semiminima=minima Tromboni NB. Quanti più strumenti possono senza uscir dalla tessitura scritta</i>
c. 37	<i>Qui marcata ma ancora piano come chi sa d'essere inteso senza alzare la voce Nel basso legato il primo do al fa, puntato il fa; un poco sforz. Il do basso</i>
c. 40	<i>[a matita leggerissima] verificare e al caso rettificare l'andamento ritmico nella forma più semplice e simmetrica [?]</i>
c. 43	<i>Trombe e flauti Corni Clarin.tto basso in la NB. Forza e leggerezza spirituale i timbri</i>
c. 45	<i>NB. Si esprima con timbri ben scelti questo colore di forza e leggerezza spirituale NB. Alternando strumenti ad ogni battuta</i>
c. 50	<i>NB. Semplificare i cori intuendo esattamente gl'intervalli di S. Mago</i>
c. 51	<i>Semplificare per i cori questa battuta</i>
c. 52	<i>Accordi di strumenti che leghino</i>

	<i>Corni, tromboni, arpe 1°, repentinamente solenne e tranquillo i timbri religiosi ethos velato</i> <i>Marcando l'elemento binario</i> <i>Marcando l'elemento ternario</i>
c. 53	(Molto rinforzato in orchestra il credo)
c. 54	<i>Da trascriversi nelle proporzioni del 16/6 con ritmo di tre battute</i> <i>Due oboe o meglio due flauti</i>
c. 55	Regolarizzare i colori qui
c. 58	<i>Non greve l'orchestra, spicchino le voci</i>
c. 60	NB. Due masse di timbri vigorosi alternate
c. 66	Rinforz. Gradatamente e rapidamente si aumenti la forza del basso
c. 68	Due battute ricordarsi per la partitura
A-B-C-	Tutta l'orchestra legatissimo Tutta l'orchestra possibile coi rapporti delle estensioni e pp.

Atto IV (II parte)	
Osservazioni preliminari: Spoliarium	
In BO_NER_11 (teatro e melodramma), conservata all'interno di una carta pentagrammata con su scritto "Lallatio mortis", è presente una carta in formato oblungo in cui Boito scrive (come un appunto): «per le nove pagine da pagina 52 a pag. 61 chiedere al M° Toscanini a cui furono da me prestate».	
Carte	Indicazioni di Arrigo Boito sull'orchestrazione
Frontespizio	Spoliarium Pag. di partitura 60 (testimonianza dell'esistenza della partitura, il numero di pagine corrisponde a A) NB. Si passi in attenta rassegna la grafia del tempo ove parmi siensi alcuni equivoci
c. 3	NB. Le 8ve furono aggiunte in un'ultima revisione e non sono in partitura. Testimonianza di stratificazione del lavoro.
c. 5	<i>Timbri biechi</i>
c. 7	<i>I° squarcio</i> <i>Agitato, quasi presto</i> – viene poi mutato nella partitura d'orchestra, dove scrive inizialmente <i>quasi presto</i> , ma poi lo cassa. Questo è un altro segnale dei cambi di Boito.
c. 8	<i>II° squarcio</i>
c. 9	<i>3° corno chiuso, quartetto corni</i> <i>Trombe nel sacco</i> <i>Corni chiusi con grande violenza</i>
c. 13	NB. In questa partitura queste cinque battute sono diventate <u>sei</u> con modificazione Macchina brontea Pagina di ricopiare
c. 16	<i>Orchestra, Violini divisi e flauti, trombe, clar. e oboe e C.I., Viole, V.lli, contr. unissono</i>
c. 18	<i>Violini divisi o forse violoncelli divisi, viole, corni, clarone, seguono violoncelli divisi, premendo con l'arco assai, flauti</i>

	<i>NB. A questo punto tre bemolli in chiave in partitura</i>
c. 19	<i>Premendo assai con l'arco Qui ben sensibile la parte intermedia Fl., C.I., Oboi, I Violoncello con sordina attacca sulle semicrome pag. 10 Atto III Attacco dei flauti, v.llo solo, archi, flauto, tromba</i>
c. 20	<i>Fl., arco, tr., Fag., ob., Fag., fag., fag., corno chiuso, corno chiuso, quartetto senza sordine, cl. Un po' ritardando, archi senza sordine, arpe e viole, oboe, arpa, clarinetti, arpa, violini II</i>
c. 22	<i>NB. In orchestra, per le arpe, continuare la tonalità bemollizzata pure pei clarinetti e clarone</i>
c. 23	<i>In partitura cinque bequadri</i>
c. 25	<i>Due arpe sulle due corde omonime si# e do bassissime tremolando Due V.lli due contrabbassi sul do profondissimo In queste due battute appena sensibile il tremolo nel suo inizio ma crescendo ma sempre nel piano Timpano intonatissimo détente</i>
c. 27	<i>Riflesso di corni</i> <i>NB. Non devono isturbare l'insieme degli accordi discendenti quindi non alle arpe</i>
c. 28	<i>Due flauti, 2 trombe, riflesso d'otoni dolcissimi, arpe, legni, violini, contrab. Due sulla 4° corda in mib, arpe, Viole, contr., timp. Org., viole, violoncelli</i>
c. 32	<i>NB. Riempiere con ritmi il vuoto che c'è sopra</i>

La partiturina, dunque, reca moltissime indicazioni attorno all'avanzamento della strumentazione dell'opera, così come diverse annotazioni su modifiche, omissioni, semplificazioni, pentimenti e variazioni di passaggi già composti. Accanto alle titubanze e ai dubbi, però, Boito manifestava in queste carte anche delle idee chiare ed inequivocabili; infatti, accanto ad appunti come «regolarizzare i colori», in alcuni punti si ritrova anche: «quanti più strumenti possono [aggiungersi] senza uscir dalla tessitura».

In questo documento sono interessanti non solo i riferimenti agli strumenti da utilizzare, ma soprattutto le annotazioni che evocano idee relative ai timbri e alle atmosfere. Vi si ritrovano infatti indicazioni quali «timbri magici», «tenebre», «musica magica», «aura magica», «timbri dolci», «densità nell'interno dell'orchestra», «timbri malati», «timbri biechi», «leggerezza spirituale», «riflesso di corni», «riflesso d'otoni dolcissimi», «prima luci dell'alba», «primi bagliori dell'alba». Leggendo soltanto questi esempi, scelti tra tanti altri di cui si può avere riscontro nelle tabelle, si delinea l'immagine di Boito come generatore di non sono

solo “visioni” ma atmosfere generate dagli impasti timbrici attraverso i quali l’autore intende racchiudere intere scene, raccontare personaggi, ambienti. L’idea di un’armonia di suoni tradotta in immagine, di «un’epifania sonora del prodigio, è soprattutto coloristica e conferma la convinzione boitiana di una precisa corrispondenza cromatica di timbri e toni musicali».⁹²

Le osservazioni portate alla luce dallo studio della partiturina rappresentano, nel processo di orchestrazione del *Nerone*, la fase propedeutica alla stesura della partitura d’orchestra dell’intera opera. A confermare che il lavoro sulla particella, infatti, fosse precedente a quello sulla grande partitura risulta evidente dal fatto che, sebbene il quinto atto non sia musicalmente mai esistito nella partitura d’orchestra, quel poco che rimane della sua musica si presenta abbozzato in particella, quindi rimasto in una fase rudimentale.

⁹² D’ANGELO, *op. cit.*, 2010, p. 179.

Riporto integralmente quanto citato da Emanuele d’Angelo nel suo saggio relativo al programma ideato da Boito per *La danza dei colori o Iride* dell’*Ero e Leandro*: «L’azzurro; il giallo; il verde; il viola; il rosso. Con questo ordine si succedrebbero i colori della nostra danza, a volere completare l’iride si potrebbe aggiungere infine il cilestre e l’amaranto. Mi spiego: 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 Morfeo che è il Dio del sonno e da Fantasio che è il genio dei sogni. Il ballo di queste Uranie sarebbe lento, patetico. Per secondo viene il giallo. Qui il ballo sarebbe vivacissimo. Otto ballerine vestite di giallo e con moltissimo oro, saranno guidate dall’Aurora e dall’Abbondanza, e qui grande sfoggio di cornucopie, di raggi, di spighe d’oro, etc. Il verde sarebbe per terzo e sarebbe rappresentato da ninfe marine, da Nereidi adorne di conchiglie d’argento ed alghe. Le condurrà la Speranza alata, accompagnata da piccoli amori portanti un ramo di biancospino ed un’ancora d’oro. Dopo questa Speranza verde verrebbe il Dolore accompagnato da meste figure vestite di viola e la Speranza a quella vista fuggirebbe e seguirebbe una coreografia di pose tragiche con pugnali, con catene, etc. Per ultimo Amore con Eufrosine (che è la personificazione della gioia) verrebbero a rendere gaio e focoso il finale del ballo; dietro ad essi molte allegre figure vestite di rosso menerebbero danze vivacissime portando fiaccole rosse e nappi. Allora tutti i colori ballerebbero insieme e qui si potrebbe aggiungere (senza fare per essi una entrata figurata e speciale) l’amaranto e il celeste. Ogni schiera di ballerine rappresentante il loro colore avrebbe una lunga sciarpa della stessa tinta, e per finire la danza, con un quadro vario per gli occhi, si potrebbero vedere queste sette lunghissime bende unirsi in un semicerchio e rendere l’esatta immagine dell’Iride». Cfr. D’ANGELO, *cit.*, pp. 179-180.

Sembrerebbe allora che Boito abbia abbandonato la partiturina una volta avviato il lavoro di orchestrazione sulla partitura d'orchestra. Tuttavia, non fu sempre così. Nonostante la partitura rappresenti la fase successiva dell'orchestrazione della stesura dell'opera (solo di quella?), come sopra accennato, Boito ritornò costantemente sulla particella per rivedere passaggi, sezioni, per depennare, ma anche per studiare nuove soluzioni legate a nuove suggestioni sonore. Nella partiturina vi sono numerose annotazioni che testimoniano questa modalità di lavoro da parte di Boito: «semplificato in partitura», «spostato in partitura l'accento ritmico», «in partitura la figurazione muta nella battuta seguente», «cancellare anche in partitura le note superiori».

Dunque, il passaggio dalla partiturina alla partitura non è consequenziale e unidirezionale. Piuttosto il lavoro è dato da un continuo ritorno prima sull'una, poi sull'altra e viceversa. Infine, questa corrispondenza tra le due fonti permette di ricavare un'altra informazione: non di poco conto. In «partiturina», sul frontespizio dello *Spoliarium* (atto IV, parte II), Boito segnava un rimando: «pag. di partitura 60». La pagina 60 della partitura d'orchestra, effettivamente, corrisponde proprio all'inizio dello *Spoliarium*. La conclusione abbastanza naturale che si deduce mi porta a sostenere che ogni qualvolta Boito in particella si riferisca a una partitura, questa è senz'altro quella autografa conservata alla Palatina, datata 12 ottobre 1916, a firma Arrigo Boito e Kronos.

L'ORCHESTRAZIONE COMPLETA DELLA PARTITURA D'ORCHESTRA 1916

La connessione tra l'abbozzo a particella e la partitura completa del *Nerone* è dunque stata sempre costante. Boito continuò a frequentare entrambe le fonti di cui oggi disponiamo e che ci permettono di comprendere come lavorasse. Nella grande partitura abbiamo la possibilità di osservare la concretizzazione delle visioni concepite in particella; si riesce a vedere lo stadio finale (o quasi) di quel lavoro di orchestrazione cominciata in piccola scala. Tuttavia, è da ammettere anche che Boito ci abbia anche abituati ad accogliere con cautela i termini che prevedano una fine; ecco perché, anche se in stadio "finale", alcuni punti della partitura orchestrale, come già emerso nelle pagine precedenti, evidenziano ancora tentennamenti,

esitazioni e dubbi. Non mancano in partitura, infatti, annotazioni di Boito quali «da colmare» oppure «mancano i colori».

La compagine orchestrale voluta da Boito per il *Nerone* è molto ampia. La partitura è concepita per grande orchestra, un'orchestra a quattro, e prevede l'utilizzo di un complesso vario e nutrito di percussioni, così come quello di strumenti poco comuni negli organici dei teatri d'opera dell'epoca. Se il sarrusofono era uno strumento non usato in orchestra e tipico invece delle bande, Boito aveva previsto anche l'utilizzo addirittura dell'*hydraulis*, l'organo idraulico utilizzato dai romani per accompagnare le lotte dei gladiatori nelle arene, con l'idea di farlo costruire per poterlo usare nel *Nerone*. L'idea dell'impiego dell'*hydraulis* è un caso esemplare che dimostra quanto Boito avesse studiato l'epoca nella quale l'opera è ambientata e quanto fosse forte la sua volontà di ricreare il suono del fasto e della decadenza di quel preciso periodo storico. Accanto all'organo idraulico, infatti, la romanità musicale del *Nerone* è presente con le folte compagini di tibie, buccine, trombe romane, usate sia sulla scena sia fuori scena.⁹³

Nella sua biografia, Piero Nardi racconta che Boito nel 1911 si trasferì a Sirmione per trarre da quell'isolamento l'ispirazione che gli fosse utile a strumentare l'opera.⁹⁴ Questo accadeva perché, sotto pressione di Ricordi, Boito potesse finire il *Nerone* e darlo probabilmente alla Scala nel 1913 sotto la direzione di Arturo Toscanini. Ipotizzare quando Arrigo Boito cominciò a dedicarsi alla composizione della partitura d'orchestra, dunque alla completa strumentazione del *Nerone*, è pressoché possibile, a differenza invece di quanto risulti difficile definire i limiti cronologici delle fasi di elaborazione dell'orchestrazione schematica della partiturina.

La prova che la partitura d'orchestra che abbiamo ereditato fosse nata proprio in questo periodo del Novecento è data dalla corrispondenza tra Boito e Ricordi. Da Sirmione il poeta-musicista scriveva all'editore per richiedere la carta da musica che gli occorreva per la partitura: «La carta adoperata dal Puccini per me

⁹³ Sull'ossessione di Puccini per la riproduzione del suono locale basta ricordare la ricerca maniacale dei suoni esatti delle campane del mattutino romano da inserire nella partitura dell'atto III di *Tosca*.

⁹⁴ NARDI, *op. cit.*, 1942, p. 685.

è troppo vasta. Venga quella di Parigi di cent. 32 per 40. Quando si tratterà di rigarla avvertimi che c'intenderemo».⁹⁵ E ancora: «Se hai ordinata la carta a Parigi aspettiamo quella, non tarderà ad arrivare. La carta che ho sottomano (quella che tu mi hai data) è buona, ma, dopo la raschiatura, anche usando le debite cautele, beve non poco inchiostro... Le proporzioni vanno rettificate così: 30 x 40». E nel *post-scriptum*:

per la rigatura ecco le norme: largo margine interno e ciò pel doppio scopo di agevolare la cucitura delle pagine nel rilegarle con linguetta di tela e di indicare chiaramente gl'istrumenti e le eventuali avvertenze, i nomi dei personaggi, la distribuzione dei cori che sarà mutevole che nelle altre opere. Ma per essere più sicuro desidero veder prima un campione di questa rigatura in 24, 28, 32 righe. Le indicazioni degli strumenti le scrivo io, non devono essere stampate. Una sola riga per la grancassa, una sola riga per i piatti, una sola riga per un altro strumento a percossa. Queste tre righe vanno segnate sul margine inferiore della partitura; per spiegarmi meglio, vanno segnate sotto i contrabbassi.⁹⁶

Con un altro *post-scriptum* Boito tornava a puntualizzare: «Per le buccine c'è tempo. Bisogna chiedere al Mahillon le *buccine cromatiche* (forma eguale di quelle di Pompei) e chiederne una di prova».⁹⁷ Tenendo fede alla narrazione di Piero Nardi, si giunge alla ipotesi piuttosto fondata che non esistesse una partitura del *Nerone* con l'orchestrazione completa prima del soggiorno a Sirmione, ovvero non prima del 1911. Strumentare l'opera fu un lavoro estremamente faticoso per Boito, dato che si convinse di avere conoscenze carenti della tecnica di orchestrazione. A questo problema si aggiunse anche quello dell'armonia: Nardi racconta che il compositore «a Sirmione pretendeva di essersi accorto di “non sapere la musica”, e

⁹⁵ Arrigo Boito a Giulio Ricordi, 8 febbraio 1912:

<https://www.digitalarchivioricordi.com/it/letter/display/LLET000128>

⁹⁶ Cfr. NARDI, *op. cit.*, 685-6.

⁹⁷ *Ibidem*.

Victor-Charles Mahillon, musicista belga (Bruxelles 1841 - Saint-Jean-Cap-Ferrat 1924), fu curatore del museo organologico del conservatorio di Bruxelles e direttore della fabbrica di strumenti a fiato fondata dal padre.

di dover ricominciare la sua educazione, sprofondandosi in studi di armonia»,⁹⁸ che egli fissò in quattro quaderni-trattati.⁹⁹

L'ORCHESTRAZIONE COME «VANA RICERCA DEL SAPERE E DELL'IDEALE»?
La convinzione di non possedere gli strumenti adatti, le conoscenze opportune per completare la strumentazione del *Nerone* condussero Boito a una ostinata e faticosa operazione di sperimentazioni e di studio. La procrastinazione di quegli esiti a cui le sue ricerche dovevano giungere causò anche uno stato di malessere che Boito non mancava di esprimere a Giacosa, suo fraterno amico:

I libri che hai studiato sono più che sufficienti e non cercarne altri, non imitarmi in questa vana, affannata, maniaca e vigliacca ricerca del sapere e dell'ideale, ti ho istillato nel sangue il mio veleno e ne ho rimorso. Schakespeare [sic] con poche pagine di Plutarco dava anima e forma ai suoi drammi romani, a Schakespeare [sic] sarebbero bastate venti pagine del Villani per scrivere il Provenzano.¹⁰⁰

Boito era ben consapevole della sua lentezza nel lavoro, della sua procrastinazione, dei suoi sviamenti. Erano tutti sintomi di quella che egli stesso aveva definito «vana, affannata, maniaca e vigliacca ricerca del sapere e dell'ideale».

In quel soggiorno a Sirmione, come lo stesso Nardi racconta,¹⁰¹ riempiva centinaia e centinaia di schede di ogni forma e dimensione, appuntava farneticamente in ogni spazio rimasto anche solo di uno stralcio consumato di carta, sottolineava, commentava e vergava metodi e trattati di orchestrazione, improntava proporzioni armoniche e soluzioni giocate sulla combinazione simbiotica suono-

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Sugli aspetti legati alle soluzioni armoniche adoperate da Boito e i suoi relativi studi si veda Paolo Rossini, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 35-52: 45-51.

¹⁰⁰ Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, s.d. (ma dopo il 24 novembre 1882), in D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, cit., pp. 95-96

¹⁰¹ NARDI, *cit.*, p. 686.

colore.¹⁰² Tutto questo procedere nella stesura dell'opera non era tra l'altro affatto lineare, anzi piuttosto irregolare e confuso, tanto che Boito stesso si smarriva tra le sue annotazioni, non trovando a volte il bandolo della matassa. Fa sorridere una carta in cui egli annotava «Pag. 3 / Giusto il fa diesis del Fag. che urta col sol del corno»; ma, avendo ripreso questo appunto evidentemente tempo dopo, scriveva sotto: «di che atto?».¹⁰³

«Partiturina» e partitura d'orchestra rivelano aspetti dell'orchestrazione del *Nerone*. Molti altri emergono dall'analisi del resto del materiale preparatorio. Molti erano tentativi, abbozzi, esercizi destinati ad ardere nel caminetto del drammaturgo, come raccontato da Raffaello de Rensis nei suoi curiosi aneddoti:

Le pagine musicali [di Boito] scomparivano entro una panciuta cartella posata sul tavolo del Maestro, il quale – geloso com'era di quanto scriveva – non usava il compiacente cestino, ma stracciava in minutissimi pezzi i suoi manoscritti, raccogliendoli nella famosa cartella. E quando arrivava il triste giorno, [...] ordinava al cameriere brontolone: – Prendi e porta di là. Il cameriere portava tutto di là ed accendeva il caminetto e dava principio all'esecuzione del *Nerone*. Fuoco di gioia!¹⁰⁴

Tuttavia, anche se presumibilmente il compositore si sbarazzò di materiali reputati non più utilizzabili e utili alla creazione dell'opera, tante carte furono conservate da Boito. Queste sono infatti contrassegnate in lapis rosso o blu come «scarto» oppure «rifiuto», ma sempre comunque conservate. Di questo accumulo di materiali fanno parte anche i diversi palinsesti di soluzioni musicali collezionati dall'autore durante tutto il percorso di gestazione dell'opera. De Rensis, a tale proposito, riporta la

¹⁰² Sul riordino e progetto di catalogazione delle carte si veda PAOLO 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, LIM, 2001, pp. 389-400.

¹⁰³ Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, *Nerone* carte preparatorie, XII B, 52: <https://archivi.cini.it/boito-web/documenti/detail/IT-FGC-ST0013-003684/xii-b-52-pag-9-giusto-fa-del-fagotto.html?fromTree=1>

¹⁰⁴ RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito. Aneddoti e bizzarie poetiche e musicali*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, p. 91.

risposta di Camillo Boito ad Alessandro Luzio che gli aveva chiesto se il *Nerone* fosse finalmente compiuto: «Finitissimo; il guaio è che di molte parti ha fatto due, tre, quattro redazioni, tra cui il suo pensiero oscilla ancora irresoluto...!».¹⁰⁵

Oltre alle cartelle che contengono carte con studi e soluzioni armoniche legate alla psicologia dei personaggi dell'opera,¹⁰⁶ ce ne sono altrettante che conservano i materiali propedeutici all'orchestrazione del *Nerone*. Particolarmente rilevanti nell'ottica dello studio condotto da Boito sulla strumentazione dell'opera sono le cartelle XII B e XVIII A questo lo metti in nota: dove sono conservate lo avrai già detto prima.¹⁰⁷ All'interno si ritrovano calcoli di rapporti di forze strumentali, esempi di raddoppi d'ottava, considerazioni sulla natura organologica e sulle potenzialità sonore di diversi strumenti, studi sui timbri, appunti di strumentazione di mano di Boito o suoi commenti a testi di altri, esempi di sinestesie date dal rapporto suono-colore, e così via.¹⁰⁸

Da questi suoi studi, Boito creò un vero e proprio piccolo trattato, una sorta di prontuario o manuale d'uso su come gestire le combinazioni timbriche di alcuni strumenti.¹⁰⁹ Questo prontuario, custodito nel fondo del Conservatorio di Parma, consta di diversi bifoli pentagrammati su cui Boito studiava gli effetti degli strumenti musicali relativamente a determinati registri sonori. Alcune pagine recano questi titoli: *Ottavino / Regione sopracuta, Base: 4° corda vuota della viola / Regione media, Base la 4° corda del Violoncello" / Regione bassa, Base 4° corda vuota del Contrabbasso / Regione profonda*. All'interno di queste carte, le osservazioni di Boito sui registri, e le sue riflessioni vantaggi e svantaggi, virtù e difetti di alcuni strumenti musicali in determinate fasce sonore, eventuali impasti

¹⁰⁵ Ivi, p. 93.

¹⁰⁶ Diverse cartelle raccolgono schede con soluzioni armoniche riconducibili a stati d'animo o emozioni. Vengono da Boito stesso intitolate ad esempio *Ansia, Inganni, Tensione, Insidia, Paura*. Queste carte possono facilmente essere consultabile sull'archivio digitale del sito www.arrigoboito.it, utilizzando il box di ricerca.

¹⁰⁷ Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, *Nerone* carte preparatorie.

¹⁰⁸ Alla fine di questo capitolo riporto, a titolo di esempio, alcune mie trascrizioni di carte boitiane relative a studi, considerazioni in materia di orchestrazione.

¹⁰⁹ Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, *Nerone* carte preparatorie, XII B, 23-30.

da evitare perché «difficili», dialogano con citazioni di Berlioz, Gevaert, con anche esempi musicali dal *Fidelio* di Beethoven. Vi si trovano anche degli studi sugli strumenti a bocchino degli antichi romani e la relativa traduzione in strumenti moderni; così come anche appunti in francese sull'*ethos* dei toni, con uno schema simile al circolo delle quinte, dove a ogni tonalità sono abbinati un carattere e un esempio dimostrativo nella letteratura della musica colta occidentale.¹¹⁰ Chiude questo piccolo trattato una considerazione che Boito scrive alternando l'italiano e il francese:

In un'orchestra ben costruita la famiglia degli stromenti ad arco rappresenta almeno i due terzi del numero totale degli esecutori. / La voix isolée d'un hautbois, d'une clarinette, d'un basson, d'un cor et même d'une flûte, a dans l'ensemble plus de corps que le son d'un violon, d'un alto, d'un violoncelle ou d'une contrebasse.¹¹¹

I materiali preparatori del *Nerone* relativi all'orchestrazione fanno emergere anche quanto studio Boito dedicasse all'arte di orchestrare di Giuseppe Verdi. Alcune carte, la cui trascrizione è in appendice al capitolo, riportano esempi tratti dal *Falstaff* o dall'*Otello* sull'uso sapiente che Verdi faceva della strumentazione, in particolare relativo all'impiego dell'ottavino, dei contrabbassi, dei tromboni; ma sono presenti anche riflessioni attorno ad alcune strategie di Verdi sulla semplificazione e abbreviazione della scrittura. A integrare questo piccolo trattato

¹¹⁰ Di seguito riporto alcuni testi che Arrigo Boito compendia e che sono conservati nel Fondo del Conservatorio di Parma: FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT, *Cours méthodique d'orchestration*, Lemoine et Fils, Paris – Bruxelles s.d.; ID., *Traité général d'instrumentation*, Gevaert, Gand 1863; ID., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Annoot-Braeckmann, Gand 1875; ID., *Les origines du chant liturgique de l'église latine*, Hoste, Gand 1890; ID., *La mélopée antique dans le chant de l'Eglise latine*, Hoste, Gand 1895; HERMANN LUDWIG FERDINAND VON HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique*, traduction de l'allemand par M. G. Guérault, V. Masson, Paris 1874; *Eschyle*, traduction nouvelle [par Charles-Marie] Leconte de Lisle, A. Lemerre, Paris, s.d. [1872]; VICTOR-CHARLES MAHILLON, *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale*, Mahillon, Bruxelles 1874.

¹¹¹ La voce isolata di un oboe, di un clarinetto, di un fagotto, di un corno e persino di un flauto, nel suo insieme, ha più corpo del suono di un violino, di una viola, di un violoncello o di un contrabbasso. Traduzione mia.

arriva poi una serie di appunti, parte della donazione Carandini del 2019 *Appunti vari 2*,¹¹² che raccoglie annotazioni di Boito su alcuni esempi su come Verdi combinasse i tromboni, su come li impiegasse e come alternasse l'uso di una scrittura degli ottoni a parti strette o late.¹¹³ Accanto agli esempi tratti da Verdi, si riscontrano altre considerazioni ed esempi provenienti dall'atto I del *Die Walküre* di Richard Wagner.

La presenza degli studi sull'orchestrazione di Verdi e Wagner tra le carte neroniane testimonia l'interesse di Boito nello studiare soluzioni dei maestri che avevano fatto il melodramma europeo per trarre ispirazione per la strumentazione del suo *Nerone*. Oltre a questo tipo di studio su altri autori e musicisti della storia della musica occidentale, alla produzione di materiali dedicati a vari abbozzi, esercizi, come già anticipato, Boito affiancava la produzione di numerosissime schede su cui studiava le combinazioni e il rapporto tra suono e colore, assieme alle loro rispettive potenzialità. Queste intuizioni venivano da Boito già da un'idea di corrispondenza colore-simbolo, come aveva dichiarato nel 1864: «la coreografia è scultura nella monumentale grandiosità del *quadro*, è architettura nella ornata simmetria delle danze, è pittura nello studiato accordo dei colori».¹¹⁴ Sulla relazione colore-suono, invece, così Boito si esprimeva in una lettera indirizzata a Giovanni Bottesini:

Ma perché questo ballo dei colori avesse un saporito gusto d'arte converrebbe che tu componessi cinque pensieri musicali assai caratteristici, uno per ognuno dei principali cinque colori. Questi pensieri dovrebbero avere anche la loro speciale istruimentazione.

Per esempio:

Il bleu sarebbe rappresentato dagli strumenti a corda.

Il giallo dagli ottoni acuti.

¹¹² Parma, Conservatorio di musica, Studio Boito, Boito, Donazione Andrea Carandini, *Appunti vari 2*, Busta 5.

¹¹³ Gli esempi sono perlopiù tratti dall'atto III dell'*Otello* di Verdi.

¹¹⁴ ARRIGO BOITO, *Cronache dei teatri* («Figaro», 4 febbraio 1864), citato in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, p. 1114 (il corsivo non è mio).

Il verde dagli oboi, dai fagotti nel creare un ambiente pastorale.

Il viola dai flauti, dai clarini, dai claroni.

Il rosso dagli ottoni bassi.¹¹⁵

Su questa scia, in diverse carte presenti tra i materiali preparatori del *Nerone*, Boito approfondiva lo studio di queste corrispondenze, associando i colori e le loro gradazioni a specifici strumenti, o interi gruppi strumentali (vedi figura 4).

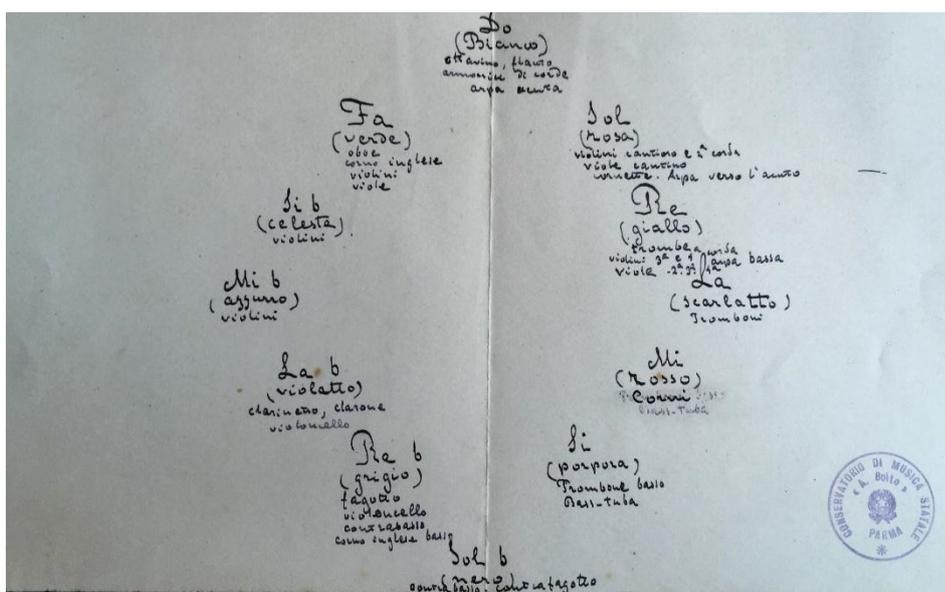


Figura 4 Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, XII B, «Colori dei timbri e dei toni», c. 2.

Anche Giovacchino Forzano, che curò l'allestimento scenico della prima rappresentazione del *Nerone*, avvenuta il 1° maggio del 1924 alla Scala e diretta da Toscanini, riguardo alle relazioni colori-musica volute da Boito, osservava quanto segue:

Il Poeta vede vari colori nei vari momenti dell'atto e questa visione del Poeta suggerisce al Musicista colori orchestrali: quando Nerone entra in scena credendosi rincorso dalla Erinni, il Poeta nota: *orrore, rimorso, incubo, fascino bieco - colore dominante il grigio.*

¹¹⁵ Arrigo Boito a Giovanni Bottesini, 18 novembre 1878, in RAFFAELLO DE RENSIS, *Lettere di Arrigo Boito*, cit., pp. 122-3.

Quando Nerone è fuggito per l'apparizione di Asteria, il Poeta nota: *Appena scomparso Nerone, l'ambiente di orrore si attenua, il grigio sfuma nell'indaco. Colore dominante l'indaco.*

Ed ecco che nell'atto appare una figura di dolcezza e poesia: Rubria: *L'indaco sfuma rapidamente nell'azzurro, colore dominante l'azzurro.*

Quando Rubria scompare e Simone Mago fa il primo tentativo di simonia verso Fanuel e l'azione precede di poco l'arrivo delle turbe che vanno incontro a Nerone e il passaggio del corteo Neroniano, la nota è questa: *Simonia - Aurora - Trionfo - L'azzurro imbianca poi sfuma nel giallo, colore dominante il giallo.*

E per ogni colore il Musicista segna i *timbri dominanti* dello strumentale che dovranno dare l'impressione di quel *colore*.¹¹⁶

Ancora una volta, la ricerca di queste tinte scenico-musicali altro non sono che una manifestazione del Boito inventore di visioni teatrali. Il gioco di sinestesie crea la drammaturgia del *Nerone*. Non solo perché il drammaturgo associava colori all'orchestra, alle scene, ma perché adottava anche questo procedimento volendo esprimere al meglio la psicologia dei personaggi dell'opera. Infatti, se Boito avesse abbinato un dato strumento a un dato colore, questo poi sarebbe stato associato a un preciso personaggio, come emerge da una scheda conservata tra le carte del Conservatorio di Parma, intitolata «Predilezioni di timbri»¹¹⁷, che propongo di seguito:

Fanuel-Rub:	oboe corn. Ingl.
S. Mag.:	clarinetti clarone controbas. fag. controfagotto
Ast.	Flauti, ottavini
Nero (molta varietà e trasmutabilità e volubile	Corni Violini

¹¹⁶ GIOVACCHINO FORZANO, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», XXIV (1° marzo 1924), pp. 169-178.

¹¹⁷ Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, XVIII A, 39.

I personaggi presi in considerazione sono Fanuel, Rubria, Simon Mago, Asteria, Nerone e anche la città di Roma.

un po' dissennata ma vi
dominano:)

Roma

Bucine, tube e tromboni

UN ESEMPIO D'ORCHESTRAZIONE: ATTO I, SCENA IV

A questo punto, risulta utile focalizzare l'attenzione su un passo specifico dell'opera, per osservare l'*iter* creativo di Boito circa la veste orchestrale del *Nerone* e capire come tutti i materiali preparatori siano fondamentali a questo scopo. Prenderò le mosse analizzando la partitura d'orchestra autografa in quattro atti del 1916, facendola dialogare con le altre fonti che fin qui sono state analizzate, inclusi i materiali sulle corrispondenze colore-musica.

Ci troviamo alla scena IV dell'atto I dell'opera, nel il momento dell'ingresso in scena di Rubria, il secondo personaggio femminile del Nerone che fa da contraltare ad Asteria, la donna-Erinni. Se quest'ultima, infatti, appare come figura autodeterminata, che sceglie attivamente di morire uccidendosi, la cristiana Rubria rappresenta la fanciulla indifesa destinata a soccombere nell'ultimo atto del melodramma, senza nemmeno opporre resistenza. Si è appena concluso il dialogo fra Asteria e Simon Mago con le parole appassionate della donna-Erinni, «Amor che non uccide, amor non è», espresse con grande espansione della frase musicale verso il registro acuto; poi, una scala discendente di cinque battute accompagna l'entrata di Simon Mago nella cripta. Si avvertono le prime luci dell'alba, dipinta da suoni smaterializzati dell'orchestra, quelli che Vittorio Gui aveva descritti come «bisbigli inafferrabili, scricchiolii di piccole cose nascoste e tenui [che] accompagnano con le loro voci minuscole la voce della creatura che domanda a Dio il nutrimento quotidiano alla vita e del corpo e dello spirito». Compare Rubria, si inginocchia e recita il «Padre nostro».

Nella versione del libretto manoscritto in cui Boito abbozzò le piante sceniche e inserì su una colonna le indicazioni di scena e su un'altra le intuizioni relative all'orchestrazione, alla «Scena IV^a. Asteria. Rubria poi Fanuel. Poi Simon Mago.» il compositore aveva previsto che, sul «Melos in orchestra», Asteria rimasse immobile col capo abbandonato sulla stessa tomba dove la donna velata

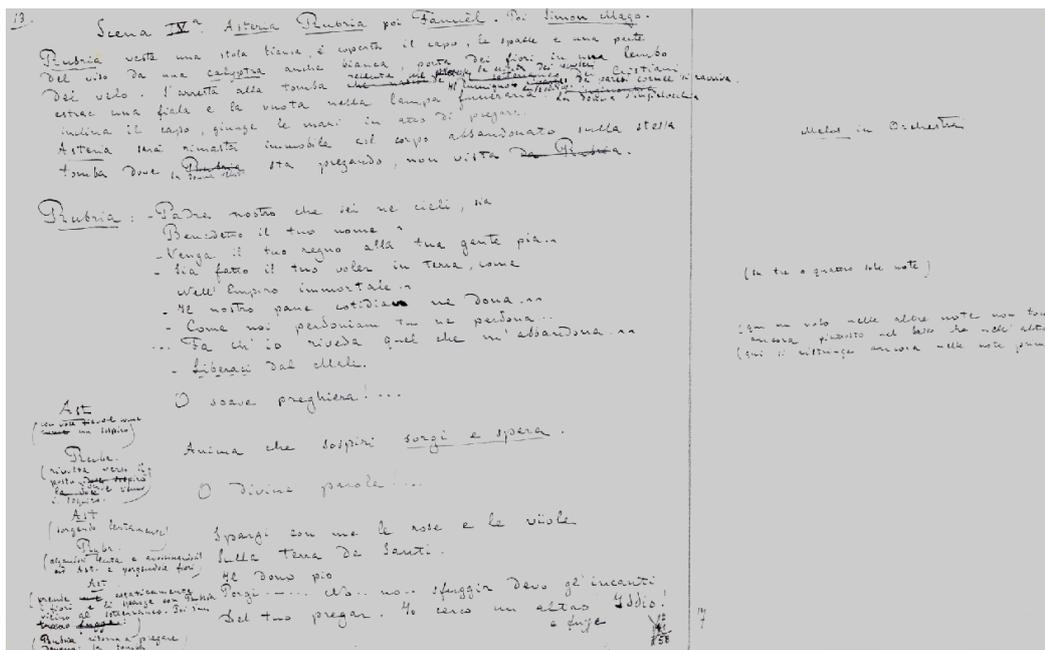


Figura 5 Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Busta NER_01, c. 13.

(Rubria) stesse pregando, non vista. Verso la fine del «Padre nostro», accanto alle parole «Fa ch'io riveda quel che m'abbandona», Boito annota: «qui un volo nelle altre note non toccate ancora piuttosto nel basso che nell'alto». All'altezza di «Liberaci dal male», invece, segna: «(qui ancora si restringe nelle note primitive)» (v. figura 5).¹¹⁸

Nella partitura d'orchestra, la scena di Rubria è introdotta da un accordo di Do minore eseguito dai clarinetti divisi; con lo stesso accordo si aggiungono una battuta dopo in *ppp* tre flauti, a raffigurare il primo bagliore dell'alba. Da qui si schiarisce l'orizzonte con i flauti che continuano a tre, in sincopato, eseguendo l'accordo ora nel registro acuto, raddoppiato da un solo clarinetto e da tre violini, che si sovrappongono in successione con suoni acuti. L'incipit della preghiera di Rubria in quattro quarti è sostenuto da un tappeto armonico costituito dall'accordo di Sol minore suonato dai violoncelli divisi a tre, da un sol tenuto affidato alle viole con sordina, da un sol in diverse ottave dato ai violini primi e secondi, e ancora da un sol ribattuto dei tre flauti, qui con acciacatura (fa diesis, sensibile che risolve sulla tonica).¹¹⁹

¹¹⁸ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 2, Busta NER_01, c. 13.

¹¹⁹ Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61/I, cc. 57 sgg.

La «partiturina» fornisce informazioni interessanti circa lo stato di elaborazione di questo punto dell'opera.¹²⁰ Boito qui non annota indicazioni relative all'orchestrazione dell'alba (vedi *figura 5*). Sviluppa l'accordo di Do minore in diversi registri e sopra la musica scrive «primo bagliore dell'alba, [poi] Primi bagliori dell'alba»; sotto il rigo, invece, specifica «ravvivando un poco coi timbri / il violino di spalla / incomincia ad attaccare / dal do acuto.» Poi, all'inizio della preghiera, sotto il rigo di Rubria, sono previsti tre flauti, a cui Boito affida due sol in ottave diverse e un fa diesis, nota reale. Accanto a questo specifica «flauto vel ottavini bassi» e al margine del sistema annota: «Rubria ben chiare le parole. Andante devoto. NB. Il fa diesis pp. col sol agli ottavi, si deve fondere nei sol come una stridulazione notturna».

Osservare la preghiera di Rubria è vedere concretizzare il processo di creazione del suono voluto da Boito. Si è visto che nella «partiturina» Boito, oltre alla musica, pur non avendo accennato all'orchestrazione, aveva prestato molta attenzione a quella che doveva essere la rappresentazione di un orizzonte scenico/sonoro, e lo aveva fatto con l'annotazione «Primi bagliori dell'alba». Quando si trovò poi a stendere l'intera orchestrazione nella partitura completa non riportò più la didascalia. L'alba esisteva già, era ormai nei suoni: appena tre clarinetti all'inizio e poi solo tre flauti e tre violini. Come tutte le fonti e le testimonianze indirette documentano, Boito strumentava ragionando per sinestesie, associando cioè i colori al timbro e al suono degli strumenti musicali, e lo faceva soprattutto coi fiati, ricavando dagli strumenti una sorta di palette di colori.

¹²⁰ Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10, cc. 39 e sgg.

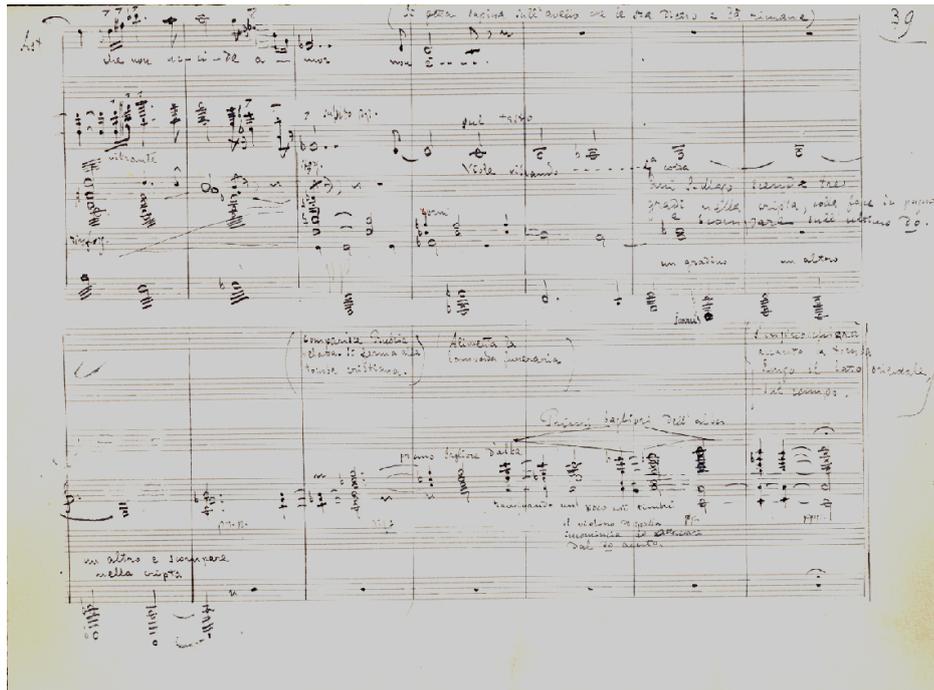


Figura 6 Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10, c. 39.

Ad esempio, al clarinetto aveva assegnato tre colori: il turchino, il neutro, il viola; al flauto invece l'azzurro e all'ottavino il celeste; alla tromba il giallo. Dunque, Boito aveva realizzato l'alba partendo dalla notte che svaniva coi colori del clarinetto, cui aggiungeva a poco a poco il celeste, l'azzurro dei flauti, sempre più intenso, «ravvivando un poco coi timbri», come aveva annotando nella partitura schematica, sempre più presente per l'inizio del nuovo giorno. Ancora più interessante sarà rivedere questo estratto dell'opera nell'ultimo capitolo di questo studio, la cui provenienza però non saranno le carte manoscritte boitiane, quanto l'edizione Ricordi del 1925, successiva alla prima rappresentazione del *Nerone* del 1924, dunque post revisione compiuta da Toscanini e dai suoi collaboratori. Il confronto fra la creazione del passaggio di mano di Boito e la ri-creazione della stessa soluzione musicali compiuta dai revisori risulterà particolarmente interessante. Il raffronto dimostrerà infatti la coesistenza di diverse autorialità: oltre al *Nerone* di Arrigo Boito, che durante la lunga gestazione si ri-genera, si ri-crea, alla stregua di una sorta di grande e infinito ipertesto, come osservato da Gerardo Guccini,¹²¹ coesiste l'autorialità impressa da Toscanini e dagli altri revisori. La

¹²¹ GUCCINI, *cit.*, 2016.

rilevanza delle informazioni che si ricavano dai materiali d'autore permette di riflettere sul processo creativo di Boito, ponendolo a confronto con quello di chi provvide al restauro e restituzione al mondo dell'ultima fatica inedita del poeta e musicista scapigliato. Toscanini e i suoi collaboratori, infatti, recepirono e lavorarono sul lascito neroniano mossi da personali convinzioni e intuizioni, il cui sottinteso culturale era, tra l'altro, quello di uomini e musicisti del Novecento che si rivolgevano a uomini e donne del XX secolo.

APPENDICE 2

TRASCRIZIONE DELLE ANNOTAZIONI MANOSCRITTE PRESENTI IN ALCUNE CARTE RELATIVE ALL'ORCHESTRAZIONE DEL *NERONE*¹²²

Conservatorio di Parma, Nerone carte preparatorie, Cartella VII B

c. 9

Varianti [questo è scritto sul margine sinistro della carta]

Tremoli determinati (strumenti bassi)

1 *Timpani*

2 *viola quarta corda*

3 *violoncelli. Tremolo. Trillo basso*

5 *battimenti d'organo*

Tremoli indeterminati

1 *G. cassa*

2 *dissonanze d'organo* [dissonanze sostituisce battimenti, cassato da Boito]

Conservatorio di Parma, Nerone carte preparatorie, Cartella X C

c. 3

NB. Se accetto arpa e timpani converrà trasportare all'8va bassa il disegno.

II° NB. Accettando la versione arpa e timpani sarà necessario trasportare le parole e l'effetto sulla susseguente producente minore per valere delle corde omonime sfiorate e quindi toccare la composizione

Conservatorio di Parma, Nerone carte preparatorie, Cartella XII A

c. 16

V. Il pag. 270. Gevaert / D'ordinaire les bois se contentent d'apporter leurs concours au quatuor / Leur part principale / dans l'accompagnement / du chant consiste : / 1° à rendre la succession des accords aussi cohérent que / possible, à l'aide de tenues. / 2 à redoubler, par moments, / la partie vocale dans une / ou plusieurs octaves pour affermir / la voix ou pour donner plus de / relief aux contours essentiels d'un / dessin mélodieux.

[Cours méthodique d'orchestration par F.-A. Gevaert]

¹²² Ho riportato in corsivo tutte le annotazioni di mano di Boito attinenti all'orchestrazione dell'opera presenti su alcune carte che ho ritenuto particolarmente utili e rilevanti. In tondo, o tra parentesi quadre, ho inserito mie osservazioni per facilitare la comprensione in mancanza del supporto visivo.

c. 3

Recto:

Rammentate i raddoppi / istrumentando, i raddoppi all'ottava / là dove vuoi che la linea / espressiva sia evidente.

9	Clarineti in sib e in la	2
	Clarinetto basso in sib	1
	Clarinetto contrabbasso in sib	1
	Oboe	2
	Corno inglese in fa	1
	Fagotti	2
	Contrafagotto	1
12	Corni in fa sempre in fa; [4] salvo un bisogno assoluto di note più belle del fa da affidarsi al quarto corno	
	Trombe in sib acuto	2
	Trombe in fa	2
	Tromboni in sib	3
	Basso [?]	1

Strumenti da eleggersi

Buccine romane sulla scena

Verso:

Per riconoscere a colpo d'occhio / con quali armature debba essere scritta / la parte di qualsiasi strumento traspositore / in qualsiasi tonalità così maggiore come minore / [segue grafico] Bisogna fare il calcolo astratto / della distanza degli intervalli in / questione. Porre nello zero centrale la / tonalità di fabbrica dell'istrumento traspositore e / trascrivere l'armatura che corrisponde / all'intervallo in cui è posta la tonalità in cui deve suonare p.e [per esempio] / a una terza min. succ. a una terza min inferiore / ecc. ecc.

c. 5

[La carta presenta sul recto la scritta: "Ottavino" in lapis verde. Il verso contiene appunti per la strumentazione relativi, con calcoli, esempi musicali e annotazioni sui rapporti di forza fra archi e fiati. In particolare, accanto all'esempio musicale è presente l'annotazione:]

provare / in note isolate / o quasi in effetti / speciali di freschezza [?] / e di pp. basse inusitate / dell'ottavino

[dopo una serie di calcoli, Boito annota quanto segue al margine inferiore della carta:]

Rapporto di forza tra gli archi e i fiati / da 3 a 1. Un fiato equivale / a tre archi per la messi. [messinscena] / quindi essendoci 24 fiati ci vogliono 72 archi

c. 6

Sarrusofono / in do contrabasso / al disotto del mib o del re / sotto l'ultime / note del contrabasso / incerte e battenti

c. 7

Timbres chauds

Clarinete dans le bas et medium.

Clarinete basses. [sic]

Cor.

*Trombones.*¹²³

Bassons bas.

Hautbois tres bas

Timbres froids

Flûtes

Haubois hormis le tres bas

Bassons medium

c. 8

Gevaert. Tomo II / pag. 295 / Fanfare / Les cors peuvent agir efficacement à côté des cuivres éclatants, mais non pas au milieu d'eux / Le timbre suavement / pénétrant de l'instrument / romantique amortit / l'éclat des trompettes / des cornets, / et des bugles / dans le tutti sans y / introduire un réel élément / de variété

c. 9

Mélangé avec les Violoncelles et / les Contrebasses, il leur prête / une acuité singulière on croirait / un Trombone doux. / Les quatre cors réunis jouent forte / ou piano l'entendent à travers / tout l'orchestre. / Délicieux unisson, cor et clarinette comme dernier degré d'un diminuendo / comme dégradation finale d'un accord attaqué par / tous les vents rien ne vaut les cors en sourdines

c. 10

Scuotere agitare l'orchestra come un [sic] onda, come uno stendardo

c. 11

Harmonie / L'Harmonie occupe sur / l'échelle générale des / sons le même espace / que l'orchestre. / Elle parcourt en conséquence / à l'aigu deux octaves / inaccessible à la Fanfare / a. Clarinete en sib / b. petite clarinete en mib / Cors chromatiques en mib ou / en fa se divisant en / quatre parties. Le tout / dans le tutti les coopérateurs / des clarinettes d'accompagnement. / Comme celles-ci les cors / sont avant tout doués au / remplissage harmonique.

c. 12

Memento / rivedere e completare / lo strumentale sul trillo / di pag. 66 (piccola partitura) sulla / parola ribaldo colla seguente / batteria. [Segue appunto musicale su pentagramma manoscritto]

¹²³ Il sottolineato qui presente non è mio.

c. 13

Cattive note. [Seguono annotazioni di note relative ad alcuni strumenti musicali, oboe, clarinetto, fagotto e trombone. Nella fattispecie: per l'oboe: Do#₅, Re₅, per il clarinetto: Sol#₃, La₃, Sib₃; per il fagotto: Mi₂, Fa₂, Fa#₂, Sol₂; per il trombone: Si₂, Mi₂].

cc. 14-15

Falstaff

Raro il quartetto solo //quasi sempre rinforzato da strumenti / più o meno numerosi e quasi / sempre pp come rinforzo / modesto che non brama / palesarsi) quand'è solo risulta in tutte le sue tinte. / Il pp è il colore / dominante in orchestra / e ciò non credo abbia / altro scopo che quello / di non velar le parole. / è un sistema che prima d'ora / credevo essere un [sic] abitudine di cattiva / orchestra del tempo vecchio tempo.

Falstaff

L'ottavino parla spesso / ed è trattato assai bene / scoperto ~~anche~~ nelle sue / centrali o basse / persifleuses [trad. lett. dal fr. raschietti] anche queste / Risponde piccantemente al flauto dialogando. / Sovente all'unissono

c. 19

I veri colori di / sforzo non possono / essere efficacemente / dati che dagli / archi aiutati / dai punti di maggior / rilievo nel massimo / dello sforzo degli / altri strumenti

c. 22

Le note singolarmente / importanti o per / l'evoluzione armonica / o per assicurare / l'intonazione del / canto sieno sottosegnate / in partitura da un' / aggiunta di stromenti / anche se la nota da / marcare è / una sola.

Conservatorio di Parma, Nerone carte preparatorie, Cartella XV A

c. 119

Clar. in la

Verdi per regola non spinge tutti i clarinetti in la oltre la tonica negli acuti Do₅ [Boito scrive la nota su porzione di pentagramma] ma per eccezione là dove tutta l'orchestra scoppia li spinge anche fino al Mi₅ [anche qui nota su porzione di pentagramma] ed anche sino Lab₅ (ottetto) Fa₅. Vedi anche per note acuta cantando ultima pagina d'Otello e più significativa ancora la pag. 495-6 perché espressamente comandato.

Nerone carte preparatorie \ Cartella XVIII A

c. 1

[contiene appunti musicali sull'estensione dell'oboe]

Il suo timbro [dell'oboe] incisivo aumenta singolarmente l'asprezza delle dissonanze.

c. 4

[contiene appunti musicali sull'estensione e i registri dell'oboe e del corno inglese, per la strumentazione. Sono citati Gavaert e Widor]

Ogni nota esatta d'intonazione salvo due: il do diesis e il re acuti. Suoni franchi, sicuri, maleabili [sic], facili d'attacco nel piano e nel forte, timbro omogeneo. I suoni gravi d'intensità mirabile. Registro medio si presta alle espressioni le più varie: tristezza, gajezza, dramma, idilio [sic]. Soltanto i due ultimi suoni della scala dal lato acuto si assottigliano e perdono un poco il loro timbro. NB. Il Widor parla dell'oboe di fabrica [sic] francese col sib nel basso e col sol¹²⁴ sopracuto. I suoni do diesis e re acuti non hanno inferiorità di suono paragonati agli altri ma sono delicati d'attacco nei passi rapidi

[seguono esempi musicali dedicati all'estensione del corno inglese]

c. 9

Calcoli di rapporti / di forze stromentali / con istromenti a fiato vale / 3 strumenti a corda

[seguono calcoli numerici]

c. 10

Se due timbri dell'eguale ambito sembrano egualmente opportuni s'accettino ambedue quando questi non s'elidino [sic] per loro natura. Vedi preludio del 2° atto dell'Otello

c. 12

Anche là dove un disegno speciale deve emergere con forza ciascun istrumento cooperi utilmente all'effetto generale colle qualità che gli son proprie

c. 13

l'ambito comune da utilizzarsi per unisoni [seguono due righe musicali, uno in chiave di violini e uno in chiave di basso, dove sono presenti gli unisoni do e si bemolle. Gli strumenti interessati sono flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corni e trombe]

la bellezza del timbro composto deriva dalla differenza delle tessiture specialmente in un piano¹²⁵

c. 14

Il raddoppio all'ottava bassa negli acuti delle viole ai Ivi violini quando i II (hanno altri disegni) è efficacissimo / (V. Tristano Isotta) / Wagner spinge in quella circostanza le viole in regioni altissime senza riguardi e salti nell'attacco.

c. 15

Il timpano può con grande sveltezza accordarsi di semitono in semitono. V. Messa-Verdi partitura pag. 36.38.39.41 Tempo Allegro"; / "Senza frequenza di ritmi non c'è in orchestra vera forza. Il trillo o quasi trillo cioè semicrome veloci alternanti

¹²⁴ Il sottolineato non è mio.

