

Roberto Fedi

*Scritture ottocentesche*

Indagini su prose di romanzo, fiabesche,  
popolari, militanti (e su due falsi,  
un poeta, un conte e un po' di Novecento)

I



LE CÁRITI EDITORE

## SOMMARIO

Introduzione. Uno sguardo sull'Ottocento	9
Scritture ottocentesche	17
Parte prima	19
Parte seconda	525
Appendice	577
Indice dei nomi	637
Indice generale	651

#### 4. UN POETA FRA PARADISO E INFERNO: ARRIGO BOITO

E sogno un'Arte eterea  
che forse in cielo ha norma,  
franca dai rudi vincoli  
del metro e della forma,  
piena dell'Ideale  
che mi fa batter l'ale  
e che seguir non so. [...]

Questa è la vita! l'ebet  
vita che c'innamora,  
lenta che pare un secolo,  
breve che pare un'ora;  
un agitarsi alterno  
fra paradiso e inferno  
che non s'accheta più!

Boito, *Dualismo* (1864)

Faust [...] venduto all'inferno e al paradiso, completa incarnazione del dualismo umano, [...] è l'uomo-scommessa, [...] il mago che ha vissuto due vite, la prima colla testa, la seconda col cuore; è il vecchio che ha conosciuto due vecchie, il giovane che ha conosciuto due gioventù.

Boito, *Faust e Margherita* (1864)

1. «Veggio una lunga, scarna e bionda figura di giovine, una figura d'amico e d'artista [...] tranquillo, impassibile, che parmi lotti coi marosi d'una tempesta formidabile, senza smarrirsi di coraggio, senza perder lena, che ad ogni ondata furibonda di quel mare in burrasca scrolla il capo e rigetta indietro una ciocca di capelli, e continua a lottare»: la scena, che rientra a pienissimo titolo nella più tradizionale casistica dell'iconografia romantica – ma qui sarebbe meglio dire scapigliata – applicata al luogo deputato del teatro e del podio, è descritta 'dal vero' da Leone Fortis, giornalista e critico drammatico; e rappresenta a futura memoria uno degli episodi più sconcertanti a cui il tumultuante pubblico scaligero poté

assistere nel corso di un non tranquillo 1868 – anzi, di cui fu quasi protagonista.

Dunque: è la sera del 5 marzo, e alla Scala va in scena la prima del *Mefistofele*, opera in un prologo e cinque atti del giovane (ha ventisei anni) Enrico Boito detto Arrigo, fratello minore di Camillo e amico-sodale di Emilio Praga e degli altri Scapigliati, nonché di Franco Faccio, con cui, entrambi allievi di Mazzucato, aveva studiato al Conservatorio di Milano – e il Faccio sarebbe divenuto uno dei più noti direttori del suo tempo. La musica e il libretto – pubblicato proprio all’inizio del 1868 presso Ricordi, a spese dell’autore – sono di Boito, che sale anche sul podio a dirigere.

Il direttore-autore è notissimo, ed esibisce la sua notorietà. Scrive cronache teatrali senza mezze misure, poesie che sono schiaffi al perbenismo, poemi insoliti e ‘neri’; frequenta salotti moderati per obbligo, ma preferisce quelli meno legati alla tradizione di Verdi e di Manzoni: lo si vede da Vittoria Cima, è quasi stabile dalla bellissima Eugenia Litta, di cui si dice che sia perduto innamorado. È uno scapigliato, insomma; anche se non ha mai del tutto dimenticato il protocollo, visto che ha fatto di tutto per conoscere Rossini (a Parigi, restandone tristemente deluso: a pranzo, fra una pietanza e l’altra, era venuta fuori solo l’urbana ironia, che nel 1861 all’infuocato giovane non interessava – né gli sarebbe interessata per tutta la vita, veramente), e ha già avuto un contatto con un Verdi appena reduce dalla prima della *Forza del destino*, riportandone l’incarico di scrivere le parole dell’*Inno delle nazioni*. Sembra che, appassionato di Goethe, stia lavorando sul *Faust* – o che stia pensando alla sua strumentazione –, e intanto ha già scritto sull’argomento, recensendo con straordinario empito un gruppo marmoreo (*Faust e Margherita* di Antonio Tantardini) esposto nel 1864, e riconoscendo in Faust l’uomo «venduto all’inferno e al paradiso». Una sua commedia (sua e di Emilio Praga veramente, *Le madri galanti*) è stata fischiata alla prima del Teatro Carignano esattamente cinque anni prima, nel marzo del ’63. In quell’anno ha scritto anche un’ode saffica, a dir poco irriverente, *All’arte italiana*, che come suol dirsi ha fatto scalpore («Alla salute dell’Arte Italiana! / Perché la scappi fuori un momentino / Dalla cerchia del vecchio e del cretino, / Giovane e sana. / [...] Forse già nacque chi sopra l’altare / Rizzerà l’arte, verecondo e puro, / Su quell’altar bruttato come un muro / Di lupanare. / Già sotto il Ver che l’avvenir suffulce, / Più d’un pig-

meo sta per lasciar la vita, / Coll'agonia crudel che fra due dita / Sente la pulce. [...] / Dunque si beva! e nelle tazze liete / Sia battesimo dell'arte lo Sciampagna, / E la folla rachitica e grifagna / Crepi di sete» – era del resto, il 1863, un anno buono per i versi satanici). Ce n'è abbastanza perché la gente, in platea nei palchi e nel loggione, quasi trattenga il fiato; fuori, l'ansia si avverte quasi fisicamente, serpeggia nei salotti e nei caffè attorno alla Scala.

2. Quel poco tranquillo 1868, del resto, era cominciato senza tranquillità – anche sul versante politico, fra gli strascichi di Mentana e della terza, malaugurata, guerra d'indipendenza, le leggi anticlericali, la tensione verso l'impresa di Roma. A gennaio, tanto per agitare le acque già mosse delle discussioni musicali milanesi, era uscito il libretto del *Mefistofele*, un sasso in piccionaia – è il caso di dirlo – su cui per certuni era avvolto il cartiglio con su scritto «Avvenire», parola esecrata o sbandierata ma che significava wagnerismo, fine dell'età romantica, rivoluzione. E quindi c'era un'attesa elettrica, perché il libretto era stato accolto con un certo interesse, con parecchie polemiche appunto sulla «musica dell'avvenire», e anche con qualche ammirazione: Antonio Ghislanzoni, che certo non era l'ultimo arrivato, l'aveva recensito sulla «Gazzetta Musicale» di Milano del 9 febbraio, chiedendosi chi altri sarebbe riuscito a ridurre entro i limiti di un'azione drammatica unitaria (anche se per vero dire lunghissima, tanto che le poche repliche vennero divise in due serate) lo sconfinato poema di Goethe, le due parti del *Faust*, e quindi l'intera azione nella sua complessità anche spaziale – è inutile qui rilevare che il più prudente *Faust* di Gounod (1859) era limitato, non a caso, al solo episodio di Margherita.

Senza voler cedere al gusto dell'iperbole, si era trattato di un lavoro massacrante, che aveva impegnato Boito almeno a partire dal 1865 (a Milano), e che era stato condotto dall'imperterrito autore pur negli spostamenti di quegli anni frenetici: Parigi (1866), la Polonia, terra natale di sua madre (1867), e quindi ancora Milano alla vigilia del debutto, con anche una sporadica puntata militare nel corso della disastrosa guerra del '66, che aveva visto il terzetto Boito-Praga-Faccio arruolarsi sotto le bandiere garibaldine. Durante la quale, in una lettera a Eugenia Litta, conosciuta e subito amata nel fruscio dei salotti milanesi meno tradizionalisti, il ventiquattrenne Arrigo già presagiva la svolta, esistenziale ma

anche culturale, dei suoi anni futuri: «sto attraversando adesso una fase fatale dell'esistenza mia [...]. Sto per entrare in un turbine dal quale non escirò, o escirò trasfigurato, sto per finire un'arida esistenza di fatue vanità, o per incominciare un'esistenza fertilissima e superba, gloriosamente e potentemente piena».