¹²⁵ *Id.*

il semitono ad un ff. Nei flauti ed ottavino il trillo anche / se isolato aumenta [?] / al pieno dell'orchestra dove è opportuno. / Il quartetto d'archi nei suoi vari effetti di tessitura e di articolazioni è la fonte magna dell'orchestra / Le trombe come i tromboni possono aver luogo con grande efficacia di colore episodicamente in effetti di pp.

c. 18

Il clarinetto in sib può andare sino [esempio musicale] note reali - nessun strumento può arrivare alle sfumature del pianissimo come il clarinetto / L'oboe nei piani tende a crescere perché fa forza sulla stretta fessura dell'ancia doppia. [Sui margini sinistro e inferiore:] Il pianissimo del clarinetto sta in tutta la sua estensione normale e lo chiamano i clarinettisti eco

c. 20

Da sperimentare con l'Orsi i sacchetti di pelle o di velluto applicati ai padiglioni dei fagotti (ottava del registro basso), trombe (col padiglione rivolto verso terra), clarinetti benché questi ultimi possano [?]

c. 22

Gli archi / elemento passionale e della massima espressione / I flauti / elemento ora etereo. ora selvaggio nelle note basse e orgiastico negli acuti cogli ottavini se avvalorato da sprazzi ritmici / Oboi / campestre e di mite dolore / Clarinetti / Fagotti

c. 26

Il fremitare dei tromboni corni fagotti timpani insieme unissoni o no in Verdi [segue esempio ritmico] / il ppp di tutta l'orchestra fine d'Otello

c. 27

I Corni in do per ciò che riguarda la tessitura sono un doppio coi tromboni limitandola nel basso alla buona nota d'effetto. [Seguono esempi musicali]

c. 28

Vedi entrata di Fanuel nel I Atto: col glissato dell'Arpa e il tremolo del timpano / anche un leggero suon di tremolo leggerissimo d'una frazione d'archi

c. 29

Clarone, Fagotto, Violoncello unissono; colore qualificato nel Verdi: cupo, severo

c. 31

Qualche arco isolato penetra / con misteriosa influenza / fra il tessuto armonico / dei legni o dei corni / adoperando l'artificio / opposto a quello che ordinariamente / si affida ai fiati / penetranti nelle / masse degli archi. / Cave i mutissimi e sordissimi / accompagnamenti legati / a frazioni di violoncelli / e violini arieggianti / erroneamente gli accompagnamenti / legati del basso nel cembalo. / (In questo il pizzicato è indicatissimo avendo riguardo alle tessiture)

c. 33

A | *Archi-Legni* | *Archi-Ottoni* | *Archi-Pizzico*
B | *Legni-Archi* | *Ottoni – Archi* | *Pizzico-Archi*
A | *Legni-Ottoni* | *Legni-Pizzico*
B | *Ottoni-Legni* | *Pizzico-Legni*
A | *Ottoni-Pizzico*
B | *Pizzico-Ottoni*

c. 36

<i>Celeste</i>	<i>Ottavino</i>	
<i>Azzurro</i>	<i>Flauto</i>	
<i>Verde</i>	<i>Oboe</i>	
<i>V. scuro</i>	<i>C. Inglese</i>	
<i>Turchino</i>	<i>Clarinetto</i>	<i>Turchino</i>
<i>Viola</i>		<i>Neutro</i>
		<i>viola</i>
<i>V. scuro</i>	<i>Cl. Basso</i>	
<i>Grigio</i>	<i>Fagotto</i>	
<i>Gri. Scuro</i>	<i>Sarrusofono</i>	
<i>Rosso</i>	<i>Corni 1.2.3</i>	
<i>Rosso</i>	<i>Corni 4.5</i>	
<i>cupo</i>		
<i>Giallo</i>	<i>Trombe</i>	
<i>Amaranto</i>	<i>Tromboni</i>	
<i>Grigio</i>	<i>C.B.</i>	

c. 37

Dinamica / Fagotto [segue esempio di estensione del registro grave] /sonorità vibrante / et pleine fournissent / une excellente basse aux instruments / a vent quand les / trombones se taisent [poi di seguito] Rapporto fra una massi di 2 flauti 2 oboi 2 clarinetti in sib 2 fagotti 3 corni in fa [totale della somma] 11e gli archi. La capacità sonora dei due gruppi / non è uguale. Nel forte gli undici strumenti / a fiato (esclusi trombe e tromboni) non [?] l'energia degli archi delle orchestre moderne. Ma nel piano i due gruppi s'equilibrano con facilità.

c. 42

Trombe in fa non si studiano nei Conservatorî. E quelle in sib hanno le ultime quattro note basse orribili

c. 44

Timbri affini: / Viole 4a corda e 3a corda - Corni / Oboe - violino / Corno - clarinetto nel p. / Corno - fagotto nel p. [Segue un doppio elenco di timbri strumentali relativi al binomio] Luce - ombra. [in colonna a sinistra] timbri luminosi /trombe flauti tromboni; [in colonna a destra] fagotti clarinetti bassi. [In lapis grigio l'ulteriore annotazione:] il medium degli stromenti ad ancia o del flauto è debole

c. 46

5 Nov. / *Flauto basso*, [contiene appunti di strumentazione con appunti musicali su rigo manoscritto, relativi allo strumento in questione]: "*Suoni reali un'ottava sotto il flauto / [appunti su pentagramma] / Nelle note basse agilità non perfetta / difficile in complesso / per tutta la tessitura lo staccato. / Buono negli effetti piano e pianissimo completa assai bene la famiglia dei flauti / Si deve amalgamare coi corni e coi fagotti*

c. 48

Oppidum / Incendio / per ottenere i battimenti acuti in orchestra [Contiene appunti musicali relativi a tromboni e contrabbassi. È presente l'ulteriore annotazione:] *Anche i clarinetti nelle note profonde devono esser buoni per ottenere l'effetto dei battimenti*

c. 50

Nella regione acuta il flauto sta all'ottavino / come l'oboe e il clarino stanno al flauto

c. 53

Il suo registro medio (il più usato) è due ottave più alto delle buone note della voce normale (mezzo-soprano) della donna. [Seguono appunti musicali] Flauto / La parte essenziale della sua estensione concorda colle buone note del mezzosoprano non già all'unissono bensì all'ottava alta

c. 56

Strumenti di combinazione: / Flauti nelle note basse / Fagotto nel centro e nell'acuto / Clarinetti nel medium / Corni / Tromba nel basso / Tromboni con sordina / Viole"

Conservatorio di Parma, Studio Boito, Donazione Carandini, 5, Appunti vari 2

c. 5.3.1

Trombone Basso (intendi contrabbasso) / nell'Otello Atto I° si / sprofonda sino alla I [segue esempio musicale su due righe, nei primi 3 tromboni e tenori, nel secondo il trombone contrabbasso] *e vedi come per un effetto d'ira violento benché non forte raccoglie i tre tromboni in un gruppo stretto [cioè a parti strette]. / Altro esempio di tromboni stretti / e bassi a pag. 13 del I° Atto* [seguono due battute musicali: nella prima una triade a parti strette per tre tromboni] [accanto annotato:] *uragano alle parole poi si spenge più funesta.*¹²⁶

c. 5.3.4

Atto II / [...] altro esempio di tromboni con / tutta l'orchestra ppp nel quartetto / quattro battute dopo che Jago / rapisce il fazzoletto [segue esempio musicale].

¹²⁶ Il sottolineato non è mio.

c. 5.3.9

Atto III [dell'Otello] per effetto di forza / con tutta l'orchestra [segue esempio musicale per tromboni] e divide / i quattro tromboni in / due principali / alla distanza / d'un ottave [sic] / fra il 2° e il / 3°. I primi / due hanno / le note più / formidabili ed / è fortissimo / il basso col / raddoppio del / trombone basso / anche nel piano quand'è [?] / li mette vicini. [segue esempio musicale].

c. 5.3.10

Atto III [dell'Otello] / sempre nella scena fra / Ot. E Desd [Otello e Desdemona] / tiene sempre raccolti i tre / e forma una distanza fra / l'ultimo e il trombone basso [segue esempio musicale]. Ritorna il gran colore feroce / del 4° atto del Trovatore con fremito / pianissimo [segue esempio musicale di tromboni]. E l'ultima battuta è unissono [segue esempio musicale]. [Commento di Boito a margine:] Esterrefattissimo.

c. 5.3.11

Atto III [dell'Otello] / Qui disposti i quattro / tromboni a tre ottave / di distanza [seguono esempi musicali].

c. 5.3.12

Atto III [dell'Otello] / Sulla parola detta con / espressione tremenda: gioja / i tromboni sono largamente / spazati [segue esempio musicale]. Poi nell'eccesso del tragico raccoglie / i 3 in alto e poi in ottava / e poi da capo li restringe in basso [segue esempio musicale] e subito dopo i tre bassissimi, strettissimi, pianissimo.

c. 5.3.13

La puntina negli strumenti d'ottone / fa l'ufficio detta del mutamento / di ritorto, arriva a / abbassare l'impianto tonale / della tromba o del corno / sino ad un tono e mezzo / così afferma l'Orsi¹²⁷

c. 5.3.14

Formule générale applicable a tous les instruments à / embouchure qui parcourent à peu près le même / espace sur l'échelle harmonique que le trombone tenor. / Le registre aigu a pour limite inférieure le son 6 / Le registre moyen (le plus sonore) descend jusqu'au son 3 / Le registre grave s'étend des sons 3 aux sons 2 et / les comprends [sic!]. / Les sons diminuent rapidement de puissance et de / fermeté à mesure qu'ils descendent [seguono esempi musicali]. / Il est important de bien se pénétrer de cette division / si l'on veut acquérir une grande sûreté de mains en / écrivant pour les nombreux instruments chromatiques / admis aujourd'hui dans les orchestres.

¹²⁷ Il sottolineato non è mio. Probabilmente Boito si riferiva a Romeo Orsi (1843-1918), docente di clarinetto del Conservatorio di Milano e co-proprietario della fabbrica di strumenti musicali "Maino & Orsi" insieme a Paolo Maino.

c. 5.3.18

14 pagine esaminate in ogni loro nota nel senso del non isolare armonicamente mai il canto salvo opportune eccezioni

c. 5.3.19

P. 238 / Trombone à coulisse / Le registre moger le / plus sonore descend à son [seguono esempi musicali].

c. 5.3.20

Die Walküre (tromboni) / Atto I / In principio l'adopera tutti tre / all'unisone nelle regioni della / chaive di tenore in un forte (ff) / avendo essi una parte speciale [segue esempio musicale].

c. 5.3.23

Atto III [dell'Otello] / Esempio del forte della cadenza dell'atto [segue esempio musicale sui tromboni] NB. Scarseggia il mi negli strumenti / del pieno orchestrale perciò è così / violentemente affermato dai tre tromboni / tenori

c. 5.3.25

Atto III [dell'Otello] / p. 310 [segue esempio musicale] / il trombone basso rinforza all'ottava bassa sino al [?] / poi per non diminuire rivale aggiungendosi / all'unisone degli altri tre [segue esempio musicale].

CAPITOLO V

LA RICOSTRUZIONE DI TOSCANINI E LA PRIMA DEL *NERONE*

L'ultima parte di questo studio è dedicata alla ri-creazione del *Nerone*, avvenuta dopo la morte di Boito per opera di Arturo Toscanini, Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini in vista della prima rappresentazione del 1924. All'inizio mi soffermerò sull'*iter* che condusse alla prima dell'opera, ricostruendo come e quanto i singoli revisori furono coinvolti nel lavoro di revisione dell'opera. Successivamente prenderò in esame alcuni aspetti dell'allestimento scaligero del '24 e della sua ricezione, dato che si trattò, come riportato dalle cronache del tempo, di un evento senza precedenti. Infine, esaminerò alcuni luoghi della partitura

dell'opera per evidenziare e riflettere sulle divergenze tra le soluzioni adottate da Boito e quelle dei revisori circa l'orchestrazione del *Nerone*.

IL LAVORO DI REVISIONE

Arrigo Boito morì il 10 giugno 1918 e con lui tramontava il suo sogno di terminare e di vedere rappresentato il suo *Nerone*. Luigi Albertini fu l'unica persona ad avere a disposizione l'interno lascito dell'autore, all'interno del quale giaceva anche l'irrealizzata ultima fatica. Albertini conosceva quanto Boito avesse a cuore il suo monumentale melodramma, così si impegnò affinché *Nerone* potesse finalmente vedere il palcoscenico.

Il senatore Luigi Albertini, da quanto emerge dalla biografia scritta dal fratello Alberto, desideroso di far rappresentare il *Nerone*, si trovò di fronte ad una grande responsabilità: dell'opera, a detta di Albertini, era stesa soltanto la linea melodica dei primi quattro atti per canto e per un'orchestrazione schematica: non esisteva cioè un'orchestrazione completa dell'opera. Albertini, allora, chiese consiglio a Toscanini, il quale, come racconta Filippo Sacchi, presa visione dei materiali d'autore, gli disse:

Senta, facciamo una bella cosa che tranquillizzi non solo lei ma anche me, perché ho bisogno di controllare anche il mio giudizio su quello di un altro. Prendiamo qualcuno che sia di fiducia, qualcuno che sia un tecnico, un gentiluomo e un amico, e vediamo quel che ne dice.¹²⁸

Così, avendo carta bianca da Albertini, che non conosceva della musica se non quello che può saperne una persona di buona cultura, Toscanini reputò di avvalersi dell'aiuto di Antonio Smareglia e poi di Vincenzo Tommasini perché, tramite le indicazioni che Boito aveva annotato sulla partitura, si potesse completare, perfezionare e rendere finalmente eseguibile il *Nerone*.

Come amico di Boito, Toscanini aveva avuto diverse volte l'occasione di sentire l'opera suonata al pianoforte dal suo stesso autore – ricordo che la prevista

¹²⁸ FILIPPO SACCHI, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1951, p. 289.

rappresentazione del *Nerone* del 1913 alla Scala poi sfumata avrebbe dovuto avvenire sotto la sua direzione. Dunque, era potremmo dire scontata la scelta di Albertini di affidare il “necessario” restauro dell’opera e la successiva rappresentazione a Toscanini. D’altronde, anche il letterato e musicista aveva espresso questo desiderio: in una lettera spedita a Toscanini il 24 agosto 1902, Giulio Gatti Casazza scrisse che Boito gli aveva detto «Faccio assegnamento assoluto [su Toscanini] per la interpretazione e direzione del *Nerone*; non c’è altro all’infuori di lui che possa rendere quello che desidero ed è necessario conseguire per la vittoria dell’opera». ¹²⁹

Toscanini, dal canto suo, era consapevole del desiderio dell’amico poeta e musicista: nella intervista rilasciata a Raffaello de Rensis aveva dichiarato, infatti, che Boito aveva annunciato la fine del *Nerone* e la volontà di rappresentarlo alla Scala sotto la sua direzione. Sempre in quella occasione, tra le altre cose, Toscanini affermò che «le annotazioni relative all’armonizzazione e alla strumentazione erano esatte, poiché l’intuizione sonora non gli falliva quasi mai; ma allorché doveva concretarle e realizzare s’allontanava dalla sua intuizione non raggiungeva gli effetti previsti e voluti. Di qui pentimenti, avvilimenti, accumulo di carte nel cestino, e rinvii a tempo indeterminato.

Nella biografia di Luigi Albertini si legge che

Il Toscanini, preso in mano lo spartito e studiatolo a fondo anche con l’amico Antonio Smareglia, che s’interessò specialmente all’orchestrato del primo atto, si convinse che, pure dove lo spartito era più sommario, non mancava però la possibilità di concretarlo e perfezionarlo interpretando fedelmente le idee dell’autore. Identico parere espresse pure, consultato, il Maestro Vincenzo Tommasini, noto esperto della più moderna tecnica musicale. Allora mio fratello fu tranquillo, e pregò i due musicisti di assumersi essi stessi l’incarico dell’orchestrazione. ¹³⁰

¹²⁹ Lettera di Giulio Gatti Casazza ad Arturo Toscanini, 1902, NYPLPA LT, documento L21A, citata in Harvey Sachs, *Toscanini*, trad. a cura di Valeria Gorla, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 490.

¹³⁰ ALBERTO ALBERTINI, *Vita di Luigi Albertini*, Roma, Mondadori, 1945, pp. 255-6.

La scelta di Toscanini di avvalersi dell'aiuto di Antonio Smareglia era inizialmente quanto più adatta. Anche lui aveva avuto l'occasione di ascoltare il *Nerone* dal suo autore in persona, precisamente durante il periodo in cui Boito si era trasferito a Sirmione per dedicarsi alla strumentazione dell'opera. In una lettera dell'11 luglio 1912, Smareglia, dopo la lettura del *Nerone*, scriveva infatti a Boito per complimentarsi con l'amico dell'architettura dell'opera, rimpiangendo tuttavia la scelta dell'omissione del quinto atto della tragedia. Nello scritto, Smareglia congedava Boito fiducioso della buona riuscita dell'elaborazione orchestrale, quale «vernice luminosa sull'ammirabile creazione».¹³¹ Nel 1914, Smareglia, impegnato alla rappresentazione della sua opera *Oceana* alla Scala, aveva ripetutamente chiesto a Boito di ascoltare le revisioni del *Nerone* e questi rispondeva così: «Il *Nerone* te lo farò sentire con gioia il giorno che sarò convinto di aver raggiunto tutto quello che posso fare dell'opera mia, quando tu nulla potrai trovare a ridire su di essa».¹³²

Smareglia ebbe la possibilità di sentire da Boito il *Nerone* nei suoi quattro atti. La sua reazione fu di grande entusiasmo, tanto che scrisse a Boito: «Hai sorpassato ogni mia aspettativa e sono convinto che l'opera tua rappresenta un autentico capolavoro».¹³³ Smareglia condivise con Toscanini le impressioni che gli aveva suscitato l'ascolto del *Nerone*. E il direttore d'orchestra, al quale Boito pure fece sentire tutta l'opera, rispondeva con analogo entusiasmo alla reazione di Smareglia. Tuttavia, entrambi i musicisti nutrivano dubbi circa la strumentazione. Smareglia faceva osservare a Toscanini che l'elaborazione orchestrale dell'opera fosse «in gran parte trascurata e incompleta». I due musicisti, in nome dell'amicizia che li legava all'amico Boito, erano d'accordo sul fatto di manifestare a Boito queste loro perplessità. Toscanini delegò a Smareglia l'onere, cui il musicista non si sottrasse (ciò avveniva nel 1914).

¹³¹ Cfr. ANTONIO SMAREGLIA, *Lettere*, a cura di Gianni Mori e Marina Petronio, Roma, edizioni dell'Ateneo, 1985, lettera n. 42, p. 73.

¹³² Ivi, p. 126.

¹³³ *Ibidem*.

Nel maggio 1914, Smareglia consigliò a Boito di curare l'elaborazione orchestrale del *Nerone*, così che tutti i dettagli dell'opera potessero essere resi al meglio. Da questo momento, però, Smareglia non ebbe più notizie del *Nerone*: il musicista aveva programmato di far visita a Boito a Milano, ma rimase bloccato in Austria per lo scoppio della guerra. Dopo qualche anno, venne a conoscenza della morte di Boito. Quando, dopo l'armistizio, ebbe l'opportunità di recarsi a Milano, Smareglia incontrò Toscanini, il quale affermò:

Addio Smareglia, se tu non venivi, avevo già pensato di venire io da te per parlarti del *Nerone*. Boito, purtroppo lasciò incompleta la partitura, la quale si trova quasi alle stesse condizioni in cui l'abbiamo vista insieme nel '14: occorre quindi completarla e rifarne le parti manchevoli. Io, però, per affrontare questo lavoro di tanta responsabilità voglio averti collaboratore, anche per la tua amicizia con lui, e per i rapporti artistici che hai sempre avuto con lui.¹³⁴

Smareglia accettò di buon grado la proposta di Toscanini, mosso dalla convinzione che, come egli stesso dichiarò, «alla partitura del *Nerone* occorre davvero un forte rimaneggiamento».¹³⁵ Anzi, il musicista triestino, in linea con le intuizioni del maestro Toscanini, era di questa idea, che espresse in questo modo: «o non toccare la partitura, lasciando che la mirabile concezione boitiana naufragasse, o avere il coraggio di completarla nelle parti manchevoli».¹³⁶ Riporto un passaggio di quanto racconta Smareglia sul *Nerone* e sulle caratteristiche di Boito, come orchestratore perché evidenza con quale approccio lui e Toscanini si apprestarono al lavoro di revisione:

Senza per questo diminuire il valore di Boito, già nel suo *Mefistofele* si può dire che la partitura è inferiore alla composizione, la quale però nemmeno lontanamente ha

¹³⁴ Ivi, p. 127.

¹³⁵ Antonio Smareglia chiese per questo lavoro al senatore Albertini un compenso di mille lire mensili che gli furono pagate per due o per tre mesi. Cfr. Ariberto Smareglia, *Vita ed arte di Antonio Smareglia*, Lugano, Mazzucconi, 1935, p. 96.

¹³⁶ *Ibidem*.

l'esigenza terribile che richiede la musica del *Nerone* nell'elaborazione della partitura. La musica del *Mefistofele* tuttavia è molto, molto più semplice, anzi primitiva, e posso affermare che anche per la sua strumentazione Boito aveva ricorso ai consigli di due egregi musicisti espertissimi nell'arte dell'istrumentazione, Franco Faccio, suo grande amico, e Cesare Dominicetti.¹³⁷

Smareglia ebbe la possibilità di rivedere interamente la partitura del primo atto, perché, come egli stesso dichiarò, per quante lacune ed imperfezioni potesse presentare l'orchestrazione dell'opera, le intenzioni attorno ad essa erano abbondantemente riconducibili grazie a «certi commenti letterari dei quali egli l'ha tutta postillata». Smareglia e Toscanini avviarono il lavoro di revisione, senza valutare l'ipotesi di integrare al progetto di restauro il quinto atto della tragedia lirica. Tra una *tournée* e un'altra, Toscanini si accertava del lavoro portato avanti da Smareglia, di cui rimane traccia in questa lettera, a testimonianza del fatto che i lavori per il rifacimento della veste orchestrale del *Nerone* fossero cominciati già quattro anni prima della messinscena alla Scala nel 1924:

Caro Smareglia, ho dovuto uscire improvvisamente né so quando potrò rincasare. Mi dispiace non avere avuto il tempo di avvisarti. Ti lascio un rotoletto dove troverai le pagine della nenia tanto bella: Simonia. Portala con te e fattela suonare da tuo figlio. Domani potremo vederci senza fallo dopo le due. Intanto io metto a posto la piccola partitura di piano conforme la [partitura] grande orchestra.¹³⁸

Tuttavia, quando Smareglia si apprestò a continuare con il lavoro sul secondo, terzo e quarto atto dell'opera, fu estromesso dal progetto, congedato senza alcuna spiegazione: Toscanini aveva passato il testimone al compositore Vincenzo Tommasini, ed è con il compositore romano che il direttore completò il restauro del *Nerone*, durato all'incirca un anno, tra il 1922 e il 1923.¹³⁹ Non furono chiare le

¹³⁷ *Ib.*

¹³⁸ ARTUTO TOSCANINI, *Lettere*, a cura di Harvey Sachs, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 149.

¹³⁹ Mentre Smareglia attendeva che Toscanini lo richiamasse a Milano per continuare il lavoro di restauro sul *Nerone*, Luigi Albertini con una lettera pregava il compositore istriano che «in omaggio

ragioni per cui il direttore d'orchestra decise di escludere Smareglia, nonostante avesse già cominciato il lavoro di revisione e sebbene potesse essere la figura più indicata per restituire il *Nerone* nel migliore dei modi, dati i suoi rapporti con Boito. Probabilmente, Toscanini arrivò a questa conclusione a causa dei grossi problemi di vista di Smareglia: il compositore istriano, infatti, si avvaleva del figlio Mario per la lettura e scrittura dell'opera e questo rallentava non poco il procedere dei lavori.¹⁴⁰

La revisione venne pertanto affidata a Tommasini. Toscanini lo aveva conosciuto attraverso alcune sue opere, ad esempio la *Medea* (Trieste, 1906), e spesso aveva inserito alcuni dei suoi pezzi sinfonici nei programmi dei suoi concerti. Tommasini era un amico della famiglia Albertini, ed era anche per questo uno dei successori "naturali" di Smareglia.

Quando Tommasini si trovò a leggere la partitura del *Nerone* si vide totalmente in accordo con le valutazioni già espresse di Toscanini. La revisione quindi riprese nell'autunno del 1922 e durò fino alla fine dell'autunno del 1923. Tommasini, dopo aver stabilito con Toscanini le operazioni da condurre sulla partitura, iniziò a stendere le parti che poi sottoponeva man mano al maestro per poterle fissare in via definitiva. Sacchi racconta che nel luglio e agosto del 1923, per accelerare il lavoro, Toscanini e Tommasini si chiusero insieme a Guello, sopra Bellagio, poi a Tramezzo, in una casa che il direttore d'orchestra aveva preso in affitto per la

alla memoria dell'amico Boito, non si preoccupasse più della cosa perché l'opera era nelle buone mani di Toscanini». Cfr. ARIBERTO SMAREGLIA, *Vita ed arte di Antonio Smareglia*, Lugano, Mazzucconi, 1935, p. 96-7.

¹⁴⁰ Sulla questione si espresse anche il figlio di Antonio Smareglia, Mario, anch'egli compositore stimato dallo stesso Boito, che aveva lo aveva proposto a Tito Ricordi di affidargli una revisione della partitura del *Mefistofele*. Mario Smareglia puntualizzò sul «Popolo di Trieste» il 27 dicembre 1929: «Nel gennaio 1919 Arturo Toscanini [...] invitava mio padre con il compenso di lire 1000 a completare la partitura del *Nerone*, [...] Il lavoro venne fatto in casa Toscanini tutti i giorni nel pomeriggio; Toscanini suonava e mio padre, con la sua prodigiosa memoria, afferrava la composizione, dettando poi a Toscanini l'istrumentale. Il rifacimento del primo atto fu ultimato in circa tre mesi, poscia Toscanini non si fece più vivo, rinchiudendosi in un impenetrabile mutismo e licenziando Antonio Smareglia [...]».

famiglia. Nella biografia Sacchi fornisce un dettaglio del lavoro al completamento dell'opera particolarmente significativo:

E qui si deve intendere bene che quello che è il vero e proprio testo musicale, cioè la frase cantata o declamata, gli sviluppi tematici, l'elaborazione armonica, sono tali e quali Boito li concepì e scrisse, per cui, se si prendesse da un lato l'abbozzo originale steso da Boito e dall'altro lo spartito della riduzione per canto e piano, sostanzialmente non si troverebbe divario. Modificata, o piuttosto rettificata profondamente da Toscanini (perché egli se ne assunse la responsabilità completa), fu la strumentazione.¹⁴¹¹⁴²

Quanto Sacchi scrive conferma l'intenzione dei revisori di restare aderenti alla partitura di Boito, entrambi convinti del suo valore. Allo stesso tempo, la citazione conferma che Toscanini e Tommasini condividevano la necessità di intervenire sulla strumentazione dell'opera. Sacchi, menziona esplicitamente il profondo intervento di rettifica dello strumentale; le sue parole però rivelano coscienza del fatto che l'orchestrazione di Boito fosse completa o comunque sufficientemente definita, non solo abbozzata in modo rudimentale come invece Toscanini e Tommasini sostengono.

¹⁴¹ A differenza delle notizie sul rapporto tra Smareglia e Boito, il *Nerone* e la collaborazione con Toscanini, le informazioni sul lavoro tra il direttore d'orchestra e Tommasini sono scarse, né tantomeno quelle circa le considerazioni del compositore su Boito. Fa eccezione soltanto un contributo di Tommasini al volume *Arrigo Boito, Scritti e Documenti*, redatto dal comitato che celebrava i trent'anni dalla morte del compositore (1918-1948). Nel suo scritto, Tommasini da una parte sosteneva l'arretratezza nello stile e nella sostanza del *Mefistofele*, ad esempio, e del terzo atto del *Nerone*, ma affermava anche che Boito avesse raggiunto l'effetto artistico ricercato attraverso il linguaggio musicale, perché sapeva far buon uso della tecnica musicale. Sempre nel suo contributo, Tommasini sosteneva che Boito faceva parte di quelli «foggiati dall'evoluzione stilistica post-wagneriana che hanno concentrato lo sforzo novatore nelle risorse armoniche e strumentali, quasi che la modernità potesse circoscriversi e ridursi a formule tecniche. Cfr. Vincenzo Tommasini, *La sua opera e la moderna tecnica musicale*, in AA.VV., *Arrigo Boito. Scritti e Documenti. Nel trentesimo anniversario della morte (18 giugno 1948)*, Comitato per le onoranze funebri di Arrigo Boito, Milano, Rizzoli, 1948, pp. 121-3.

¹⁴² SACCHI, *op. cit.*, p. 290.

Il restauro del *Nerone* è testimoniato da circa un centinaio carte manoscritte di partitura, afferenti ai diversi atti dell'opera. Sono la prova del lavoro di Smareglia e di Tommasini, ai quali il maestro Toscanini dava il suo ultimo assenso. Queste fonti sono oggi conservate nel Fondo Toscanini dell'Archivio di Stato di Milano, proveniente dall'acquisto all'asta Bolaffi del 2012.¹⁴³ Le carte presenti non contengono il lavoro integrale, in quanto pare che la restante parte sia stata acquistata da un collezionista privato a Londra, all'asta Sotheby's.

Il fondo del'ASM comprende una partitura manoscritta per orchestra incompleta, che si presenta in carte sciolte, per un totale di 105 pezzi, ogni pezzo costituito di due o quattro pagine, alcune pagine numerate in alto e non tutte coperte interamente di scrittura musicale (alcune pagine sono vuote o pressoché tali): si tratta di bozze frammentarie della partitura del *Nerone*, realizzate dai revisori da chi? in diversi momenti del lavoro. Soprattutto grazie al testo poetico sotto le note, sono riconoscibili alcuni passaggi di tutti gli atti, ad esclusione del terzo.¹⁴⁴

La revisione operata da Smareglia, Tommasini e Toscanini di fatto divenne la versione ufficiale del *Nerone*, quella che attualmente conosciamo. La partitura elaborata dai revisori, infatti fu pubblicata da Casa Ricordi nel 1925, l'anno successivo alla prima rappresentazione dell'opera.¹⁴⁵

¹⁴³ Milano, Archivio di Stato, *Boito, Arrigo / Toscanini, Arturo, "Nerone"*, Arturo Toscanini, 11/B.53.

Volendo il più possibile rendere note quante più fonti primarie sulla creazione e ricreazione del *Nerone*, di queste carte conservate presso l'Archivio di Stato di Milano ho effettuato una riproduzione fotografica che riporto in appendice al capitolo successivo.

¹⁴⁴ I pezzi nn. 1-12 contengono sezioni del I atto, i nn. 13-19, del II atto, i nn. 20-24 del IV atto-prima parte, i nn. 25-32 del IV Atto-seconda parte ed infine i pezzi n. 33-105 altre parti non identificate dell'opera.

Questi materiali costituiscono l'unica testimonianza al momento rivenuta del lavoro di revisione sul *Nerone*. Non sono presenti tracce del lavoro nei fondi Smareglia e Tommasini che ho consultato, rispettivamente conservati nel Museo Teatrale "Carlo Schmidl" e presso la Scuola Civica di Musica "Zandonai" di Rovereto.

¹⁴⁵ Di questa partitura, secondo quanto si apprende dall'Opac, rimane solamente una copia disponibile presso la Biblioteca e Archivio musicale dell'Accademia nazionale di S. Cecilia. Io, però, ebbi la possibilità di consultare la partitura presso la Biblioteca del Conservatorio di Milano prima

LA MESSINSCENA DEL *NERONE*

Completata la revisione dell'opera, finalmente la tanto attesa prima fu fissata per il 1° maggio del 1924. Un trafiletto del «Corriere della Sera» del 13 maggio del 1923 anticipava la notizia della messinscena dell'opera per la stagione scaligera dell'anno successivo.¹⁴⁶ I furono dei preparativi non possono essere sbalorditivi e durarono mesi. Tutte le maestranze della Scala furono mobilitate sotto la supervisione del pittore, scultore e scenografo Lodovico Pogliaghi, designato dallo stesso Boito perché curasse le scene della sua tragedia, che si interessò della creazione di scene e costumi. L'aderenza dell'artista a quanto Boito aveva prescritto, prevedendo ogni dettaglio riguardasse financo la scelta delle stoffe dei costumi, fu scrupolosa. La fedeltà alle prescrizioni di Boito fece sì che Pogliaghi arrivasse nel quarto atto a pretendere in scena l'arrivo di una vera quadriga trainata da quattro cavalli bianchi in mezzo a una folla di centinaia di comparse. Pogliaghi realizzò scene e costumi in una versione a matita e carboncino e in una a olio. Il numero totale dei figurini fu di 163, di cui 118 dipinti a olio. A questi si aggiungono 21 tavole di attrezzeria che comprendono strumenti musicali, gioielli, armi e calzature.

Il responsabile dell'intero allestimento fu Giovacchino Forzano. Egli dichiarò in un'intervista che il movimento del primo atto e del quarto atto superava in vastità e varietà quanto fino fosse stato fatto in teatro fino a quel momento: «al primo atto il muoversi della folle è grandioso, nel quarto è stupendo. Nel primo atto vi sono sul palcoscenico 517 persone; nel quarto più di settecento in una sezione assai più difficile e intricata».¹⁴⁷ I giorni di prove durarono dalla mattina alla notte,

dello scoppio della pandemia. La fonte si trovava in pessime condizioni: la rilegatura era pressoché inesistente e diverse pagine erano deteriorate. Per questo, non risulta più a disposizione per la consultazione, date le condizioni assai precarie.

¹⁴⁶ GAETANO CESARI, *Il "Nerone" di Boito*, in «Corriere della Sera», domenica 13 maggio 1923, Milano, p. 3.

¹⁴⁷ GIGI MICHELOTTI, *"Nerone" di Boito alla Scala. La memorabile rappresentazione*, «La Stampa», 2 maggio 1924, p. 4.

con brevi intervalli: era importante gli impasti tra gli effetti acustici e quelli scenici, i movimenti delle masse. Nel giugno 1923, Toscanini, l'ingegner Scandiani¹⁴⁸ e Forzano facevano visita allo scenografo Pogliaghi, il quale riferì che «tutto quello che c'è del *Nerone* è là. [...] Ho messo tutto là da più di venti anni e da più di vent'anni quella cassetta non è stata aperta. Nessuno ha mai veduto nulla [...] Guardino queste son le indicazioni per le scene, i figurini e gli attrezzi, lasciate dal povero Boito».¹⁴⁹ Forzano aveva dichiarato che «erano circa ottanta facciate e dodici cartelle di appendice scritte su carta protocollo: il testamento artistico per l'esecuzione scenica dell'opera».¹⁵⁰

Il regista Forzano, nel suo articolo sulla «Lettura» del '24, riporta un'ulteriore indicazione rilevante di Boito, annotata come *memento* generale sul margine del primo atto del manoscritto del libretto. Questa annotazione rammenta che «le varie scene sieno ridotte alla maggiore plasticità possibile».¹⁵¹ Difatti, prosegue Boito nell'annotazione,

Per la comprensione del dramma musicale non sempre le parole possono soccorrere, ché o per esigenze di musica e anche per cattiva esecuzione vocale o orchestrale possono andar perdute. È necessario che l'azione risulti visibilmente evidente. E il maestro ricorda a sé stesso che le scene più importanti per la comprensione dell'azione devono essere «plastiche».¹⁵²

Questo commento di Forzano rafforza la riflessione condotta nel capitolo precedente sulle visioni teatrali di Boito, che si generano grazie alle commistioni di linguaggi e alle corrispondenze suono-colore-scena, che non rappresentano delle soluzioni accessorie, ma anzi costituiscono il dramma stesso. Proprio da questi elementi si capisce che l'autore avesse idee così chiare su quello che voleva vedere

¹⁴⁸ Angelo Scandiani fu direttore generale dell'appena costituito Ente Autonomo Teatro alla Scala (29 dicembre 1921)

¹⁴⁹ GIOVACHINO FORZANO, art. cit., p. 176.

¹⁵⁰ Ivi, p. 170.

¹⁵¹ Ivi, p. 176.

¹⁵² Ivi, pp. 176-7.

in scena che l'attenzione verso il procedimento di orchestrazione dell'opera fu di fondamentale importanza, per cui dedicò studio accurato perché potesse definirla e fissarla con definizione e completezza.

Alla sua prima rappresentazione, la tragedia lirica vide il coinvolgimento di una mole smisurata di professionisti. Oltre ai tredici cantanti solisti, l'orchestra constava di ben 102 elementi, cui si aggiungevano 122 coristi, 452 ballerini, 108 mimi e ginnasti, 238 comparse e 55 macchinisti, elettricisti, sarti e assistenti di palcoscenico.¹⁵³

La grande orchestra prevista da Boito, in occasione della prima del 1° maggio del '24 fu ulteriormente allargata. Alla nutrita sezione degli archi, composta da ben 63 musicisti, seguiva una corposa sezione di fiati: 4 flauti (con ottavino), 4 oboi (con corno inglese), 5 clarinetti (con anche il basso), 4 fagotti (con controfagotto), 5 corni, 4 trombe e 6 tromboni. All'orchestra in buca si aggiungeva anche la banda per i pezzi di musica fuori scena, che constava di 28 musicisti.¹⁵⁴

Il numero delle persone coinvolte per la rappresentazione del *Nerone* rende l'idea di una messinscena senza precedenti nella storia del teatro milanese. L'attenzione di Pogliaghi non si risolse solamente con la preparazione delle monumentali scenografie, ma andò oltre. Nonostante tra le carte del lascito neroniano non ci siano note circa lo studio delle antiche lire romane, cosa invece che si riscontra per i fiati e le percussioni, conoscendo l'attenzione maniacale di Boito per la ricostruzione storica dell'età dell'imperiale, lo scenografo non diede per scontato che Boito avesse potuto trascurare lo studio dei cordofoni dell'antica Roma. Per questo, Pogliaghi, non solo seguì le prescrizioni di Boito presenti nel libretto della tragedia, ma, volendo ricostruire una *kithara* per la prima del *Nerone*, si recò a Roma, Pompei e in visita al British Museum di Londra perché lo strumento

¹⁵³ Gli interpreti principali dell'opera: Aureliano Pertile, *Nerone*; Rosa Raisa, *Asteria*; Luisa Bertana, *Rubria*; Marcel Journet, *Simon Mago*; Carlo Galeffi, *Fanuel*; Ezio Pinza, *Tigellino*; Mita Vasari, *Cerinto e Perside*.

¹⁵⁴ Questi dati sono ricavati dall'elenco di tutti gli artisti coinvolti nella prima rappresentazione del *Nerone* in CARLO GATTI, Arrigo Boito e il «Nerone», «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 maggio 1924), p. 555-586.

avesse un'aderenza quasi archeologica.¹⁵⁵ La kithara della prima rappresentazione dell'opera, utilizzata non solo come oggetto di scena, ma come vero e proprio strumento musicale di Nerone, è conservata oggi nella collezione di strumenti di Antonio Carlo Monzino, presso il Museo degli strumenti musicali del Castello Sforzesco di Milano. I bozzetti di Pogliaghi per lo strumento neroniano, invece, sono conservati presso l'Archivio Ricordi di Milano.¹⁵⁶

L'ondata di successo della prima rappresentazione del *Nerone* fu seguita con grande interesse dai teatri italiani e stranieri. Nel gennaio 1924, il co-gerente di Casa Ricordi, Renzo Valcarengi, manifestava il suo entusiasmo al Consiglio d'amministrazione per aver ricevuto diverse richieste per il *Nerone*, sebbene ancora non fosse andato in scena per la sua prima volta. Le Arti Grafiche Modiano, in collaborazione con Ricordi, diedero alle stampe un volume dedicato interamente all'opera, alla sua genesi, agli interpreti. Inoltre, Ricordi pubblicò un'edizione lusso della riduzione canto e pianoforte con copertina in pelle disegnata da Giulio Cisari; tutti eventi promossi per accrescere la portata della prima assoluta della tragedia di Boito. Secondo quanto riportato dalla stampa, il costo dell'allestimento sarebbe intorno a 1.200.000 lire, l'introito della sola serata inaugurale di 827.198,40 lire, cifre definite «fenomenali». Il 3 ottobre 1924 Carlo Clausetti, co-gerente di Casa Ricordi, annunciava che il successo del *Nerone* aveva materialmente e moralmente superato ogni previsione e che l'opera sarebbe andata in scena entro il mese a Bologna sotto la direzione di M^o Toscanini, che poi avrebbe inaugurato a novembre

¹⁵⁵ Gaetano Cesàri, nel suo contributo sulla prima del *Nerone* pubblicato dal Corriere della Sera, racconta che «la cetra del truce imperatore fu modellata dal Pogliaghi nella stessa forma in cui appare la cetra che orna il sepolcro di Boito al Cimitero Monumentale [di Milano]». Cfr. GAETANO CESÀRI, *Dopo il successo del "Nerone". Indiscrezioni sceniche*, in «Corriere della Sera», 106 (3 maggio 1924), Milano, p. 3.

¹⁵⁶ Cfr. DONATELLA MELINI, «*Or che i Numi sono vinti, a me la cetra, a me l'altar*». *Kithara constructed for the Premiere of Arrigo Boito's Nerone*, *Neoclassical Reverberations of Discovering*, New York, University of New York, 2015, pp. 267-272.

la stagione della Scala, e quindi si sarebbe data a Torino. Numerose furono anche le richieste dall'estero, ad esempio Stoccolma avrebbe visto il *Nerone* nel 1926.¹⁵⁷

¹⁵⁷ Le repliche della messinscena della Scala programmate in diversi teatri italiani furono parecchie. Nel dettaglio:

- 1924/25 Bologna, Teatro Comunale; Milano, Teatro alla Scala; Torino, Teatro Regio;
- 1925/26 Milano, Teatro alla Scala;
- 1926/27 Verona, Arena; Torino, Teatro Regio; Milano, Teatro alla Scala; Napoli, Teatro S. Carlo; - 1927/28, Genova, Teatro Carlo Felice; Milano, Teatro alla Scala; Roma, Teatro Reale; Firenze;
- 1928/29, Udine, Castello; Padova, Teatro Verdi; Palermo, Teatro Massimo;
- 1929/30, Bari, Teatro Petruzzelli;
- 1930/31, Milano, Teatro alla Scala.

Questi dati, insieme agli altri riportati sugli incassi relativi alla prima dell'opera, sono stati ricavati da alcuni materiali d'archivio presenti alla mostra *Boito librettista e compositore: Arrigo Boito e la genesi del Nerone nell'Archivio Storico Ricordi*, allestita dal 5 ottobre al 17 novembre 2019 in collaborazione con l'Archivio Ricordi di Milano, presso la Casa della Musica, la Casa del Suono e il Museo dell'Opera di Parma.



Figura 7 Aureliano Pertile nel ruolo di Nerone durante la prima dell'opera. Milano, Archivio Storico Fondazione Antonio Carlo Monzino.

LA RICEZIONE DELLA SPETTACOLARE MESSINSCENA

Il *Nerone* fu un successo plateale. Si contarono nove chiamate alla fine del trionfale primo atto, cominciato alle 20:40; sei al termine del secondo; dopo la commozione degli episodi del terzo atto, le chiamate furono sette. Calò il sipario all'una di notte tra le ovazioni del pubblico e complessivamente le chiamate furono ventinove. «*Nerone* è premio sufficiente alla nostra grande attesa?». ¹⁵⁸ Domanda che pose Federico Candida nella sua recensione sulla prima scaligera del *Nerone*. Nonostante le diverse opinioni espresse sulla tragedia di Boito, la critica ebbe unanime parere sulla messinscena: la monumentalità della rappresentazione superò di gran lunga ogni opera fino ad allora messa in scena e la leggendaria attesa dell'ultima opera di Boito fu di certo compensata. I commenti dei quotidiani all'indomani della rappresentazione, i periodici di categoria, le riviste parlarono tutte di evento storico, con il Teatro alla Scala gremito e che vide la partecipazione di alte cariche dello Stato, delle voci più autorevoli della critica e delle personalità preminenti del panorama musicale. L'interesse per il *Nerone* si fece via via sempre più crescente,

¹⁵⁸ FEDERICO CANDIDA, "*Nerone*" di Arrigo Boito alla Scala, in «Musica e Scena - Rivista mensile di arte e di teatro», 1/5 (maggio 1924), Milano, Sonzogno, pp. 6-8: 6.

e non solo sul territorio nazionale, ma anche in giro per l'Europa: dal 1924 in avanti, l'opera fu rappresentata al Teatro Reale di Stoccolma e al Colon di Buenos Aires.

Un aspetto della ricezione del *Nerone* è rappresentato dall'attenzione di Benito Mussolini verso l'opera di Boito. Sono gli anni della primavera del regime fascista e un melodramma dedicato alla romanità suscitava di certo l'interesse del duce. Mussolini fu invitato personalmente dal Sindaco di Milano alla prima rappresentazione del *Nerone*, invito che il duce dovette declinare per impegni istituzionali con un telegramma pubblicato sul «Corriere della Sera».¹⁵⁹ Sebbene non avesse potuto essere presente, Gaetano Cesari racconta che il duce chiamasse il Teatro a ogni atto per conoscere l'andamento dello spettacolo e le reazioni del pubblico in sala.¹⁶⁰ Le ragioni dell'interesse del duce, forse, potrebbero essere anche spiegate da un commento di Tancredi Mantovani alla prima del *Nerone*:

La data del 1° maggio 1924 resterà memorabile nella storia dell'arte musicale italiana. In questa data si è finalmente consacrata, dopo una attesa di tanti anni, l'opera di un artista a pochissimi comparabile per genialità e profonda coltura e potenza di sentimento e intemerata coscienza, di un artista che l'Italia deve gloriarsi di chiamare suo figliuolo, perché della razza è e rimarrà una delle espressioni più tipiche e pure.¹⁶¹

Le cronache dei giorni precedenti e successivi alla prima del *Nerone* si concentrarono sugli aspetti sbalorditivi dell'allestimento, ovvero in special modo sul lavoro del Pogliaghi relativo alle imponenti scenografie, sulle prescrizioni di Boito circa le disposizioni di scena, sulle attrezzature previste, sui costumi. La critica rivolse particolare attenzione al lavoro di Toscanini, il direttore d'orchestra che fu capace di compiere un atto di devozione nei confronti dell'amico e dell'artista Boito, che dedicò una vita intera alla sua tragedia lirica. Dopo la prima del *Nerone*, la Giunta Municipale milanese deliberò si ponesse una corona d'alloro

¹⁵⁹ S.A., *Un telegramma dell'on. Mussolini*, in «Corriere della Sera», 1° maggio 1924.

¹⁶⁰ GAETANO CESARI, *Il trionfale successo del "Nerone" alla Scala*, in «Corriere della Sera», 2 maggio 1924, p. 3.

¹⁶¹ TANCREDI MANTOVANI, «*Nerone* di Boito al Teatro alla Scala», in «Musica d'oggi - Rassegna di vita e coltura musicale», VI/4-5 (aprile-maggio 1924), Milano, Ricordi, pp. 109-119: 109.

sul monumento a Boito nel ridotto della Scala e che venisse addirittura conosciuta una medaglia d'oro e che venisse offerta a Toscanini, quale «tributo di ammirazione al possente rievocatore ed interprete dell'autore del "Nerone"». ¹⁶²

Le opinioni della critica sulla musica della tragedia di Boito non mancarono e furono disparate. La ricerca dell'essenza della musica e del melodramma quale vessillo dell'italianità si contrapponeva alle "accuse" di wagnerismo. Non solo, sebbene approdata nel nuovo secolo, parte della critica sosteneva che «*Nerone* andrebbe posto nell'intervallo di tempo che decorre dall'*Aida* all'*Otello*. Né i pochi ornamenti modernisti aggiunti da altre mani deformano gran che la fisionomia nativa e originaria». ¹⁶³ Federico Candida, ad esempio, sosteneva che nella partitura del *Nerone* mancassero delle spinte musicali nuove, nonché «il campionario rilucente delle strumentalità ricercate e decadenti». ¹⁶⁴ Il critico si focalizzava nel suo articolo sulla frammentarietà del quarto atto. A suo parere, gli episodi musicali risultavano molto slegati; in particolare, sollevava dubbi sull'orchestrazione perché non realizzava quel quadro epico che si poteva ricavare dallo scenario. A pensarci, però, queste impressioni sulla strumentazione sono condotte su una partitura che conteneva più la veste orchestrale voluta dai revisori che quella ottenuta da Boito.

Sul lavoro di revisione e sul lascito neroniano, già durante la preparazione dello spettacolo, non mancarono perplessità sullo stato della musica del *Nerone* e della sua compiutezza. Questo si deduce dal fatto che il «Corriere della Sera», alla fine del mese di marzo, dunque circa a un mese dalla prima dell'opera, dedicò uno spazio sul giornale per rispondere a delle domande sollevate da alcuni giornali. Il quotidiano trovò le risposte interrogando direttamente l'unico erede di Boito, il senatore Albertini. Questi dichiarò che l'opera Boito avesse terminato l'opera in quattro atti per canto e piano, componendo anche un piccolo frammento del quinto atto; affermò anche che esistesse la partitura d'orchestra del *Nerone*, alla quale il maestro scapigliato si dedicò durante gli ultimi anni della sua vita, ma che la sua forma rimaneva indefinita, «talvolta soltanto abbozzata». Albertini tenne a

¹⁶² S.A., *Una corona d'alloro per Boito*, in «Corriere della Sera», 3 maggio 1924, Milano, p. 3.

¹⁶³ FEDERICO CANDIDA, art. cit., p. 7.

¹⁶⁴ Ivi, p. 6.

precisare che Toscanini si limitò a completare le parti manchevoli e che nulla esistesse di sua spontanea creazione. L'articolo si chiudeva con una ferma difesa del direttore d'orchestra, volendo mettere a tacere i dubbi di coloro i quali «dovrebbero ricordare la competenza, la coscienza, la probità artistica di Toscanini; l'affetto che egli aveva per Boito, il culto e l'ammirazione che professa per il suo *Nerone*». ¹⁶⁵

Le dichiarazioni di Albertini non servirono a trattenere le osservazioni dei critici più attenti, quelli che, al netto del successo della prima, della ineguagliabile messinscena, puntavano l'attenzione sui dubbi circa eventualità autorialità surrogate del *Nerone*. All'indomani della prima rappresentazione del *Nerone* alla Scala, Bruno Barilli aveva fatto notare quasi l'aura di un orchestratore fantasma, commento che gli costò la sospensione dell'assegno mensile da parte di Casa Ricordi. Così recensiva l'opera sul «Corriere italiano»:

Dal punto di vista strumentale, però, la sua [di Boito] nuova opera ci fa passare di sorpresa in sorpresa. L'orchestra barocca, sciancata e sfondata del *Mefistofele* può andarsi a nascondere. Qui le sonorità, gli impasti, i passaggi e la dinamica dei timbri, tutto insomma è stato risolto separatamente, come se una mano furtiva, saggia e delicata fosse passata con una leggerezza invisibile sulle pagine della partitura che riesce quasi sempre viva, preziosa, fronzuta e svelta. ¹⁶⁶

Alle osservazioni di Bruno Barilli faceva da contraltare il commento di Carlo Gatti uscito qualche giorno dopo, il 4 maggio 1924, sul numero speciale dell'«Illustrazione italiana», dedicato proprio alla prima rappresentazione del *Nerone*. ¹⁶⁷ In questo fascicolo, la rivista pubblicava anche il fac-simile della prima pagina della partitura autografa della tragedia di Boito, una riproduzione concessa «per cortesia della Casa editrice G. Ricordi e C.», dato che l'intera partitura era stata

¹⁶⁵ S. A., *Boito e il "Nerone"*, in «Corriere della Sera», 27 marzo 1924.

¹⁶⁶ Bruno Barilli, *La prima del "Nerone" alla Scala*, in «Corriere italiano», III/104, Roma, 2 maggio 1924.

¹⁶⁷ *Supra*.

fotografata e servì, come cita la didascalia, «per tutti gli studii preliminari».¹⁶⁸ Nel numero, a Barilli che lasciava intendere una facilità con cui una «mano furtiva, saggia e delicata» avesse recepito il lascito neroniano di Boito, Gatti puntualizzava in maniera chiara con quale rispetto i revisori, soprattutto Toscanini, si fossero mossi nei confronti del dettato musicale ereditato dall'autore del *Nerone*:

Tutte le fila della tela che si svolge dinanzi ai nostri occhi sono radunate nelle sue mani [di Toscanini]. [...] Allo studio di *Nerone*, [Toscanini] si pose con vivissima alacrità. Io l'ho sentito parlare con un calore e una passione instancabili di ciò che vuol essere ed è *Nerone*. Ha presso di sé tutto il materiale dell'opera di Arrigo Boito che il senatore Albertini gli ha trasmesso: i fogli della partitura d'orchestra fotografati (nitidi in principio, e sulla fine meno accurati, come se la mano abbia avuto la fretta di portare a termine il lavoro), i foglietti della riduzione per canto e pianoforte e i vari esemplari della tragedia stampata dai Treves e cosparsi delle annotazioni appostevi dal Boito. Ogni riflessione, ogni indicazione del compositore egli ha meditato; ogni particolare poetico, pittorico, plastico, musicale ha collocato nella sua giusta luce ideale. Ha ricreato in sé l'opera, l'ha fatta sua; e non vuole che ciò appaia, e soltanto l'opera si propone di d'innalzare nella luce, soltanto l'Arte intende ne abbia vantaggio. Non c'è episodio dell'opera ch'egli non abbia scandagliato, penetrato. E sempre con sereno giudizio, anche se con animo commosso. Dice il maestro Toscanini: «No, l'affetto, la venerazione che io serbo per la memoria di Boito non fanno velo al mio discernimento. Sento che l'opera è bella, ch'è il voto purissimo di un nobile artista per un'arte eletto, e mi reco a dovere e ad onore di presentarla alle genti, e di proporla per esempio ai nuovi compositori d'Italia».¹⁶⁹

CAPITOLO VI

L'ORCHESTRAZIONE DELL'OPERA: DUE AUTORIALITÀ DEL *NERONE*

¹⁶⁸ Ivi, p. 561.

¹⁶⁹ Ivi, p. 584.

L'ultimo capitolo di questo studio è interamente dedicato all'analisi dei punti di divergenza che ho creduto più significativi tra l'orchestrazione di Boito – tanto quella “definitiva” presente nella partitura autografa, quanto quella schematica della partiturina – e quella di Toscanini, Smareglia e Tommasini fissata nell'edizione Ricordi. Le differenze tra le due versioni di strumentazione del *Nerone* non si limitano agli esempi che riporto nella rassegna delle pagine seguenti, ma interessano costantemente, se non tutte, la maggior parte delle pagine dell'opera. Oltre alle diverse scelte timbriche, sono presenti parti musicali, più o meno lunghe, di nuova invenzione rispetto a quanto previsto da Boito; è possibile riscontrare, inoltre, cambi di metronomo, di agogiche e di metro che modificano l'assetto di intere sezioni dell'opera. La rassegna non è mossa dall'intenzione di segnalare tutte le occorrenze dei punti divergenti, quanto mostrare la presenza di un'autorialità surrogata a quella di Boito, su cui bisogna tornare a riflettere.