A dire il vero, quegli anni non erano «fatali» solo per lui – il fatto che si stesse già combattendo un'altra guerra ad appena un quinquennio dall'Unità dà il senso di un periodo convulso, che per molti rappresentò un micidiale *turning point* anche ideologico. Era per altro, quella del Boito, una generazione come non ce ne sarebbero state più nella nostra letteratura e nella nostra società, in quegli anni che correvano verso lo spirare del secolo delle guerre d'indipendenza e delle certezze positive. Usciti dalle celebrazioni unitarie ancora quasi minorenni (Boito era nato nel 1842, il fratello Camillo nel '36, Tarchetti e Praga nel '39, Camerana addirittura nel '45, e il capostipite Carlo Righetti alias Cletto Arrighi, il più anziano di tutti, nel '28), quei venti-trentenni delusi e 'scapigliati' – prima per destino che per convinzione teoretica – avevano corso attraverso le tappe di un apprendistato certo straordinario (i giornali, le gazzette milanesi e torinesi, Parigi, i teatri, le poesie, i tipografi, gli editori, la guerra del '66, Custoza, e ancora le discussioni, le amicizie, gli incontri, la musica e le arti figurative e quindi, per chi sarebbe sopravvissuto, il ribellismo, la protesta, il *côté* democratico dell'impulso giovanilistico, il radicalismo alla Cameroni), ma altrettanto certamente dissipato, generoso, urlato nelle orecchie di borghesi sempre meno disposti a farsi *épater*. Anni vissuti pericolosamente, come si direbbe oggi, anni brevi anche, tutti consumati nel giro del formidabile decennio del Sessanta (*La Scapigliatura e il 6 febbrajo* dell'Arrighi esce in volume nel 1862 insieme a *Tavolozza* di Praga, i romanzi di Tarchetti si bruciano come la vita del loro autore, dal 1865 al '69), al termine del quale l'acuta e preoccupata intelligenza di Cameroni avrebbe fatto il conto dei superstiti, e cercato uno sbocco «democratico» e politico a quel ribellismo individuale, suicida anche sul piano sociale e ideologico.

3. Se l'ansia dentro e fuori la Scala stava toccando il parossismo, Arrigo faceva mostra di non curarsene. Aveva avuto, del resto, una vita tutt'altro che pacifica. Figlio di un'errabonda contessa polacca (morta nel 1859) e di un altrettanto inquieto ed erratico pittore bellunese, vissuto tra

Venezia, Milano, Parigi e un po' di Polonia, Arrigo aveva cominciato presto la sua quasi obbligatoria carriera di 'maledetto'. Con l'amicissimo Faccio pubblica nel 1860 una «cantata patria» dal titolo *La profezia*; l'anno dopo sarà la volta di un «mistero» (*Le sorelle d'Italia*), con musica dei due in coppia ma su libretto dell'unico Boito: un testo giovanilissimo, ma in cui già si colgono gli accenni di un futuro indagatore di zone oscure e proibite, e di forme metriche programmaticamente peregrine («Un'orda demente, - dal ciel maledetta, / contamina il mondo, / or Dio, coll'ardente - sua fionda, saetta / quel popolo immondo», gridano le tre Parche del «prologo nel Walhalla»). A cui il critico della «Perseveranza» subito obiettava come «il signor Boito» fosse portato pericolosamente «alla musica astratta, ideale, intima, e intimamente oscura, alla significazione recondita che richiede in chi ascolta ingegno, cultura, sensibilità» (9 settembre 1861). Una intuizione felice e quasi profetica per l'arte di Boito; che, di sicuro, se la sarà appuntata gagliardamente, come un turgido fiore all'occhiello.