Gli esempi che propongo sono il risultato del dialogo tra tutte le fonti a disposizione, testuali e musicali insieme. Per senso pratico e per rendere più scorrevole la lettura, ho fatto ricorso a poche abbreviazioni delle partiture analizzate, che elenco di seguito:

-
- | | |
|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>A</i> | Partitura d'orchestra manoscritta autografa di Boito in 4 atti:
Parma, Biblioteca Palatina, sez. musicale, Boito, Psi.I.61 |
| <i>a</i> | Abbozzo a particella manoscritta autografa di Boito in 4 atti:
Venezia, Fondo Boito, Scritti, Boito, Scatola 3, Busta NER_10 |
| <i>R</i> | Partitura a stampa: |
-

Arrigo Boito, *Nerone. Tragedia in 4 atti*, Milano, Ricordi, 1925

T Appunti manoscritti del restauro dell'opera di mano di Toscanini dei revisori: Milano, Archivio di Stato, Boito, Arrigo / Toscanini, Arturo, "Nerone", Arturo Toscanini, 11/B.53

ATTO I – SCENA II¹⁷⁰

Atto I – trama:

Tutto è avvolto dall'oscurità. In un campo lungo la via Appia, Simon Mago scava una fossa mentre Tigellino sta di vedetta. Giunge Nerone terrorizzato, portando tra le braccia un'urna cineraria. Si sentono canti, cui si aggiunge il grido ferale «Nerone-Oreste». Nonostante ne sia atterrito, Nerone rimane fermo nel voler portare al termine la sepoltura dell'urna con le ceneri di Agrippina. Ricoperta la fossa, Simon Mago procede con il rito funebre che viene interrotto dall'improvvisa apparizione di una figura spettrale, Asteria, la donna-Erinni con il collo ricoperto da serpi. Asteria grida il nome di Nerone, e questi, credendola un'Erinni, scappa con Tigellino mentre Simon Mago le impedisce di avanzare. Segue una conversazione tra i due e Asteria gli indica l'accesso ad una cripta dove si rifugiano i cristiani. Simon Mago vi si nasconde fino ai primi chiarori dell'alba quando, risalendo dal suo nascondiglio, viene visto da Fanuel il quale a sua volta aveva raggiunto fra le tombe il gruppo di cristiani raccolto in preghiera per salutare Rubria prima di partire. La visione del nemico acerrimo, causa in Fanuel un mutamento d'intenti, tanto che decide di rimanere per difendere la sua comunità. Nel frattempo, sull'Appia si raccolgono vari gruppi di persone tutti inneggianti a Nerone che, spinto da Tigellino, prende coraggio e si palesa davanti alla folla riunita.

L'inizio della seconda scena del primo atto fornisce diverse evidenze sulla forbice aperta tra l'orchestrazione di Boito e quella dei revisori. La scena vede Nerone che, tormentato dalle sue visioni e dal grido spettrale che lo appella «Nerone-Oreste», cerca di trovare disperatamente Simon Mago, stregone taumaturgico, in grado di

¹⁷⁰ Per una migliore comprensione degli aspetti legati all'orchestrazione, quindi alla psicologia dei personaggi e all'orizzonte scenico-sonoro creato da Boito, ho ritenuto utile corredare l'analisi degli esempi presenti in queste pagine di brevi riassunti dei quattro atti che compongo l'opera.

lavare il suo peccato. L'imperatore entra in un campo, portando l'urna con le ceneri della madre. Come prescriveva Boito in *A*, «fra le tenebre, lentamente» lo accompagna Tigellino verso la fossa che dovrà accogliere le spoglie di Agrippina. In *R* l'azione si svolge in un tempo di «Adagio», con un valore di 54 alla semiminima, dove Boito in *A* aveva pensato a un metronomo ancora più indietro, segnando «Lento», con l'indicazione metronometrica di 40. Nell'edizione a stampa, il tragitto di Nerone e Tigellino è descritto da un disegno melodico legatissimo affidato ai contrabbassi, puntato da due inserti lamentosi del primo fagotto (*es. 1*).¹⁷¹ Questa ambientazione sonora è presente tanto nell'autografo quanto nella versione Ricordi, ma in *R* le tinte di colore che Boito aveva fissato in *A*, che imbruniscono la scena, vengono variate.

In *A*, la melodia dei contrabbassi è prevista senza interventi musicali degli altri archi. Boito, all'inserto lamentoso del primo fagotto, faceva seguire un'entrata del secondo, che con l'ingresso in *piano*, prima dei corni terzo, quarto e quinto, poi del primo solo, contrappuntavano il disegno dei bassi. In *R* è stata cassata la parte del secondo fagotto; le parti dei corni, invece, sono state distribuite tra gli archi. Alle viole è stata affidata la parte di III-IV-V corno, ai violini il solo che Boito aveva previsto per il primo corno. Sulle parole di Nerone «Ah! Tu mi salva!», l'ultima battuta della pagina dell'edizione a stampa presenta, poi, uno slancio di sedicesimi affidato ai violini, su un tappeto sonoro ricreato da un tremolo degli altri archi e dei clarinetti, rullo del timpano, bicordi di corni in *sf* e di tromboni in *f*. In *A* è previsto che gli archi eseguissero un tremolo marcato e forte di semiminima con chiusa su un ottavo, raddoppiato dai legni e da trombe e tromboni, precisamente sull'esclamazione «Ah!» di Nerone; sotto i contrabbassi in *ff* reggono il suono orchestrale con cinque sedicesimi accentati (*es. 2*).¹⁷²

In questa pagina di musica, la variante dell'edizione Ricordi contrasta l'ambientazione di scena ricreata da Boito. L'autore pensava il passaggio significativamente più lento, quasi affaticato, che stentasse a procedere: Nerone si conduceva nel buio della notte con la prova dell'assassinio della madre, e si recava lì per dare sepoltura alle ceneri e redimere sé stesso. Ma il cambio sostanziale

¹⁷¹ *R*, p. 10.

¹⁷² *A*, c. 10.

nell'orchestrazione, con l'inversione di colori scaturita dalla scelta di affidare agli archi le parti dei corni, ribalta l'idea iniziale di contesto. In *A* il passo dei corni è lugubre, scritto in un registro grave, cui emerge poi uno tra loro, muovendosi per cromatismi. La scelta dei corni, tra l'altro, in Boito non è mai causale: i corni, qualche pagina di musica prima, raddoppiavano le voci ferali che appellavano «Nerone-Oreste». Non solo, secondo la corrispondenza suono-colore che sta alla base dell'idea di orchestrazione di Boito, i corni sono associati al rosso, il colore del sangue, quello che Nerone, nel rito di sepoltura, verserà sull'urna di Agrippina su prescrizione del rituale presieduto da Simon Mago.

col canto a tempo Adagio $\text{♩} = 54$

Fg. *p* lamentoso

Trbn. *p*

Tp. *mf*

(entra nel campo coll'urna fra le braccia. T'igel. fino al suo fianco lo guiderà fra le tenebre, lentamente. Giunti alla fossa si arrestano.)

N. No. lo l'ur-na por-te-ro si-no al-la mè-ta. Simon

col canto a tempo Adagio $\text{♩} = 54$

Vni *ff* Pizz.

Vle *ff* Pizz.

Vc. *ff* Pizz. Arco

Cb. *ff* Pizz. Arco *ff* *p* legatissimo

I.II. Ob. *ff*

in La Cl. *a2 cresc.* *ff*

in La Cl. *a2* *ff*

Fg. *p espress.* *cresc.* *ff*

Srf. *p* *cresc.* *ff*

in Fa Gr. *a2* *ff*

in Fa *a2* *ff*

Trbn. *con Sordina* *ff*

in Do *ff*

Tp. *mf*

(qui Nerone avrà deposta l'urna sul suolo, presso la fossa) (al nome della madre, subitamente all'erito)

N. Mago dov'è? Ah! tumisal - va!

(che non s'è mosso dal campo)

SIMON MAGO Qui sup - pli - can - te i Ma - ni d'A - gri - pi - na.

Vni *Arco espress.* *p* *Arco* *cresc. molto p*

Vle *Arco* *espress.* *cresc. molto* *div.* *sf*

Vc. *espress.* *cresc. molto* *sf*

Cb. *espress.* *cresc. molto* *sf*

449751

Esempio I
R, Atto I, p. 10

Lento
♩ = 40

10
 10

Ott.

Fl.

due Oboi

C. b.

1^a Clar. in E

2^a Clar. in E

1^a Fag.

2^a Fag.

Sarr.

1^a Corni

5^a Corni

3 Trombe

3 Tr.

Tr. basso

Temp.

G. cassa

Basso

Soprano

Tig.

V. I

V. II

Viola

V. III

C. B.

Alcuno entra nel campo
 (il mago immancabile non lontano dalla foresta.)

Qui il cane
 Papale è una
 sul suo passo
 alla foresta.

Al nome della madre
 subitamente alterato.

Al nome della madre
 subitamente alterato.

Al nome della madre
 subitamente alterato.

Qui... supplicante i reami
 d'ascipione.

p. sempre accenti

res. molto

res. molto

res. molto

res. molto

res. molto

res. molto

Esempio 2
A, Atto I, c. 10

ATTO I – SCENA III

Dopo aver compiuto il rito della sepoltura dell'urna della madre e la benedizione di Simon Mago, Nerone è atterrito dall'apparizione della donna-Erinni: Asteria. L'imperatore, nonostante la paura, sente di subire il fascino di tale presenza ferale, tanto da esprimerlo: «A sé m'attira». Sono le parole di Nerone che introducono il personaggio di Asteria e che avviano la scena III del primo atto. Nella partiturina, sulle parole dell'imperatore, Boito sviluppò una progressione cromatica in moto contrario così strutturata: quarti discendenti agli archi gravi, sedicesimi raggruppati a quattro, che si snodano ascendendo e discendendo, da affidare, come annotava, a flauti ed oboi (*es.* 3). Nel margine basso della carta, prescriveva, poi, una raccomandazione: «NB. Riempire un poco il substrato, qui.». Nel lavoro di elaborazione dell'orchestrazione, in questo punto l'autore sembrò rivedersi. In *A*, infatti, la progressione mantiene lo sviluppo per moto contrario, ma ai quarti discendenti di celli, contrabbassi si contrappongono delle terzine affidate soltanto ai violini primi, di resa meno dinamica rispetto al movimento prodotto dalla scelta presente in *a*. Inoltre, il «substrato» viene arricchito in *A*, perché il disegno melodico-armonico degli archi gravi viene raddoppiato, affidato a quattro clarinetti, due in *si* bemolle e due in *la*.

La maturazione della soluzione presente in partitura, rispetto a quella della partiturina, non fu accolta dai revisori. In *R*, infatti, tornano i gruppi di sedicesimi ai violini, che però non sono i soli ad occuparsi dell'esecuzione. Questi, raddoppiati dai celli, rispondono con altri sedicesimi eseguiti dai violini secondi e dalle viole. L'idea è quella di sviluppare una progressione armonica ascendente per arpeggi di sedicesimi, i cui gruppi sono distribuiti tra le diverse parti degli archi. Nell'edizione a stampa vengono mantenuti i quarti discendenti ai contrabbassi, ma, dove Boito riempiva il «substrato» con il colore dei quattro clarinetti, qui il ripieno è molto più di spessore: oboi a due, solo due clarinetti in *si* bemolle e il clarone, fagotti a due, corni a tre, trombe in *do*. Di fatto, pur essendo stata rimpinguata la massa orchestrale, il disegno dei contrabbassi è raddoppiato soltanto dal clarinetto basso e dal secondo fagotto; gli altri fiati eseguono una progressione di quarti ascendenti che sostengono quanto gli archi stanno sviluppando in sedicesimi. Si perde, insomma, il carattere scuro pensato da Boito in *A*.

22

Allegro.

Sesto *9*
 I. Urago *non*
 Fig. *And.*
 Un violino I
 II violino I
 III violino I
 IV violino I
 V violino I
 VI violino I
 VII violino I
 VIII violino I
 IX violino I
 X violino I
 XI violino I
 XII violino I
 XIII violino I
 XIV violino I
 XV violino I
 XVI violino I
 XVII violino I
 XVIII violino I
 XIX violino I
 XX violino I
 XXI violino I
 XXII violino I
 XXIII violino I
 XXIV violino I
 XXV violino I
 XXVI violino I
 XXVII violino I
 XXVIII violino I
 XXIX violino I
 XXX violino I
 XXXI violino I
 XXXII violino I
 XXXIII violino I
 XXXIV violino I
 XXXV violino I
 XXXVI violino I
 XXXVII violino I
 XXXVIII violino I
 XXXIX violino I
 XL violino I
 XLI violino I
 XLII violino I
 XLIII violino I
 XLIV violino I
 XLV violino I
 XLVI violino I
 XLVII violino I
 XLVIII violino I
 XLIX violino I
 L violino I
 LI violino I
 LII violino I
 LIII violino I
 LIV violino I
 LV violino I
 LVI violino I
 LVII violino I
 LVIII violino I
 LIX violino I
 LX violino I
 LXI violino I
 LXII violino I
 LXIII violino I
 LXIV violino I
 LXV violino I
 LXVI violino I
 LXVII violino I
 LXVIII violino I
 LXIX violino I
 LXX violino I
 LXXI violino I
 LXXII violino I
 LXXIII violino I
 LXXIV violino I
 LXXV violino I
 LXXVI violino I
 LXXVII violino I
 LXXVIII violino I
 LXXIX violino I
 LXXX violino I
 LXXXI violino I
 LXXXII violino I
 LXXXIII violino I
 LXXXIV violino I
 LXXXV violino I
 LXXXVI violino I
 LXXXVII violino I
 LXXXVIII violino I
 LXXXIX violino I
 LXXXX violino I

A se ma ti - ra

Vie di più! Vie di più! Tigelli no!

rall. molto, ma gradualmente,
 che ustante fu quasi
 l'ultima salve
 l'ultima salve
 e bisognava
 la quale
 va tranquillizzandosi
 come prima.

rall. con forza
 Al riempire un poco
 il sottotetto, qui.

f *trump*

Fine

Esempio 3
a, Atto I, c. 22

Le dieci battute successive presentano ancora delle divergenze tra le scelte dei revisori e quelle dell'autore. L'edizione Ricordi reca l'entrata di Asteria al grido «Nerone!», esclamazione non presente nella partitura, ma che Boito aveva però previsto nella partiturina. In questo punto, l'introduzione dell'urlo del soprano provoca un'inversione dello scoppio prorompente dell'orchestra: in *A*, dove l'entrata di Asteria non è presente, dopo l'invito di Tigellino a Nerone «Vieni!», l'orchestra esplode in un *ff*. L'orchestrazione è così organizzata: sul rullo della gran cassa suona marcato un sincopato di due battute affidato agli archi gravi, tromboni a tre e trombone basso, trombe a tre, fagotti a tre; su questa formula ritmica, violini, viole e i legni acuti eseguono in *ff* una progressione di salti di sedicesimi legati, che si interrompe dopo due battute per lasciar spazio a gruppi ostinati di semicrome affidati a celli e bassi, che sprofondano sempre più in basso. A questo disegno degli archi gravi fa da contraltare un *re* tenuto del flauto, che discende d'ottava a ogni quattro battute (*es. 4.1 e 4.2*).

In *R* l'effetto d'esplosione dell'orchestra è di una resa diversa. Scompare il sincopato delle sezioni gravi e la progressione di salti di sedicesimi legati a due, prescritta da Boito per gli strumenti acuti della compagine orchestrale, viene spostata di una battuta, tra l'altro da eseguirsi tutta in *staccato*. I revisori scelsero che a questo punto lo scoppio non avesse troppi fronzoli, ma che si risolvesse in un accordo tenuto di *mi* maggiore per tutta l'orchestra al completo in *ff* (*es. 5*), che insomma fosse semplice ma di grande impatto sonoro. Viene poi a mancare il colore del flauto solo voluto da Boito, quel *re* isolato all'acuto, che in *R* viene raddoppiato da tutti i fiati.

31

Ott.

2^a Fl.

2 Oboi

Cl. in B \flat

2 Cl. in A

3 Fag.

Barr.

1.3.
5 Corni

2.4.5

3 Trombe

3 Tu.
Tub. basso

Timp.

C. cassa

Tri.

Tri.

Vivacento
(bassista)

V. I

V. II

Viola

V. C.

C. B.

A se mi' at-ti-ra-...

Vivaci!

Esempio 4.1
A, Atto I, c. 31

32

Oboe
2 Fl.
Oboe 1^o
Oboe 2^o
2 Clarin^{ti}
2 Clar^{ti}
3 Fag.
3 cor.
1. 3^o
5 Corni
2. 4. 5^o
3 Trombe
3 Tr.
Tr. me bajo
Timp.
G. cassa
Asteria
b. Majo
V. I
V. II
Viola
V. li
C. B.

Esempio 4.2
A, Atto I, c. 32

allarg. a tempo col canto a tempo

Ott. I. *p cresc.*

Fl. I. II. *a 2 p*

Ob. I. II. *p cresc.*

Cl. I. *p cresc.*

Cl. in Sib I. II. *p cresc.*

Cl. B. in Sib *p cresc.*

Fg. III. *p cresc.*

Srf. *p cresc.*

in Fa Cr. *p cresc.*

in Fa Cr. *p cresc.*

Trb. in Do *p cresc.*

Trbn. *p cresc.*

Tb. B. *p cresc.*

Tp. *p cresc.*

G.C.o.P. *p cresc.*

Piatto sospeso

ASTERIA

(Appena il volto di Nerone si scopre, l'Erinni drizza il braccio verso di lui e con un grido irruente lo nomina.)

(come attratto da un fascino cerca quella figura ferale che lo guarda)
allargando..... a tempo

Neron!

A se m'at - ti - ra.

(Afferra Nerone al braccio sinistro e lo getta a seguirlo al di là del tempio. Il velo che copre il capo di Nerone, cade.)

Vieni!

lin. allarg. a tempo col canto a tempo

Vni *p cresc.*

Vlo *p cresc.*

Vo. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

419751

Esempio 5
R, Atto I, p. 32

«Chi ama la morte toccar mi può». È l'entrata in scena di Asteria voluta da Boito, che prescriveva al soprano un'esecuzione «senza scuotersi, con voce incolore quasi trasognata».¹⁷³ In *A*, l'attacco del soprano è raddoppiato da oboi e flauti, che proseguono per tutto il verso di Asteria, soli, senza l'orchestra, ad eccezione di un pedale eseguito dai contrabbassi. In questo modo Boito, con l'utilizzo del ceruleo, del celeste dei flauti nel registro acuto, ricreava un orizzonte rarefatto, un impasto sonoro sfilacciato, smaterializzato (*es. 6.1-6.2*). In *R*, invece, come ormai in diversi casi della partitura accadde, i revisori scelsero di riempire la pagina, raddoppiando il pedale dei bassi con l'impiego del corno, dei clarinetti (anche il basso), e inserendo dei rintocchi di semiminime all'arpa e un *re* tenuto ai violini (*es. 7*). Si perde così quel senso di smarrimento reso da Boito, ricercato con la realizzazione di quello spazio infinito, quel senso di vuoto che emerge tra il *re* grave dei contrabbassi e quello acuto dei flauti.¹⁷⁴

¹⁷³ *A*, c. 33, ultima battuta.

¹⁷⁴ *R*, n. 21, p. 35.

T, *Appendice 3*, 10.3-10.4.

33

p. marcando
ritardando
l'attacco

p. p.
p. p.
p. gli stadi
P. gli stadi
P. gli stadi
l'attacco

Ob. I.

Ob. II.

Ob. III.

Clav. sib.

Clav. la.

Fag.

Astoria

S. Mago

I.

II.

Vcllo

Vcllo

C. B.

Senza recitare
con voce incalzata
come l'antico

Chi
Se solta.
F. più. suo
fate il più suo
ammoroso, metti più, metti suo
fate il più p. l'arco

Qui l'attacco
è nell'attacco
sulla parola
come Astoria
il trattenuto Astoria

Esempio 6.1
A, Atto I, c. 33

34
3/4

Ob.
Fag.
Cl.
3 Fag.
Sarr.
Corni
Fisetti
Fl.
V. I
V. II
Vcl.
C. I
C. II

Astoria
I. Maggio

a - ma la nos - te
 conia no pas
 (incantato)
 uniti

I. Maggio abbandona il braccio
 di Astoria che non sempre
 si comporta alla sua
 Astoria lentamente appoggia
 la fra al sepolcro:
 meditatevolmente o ten mente o me

arco
 arco
 arco
 arco
 arco
 arco
 arco

Esempio 6.2
A, Atto I, c. 34

21 Più tranquillo $\text{♩} = 44$

35

Ott. *pp*
Fl. I. *pp*
Ob. I. II. *p*
Cl. in Sib. I. *pp*
Cl. B. in Sib. *pp*
ir. Fa. II. con Sordina *pp*
Cr. in Fa. *pp*
Tp. *ppp*
P. *pp* lasciar vibrare
A. *mp*

ASTERIA
(lentamente, senza scuotersi, con voce incolore, come trasognata)
Chi a - ma la mor - te toc - car mi può.

SIMON MAGO
(abbandonando il braccio d'Asteria già badando sempre ad impedirle la via)
còl - ta. Non spe - rar ch'io pù.

21 Più tranquillo $\text{♩} = 44$

Vni. *p* *div.* *untti* *Pizz.*
Vle. *p* *Pizz.*
Vc. *p* *Pizz.*
Cb. *pp* *tutti* *Pizz.*

419751

Esempio 7
R, Atto I, p. 35

Si è appena concluso il dialogo fra Asteria e Simon Mago con le parole appassionate della donna-Erinni «Amor che non uccide, amor non è»; poi, una scala discendente di cinque battute accompagna l'entrata di Simon Mago nella cripta. Si avvertono le prime luci dell'alba, dipinta con suoni smaterializzati dell'orchestra. A questo punto compare Rubria, che si inginocchia e recita il «Padre nostro». Nella partitura autografa, la scena è introdotta da un accordo di *do* minore eseguito dai clarinetti divisi; con lo stesso accordo si aggiungono una battuta dopo in *ppp* tre flauti, a raffigurare il primo bagliore dell'alba (es. 9.1-9.2). Da qui si schiarisce l'orizzonte con i flauti che continuano a tre, in sincopato, eseguendo l'accordo ora nel registro acuto, raddoppiato da un solo clarinetto e da tre violini, che si sovrappongono in successione con suoni acuti. L'incipit della preghiera di Rubria in quattro quarti è sostenuto da un tappeto armonico costituito dall'accordo di *sol* minore suonato dai violoncelli divisi a tre, da un *sol* tenuto affidato alle viole con sordina, da un *sol* in diverse ottave dato ai violini primi e secondi, e ancora da un *sol* ribattuto dei tre flauti, qui con acciaccatura (*fa* diesis, sensibile che risolve sulla tonica). In *a*, Boito non annotava indicazioni relative all'orchestrazione dell'alba. Sviluppava l'accordo di *do* minore in diversi registri e sopra la musica scriveva «primo bagliore dell'alba, [poi] Primi bagliori dell'alba»; sotto il rigo, invece, specificava «ravvivando un poco coi timbri / il violino di spalla / incomincia ad attaccare / dal do acuto.» Poi, all'inizio della preghiera, sotto il rigo di Rubria, sono previsti tre flauti, a cui Boito affidava due *sol* in ottave diverse e un *fa* diesis, nota reale. Accanto a questo puntualizzava «flauto vel ottavini bassi» e al margine del sistema annotava: «Rubria ben chiare le parole. Andante devoto. NB. Il *fa* diesis *pp*. col *sol* agli ottavi, si deve fondere nei *sol* come una stridulazione notturna» (es. 8).

Nella partitura Ricordi il primo bagliore dell'alba, ovvero il primo accordo di *do* minore, è affidato alle trombe in *pp* con sordina, cui seguono i clarinetti a tre, poi i flauti in sincopato, anch'essi a tre, ma fermi nel registro medio, e infine 12 violini divisi a tre, con sordina. La preghiera di Rubria avviene in un «Andante

¹⁷⁵ Questo paragrafo è la ripresa dell'esempio utilizzato nel terzo capitolo per analizzare le fasi di creazione del suono orchestrale di mano di Boito.

devoto» di quattro quarti, con la musica così distribuita: suoni tenuti affidati alle arpe, al clarinetto basso, ai corni; *sol* tenuto assegnato in due diverse ottave ai violini divisi, al primo oboe, al primo flauto su cui si sovrappone anche qui l'armonia dell'accordo di *sol* minore in ribattuto, dato ai violoncelli con sordina. Il rigo dell'ottavino prevede un bicordo in *pp*, un intervallo di seconda minore, *fa* diesis-*sol*, formato dalla fondamentale dell'accordo della tonalità e dalla rispettiva sensibile (es. 11.1-11.2). L'elaborazione di questo punto dell'opera è verificabile anche nella carta 6.1 degli appunti della revisione, oggi all'Archivio di Stato di Milano, a testimonianza del fatto che il passaggio interessò particolarmente il lavoro dei revisori (es. 10).

Osservare la preghiera di Rubria permette di cogliere due differenze sostanziali circa le scelte dell'autore di Boito e quelle dei revisori. La prima: nella partiturina, l'autore, oltre alla musica, pur non avendo accennato all'orchestrazione, aveva prestato molta attenzione a quella che doveva essere la rappresentazione di un orizzonte scenico/sonoro e lo aveva fatto con l'annotazione «Primi bagliori dell'alba». Quando si trovò poi a stendere l'intera orchestrazione nella partitura completa non riportò più la didascalia. L'alba era ormai nei suoni, esisteva già: appena tre clarinetti all'inizio e poi solo tre flauti e tre violini. Ad esempio, al clarinetto aveva assegnato tre colori: il turchino, il neutro, il viola; al flauto invece l'azzurro e all'ottavino il celeste; alla tromba il giallo. Dunque, Boito aveva realizzato l'alba partendo dalla notte che svaniva coi colori del clarinetto, cui aggiungeva a poco a poco il celeste, l'azzurro dei flauti, sempre più intenso, «ravvivando un poco coi timbri», sempre più presente per l'inizio del nuovo giorno. Ma la soluzione adottata dai revisori pone un contrasto deciso con quella di Boito, perché in *R* l'alba comincia con il primo accordo affidato alle trombe. Questa scelta conferma la volontà dei revisori di intensificare il suono dell'orchestra, sostituendo i clarinetti con le trombe e rimpolpando anche il numero dei violini coinvolti, che dai tre di Boito, passano a dodici.

55
56

This page of a handwritten musical score includes parts for the following instruments and voices:

- 3 Trumpets (3 Trombe)
- 2 Oboes (2 Oboi)
- Clarinet in Bb (Clarin. in Bb)
- 2 Clarinets in E (2 Clarini in E)
- Flute (Flauto)
- Flute (Flauto)
- 3 Horns (3 Corni)
- 3 Horns (3 Trombe)
- Tuba (Tuba)
- Timpani (Timp.)
- Cymbals (Cim.)
- Snare Drum (Basso)
- Violins I (Vcl. I)
- Violins II (Vcl. II)
- Viola (Viola)
- Cello (Cello)
- Double Bass (Cont. b.)

The vocal part is for a Soloist (Astr.) with lyrics in Italian. The score features various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics (e.g., *ppp*, *pp*), articulation marks, and performance directions like *all. viv.* and *a tempo*. There are also some handwritten annotations and corrections in the score.

Esempio 9.1
A, Atto I, c. 56

Radice ungherese

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title at the top is "Radice ungherese". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Violin (1 and 2), Viola, and Cello/Double Bass. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including the word "rit." (ritardando) and "pizz." (pizzicato). The paper shows signs of age, with some discoloration and a small mark on the right side.

Esempio 10
T, Atto I, c. 6.1

34 Andante devoto ♩ = 52

Ott. *pp* *estremamente P*

Fl. I. *pp*

Ob. I. *pp*

Cl. in Si b I. *p*

in Fa II. *p*

Cr. in Fa *p*

A. I. *p*

A. II. *psf* *f* *f* *f*

(s'inginocchiata, inclina il capo sulla tomba,
 congiunge le mani e nell'alto silenzio che la
 circonda, prugu così)

RUBRICA

Padre no-stro che sei ne' cie - li, sia benedet. to il tuo no-me. Ven - ga il tuo

34 Andante devoto ♩ = 52

Vni I. *pp* *6 soli*

Vle *I. sola* *p espressivo*

Vc. *con Sordina* *6 soli* *div* *p*

Esempio 11.2
R, Atto I, p. 63

ATTO I – SCENA V

Nella sua monografia, Filippo Sacchi fornisce un esempio delle perplessità del maestro Toscanini circa alcune soluzioni orchestrali di Boito. In particolare, il biografo riporta il caso del sogno di Simon Mago del primo atto: «Pensa i Reami, i popoli, le Glorie», soffermandosi sulla riserva di Toscanini intorno all'orchestrazione del verso «Plaudono a Roma che canta e che crolla».¹⁷⁶ Il direttore d'orchestra «[...] ricordò a Boito quel passo dell'*Otello*: “*Venere splende*”. Anche lì c'è un immenso arpeggio. “Ma guarda” diceva Toscanini “come al margine di questo arpeggio Verdi pone una quantità di piccoli tocchi, di bisbigli, di trilli, di note contrappuntate, insomma tutta un'atmosfera sonora che dà vita e prospettiva alla pagina».¹⁷⁷ Il riferimento di Toscanini al finale del primo atto di *Otello* voleva suggerire a Boito una soluzione orchestrale di respiro quasi impressionista, non ricercato dal musicista scapigliato, ma di certo diffuso nel Novecento.

Per il passaggio di «Plaudono a Roma che canta e che crolla», l'orchestrazione pensata da Boito prevedeva un colore tendenzialmente più scuro rispetto a quello previsto dai revisori. Non solo, l'indicazione «come in lontananza», presente nell'autografo, evidenzia la necessità di un suono orchestrale più asciutto e scarno, che Boito rendeva attraverso un'armonia di sostegno affidata ai cinque corni, alle arpe, di cui solo una doveva eseguire un arpeggio, raddoppiato dai flauti all'unisono e dal terzo clarinetto. Come effetto «in lontananza», Boito prevedeva un'armonia su un ribattuto affidata agli oboi, col ripieno di corno inglese e clarinetto basso (*es. 12*). Nell'edizione Ricordi, invece, il passaggio risulta più corposo sia nel suono che nello sviluppo. L'atmosfera è più luminosa, perché le armonie, dai corni previsti da Boito, vengono qui affidate alle trombe in do; anche

¹⁷⁶ ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in v atti*, Milano, F.lli Treves, 1924, p. 39, v. 208. Come evidenziato da Giovanni Gavazzeni, questo verso era particolarmente significativo agli occhi di Boito, perché, tramite le parole di Simon Mago, si fa riferimento al modo in cui i Cristiani percepissero la città di Roma. Per questa ragione, è plausibile concludere che di certo Boito avesse attenzionato con cura il colore e l'atmosfera da creare attorno al discorso dell'eretico Simon Mago. Cfr. GAVAZZENI, *op. cit.*, p. 25, nt. 13.

¹⁷⁷ SACCHI, *op. cit.*, p. 286.

se i revisori cassano l'effetto di lontananza agli oboi e al corno inglese, il ripieno non risulta alleggerito, perché la linea del clarinetto basso presente in *A* è raddoppiata dai tromboni a tre. Il passaggio delle arpe è interamente riscritto, a conferma delle effettive riserve di Toscanini sul verso in questione: arpeggi divisi tra quartine di biscrome e terzine di semicrome (*es. 13*). La scrittura della prima arpa presente in *A* è mantenuta ai clarinetti e flauti, che in *R* non suonano all'unisono ma per seste, in moto contrario rispetto agli altri legni. Evidentemente, tramite questo impasto tra arpe e legni alti, Toscanini concretizzava quei «tocchi» e quei «bisbigli» che Verdi utilizzò nell'*Otello*, così come raccontato da Filippo Sacchi.

I punti di divergenza del sogno tra *A* e *R* non si limitano però soltanto all'orchestrazione di questo verso, ma emergono già dall'inizio del pezzo musicale di Simon Mago. Il discorso del santone eretico è pensato da Boito in un andamento «Calmo, armonioso», mantenuto dai revisori, con l'aggiunta della specifica «largo»: il pezzo, infatti, è in 8 (*es. 14.1-14.2*).¹⁷⁸ La versione presente in *R* non solo muta le scelte orchestrali dell'autore, ma reca musica di nuova creazione (*es. 15.1-15.2*). Le armonie di Boito sono affidate a fagotti e clarinetti a 3, che alternano l'ingresso ad ogni quarto, «non forte ma sostenuto», con il sarrusofono a sostegno degli uni e degli altri. La declamazione di Simon Mago è accompagnata solamente dagli archi con semplici arpeggi di crome, da eseguirsi in pizzicato e con l'arco, come prescritto da Boito a margine del rigo: «Tutti gli archi divisi metà pizz. e metà arco». Dopo due battute, saranno solo violoncelli e contrabbassi a unirsi per suonare con arco, mentre il resto della sezione procederà come prima. Nessun altro strumento è previsto in orchestra, e nessuno strumento raddoppia la linea melodica di Simon Mago, se non nel punto in cui, al rigo del baritono, Boito prescrive «qui con esaltazione»: allora il raddoppio della melodia è presente nei legni a tre, nei corni, nei violini e nelle viole. L'idea di Boito è chiara: il discorso affabulatore di Simon Mago deve procedere con tutta la forza, chiaro e diretto, accompagnato lo stretto necessario, perché la potenza della declamazione è sufficiente alla resa; l'orchestra rinforza Simon Mago solo a manifesto della grandezza di Roma, e

¹⁷⁸ Cfr. *T, Appendice 3*, 7.1, 8.1, 8.2.

precisamente alle parole «tutti i raggi di Roma e di Nerone», introdotte dagli squilli interni delle trombe.

40
79

solo

2 Fl.

2 Oboi

C. Cl.

3 Clar. in B \flat

Clarinete

3 Fag.

3 Trombe

5 Corni

3 Trombe

3 T. in B \flat

T. basso

Timp.

B. cassa

Arpa I

Arpa II

S. Solo

V. I

V. II

Viola

V. C.

C. B.

p.

orch.

mod.

p. come in lontananza

p. come in lontananza

p. come in lontananza

subito p.

lu - se ul - vi - gio plan - do - ma Pio - ma va - can - tia e che in - tolle tremans tutti

33. Haydn.

Esempio 12
A, Atto I, c. 79

50 a tempo, movendo un poco

allarg.

Fl. *p*

Ob.

Cl. I.II. *p*

Cl. B. in Si b

Fg.

Srf.

in Fa

Cr.

in Fa

Trb. in Do *pp*

Trbn. *pp*

Tp.

A. I. *p*

A. II. *p*

S. M. *(b) p.*

plau . . . do . . no a Ro . . . ma che can . . ta e che

50 a tempo, movendo un poco

allarg.

Vni *Pizz. p* *Arco*

Vle *Pizz. p* *Arco*

Ve. *Pizz. p* *Arco*

Cb.

119751

32

Esempio 13
R, Atto I, p. 91

45
75

3 Flauti
2 Oboi
C. F.
3 Clarineti (B)
Clarineta (A)
3 Fagotti
Sar.
1.3
5 Corni
2.4.5
3 Trombe
3 T. in si
T. in re
T. in fa
Timp.
Cassa
Trombe in re
Trombe in fa
Trombe in si
Trombe in fa
Bucchine (insieme re, fa)
Squille intonari

qui con esaltazione

1. Mage
V. I
V. II
Viola
V. III
C. B.
qui tutti i Violoncelli e Contrabbassi uniti

qui con esaltazione
qui crescendo

Esempio 14.2
A, Atto I, c. 75

47 Calmo, armonioso, largo $\text{♩} = 44$ 83

C. I.
Cl. in Sib
Cl. B. in Sib
Fg. I.
in Fa Cr. I. con Sordina
in Fa Cr. III.IV. senza Sordina
Trbn.
A.I. *p* presso la tavola armonica
Litul in Do *a 3*
S.M. *p*
Pen . . sa: i Re.a.mi, i po.poll, le Glo.rie e leco.ro.ne, gliscettri, le Vit.

47 Calmo, armonioso, largo $\text{♩} = 44$

Vni
Vle *6* divise a 3 *pp* con Sordina
Vc.
Cb. Pizz.

449751

Esempio 15.1
R, Atto I, p. 83

84

III. *allargando* *a tempo*

Fl. *a 2* *molto cresc.* *f* *p*

Ob. I. *molto cresc.* *f* *p*

Ob. II. *molto cresc.* *f* *p*

C. I. *p* *p*

Cl. in Sib. III. *f*

Cl. B. in Sib. *f*

Fg. *pp* *pp*

in Fa. I. *senza Sordina* *f*

Cr. III. *f*

in Fa. *f*

Trb. I. *p* *mf*

Trbn. II. *mf* III. *mf*

Trbn. *p* *mf*

Trp. *mf*

A. I. *a 2*

Litui in Do *a 4* *a 3*

S. M. *to. rie, tutti raggi di Ro. ma e di Ne. ro. ne, nonsonche lu. ci moribon. de e*

Vni. *allargando* *a tempo*

Vle. *senza Sordina unite* *div. a 3*

Ve. *Pizz.*

Cb. *Arco* *Pizz.*

110751

Esempio 15.2
R, Atto I, p. 84

ATTO I – FINALE

Le grandi masse di suono, utilizzate sovente quali espressioni del gusto novecentesco per il sovrabbondante utilizzo soprattutto di ottoni e percussioni, che si ritrovano nella partitura dei revisori, non erano state concepite da Boito. Il finale del primo atto è una prova della differente concezione dello spessore sonoro dell'orchestra. Nelle ultime pagine dell'opera, infatti, le varianti rispetto all'autografo di Boito sono parecchie: le scelte dei revisori hanno condotto alla riscrittura di sezioni ritmiche, a integrazioni di colori, all'ispessimento delle sonorità orchestrali. Dal n. 80 della partitura Ricordi, la linea melodica che Boito aveva affidato a clarinetto basso, fagotti e corni, viene mantenuta solo a questi ultimi strumenti e i legni gravi vengono cassati; viene aggiunto un pedale per i tre tromboni. Il terzinato di semicrome, previsto da Boito per violini primi e secondi, flauti e clarinetti a due, scritto per moto contrario, in *R* è affidato soltanto a violini primi e alle viole per terze, ma per moto retto. Di fatto, nella revisione scompare il colore dei flauti e dei clarinetti, un impasto ottenuto da Boito con l'utilizzo della tessitura bassa dei legni (*es. 16; 17*).¹⁷⁹

Le differenze tra le due versioni diventano sostanziali dal n. 81 di *R*, dove si ritrovano diversi elementi di nuova creazione. Nella partitura dei revisori vengono introdotti degli squilli ai corni, e parti a clarinetti, oboi e flauti, con effetto di botta e risposta, cui si inseriscono le trombe in do con diversa figurazione. La battuta successiva al n. 81 reca agli archi gravi degli arpeggi di semicrome, che di fatto sostituiscono una figurazione più semplice pensata da Boito e realizzata con un ritmo di croma puntata e semicroma. I revisori mantennero il ritmo puntato solo ai tromboni, rendendolo più stretto, cambiando in croma col punto doppio e biscroma. I legni acuti eseguono in *R* un lunghissimo terzinato di semicrome in staccato, che prosegue per tre battute, dove Boito aveva previsto che flauti e clarinetti raddoppiassero i gruppi legati di quartine di biscrome scritte ai violini. Viene cassato l'impasto sonoro creato tra ottavino e le arpe unite che in *A* arpeggiano nel registro acuto.

¹⁷⁹ Cfr. *T, Appendice 3, 11-1-11.4.*

A dodici battute dalla fine dell'atto («Allarg.»), sia l'autografo che l'edizione Ricordi prevedono il coinvolgimento dell'intera orchestra. Appena dopo, però, se Boito (*es. 18*) mostrava l'intenzione di calare l'intensità sonora dell'orchestra, privilegiando gli squilli di litui e buccine, lasciandoli di fatto da soli, in *R* l'effetto si perde, perché è introdotto un accordo tenuto a piena orchestra; perdipiù, nelle battute successive, i rintocchi in *fortissimo* affidati tutti i fiati, sostituiscono un momento quasi cameristico pensato da Boito, prevedendo un arpeggio di due battute alle arpe, raddoppiate in ultimo dai flauti a due (*es. 19*). Uguale soluzione viene replicata alle ultime cinque battute dell'atto, dove ancora viene meno il solismo del colore delle trombe romane, sovrastate dal ripieno dell'orchestra. Si perde la struttura del *crescendo* e del *fortissimo* voluta da Boito, costruita per addizione di sezioni dell'orchestra. Infatti, la sonorità imponente, data dalla presenza costante di tutti gli strumenti, di fatto rende vana la ricerca di Boito dell'effetto fortissimo degli ultimi tre accordi del finale primo.

122
123

Fl.
Ob.
Clarin.
Clarin.
Fag.
Sassi.
1. s.
2. s.
3. s.
Tromb.
Tromb.
Tromb.
Timp.
Triangolo
G. cava.
Arce
I & II
Violini
Basso
Cimbali
Mem.
Gobies.
Strollis.
Sopr.
Contr.
Ten.
Bar.
Bass.
Violini
Viola
V.
C. & B.

Con voce al trionfo!
Allegria di alle plase.

ve ughou!
ve ughou!
ve ughou!
ve ughou!
ve ughou!
ve ughou!

Can - tal!
Can - tal!

Andol - ca!

Esempio 16
A, Atto I, c. 123

80 Lo stesso movimento $\text{♩} = 72$

Cl. B.
in Si b

Fg.

in Fa

Cr.
p dolce

in Fa
IV.

Trbn.
as
ppp

T.
mé - ta.

Sopr.

Contr.

Ten.

Crit.

Bassi

DIONISIACI - 4 Barit. 4 Bassi

L'è - bra Mi - mal - lo - no già diè fia - to al la Bac - chi - ca

80 Lo stesso movimento $\text{♩} = 72$

Vnl.
p

Vle.
p

Ve.
p

Cb.

419761

Esempio 17
R, Atto I, p. 159

170

allarg. a tempo animato

Ott. I. I.II. I.II. III.

Fl. I. I.II. III.

Ob. I. I.II. III.

C.I. I. I.II. III.

Cl. in Sib. I. I.II. III.

Cl.B. in Sib. I. I.II. III.

Fg. I. I.II. III.

Srf. I. I.II. III.

in Fa. I. I.II. III.

Cr. in Fa. I. I.II. III.

Trb. in Do. I. I.II. III.

Trbn. I. I.II. III.

Tb. B. I. I.II. III.

Tp. I. I.II. III.

Trg. I. I.II. III.

Piatti I. I.II. III.

A I. II. I. I.II. III.

Litui in Do I. I.II. III.

Bucc. I. I.II. III.

G. Al. - mo soll Al. - ma

D. Al. - mo soll Al. - ma

allarg. a tempo animato

Vni

Vle

Vo.

Cb.

419751

Esempio 19
R, Atto I, p. 170

ATTO II – SCENA I

Atto II - trama:

L'imperatore romano ottiene l'accesso al tempio sotterraneo di Simon Mago. Questi ha architettato un inganno per plagiare Nerone e piegarlo alle sue volontà; per questo, chiede ad Asteria di salire sull'altare così che Nerone, credendola una dea, la veneri. Dopo averla vista riflessa in uno specchio e avendola riconosciuta, Nerone si volge verso l'altare con soggezione, dichiarando il suo desiderio d'adorazione nei confronti della divinità. Nerone e Asteria si uniscono in un dialogo, mentre l'imperatore si avvicina sempre più all'altare. Ma tuona di colpa la voce dell'oracolo, che avverte Nerone di fuggire. Questi, però, non accoglie l'avvertimento e si spinge fino a baciare Asteria. Proprio in quel momento Nerone si accorge che si tratti di una donna e non di una divinità. Si scopre l'inganno e si scatena la furia dell'imperatore. Asteria sviene e Nerone, per vendicarsi, incendia l'antrum e condanna a morte nel Circo Massimo Simon Mago.

Le differenze tra l'autografo di Boito e l'edizione Ricordi emergono già osservando la prima pagina di partitura del secondo atto, e in particolare esaminando l'impianto dell'orchestrazione e la scelta degli strumenti. Rispetto ad *A*, la strumentazione dei revisori prevede l'introduzione di strumenti tipici di una compagine orchestrale tutta novecentesca. L'organico di *R*, oltre alla presenza di due arpe, prevede al suo interno il pianoforte e la celesta, strumento di fine Ottocento, forse troppo giovane per il Boito orchestratore e quindi poco presente nella sua *palette* di colori orchestrali. Accanto a questi strumenti, *R* presenta una nutrita batteria di percussioni non tutti previsti da Boito, tra cui emergono il tintinnabulum – sonaglio composto da diverse campanelle e utilizzato in epoca romana nei riti propiziatori – il carillon, il diapason, il sistro e la fonospira.

L'impiego di questi strumenti è previsto durante il passo di musica in cui Simon Mago descrive a Nerone lo specchio magico. «Musica magica»:¹⁸⁰ così Boito annotava accanto alle note d'accompagnamento in levare, specificando che fossero da eseguire metà in pizzicato e metà con arco. In tempo di *Adagio non troppo*, in *A* l'orchestra prepara l'attacco del baritono con l'accordo di *sol* maggiore reso per semiminime appoggiate e affidate a celli e bassi, raddoppiati da arpe e

¹⁸⁰ *a*, c. 31.

corni, e ai violini, che eseguono divisi l'accompagnamento sul levare, alcuni con arco, alcuni in pizzicato – esattamente come Boito aveva annotato in *a* (es. 20); nella pagina, queste parti vengono raddoppiate dalle arpe e dai corni (es. 21). Nelle due battute successive, sul levare, al bicordo tenuto dei bassi fanno da risposta i violini primi, sempre alterando pizzicato e arco, e i clarinetti divisi a tre. Questa differenziazione timbrica tra i movimenti della battuta è totalmente venuta meno in *R*, così come il senso di oscillazione creato dal ritmo spezzato tra battere e levare (es. 22).¹⁸¹ Complice di quest'omissione del movimento pensato da Boito, ottenuto con semplici soluzioni timbriche e sonorità contenute tra gli archi, è la scelta revisori di inserire suoni tenuti all'arpa e al pianoforte, questo in un registro gravissimo e sonoro, cui fa da risposta la celesta. Al pianoforte si aggiunge il colore della fonospira, che esegue bicordi tenuti *sol-re*. Boito in *A* prevedeva «2 lamine percosse» che alternano *sol* e *re* semiminime soltanto sul primo battere di ogni battuta.

Questi suoni, integrandosi a quelli di celli, bassi e corni, contribuiscono a immettere la declamazione di Simon Mago in un'aura magica. In verità, sebbene Boito in *A* avesse pensato alle lamine percosse, in *a* aveva previsto l'impiego della fonospira.¹⁸² Il compositore, a margine della carta, aveva posto una puntuale indicazione sugli strumenti da utilizzare: «sistri bassi, diapason, triangolo basso come timbro di orologio antico, arpe basse e fonospira sol e re». È molto interessante e bizzarra l'idea di Boito dell'impiego della fonospira. È stato difficile proprio identificare questo strumento, perché i dizionari non lo riportano. Dalle notizie rintracciate sul web, è stato inserito in partitura da Umberto Giordano ne *La cena delle beffe*, quale strumento appositamente inventato per riprodurre il suono degli anelli che strisciano sul bastone della tenda.¹⁸³ Tramite il riferimento di Boito al timbro dell'orologio e all'utilizzo che poi riserva a delle lamine percosse, sono riuscito a ipotizzare in cosa consistesse lo strumento. Dovrebbe trattarsi dei

¹⁸¹ Cfr. *T*, Appendice 3, 14.1-14.4.

¹⁸² *a*, c. 31.

¹⁸³ JAMES IMAM, *La cena delle beffe*, *La Scala, Milan* — 'Oozes atmosphere. A lavish, richly cinematic production of Umberto Giordano's opera, Financial Times, 5 aprile 2016.

La cena delle beffe (1923) fu rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala il 20 dicembre 1924, con la regia di Forzano e la direzione di Toscanini.

clocksprings,¹⁸⁴ delle vere e proprie molle da orologi a spirale, da qui probabilmente l'origine del nome dello strumento, intonate perché potessero riprodurre in maniera determinata i suoni *sol* e *re*. Anche se poi rivista, la scelta di Boito di utilizzare questo strumento denota la più ricercata e sofisticata selezione degli elementi utili alla sua idea di suono.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for orchestra. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. On the left side, there are several lines of handwritten text in Italian, which appear to be performance instructions or annotations. The page is numbered '31' in the bottom right corner.

Esempio 20
a, Atto II, c. 31

¹⁸⁴ GUIDO FACCHIN, *Le percussioni. Storia e tecnica esecutiva nella musica classica, contemporanea, etnica e d'avanguardia*, tomo I, Varese, Zecchini Editore, p. 70.

A tempo non troppo

34
37

3 Fl.
2. Oboi
C. b.
1. Clar. b.
Clarin. b.
3 Fag.
Saxoni
5 Corni
2. 1. in F
2. 2. in B.
3. Trump.
3. Tromb.
Dr. basso
Timpani
C. Cella
2. Laminae
percuss.
Ampa I
Ampa II
5. Mago
Violini I
Violini II
Viola
V. clari
C. B.

prolungata l'incalzazione
po.
Come la Luna
gong bessa
Ecco il mago spettacolo in cui s'incarna sua luce astrale l'infinito

Esempio 21
A, Atto II, c. 37

215

17 Adagio non troppo $\text{♩} = 52$

Fl. *mf* *a 3* *I.*

in Fa *con Sordina*

Cr. *III, IV. con Sordina* *mp*

in Fa *mp*

Fsp. *p*

Cel. *pp*

A. I. *vicino alla tavola armonica* *mf*

A. II. *mf*

Pf. *sonoro*

S. M. *(conduco Nerone, tenendolo per mano, davanti allo specchio magico. ampiamente*
La fissa luce del sacrario non arriva a illuminare Asteria) *p*
 Ee.co il ma . gi . co spec.chio in cui ri .

17 Adagio non troppo $\text{♩} = 52$

Vni *6 soli con Sordina div. a 3* *pp* *a 3* *uniti*

Vle *9 sole con Sordina* *div. a 3* *pp* *unite*

Ve. *con Sordina divisi a 4* *pp*

Cb. *divisi* *pp* *Pizz.*

419764

Esempio 22
 R, Atto II, p. 215

ATTO II – FINALE

Un altro punto interessante per cogliere di punti di divergenza tra l'orchestrazione di Boito e quella dei revisori è la parte finale del secondo atto. Nerone è colto dalla voce dell'oracolo che tuona «Nerone-Oreste!» e che da lì a poco gli intimerà di fuggire. Si intreccia un dialogo tra l'imperatore e Asteria in un «Larghissimo», che evidenzia, soprattutto al suo principio, varianti nella strumentazione tra l'autore e l'edizione a stampa, nonché soluzioni di nuova invenzione. Dai materiali di lavoro dei revisori, si intuisce che questo punto dell'opera interessò particolarmente l'operazione di restauro della partitura di Boito, dato che è la sezione di carte più lunga che si ritrova tra gli appunti del Fondo Toscanini dell'Archivio di Stato (Cfr. *T, Appendice 3*, 16.1-18.4).

Nell'autografo di Boito, le parole di Asteria «Cieca la salma nell'orror» sono introdotte da un accompagnamento di quarti tenuti, affidati soltanto a primo e terzo corno, fagotto solo, clarinetti e primo flauto. È previsto che tutti suonino smorzando i quarti e in un registro grave, utilizzando addirittura le ultime note a disposizione degli strumenti, come ad esempio per il flauto e i clarinetti. Il colore è scurissimo e su questo Boito inseriva un breve intervento del corno inglese, cui risponde in controcanto un solo violoncello, su una quarta discendente dei bassi dell'orchestra: contrabbassi e fagotti.¹⁸⁵ In *R*, l'accompagnamento che precede il soprano non è asciutto, quasi isolato come in *A*, dal momento che i legni sono sostenuti dal tremolo in *pp* di quattro violini e quattro viole, ma anche dalla «voce celeste» dell'organo, che suona all'unisono con gli archi. Viene mantenuto dai revisori l'intervento del corno inglese, ma il controcanto del cello viene spostato al clarinetto basso e al primo fagotto, sostenuti da un ripieno anche qui dell'organo con violini e viole, non previsto in *A* (*es. 23*).

È importante evidenziare che per Boito qui il suono dell'organo non è quello di un colore di ripieno, così come avveniva per i revisori. Quando l'autore sceglieva di prevederlo, accadeva perché fosse associato alla voce dell'oracolo, quindi in concomitanza del canto oppure quasi come suono di reminiscenza. Tant'è vero che Boito non affidava all'organo suoni tenuti, quale tappeto armonico, ma note isolate,

¹⁸⁵ *A*, Atto II, c. 60.

con il solo raddoppio dell'ottava.¹⁸⁶ Dunque, impiegava lo strumento come capace di contribuire a una drammaturgia dal colore ultraterreno, non celestiale ma inquietante. La ricerca di questa tinta si manifesta in partitura anche mediante la prescrizione del diapason. Tanto in *A* quanto in *R* è previsto l'utilizzo di tre diapason intonati su note differenti, precisamente su *la*₃, *re*₄, *do*₄ *diesis*. La differenza tra le due partiture, però, consiste nel fatto che i revisori cassarono la precisa indicazione che Boito inserì in nota, riferendosi al rigo musicale dei diapason: «Tre diapason saranno infissi sulle loro cassette armoniche, munite di otturatore per graduare l'intensità del suono. Saranno percossi da martelletti di gomma. Toccare colla mano le aste vibranti per far cessare il suono al momento voluto».¹⁸⁷ Questa specifica, legata alla prassi esecutiva di sole pochissime note in altrettante poche battute, denota ancora una volta l'interesse di Boito a una ricerca del suono che corrispondesse alle sue visioni teatrali. È evidentemente comprensibile immaginare il suono di diapason "liberi", come quelli previsti in *R*, e invece quello di strumenti percossi da martelletti di gomma, fissati su sostegni con otturatori per modificarne l'intensità sonora. È la volontà di un suono non brillante, ma coperto, che non ribaltasse l'atmosfera di ansiogeno e cupo mistero che l'intera scena doveva raffigurare.

¹⁸⁶ Si veda *A*, Atto II, c. 62.

¹⁸⁷ *A*, Atto II, c. 60.

Fl.

Ob. *con Sordina* *pp* *con Sordina* I. *pp*

Cl. I. *pp espress.* *sempre con Sordina* *pp* *pp*

Cl. in Sib. *con Sordina* *pp*

Cl. B. in Sib. *estremamente pp e legato* *con Sordina* *estremamente pp e legato* *pp secco* *con Sordina* III. IV. *pp secco*

Fg. *con Sordina* *estremamente pp e legato*

in Fa. Cr. in Fa. *pp secco*

Org. *pp*

ASTERIA (*come in sogno*) *pp*
 Cie - ca la sal - ma nel - l'or -ror ri -piom -ba... Ual - ma sul - Pal - ta.

NERONE (*lentamente fra le parole d'Asteria con un incubo*)
 Passa una bieca o ra di febbre... un sogno... Sento nel l'aura cieca in fondo all'ebbre par -

Vni I. *divisi* *con Sordina* *pp* *alla Tastiera* *con Sordina* 10 soli *pp* *con Sordina* I. *pp espress.*

Vni II. *div.* *pp* *uniti*

Vle. *div.* *pp* *alla Tastiera* 8 sole *pp*

Ve. *4 soli* *con Sordina* *pp* *6 soli* *pp* I. *pp*

Cb. *2 soli* *con Sordina* *pp* *5 soli* *pp* *4 soli* *p* *2 soli*

119751

Esempio 23
 R, Atto II, c. 248

ATTO III – SCENA I

Atto III – trama:

Nel giardino appena fuori Roma, i cristiani sono riuniti in preghiera intorno a Fanuèl quando compare Asteria, in fuga dal covo delle serpi. Accolta da Fanuèl e Rubria, la giovane romana avverte i due che Simon Mago è sulle loro tracce per ordine di Nerone, assetato di sangue cristiano. Asteria si allontana e i due giovani rimangono soli: mentre Rubria insiste perché si mettano al sicuro, il giovane chiede alla ragazza di rivelargli il suo peccato. Tuttavia, Simon Mago, Gobrias e i pretoriani li hanno ormai raggiunti; Fanuèl placa la furia del suo popolo e, chiedendo ai cristiani di pregare per lui, si consegna alle guardie.

Il terzo atto dell'opera offre la possibilità di cogliere ulteriori dettagli tra le due autorialità dell'orchestrazione, tanto quella di Boito quanto quella di Toscanini e dei suoi collaboratori. Nella fattispecie, oltre al riscontro nell'edizione a stampa di integrazioni di colori all'orchestrazione prevista nell'autografo di Boito, il terzo atto presenta dei cambi di strumenti cui sono affidati passi solistici. Questi passaggi musicali venivano intesi da Boito non solo come accompagnamento e sostegno al canto, ma come veri e propri colore e timbro da associare a un dato personaggio o a una data scena. Ricordo qui un particolare di una carta neroniana del fondo di Parma, «Predilezioni di timbri», in cui il musicista scapigliato collegava i personaggi a determinati strumenti dell'orchestra: ad esempio, oboe e corno inglese ai cristiani Fanuèl e Rubria; Simon Mago ai fiati gravi, clarinetti, clarone, fagotto e controfagotto; Asteria ai flauti e ottavini; Nerone ai violini e ai corni.¹⁸⁸

Il colore orchestrale del terzo atto si contrappone in maniera netta a quello del secondo, *Il tempio di Simon Mago*. Per Boito, la ricerca di questo contrasto tra due scene sonore differenti era di fondamentale importanza perché si potesse mettere in luce da una parte l'ambiente tetro e cupo del tempio dello stregone Simone, dall'altra l'atmosfera di soave pace dell'orto dei cristiani. L'atto terzo si apre con un «Andante tranquillo» nel quale viene esposto il tema della fede, che introduce la narrazione delle beatitudini in stile antifonario: alla proposta di Fanuèl risponde il coro. In *R*, le nove battute che contengono gli accordi dolcissimi che

¹⁸⁸ Cfr. Parma, Conservatorio di musica, Fondo Boito, Boito, XVIII A, 39.

compongono il tema sono affidate al quartetto dei legni, col ripieno del corno: flauti a tre, primo oboe, corni inglesi a due, primo fagotto, raddoppiato dal terzo corno. Questi ultimi non attaccano con il resto degli strumenti, che cominciano sul levare, ma suonano sul battere della battuta successiva, generando così un ispessimento della sonorità (*es.* 24). In *A* la scena sonora si manifesta senza l'impiego dei flauti, sono infatti totalmente assenti in partitura; Boito affidava il tema della fede alla sezione degli oboi, scegliendo di far suonare la melodia superiore del tema al primo oboe, cui aggiungeva i due corni inglesi, e variando l'impasto timbrico con l'aggiunta del primo fagotto come basso. Questo, poi, non attaccava sul battere della battuta seguente, come in *R*, ma insieme agli altri strumenti. Non è un caso che Boito escludesse dal tema della fede la sezione dei flauti, aprendo il terzo atto, tutto cristiano, con il timbro di oboe e corni inglesi. La logica dei timbri, che riportavo sopra, qui risulta coerente: Fanuèl e Rubria erano associati ai timbri proprio degli strumenti scelti da Boito per il tema d'apertura dell'atto e che precedono l'antifona delle beatitudini avviata dal baritono.¹⁸⁹

Il lavoro di restauro della partitura ad opera dei revisori interessò altri cambi, alcuni poco spiegabili/giustificabili, ma che di fatto, però, modificarono il clima espressivo ideato da Boito. «Beati i mansueti», le prime parole dell'antifona sono contrappuntate in *A* dal violoncello solo per quattro battute; la melodia del verso successivo, «perché saranno della terra i Re», è raddoppiata dai secondi violini, ma contrappuntata dall'intera sezione dei celli e dalle viole. In *R*, invece, il violoncello solo è sostituito dal clarinetto basso, poi col ripieno del secondo fagotto; il raddoppio del canto di Fanuèl è affidato al primo fagotto.¹⁹⁰ Tuttavia, sembra però che i revisori recuperano la scelta timbrica del clarinetto basso dalle fonti di mano di Boito, precisamente dalla particella. In *a*, infatti, il compositore annotava «clarone» accanto a questa linea melodica.¹⁹¹ Procedimento simile a questo cambio timbrico fra *A* ed *R* si ritrova poco più avanti, quando nella ripetizione dello stesso

¹⁸⁹ *A*, Atto III, c. 1.

¹⁹⁰ *A*, Atto III, c. 3-4; *R*, pp. 294-5.

¹⁹¹ Cfr. *a*, Atto III (1), c. 3.

disegno in stile antifonario, il passaggio affidato al cello in *A* viene assegnato al primo fatto in *R*.¹⁹²

¹⁹² *A*, Atto III, c. 5; *R*, pp. 296.

ATTO TERZO

291

Andante tranquillo $\text{♩} = 63$

Ottavino

3 Flauti

3 Oboi

2 Corni Inglese

3 Clarinetti in Sib
Clarinetto Basso in Sib

3 Fagotti

Sarrusofono

5 Corni in Fa

3 Trombe in Do

3 Tromboni - Tuba Bassa

Timpani
Triangolo - G. Cassa e Piatti
Tam-Tam

Celeste - Arpe - Organo

ASTERIA

RUBRIA - PERSIDE

GOBRIAS

SIMON MAGO - FANUËL

Soprani - Contralti

Tenori

Bassi

Andante tranquillo $\text{♩} = 63$

Violini

Viola

Violoncelli

Contrabbassi

119751

Esempio 24
R, Atto III, c. 291

ATTO IV (PARTE I) – SCENA I

Atto IV (parte I) – trama:

Al Circo Massimo, mentre la folla assiste rumorosamente alle corse delle quadrighe e ai combattimenti dei gladiatori, Gobrias rivela a Simon Mago che il complotto è pronto: Roma verrà incendiata e le fiamme saranno appiccate da Asteria per liberare i cristiani. Simon Mago riuscirà allora a salvarsi. Tigellino informa Nerone che i sacerdoti daranno fuoco all'Urbe per salvare il mago dalla morte, ma l'imperatore risponde che non ostacolerà certamente i congiurati. Roma sarà distrutta e risorgerà dalle sue ceneri grazie all'onnipotenza di Nerone. Un corteo di donne cristiane preceduto da Fanuel entra nel Circo, e Simon Mago con i suoi sacerdoti aggredisce l'uomo. Mentre Nerone attende con ansia il passaggio delle vittime e la folla chiede a gran voce la morte dei prigionieri, una Vestale, in realtà Rubria con il volto velato, sale sul podio per implorare clemenza per i condannati. Quando Simon Mago accorre a strapparle il velo, Rubria rivela la sua identità: Fanuèl si precipita verso la ragazza, che sviene tra le sue braccia, mentre il mago e la folla ne invocano la morte. Nerone ordina che Rubria venga gettata nell'arena con le altre donne cristiane e che Simon Mago, tra le risate generali, venga scaraventato dalla torre dell'Oppidum. All'improvviso si sentono urla di spavento, il fuoco ormai divampa nel Circo Massimo.

Termino questa rassegna con un ultimo esempio tratto dall'inizio del quarto atto: *L'oppidum*. Gli estratti musicali precedenti prendevano in esame le scelte di Toscanini e degli altri revisori spesso poco spiegabili, dal momento che, complici una grafia rifinita e la presenza in dettaglio di dinamiche e agogiche, l'orchestrazione prescritta da Boito si manifesta definita e inequivocabile. Come evidenziato nel corso di questa trattazione, il grado di leggibilità (non di compiutezza!) dell'ultimo atto della tragedia è diverso rispetto agli altri precedenti, perché presenta una grafia più disordinata, con segni di raschiature, cancellazioni e sovrascritture che rendono la lettura faticosa, se non a tratti addirittura poco decifrabile. A questo punto, è interessante osservare come agirono i revisori in questo punto della partitura che evidentemente necessita di più attenzione e quindi un intervento restaurativo.

In una carta dei materiali preparatori del *Nerone*, Boito indicava in maniera precisa quanto la musica dovesse esprimere nell'*incipit* dell'atto quarto:

Tutto l'Oppidum: Vertigine. Dal vero: Il calpestio dei cavalli risulta nella qualità delle peste molto più veloce del movimento originario ideato nel prelude, è velocissimo (Allegro). Quando sono molti si sentono le semicrome esattissime. Si riproduca il crescendo delle acclamazioni circolari quando i cavalli s'avvicinano e passano. È un crescendo mirabile come un flutto d'aria che fa stormire una selva. Sia descritta la tensione di spazio e di tempo or dell'una or dell'altra quadriga, l'emozione e le grida che seguono ogni alternativa. Sia descritto potentemente il travolgimento del carro, ammonticchiamento tragico, un terribile urto d'arresto, seguito da urla, grida ecc.¹⁹³

Nell'autografo, Boito segnava il tempo come «Movimento del galoppo di cavalli in corsa» e con questa visione cercava di raffigurare la scena attraverso la musica. Anche se in un tempo di 2/4, l'autore riusciva a ricreare la sensazione di un tempo ternario attraverso la scelta di rendere lo scalpitio dei cavalli con il movimento in levare di una duina di crome che cadeva sul battere della battuta successiva. Il risultato era quello di un galoppo reale. Boito affidava questo disegno ai violoncelli con sordina, seguiti da un battere di croma dei contrabbassi in pizzicato (*es. 27*). L'idea è quella di suono che arriva da lontano, come prima cellula di un grande crescendo, «un flutto d'aria che fa stormire una selva». Questa intuizione di Boito è ancora più evidente se si osserva il passaggio sulla partiturina, dove l'autore, sul rigo dei bassi, specificava che si suonasse in tre possibili modi: «pizz. colle due mani / vel arco sol-re e pizz. colla sinistra il do / vel tutto arco» (*es. 29*).

Nella versione dei revisori, il «Movimento del galoppo» venne tradotto in un «Allegro vivacissimo», con un valore della minima di 132 di metronomo, rapido e da eseguirsi in uno. Il disegno di crome che in *A* è prescritto ai violoncelli con sordina, in *R* è rinforzato perché affidato ai celli senza sordina. Ancora una volta il suono scelto dai revisori è più spesso di quello concepito da Boito. L'aspetto peculiare tra le due versioni, però, che emerge in questo punto dell'opera è rappresentato dalla scelta dei revisori di far precedere lo scalpitio dei cavalli da un rullo di gran cassa e timpani che si estende per 34 battute. La soluzione di Boito,

¹⁹³ Parma, Conservatorio di musica "Arrigo Boito", Fondo Arrigo Boito, XI B, 12.

invece, offre un'immagine sonora di un galoppo già in essere, in *medias res*, senza la necessità del colore delle percussioni, voluto dai revisori, come suono di contesto prima dell'azione dei cavalli (*es.* 28).

1/a 1

Movimento nel galoppo di cavallo in corsa:

Oboe

2 Flauti

3 Oboi

3 Clar.
in F
Clarinet
in D

3 Fagotti

Sassofono

1. 3. 5
Corni
in Bb
2. 4. 5

3 Trombe
in D

3 Tromboni
e
basso

Timpani

C. cassa

Violini
I
II

Viola

Violoncelli
con violini

Violoncelli
sempre intesi

Contrabbassi

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Esempio 27
A, IV (I), c. 1

ATTO QUARTO

PARTE PRIMA

All^o vivacissimo $\text{♩} = 132$ (in 1)

2 Ottavini
 3 Flauti
 3 Oboi
 Corno Inglese
 3 Clarinetti in Do
 Clarinetto Basso in Sib
 3 Fagotti - Sarrusofono
 5 Corni in Fa
 3 Trombe in Do
 3 Tromboni - Tuba Bassa
 Timpani
 Triangolo
 G. Cassa e Piatti - Tam Tam
 2 Arpe - Organo
 2 Oboi - Corno - Timpano piccolo - Crotali
 Litui - Buccine
 RUBRICA
 NERONE - GOBRIAS
 SIMON MAGO - FANUËL
 TIGELLINO - DOSITEO
 Soprani e Contralti
 Tenori
 Baritoni e Bassi
 Violini
 Viole
 Violoncelli
 Contrabbassi

All^o vivacissimo $\text{♩} = 132$ (in 1) (Ritmo di 3 misure)

Pizz. pp

418751

Esempio 28
R, IV (I), p. 381

PER CONCLUDERE: QUEL CHE C'È, QUEL CHE MANCA

L'analisi di alcuni estratti del *Nerone*, condotta attraverso il dialogo tra il materiale documentario della creazione e ri-creazione dell'opera, offre l'opportunità di riflettere con più rigore sull'approccio che Toscanini e i suoi collaboratori riservarono al restauro dell'orchestrazione dell'opera alla luce di quanto avessero ereditato da Boito. Gli esempi delle pagine precedenti hanno evidenziato come l'operazione di revisione del *Nerone* coinvolse non solo quel che mancasse alle pagine della partitura manoscritta di Boito, ma soprattutto quel che già fosse presente, inequivocabilmente compiuto e definito. Toscanini, Smareglia e Tommasini lavorarono a una nuova partitura dell'opera scegliendo di impostare l'operazione di restauro non solo sulla partitura 1916, ma anche sulla partiturina di Boito. Questo tipo di approccio metodologico al *Nerone*, anche se non muoveva da una stretta correlazione logica tra le fonti, aveva dei vantaggi: da una parte Toscanini e i suoi collaboratori potevano dimostrare di muoversi nel rispetto delle volontà di autore, mantenendo le intenzioni espresse dalle annotazioni autografe, dall'altra erano *comunque* nelle condizioni di provvedere *ex novo* alla strumentazione dell'opera, come del resto accadde.

Come spesso ricordato durante questa trattazione, Toscanini aveva già espresso perplessità circa l'orchestrazione del *Nerone* direttamente al suo autore. Il direttore era sempre più convinto che Boito avesse una grande intuizione musicale, ma fosse poco abile nel rendere giustizia alle sue stesse pur mirabili idee durante il processo di orchestrazione. Toscanini riteneva che l'amico fosse in questo d'indole troppo debole, e questo pensiero era rafforzato dal procedere stentato di Boito che, com'è noto, aveva stracciato, rimaneggiato intere parti del *Nerone* prima arrivare all'orchestrazione del 1916. Così Toscanini, avvalendosi dei suoi collaboratori, decise di farsi carico di ristrumentare l'opera, convinto che il *Nerone*, così com'era, avrebbe rappresentato un fallimento. Quel suono orchestrale a volte asciutto, a volte intimo, raccolto voluto da Boito, necessitava di essere spesso ingigantito e ispessito, ridisegnato con nuove soluzioni timbriche intellegibili al pubblico del nuovo secolo.

Ma l'archetipo della narrazione di Arrigo Boito quale musicista di scarso profilo affonda le sue origini agli esordi teatrali del poeta-musicista e va già

rintracciato nel fiasco del *Mefistofele* alla Scala del 5 marzo 1868.¹⁹⁴ L'insuccesso incise pesantemente sulla carriera artistica di Boito e sulla ricezione del suo essere musicista e drammaturgo. Per meglio comprendere, vale la pena riportare il giudizio di Giulio Ricordi che apparve sulla «Gazzetta musicale di Milano» a conclusione della sua analisi della messinscena del *Mefistofele*:

Boito ha fatto un'opera certo non priva di molti pregi, ma non priva di molti difetti: ora, questi ultimi, sono dovuti all'inesperienza degli effetti, della scena? [...] Ebbene, con tutta franchezza che attingo nella cordiale e sentita amicizia che io porto al Boito, oso dirgli chiaramente: sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali.¹⁹⁵

A questa sentenza di Giulio Ricordi, tra vari altri commenti si aggiunse anche quello di un'altra stimata personalità vicina a Boito. Il 21 marzo 1877, Giuseppe Verdi commentava così:

Ora è difficile poter dire se Boito potrà dare all'Italia dei capolavori! Ha molto talento, aspira all'originalità ma riesce soprattutto strano. Manca di spontaneità e gli manca il motivo: molte qualità musicali. Con queste tendenze si può riuscire più o meno bene in un soggetto così strano, e così teatrale come il *Mefistofele*, più difficile nel *Nerone!*¹⁹⁶

Di fatto, l'anima musicale di Boito non ebbe molte opportunità di rimediare alla vulgata sul suo conto. Non vi furono occasioni perché ciò potesse accadere, se perdipiù, tra l'altro, alla sua immagine di musicista mediocre contribuiva Boito in

¹⁹⁴ Sul fiasco del *Mefistofele* si veda NARDI, *cit.*, pp. 279-294; GIAMPIERO TINTORI, *Un libretto rivelatore*, in «L'Opera», n. 14/15, 1969, pp. 11-14.

¹⁹⁵ GIULIO RICORDI, «Gazzetta musicale di Milano», 15 marzo 1868. Analoghi commenti arrivarono da altra parte della critica; ad esempio, si veda quello di Iginio Tarchetti: «Creda il signor Boito che le prove che egli ha dato nella letteratura sono assai migliori, e che questo insuccesso sarebbe una vera fortuna per le lettere se lo facesse risolvere a coltivarle, e a tentare unicamente questa via nella quale può divenir sommo» (Cfr. «Emporio pittoresco», 15-21 marzo 1868).

¹⁹⁶ ANNIBALE ALBERTI, *Verdi intimo (1861-1886)*, Milano, Mondadori, 193, p. 201.

persona con la lunga gestazione del *Nerone*, costellata da soste e rinvii, perplessità e pentimenti testimoniati da un cumulo di appunti e schede.

Dopo diverso tempo, benché l'opera fu portata in scena sotto l'egida autorevole di Toscanini, che impose il successo conclamato della prima del *Nerone*, non si registrò un cambio nella narrazione storiografica legata al profilo artistico-musicale di Boito. Anzi, sebbene mosso dalle più oneste convinzioni, trascurando il restauro integrativo del quinto atto e ricreando la veste orchestrale dell'opera – costruendo il mito di un materiale incompleto anche quando tale non era, Toscanini partecipò, con la risonanza che la sua figura potesse conferirgli, al discorso di un Boito “dilettante”.¹⁹⁷ La sua autorialità della strumentazione del *Nerone*, costruita come “archeologica”, impose la visione di un Arrigo Boito quale musicista poco rifinito e di scarsa indole musicale. Era importante costruirla così, ma era importante anche perché non si voleva rinunciare ad un ruolo autoriale, pur non potendolo dichiarare apertamente. La debolezza musicale di Boito e la risaputa tormentata gestazione del *Nerone* avevano bisogno di colui che non era riconosciuto come un interprete, ma come sostituto del compositore stesso. Ecco allora che il restauro si impose come ricomposizione dell'opera di Boito che, con il sottinteso discorsivo del famoso “principio di fedeltà”, rivelava al pubblico i segreti più

¹⁹⁷ Le testimonianze di Toscanini circa lo stato di compiutezza dell'opera e della strumentazione ha restituito sempre un certo tipo di racconto, avvolto sempre da un alone di confusione: l'orchestrazione del *Nerone*, nonostante le indicazioni relative allo strumentale, era incompleta o addirittura fatiscente (Cfr. DE RENSIS, *cit.*, 1961). Il direttore d'orchestra mantenne invariata questo tipo di narrazione. Nell'aprile 1954, subito dopo l'ultimissimo concerto diretto da Toscanini all'età di 87 anni (con la NBC Symphony Orchestra alla Carnegie Hall), il direttore d'orchestra, in una conversazione a cui parteciparono Dick Marzollo (sostituto di Toscanini) e la moglie, Walter e Wally Toscanini e Carla Marzoli (proprietaria di una libreria di antiquariato milanese), rivolgendosi al maestro sostituto raccontò: «Siamo arrivati a un tempo che [Boito] mi ha chiamato e m'ha dato il prim'atto. “La guardi, me la porti fra due settimane così le darò il second'atto”. Quando m'ha dato la partitura son andato a casa. Ho guardato la partitura. Apriti cielo. Non ho visto che delle note lunghe. Non c'ho portato niente, perché, insomma, questa non è strumentazione. Sono andato, era il maggio, m'ha mandato una lettera in ottobre. Sono stato tutti quei mesi, e tutto il resto, insomma, fatto sta che è morto». Questo è un estratto della trascrizione fatta da Harvey Sachs, che ringrazio per la gentile concessione, dalle “conversation tapes” registrate all'insaputa di Toscanini da suo figlio Walter tra il 1953 e il 1954 (Tape 50, Side B, 24 aprile 1954).

reconditi del suo dettato musicale.¹⁹⁸ L'aura di mistero che avvolgeva l'opera di Boito, enfatizzata dai media di tutto il mondo che ne annunciavano la prima rappresentazione, garantì la buona riuscita dell'operazione *Nerone* e una risonanza fuori dal comune. Nessuno si interrogò sullo stesso in cui Boito lasciò l'opera perché Toscanini era il garante della volontà d'autore e della fedeltà testuale.¹⁹⁹ In quel caso, tra l'altro, l'autore era anche un suo intimo amico, per il quale il recupero e la messinscena del *Nerone* rappresentavano un «atto dovuto».

In conclusione, il fine ultimo di questa trattazione si può riassumere in quest'ultimo aspetto: decostruire *finalmente* la narrazione cristallizzata di un *Nerone* non orchestrato o orchestrato male, di una partitura incompleta nei quattro atti o indecifrabile. Accanto a questo, restringere l'interpretazione della partitura Ricordi 1925, ancora oggi utilizzata da chi volesse mettere in scena il *Nerone*, alla sua dimensione storica, evitando di demonizzare gli interventi integrativi dell'operazione di restauro della vesta orchestrale che sono emersi nel corso dello studio. Questo anche alla luce di una visione post-moderna dell'esecuzione e dell'interpretazione che invita a smettere di interrogarsi sulla fedeltà delle esecuzioni rispetto all'opera, come se il loro significato fosse definito una volta per tutte.²⁰⁰ Tuttavia, però, la possibilità del confronto tra le autorialità che emergono dal vasto materiale documentario ha una estrema precisione nell'imprimere indirizzi diversi alle idee di fondo: divaricare e/o invertire i timbri, forzare le sonorità, ispessire la tessitura orchestrale, rimaneggiare impasti con sovrapposizioni e riscrittura di sezioni ritmico-melodiche sono apparentemente operazioni accessorie, o qualcosa come ritocco o revisione. All'atto pratico si rivelano come una vera e propria trasformazione dell'assetto drammaturgico

¹⁹⁸ Che il principio di fedeltà toscaniniano non corrisponda alla fedeltà al testo scritto dovrebbe oggi essere dato per assodato. Lo dimostrano diversi studi, alcuni dei quali raccolti nel volume *Arturo Toscanini. Il direttore d'orchestra e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, LIM, 2011. A tal proposito, segnalo anche il mio lavoro di tesi magistrale: *Dalle chiose manoscritte alle scelte esecutive: La traviata di Toscanini*, Milano, 2017-2018.

¹⁹⁹ Sul mito della fedeltà testuale si veda LINDA B. FAIRTILE, *Toscanini and the Myth of Textual Fidelity*, in «Journal of the Conductors Guild», xxiv/1-2 (2003), pp. 49-60.

²⁰⁰ Sulla questione si veda LYDIA GOEHR, *Il museo immaginario delle opere musicali*, a cura di Lisa Giombini e Vincenzo Santarcangelo, Milano-Udine, Mimesis, 2016.

dell'intera opera: scegliere consapevolmente un modo diverso di dire le cose significa ammettere l'eventualità di cambiare l'enunciazione e l'intero discorso.

Questo studio si conclude con un chiaro punto d'arrivo: partire dal presupposto che non sia più utopica l'idea di restituire al *Nerone* quel suono coltivato per circa sessant'anni per riscrivere una diversa narrazione attorno all'opera e al suo autore.

APPENDICE 3

APPUNTI DELL'ORCHESTRAZIONE DEL *NERONE* DI MANO DEI REVISORI
MILANO, ARCHIVIO DI STATO, *BOITO, ARRIGO / TOSCANINI, ARTURO, "NERONE", ARTURO*
TOSCANINI, 11/B.53.

Handwritten musical score for Act I, Scene 1. The score is written on a page with multiple staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Star
- 2 Flauti
- 2 Oboi
- 3 Fag.
- Clarin. in A
- 3 Fag.
- Violini I
- Violini II
- 3 Trombe
- 3 Trombe
- 3 Tobi
- Timp.
- Triang.
- Vcllo
- Vcllo
- Vcllo
- CB

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the page. The page number '232' is visible in the bottom right corner.

Atto I, 2.1

Handwritten musical score for Act I, Scene 2.2. The page features multiple staves of music, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles, particularly in the lower right section of the page.

Atto I, 2.2

Handwritten musical score for Atto I, 2.3. The score is written on aged paper and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tromb.). The notation is dense and includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings. The Flute part is on the top staff, followed by the Clarinet part. The Trumpet and Trombone parts are on the bottom two staves. The score is heavily annotated with handwritten notes and corrections, particularly in the lower sections. The page number 234 is visible in the bottom right corner.

Atto I, 2.3

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score is written on multiple staves, with the following instruments listed on the left side:

- Panfl.
- Oboe
- Corn
- Clarinet
- Clarinete
- Fag.
- Coro

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large section of the score is crossed out with a diagonal line. The page number "24" is visible in the bottom left corner.

Atto I, 2.4

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring a vocal line and various instrumental parts. The score is written on aged paper and includes the following instruments and parts:

- Ottavino
- Flauti (2)
- Oboi
- Clarinetti (2)
- Clarinetti Bassi
- Fagotti
- Trombe
- Trombe Bassi
- Timpani
- Violini
- Viola
- Celli
- Bassi

The score includes a vocal line with the lyrics: "cantici di gloria - rex tuus va - ga - tu al pa - ri ti pi -".

Handwritten annotations include "Flauti", "Messa", "rit.", and "pp".

Atto I, 3.2

53

Oboe
 Flaut.
 Clarinet
 Clarinet
 Fagotti
 Trombe
 Trombone
 Tuba
 Timpani
 Violin
 Viola
 Cello
 Bass

Ed
 ga - ta
 fu - ra
 in uita - lan - ta il mio
 cor - re in la - ta

con forza
con forza
vibrato
espressivo

Atto I, 3.3

Handwritten musical score for a full orchestra, including parts for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horn, Trumpet, Trombone, Timpani, Violin, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written on multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 239 at the bottom.

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone
Timpani
Violin
Viola
Cello
Double Bass

239

Atto I, 3.4

Handwritten musical score for Act I, Scene 4.1. The score is written on aged paper and includes parts for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Oboe, Flute, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Horn, Trombone, Tuba, Drum, and Cymbal. The vocal parts are labeled as Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score features complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *espressivo*, *a 2x*, *chiuso*, *pp*, *mf*, *f*, *ff*, *rit.*, and *ritard.*. The lyrics are written in Italian: "Al che popol che si riprende - che si riprende più in fa-". The page number "53" is visible in the top right corner.

Atto I, 4.1

Handwritten musical score for Atto I, 4.2. The score is written on multiple staves and includes the following parts:

- Orchestra:**
 - Cello
 - Tromba
 - Oboe
 - Clarinetti
 - Clarinetti
 - Fagotti
 - Coro
 - Trombe
 - Trombe
 - Trombe
- Vocal:**
 - ab. be il tu-ki-me flugel. E' un' anima e lo q-uo.

The score is marked *Allarg.* and features various musical notations, including dynamics (e.g., *mf*, *f*, *p*), articulation, and phrasing. The vocal line is written in a stylized, handwritten script.

Atto I, 4.2

Handwritten musical score for Atto I, 4.3. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Ottavi
- Flauti
- Ob.
- Cl. Sopr.
- Clarinetti
- Clarinetti
- Fagotti
- Trombe
- Corno
- Trombe
- Tromboni
- Timp.
- Vista
- Vista
- Celli
- Bassi

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, *dim.*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations in Italian, such as "Entra un vel" and "or ap-pa-rea me-to-stante".

Atto I, 4.3

Allegro feroce

Ott
Flaut
Obi
C. Org.
Clarinet
Clarinet
Fag.
Fag.
Corni
Trombe
Trombe
Timpani
Percussion
Violini
Viola
Cello
Bassi

Atto I, 4.4

28

Clausura

vibrato

mp.

53

nell' am-plex... so sel-la vi-vi-ra spi-ra, pa... to an-

Atto I, 5.1

Handwritten musical score for Act I, Scene 2. The score is written on aged paper and includes several systems of staves. The top system consists of five staves, with the first four staves marked with a red 'S'. The second system consists of five staves, with the first two staves marked with a red 'S'. The third system consists of two staves. The fourth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The fifth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The sixth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The seventh system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The eighth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The ninth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The tenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The eleventh system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The twelfth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The thirteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The fourteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The fifteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The sixteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The seventeenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The eighteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The nineteenth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The twentieth system consists of two staves, with the first staff marked with a red 'S'. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamics. The lyrics are written below the vocal staves.

Adagio

co - - - - - 2a - - - - - sul Dio che mi man - ca - - - - -

con più movimento

delirium

Atto I, 5.2

Adieu my love

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title "Adieu my love" is written at the top. The score includes staves for Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The notation is in a single system with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and a small number "179" written on the right side.

Atto I, 6.1

A handwritten musical score on aged paper, titled "Atto I, 6.2". The score is written on ten staves, each with a label on the left side. The labels are: Ott., Clarinet, Oboe, Bassoon, C. (Cello), C. B. (Cello/Bass), Trp. (Trumpet), Fan. (Fagotto), Corni (Corni), Clarinet, Organo (Organ), U. 1. (Vocal), U. 2. (Vocal), Viola, Cello, and Contrabasso. The music is written in a cursive hand. The Clarinet part has a dynamic marking of *pp*. The Trp. part has a dynamic marking of *mf*. The Organ part has a dynamic marking of *mf*. The U. 1. part has a dynamic marking of *mf*. The Viola part has a dynamic marking of *mf*. The Cello part has a dynamic marking of *mf*. The Contrabasso part has a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Atto I, 6.2

Handwritten musical score on aged paper, featuring vocal lines and piano accompaniment. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The top system includes a vocal line with the lyrics: "Cin la : ve a mi : popoli tu p'prou e le Co-ro-ne t'p'netrice vit". Below this, there are several staves of piano accompaniment, including a bass line and a treble line. The score is divided into systems, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is clear and legible, and the paper shows signs of age and wear.

Atto I, 7.1

A handwritten musical score for a scene, identified as "Atto I, 8.1". The score is written on aged, yellowed paper and consists of approximately 15 staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the staves:

- Ott. (Oboe)
- Flauto (Flute)
- Oboi. (Oboe)
- Corno (Horn)
- Chinist. (Trumpet)
- Obone (Bassoon)
- Fagotto (Clarinet)
- Violino (Violin)
- Corno (Horn)
- Tromba (Trumpet)
- Tromba (Trumpet)
- Tromba (Trumpet)
- Organo (Organ)
- Violino (Violin)
- Viola (Viola)
- Cello (Cello)
- Basso (Bass)

The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like *strumenti*, *sempre*, *allarg.*, and *vibato*. The handwriting is in ink and appears to be a working draft or a composer's score.

Atto I, 8.1

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into systems for different instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flaut. (Flute), Obu. (Oboe), Clarinetto (Clarinet), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Trombe (Trumpets), Trombe (Trumpets), Timp. (Timpani), Violini (Violins), Violini (Violins), Celli (Celli), and Basso (Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *pp*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Atto I, 8.2

Flauti
Clarineti
Fagotti
Corni
Timpone

ra tu a ra p...

Atto I, 9.1

Andante molto

Ott.
Flaut.
Bassi
Clarin.
Clarin. B.
Fagotti
Corno
Trombe
Tromboni
Tutti
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.
Perc.

Atto I, 10.1

Attacco di Tito b. mio

Handwritten musical score for Act I, Scene 2. The score consists of approximately 15 staves. The first few staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings. The word "Attacco di Tito b. mio" is written in cursive at the top. There are some scribbles and corrections throughout the manuscript, particularly in the lower half of the page. The paper is aged and yellowed.

Atto I, 10.2

A handwritten musical score for a scene in Act I, 10.3. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part on the left. The parts are: Oboe (Ott.), Flute (Flaut.), Oboe (Obi.), Bassoon (C. Bass.), Clarinet (Clarin.), Bassoon (Fag.), Horns (Corno), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), Timpani (Timpani), and Cello/Double Bass (Violoncelli e Contrabbasso). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom section of the page shows a more complex musical arrangement with multiple staves and dense notation, possibly representing a full orchestral or chamber ensemble.

Atto I, 10.3

A handwritten musical score on aged paper, labeled "Atto I, 10.4". The score is written in ink and consists of several staves. At the top, there are two vocal staves with lyrics written below them. The lyrics are: "Alto", "Cantabile", "Dio", "Dio", "Dio", "Dio". Below the vocal staves are several staves for piano accompaniment, including parts for "Trombe", "Fagotti", "Timpani", and "Clavi". The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Atto I, 10.4

Handwritten musical score for Act I, Scene 11.1. The score is written on multiple staves. On the left side, there are handwritten annotations in pencil, including "Flauto", "Violino", "Viola", "Tromba", "Tutti", "C. Capo", and "pp". The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as "pp" and "p". There are also some handwritten notes and corrections throughout the score, including "pizz." and "p". The paper is aged and shows some staining.

Atto I, 11.1

Flauto
 Oboe
 Clarinet
 Fagotto
 Violini
 Violoncelli
 Contrabbasso
 Timpani
 Organo

Lion la melle
 Fennubardu te

Musical score with handwritten notation and corrections. The score includes staves for Flauto, Oboe, Clarinet, Fagotto, Violini, Violoncelli, Contrabbasso, Timpani, and Organo. The lyrics "Lion la melle" and "Fennubardu te" are written on the vocal line.

Atto I, 11.2

Handwritten musical score for Act I, Scene 11.3. The score is written on aged paper and includes the following parts and markings:

- Flauti** (Flutes)
- Oboi** (Oboes)
- Clarinetti** (Clarinets)
- C. Bassi** (Bassoons)
- Fagotti** (Bassoons)
- Tam.** (Tambourine)
- Tromb.** (Trumpets)
- Tromboni** (Trumpets)
- Timp.** (Timpani)

Tempo markings include *Allegro*, *Largo*, and *rall.* (rallentando). The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in Italian, such as "parante a mano", "cuius", "parante", "Can ta voce del tutto a tu - no chito", "viva", "viva", and "idi primi viol.". The score is densely written with musical notation and includes some corrections and markings throughout.

Atto I, 11.3

Handwritten musical score for Act I, Scene 14. The score includes parts for various instruments and a vocal line with lyrics. The instruments listed on the left are: Flute, Violin, Viola, Cello, Double Bass, Trumpet, Trombone, Timpani, and Percussion. The lyrics are written in Italian and are repeated on three lines. The score is written on aged, yellowed paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Flute
Violin
Viola
Cello
Double Bass
Trumpet
Trombone
Timpani
Percussion

Allegro

Con entusiasmo

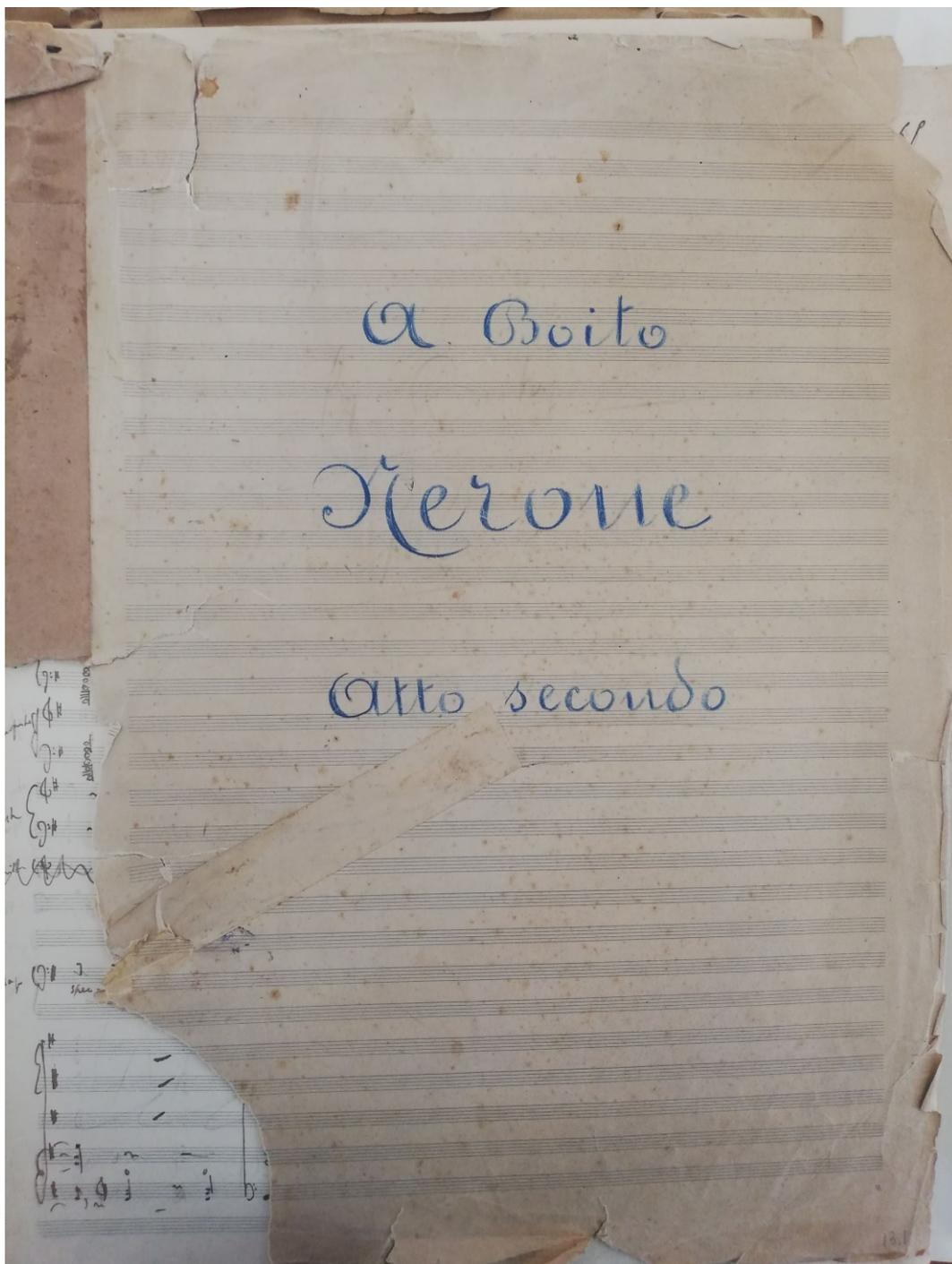
ve - li - ve Me - ron tua tie - ra stelle splende ve - li
li - ve li - ve Me - ron tua tie - ra stelle splende ve - li
li - ve li - ve Me - ron tua tie - ra stelle splende ve - li

11.4

Atto I, 11.4

Nessun $\text{[} \overset{2}{\text{]} \overset{b}{\text{c}} \text{]} \text{no - na - na in} \overset{b}{\text{c}}$

Atto I, 12.1



Atto II, 13.1

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a vocal and piano piece. The notation is arranged in several systems. The top system consists of five staves, likely for a string quartet or similar ensemble. Below this is a vocal line with lyrics in Italian: "sua - sua", "in cui - fra - fra", "sua luce - sua", "l'inspi - ta - bit - to", "legher - spe - ciale in - fra - ment". The vocal line is followed by a piano accompaniment section with two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

Atto II, 14.1

51

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top right, the number "51" is written. The score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "glian si propredic, let-ten a te non spedis appan che ti spie van ti, batti sul bron zo e sparis la". Below the lyrics, there is a section for the piano, with various musical notations including dynamics like "p", "mf", "f", and "pp". There are also some markings like "Cantata" and "Tripartita". The notation is dense and includes many accidentals and slurs.

Atto II, 14.3

Handwritten musical score for Act II, 14.4. The score is written on ten staves, with the following instruments listed on the left:

- Flauto I & II (Flute I & II)
- Clarinetto in Sol (Clarinet in G)
- Violino I (Violin I)
- Violino II (Violin II)
- Viola (Viola)
- Violoncello (Cello)
- Contrabbasso (Double Bass)
- Organo (Organ)
- Pianoforte (Piano)
- Chitarra (Guitar)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific instruction for the Double Bass is written below its staff: *(con dalla parte dell'arco)*. The page number "14.4" is visible in the bottom left corner.

Atto II, 14.4

77

Flaut

Clarinet

Trumpet

Trombone

Voice

Lento

allarg.

finire all Lento

gan... ma... Bel... la... pai... bis... sm... zel... di... Sen... l...

Bel... la... pai... bis... sm... zel... di... Sen... l...

allarg.

finire all Lento

15.1

Atto II, 15.1

Handwritten musical score for Act II, 15.2. The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. There are also performance instructions like *Arka* and *Celere*.

The vocal line includes the following lyrics:

Non *scen -*
sul so-gnato di?
mp-pi-pi-me-ni
come sciolta dal ciel co -

Additional markings include *Andante*, *pp*, *ppp*, and *pp* with *molto* or *molto* written above or below notes.

15.2

Atto II, 15.2

64

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Bassi

Oboe
Clarinete

Soprano

se - - - - - ria
 Vo - po è o ne lan - na, ma - ga - D'io die - ci mi - lle no - mi
 cen -

sempre lentamente ----- *A Tempo*

fortissimo

Atto II, 15.4

77

Soprano
Tenore

Piano

Violini I
Violini II
Vcelli
Clarin

sal - ma nell' an - za ai pec - ca - to - ri ma tu pal - la - ver - ta er - ra nell'
 Panna una hiea ora: fellei na sojoo gendo nell' an - za ceta in fozza la hiea in un - ce - bo

I solo

10 red. 1/2 m. d.
8 red. 1/2 m. d.
2 soli
10 red. 1/2 m. d.
8 red. 1/2 m. d.
2 soli
10 red. 1/2 m. d.
8 red. 1/2 m. d.
2 soli

10 red. 1/2 m. d.
8 red. 1/2 m. d.
2 soli

10 red. 1/2 m. d.
8 red. 1/2 m. d.
2 soli

Atto II, 16.1

Handwritten musical score for Act II, 16.3. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Organ:** Features a complex texture with multiple staves, including a section with a *ritardando* marking and a *2°* (second ending) bracket.
- Chorus:** Includes parts for Soprano (*Soprano*), Alto (*Alto*), Tenor (*Tenore*), and Bass (*Basso*). The lyrics are in Italian: "in la la-re la-re in - la", "Kunjo l'al - lan bagliati ex - ran - Ki", and "No - ve - ve".
- Violin (Vcl):** Features a melodic line with various dynamics and articulations.
- Viola (Vcl):** Features a supporting melodic line.
- Conductor's Part:** Includes a *ritardando* marking and a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

The score is marked with various dynamics such as *ff*, *ritardando*, and *2°*. The page number 79 is visible in the top right corner.

Atto II, 16.3

Handwritten musical score for Act II, 17.1. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Top Section:** Four staves of music, likely for strings, with various notes and rests.
- Vocal Line:** A single staff with lyrics in Italian:

*Mirava. Se il ciel
 sfung-gi a-storcin fida guardia tu se
 L'o-ra col grida in-ran ra mi: un l'emo*
- Tempo and Performance Markings:**
 - molto rall.* (very slow)
 - Allegro (♩ = 5)* (fast)
- Instrumental Parts:**
 - Violini I & II:** Two staves with complex rhythmic patterns.
 - Viola:** A staff with musical notation.
 - Vcelli:** A staff with musical notation.
 - C. Bassi:** A staff at the bottom with musical notation.
- Other Annotations:**
 - 4 sul* (4 notes)
 - 6 sul* (6 notes)
 - val. molto* (valve very much)
 - cel. dent.* (cymbal dent)
 - 6^a 2^a* (6th 2nd)

Atto II, 17.1

82 *Larghetto-lento* *staccato*

Ma... a-po-ri-pan-... se-ri-um mi-... ah

17.2

Atto II, 17.2

Handwritten musical score for Act II, scene 17.3. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and vocal soloists. The vocal line features the lyrics "dam-mi ca-cio uel tra-cia blan... no len... to". The score is heavily annotated with performance directions such as "vibrato", "ritardando", "tempo di", "ritorno", and "solo". The page number "17.3" is visible in the bottom right corner.

Atto II, 17.3

81

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 81 in the top right corner. The score is arranged in systems. The top system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs), followed by two individual staves, and a grand staff. The middle system contains two staves, with the lower one labeled 'V. soli'. The bottom system also consists of two staves, with the lower one labeled 'V. soli'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Atto II, 18.1

86

Poco più mosso.

86

Poco più mosso.

Canta

Cassa

Voxes

te veni Domine... Aheria cade recumbit...

Cant. cantat. Timpani

Poco più mosso.

18.2

Atto II, 18.2

Violoncello (Cello)

Violone (Violin II)

Atto II, 18.3

Uttav.
Flauti
Ob.
Clarin.
Fag.
Tromb.
Corni
Organo

Antonia
Nina

Violini
Violini
Viola
V. Cell.
C. Bass

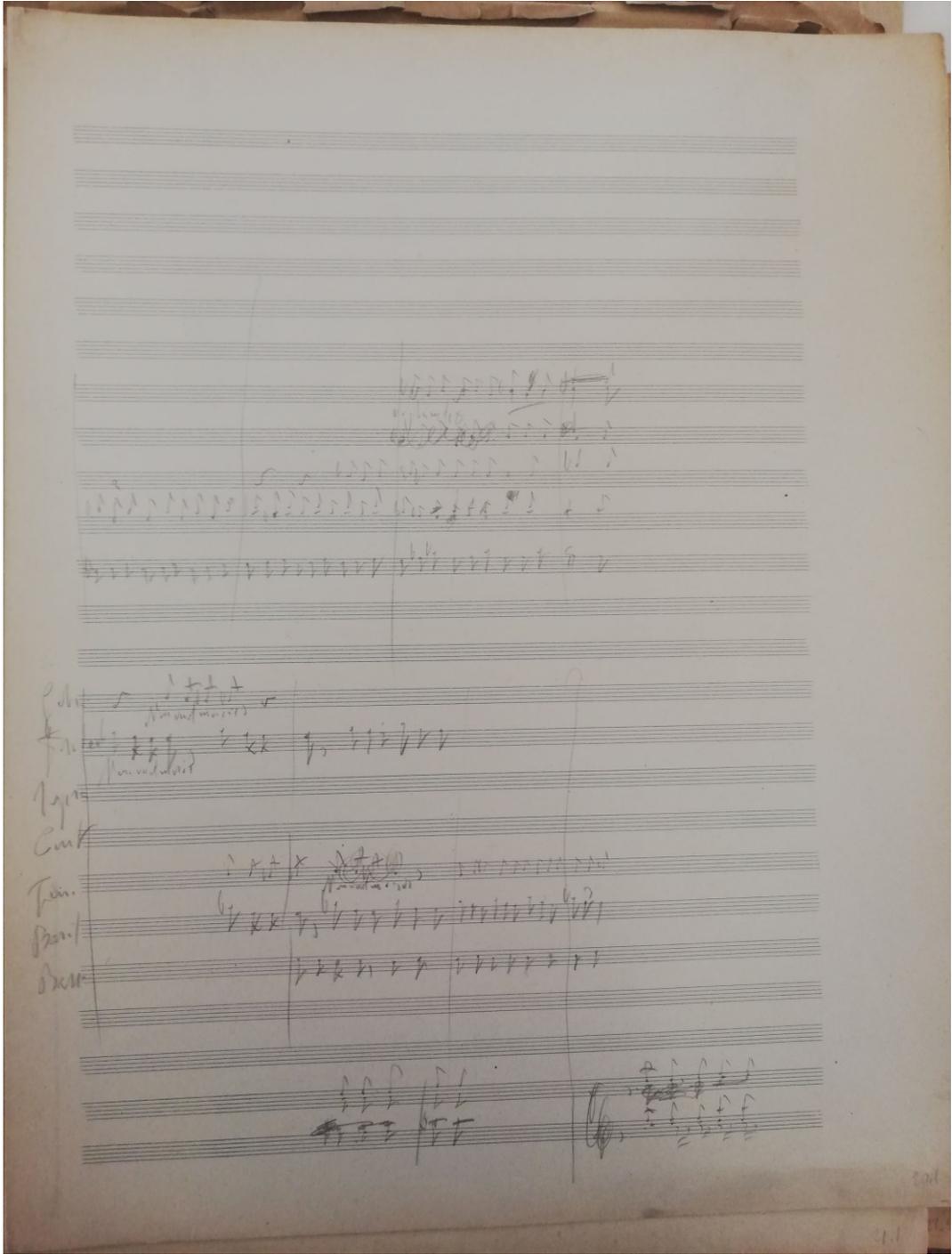
10 Solo

12 Solo

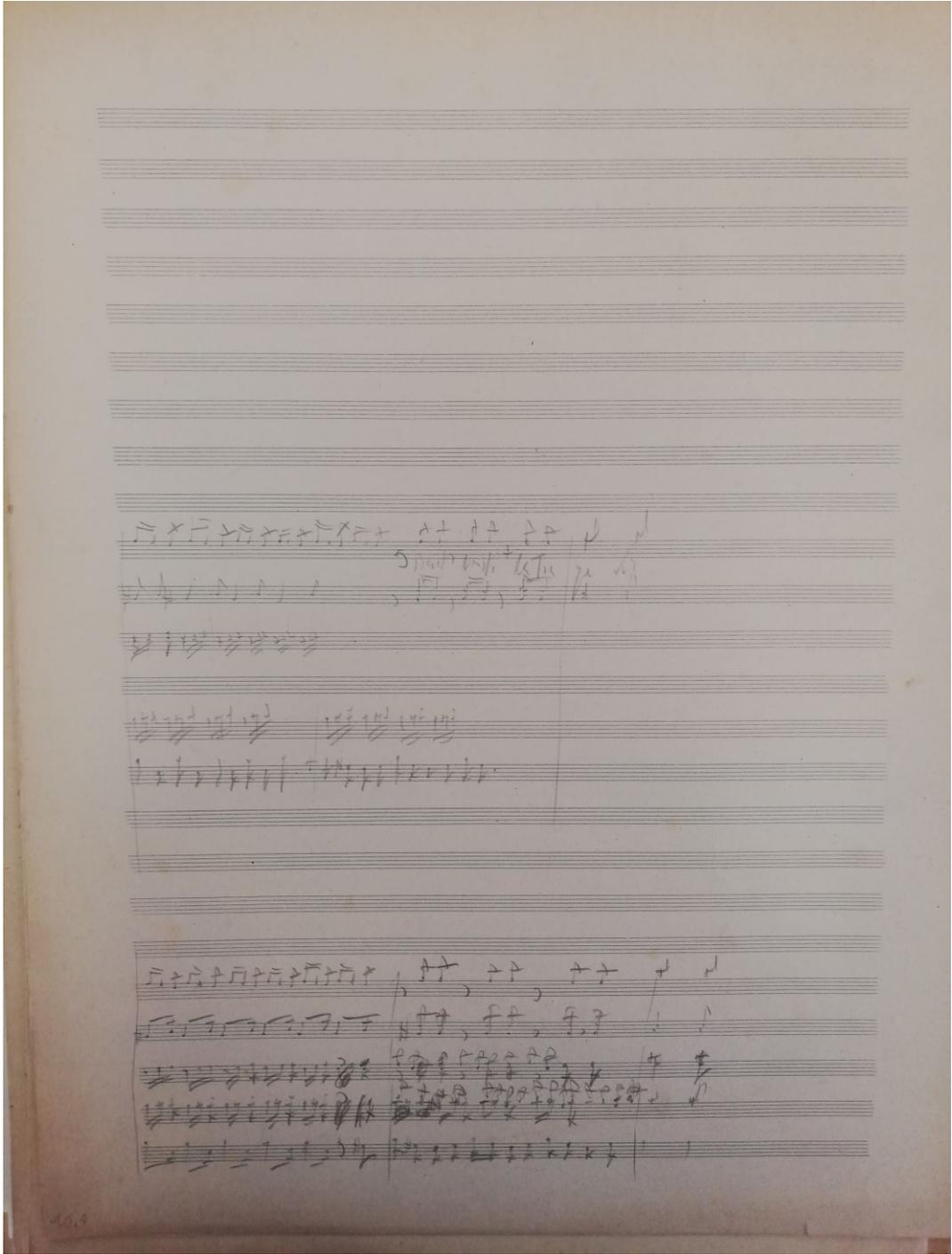
251

Detailed description: This is a handwritten musical score for Act II, 19.1. The score is written on aged, yellowed paper. It features a series of staves for various instruments and vocal parts. The instruments listed on the left are: Uttav. (likely Soprano), Flauti (Flutes), Ob. (Oboe), Clarin. (Clarinets), Fag. (Bassoon), Tromb. (Trumpets), Corni (Horns), and Organo (Organ). The vocal parts are for Antonia and Nina. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings. A '10 Solo' marking is present above the violin staves, and a '12 Solo' marking is present above the viola staff. The page number '251' is written in the bottom right corner.

Atto II, 19.1



Atto IV, 20.1



Atto IV, 20.4

Handwritten musical score for a vocal ensemble, featuring Soprano, Contralto, Tenore, Bassi, and Piano. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Vocal Lines:

- Soprano:** *Et tu iste pre-ter-itu-um pre-ter-itu-um at-que ad-ve-ni-ens at-que ad-ve-ni-ens*
- Contralto:** *Et tu iste pre-ter-itu-um pre-ter-itu-um at-que ad-ve-ni-ens at-que ad-ve-ni-ens*
- Tenore:** *Et tu iste pre-ter-itu-um pre-ter-itu-um at-que ad-ve-ni-ens at-que ad-ve-ni-ens*
- Bassi:** *Et tu iste pre-ter-itu-um pre-ter-itu-um at-que ad-ve-ni-ens at-que ad-ve-ni-ens*

Piano Accompaniment:

- Includes chords and melodic lines, with some markings such as *Vo-la* and *acclamato*.

The score is written on multiple staves, with lyrics written below the vocal lines. The handwriting is in ink on aged paper.

Atto IV, 21.1

Non videmus non videmus pottile non so pottile non so
Non videmus non videmus pottile non so pottile non so
Non videmus non videmus pottile non so pottile non so

No - quam te Di -
No - quam te Di -

No, au, ka sta ka sta
Basta Basta Oportet de te

Atto IV, 21.2

Handwritten musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. It consists of three systems of staves.

The first system features a vocal line with lyrics: "Je le Dirai a mon Je le Dirai". Below it are two systems of staves for instruments, possibly lute or guitar, with tablature and rhythmic notation.

The second system continues the vocal line with lyrics: "Je le Dirai a mon Je le Dirai". It includes instrumental parts with tablature and rhythmic notation.

The third system features a vocal line with lyrics: "Je le Dirai a mon Je le Dirai". It includes instrumental parts with tablature and rhythmic notation.

The page number "213" is visible in the bottom right corner.

Atto IV, 21.3

Handwritten musical score on aged paper. The score is written in ink and includes several staves of music. The notation is dense, featuring various note values, rests, and dynamic markings. The text is written in a cursive hand.