Non solo musica, in quegli anni scapigliati. Fra il 1863 e il '68 - mentre a Milano davvero fremono le convulse giornate dei giovani assetati di novità e lacerati fra la tensione all'ideale e la ricerca di un «vero» che non fosse più quello manzoniano o, tanto meno, dell'Alardi - Boito scrive alcune delle sue poesie più significative: *A una mummia*, *Dualismo*, *Un torso*, *Lezione d'anatomia*, in seguito raccolte nella personale antologia del *Libro dei versi* (1877); pubblica nel 1865 il poemetto polimetro dialogato *Re Orso*, fonda con l'onnipresente Praga il settimanale «Figaro» dove, con lo pseudonimo di Almaviva, si lancia in una serie di sulfuree cronache teatrali (avendo come preferito bersaglio polemico una 'borghesia' che però ha, nel caso specifico, più i contorni della categoria letteraria che quelli di una identificabile classe sociale). L'affinità con gli Scapigliati 'storici' sta a metà fra un atteggiamento ribelle, iconoclasta, portato allo scandalo antitradizionalista, e una ricerca attentissima di toni, misure liriche e metriche, nuove e insolite sonorità del verso - nonché, collateralmente, nell'approfondimento dei rapporti e delle corrispondenze fra le varie arti: la musica, come è ovvio, ma anche la scultura e le arti figurative. Così, sul piano della forma, la produzione in versi di Boito si distingue subito sia dal diletterantismo della rimeria tardoromantica, sia dalle affettazioni alla Alardi, ai cui *Canti* Boito dedica nel 1864 uno studio che è anche un tentativo, davvero acuto, di critica delle varianti («Il

*limare* [...] di questo poeta sta tutto nella preoccupata cura del rigonfiare ogni cosa, versi, forma, pensiero, nel porre dove prima lampeggiava l'idea un mucchio di vacue parole»). Di fronte al 'rigonfiamento' fastidioso e puramente enfiato della parola, Boito comincia a opporre uno studio calibrato, puntiglioso, quasi maniacale di un lessico di per sé significante e connotativo, di un verso non ridondante, di una forma e di una tecnica che non si accontentano delle pure musicalità esterne. Più che di parnassianesimo, che qualche volta è stato evocato dai lettori più arrischiati in pezze d'appoggio esterofile, si parlerà piuttosto di una ricerca tutta svolta sulla tradizione più ombrosa e oppositiva della nostra letteratura: un filone antipetrarchesco a cui non era sordo nemmeno, e proprio in quegli stessi anni, il più classicistico Carducci.

4. Intanto, il teatro rumoreggiava. Gli amici di Boito, come Leone Fortis, appuntavano su nervosi quaderni le loro impressioni («ammetto – scriveva – che si possa tentare di sollevar il pubblico nelle nubi [...]: è un tentativo ardito che può fallire, ma che si può fare: io non so come il pubblico respirerà quando non vedrà più che spazi interminati e mondi di nuvole sopra e sotto di sé; ma si può provare – ad un patto peraltro: che si tagli risolutamente la fune a cui è legata alla terra la navicella aerostatica»). Dolorosamente, registravano ciò che nell'arte boitiana era sempre stato il punto debole, o se si vuole oscuro: quell'impasto magnetico fra iconoclastia e controllo, fra ieri e oggi, fra libertà e interdetto, tra irrisione e sorriso; tra paradiso e inferno, avrebbe detto lui stesso, senza per adesso sapersi decidere, e anzi brandendo questa alternativa irrisolta come un esulcerato segno di distinzione e di contraddizione: non solo suo, bensì, a ben vedere e a *posteriori*, di tutta una generazione spezzata in due tronconi e squassata tra passato e presente – ché sarebbe far torto alla storia e alle dichiarazioni di poetica il parlare, per questi impazienti sperimentatori, di passato e futuro.

Era stato così del resto anche in *Dualismo*, pubblicata nel 1864. Lì, nel poemetto in settenari (il ricordo manzoniano degli *Inni* serviva solo come referente agonistico), l'alternativa drammatica fra terra e cielo si era bloccata in uno schematismo martellante, in un alternarsi di luce e ombra, salvezza e dannazione, peccato e virtù, nella «torbida / ridda de' pensieri» che consideravano schifati la noia, il tedio, la miseria esistenziale incapaci alla stessa maniera di cielo o di abisso. Una bipolarità già

ammessa nella praghiana *Tavolozza* (1862), ma qui ormai cristallizzata nelle forme di un'arte comunque pura nella bellezza come nella nequizia, sogno aristocratico e irraggiungibile che evitava i rischi neopuristici in virtù dello sberleffo scapigliato (anche se di una Scapigliatura un po' manierata), dell'ironia al vetriolo, dello scherzo atroce contro il presente prosastico e bottegaio.