Violini: Forte Obs.
Viola: *rit.*
Cello: *rit.*
Basso: *rit.*

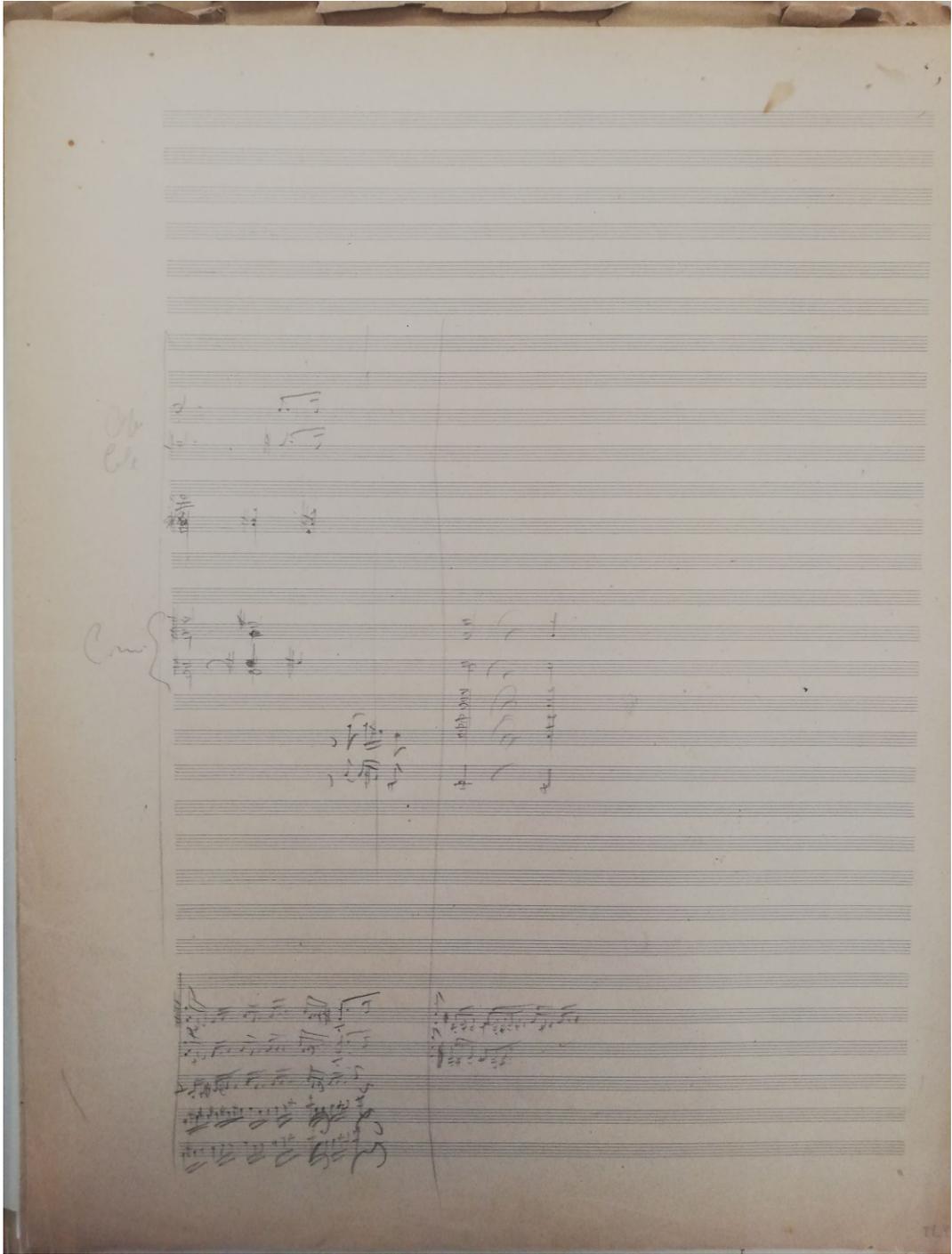
The score is organized into systems. The first system consists of four staves. The second system consists of four staves. The third system consists of four staves. The fourth system consists of four staves. The fifth system consists of four staves. The sixth system consists of four staves. The seventh system consists of four staves. The eighth system consists of four staves. The ninth system consists of four staves. The tenth system consists of four staves. The eleventh system consists of four staves. The twelfth system consists of four staves. The thirteenth system consists of four staves. The fourteenth system consists of four staves. The fifteenth system consists of four staves. The sixteenth system consists of four staves. The seventeenth system consists of four staves. The eighteenth system consists of four staves. The nineteenth system consists of four staves. The twentieth system consists of four staves. The twenty-first system consists of four staves. The twenty-second system consists of four staves. The twenty-third system consists of four staves. The twenty-fourth system consists of four staves. The twenty-fifth system consists of four staves. The twenty-sixth system consists of four staves. The twenty-seventh system consists of four staves. The twenty-eighth system consists of four staves. The twenty-ninth system consists of four staves. The thirtieth system consists of four staves. The thirty-first system consists of four staves. The thirty-second system consists of four staves. The thirty-third system consists of four staves. The thirty-fourth system consists of four staves. The thirty-fifth system consists of four staves. The thirty-sixth system consists of four staves. The thirty-seventh system consists of four staves. The thirty-eighth system consists of four staves. The thirty-ninth system consists of four staves. The fortieth system consists of four staves. The forty-first system consists of four staves. The forty-second system consists of four staves. The forty-third system consists of four staves. The forty-fourth system consists of four staves. The forty-fifth system consists of four staves. The forty-sixth system consists of four staves. The forty-seventh system consists of four staves. The forty-eighth system consists of four staves. The forty-ninth system consists of four staves. The fiftieth system consists of four staves. The fifty-first system consists of four staves. The fifty-second system consists of four staves. The fifty-third system consists of four staves. The fifty-fourth system consists of four staves. The fifty-fifth system consists of four staves. The fifty-sixth system consists of four staves. The fifty-seventh system consists of four staves. The fifty-eighth system consists of four staves. The fifty-ninth system consists of four staves. The sixtieth system consists of four staves. The sixty-first system consists of four staves. The sixty-second system consists of four staves. The sixty-third system consists of four staves. The sixty-fourth system consists of four staves. The sixty-fifth system consists of four staves. The sixty-sixth system consists of four staves. The sixty-seventh system consists of four staves. The sixty-eighth system consists of four staves. The sixty-ninth system consists of four staves. The seventieth system consists of four staves. The seventy-first system consists of four staves. The seventy-second system consists of four staves. The seventy-third system consists of four staves. The seventy-fourth system consists of four staves. The seventy-fifth system consists of four staves. The seventy-sixth system consists of four staves. The seventy-seventh system consists of four staves. The seventy-eighth system consists of four staves. The seventy-ninth system consists of four staves. The eightieth system consists of four staves. The eighty-first system consists of four staves. The eighty-second system consists of four staves. The eighty-third system consists of four staves. The eighty-fourth system consists of four staves. The eighty-fifth system consists of four staves. The eighty-sixth system consists of four staves. The eighty-seventh system consists of four staves. The eighty-eighth system consists of four staves. The eighty-ninth system consists of four staves. The ninetieth system consists of four staves. The ninety-first system consists of four staves. The ninety-second system consists of four staves. The ninety-third system consists of four staves. The ninety-fourth system consists of four staves. The ninety-fifth system consists of four staves. The ninety-sixth system consists of four staves. The ninety-seventh system consists of four staves. The ninety-eighth system consists of four staves. The ninety-ninth system consists of four staves. The hundredth system consists of four staves.

14

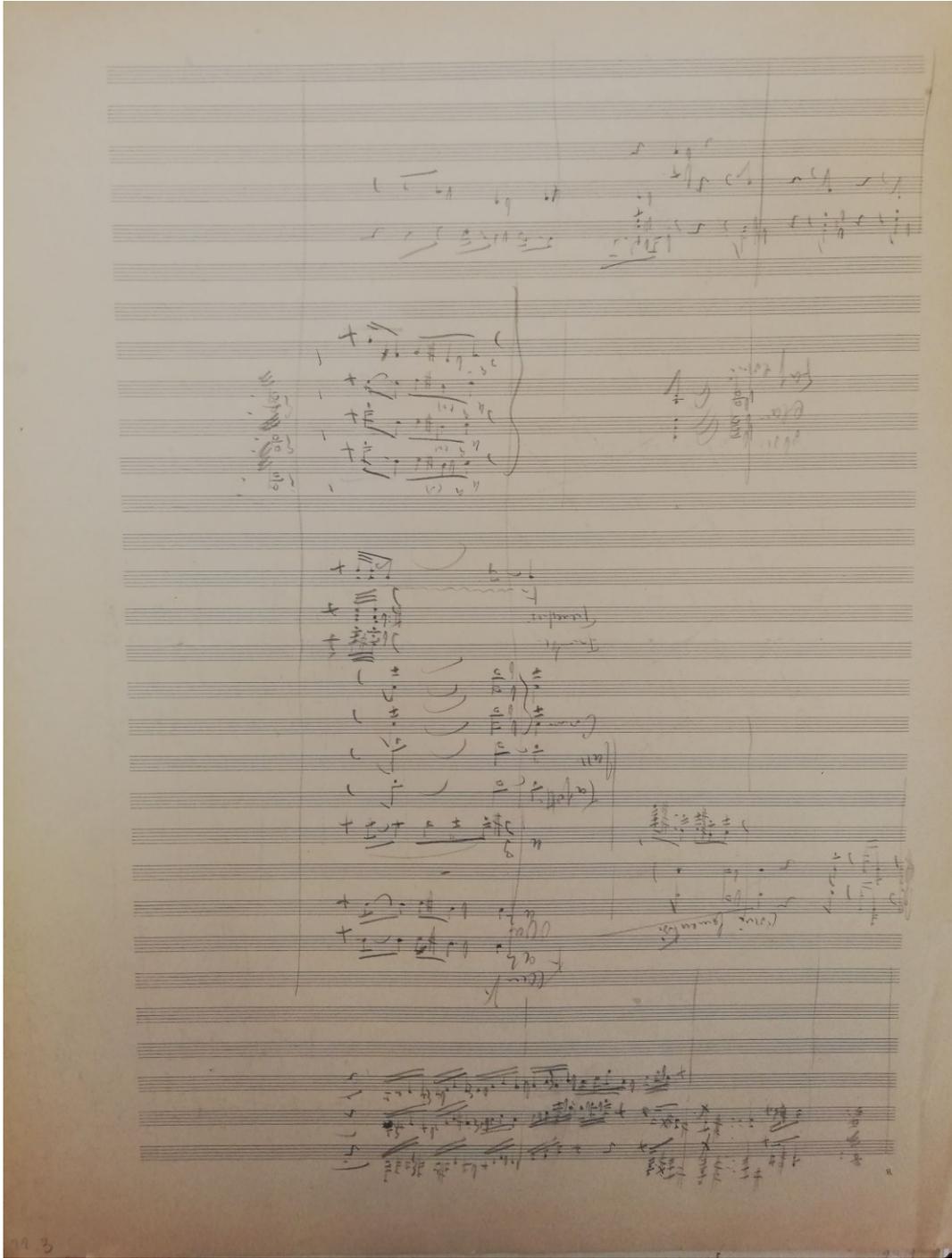
Atto IV, 21.4

Handwritten musical score for Act IV, Scene 21.1. The score is written on aged paper and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet (Clari), Trumpet (Trag), and Trombone (Trom). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The Oboe part has some handwritten notes above it, including "full ton". The Clarinet part has some handwritten notes below it, including "poco cresc". The Trumpet and Trombone parts have some handwritten notes below them, including "Tutti", "poco cresc", "allain", and "s. unte". The score is organized into systems, with each instrument's part on its own staff. The handwriting is in dark ink and appears to be a working draft or a composer's manuscript.

Atto IV, 22.1



Atto IV, 22.2



Atto IV, 22.3

Flaut

Clarinet
Clarinet

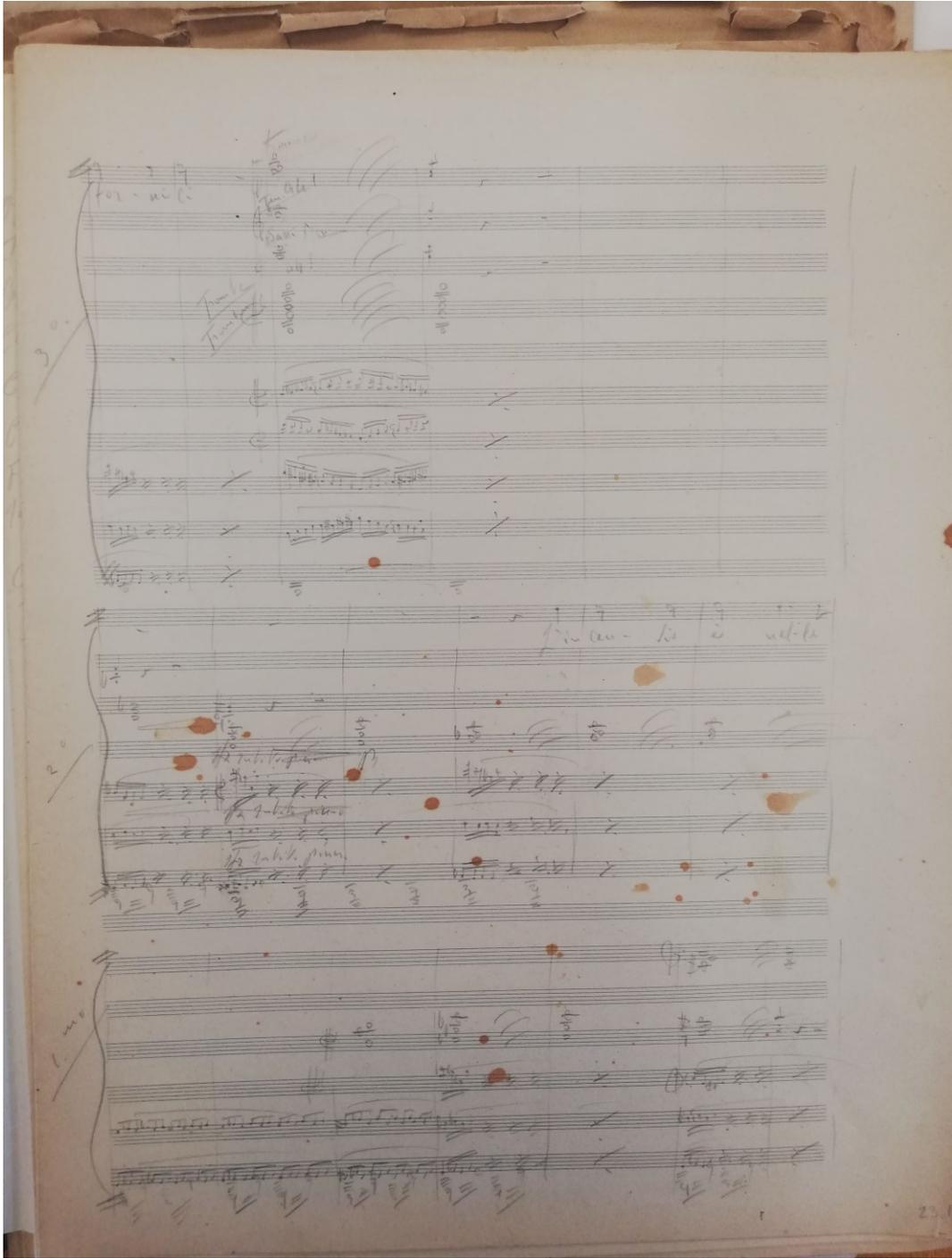
Tromba

Corno

all.
Ere il mio...
Ere il mio...
Ere il mio...
Ere il mio...

224

Atto IV, 22.4



Atto IV, 23.1

Handwritten musical score for Atto IV, 23.4. The score is written on multiple staves and includes the following instruments and parts:

- Flauti (Flutes)
- Clarinetto (Clarinet)
- E. Bassi (Euphonium)
- Fag (Bassoon)
- Trombe (Trumpets) - marked *a 2*
- Tromboni (Trombones)
- Timp. (Timpani)
- Cori (Coriandoli) - marked *Cori*
- Percussion (Perc.) - marked *1*
- Violini (Violins) - marked *2*
- Violoncelli (Violoncello)
- Contrabbassi (Contrabassi)

The score is written in a cursive, handwritten style on aged paper. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Atto IV, 23.4

A handwritten musical score on aged paper, titled "Atto IV, 24.1". The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and parts listed on the left are: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Tromba (Trumpet), Tromba (Trumpet), Tromba (Trumpet), and G. Corno (Horn). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianissimissimo). There are also some handwritten annotations and markings on the staves, including a "rit." (ritardando) marking. The paper shows signs of wear, with some tearing at the top edge.

Atto IV, 24.1

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a play. The notation is arranged in several systems, each consisting of multiple staves. The top system includes two staves with notes and rests, followed by a system with three staves. The middle section features a vocal line with lyrics written below it, and a piano accompaniment line with notes and rests. The bottom section consists of several staves with dense musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in ink on aged paper.

con
troub
troub

sta m/lo
gmpie piano

Atto IV, 24.2

Handwritten musical score for Act IV, 24.3. The score is written on aged, yellowed paper with some damage at the top edge. It consists of several staves:

- Clarinet**: The top staff, with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains melodic lines with various dynamics and articulations.
- Fagott**: The second staff, also in two flats and 2/4 time, with a melodic line.
- Trumpe**: The third staff, containing rhythmic patterns.
- Trumpe**: The fourth staff, containing rhythmic patterns.
- Drum**: The fifth staff, containing rhythmic patterns.
- Trumpe**: The sixth staff, containing rhythmic patterns.
- Flaut**: The seventh staff, containing rhythmic patterns.
- Violin**: The eighth staff, containing rhythmic patterns.
- Viola**: The ninth staff, containing rhythmic patterns.
- Cello**: The tenth staff, containing rhythmic patterns.
- Double Bass**: The eleventh staff, containing rhythmic patterns.
- Vocal**: The twelfth staff, featuring a vocal line with lyrics: "In co' è uella formica." Below the lyrics are some handwritten notes and markings.

The score is densely written with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles throughout the manuscript.

Atto IV, 24.3

This image shows a page of handwritten musical notation for Act IV, scene 33.4. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Flauti), Oboe (Oboi), Clarinet (Clarinetti), Flute and Piccolo (Flauti e Piccolo), Horns (Corni), Trumpets (Trombe), and Timpani (Timp.). The second system features vocal parts with lyrics: "con quiesce", "a un", "con animo", and "e tutti". The notation is dense, with many notes and rests, and includes various performance markings such as "p", "f", "rit.", and "tutti".

Atto IV, 33.4

11

crea - crea - crea

Trompani

Fornelli

Allegro spiritoso, sempre presto

Atto IV, 25.1

This is a handwritten musical score for Act IV, 25.2. The score is written on aged paper and includes several staves. At the top left, the number '12' is written. The score features a vocal line with lyrics in Italian: "Re spi-ra", "vi-va", and "Squa-cialè". Below the vocal line, there are staves for "Timpani" (drums) and "Horn". The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The score is densely written with musical symbols and some corrections.

Atto IV, 25.2

8

13

Handwritten musical score for Act IV, Scene 25.3. The score is written on aged paper and includes a vocal line with lyrics "pan-ni" and "dul-ra-ka", and a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into two systems. The first system contains the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The handwriting is in ink and shows some corrections and annotations.

Atto IV, 25.3

14

The image shows a handwritten musical score for Act IV, 25.4. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Flutes:** The top staff shows a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure, followed by rests and more notes.
- Clarinet:** The second staff is mostly empty.
- Bassoon:** The third staff is mostly empty.
- Oboe:** The fourth staff is mostly empty.
- Trumpet:** The fifth staff is mostly empty.
- Trombone:** The sixth staff is mostly empty.
- Piano:** The bottom section contains piano accompaniment. It starts with a complex chordal structure in the first measure, followed by several measures of chords. Some of the later measures are crossed out with a large 'X'.

There are various musical notations, including dynamics like *pp* and *mi*, and performance instructions like *si re nato* written below the piano staff.

Atto IV, 25.4

11

Fannul Cercal sine pe... ri... ke

Atto IV, 26.1

Handwritten musical score for Act IV, 26.2. The score includes staves for various instruments and vocal parts. The lyrics are: "I ho-re-bu-ta san-cti-her-mi-na in-rem-ber-to in-fer".

The score is written in a historical style, likely from the 18th or 19th century. It features several staves for instruments and voices. The instruments listed are Trumpets, Corno, and Grand. The vocal parts are written in a style that suggests a choir or soloist. The lyrics are written below the vocal staves.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The tempo is marked "Allegro". The score is written in a style that suggests a choir or soloist. The lyrics are written below the vocal staves.

Atto IV, 26.2

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for an opera or play. The page is oriented vertically but contains musical staves arranged horizontally. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. Key elements include:

- Top Section:** A series of staves with notes and rests, some with dynamic markings like *pp* and *p*.
- Middle Section:** A section with more complex notation, including a marking that reads "Tutti".
- Bottom Section:** A section with dense notation, including a marking that reads "Piano".

The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

Atto IV, 26.3

Handwritten musical score for Act IV, 26.4. The score consists of several systems of staves. The top system includes vocal staves with lyrics: "cerca", "sotto il co-re", "la", and "sotto il co-re". The bottom system includes piano accompaniment with markings "espressivo" and "lamb.". The score is written in ink on aged paper.

Atto IV, 26.4

19 - 41

Rubric

la più lampa letta ven-gi-ne sopra. E-co-il-pe-ca-to Or tutto è con-fes-

Atto IV, 27.1

42

Flauti
Obi
Clarin. in B
Fagotti
Trombe
Tromboni
Corni
Trombe
Tromboni
Violini I
Violini II
Viola
V. Celli
C. Basso

Robini
fata at-tun-to i tre pu-eri. Tut-ta-ri mi sai son-zo-ri. Ma da che-za-ri

espressivo
piu mosso

Atto IV, 27.2

This page contains a handwritten musical score for Act IV, Scene 27.3. The score is written on aged paper and includes several systems of music. At the top right, the number '43' is written. The first system consists of five staves, likely representing vocal parts and piano accompaniment. The second system is a grand staff with two staves, with the word 'Piano' written above it. The third system also consists of two staves. The fourth system is a vocal line with the name 'Rubini' written above it. The fifth system is a vocal line with the name 'Farnel' written above it, and it includes the lyrics 'ne - me - di - um - men - sa - me - re - ac -'. The sixth system consists of two staves, with the name 'Vincenzo' written below them. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Atto IV, 27.3

66

Rubina
Parras

ca - ra sul ca - po tuo col mi - o

an

Atto IV, 27.4

Handwritten musical score for Act IV, 28.1. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Vocal Lines:** Two vocal parts, labeled "Rahn" and "Grand", with lyrics in Italian. The lyrics for Rahn are "di un - men - sa - me - ce - ra" and "sa". The lyrics for Grand are "ho - cio - ra" and "ra".
- Piano Accompaniment:** A piano part with complex rhythmic patterns and dynamics markings such as *mf*, *f*, and *mi*.
- Cello/Bass Line:** A line for cello and bass, showing a melodic line with some slurs and dynamics.
- Other Instruments:** Several staves at the top of the page, likely for strings or woodwinds, with some notes and rests.

Atto IV, 28.1

66

fa - - - - - ci fa - - - - - ci da - - - - -
Tu rei la su

Atto IV, 28.2

Handwritten musical score for Act IV, 28.3. The page is numbered 23 in the upper center and 47 in the upper right corner. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following parts:

- Flaut
- Oboi
- Clarinetti
- Assai
- Fagotti
- Trombe
- Violini
- Violoncelli
- Contrabbassi
- Organo
- Pianoforte
- Chitarra
- Basso
- Violini
- Violoncelli
- Contrabbassi

The score features complex notation, including various clefs, time signatures, and dynamic markings such as *allegro*, *rit.*, *molto*, and *allarg.*. There are also handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

Atto IV, 28.3

Handwritten musical score for Act IV, Scene 28.4. The score includes the following parts:

- Orchestra:** Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti (Clarinets), Fagotti (Bassoons), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trombones), Violini (Violins), and Violoncelli (Violoncellos).
- Vocalists:** Rubini (Tenor) and Farnese (Soprano).

The vocal lines for Rubini and Farnese include the following lyrics:

Rubini: *ve... pa mio sp... sa*

Farnese: *che sul cor mi pia...*

The score is written in a historical style with various musical notations, including clefs, time signatures, and dynamic markings such as *molto*, *rit.*, and *rit. 2^a*. The page number "284" is visible in the bottom left corner.

Atto IV, 28.4

Handwritten musical score for Act IV, Scene 1. The score is written on aged, yellowed paper and includes parts for the following instruments: Flaut, Clarinet (Cl.), Violin (V.), Viola (V.), Cello (C.), Bass (B.), Trumpet (Tr.), Trombone (T.), and Piano (P.). The notation is in a single system with multiple staves. The Flaut part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Violin and Viola parts are in a lower register. The Cello and Bass parts are in a lower register. The Trumpet and Trombone parts are in a higher register. The Piano part is in a lower register. The score is written in a cursive, handwritten style. The page number 29.1 is visible in the bottom right corner.

Atto IV, 29.1

Handwritten musical score for a full orchestra and vocal soloist. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following parts:

- Voice:** A vocal line with lyrics in Italian: "e - gra mia yo - re de - us pa - ter mi - se - re - re".
- Flute:** Flauto
- Oboe:** Oboe
- Clarinet:** Clarinet
- Violin I:** Violini I
- Violin II:** Violini II
- Viola:** Viola
- Cello:** Violoncelli
- Double Bass:** Contrabbassi

The score features various musical notations, including dynamics such as *pp* (pianissimo) and *rit.* (ritardando), and performance instructions like *ritornello* and *chiuso*. The bottom section of the score is heavily crossed out with diagonal lines, indicating a revision or deletion of the material.

Atto IV, 29.2

Allegro

9 89

L'ui - ce - sto non - val - ge

e - gr' i - can - po - li

Allegro moderato

Atto IV, 30.1

60

Finis

Acheris
Di-van-pa-le, ha-ri, no-kan-phi-an-ah! ad! un-ter-ri-phi-

30.2

Atto IV, 30.2

Handwritten musical score for a scene, likely from an opera. The score is written on aged paper and includes several systems of staves. The top system features a complex arrangement of staves, possibly for a full orchestra or multiple instrumental parts, with dense notation and some markings like "hmn" and "hmn". Below this, there are several systems of staves, some of which are empty. A vocal line is present, with the name "Alcina" written above it. The lyrics for this line are: "ran-za", "rei", "sal-vo", and "ce-cu-a-ua". The bottom system of the page shows a piano accompaniment with dense, intricate notation. In the top right corner, there is a handwritten number "15".

Atto IV, 30.3

Handwritten musical score on aged paper, numbered 62 in the top left and top right corners. The score is written on multiple staves and includes various musical notations and annotations.

The upper section of the page features a complex arrangement of staves with dense musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. Annotations such as "bucchi", "corno", and "troubadour" are visible. A measure number "20" is written above one of the staves.

The middle section contains a section for "Timpani" and "Cassa" (drums), followed by a vocal line for "Alcibiade" with lyrics: "Libero il passo infernalmente acconciarsi!". Below this is a section for "Grand Organo" with lyrics: "Morte! Rabbia, ardore".

The lower section consists of several staves with musical notation, including a section marked "Tempo a tempo".

Atto IV, 30.4

Adagio

Flauti
Oboi
Clarinetti
Corno
Fagotti
Trombe
Tromboni
Violini
Violenze
Violoncelli
Bassi

Adagio

Violini
Violenze

Violoncelli
Bassi

Atto IV, 31.1

Handwritten musical score on aged paper, featuring several staves with musical notation and lyrics. The score is written in ink and includes the following parts:

- Flauto** (Flute)
- Ob.** (Oboe)
- Cl. F. m.** (Clarinet in F major)
- Cl. B.** (Clarinet in B-flat)
- Fag.** (Bassoon)
- Musica** (Music)
- Cori** (Chorus)
- Kubis** (Kubis)
- Tannet** (Tannet)
- Org. 1** (Organ 1)
- Org. 2** (Organ 2)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in a cursive script, with some words appearing to be "The - ne - de - um" and "men - sam - a - ten - Ja -".

Atto IV, 31.2

Ottav.
 Flaut.
 Obo.
 Clar.
 Bass.
 Fag.
 Tromb.
 Cori.
 Tru.
 Tamb.
 B. Tru.
 Temp.
 C. Cass.
 C. Cass.
 Fag.
 Fag.
 Vid. I
 Vid. II
 V. Cell.
 C. Bass.

167
 23
 326
 33
 5580

32.1

Atto IV, 32.1

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following instruments and parts:

- Flauti (Flutes)
- Oboi (Oboes)
- Clarinetti (Clarinets)
- Claroni (Trumpets)
- Fagotti (Bassoons)
- Trombe (Trumpets)
- Tromboni (Trombones)
- Celisti (Celesta)
- Organo (Organ)
- Violini (Violins)
- Violoncelli (Violoncellos)
- Contrabbassi (Contrabasses)

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Lento* (written at the top right)
- ritardando* (written above the Flute part)
- triumfante* (written below the Bassoon part)
- Caro* (written below the Bassoon part)
- dim.* (written below the Bassoon part)
- pp* (written below the Bassoon part)
- pp²²* (written below the Bassoon part)
- size 4 not* (written below the Bassoon part)
- arco forte* (written below the Bassoon part)
- solitudine e timore* (written above the Organ part)
- angoscioso* (written above the Organ part)
- la morte* (written above the Violin parts)
- pp* (written below the Violin parts)

The score is numbered 33.1 in the bottom right corner.

33.1

325

Flauti
Oboi
Clarineti
C. B.
Fag.
Corni
Trombe
Arpa

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, with various instruments and sections labeled on the left. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The instruments listed are Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti (Clarinets), C. B. (Cello/Bass), Fag. (Bassoon), Corni (Horns), Trombe (Trumpets), and Arpa (Harp). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The instruments listed are Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti (Clarinets), C. B. (Cello/Bass), Fag. (Bassoon), Corni (Horns), Trombe (Trumpets), and Arpa (Harp). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style.

33.2

326

Leuk

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the word "Leuk" is written in a cursive hand. The score is organized into several systems of staves, each with a label on the left. The labels are: "Tromb.", "Obi", "C. Fagott", "Clarinetti", "Clm. B.", "Fagotti", "Viol.", "Corni", "Kornet", "Trombini", "Tromp.", "Tromp.", "Corno", and "Celuli". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "pp". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score, including "Sottile", "Molto", and "p=22". The paper shows signs of age, with some staining and a small number "33" in the bottom right corner.

33.3

327

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a symphony or opera. The notation is written in ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into several systems, each representing a different instrument or section of the orchestra. The instruments listed on the left side of the page are:

- Clarin.
- Obo.
- Clarinet
- Fag. (Bassoon)
- Coro (Horn)
- Trum. (Trumpet)
- Timb. (Tympani)
- Timp. (Tympani)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The bottom section of the page features a vocal line with the lyrics "con quies" and "t e tunc". The overall style is that of a 19th-century manuscript.

33.4

Handwritten musical score for orchestra and woodwinds. The score is written on aged, yellowed paper and consists of multiple staves. The instruments listed on the left side are:

- 2 Flutes
- 2 Oboes
- 3 Clarinets
- 3 Bassoons
- 3 Trumpets
- 3 Trombones
- 3 Tenors
- 3 Basses
- 3 Percussion
- 3 Drums
- 3 Cymbals
- 3 Snare
- 3 Bass

The score is written in a cursive, handwritten style. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number "34.1" is visible in the bottom right corner.

34.1

329

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Oboe (Ott.), Flute (Flaut.), Clarinet (Clarinetto), Bassoon (Fagotto), Trumpet (Tromba), Trombone (Tromboni), Timpani (Timpani), Snare Drum (Cassa), Violin (Violini), Viola (Viola), Cello (Cello), and Double Bass (Bassi). The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *rit.* (ritardando), *molto*, *forz.* (forzando), *chiusa*, and *chiuso*. The page is numbered 34.2 at the bottom center.

34.2

330

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems of staves. On the left side, the instruments are listed in cursive: Oboe, Flute, Clarinet, Clarinet, Trumpet, Trombone, Timpani, Violin, Viola, Cello, and Bass. The music is written in black ink with various notes, rests, and dynamic markings. Some markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), 'mf' (mezzo-forte), and 'ff' (fortissimo). There are also some numerical markings like '3' and '4'. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear at the top edge. The number '34.3' is written in the bottom right corner of the page.

34.3

331

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Flaut. (Flute)
- Obo.
- Clarin. (Clarinet)
- Basson.
- Horn
- Trump.
- Tromb.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking "stacc." (staccato) is visible in the lower right section of the score. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a historical manuscript.

34.4

332

Handwritten musical score on aged paper. The score is organized into systems of staves. On the left side, the following instruments are labeled in handwriting:

- Viol
- C of
- Clar
- Alto
- Ten
- Bar
- Corn
- Trom
- Tuba

The score contains several systems of staves with handwritten musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is somewhat dense and appears to be a working draft or a composer's sketch. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining. In the bottom right corner, the page number "35.1" is written.

35.1

333

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, with the following instruments listed on the left side:

- Flaut
- Oboe
- Clarin
- Bassoon
- Trompett
- Trombon
- Timpani

The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *molto*, *pizz*, and *rit*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The staves are labeled on the left as follows: Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, and Strings. The score includes complex musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mp*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece. The page number '353' is visible in the bottom right corner.

35.3

335

Oboe
Clarinet in C
Bassoon
Trumpet
Trombone
Timpani

35.4

35.4

336

A page of handwritten musical notation on aged, stained paper. The score is written in ink and includes several staves. On the left side, there are handwritten labels for the instruments: *Oboi*, *3^a*, *Clari*, *1^a*, *Tromp*, *3^a alt*, *Tam tam*, and *Organo*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff*, *mf*, *pp*, and *ppp*. There are also some markings that appear to be *rit.* and *all.*. The paper has a small hole at the top center and some foxing throughout.

36.1

36.1

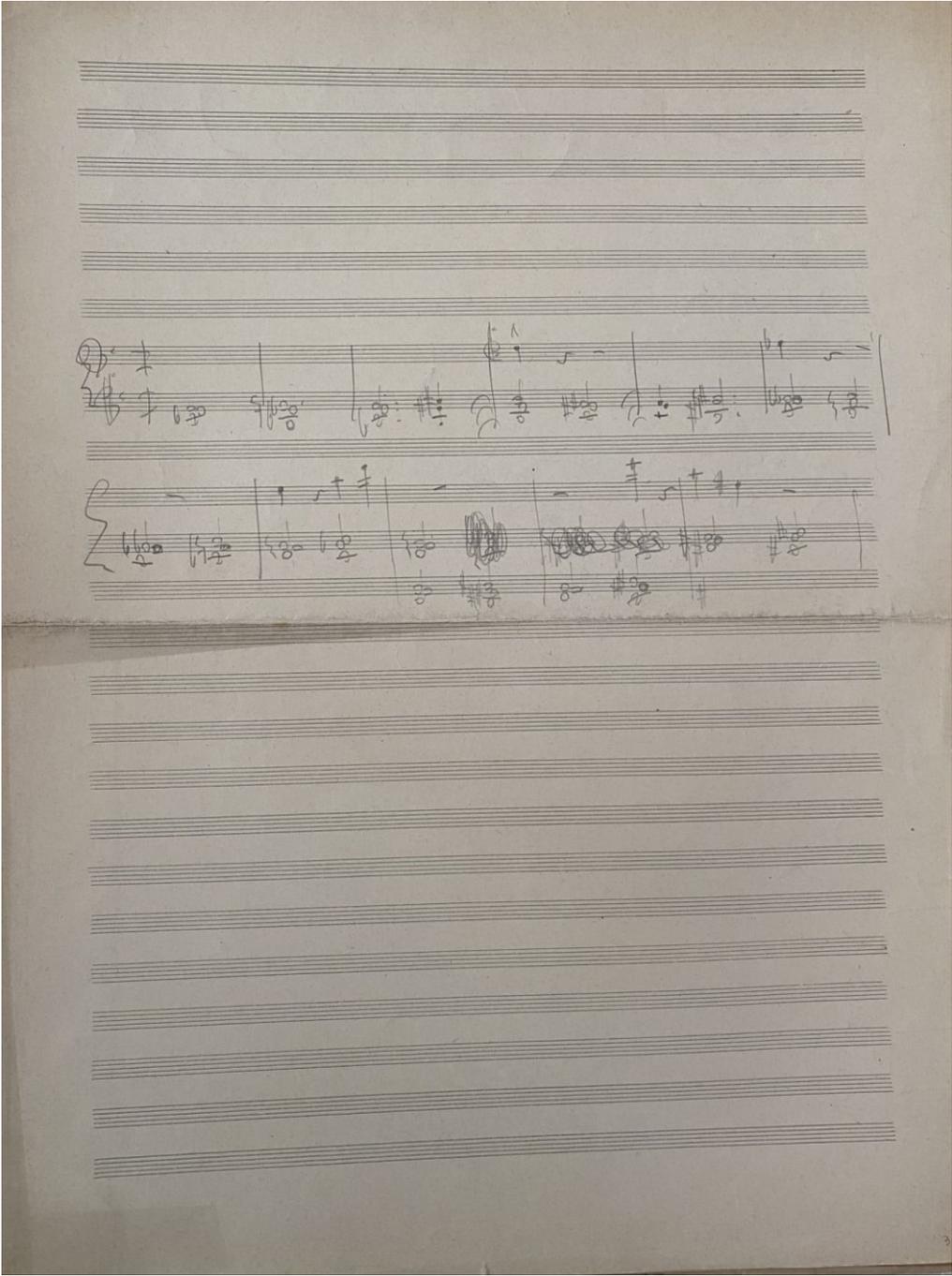
337

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of five staves with handwritten notes and rests. The middle system is a complex arrangement of staves, with a large section crossed out with a diagonal line. The bottom system contains four staves with musical notation. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

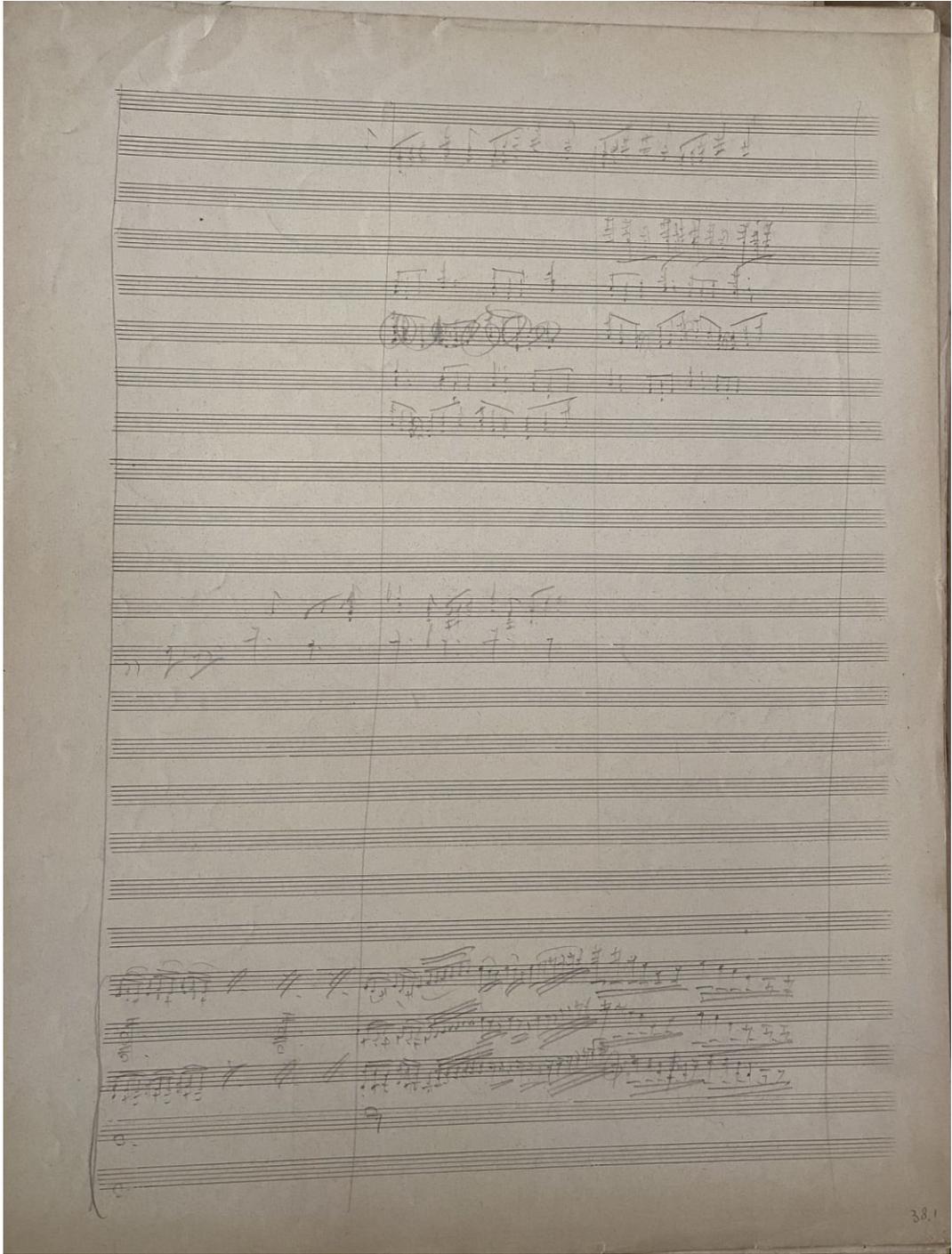
36.2

36.2

338



37.1



38.1

340

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score is divided into two main sections: Oboe and Corni. The Oboe part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The Corni part is written on two staves, also with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles in the Corni section. The page number '38.2' is written in the bottom left corner.

Oboe

Corni

38.2

38.2

341

$\text{♩} = 120$
 movimento del galoppo del cavallo in C124

Handwritten musical score for "movimento del galoppo del cavallo in C124". The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The first system shows a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The second system continues the grand staff with a 2/4 time signature. The third system features a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature, with a sequence of notes numbered 4 through 8. The fourth system shows a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature, with notes numbered 1 through 5. The fifth system shows a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature, with notes numbered 1 through 5. The sixth system shows a grand staff with a treble clef and a 2/4 time signature, with notes numbered 1 through 5. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f" and "fz".

39.1

342

alloritt.

Timbale

Timbale

Timbale

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

39.2

343

Handwritten musical score for a symphony, featuring staves for Violin, Flank, Corni, and Trombe. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Violin

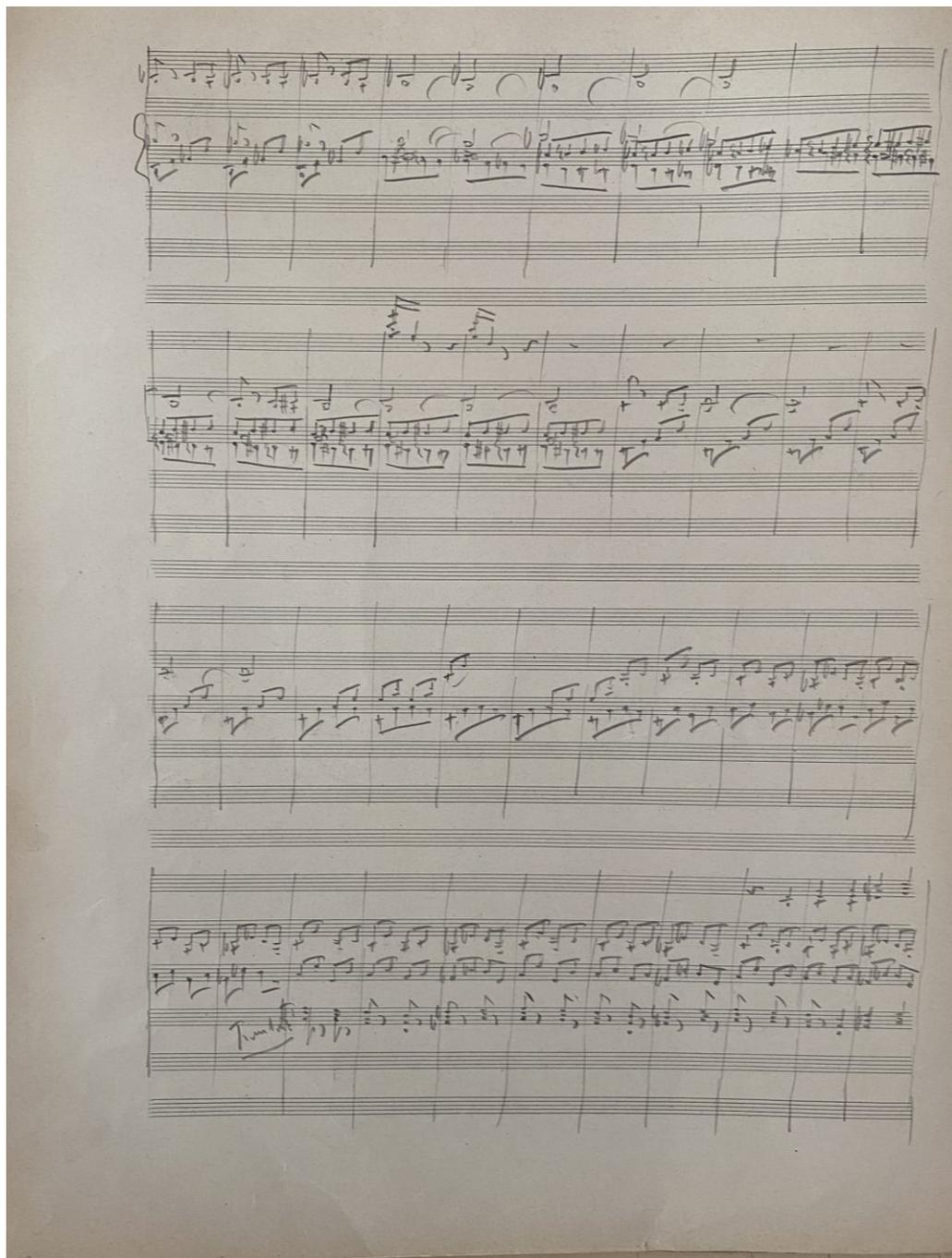
Flank

Corni

Trombe

40.1

40.1



40.2

345

Handwritten musical score for a piece titled "Trumb." The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, featuring many beamed notes and rests. The word "Trumb." is written in the left margin of the first system and above the final measure of the first system. The second system continues the notation with similar complexity. The third system shows a change in the lower staves, possibly indicating a different instrument or a change in the bass line. The fourth system concludes the piece with a double bar line and a final chord. The handwriting is clear and legible, typical of a composer's manuscript.

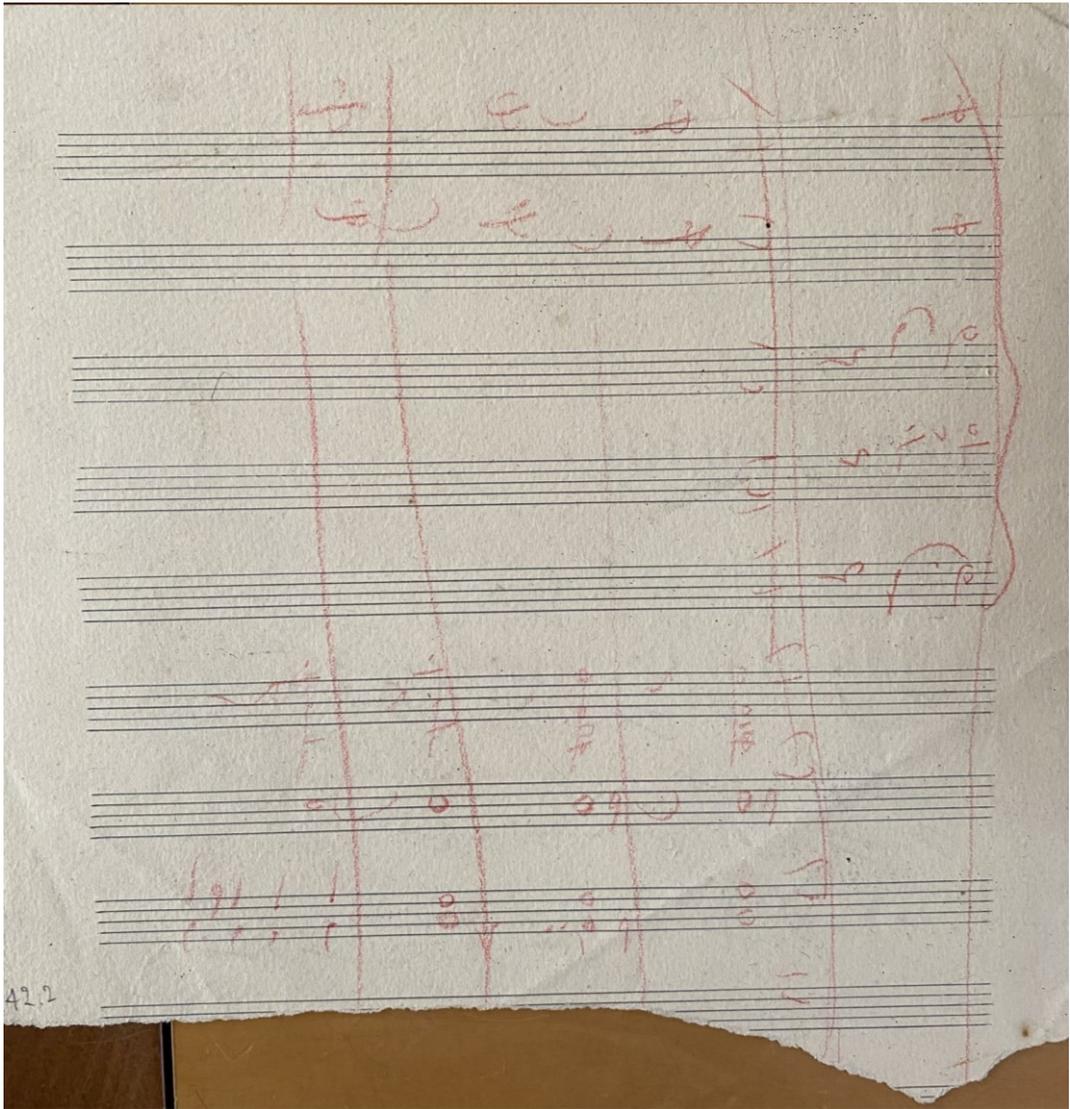
40.3

346

Handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on five staves, with the first four staves labeled on the left: Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes. A handwritten 'a 2.' is visible above the first staff, and another 'a 2.' is written below the Bassoon staff. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. In the bottom right corner of the page, the number '41.1' is printed.

41.1

347



41.2

41.2

Handwritten musical score on aged paper. The score consists of four staves of music. The first staff is a vocal line with lyrics written below it: "Pala pa: respiri to pa lala". The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are also piano accompaniment. The paper is aged and shows some wear. The number "43.1" is written in the bottom right corner of the page.

42.1

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features ten horizontal staves. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as notes, stems, beams, and rests. There are several vertical bar lines dividing the music into measures. In the lower-middle section, there is a line of text written in a cursive script, which appears to be a German phrase: "die Orgel in der Kirche". The paper shows signs of wear, including a large tear on the left side and some discoloration. In the bottom left corner, the number "43.2" is printed.

42.2

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is organized into three systems of staves. The first system consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The second system also has three staves, with the top staff containing a vocal line and the lyrics "Ma bien de cas a mi de Oh mes- un g". The middle and bottom staves of the second system contain piano accompaniment and a time signature of $\frac{3}{2}$. The third system has two staves, with the top staff containing a vocal line and the lyrics "la se fine dalle notte lui de fero più del bravo". The bottom staff of the third system contains piano accompaniment. The paper has some staining and a small number "433" is visible in the bottom right corner.

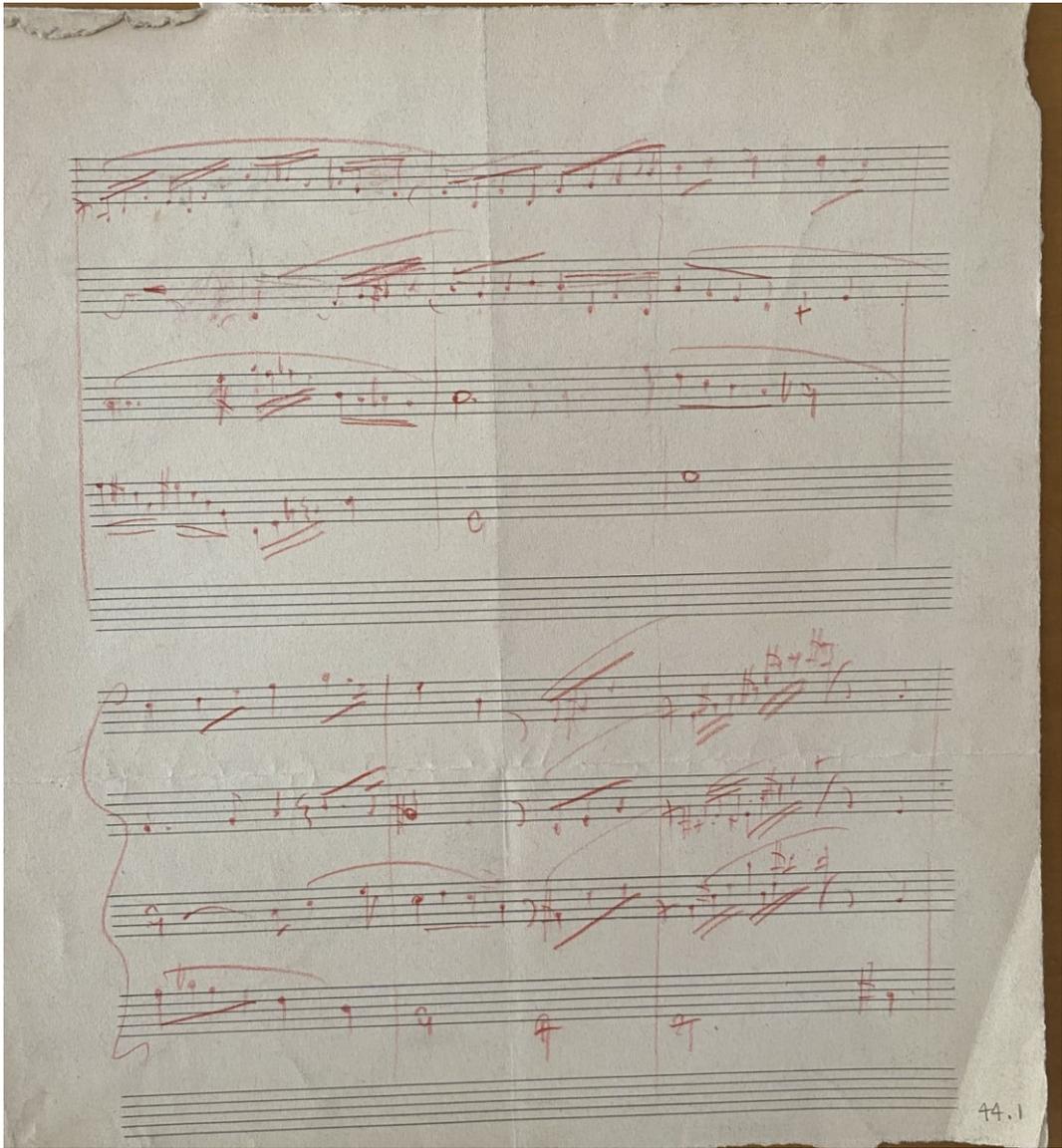
43.1

351

M
 43.4

Tempo Quai se tu spira la tua breccia
Tanto che m'ha di m'ha m'ha di m'ha m'ha
Tanto che m'ha? la sepina della notte
 Lei che ha respiri del tempo
Tempo figlio m'ha pagato e per m'ha
 i tempi m'ha m'ha e m'ha e me
 il tempo m'ha m'ha m'ha m'ha
Tanto se m'ha m'ha m'ha m'ha
Tempo per m'ha m'ha m'ha m'ha

43.2



43.3

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The top section features a complex melodic line with many notes and slurs, followed by a section with fewer notes and some rests. A large bracket on the right side of the middle staves groups several measures together. The bottom section contains three staves with more melodic lines, some with slurs. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear. In the bottom right corner, the number "45.1" is written.

43.4

354

Handwritten musical score for a string quartet with a flute part. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Flute
- Violin
- Cello
- Viola
- Contrabass

The score is divided into two systems by a vertical bar line. The first system contains the initial notation for all parts, including complex rhythmic patterns and accidentals. The second system shows the continuation of the music, with some parts having rests. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

45.1

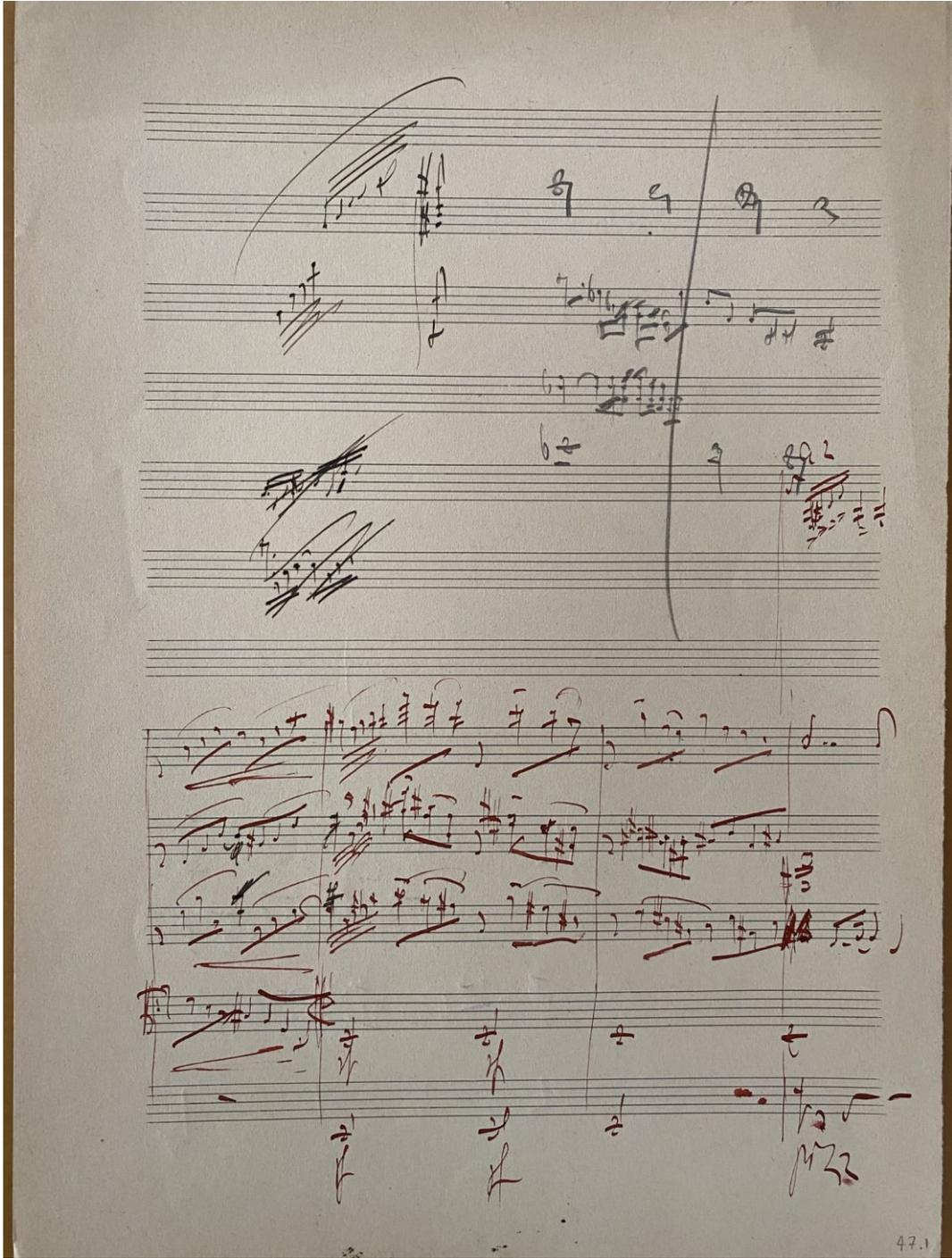
Handwritten musical score on aged paper. The score is organized into four systems of staves. The first system contains four staves for Oboe, Clarinet, and Trumpet. The second system contains three empty staves. The third system contains two staves for Violin, with the first staff starting with a '2' and the word 'viola' written above it. The fourth system contains two staves with sparse musical notation. The notation includes clefs, key signatures, and various note values and rests.

45.2

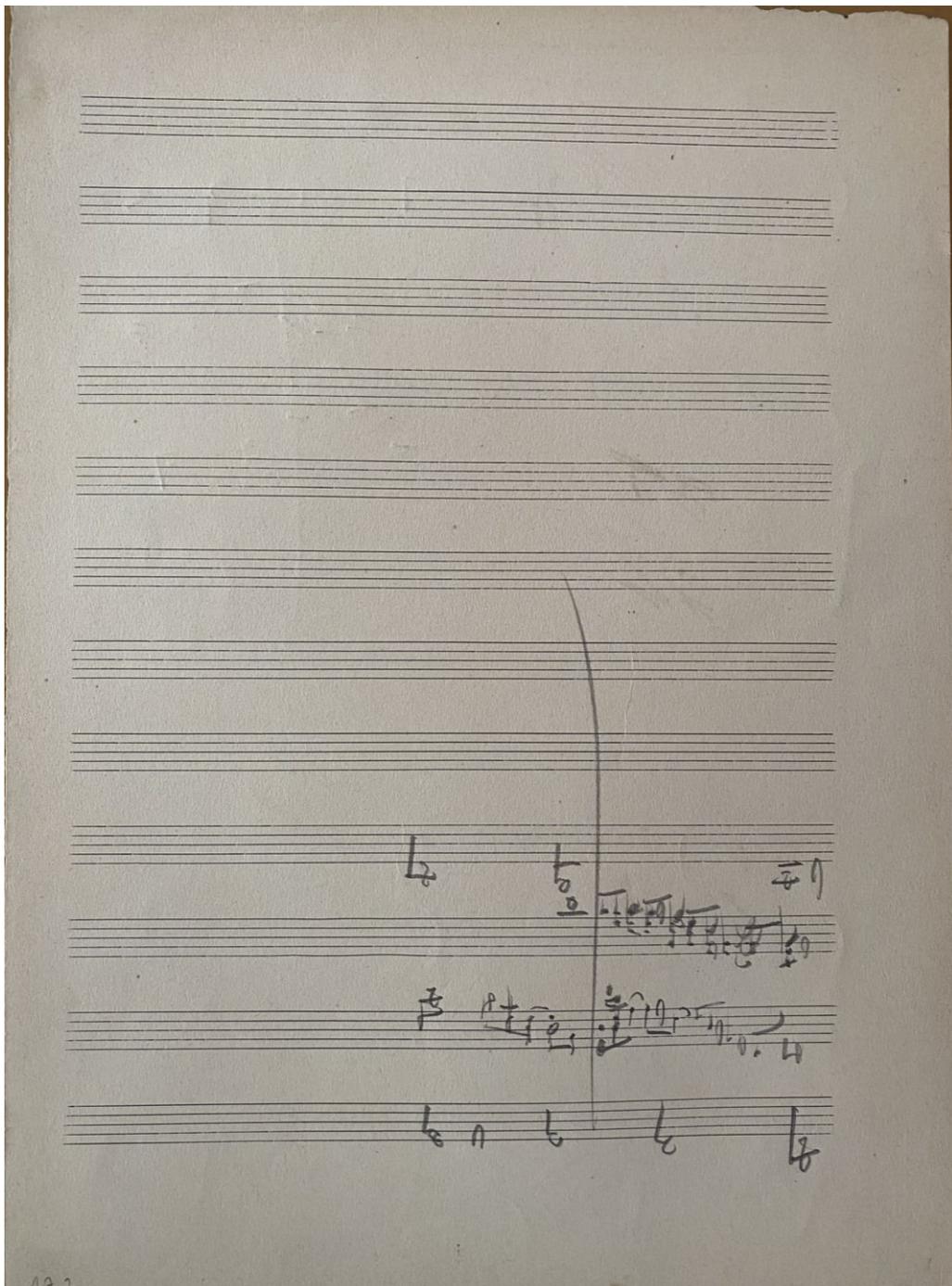
Handwritten musical score for Oboe, Clarinet, Bassoon, and Corni. The score is written on a single page of aged paper. The top section shows the beginning of the piece with staves for Oboe, Clarinet, Bassoon, and Corni. The Oboe part starts with a melodic line, while the Clarinet and Bassoon parts provide harmonic support. The Corni part is indicated by a brace and shows a few notes. Below this, there are several staves of music, some of which are heavily scribbled over with dark ink, suggesting corrections or deletions. The bottom left corner of the page is marked with the number 46.2.

45.3

357

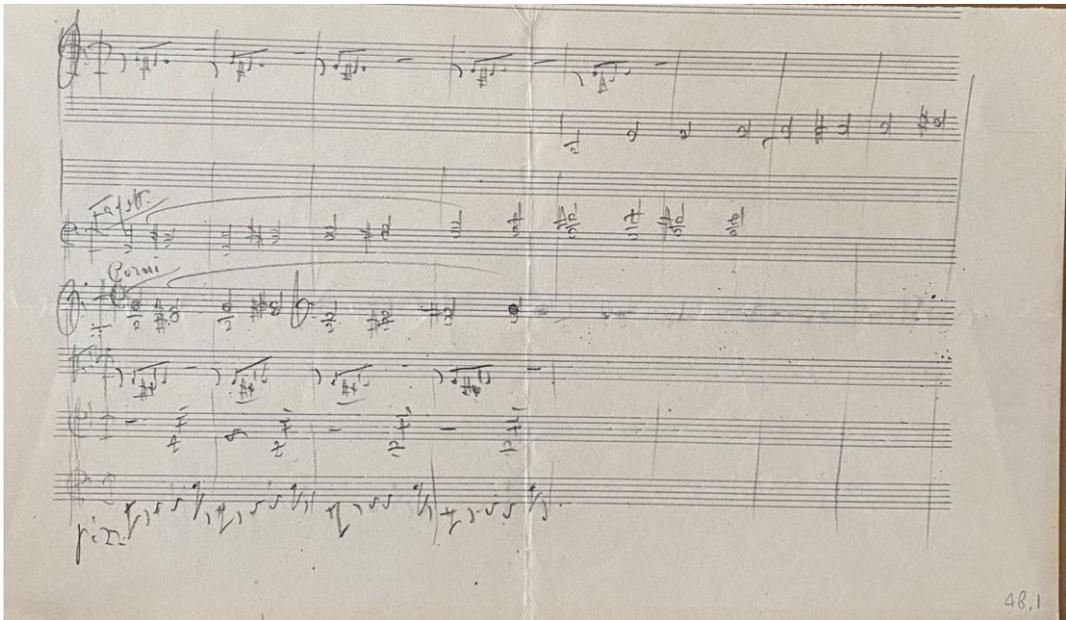


45.4

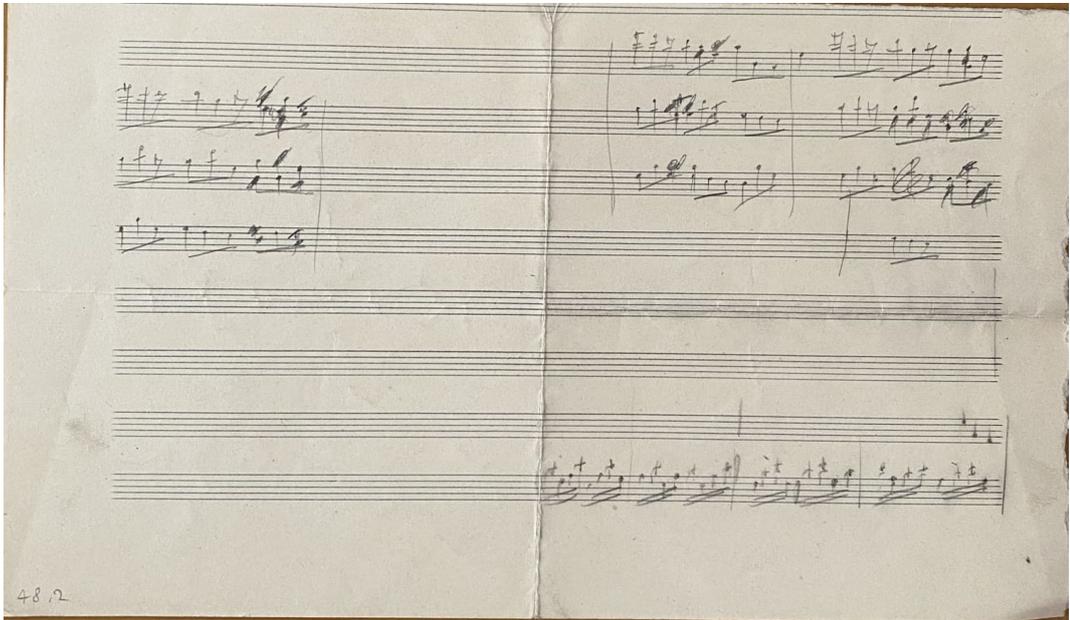


46.1

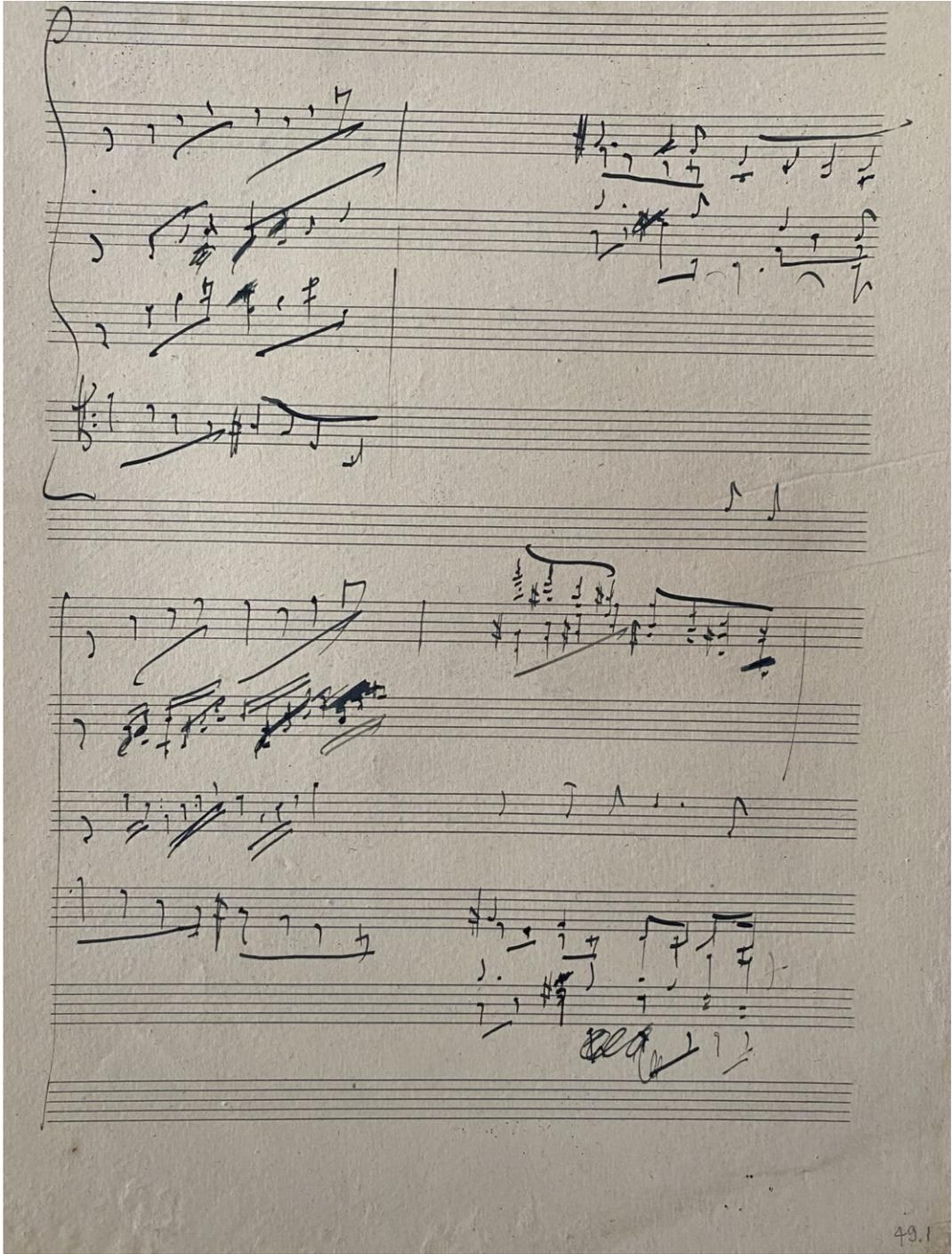
359



46.2



47.1



47.2

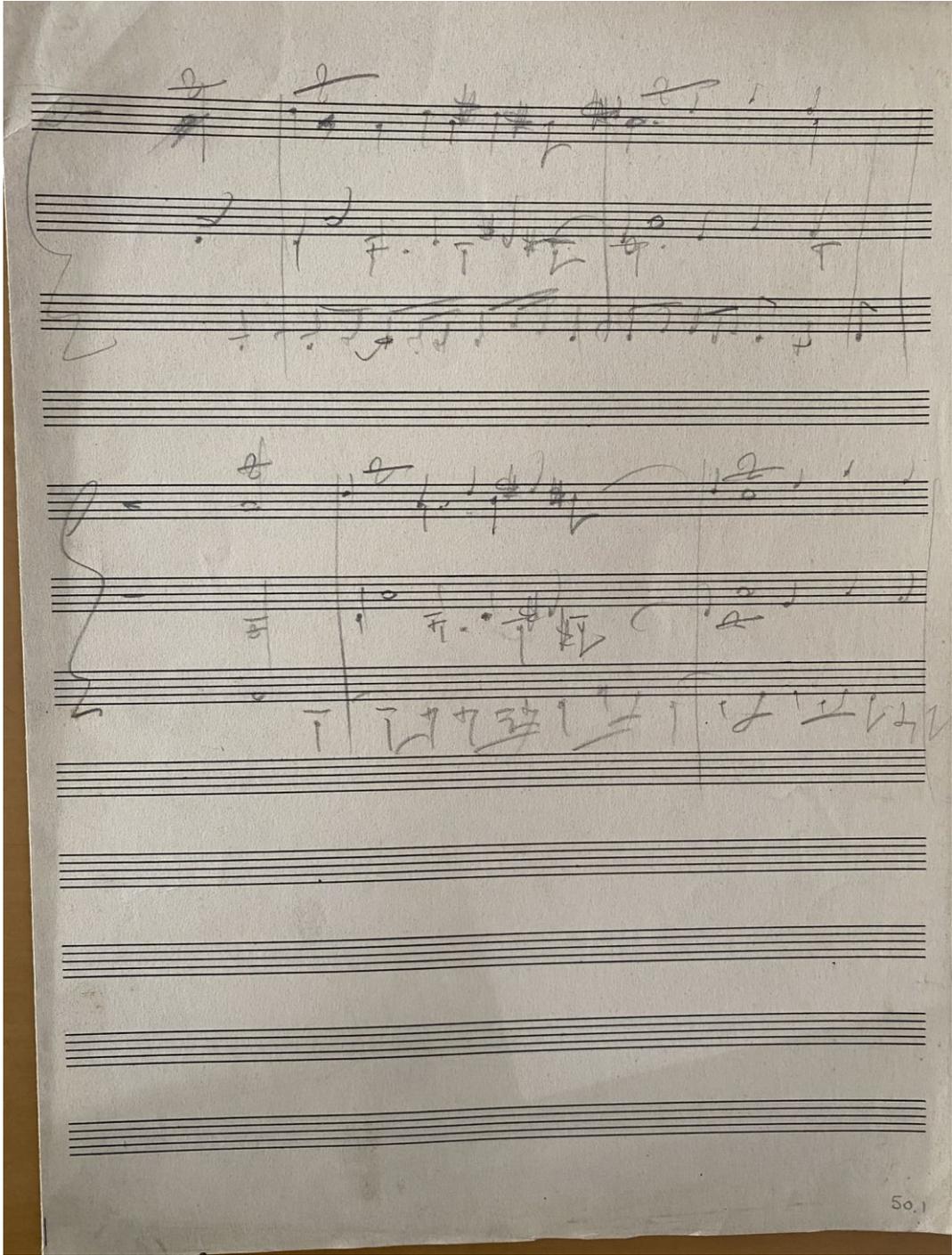
362

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of five staves. The first four staves are grouped by a large, hand-drawn bracket on the left side. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The fifth staff contains fewer notes and appears to be a continuation or a separate part of the piece. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

49.2

48.1

363



48.2

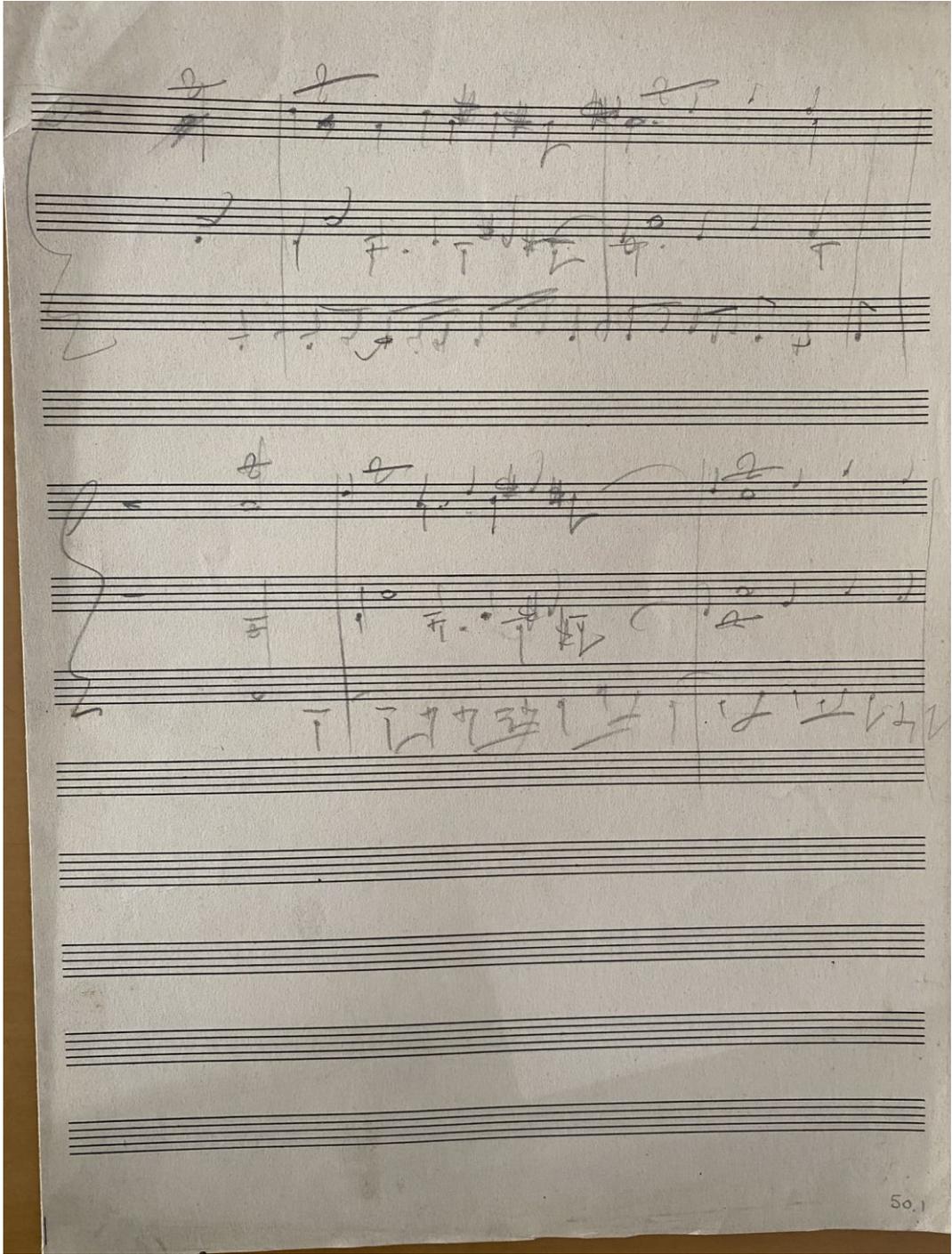
364

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems, each consisting of four staves. The notation is in black ink and includes various musical symbols such as notes, rests, stems, beams, and clefs. The first system begins with a treble clef on the top staff. The notation is somewhat dense and appears to be a sketch or a working draft. In the bottom right corner of the page, the number "49.1" is handwritten.

49.1

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on a system of five staves. A large, hand-drawn bracket on the left side groups the first four staves together. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and naturals). The fifth staff contains fewer notes, possibly representing a bass line or a specific instrument part. Below the first system, there are several empty staves. In the bottom left corner of the page, the number '49.2' is handwritten.

49.2



50.1

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two main systems. The first system consists of two staves, with the top staff containing a treble clef and the bottom staff containing a bass clef. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'm'. The second system, located lower on the page, also consists of two staves with similar notation. There are several large, dark scribbles and corrections in the middle section of the page, particularly in the lower staff of the second system. The paper shows signs of age, including foxing and some staining. In the bottom right corner, the text 'Sl. 1' is printed.

51.1

Fluor
Cler
C. H. M.

Trumpet
C. H. M.

51.2

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features approximately 20 horizontal staves. The notation is written in dark ink and includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The staves are organized into sections, with some staves grouped together and others separated by vertical lines. The following table summarizes the instrument labels and their corresponding musical notations:

Instrument Label	Staff 1	Staff 2	Staff 3
Tromba	tr	tr	tr
Tromba	tr	tr	tr
Organo	tr	tr	tr
Tambo	tr	tr	tr
Violini	tr	tr	tr
Celli	tr	tr	tr
Bassi	tr	tr	tr

The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear along the edges. A small number '51' is visible in the bottom right corner of the page.

51.3

370

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 52.1. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or section:

- Ott.
- Fln.
- Clor.
- Clarinet
- Clarin.
- Fagott
- Tornis
- Corri
- Trombe
- Tromboni
- Timp.
- G. Capra
- Violini
- Viola
- Cello
- Bassi

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A rehearsal mark with the number '6' is present on the Tromboni staff. The page number '52.1' is written at the bottom center of the page.

52.1

371

Ott.
Flaut.
Ob.
C. B.
Clarin.
Clarin.
Timp.
Timp.
Corn.
Trumbe
Trombon
B. Trumbe
Timp.
J. Capp.
& Lit.
u. Bass.

colla voce

52.2

This is a handwritten musical score for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are: Oboe (Ott.), Flute (Flaut.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (C. B.), Clarinet (Clarin.), Clarinet (Clarin.), Timpani (Timp.), Timpani (Timp.), Horn (Corn.), Trumpet (Trumbe), Trombone (Trombon), Bass Trumpet (B. Trumbe), Timpani (Timp.), Trombone and Cymbal (J. Capp. & Lit.), and Bass (u. Bass). The score features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *colla voce*. The notation is dense and includes many slurs and ties. The page number '52.2' is written in the bottom left corner.

52.2

372

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Ottobass
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Cello
- Double Bass
- Trumpet
- Trombone
- Drum
- Timpani
- Voice

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *giovine*. There are some corrections and scribbles throughout the manuscript, particularly in the lower staves. The page number 52.3 is visible in the bottom right corner.

52.3

373

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Flauti
- Oboi
- Clarinetti
- Violini
- Violenze
- Violoncelli
- Contrabbassi
- Coro
- Truppa
- Coro 1
- Coro 2
- Voci
- Celli
- Organo

The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. The page number "52.4" is written in the bottom left corner.

52.4

374

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following parts:

- Flauto
- Oboi
- Clarinete
- Clarinete
- Fagotti
- Trombe
- Trombe
- Trombe
- Trombe
- Trombe
- Violini I
- Violini II
- Viola
- Cello
- Bassi

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ff*, *rit.*, and *con sord.*. There are also handwritten annotations and corrections throughout the manuscript. At the bottom of the page, the text "piano un legato me. Rucchi" is written.

53.1

375

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are:

- Flauti
- Oboi
- C. Fag.
- Clarin.
- Clarin. e
- Trp.
- Truba
- Timpani
- Truppa
- Truppa
- Coro

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. A section of the score is marked with a 3/4 time signature. The bottom right corner contains the handwritten text: *ritardo un poco*.

53.2

376

Flauti
Oboi
Clarineti
Fagotti
Trombe
Tromboni
Timpani
Corno

53.3

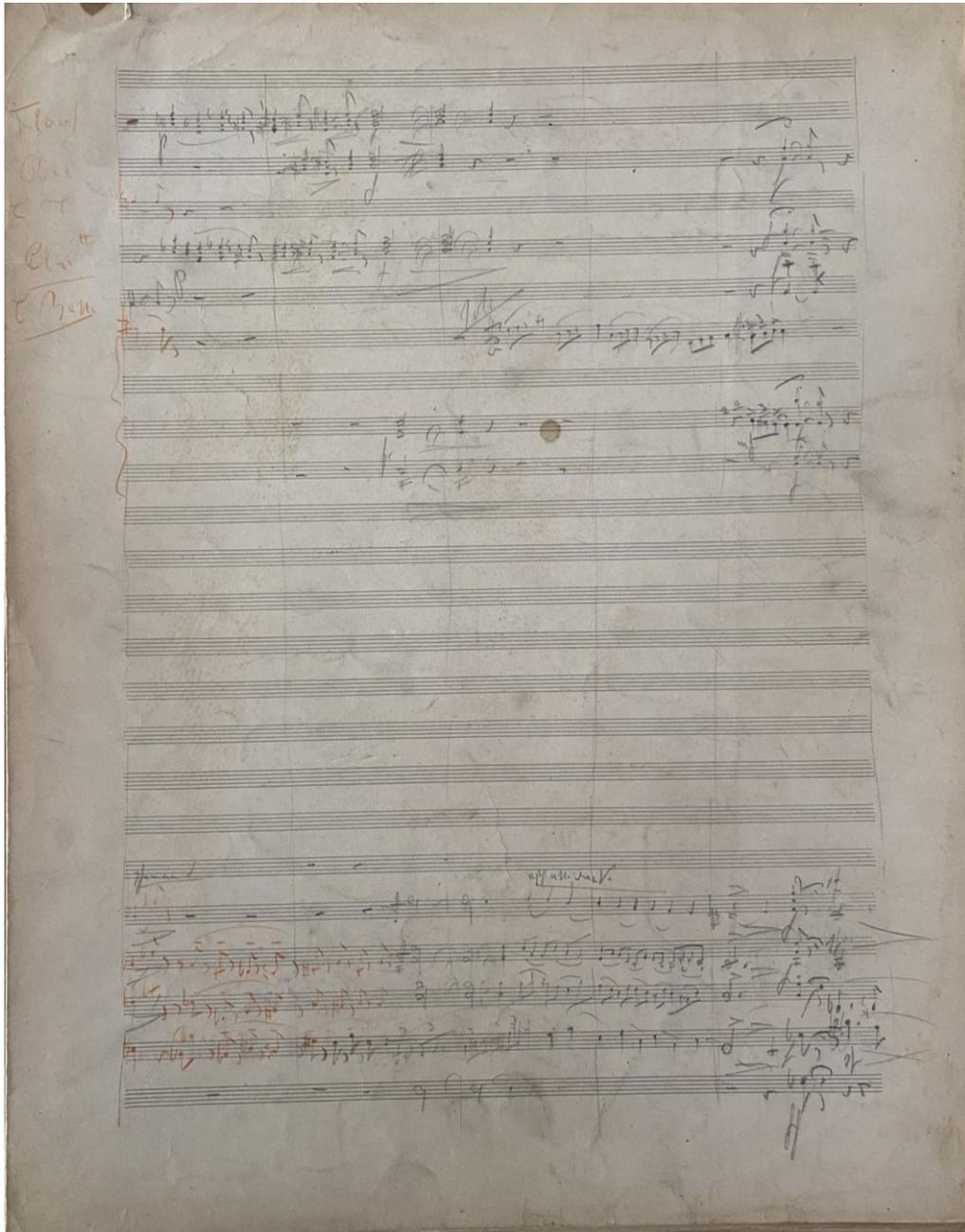
53.3

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Cym. & Sn.
Violin
Viola
Cello
Bass

53.4

53.4

378



54.1

379

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The top system includes three staves with handwritten notes and rests. The second system has a single staff with a brace on the left side. Below this are several empty staves. The bottom system consists of three staves with dense handwritten notation, including many notes and rests. There are various annotations and markings throughout the page, including some numbers and symbols. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

54.2

54.2

380

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The top section includes staves for strings (labeled 'violin' and 'viola') and woodwinds (labeled 'flute' and 'clarinet'). The bottom section is labeled 'Tuba' and 'Timp' (Timpani). The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

54.3

381

Andante

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written in brown ink on aged paper. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, and Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Bass Clarinet), brass (Trumpets, Trombones, and Tuba), and Percussion (Timpani). The second system continues the orchestration with strings and woodwinds. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The word "Andante" is written at the top of the page, indicating the tempo. The score is densely written with many notes and rests, and there are some corrections and markings throughout.

Violins I
Violins II
Viola
Cello
Double Bass
Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Bass Clarinet
Trumpet
Trombone
Tuba
Timpani
Contra Bass

Andante

54.4

I tempo

pag. 47 ultimo bask - piatti e listro -

pag. 50 - Ottavino -

pag. 48 - Koto -

pag. 49 - 2. bask - 2 Violini

pag. 49 - ultimo bask Piano -

pag. 50 - 2. bask - Triangolo - v

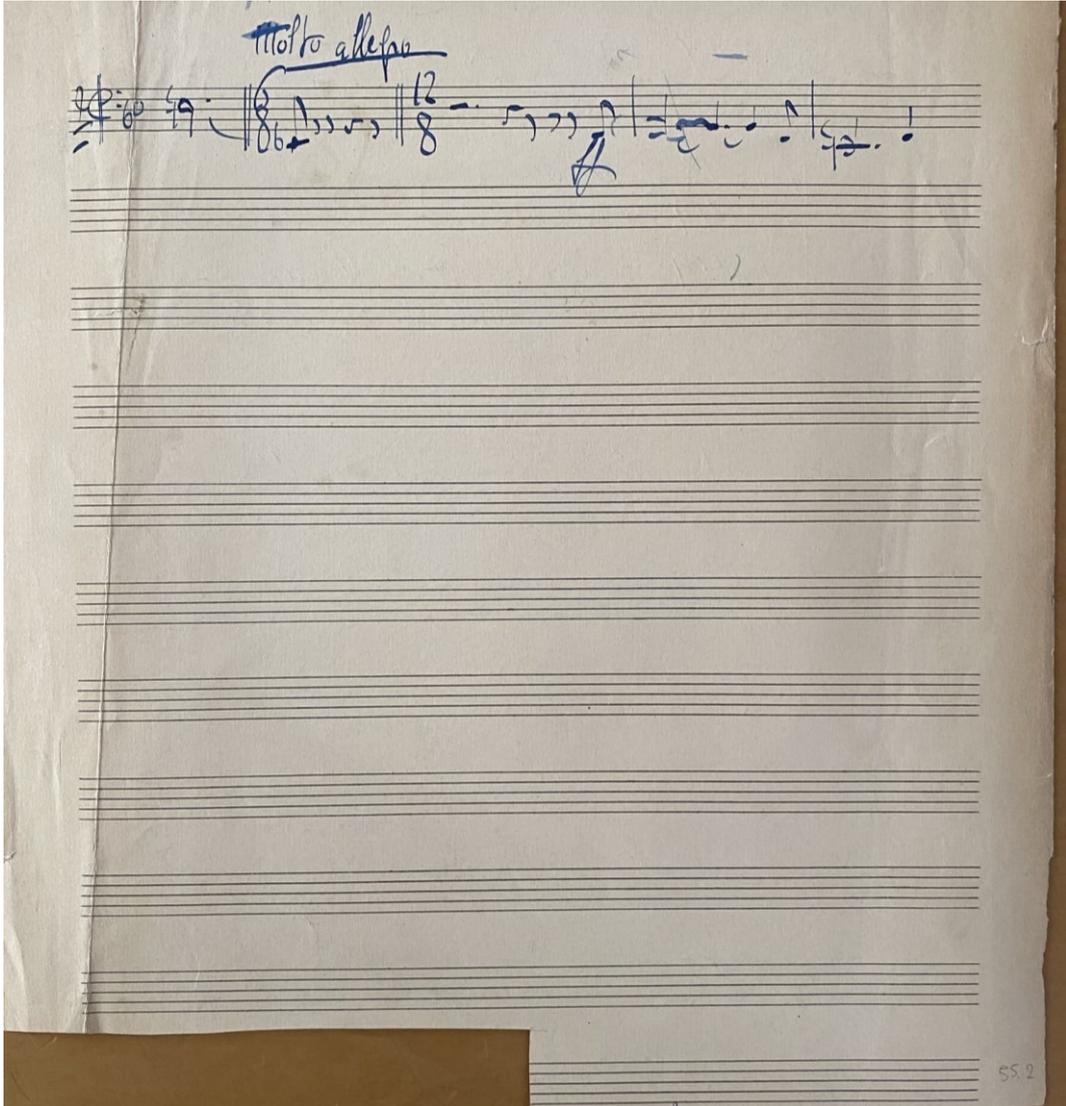
pag. 50 - Corni -

II. Adagio 69 - Celli - 2. Violini -

55.1

55.1

55.1



55.2

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The top section features a complex arrangement of notes and rests, with some staves containing multiple lines of music. A large bracket on the left side of the middle section groups several staves together. Below this, there are two staves with the handwritten word "Trio" written vertically to the left. The bottom section of the score includes several staves with notes and rests, and some staves have the word "rit." written above them. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. A small number "19" is written in the top right corner, and a small "5" is visible in the bottom right corner.

56.1

385

Handwritten musical score on aged paper, page 25. The score is written in ink and includes the following parts:

- Clarinet:** Labeled "Clarin." and "Clarin. Trajett." on the left. It consists of two staves with complex rhythmic notation, including many sixteenth and thirty-second notes.
- Trumpet:** Labeled "Trumpet" on the left. It has a single staff with a few notes and rests.
- Violin:** Labeled "Viola" on the left. It consists of two staves with complex rhythmic notation, including many sixteenth and thirty-second notes.

The score is written in a system with multiple staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including discoloration and some wear.

56.2

Handwritten musical score for a woodwind section. The score is written on ten staves. The first four staves are grouped together with a bracket on the left and labeled "Corni", "Trombe", and "Tromboni". The fifth staff is labeled "Fagotti". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "c/po" and "mp". There are some corrections and scribbles throughout the manuscript. The paper is aged and yellowed.

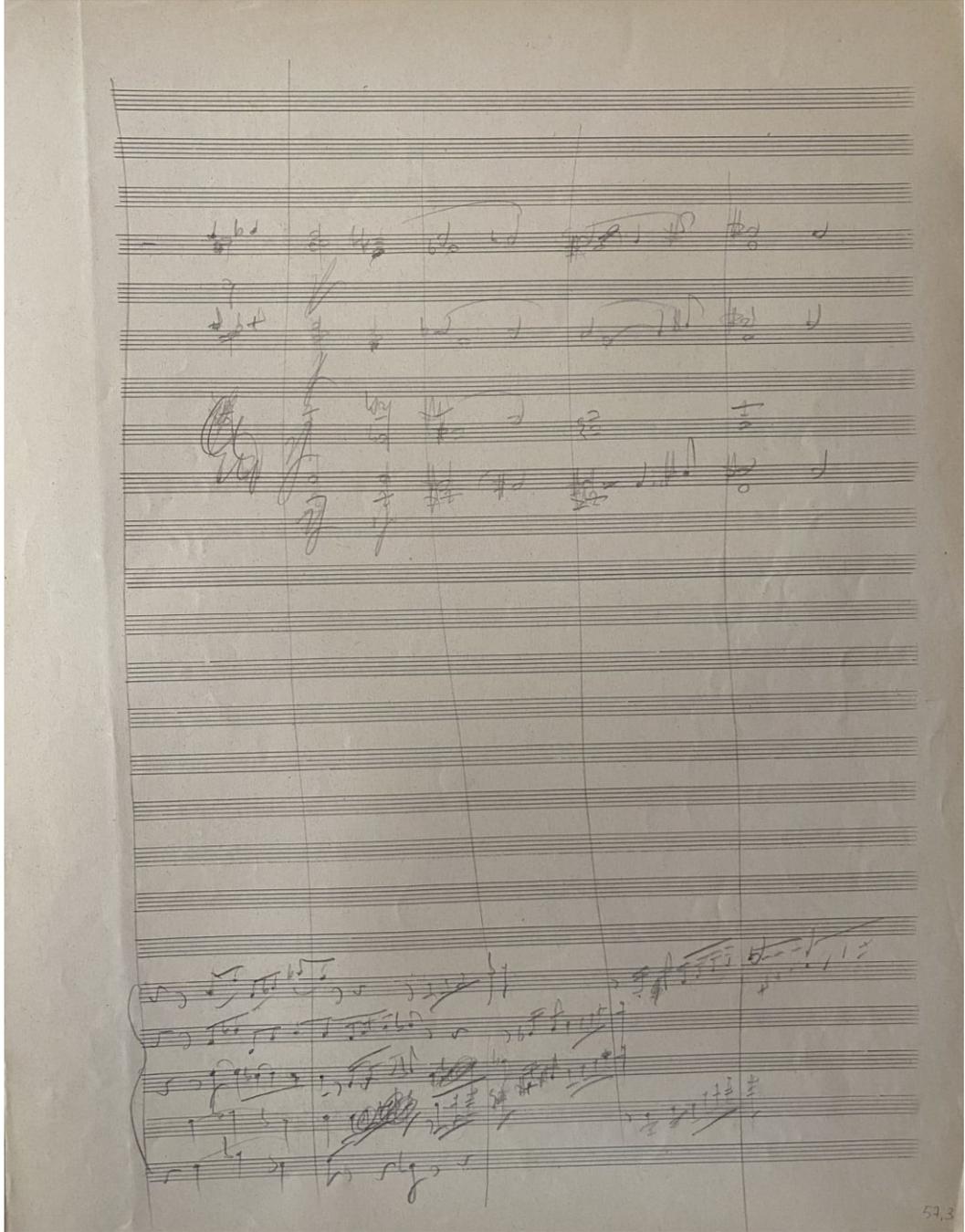
57.1

387

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations and corrections throughout the piece:

- At the top left, there are handwritten notes: "10" and "8".
- On the left side, the word "trump" is written vertically next to the fourth staff.
- Below "trump", the word "Carp" is written and crossed out with a diagonal line.
- On the right side, there are several instances of crossed-out notation and the word "clar" written above some staves.
- At the bottom, there are handwritten notes: "Carp", "meta", and "Carp".
- The score is heavily annotated with scribbles and corrections, particularly in the middle and lower sections.

57.2



57.3

57.3

389

Handwritten musical score for a woodwind and string ensemble. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are:

- ob
- Flaut
- Clarinet
- Clarin
- Viol
- Viol
- Viol
- Viol
- Viol
- Viol

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows the woodwind parts with notes and rests. The second system shows the string parts with notes and rests. The third system shows the woodwind parts with notes and rests. The fourth system shows the string parts with notes and rests. The fifth system shows the woodwind parts with notes and rests. The sixth system shows the string parts with notes and rests. The seventh system shows the woodwind parts with notes and rests. The eighth system shows the string parts with notes and rests. The ninth system shows the woodwind parts with notes and rests. The tenth system shows the string parts with notes and rests.

57.4

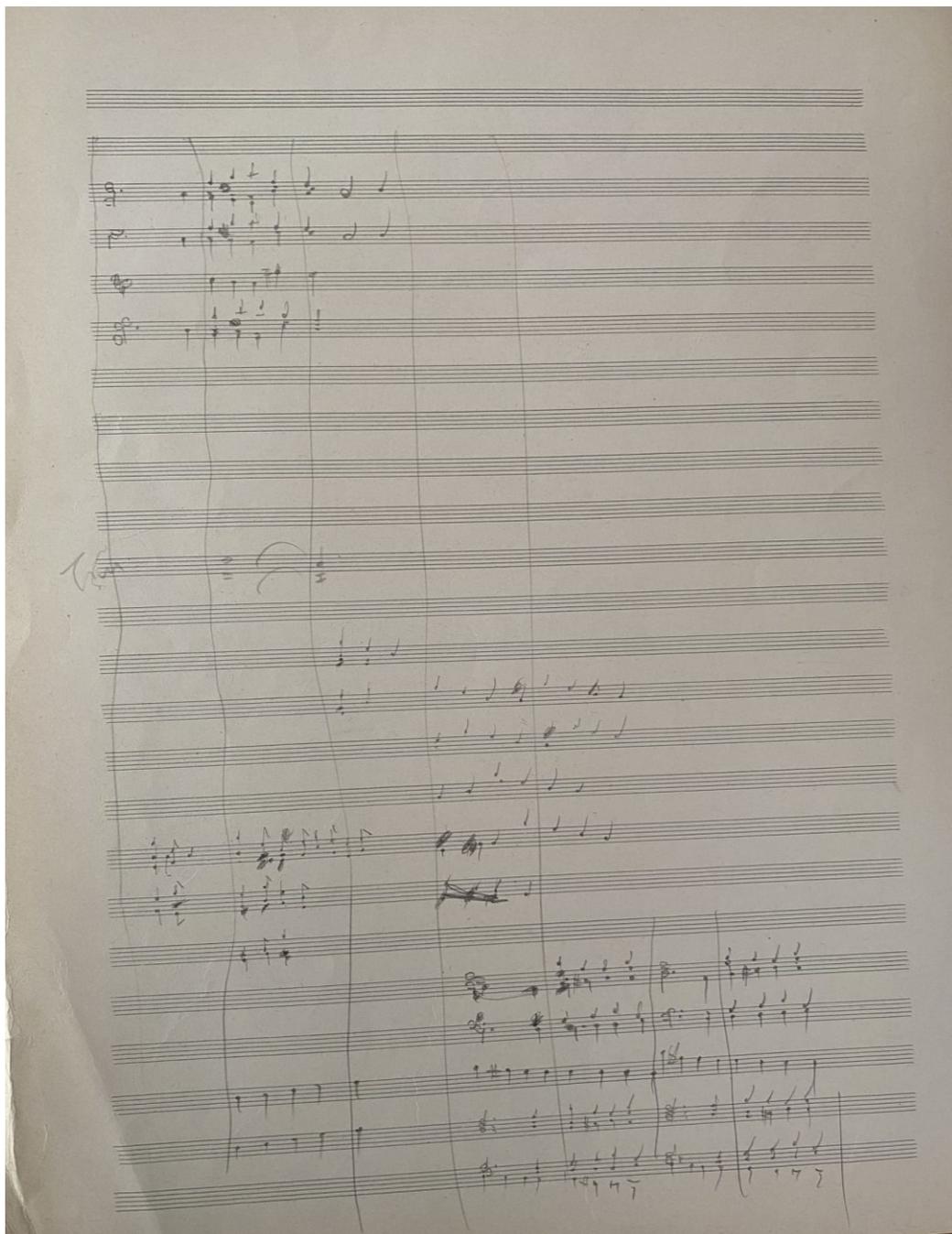
This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a symphony orchestra. The notation is written in ink on aged, slightly yellowed paper. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Flauti (Flutes)
- Oboi (Oboes)
- Clarini (Clarinets)
- Fagotti (Bassoons)
- Trombe (Trumpets)
- Cimbali (Cymbals)

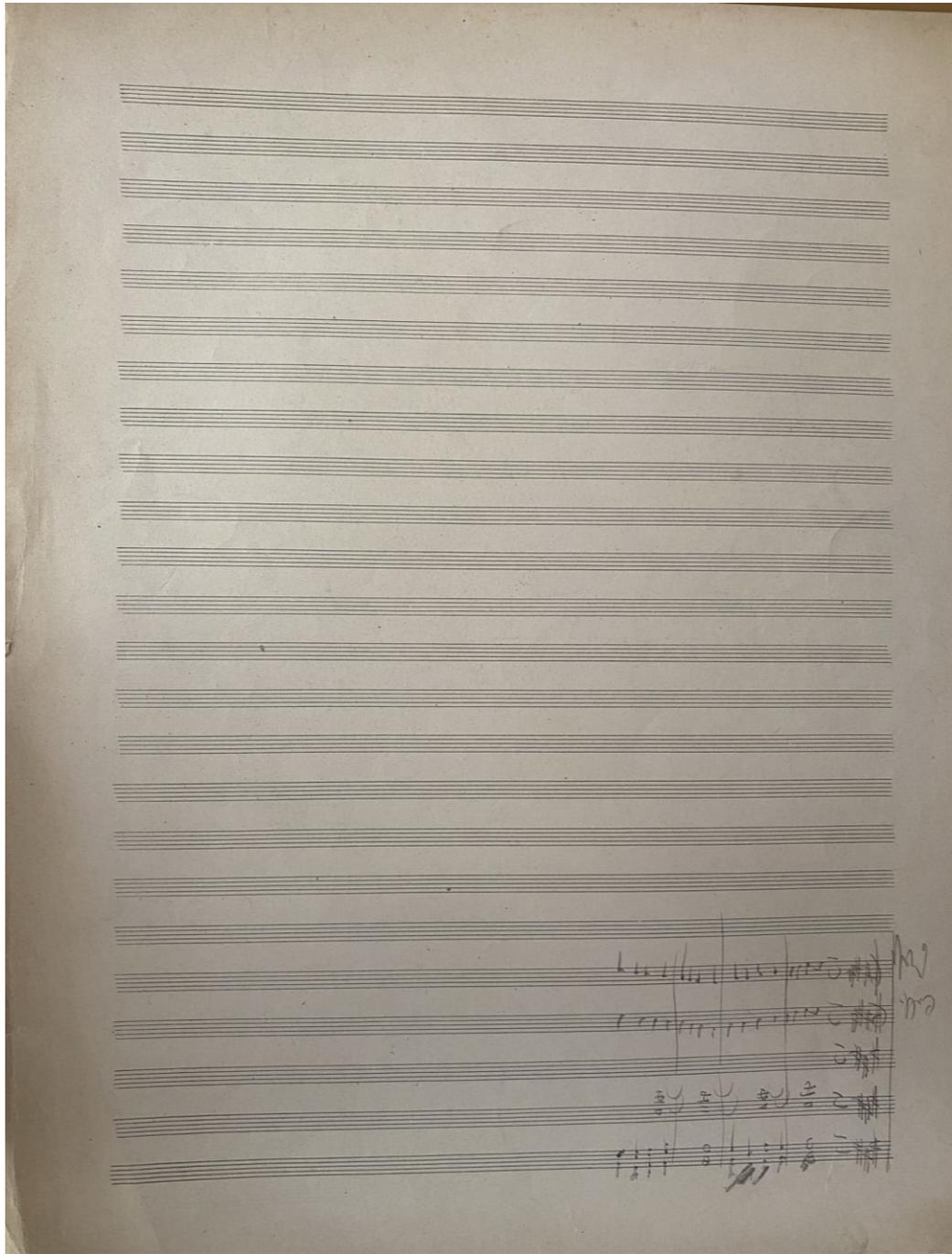
The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. At the bottom of the page, there are two staves labeled "pizz" (pizzicato), indicating a section for strings. The overall appearance is that of a working manuscript or a composer's sketch.

58.1

391



58.2



58.4

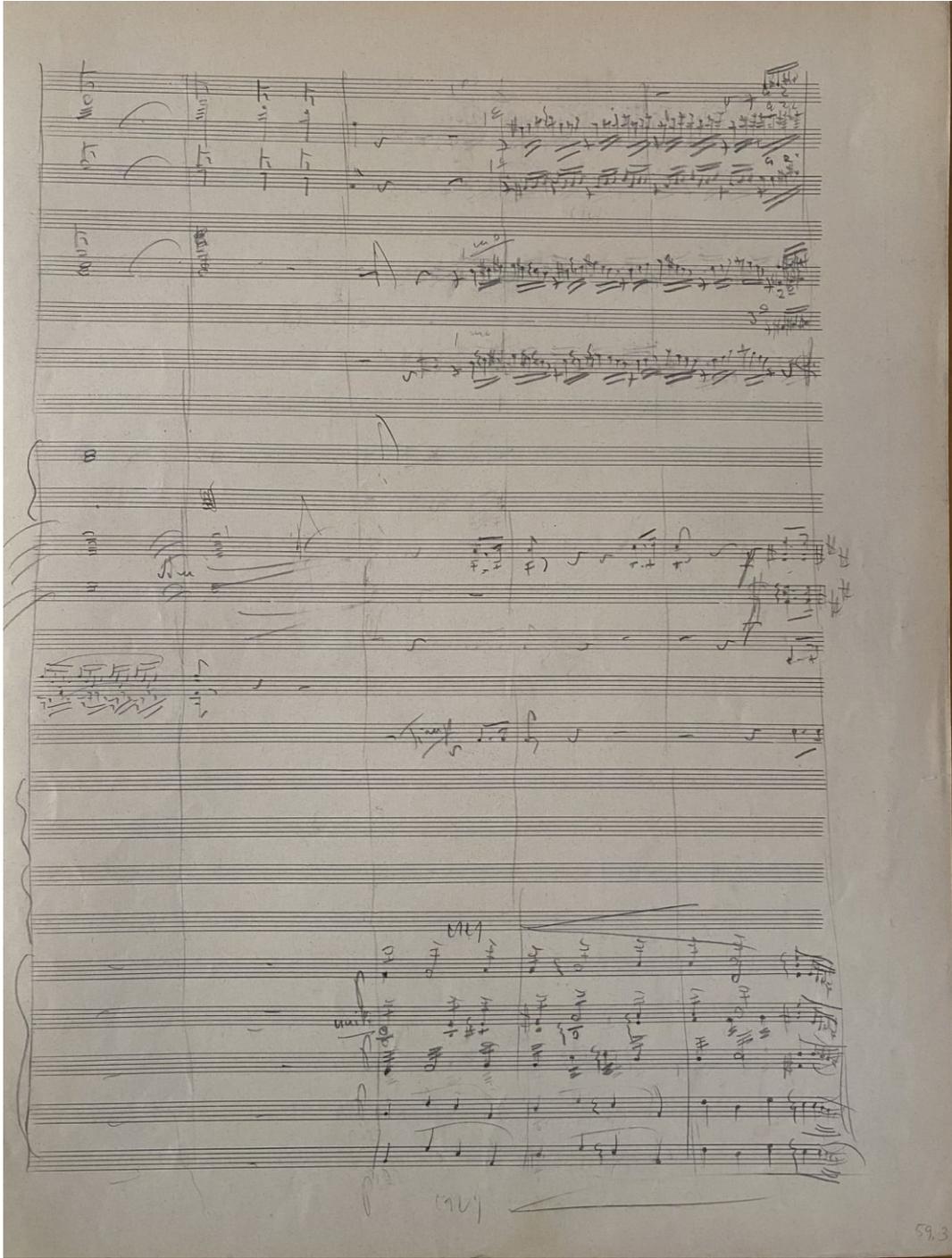
393

Handwritten musical score for orchestra and piano. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Ott.
- Fluo
- Obo
- es
- Clar
- es
- Fag
- uba
- Coro
- Tron
- Tom
- Tim
- GL
- Clav

The score features complex notation, including dynamic markings such as *p*, *mf*, *ff*, and *rit.*, and performance instructions like *con sord.* and *con sord.*. The piano part is written in the bottom system, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is numbered 59.1 in the bottom right corner.

59.1



59.3

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and beams, along with dynamic markings like *pp* and *ff*. There are also some numerical annotations, such as "3 per parte" and "2".

Key annotations and markings include:

- pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo) dynamic markings.
- A large bracketed section in the middle of the page with the word *Scena* written below it.
- Handwritten text on the right side: *Scena* and *Chorus*.
- Handwritten text on the left side: *3 per parte* and *2*.
- Handwritten text at the bottom: *ff* and *pp*.

The paper shows signs of age, including some staining and discoloration. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's draft.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems of staves. The first system includes staves for 'Violin I', 'Violin II', and 'Viola', with some notes and rests written in red ink. The second system is labeled 'Corno' (Horn) and contains several empty staves. The third system is labeled 'Organo' (Organ) and features a few notes and rests. The bottom section of the page contains several staves with notes and rests, some of which are also written in red ink. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

60.1

397

Handwritten musical score on four systems of staves. The notation is in red ink and includes notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex melodic line with slurs and ties. The fourth system concludes with a final cadence. The paper is aged and shows some staining.



Carl Fischer, New York
No. 4-12 lines

61.1

Handwritten musical score for two violins. The notation is in red ink and includes notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked "2 Violini" and "con fantasia". The second system is marked "pizz". The paper is aged and shows some staining.

60.4

61.1

Handwritten musical score on page 61.2. The page contains two systems of music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is in red ink and includes various notes, rests, and bar lines. The first system is followed by two systems of empty staves. The page number "61.2" is written in the bottom left corner.

Handwritten musical score on page 60.4. The page contains three systems of music. The first system is labeled "2 Violins" and includes the instruction "con sordino". The second system is labeled "con sordino" and the third system is labeled "pizz". The notation is in red ink and includes various notes, rests, and bar lines. The page number "60.4" is written in the bottom left corner.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The top nine staves are empty. The bottom two staves contain a handwritten musical score. The notation includes notes, rests, and bar lines. The bottom-left corner of the page is labeled "61.4".

61.4

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and is organized into two systems of staves. The top system includes staves for Oboe (2), Flute (2), Clarinet in B-flat (2), Bassoon (2), Trumpet (3), Trombone (3), Percussion (Timpani, Snare, Cymbals, and Tom-toms), and Horns (4). The bottom system includes staves for Violin (Viol. I and Viol. II), Viola, Cello, and Double Bass (Bass). The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns, dynamic markings, and articulation. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The page is numbered '62.1' in the bottom right corner.

62.1

401

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet/Trombone. The Oboe part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Clarinet and Bassoon parts are in bass clef. The Trumpet and Trombone parts are in bass clef and include the instruction "trumpet & trombone" written above the staff. The second system shows a grand staff with treble and bass clefs, and two additional staves below it. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

62.3

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is organized into systems of staves. At the top, there are four staves with handwritten notes and rests. Below these, a staff is labeled "corni" (horns) and contains a melodic line. Further down, another staff is labeled "corni" and contains a different melodic line. To the right of these, there are staves for "trombe" (trumpets), with some notes and rests. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink and appears to be a personal or working manuscript. The paper shows signs of age, including some discoloration and wear at the edges.