Forse più angosciato di quanto all'apparenza non sembri – e proprio per quelle freddezze stilistiche così tipiche della sua dimensione formalistica – il dualismo in Boito si traduceva quindi spontaneamente in immagini e in scene, più che in metafore: come, ad esempio, nell'agghiacciante (ma anche ironica) *Lezione d'anatomia* (scritta nel 1865 e pubblicata nel '74), tutta svolta lungo la descrizione delle procedure autoptiche su di un cadavere di una fanciulla distesa sul marmo della morgue («Scienza, vattene / co' tuoi conforti! / Ridammi i mondi / del sogno e l'anima! / Sia pace ai morti / e ai moribondi»). Oppure nel segno della più ampia composizione, della forma drammatica, della «favola» scenica e dialogata: come in *Re Orso*, poemetto zeppo di cupe atmosfere e di contrasti, più volte rielaborata nel tempo, in cui un martoriato re di Creta, il Male, cerca disperatamente di liberarsi da un verme che gli rode il cuore – il Rimorso. Nei suoi grotteschi fantasmi, che poi prendevano corpo in un *progress* di scritture tutt'altro che pacificate, Boito forse ricercava, più che la soluzione di un dramma gnoseologico e ideologico (secondo lo schema un po' abusato 'Vero vs Ideale', insomma), un ritorno verso un realismo di forte marca romantica e non immediatamente atualizzabile, uno strano realismo della parola e al di fuori dal tempo, organizzato sul piano di una forma sempre più sganciata da attitudini prosastiche e sempre più compiaciuta di ricerche metriche inusitate; di questa intenzione, di questo percorso, il maledettismo rappresentava il veicolo culturale, più che il fine: un mezzo, insomma, non soltanto per approdare a un aristocratico distacco (del resto prestissimo raggiunto), ma piuttosto per caricare fino al parossismo e senza che sembrasse frutto di vano compiacimento – alla Aleardi, per intenderci – l'unica avventura che al Boito veramente interessa, quella corsa in incredibili ma controllate scorribande sul privilegiato piano del significante. È questo il suo personale, intellettuale, ma non per ciò meno sofferto, punto di fuga. Meglio: il suo definitivo decidersi per l'inferno: ma un inferno tutto privato, solitario, intimo; un «sogno di peccato» che *solum* è suo.

5. «Fuori del teatro l'ansietà non era minore che nel teatro stesso. In parecchie case e in qualche caffè si ricevevano dopo ogni atto notizie sull'andamento dello spettacolo; un'ora dopo mezzanotte il telegrafo era in moto e fino alle quattro del mattino si discorreva nei caffè e per le strade della gran caduta del *Mefistofele*. Se un'ala del Teatro alla Scala fosse crollata, la sua rovina non avrebbe prodotto una sensazione più profonda». Così Eugenio Torelli-Viollier sulla «Gazzetta di Milano»; mentre, fra il pubblico, Marco Sala annota sulla sua copia del libretto boitiano le reazioni degli spettatori, le aggressioni verbali, l'ostilità tumultuosa e anche becerata.

È il grande momento di Arrigo Boito, la sua apoteosi scapigliata, il suo dramma ma anche la sua strepitosa uscita di scena. Solo, sul podio, il ventiseienne imperturbabile dirige: aristocratico, sorvegliatissimo, distaccato, isolato in mezzo alla marea montante, recita stupendamente il suo passo d'addio, del tutto lontano da chi gli sta organizzando intorno una gazzarra di cui lui è solo, in fondo, la vittima predestinata. Un astioso e cinico Carlo Tenca, scrivendo tre giorni dopo a Clarina Maffei, gli disegna involontariamente il ritratto più onorifico: il tonfo, afferma il moderato ex mazziniano, era prevedibile, essendo quella del Boito un'arte aberrante, dovuta a «stortura d'ingegno» e a «versi falsati», nonché a una discutibile natura d'uomo e d'artista. «La sua - aggiungeva - è purtroppo malattia organica, di quelle che non si sanano. L'organismo non si muta. Un amico e collega che assistette alla prima rappresentazione del *Mefistofele* mi disse d'essere stato colpito dal contegno del Boito e dalla specie di sorriso con cui accolse le disapprovazioni del pubblico».

La sera del 5 marzo 1868, nel più borghese dei teatri italiani, si celebravano probabilmente le esequie della Scapigliatura, oltre che la condanna di uno dei suoi più interessanti adepti milanesi. Il potere eversivo della quale, in fondo, possiamo simbolicamente intravedere in quel sogghigno o sorriso luciferino con cui il giovane autore assumeva su di sé, per un istante, la forza della dissacrazione, e la arricchiva di potenzialità sicuramente compiaciute nei confronti del disagio, del fastidio, dell'astio di una società ormai decisamente rivolta alla restaurazione. Ridotta nei termini diagnostici della malattia morale - da sociale e culturale che era stata - l'ideologia scapigliata poteva venire circoscritta ed esorcizzata, e in fondo inglobata fra le rubriche scandalistiche o 'nere' delle cronache

cittadine. E, fra tanta gazzarra e mentre il mondo sicuramente gli crollava addosso, l'unico commento del contestato autore rimase un biglietto, scritto in fretta e mandato a chissà chi, irridente ed eversivo, ultimo sberleffo anche formale: «Pim, pum, patatrac! Ringraziamenti, saluti».

6. Ma naturalmente, come ogni dramma che si rispetti, anche questo ha un Epilogo – che, come ogni Epilogo che si rispetti, non è detto che sia proprio triste ma certo allunga molto il «sugo della storia»; e induce a qualche riflessione. Stracciata la musica del suo *Mefistofele* prima maniera, ritiratosi in una riservatezza che da allora in avanti avrebbe conosciuto pochissimi sussulti e molto studio individuale, maniacale talvolta, e certo geniale almeno sul versante della librettistica (*Otello* e *Falstaff* su tutti – 1887 e '93 –: ma Verdi aveva saputo aspettare, e non aveva partecipato alla spartizione delle spoglie dopo la serata del 1868), Boito avrebbe ripreso il suo testo negli anni seguenti, alternando la limatura di quello alla produzione in prosa (*L'alfier nero*, forse la sua più riuscita novella, è del 1872) e alla stesura di altri libretti per Ponchielli (*La Gioconda*, 1876), per Catalani, Coronaro, San Germano, Palumbo, Dominiceti – spesso sotto lo pseudonimo-anagramma di Tobia Gorrio, come aveva fatto Carlo Righetti/Cletto Arrighi per la sua *Scapigliatura*. Così il nuovo *Mefistofele*, dopo un anticipo del ridotto Prologo nel 1871 a Trieste, fu dato il 4 ottobre 1875 al Comunale di Bologna, ottenendo un successo che si è poi mantenuto inalterato nel tempo.

Per il rifacimento, Boito aveva usato ancora una volta la virtù della lima – associata a quella delle forbici. Così viene omessa la prima parte del primo atto (scena del «Palazzo»), è abolito l'intermezzo sinfonico tra il quarto e il quinto atto («La battaglia»), il quinto atto diviene l'Epilogo; mentre sono alleggerite altre parti degli atti primo e secondo. In sostanza la 'ripulitura' andò a scapito di tutte le zone più intellettualistiche, sostituite da altre più 'liriche' come il celeberrimo duetto tra Faust e Margherita «Lontano lontano lontano», che Boito trasse dal suo *Ero e Leandro* (per l'esecuzione del 1876 al Rossini di Venezia aggiungerà anche la romanza «Spunta l'aurora pallida»).

Il risultato fu un'opera più snella, centrata in quadri ben delineati, localizzata su alcune «passioni» – come aveva scritto sempre Leone Fortis – che balzano all'attenzione del pubblico e vi rimangono, e che erano assenti nella prima versione. Il «perno» del dramma musicale, per usare