62.4

403

Handwritten musical score for a woodwind and brass ensemble. The score is written on aged, yellowed paper with multiple staves. The instruments listed on the left are:

- Flaut
- Obo.
- Clarin.
- Clarin. B.
- Fag.
- Sax.
- Cornet
- Tromb.
- Tromb.
- Tuba

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large bracketed section at the bottom of the page contains a complex passage of music. The number "63.2" is written in the bottom left corner of the page.

63.2

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is filled with multiple staves of music, each containing various notes, rests, and other musical symbols. The handwriting is in dark ink and appears to be from the 18th or 19th century. There are several large, dark scribbles or corrections on the left side of the page, particularly in the first few staves. The notation includes what looks like rhythmic markings and possibly some lyrics or performance instructions written below the staves. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is organized into staves for various instruments. On the left side, the instruments are listed in German: *Alten.*, *Flaut.*, *Vcllo*, *C. F.*, *Clarin.*, *C. Bass*, *Trompete*, *Tromm.*, *Corn.*, *Trumbe*, *Trombo.*, *P. tub.*, and *Comp.*. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. The paper shows signs of wear, including tears and discoloration. In the bottom right corner, the number "65.1" is written.

65.1

Handwritten musical score on aged paper. The score is organized into systems of staves. On the left side, there is a list of instruments and parts:

- Alt
- Flaut
- Oboi
- B. Clar.
- C. Bass
- Fag.
- Violini
- Violini
- Viola
- Violoncelli
- Contrabassi
- Trombe
- Trombe
- B. Tubi
- Timp.

The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of wear, including creases and tears.

65.2

04. #

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone
Tuba
Snare Drum
Cymbals
Timpani

gauche
obuoli
Pizzicato

66.1

66.1

Flauto
Oboe
Clarinet
Clarinet in F
Fagotto
Corni
Trombe
Tubi
Timpani
Cymbali
Oppure
Cello
Basso
Viola
Violoncello

66.2

66.2

A handwritten musical score on aged paper, featuring five staves for woodwinds and five for strings. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Clarinet (Clair.), Bassoon (Fag.), and Cor Anglais (Cor.). The string section is labeled 'Str.' and includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vcl.), Cello (Vclon.), and Double Bass (Cb.). The score is mostly blank, with a few notes and rests written in the lower portion. A small number '67.1' is visible in the bottom right corner of the page.

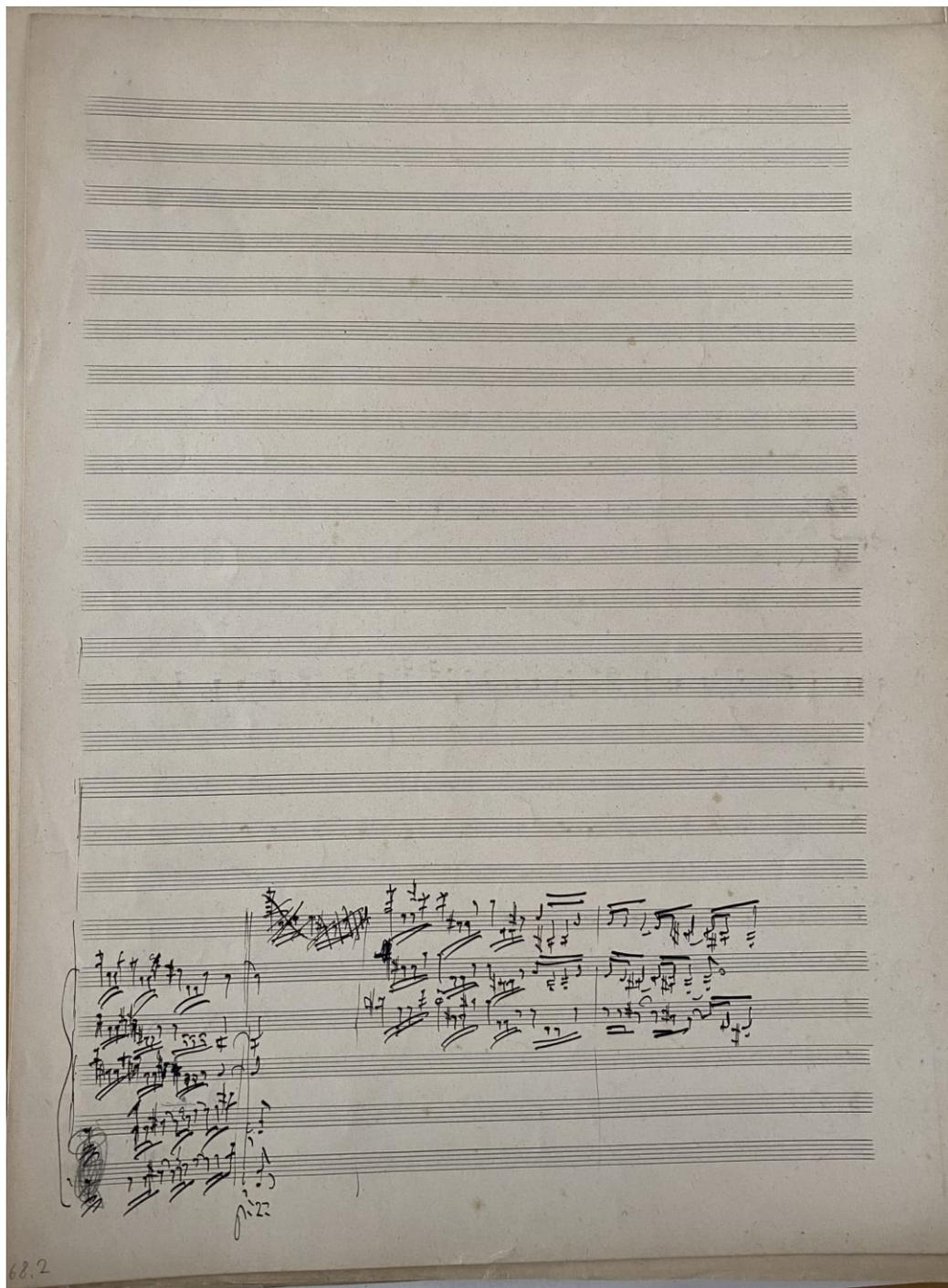
67.1

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features several staves of music. The top half of the page contains a system of staves with some musical notation, including a treble clef and a key signature of one flat. A section of this notation is heavily crossed out with dark ink. Below this, there is a more complete system of staves with musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a system of staves with musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The number '67.2' is written in the bottom left corner of the page.

67.2

A page of handwritten musical notation on aged paper. The score is arranged in systems. The top system consists of ten empty staves. The second system contains three staves: the top staff is for Oboe (labeled 'Ott.'), the middle staff is for Cor Anglais (labeled 'Coro'), and the bottom staff is for strings (labeled 'A. p.'). The Oboe part features a melodic line with various note values and rests. The Cor Anglais part has a similar melodic line, with the word 'ritando' written above the first few notes. The string part consists of five staves with chordal accompaniment. The paper shows signs of age, including some staining and a small number '68.1' in the bottom right corner.

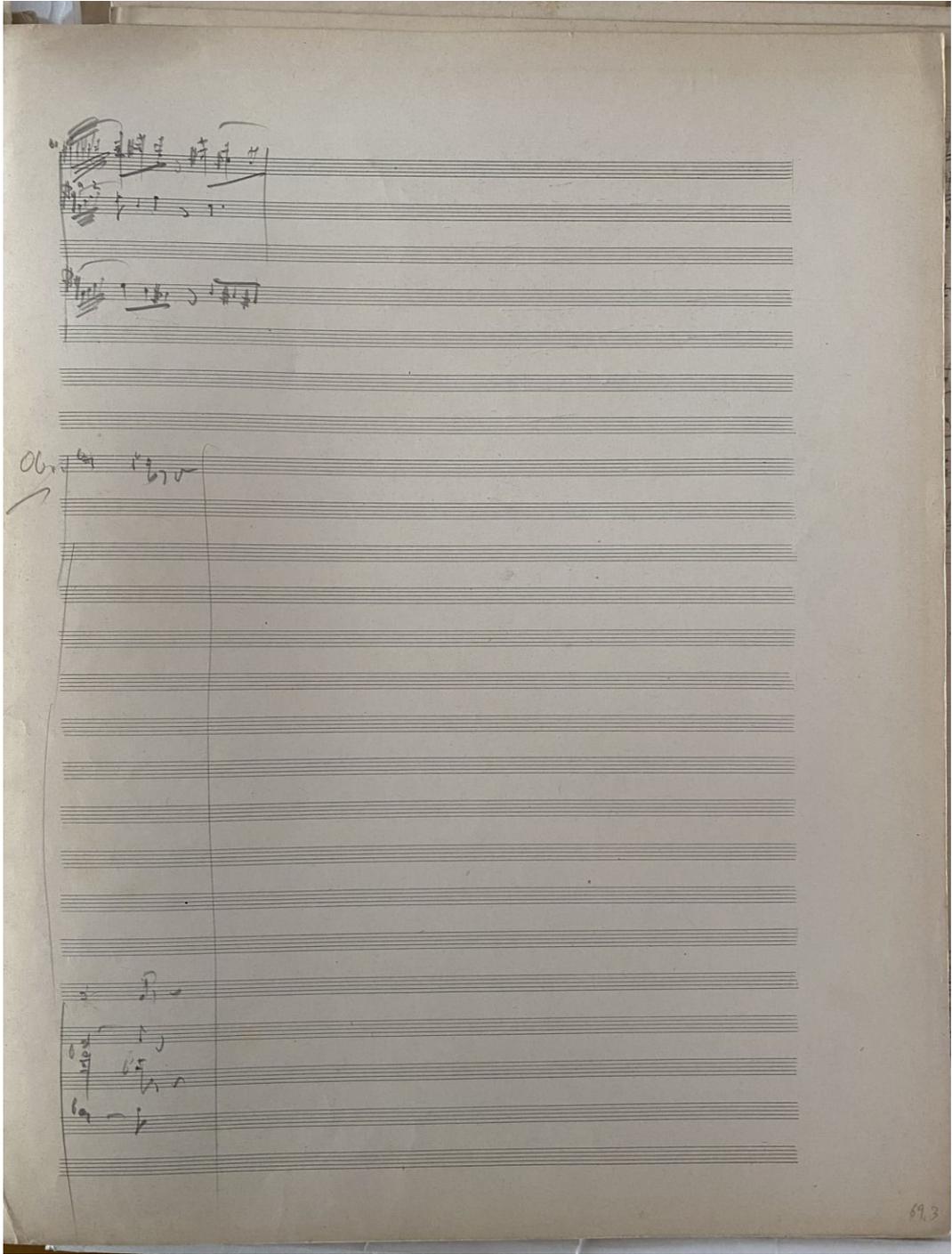
68.1



68.2

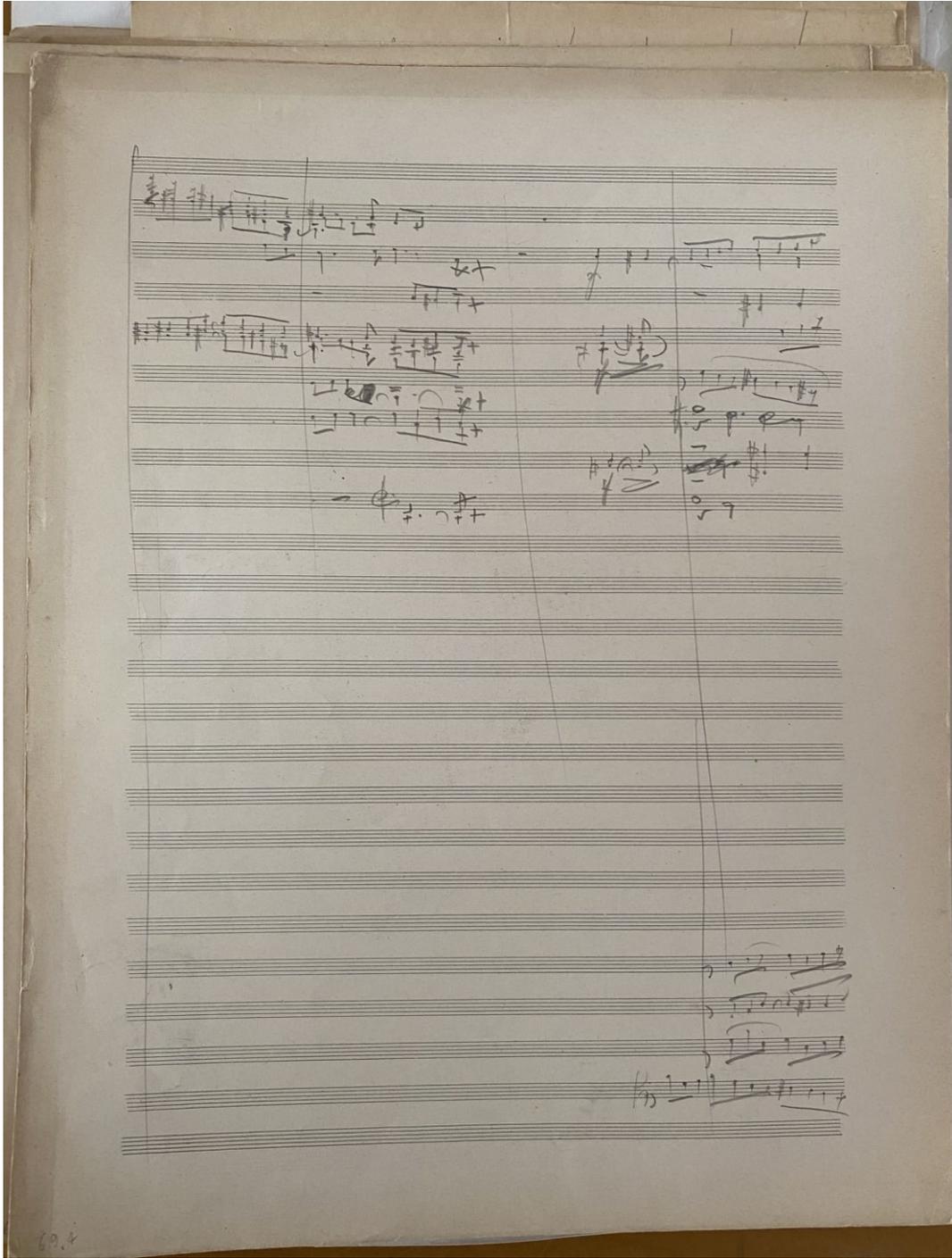
68.2

414



69.3

415



69.4

Ott.
Flem.
Obi.
E. Org.
Clarinets.

Corn
5
Trumpet
Trumpet
Trumpet

Clarinets
Tutti
Tutti

70.1

70.1

417

Handwritten musical score on aged paper, featuring three staves labeled 'Flaut', 'Clarin', and 'Tromba'. The score includes musical notation, dynamic markings such as 'p' and 'f', and various performance instructions. The notation is dense and includes many slurs and accents. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves of music and extensive scribbles. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. On the left side, there are handwritten annotations: "26 rif" at the top, and a list of instruments: "cl", "Flu", "Vcl", "Cb", "Tm", "T", "Tr", and "Vi". The bottom left of the page contains the instruction "pialte - lessa vibrare". The number "70.3" is written in the bottom right corner of the page.

70.3

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 70.4. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Trombone. The music is written in a complex, dense style with many notes and rests. The page number 70.4 is written in the bottom left corner.

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone

70.4

70.4

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- pp* (pianissimo) in several places.
- molto* and *molto* markings.
- A section marked *12* with a diagonal line through it.
- Handwritten numbers *6*, *7*, *8*, *9*, *10*, *11*, and *12* at the bottom of the staves.
- Other markings like *rit.* and *rit.* are visible.

The score is written in a cursive, handwritten style. There are some corrections and overwrites throughout the piece. In the bottom left corner, the number *71.2* is written.

71.2

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- ritardando* written above the top two staves.
- ritardando* written above the third and fourth staves.
- pp* (pianissimo) markings on the fifth, sixth, seventh, eighth, and ninth staves.
- ppp* (pianississimo) markings on the sixth and seventh staves.
- pp* markings on the eighth and ninth staves.
- A bracket on the left side of the fifth and sixth staves is labeled *arco*.
- Handwritten notes and symbols are scattered throughout the staves, including some that appear to be crossed out or corrected.

The paper shows signs of age, including creases and discoloration. A small number "71.3" is visible in the bottom right corner of the page.

71.3

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mp*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations and corrections, including the word "interpolato" written twice with a diagonal line through it. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

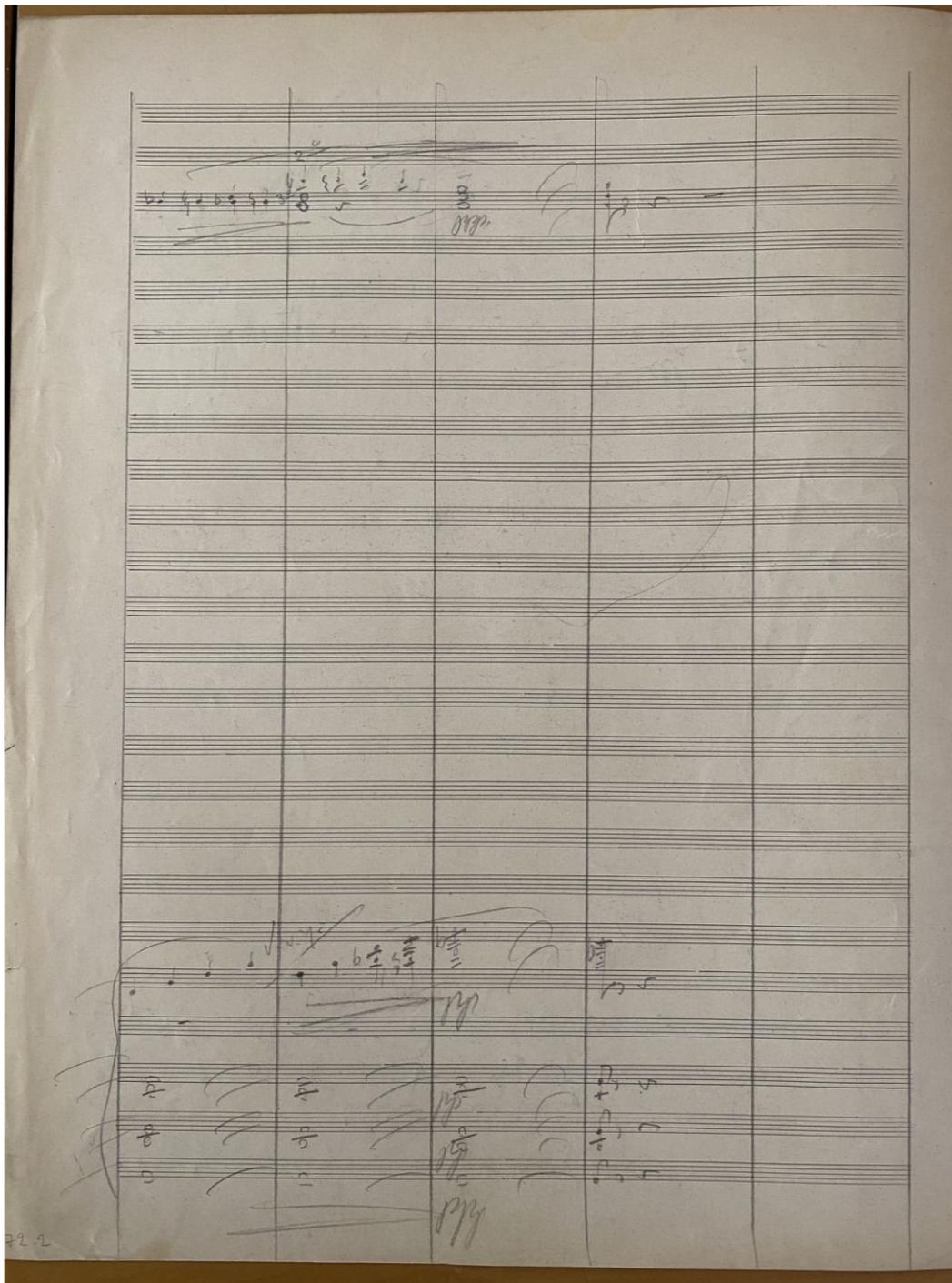
71.3

Flaut.
Obi.

Viol. I
Viol. II
Viola
Cello/Bass

72.1

72.1



72.1

426

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments and a vocal line. The score is written in ink and includes several dynamic markings and performance instructions. The instruments listed on the left side of the page are: Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbal, and Percussion. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and accidentals. Key markings include "Allegro", "Andante", "Rit.", "molto", "p", "mf", "mp", "f", and "ff". The word "Cadenza" is written above the final section of the score. The page number "72" is visible in the bottom right corner.

72.3

ott.
Flaut
Ob.
Clarin. in Bb
Clarin. in A
Fagot
Tromp.
Corni
Trombe
Tromboni
Timpani
Cassa

vibrato
vibrato
vibrato
pizz.
pizz.

72.4

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument: oboe (ott.), flute (Flaut), oboe (Ob.), clarinet in B-flat (Clarin. in Bb), clarinet in A (Clarin. in A), bassoon (Fagot), trumpet (Tromp.), horn (Corni), trombone (Trombe), and tuba (Tromboni). The bottom two staves are for the timpani (Timpani) and cymbals (Cassa). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also performance instructions like 'vibrato' and 'pizz.' (pizzicato). The right side of the page is heavily obscured by a dense network of diagonal lines drawn across the staves, suggesting a revision or a section that was crossed out. The paper is aged and yellowed.

72.4

Handwritten musical score for a brass section. The score is written on multiple staves. The top section includes parts for Corni (Cornets), Trombi (Trumpets), and Basso (Bass). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A large bracket on the right side groups several staves together, possibly indicating a specific section or measure. The score is written in a clear, legible hand.

73.1

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The score is divided into two main sections by a vertical line.

Top Section (Right side):

- Ott. v
- Flauti v 2.
- Oboi v
- Clari v
- C. Bassi v
- Fagotti v
- Cori v
- Trombe v
- Tromboni v

Bottom Section (Left side):

- Ott. v
- Flauti v
- Oboi v
- Clari v
- Cori v
- Fagotti v

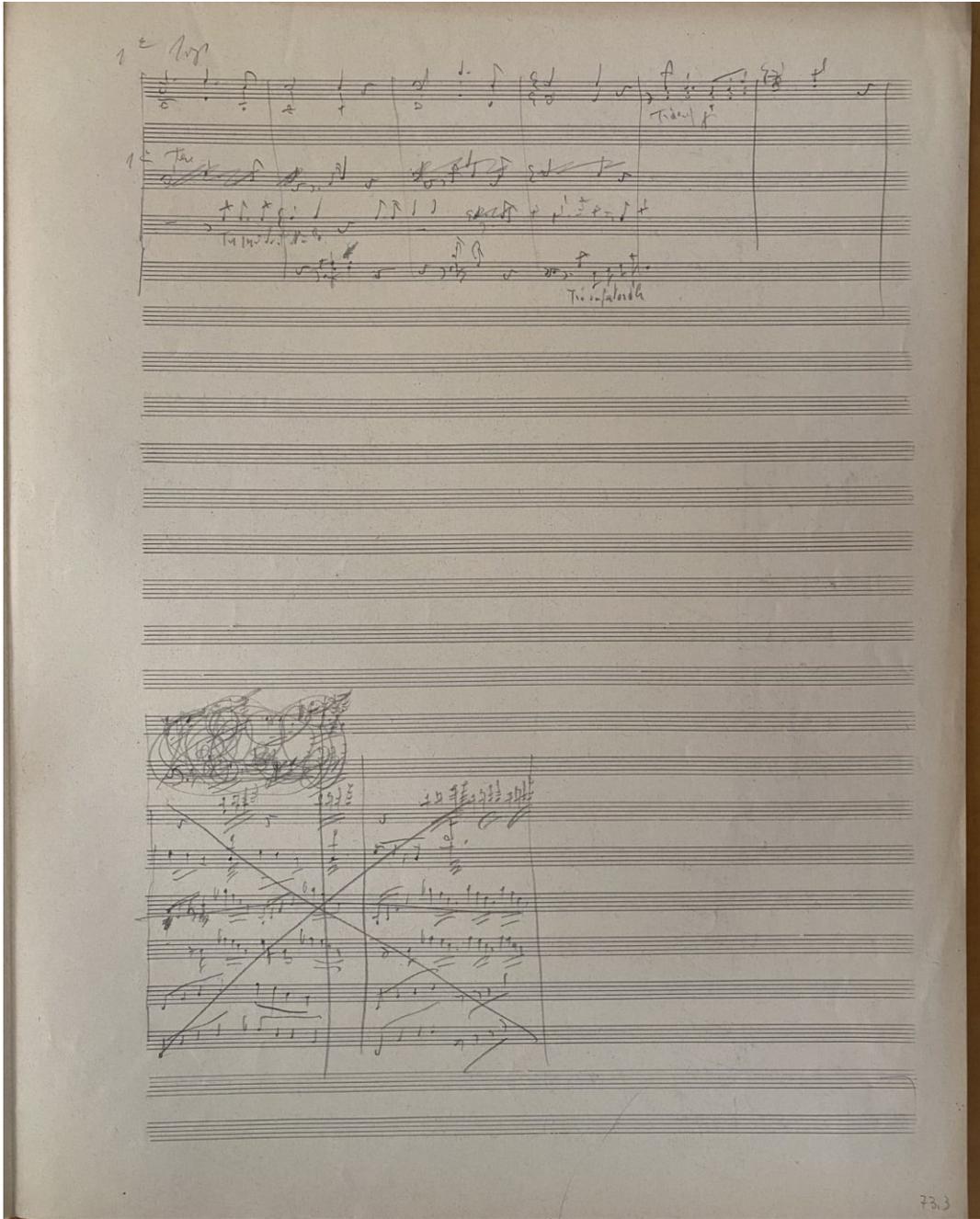
Bottom Section (Right side):

- Timp v
- Cani v

Additional markings include "Forte" and "Timpani". A handwritten note on the right side of the bottom section reads "Dati batuti in 220".

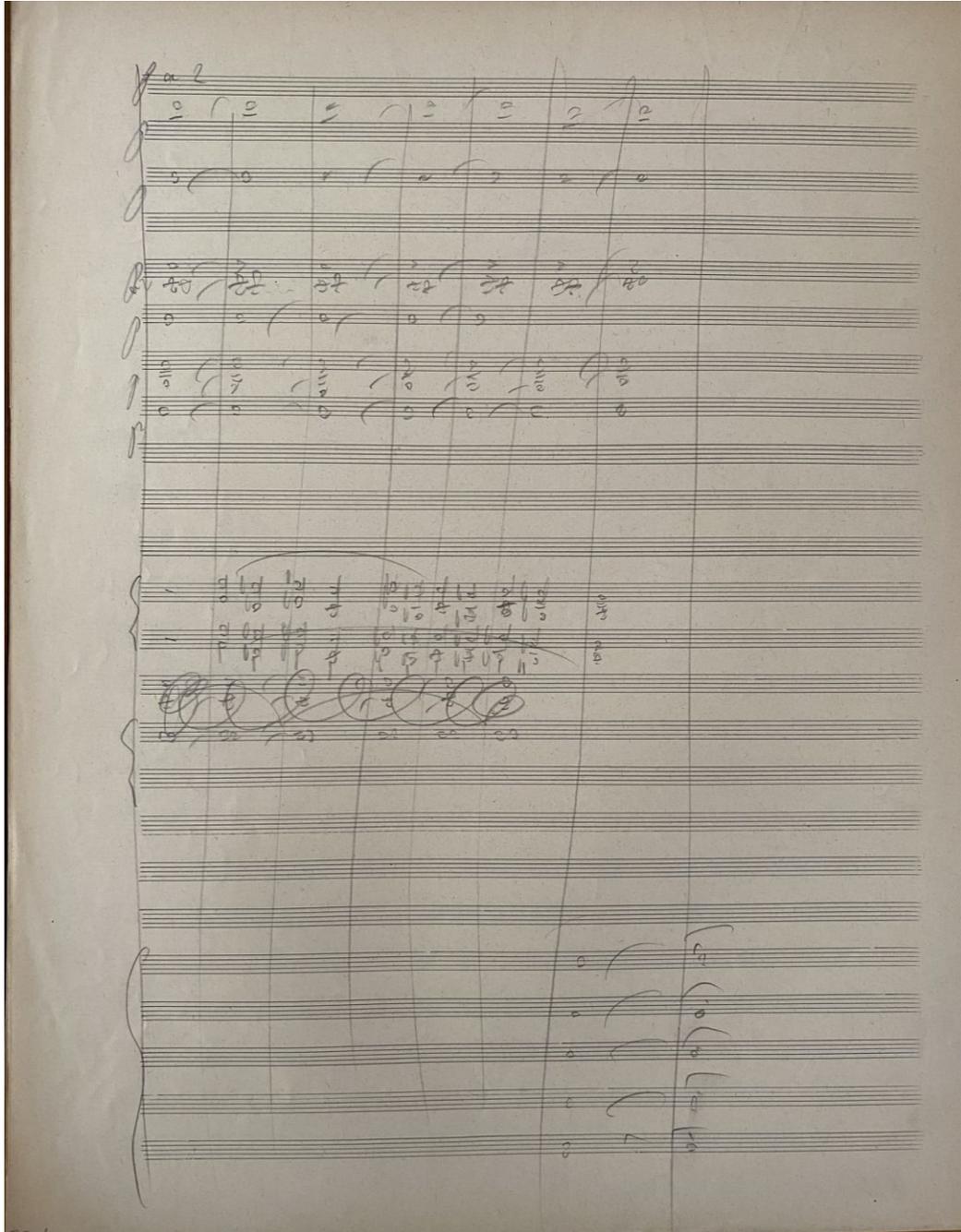
73.2

430



73.3

431



73.4

432

Handwritten musical score on aged paper, featuring three staves: Flute (Flu.), Oboe (Ob.), and Trombone (Tromb.). The score is written in a cursive style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The Flute and Oboe parts are in the upper system, while the Trombone part is in the lower system. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some corrections and scribbles in the lower system, particularly in the Trombone part. The page number "74.1" is visible in the bottom right corner.

74.1

433

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves and includes the following parts:

- Ottav.
- 2 Flaut.
- Ob. 1^o
- 3 Clarin.
- Clarin. Fagott.
- Violoncelli
- Violini
- Temp.
- Calli
- Basso

The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The woodwind section (Flaut., Ob., Clarin., Fagott.) and the string section (Violini, Violoncelli) are the most prominent. The percussion section (Temp., Calli, Basso) is also clearly visible. The score is written on aged, yellowed paper.

74.2

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of several systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key markings include "tratt. col canto" (trattando with the voice) and "p" (piano). The paper shows signs of age, with some staining and a slightly uneven texture. In the bottom right corner, the number "75.1" is handwritten.

75.1

435

Flauti
Obi.
C. Clar.
E. Clarinet.
e. B.

Trambe
Trombe

Violini
Violle
Trit.
a. Clar.
Timp.

75.2

Handwritten musical score for a symphony, featuring woodwinds, strings, and piano. The score is written on multiple staves. The woodwind section includes Flutes (Flauti), Oboes (Obi.), Clarinets in C (C. Clar.), Clarinets in E-flat (E. Clarinet.), and Bassoons (e. B.). The string section includes Violins (Violini), Violas (Violle), Trombones (Trombe), and Trumpets (Trit.). The piano part is also present. The score is marked with various dynamics and performance instructions. The number 75.2 is written in the bottom left corner.

75.2

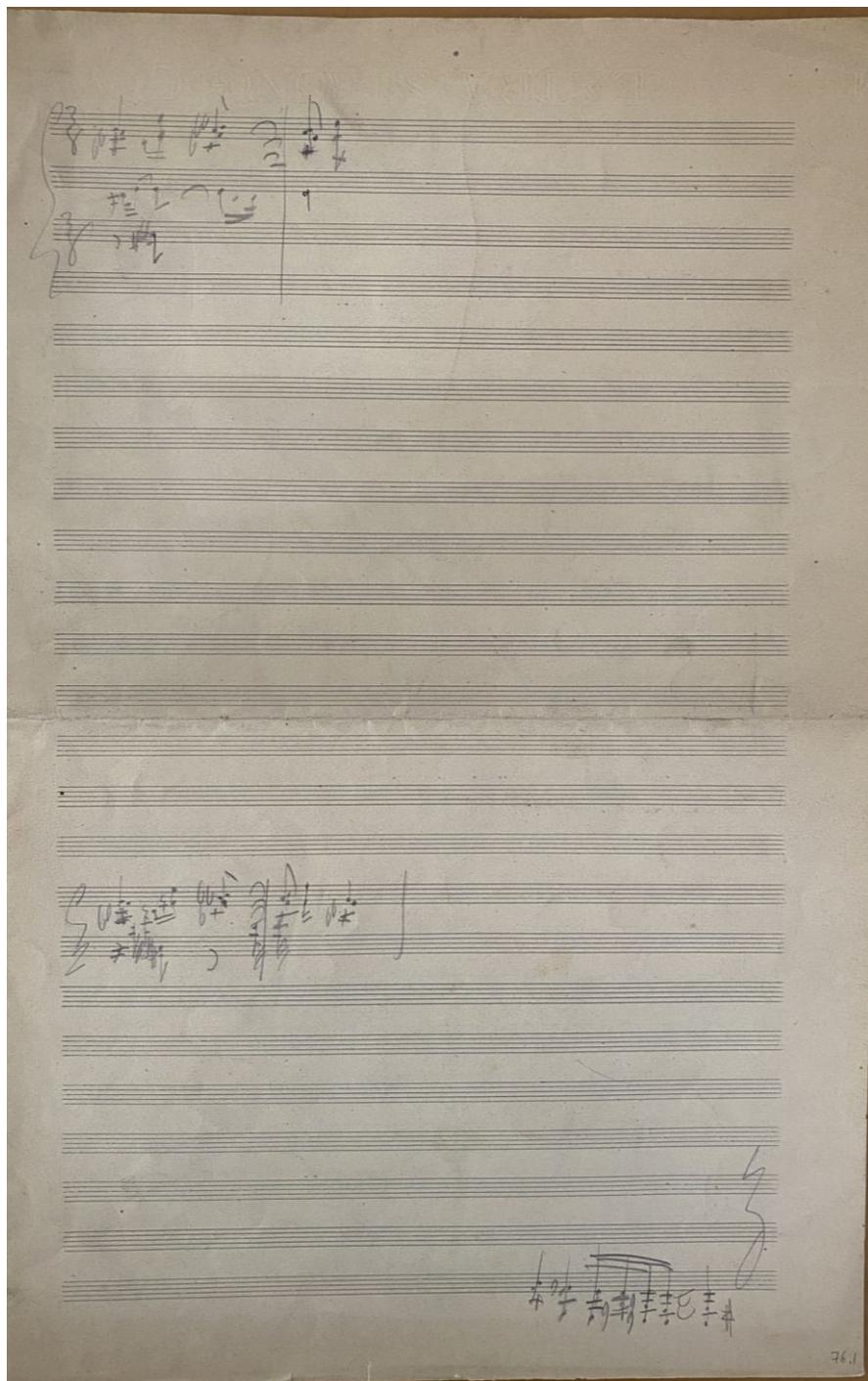
A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of several systems of staves. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- Violin I (Violini I)
- Violin II (Violini II)
- Viola
- Cello (Violoncello)
- Double Bass (Bassi)
- Trumpet (Trombe)
- Flute (Flauto)
- Clarinet (Clarinetti)
- String Ensemble (Violini, Violoncelli, Basso)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large 'f' (forte) dynamic marking is visible at the top of the first system. The page number '75.3' is written in the bottom right corner.

75.3

437



76.1

76.1

438

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 15 staves. The top two staves contain a melodic line with various notes and rests. Below these are several staves for woodwinds, with labels on the left: Flute, Clarinet, and Corn. The bottom section of the page features a grand staff with piano accompaniment. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear. A small number '77.1' is visible in the bottom right corner of the page.

77.1

Handwritten musical score for a symphony or orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and includes the following parts:

- Flute
- Oboe
- Clarinet
- Trumpet
- Trombone
- Cymbal
- Violin
- Viola
- Celli
- Double Bass
- Conductor's part (bottom staff)

The score is written in a cursive, handwritten style. It features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The bottom left corner of the page is marked with the number "77.2".

77.4

440

Handwritten musical score for a symphony or orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Flute
- Violin
- Cello
- Clarinet
- Trumpet
- Trombone
- Piano

The score is written in a cursive, handwritten style. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The bottom right corner of the page is marked with the number "77,3".

77.3

441

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in dark ink and consists of approximately 15 horizontal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, stems, and beams. There are several annotations and markings on the right side of the page, including the word "Cello" written vertically, and other illegible handwritten notes. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. In the bottom left corner, there is a small handwritten number "77.4".

77.4

442

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for different instruments. The score is divided into two systems by a vertical line. The instruments and parts are labeled on the left side of the page:

- Flute** (Flauto)
- Oboe** (Oboe)
- Clarinet** (Clarinete)
- Trumpet** (Tromba)
- Violin** (Violino)
- Viola** (Viola)
- Violoncello** (Violoncello)
- Bass** (Basso)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A *mf* (mezzo-forte) marking is visible in the trumpet part. The score is densely written with musical notation, including stems, beams, and various note heads.

78.1

443

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and handwritten annotations. The score is organized into sections with the following labels on the left:

- Flan
- Uc
- Cofis
- Clari.
- Alm
- Trp
- Corn
- Org

The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings. A section of the score is marked with the word *openu* above the staff. The page number **78.2** is written in the bottom left corner.

78.2

444

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for different instruments. The score is written in ink and includes various musical notations such as notes, rests, and clefs. The instruments listed on the left are:

- Clarinet
- E. Sax
- Trompe
- Organi

The score is divided into several systems, with some staves containing complex rhythmic patterns and others showing more melodic lines. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. The number 78.3 is written in the bottom right corner of the page.

78.3

445

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 78.4. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are:

- Ott. Flute
- Clarinet
- Flute
- Clarinet
- Flute
- Clarinet
- Flute
- Clarinet
- Flute
- Clarinet

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- ppp* (pianissimo)
- pp* (piano)
- mf* (mezzo-forte)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- rit.* (ritardando)
- tr.* (trill)
- acc.* (accelerando)
- dec.* (decrescendo)
- rit. fine* (ritardando fine)
- tr. fine* (trill fine)
- acc. fine* (accelerando fine)
- dec. fine* (decrescendo fine)

The page number 78.4 is written in the bottom left corner.

78.4

446

Handwritten musical score for Flute, Oboe, Bassoon, and Corno. The score is written on aged paper and includes several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed are Flute, Oboe, Bassoon, and Corno. The notation is dense and includes various musical symbols and markings.

Flute
Oboe
Bassoon
Corno

Andante
Cresc. *for a while*

79.1

79.1

447

Handwritten musical score on aged paper, featuring several staves with musical notation and instrument labels. The instruments listed include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, and Trombone. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *pp*. The score is written in a cursive style. In the bottom left corner, the page number "79.2" is written.

79.2

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score is written on aged paper and includes the following parts and markings:

- Flauti:** Flute parts with dynamic markings *ff* and *olt.*
- Oboi:** Oboe parts.
- Clarin:** Clarinet parts.
- Fagotti:** Bassoon parts with dynamic marking *perante*.
- Trombe:** Trumpets with dynamic marking *forte*.
- Tromboni:** Trombones with dynamic marking *forte*.
- Violini:** Violin parts.
- Violoncelli:** Viola parts.
- Contrabbassi:** Double bass parts.

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flauti, Oboi, Clarin, Fagotti, Trombe, and Tromboni. The second system includes parts for Violini, Violoncelli, and Contrabbassi. The number '79.4' is written in the bottom left corner of the page.

79.4

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in blue ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. The first two staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The notation is dense and appears to be a complex piece of music. The paper is aged and shows some staining.



Carl Fischer, New York
No. 3

80, 1

80.1

451

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in red ink and consists of multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), and Timpani (Timp.). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and erasures visible in the handwriting. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. In the bottom right corner, the number '81.1' is written.

81.1

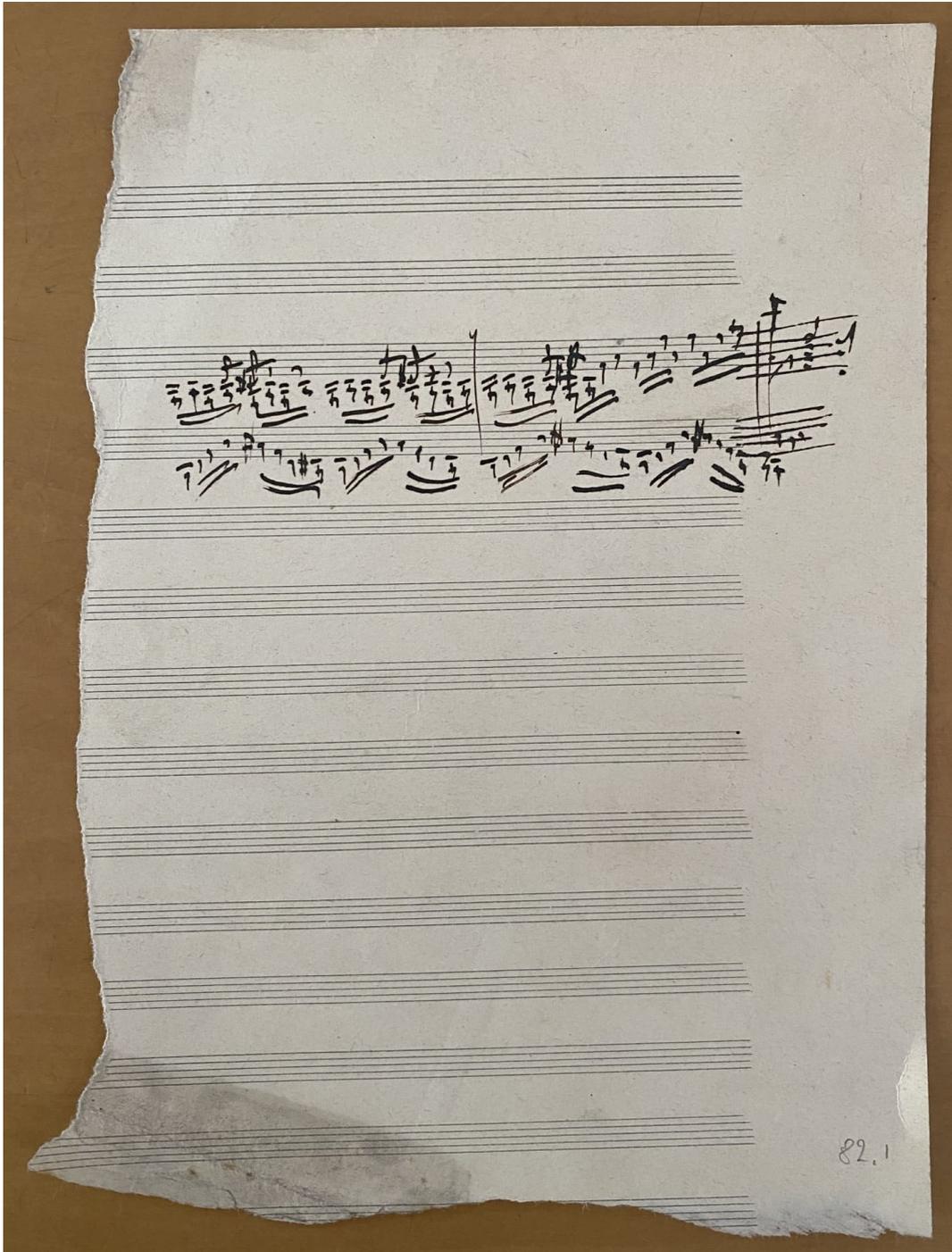
452

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features approximately 18 horizontal staves. The top half of the page is mostly blank, with some faint pencil markings. The bottom half contains several staves of music, including a system of four staves at the bottom. The music is written in dark ink and includes various notes, rests, and clefs. A significant portion of the music, particularly in the lower right area, is obscured by large, diagonal red scribbles. To the right of the scribbled music, there are handwritten labels: "Flauto" (Flute), "Violino" (Violin), "Viola", and "Cello". The page number "81.2" is written in the bottom left corner.

81.2

Handwritten musical score on aged paper. The score is written on six staves, each labeled with an instrument: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), and Trombone (Tbn.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. The number '81.3' is written in the bottom right corner of the page.

81.3



82.1

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are: Flute (2), Oboe (2), Clarinet (C), Clarinet (Bb), Bassoon, Trumpet (3), Trombone (3), and Tuba. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section of the score is marked "Canto" and "Tutti". The score is written in a cursive hand.

Flute
2 Flauti
2 Oboi
Clarin. C
Clarin. Bb
Fagotto
Trombe
Tromboni
Tuba
Timp.

Canto
Tutti

83.1

83.1

456

Flaut.

Ovi

Clarineti in B \flat

Clarineti in F \flat

Fagotti

Corn. in Fa

Trombe

Tromboni

Corno 1

Corno 2

Violino 1

Violino 2

Violoncelli

83.2

83.2

Oboe *p*

Flute *1* *2*

Oboe

Clarinet

Clarinet

Bassoon

Trumpet

Trombone

Horn

Violin

Viola

Cello

Double Bass

83.3

83.3

458

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features a series of horizontal staves. The top portion of the page is mostly blank, with three vertical lines indicating measures. The bottom portion contains handwritten notation for three staves, labeled on the left as "Violini 1.", "Violini 2.", and "Viol.". Below these are the labels "Celli" and "Bassi". The notation includes various musical symbols such as notes, stems, and beams. In the bottom left corner, the number "234" is written.

83.4

459

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Flute**: Handwritten notes and rests.
- Oboe**: Handwritten notes and rests.
- Clarinet**: Handwritten notes and rests.
- Bassoon**: Handwritten notes and rests.
- Violin**: Multiple staves with handwritten notes, rests, and dynamic markings such as *forte*, *ritardando*, and *ritard.*
- Viola**: Handwritten notes and rests.
- Cello**: Handwritten notes and rests.
- Double Bass**: Handwritten notes and rests.
- Organ**: Handwritten notes and rests.

The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

84.1

460

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for different instruments and a vocal line. The score is written in ink and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the staves include:

- Violini (Violins)
- Viola
- Violoncelli (Violoncellos)
- Contrabbassi (Contrabass)
- Organo (Organ)
- Clarinetti (Clarinets)
- Fagotti (Bassoons)
- Flauti (Flutes)
- Oboi (Oboes)
- Violini II (Violins II)
- Violini III (Violins III)
- Violini IV (Violins IV)
- Violini V (Violins V)
- Violini VI (Violins VI)
- Violini VII (Violins VII)
- Violini VIII (Violins VIII)
- Violini IX (Violins IX)
- Violini X (Violins X)
- Violini XI (Violins XI)
- Violini XII (Violins XII)
- Violini XIII (Violins XIII)
- Violini XIV (Violins XIV)
- Violini XV (Violins XV)
- Violini XVI (Violins XVI)
- Violini XVII (Violins XVII)
- Violini XVIII (Violins XVIII)
- Violini XIX (Violins XIX)
- Violini XX (Violins XX)

The score includes dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *f*, and *ff*. There are also performance instructions like *quasi tutti*, *rit.*, and *ritard.*. The vocal line is marked *voce alta*. The score is numbered *84.2* in the bottom left corner.

84.2

Peterson m/2 p/24

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top left, there is a handwritten title *Peterson m/2 p/24*. The page contains several staves of music. The first staff has a treble clef and some notes. Below it, there are several empty staves. Further down, there is a section with a brace on the left side, containing a few notes and rests. Below this, there are more staves with some notation, including what appears to be a bass clef and some notes. At the bottom left, there are two staves with notes and some handwritten text: *arco (+)* and *arco*. In the bottom right corner, there is a small handwritten number *84.3*.

84.3

462

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in the left margin, including the word "Piano" written vertically and "Cant." written horizontally. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. In the bottom right corner, the number "85.1" is printed.

85.1

463

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics "relate" and "diane" written above it. Below this are staves for "Violoncello" and "Basse". The middle section features a complex arrangement of staves, with a large bracket on the left labeled "Organo" and "Organo". Below this, there are staves for "1. Violino" and "2. Violino". The bottom section includes staves for "Violoncello" and "Basse". The score is filled with musical notation, including notes, rests, and various symbols. There are some corrections and scribbles throughout the manuscript. The number "86.1" is written in the bottom right corner of the page.

86.1

464

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves and various annotations. The score is divided into sections with the following labels:

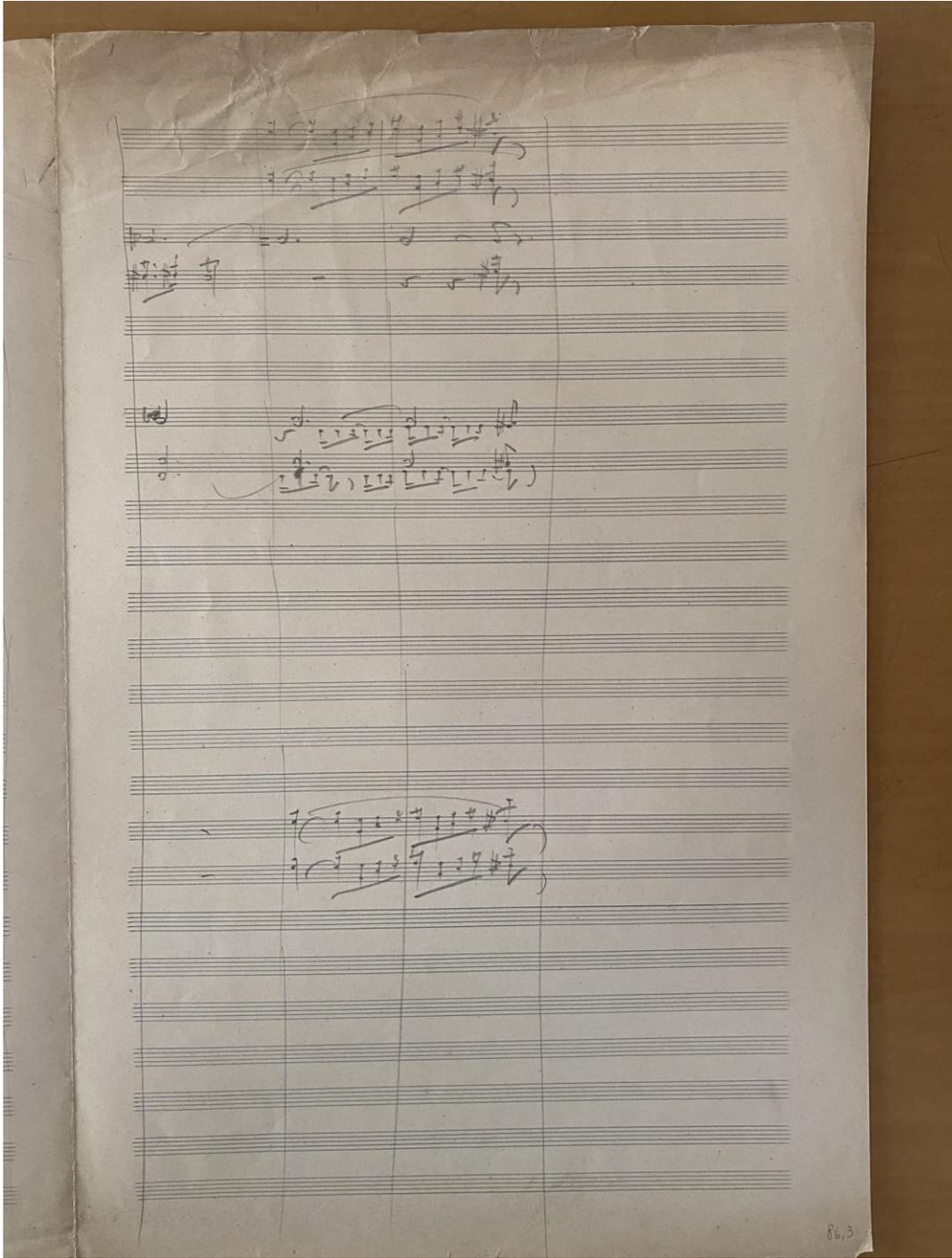
- Piano Solo**: Located at the top left of the page.
- Cello**: Located on the left side, marking the beginning of a section.
- Tutti**: Written above the staves in the middle section.
- 6 Cello**: Located at the bottom left of the page.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including some staining and wear.

86.2

86.2

465



86.3

466

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into three main systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs, along with extensive handwritten annotations in blue and red ink. Some of the annotations include the word "AIR" written vertically, and other illegible markings. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. In the bottom right corner, the number "87.1" is printed.

87.1

467

Handwritten musical score on a page numbered 87.2. The score consists of multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is somewhat messy and includes some scribbles. The page number "87.2" is written in the bottom left corner.

87.2

Handwritten musical score on aged paper, featuring three systems of staves. The first system is labeled "Trombe" and includes a "Corno" part. The second system is labeled "Corno". The third system is labeled "Trombe" and includes a "Violini" part. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

87.4

Handwritten musical score on aged paper, featuring several staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ppp* (pianississimo). The score is divided into sections for different instruments:

- Flutes:** The top staff is labeled "Flutes" and includes a "Solo" marking. It contains several notes with stems and beams.
- Corneo:** The second staff is labeled "Corneo" and contains a few notes with stems.
- Trumpets:** The third staff is labeled "Trumpets" and contains notes with stems and beams, including some complex rhythmic figures.
- Strings:** The bottom section consists of four staves grouped by a brace. It contains notes with stems and beams, and includes the word "pizzicato" written above the staves.

The score is written in a cursive, handwritten style. There are some corrections and erasures visible in the notation. The page number "881" is written in the bottom right corner.

88.1

470

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The top section features a complex melodic line with many notes and accidentals, some of which are crossed out. Below this, there is a section with dense, overlapping notes and some illegible handwritten text. The bottom section contains more organized notation with some dynamic markings like 'pp' and 'f'. On the left side, there are handwritten notes: '5. C. W.', 'A. W.', and 'C. W.'. In the bottom right corner, the number '89.1' is written.

89.1

471

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 89.2. The score is written in red ink on aged paper. It features ten staves, each labeled with an instrument: Flauti (Flutes), Clarinetto (Clarinet), C. Bassi (C. Basses), Violini (Violins), Viola (Viola), Celli (Celli), and Trombe (Trumpets). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized signature or mark is visible on the right side of the score. The page number '89.2' is written in the bottom left corner.

89.2

472

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra. The score is written on aged, yellowed paper and is organized into several systems of staves. The instruments listed on the left side of the page are:

- Flauti (Flutes)
- Oboi (Oboes)
- Clari (Clarinets)
- Fagotti (Bassoons)
- Cornetti (Horns)
- Trombe (Trumpets)
- Tromboni (Trombones)
- Timpani (Timpani)
- Triangoli (Triangle)
- Basso (Bass Drum)

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top of the page, there are handwritten numbers '17 17 17 17' above a staff. The bottom right corner of the page is marked with the number '90.1'.

90.1

473

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written on multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. There are several instances of heavy scribbling and crossing out of notes, particularly in the lower half of the page. The handwriting is somewhat messy and appears to be a working draft. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration. In the bottom left corner, the number '409' is faintly visible.

90.2

474

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features several systems of musical staves. The top system contains a complex arrangement of notes, including a treble clef and various rhythmic values. To the right of this system, there are handwritten annotations: "C.M.", "V. 1", "V. 2", and "V. 3". Below this, there are two more systems of staves, each with some handwritten notes and clefs. The bottom left corner of the page has the number "90.4" written in small ink.

90.4

475

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Oboe, Flute 1, Flute 2, Clarinet in B-flat, Clarinet in A, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horns (1st and 2nd), Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *sp*. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece. A small number '361' is visible in the bottom right corner of the page.

91.1

476

Handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on aged paper and includes the following parts:

- Flaut** (Flute)
- Obois** (Oboe)
- Clarin** (Clarinet)
- Violin** (Violin)
- Viola** (Viola)
- Cello** (Cello)
- Double Bass** (Double Bass)

The score is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A prominent marking *molto* is visible in the lower staves. The page number **91.2** is written in the bottom left corner.