ancora le parole di Fortis, e che nel *Mefistofele* è costituito dal rapporto terra-cielo, inferno-paradiso, e quindi sulla scena da Faust e Margherita nel loro dualismo lirico-drammatico, è ora più evidente, meno smarrito nelle elucubrazioni filosofiche e morali che appesantivano la prima edizione; anche se, come alcuni hanno notato, il nuovo libretto mostra visibili ellissi narrative (per esempio tra il terzo e quarto atto, tra la morte cioè di Margherita e il «Sabba classico»). La versificazione è, come del resto si nota anche nella prima redazione, attentissima al recupero di metri antichi, sciolta nel fiorire di emistichi che scompaiono il verso in più battute dialogiche, con una ricerca formale che coglie il necessario dalla tradizione aulica (Dante, ma anche un rivisitato Manzoni poeta), e lo frangia quando è il caso con brandelli di un Petrarca miniaturizzato e rigenerato nei riti ossianici o classici – ma sempre di un classicismo anti-puristico –, e con sapori popolareggianti o scapigliati (come nell’aggettivazione, nelle esclamazioni, in qualche recupero del versante poetico ‘nero’).

Nel complesso, gli interventi si concentrano – non per caso – proprio nei punti in cui, secondo la testimonianza citata di Marco Sala, maggiore era stata la disapprovazione del pubblico della prima scaligera. Due le linee anche narrative del dramma. Mefistofele e il ‘suo’ Faust, e quindi l’avventura della conoscenza, la scienza che sfida la natura e la morale, il simbolo del tempo nuovo e del ritorno in esso di esigenze perenni dell’uomo; e una tensione più romantica, che compensa l’intellettualismo della prima e ne è il contraltare, e che culmina con la morte di Margherita. Ciò che ne consegue è più una unità di personaggi, di atmosfere, che di legami logici e armonizzati. Di certo c’è che il *Mefistofele* secondo, da un punto di vista melodrammatico, è più ‘libretto’ di quanto non lo fosse il primo; e anche meno ambiziosamente bilicato sulle ali della sentenziosità e della riflessione filosofico-esistenziale, ora in gran parte da evincere dalla situazione più che dal monologare astratto dei personaggi. Come ebbe a osservare un sempre caustico ma attento Bernard Shaw nel 1889, l’opera è adesso «un curioso esempio di ciò che può fare in campo operistico un raffinato uomo di lettere senza avere specifici doni musicali»: in altre parole, un insieme di quadri e situazioni dalla notevole forza drammatica in cui «è credibile che qualcuno canti». Infine, la definitiva memoria dantesca dell’epilogo (Buonconte da Montefeltro: *Purgatorio*, v, 88 sgg.), con la salvezza *in articulo mortis* di un Faust liricamente pentito e

finalmente votato a un'altra eternità, può essere elevata quasi a simbolo di un ripiegamento, di una rinuncia estrema – una volta che il 'dualismo' sia sciolto, e sia stata imboccata, senza possibilità di ritorno, l'unica via ormai praticabile fra l'iniziale alternativa dell'Inferno e del Paradiso («Ma il Real fu dolore / e l'Ideal fu sogno...»).

7. Nel 1875, pochi mesi dopo il successo di un *Mefistofele* un po' riveduto e corretto, moriva Emilio Praga – la Scapigliatura, per altro, era già tramontata da un pezzo, e Boito era in fondo un sopravvissuto. La vita del superstite e transfuga, ancora lunga (fece in tempo a seppellire tutti gli amici più cari: Faccio, Gualdo, Verdi, Camerana, Giacosa, Ricordi, e anche il fratello, per poi andarsene a sua volta nel 1918), fu da allora tutta nel segno della rinuncia pubblica e della privatività: librettista (grande) per conto terzi, correttore puntiglioso delle sue opere anche giovanili, e soprattutto autore di un mitico melodramma, il *Nerone*, rielaborato e limato con incredibili tormenti per decenni e mai eseguito in vita (il libretto, la cui stesura era probabilmente iniziata nel 1862, venne edito nel 1901; l'opera, rivista da Toscanini, venne eseguita alla Scala il 1 maggio 1924). La sua vita privata, educata alla riservatezza e alla sobrietà, si legò per un tratto a quella della Duse – per la quale Boito anche tradusse e adattò più d'un testo – prima dell'istrionesco e travolgente intermezzo dannunziano; e, a partire dal 1904, dopo il passaggio del Vate immemore, si alimentò ancora con la grande attrice di una nuova, disinteressata amicizia.