91.2

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on a single page with multiple staves. The instruments and parts are listed on the left side of the page:

- Ott.
- Flaut.
- Chi.
- C. Sp.
- Clarin.
- Clarin.
- Fag.
- Corn.
- Tromp.
- Corn.
- 3 Viol.
- 4 Viol.
- 2 Viol.
- 3 Viol.
- 10 Cell.
- 10 Cell.
- 5 Bass.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are some corrections and scribbles throughout the manuscript. The page number "92.1" is written in the bottom right corner.

92.1

Handwritten musical score for orchestra and strings, page 92.3. The score is heavily crossed out with diagonal lines. The instruments listed on the left are: Violini 1.°, Violini 2.°, Violini 3.°, Violini 4.°, Violini 5.°, Violini 6.°, Violini 7.°, Violini 8.°, Violini 9.°, Violini 10.°, Violini 11.°, Violini 12.°, Violini 13.°, Violini 14.°, Violini 15.°, Violini 16.°, Violini 17.°, Violini 18.°, Violini 19.°, Violini 20.°, Violini 21.°, Violini 22.°, Violini 23.°, Violini 24.°, Violini 25.°, Violini 26.°, Violini 27.°, Violini 28.°, Violini 29.°, Violini 30.°, Violini 31.°, Violini 32.°, Violini 33.°, Violini 34.°, Violini 35.°, Violini 36.°, Violini 37.°, Violini 38.°, Violini 39.°, Violini 40.°, Violini 41.°, Violini 42.°, Violini 43.°, Violini 44.°, Violini 45.°, Violini 46.°, Violini 47.°, Violini 48.°, Violini 49.°, Violini 50.°, Violini 51.°, Violini 52.°, Violini 53.°, Violini 54.°, Violini 55.°, Violini 56.°, Violini 57.°, Violini 58.°, Violini 59.°, Violini 60.°, Violini 61.°, Violini 62.°, Violini 63.°, Violini 64.°, Violini 65.°, Violini 66.°, Violini 67.°, Violini 68.°, Violini 69.°, Violini 70.°, Violini 71.°, Violini 72.°, Violini 73.°, Violini 74.°, Violini 75.°, Violini 76.°, Violini 77.°, Violini 78.°, Violini 79.°, Violini 80.°, Violini 81.°, Violini 82.°, Violini 83.°, Violini 84.°, Violini 85.°, Violini 86.°, Violini 87.°, Violini 88.°, Violini 89.°, Violini 90.°, Violini 91.°, Violini 92.°, Violini 93.°, Violini 94.°, Violini 95.°, Violini 96.°, Violini 97.°, Violini 98.°, Violini 99.°, Violini 100.°. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The page number '92.3' is written in the bottom right corner.

92.3

480

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are several annotations in the left margin, including "mp" (mezzo-piano), "C.F. 14", "C.F. 9", and "C.F. 14". The paper shows signs of age, with some staining and discoloration. The handwriting is in dark ink, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

92.4

A handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Cornet, Trumpet, Horn, Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, and Double Bass. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ff*. There are also some red markings and annotations throughout the score. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

94.2

485

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in ink and consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Voyez, voyez j'ai les mains pleines". The middle staff is a piano accompaniment. The bottom staff is a bass line. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. There are some corrections and markings throughout the score, including a large '3' above a measure in the vocal line. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. In the bottom right corner, the number "95.1" is written.

95.1

486

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 95.4. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in D, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation is in red ink on aged paper.

Flute
Oboe
Cl. D
Cl. Bb
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone
Timpani
Violin
Viola
Cello
Double Bass

95.4

95.4

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into two systems. The upper system includes staves for Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarini (Clarinets), Fagotti (Bassoons), Trombe (Trumpets), Tromboni (Trumpets), and Timpani (Tympani). The lower system is for strings, with parts for Violini (Violins), Violoncelli (Violoncellos), and Contrabbassi (Double Basses). The notation is dense, featuring various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *f* (forte). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score. The paper shows signs of wear, including creases and tears, particularly on the right side.

96.1

Handwritten musical score for a large ensemble, including parts for Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, and various percussion instruments. The score is written on aged, yellowed paper with multiple staves and includes performance markings like "vivo" and "rit.".

Instrument parts visible on the left side of the page include:

- Flute
- Clarinet
- Saxophone
- Trumpet
- Trombone
- Drum
- Cymbals
- Upright Bass
- Double Bass
- Celli
- Bass

Performance markings and dynamics include:

- vivo*
- rit.*
- whats*
- rittle*

The score is organized into measures across several systems. The paper shows signs of age, including creases and discoloration.

A handwritten musical score on aged, yellowed paper with significant wear and tear, particularly along the right edge. The score is organized into several systems of staves. The top system includes staves for woodwinds (labeled 'ob.'), strings (labeled 'Violini'), and a section marked 'piano'. The middle system features a 'Tromba' staff and a 'Tamburo' staff. Below this is a large section of staves that has been crossed out with a large diagonal slash. The bottom system contains a dense arrangement of staves, likely for a keyboard instrument, with markings such as 'marcato' appearing twice. The paper is heavily creased and stained, and the handwriting is in dark ink.

96.3

490

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple systems of staves. The score includes lyrics and performance markings such as *Allige*, *Andante*, and *Allegro*. The lyrics are written in Italian and include phrases like "Dadi", "mi si spara nella", "Ma he' oli' cona un'ic", "di madre mia", "Amore", "2. Mi si spara nel", "ra' no' un'ic", and "rouc' (sic) un'ic". The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including a horizontal crease and some discoloration.

97.1

97.1

492

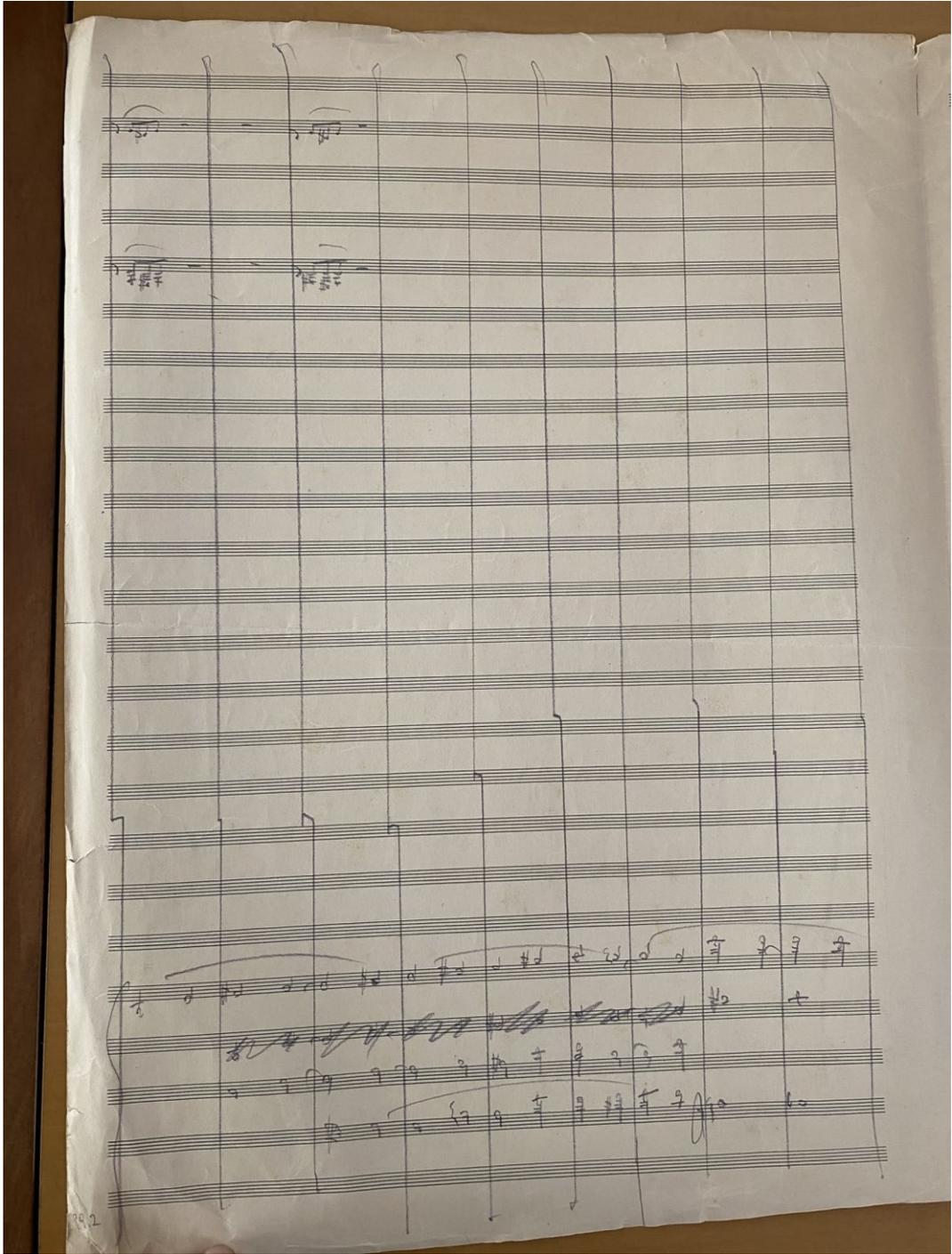
A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features several horizontal staves. The notation is written in dark ink and includes various symbols, including what appears to be a treble clef, a key signature with a sharp sign, and rhythmic markings. There are some large, bold strokes and a few numbers (e.g., 9) interspersed with the notes. The handwriting is somewhat cursive and appears to be a personal or working draft. The paper is slightly wrinkled and has a small number '98.1' written in the bottom right corner.

98.1

This image shows a page of handwritten musical notation for a symphony orchestra, identified as page 99.1. The score is written on aged, yellowed paper and is organized into two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tp.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), and Cymbal (Cym.). The second system includes staves for Violin (Viol.), Viola (Vcl.), and Cello (Vclon.). The notation is in a common time signature (C) and features various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2'. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

99.1

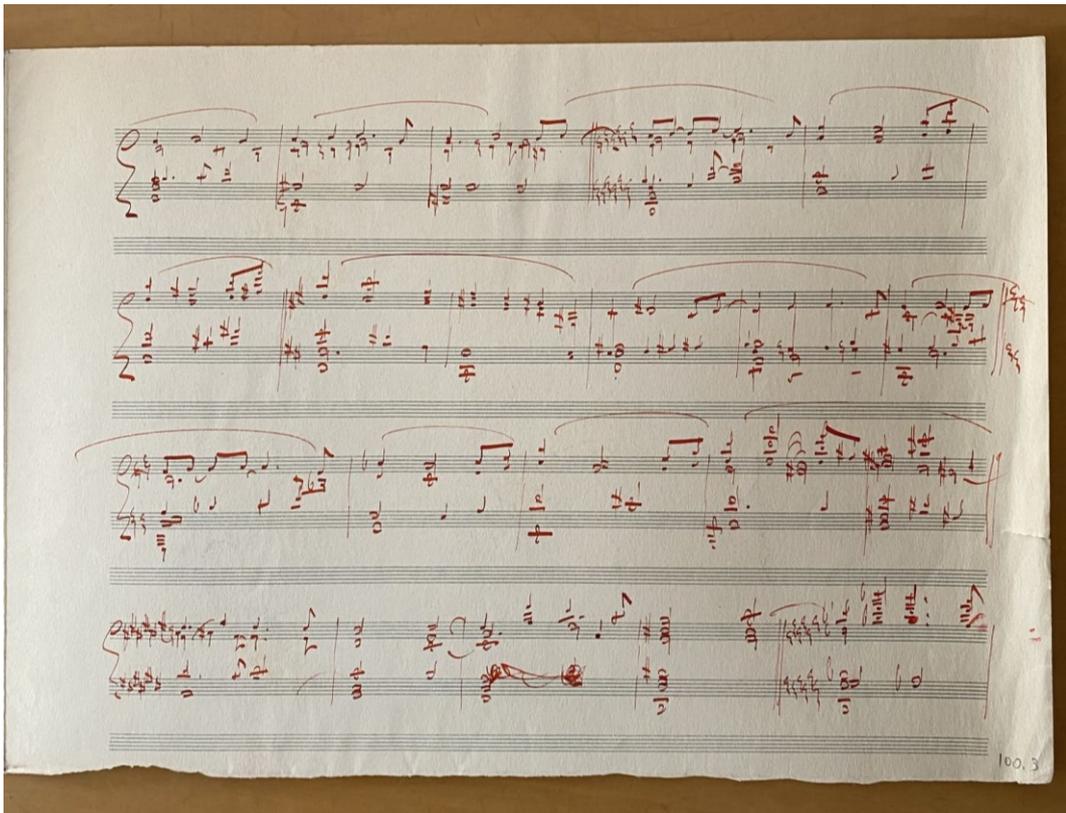
494



99.2

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page contains three systems of staves. The top system consists of two staves with musical notation. The middle system consists of two staves with lyrics written in a cursive hand below the notes. The bottom system consists of two staves with musical notation. The paper shows signs of age, including creases and discoloration. A small number '1009' is visible in the bottom left corner of the page.

100.2



100.3

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The score is written on a single sheet of paper with a torn bottom edge. The instruments listed on the left are:

- Flauti
- Oboi
- Clarin
- Fag
- Coro
- 3²
- Violon
- Vcl
- Cell
- Bassi

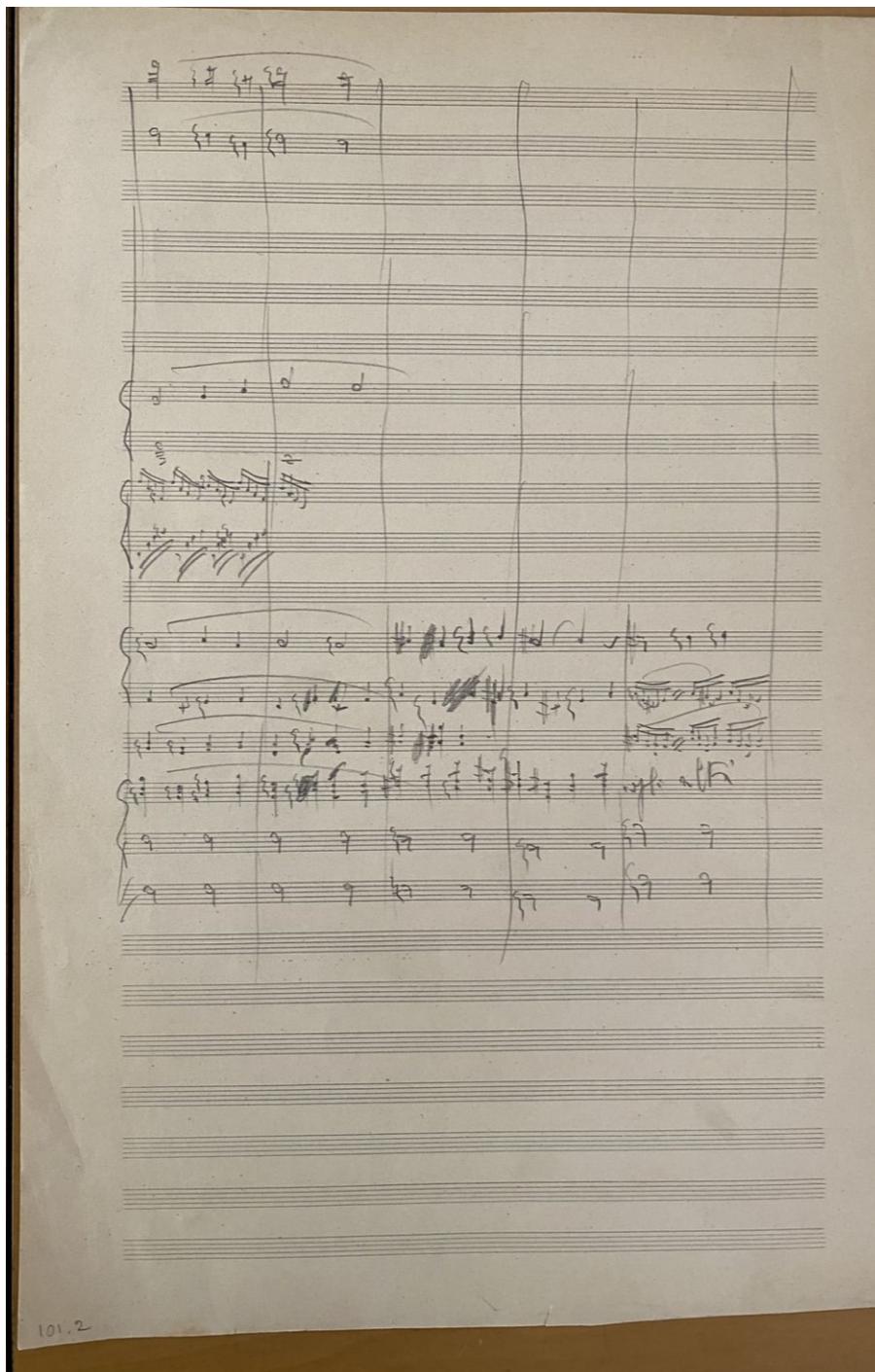
The woodwind parts (Flauti, Oboi, Clarin, Fag, Coro) are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The string parts (Violon, Vcl, Cell, Bassi) are written in bass clef. The score consists of two systems of staves. The first system contains five staves for woodwinds and one for strings. The second system contains four staves for strings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A small number '100.4' is visible in the bottom right corner of the page.

100.4

Flute
Oboe
Clarinet
Bassoon
Trumpet
Trombone
Percussion
Violin
Viola
Cello
Double Bass

101,1

101.1



101.2

A handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written on ten staves. The top four staves are filled with dense, complex notation in black ink, featuring many notes, beams, and some scribbled-out sections. The bottom six staves are mostly empty, with only a few scattered notes and a vertical red line drawn through them. The paper has a slightly textured appearance and some minor staining.

102.2

102.2

502

Handwritten musical score for a large ensemble, page 31. The score is written on aged paper and includes a circled number '15' in the top left corner. The instruments listed on the left side are:

- Fl. (Flute)
- Fl. (Flute)
- Hr. (Horn)
- Cor. A (Trumpet A)
- Cl. (Clarinet)
- Bass
- Cor. 1 (Trumpet 1)
- Cor. 2 (Trumpet 2)
- 1. et 2. Tromp. (Trumpets 1 and 2)
- 3. Tromp. et tuba (Trumpet and Tuba)
- Tiubl. (Tuba)
- Cymb. Tam-tam. (Cymbal and Tam-tam)
- Org. (Organ)
- Violoncel. (Violoncello)
- Basson. (Bassoon)
- Cont. (Contrabass)
- Cell. (Cello)
- Bass. (Bass)

The score is divided into measures, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number '103.1' is visible in the bottom right corner of the manuscript.

103.1

503

104.1

Qui chi ve han lo *ff* - sia del Pie-

App. *ff*

Cinquel.

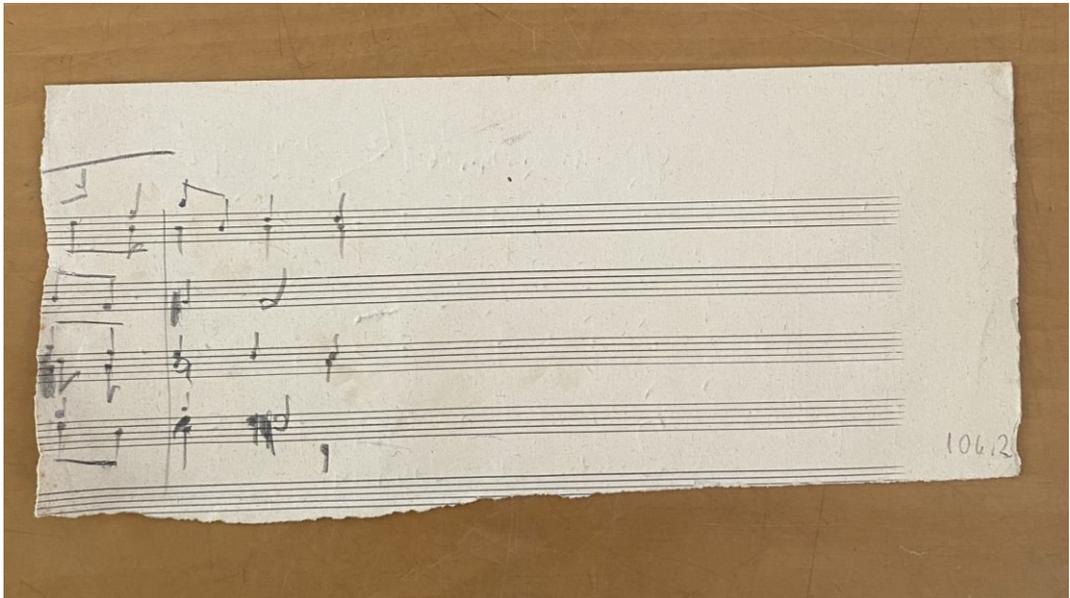
Ten.

Mus.

Qui chi ve han lo

A handwritten musical score on aged paper, featuring four staves. The top staff is for voice, with lyrics 'Qui chi ve han lo' and 'ff - sia del Pie-'. The second staff is for 'App.' (Appassionato), the third for 'Cinquel.' (Cinqueluppo), the fourth for 'Ten.' (Tenore), and the fifth for 'Mus.' (Musica). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff'.

104.1



104.2

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves for various instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The score is written in red ink. The instruments listed on the left side of the staves are:

- Flute
- Clarinet
- Cornet
- Trumpet
- Trombone
- Cello
- Bass
- Violin
- Viola
- Celli
- Bassi

At the bottom of the page, there is a handwritten signature and the name of the composer:

Franz Liszt
Coman la la Mamma
Fanelli

105.1

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Libretti, partiture, disposizioni sceniche, opere di Boito

Ds Mef

Disposizione scenica per l'opera «Mefistofele» | di Arrigo Boito | compilata e regolata secondo le istruzioni dell'autore da Giulio Ricordi, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 45401).

Ds Otello

Disposizione scenica per l'opera «Otello» / dramma lirico in quattro atti / versi di Arrigo Boito / musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la Messa in scena del Teatro alla Scala Milano, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 52159).

Lib

ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, Milano, Ricordi, 1924.

Lib Mef

ARRIGO BOITO, *Mefistofele / Opera / di / Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 63744).

Milano, Archivio Ricordi, ICON.13614

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

Nardi 1942^b

PIERO NARDI (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, 1942.

Parma, Biblioteca Palatina, ψ.I.61/I-V

Partitura autografa manoscritta del *Nerone*, 5 voll.

Part

ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in quattro atti*, partitura d'orchestra, Milano, Ricordi, 1925.

Part Trist

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1860.

Sp

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

Sp Gio

AMILCARE PONCHIELLI, *La Gioconda. Opera completa per canto e pianoforte*, riduz. cantoe piano di M. Saladino, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 44864).

Sp Mef

ARRIGO BOITO, *Mefistofele. Opera completa per canto e pianoforte* | *Arrigo Boito*, riduz. canto e piano di M. Saladino, Milano, Ricordi, s.d. (n. ed. 46855).

Tragedia

ARRIGO BOITO, *Nerone. Tragedia in V atti*, Milano, Treves, 1901. Carteggi Conati-Medici 1978

MARCELLO CONATI e MARIO MEDICI, *Carteggio Verdi - Boito*, Parma, Istituto di studiverdiani, 1978.

De Rensis 1927

RAFFAELLO DE RENSIS, *L'«Amleto» di A. Boito. Con lettere inedite di Boito, Mariani e Verdi*, Ancona, La Lucerna, 1927.

De Rensis 1932

RAFFAELLO DE RENSIS (a cura di), *Arrigo Boito. Lettere raccolte e annotate da Raffaello De Rensis*, Milano, Casa Ed. di Novissima, 1932.

De Rensis 1934

RAFFAELLO DE RENSIS, *Franco Faccio e Verdi. Carteggi e documenti inediti*, Milano, Treves, 1934.

De Rensis 1961

RAFFAELLO DE RENSIS, *Nuovo incontro con Toscanini*, in *Musiva Vista*, Milano, Ricordi, 1961.

Gara 1958

EUGENIO GARA (a cura di), *Carteggi, pucciniani*, Milano, Ricordi, 1958.

Geron 1980

GASTONE GERON, *Lettere d'amore Duse - Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/5 (maggio 1980), pp. 44-48.

Luzio 1936-1947

ALESSANDRO LUZIO (a cura di), *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale accademia d'Italia- Accademia nazionale dei Lincei, 1936-1947.

Mariani 2000

ANTONIO MARIANI, *Luigi Mancinelli. Epistolario*, Lucca, LIM, 2000.

Minnucci 2014

FRANCA MINNUCCI (a cura di), *Eleonora Duse / Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014.

Palmiero 2004

ORESTE PALMIERO, *Il carteggio Arrigo Boito - Antonio Fogazzaro*, in J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, Ismez, s.a. [2004], pp.303-324.

Puppa 2007

PAOLO PUPPA, *Lettere impossibili: Lettere di Corrado Govoni ed Eleonora Duse*, «Passages», I, pp. 267-275.

Radice 1979

RAUL RADICE, *Eleonora Duse - Arrigo Boito. Lettere d'amore*, Milano, Il Saggiatore, 1979.

Biografie

Adami 1933

GIUSEPPE ADAMI, *Giulio Ricordi e i suoi musicisti*, Milano, Treves - Treccani - Tuminelli, 1933.

Adami 1945

GIUSEPPE ADAMI, *Giulio Ricordi: l'amico dei musicisti italiani*, Milano, Domus, 1945.

Albertini 1945

ALBERTO ALBERTINI, *Vita di Luigi Albertini*, Roma, Mondadori, 1945.

De Rensis 1942

RAFFAELLO DE RENSIS, *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, Firenze, Sansoni, 1942.

Mintzer 2001

CHARLES MINTZER, *Rosa Raisa: A Biography of a Diva with Selections from Her Memoirs*, Lebanon, Northeastern UP, 2001.

Nardi 1942^a

PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, 1942.

Rasi 1986

LUIGI RASI, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986.

Ricci 1924

CORRADO RICCI, *Arrigo Boito*, Treves, Milano, 1924.

Romuldo 1924

ROMULDO GIANNI, *Il Nerone di Arrigo Boito, seconda edizione riveduta, con aggiunte, e con tre lettere del Maestro*, Torino, Bocca, 1924

Sacchi 1951

FILIPPO SACCHI, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1951.

Dizionari, enciclopedie e repertori

Bosc 1910

ERNEST BOSCH, *Glossaire raisonné de la divination, de la magie et de l'occultisme*, Paris, Librairie du XXe siècle, 1910.

Capello 1837

LUIGI CAPELLO, *Dizionario mitologico di tutti i popoli e sue relazioni con la storia di Luigi Capello Conte di Sanfranco*, recato dal francese in italiano dal Prof. Benedetto Perotti con molte aggiunte dell'autore e del traduttore, 2 voll., Torino, G. Pomba, 1837.

Darenberg-Saglio 1870-1896

CHARLES DARENBERG e EDMOND SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines, d'après les textes les monuments, contenant l'explication des termes qui se rapportent aux moeurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, au costume, au mobilier, à la guerre, à la marine, aux métiers, aux monnaies, poids et mesures etc. et en général à la vie publique et privée des anciens, ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs sous la direction de MM. Ch. Darenberg et Edm. Saglio, 9 voll., Paris, Hachette, 1870-1896.*

Friedländer 1865-1874

LUDWIG FRIEDLÄNDER, *Civilisation et moeurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, par L. Friedlaender Professeur à l'Université de Koenigsberg, traduction libre faite sur le texte de la deuxième édition allemande avec des considérations générales et des remarques par Ch. Vogel, 4 voll., Paris, Reinwald, 1865-1874.

Loewenberg 1978

LOEWENBERG, *Annals of Opera*, London, Calder, 1978 (1955¹).

Mommsen-Marquardt-Krüger 1887-1894.

THEODORE MOMMSEN, JOACHIM MARQUARDT e PAUL KRÜGER, *Manuel des Antiquités romaines*, par Th. Mommsen, J. Marquardt, P. Krueger, traduit de l'Allemand sous la direction de Gustave Humbert, 16 voll., Paris, Thorin, 1887-1894.

Rich 1861

Dictionnaires des Antiquités romaines et grecques, accompagnées par 2000 gravures d'après l'antique représentant tous les objets de divers usages d'art et d'industrie, des Grecs et des Romains par Antony Rich, traduit de l'anglais sous la direction de M. Chéreau, Paris, Firmin-Didot, 1861.

Tintori 1979

GIAMPIERO TINTORI, *Cronologia. Opere, balletti, concerti, 1778-1977*, s.l., Grafica Gutenberg, 1979.

Wearing 1982

J.P. WEARING, *The London Stage 1910-1919: A Calendar of Productions, Performers, and Personnel*, I, Lanham, Rowman & Littlefield, 1982.

Periodici (in ordine cronologico)

THEODORE PAVIE, *Les Harvis de l'Égypte et les Jongleurs de l'Inde*, «Revue des Deux Mondes», XXXIII/IV (ago. 1840), pp. 461-469.

GIULIO RICORDI, *Analisi musicale del Mefistofele di Arrigo Boito*, in «Gazzetta Musicale di Milano», XXIII/11 (15 mar. 1868), p. 83.

S.F., *Mefistofele di A. Boito al Teatro alla Scala*, «Gazzetta Musicale di Milano», XXXVI/22 (29 mag. 1881), pp. 201-205.

Nuovi libri, in «L'Illustrazione Italiana», XVII/1 (5 gen. 1890), p. 13. Senza titolo, «Lettere e Arti», II/1 (18 gen. 1890), p. 13.

Luigi Capranica, «L'Illustrazione Italiana», XVIII/3 (18 gen. 1891), p. 42.

ACHILLE TEDESCHI, *Nerone tragedia di Arrigo Boito*, «L'Illustrazione Italiana» (12 mag. 1901), pp. 331-335.

RAFFAELLO BARBIERA, *Nerone, tragedia di Arrigo Boito (considerata nella storia, nella letteratura, nel teatro)*, «Gazzetta Musicale di Milano», LVI/21 (23 mag. 1901), pp. 321-325.

FILIPPO T. MARINETTI, «*Nerone*», *tragédie et livret d'opéra, par A. Boito (Trèves éditeurs, Milan)*, «La Plume Littéraire, Artistique et Sociale», XII/295 (1901), pp. 601-604.

FILIPPO T. MARINETTI, *Une Camorra Milanaise*, «L'Art Dramatique et Musicale. Annuaire des artistes et des oeuvres», I/1 (1911), pp. 254-255.

Notizie, «Il Mondo Artistico», XLV/33 (21 lug. 1911), p. 6.

CARLO D'ORMEVILLE, *Arrigo Boito*, «Gazzetta dei Teatri», LXXX/12 (13 giu. 1918), p. 1.

MARCO E. BOSSI, *Arrigo Boito*, «Cronaca delle Belle Arti», V/9-12 (set.-dic. 1918), pp. 45-48.

ARTURO POMPEATI, *Nerone sulla scena*, «La lettura», XXIV/2 (1 feb. 1924), pp. 81-89.

GIOVACCHINO FORZANO, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», XXIV (1 mar.), pp. 169-178.

BRUNO BARILLI, *La prima del «Nerone» alla Scala*, «Corriere Italiano», II/104 (2 mag. 1924), p. 7.

CARLO GATTI 1924, *Arrigo Boito e il «Nerone»*, «L'Illustrazione Italiana», LI/18 (4 mag. 1924), pp. 556-585.

CARLO GATTI, «*Nerone*». *Il poema tragico*, «L'Illustrazione Italiana», LI/8 (4 mag. 1924), p. 583.

CAMILLE BELLAIGUE, *Revue musicale. Théâtre de la Scala de Milan: «Nerone», tragédielyrique d'Arrigo Boito*, «Revue des Deux Mondes», XCIV/7 (1 lug. 1924), pp. 217-226.

Adami 1943

GIUSEPPE ADAMI, *Il quinto atto del «Nerone»*, «Il Popolo d'Italia», XXX/43 (12 feb. 1943), p. 3.

ETTORE ROMAGNOLI, *Boito, Nerone e l'Oriente*, «La lettura», XXIV/3 (1 mar. 1924), pp.161-168.

GUIDO PERI, Storia dell'illuminazione dei teatri. L'illuminazione elettrica ai tempi nostri, «Sincronizzando. Rivista mensile di elettrotecnica e varietà», 8 (ago. 1927), pp. 505-519.

Manoscritti

Parma, Biblioteca del Conservatorio «A. Boito», fondo Boito. Parma, Biblioteca Palatina, Epistolario Boito.

Venezia, Fondazione Cini, fondo Boito.

Studi

Adkins Chiti 2000

PATRICIA ADKINS CHITI, *The Mezzo-soprano Voice: the Melodramatic Soul of Enchantment, Evil, Motherhood, and Masculinity*, in G. Busch-Salmen e E. Rieger (a cura di), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen- Selbstzeugnisse*, Herbolzheim, Centaurus, pp. 63-78.

Agosti 1994

GIACOMO 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, Olschki, 1994, pp. 509-518.

Alberti 1994

CARMELO 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, Olschki, 1994, pp.485-508.

Allens 1983

VIRGINIA ALLENS, *The Femme Fatale: Erotic Icon*, New York, Whitston Publishing Company, 1983.

Andreoli 2017

ANNAMARIA ANDREOLI, *Più che l'amore: Eleonora Duse e Gabriele D'Annunzio*, Venezia, Marsilio, 2017.

Ashbrook 1988

WILLIAM ASHBROOK, *Boito and the 1868 «Mefistofele» Libretto as a Reform Text*, in A. Groos e R. Parker (a cura di), *Reading Opera*, Princeton, Princeton UP, 1988, pp. 268-287.

Ashbrook 1998

WILLIAM ASHBROOK, *La disposizione scenica per il «Mefistofele» di Boito. Studio critico*, in W. Ashbrook e G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998, pp. 7-18.

Ashbrook-Guccini 1998

WILLIAM ASHBROOK E GERARDO GUCCINI (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998.

Ashbrook-Powers 1991

WILLIAM ASHBROOK E HAROLD POWERS, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton UP, 1991 (trad. it. G. Dotto, Milano, Ricordi, 2006).

Barthes 1966

ROLAND BARTHES, *Zazie e la letteratura*, in *Id.*, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966.

Bel 2002

JACQUELINE BEL, *The Femme Fatale in Literature: the Beautiful, Merciless Woman*, in H.W. Van Os (a cura di), *Femmes Fatales: 1860-1910*, Groninger, Groninger Museum, 2002, pp. 55-65.

Bergeron 2000

KATHERINE BERGERON, *Mélisande's Hair, or the Trouble in Allemonde: A Postmodern Allegory at the Opéra-Comique*, in M.A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton UP, 2000, pp. 160-185.

Borrelli

GIOVANNI BORRELLI, *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. «Nerone» 1924*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

Brooks 2000

PETER BROOKS, *Body and Voice in Melodrama and Opera*, in M.A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, Princeton UP, 2000, pp. 118-134.

Brokoph-Mauch 1995

GUDRUN BROKOPH-MAUCH, *Salome and Ophelia: The Portrayal of Women in Art and*

Literature at the Turn of the Century, in C. Berg, F. Durieux, G. Lernout (a cura di), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1995, pp. 466-474.

Budden 1984

JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi, III*, Londra, Cassell, 1984 (trad. it. Torino, EDT, 1988).

Buroni 2008-2009

EDOARDO BURONI, *Arrigo Boito librettista. Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale*, tesi di dottorato di ricerca, Milano, Università degli studi, 2008-2009.

Buroni 2013

EDOARDO BURONI, *La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di «Nerone»*, in I. Bonomi e L. Clerici (a cura di), *Parole & immagini: tra arte e comunicazione*, Torino, aAccademia UP, 2013, pp. 213-276.

Busoni 1887

FERRUCCIO BUSONI, *Verdi's Otello: eine kritische Studie*, in «Neue Zeitschrift für Musik», LIV/12 (23 mar. 1887), p. 125-127.

Busoni 1977

FERRUCCIO BUSONI, *Stato della musica in Italia*, in F. D'Amico (a cura di), *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti di Ferruccio Busoni*, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 355-363.

Callegari 1890-1891

ETTORE CALLEGARI, *Nerone nella leggenda e nell'arte*, in «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienza, Lettere e Arti», XXVIII (1890-1891), pp. 1-341.

Caneva 2016

GIULIA CANEVA, *Il Codice Botanico di Augusto*, Roma, Gangemi, 2016.

Capra 1996

MARCO CAPRA, *L'illuminazione sulla scena verdiana, ovvero «L'arco voltaico non acceca la luna?»*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto di studi verdiani, 1996, pp. 230-264.

Celletti 1974

RODOLFO CELLETTI, *Caratteri della vocalità di Verdi*, in M. Medici e M. Pavarani (a cura di), *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani, 12-27 giugno 1972, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 81-88.

Celletti 1977

RODOLFO CELLETTI, *La vocalità romantica*, in *Id.*, G. Marchesi e C. Parmentola (a cura di), *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, III/1, Torino, UTET, 1977, pp. 3-320.

Cixous 1976

HÉLÈNE CIXOUS, *The Laugh of the Medusa*, «Signs», I/4 (Summer 1976), pp. 875-893.

Clément 1979

CATHERINE CLEMENT, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grassert & Fasquelle, 1979 (trad. it. Venezia, Marsilio, 1979).

Comoy Fusaro 2007

EDWIGE COMOY FUSARO, *Nevrosi fra medicina e letteratura. Approccio epistemologico alle malattie nervose nella narrativa italiana (1865-1922)*, Firenze, Polistampa, 2007.

Conati 1996

MARCELLO CONATI, *Il cantante in scena... fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo...*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del congresso internazionale di studi, Parma, 28-30 settembre 1994, Parma, Istituto di studi verdiani, 1996, pp. 265-272.

Cresci Marrone 1994

GIOVANNELLA 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, Olschki, 1994, pp. 473-484.

Croce 1914

BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, I, Bari, Laterza, 1914.

d'Angelo 2004

EMANUELE D'ANGELO (a cura di), *Ero e Leandro. Tragedia lirica in due Atti di Arrigo Boito*, Bari, Palomar, 2004.

d'Angelo 2010

EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

d'Angelo 2013

EMANUELE D'ANGELO, *Il primo «Mefistofele»*, Venezia, Marsilio, 2013.

d'Angelo 2016

EMANUELE D'ANGELO, *Boito e Shakespeare prima di Verdi. Genesi e fonti dell'«Amleto» del 1865*, «Verdiperspektiven», I (2016), pp. 43-66.

d'Angelo-Riva 2004

EMANUELE D'ANGELO E FEDERICA RIVA, *I quaderni lessicali di Arrigo Boito nel museo storico del Conservatorio di Musica di Parma*, in «Studi verdiani», 18 (2004), pp. 63-147.

Della Corte 1981

ANDREA DELLA CORTE, *Arturo Toscanini*, Pordenone, Studio Tesi, 1981.

Dijkstra 1986

BRAM DIJKSTRA, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford, Oxford UP, 1986 (trad. it. M. Farioli, Milano, Garzanti, 1988).

Dolfi 1993

ANNA DOLFI (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.

Dolfi 2015

ANNA DOLFI (a cura di), *Non finito, opera interrotta e modernità*, Firenze, Firenze UP, 2015.

De Van 1992

GILLES DE VAN, *Verdi: Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (eng. transl. G. Roberts, Chicago, University of Chicago Press, 1998).

Emonds 1997

FRIEDERIKE B. EMONDS, *Femme Fragile*, in F. Eigler e S. Kord (a cura di), *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport, Greenwood Press, 1997, pp. 165-166.

Ferraris 1986

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

Filippi 1881

FILIPPO FILIPPI, *La musica a Milano*, in *Milano 1881*, Milano, Ottino, 1881, pp. 273-310.

Finney 1989

GAIL FINNEY, *Women in Modern Drama: Freud, Feminism, and European Theater at the Turn of the Century*, Ithaca-London, 1989.

Forest - Frostisi-Ducroux - Pinchon 2012

MARIE-CÉCOLE FOREST, FRANÇOISE FRONTISI-DUCROUX E PIERRE PINCHON (a cura di), *Gustave Moreau / Hélène de Troie: la beauté en majesté*, catalogo della mostra tenutasi al Musée National G. Moreau, 21 marzo-29 giugno 2012, Paris, Musée National G. Moreau, 2012.

Forzano 1924

GIOVACCHINO FORZANO, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», XXIV (1 marzo), pp. 169-178.

Frassati 1967

LUCIANA FRASSATI (a cura di), *Il Maestro Arturo Toscanini e il suo mondo*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1967.

Freccero 2017

RENATA FRECCERO, *Il sentimento del «non-finito»*, Broni, Altravista, 2017.

Gallia 1986

FRANCESCO GALLIA, *Wagner e Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 127-135.

Gatti 1974

HILARY GATTI, *Arrigo Boito discepolo di Shakespeare*, in «Studi inglesi», I (1974), pp. 317-365.

Gavazzeni 1966

GIANANDREA GAVAZZENI, *Le antitesi di Boito. Una eventuale «rilettura» del Nerone*, «L'Opera», II/4 (lug.-set. 1966), pp. 11-16.

Gavazzeni 1994-1995

GIOVANNI GAVAZZENI, *Il teatro di Nerone. Storia e commento al V atto del Nerone di Arrigo Boito*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, 1994-1995.

Geron 1980

GASTONE GERON, *Lettere d'amore Duse - Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/5 (maggio 1980), pp. 44-48.

Giani 1924

ROMUALDO GIANI, *Il «Nerone» di Arrigo Boito, seconda edizione riveduta, con aggiunte, e con tre lettere del Maestro*, Torino, Bocca, 1924 (1901¹).

Giardina 2011

ANDREA GIARDINA, *Nerone o dell'impossibile*, in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile – 18 settembre 2011), Milano, Elcta, 2011, pp. 2-10.

Girardi 1986

MICHELE GIRARDI, *Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove edizioni, 1986, pp. 95-106.

Girardi 1994

MICHELE GIRARDI, *Fonti francesi del «Falstaff». Alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, 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, Olschki, 1994, pp. 395-430.

Girardi 1995

MICHELE GIRARDI, «*Mefistofele*»: *un'affascinante utopia*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 27-37.

Girardi 2017

MICHELE GIRARDI, *Mefistofele Triumphant - From the Ideal to the Real*, in L. Fitzsimmons (a cura di), *Oxford Handbook of Faust in Music*, Oxford, Oxford UP, 2017, pp. 317-342.

Gnoli 1883

DOMENICO GNOLI, *Nerone nell'arte contemporanea*, in *Id., Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1883, pp. 241-284.

Groos 1996

ARTHUR GROOS, *Tra realismo e nostalgia. Il libretto della «Bohème»*, in «*La bohème*» di Giacomo Puccini. *Cento anni. 1 febbraio 1896-1996*, Torino, Teatro Regio 1996, pp. 41-

59.

Guarnieri Corazzol 1994

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Scapigliatura e musica: il primo «Mefistofele»*, 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, Olschki, 1994, pp. 213-231.

Guarnieri Corazzol 2000

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Milano, Sansoni, 2000.

Guarnieri Corazzol 2002

ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Drammaturgia musicale d'avanguardia: da Boito a d'Annunzio*, in F. Bruni (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Venezia, Marsilio, pp. 391-407.

Guccini 1995

GERARDO GUCCINI, *Spettacolo e visione nella drammaturgia di Arrigo Boito*, in *Mefistofele*, programma di sala del Teatro alla Scala di Milano, Milano, Teatro alla Scala, 1995, pp. 39-61.

Guccini 1998

GERARDO GUCCINI, *I due «Mefistofele» di Boito: drammaturgie e figurazioni, con particolare riferimento ai rapporti fra la Disposizione scenica e gli allestimenti di Milano (Teatro alla Scala 1868, 1881), Bologna (Teatro Comunale 1875) e Venezia (Teatro Rossini 1876). Studio critico*, in W. Ashbrook e G. Guccini (a cura di), *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano, Ricordi, 1998.

Gui 1924

VITTORIO GUI, *Nerone di Arrigo Boito*, Milano, Bottega di Poesia, 1924.

Hepokoski-Viale Ferrero 1990

JAMES HEPOKOSKI E MERCEDES VIALE FERRERO (a cura di), *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990.

Huysmans 1883

JORIS-KRAL HUYSMANS, *L'art moderne*, Paris, Librairie Plon, 1902.

Kandinsky 1952

WASSILY KANSINSKY, *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, Berna,s.n., 1952 (trad. it. E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2005).

Kramer 2000

LAWRENCE KRAMER, *Opera: Two or Three Things I know about Her*, in M. A. Smart (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, 2000, pp. 186-203.

Lualdi 1969

ALESSANDRO LUALDI, *Boito ai margini del cinquantenario*, in «Opera», V/14-15 (ott.-dic. 1969), pp. 3-10.

Mariano 1951

EMILIO MARIANO, *Sentimento del vivere*, Milano, Mondadori, 1951.

Marini 1968

VINICIO MARINI, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e Classicismo*, Torino, Loescher, 1968.

Masini 1973

FERRUCCIO MASINI, *Lo sguardo della Medusa (D'Annunzio e Hofmannstahl)*, in «Studi Germanici» (Nuova Serie), XI/1-2 (feb.-giu. 1973), pp. 299-310.

McClary 1990

SUSAN MCCLARY, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1990.

MCCLARY, *Carmen*, Cambridge, Cambridge UP, 1992.

Menon 2010

ELIZABETH K. MENON, *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2006.

Minnucci 2014

FRANCA MINNUCCI (a cura di), *Eleonora Duse / Gabriele d'Annunzio. Come il mare io ti parlo. Lettere 1894-1923*, Milano, Bompiani, 2014.

Miziołek 2011

JERZY MIZIOŁEK, *Lux in tenebris. Nerone e i primi cristiani nelle opere di Enrico Siemiradzki e Jan Styka*, in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile – 18 settembre 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 28-37.

Miziołek 2009-2010,

JERZY MIZIOŁEK, «*Le torce di Nerone*» e altri capolavori di Henryk Siemiradzki: un pittore polacco a Roma, in «Atti dell'Accademia Polacca», I (2009-2010), pp. 135-154.

Morelli 1994^a

GIOVANNI MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994.

Morelli 1994^b

GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul Nerone*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 519-555.

Nardi 1942^a

PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942.

Nardi 1942^b

PIERO NARDI (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Milano, Mondadori, 1942.

Newman 1983

ERNEST NEWMAN, *The Wagner Operas*, II, New York, Harper & Row, 1983 (1949¹).

Nikitopoulos 1994^a

ALISON TERBELL NIKITOPOULOS, *Fu il «Faust» di Goethe l'unica fonte del Mefistofele?*, in G. Morelli (a cura di), *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito (Fondazione Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia), Firenze, Olschki, 1994, pp. 233-259.

Nikitopoulos 1994^b

ALISON TERBELL NIKITOPOULOS, *Arrigo Boito's «Mefistofele»: poetry, music, and revisions*, PhD dissertation, Princeton, Princeton University, 1994.

Orecchia 2013

DONATELLA ORECCHIA, *Appunti sull'immaginario dei nervi e il corpo scenico ottocentesco*, in «Arabeschi», I/1 (gen.-giu. 2013), pp. 110-123.

Orselli 1968

CESARE ORSELLI, *Arrigo Boito: un riesame*, «Accademia Musicale Chigiana», XXV (1968), pp. 197-214.

Palmiero 2004

ORESTE PALMIERO, *Il carteggio Arrigo Boito - Antonio Fogazzaro*, in J. Streicher, S. Teramo e R. Travaglini (a cura di), *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani dall'Unità al primo Novecento. Scritti per Mario Morini*, Roma, Ismez, s. a. [2004], pp.303-324.

Pagliai 1967

MORENA PAGLIAI, *Un manifesto della Scapigliatura: «Il libro dei versi» di Arrigo Boito*, in «Letteratura», XXXI/85-87 (gen.-giu. 1967), pp. 125-134.

Panzacchi 1896

ENRICO PANZACCHI, *Arrigo Boito*, in *Id.*, *Saggi critici*, Napoli, Chiurazzi, 1896, pp. 197- 209.

Petronio 2004

PAOLO PETRONIO, *Le opere di Antonio Smareglia*, Trieste, Ed. Italo Svevo, 2004.

Pieri 1994

MARZIO PIERI, *Le faville dell'opera. Boito traduce Shakespeare*, 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, Olschki, 1994, pp. 145-211.

Polignano 1985

ANTONIO POLIGNANO, *Ponchielli, Boito e La Gioconda*, in G. Tintori (a cura di), *Amilcare Ponchielli*, Milano, Nuove Edizioni, 1985, pp. 67-76 .

Pompeati 1928

ARTURO POMPEATI, *Arrigo Boito. Poeta e musicista*, Firenze, La Nuova Italia, 1928.

Praz 1948

MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1992 (1948¹; I ed. assoluta Milano, Società editrice La Cultura, 1930).

Pucci 2011

GIUSEPPE PUCCI, *Nerone superstar*, in in A.M. Tomei e E.R. Rea (a cura di), *Nerone*, catalogo della mostra (Roma, Colosseo, Curia Iulia e tempio di Romolo al Foro Romano, Criptoportico neroniano, Domus Tiberiana, Museo Palatino, Vigna Barberini, Coenatio Rotunda, 12 aprile - 18 settembre 2011), Milano, Electa, 2011, pp. 38-44

Puppa 2007

PAOLO PUPPA, *Lettere impossibili: Lettere di Corrado Govoni ed Eleonora Duse*, «Passages», I (2007), pp. 267-275.

Puppa 2009

PAOLO PUPPA, *La Cleopatra di Eleonora*, in P. Puppa e M.I. Biggi (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 279-298.

Questa 1991

CESARE QUESTA, *Roma nell'immaginario operistico, 5. L'opera tardoromantica e decadentistica. «Nerone»: testo di A. Boito per la propria musica*, in *Lo spazio letterario di Roma antica, IV: L'attualizzazione del testo*, Roma, Salerno, 1991, pp. 348-355.

Raya 1980

GINO RAYA (a cura di), *Carteggio inedito Verga-Arrigo Boito*, in «L'osservatore politico-letterario», XXVI/12 (dic. 1980), pp. 51-62.

Roda 1984

VITTORIO RODA, *Il soggetto centrifugo. Studi sulla letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Bologna, Patron, 1984.

Romagnoli 1924

ETTORE ROMAGNOLI, *Boito, Nerone e l'Oriente*, «La lettura», XXIV/3 (1 mar. 1924), pp. 161-168.

Ross 1990

PETER ROSS, «E l'ideal fu sogno». Arrigo Boito und seine Reformoper «Mefistofele», «Jahrbuch für Opernforschung», 3 (1990), pp. 69-86.

Rossini 1986

PAOLO ROSSINI, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 35-52.

Rossini 2001

PAOLO 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, LIM, 2001, pp. 389-400.

Rutherford 2013

SUSAN RUTHERFORD, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge UP, 2013.

Salvetti 1977

GUIDO SALVETTI, *Il secondo Ottocento*, in G. Barblan, G. Carli-Ballola, C. Mosso, C. Parmentola, G. Pestelli e G. Salvetti (a cura di), *Storia dell'opera*, ideata da G. Barblan, diretta da A. Basso, III/2, Torino, UTET, 1977, pp. 303-498.

Scarsi 1972

GIOVANNA SCARSI, *Rapporto poesia-musica in Arrigo Boito*, Roma, Delia, 1972.

Smeregilia 1934

MARIO SMEREGILIA, *Antonio Smeregilia. Nella storia del teatro melodrammatico italiano dell'Ottocento*, Pola, Libreria Editrice Smaregilia, 1934.

Scarsi 1979

GIOVANNA SCARSI, *Scapigliatura e Novecento: poesia, pittura, musica*, Roma, Studium, 1979.

Scarsi 1981

GIOVANNA SCARSI, *Il rapporto fra le arti nella Scapigliatura: poesia - pittura - musica edesiti novecenteschi*, in «Otto/Novecento», V/1, gen.-feb. 1981, pp. 145-176.

Scorrano 1977

LUIGI SCORRANO, *Dante, Boito, (Bellaigue), la musica*, in «L'Alighieri», XVIII/2 (lug.-dic. 1977), pp. 9-25.

Senici 2005

EMANUELE SENICI, *Landscape and Gender in Italian Opera: The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge, Cambridge UP, 2005.

Small 1996

HELEN SMALL, *Love's Madness. Medicine, the Novel, and Female Insanity. 1800-1865*, Oxford, Oxford UP, 1996.

Smart 2000

MARY ANN SMART, *Introduction*, in *Ead.* (a cura di), *Siren Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton, 2000, pp. 3-16.

Smaregilia 1985

Antonio Smaregilia, *Lettere*, a cura di Gianni Mori e Marina Petronio, Roma, edizioni dell'Ateneo, 1985, lettera n. 42, p. 73.

Stewart 1998

SUZANNE R. STEWART, *Sublime Surrender: male Masochism at the Fin-de-siècle*, Ithaca-London, Cornell UP, 1998.

Tedeschi 1978

RUBENS TEDESCHI, «Addio, fiorito asil». *Il melodramma italiano da Boito al verismo*, Milano, Feltrinelli, 1978.

Thomalla 1972

ARIANE THOMALLA, *Die «femme fragile», ein literarischer Frauentyp der Jahrhundertwende*, Düsseldorf, Bertelsmann - Universitätsverl., 1972.

Tintori 1986^a

GIAMPIERO TINTORI (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986.

Tintori 1986^b

GIAMPIERO TINTORI, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 151-179.

Traversetti 2004

BRUNO TRAVERSETTI, *Explicit: l'immaginario romanzesco e le forme del finale*, Cosenza, Pellegrini, 2004.

Vazzoler 1973

LAURA VAZZOLER, *Eleonora Duse e Arrigo Boito: lo spettacolo dell'«Antonio e Cleopatra» di Shakespeare*, «Biblioteca teatrale», VI-VII (1973), pp. 65-83.

Viagrande 2008

RICCARDO VIAGRANDE, *Arrigo Boito. "Un caduto chèrubo", poeta e musicista*, Palermo, L'Epos, 2008.

Viale Ferrero 1994

MERCEDES VIALE FERRERO, *Boito inventore di immagini sceniche*, 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, Olschki, 1994, pp. 275-296.

Villa 1992

ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito Massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», 3/4 (mag.-ago. 2001), pp. 5-51.

Villa 1994

ANGELA IDA VILLA, *Arrigo Boito teorico e poeta scapigliato*, «Otto/Novecento», 2 (mar.- apr. 1994), pp. 135-195.

Villa 2001

ANGELA IDA VILLA (a cura di), *Arrigo Boito. Opere letterarie*, Milano, Ed. Otto/Novecento, 2001.

Villa 2006

ANGELA IDA VILLA, *Nuove fonti per «Il sabato del villaggio». I fiori per la festa: le rose e le viole “festive” di Pindaro (fr. 75) e le grandi Dionisie di primavera*, «Otto/Novecento», 1 (2006), pp. 1-33.

Villa 2014

ANGELA IDA VILLA, *La modernità dell'antico. La divina ispirazione del poeta moderno alla maniera di quelli antichi e il ritorno di Dioniso, di Pan e del gladiatore Spartaco nelle poesie giovanili di Giovanni Pascoli*, Milano, EDUCatt, 2012.

Violi 2004

ALESSANDRA VIOLI, *Il teatro dei nervi. Fantasmii del moderno da Mesmer a Charcot*, Milano, Mondadori, 2004.

Wolzogen 1882

HANS VON WOLZOGEN, *Thematischer Leitfaden durch die Musik des «Parsifal», nebst einem Vorworte über den Sagenstoff des Wagner'schen Drama*, Leipzig, Gebrüder Senf, 1882 (eng. transl. E.C. Carrick, New York, Schirmer, 1890).

Sitografia

Archivio Ricordi: < http://www.ricordicompany.com/archivio_index.php?lang=ita >.

BiASA: Periodici italiani digitalizzati della Biblioteca di Storia dell'Arte - Polo Museale del Lazio: < <http://periodici.librari.beniculturali.it/> >.

Internet Archive: < <https://archive.org/> >.

Internet culturale: < <http://www.internetculturale.it/> >.

J-stor (Trusted Archives for Scholarship): < <http://www.jstor.org/> >. Libretti d'opera: < <http://www.librettidopera.it/> >.