Appartato e schivo, infastidito dalle nuove realtà sociali di fine secolo per cui ostentava un aristocratico rifiuto (e anche in questo c'è un po' il simbolo di una generazione di transfughi), eroicamente scandiva le giornalieri vicende di una esistenza ormai tutta bruciata nella ricerca letteraria, e senza alcun segno esterno che non fosse quello di un ordine quasi nevrotico. Ogni sera, dopo che aveva lavorato nel suo studio alle straziate varianti del *Nerone*, alle otto lo vedevano uscire di casa (al numero 1 di via Principe Amedeo) per recarsi a cena al Cova o al Savini. Alto, magro, la bombetta leggermente calata sulla fronte, il *pince-nez* che luccicava sugli occhi, il bastone da passeggio in mano. Impenetrabile si lasciava dietro le carte e gli inchiostri, i drammi di una vita isolata, i lutti, i versi difficili del suo *Nerone* e le minuziose ricerche, le dolorose rinunce, le travagliate stesure. Il suo personalissimo inferno,

insomma, questa volta assaporato come una sfida solitaria e senza spettatori.

Mentre un domestico gli richiudeva dietro la porta, e qualche passante rispettosamente lo salutava, chissà se lo sfiorava l'ombra di un sorriso.

## INDICE GENERALE

Introduzione. Uno sguardo sull'Ottocento	9
Scritture ottocentesche	17
Parte prima	19
Narrazioni dell'Ottocento: qualche Scapigliato (vero o presunto)	21
1. Destini scapigliati di Cletto Arrighi	23
2. Tarchetti romanziere esordiente, da Lucia a Paolina	32
3. «Io campo la vita scrivendo libretti...». Le lettere di Ghislanzoni epistografo	53
4. Un poeta fra Paradiso e Inferno: Arrigo Boito	60
5. L'inventario di Malombra	72
Verga	97
1. <i>Cavalleria rusticana</i> fra novella e teatro	99
2. Agnizioni di lettura, da Boccaccio a Verga	111
3. L'amore degli altri. Introduzione a Verga romanziere	121
Carolina: cinque romanzi	153
1. <i>Il bacio d'una morta</i>	155
2. <i>La vendetta d'una pazza</i>	164
3. <i>Il treno della morte</i>	173
4. <i>La via del peccato</i>	182
5. <i>Lara, l'avventuriera</i>	192
Favole per adulti	201
1. Collodi, i misteri, le fate	203
2. Il Galateo di Pinocchio, ovvero: come non si comportano i ragazzini perbene	229
3. Una spina nel <i>Cuore</i>	247
4. Le femmine folli di De Amicis	258

Bozzetti e luoghi	273
1. Bozzetto e racconto nell'Ottocento italiano	275
2. Gherardo Nerucci narratore	292
3. Nerucci e Calvino	313
4. Capuana favolista	324
5. Il Medioevo nero di Emma Perodi	342
6. Giovanni Procacci e il bozzettismo toscano di fine Ottocento	352
7. Il realismo biblico di Matilde Serao	362
8. Mare crudele	377
9. «Tramontano le stelle in mezzo al mare». Piccoli e grandi specchi d'acqua nella letteratura italiana	413
10. Il grande freddo	432
<i>Fin-de-siècle</i> (con omaggi a Calvino, a un umorista e a un amico)	465
1. Pancrazi e i toscani dell'Ottocento	467
2. Calvino, Leopardi e la luna	489
3. Il povero Achille, ovvero: il gioco dell'umorismo e l'umorismo come gioco	502
4. Napoli a Mompracem (per Antonio Palermo)	518
Parte Seconda	525
Qualche rivista fra Otto e Novecento	527
1. La politica dei letterati e il «Marzocco» nel 1897	529
2. Giovanni Titta Rosa fra «Lacerba» e «Quartiere latino»	549
3. Fra letteratura e arti figurative: «Mal'aria» (1951-1955)	563
Appendice	577
Un conte in fuga, due falsi, e un poeta vero	579
1. Dover, 22 agosto 1791	581
2. Compagnoni e Tasso	601
3. Un cuore senza futuro. Carlo Levi sordo (e cieco) in URSS	616
4. Carducci: le chiome di Maria	628
Indice dei nomi	637