

PER LA CRITICA

Da annoverare tra i protagonisti massimi della seconda metà dell'Ottocento

Arrigo Boito o dello spirito di negazione

di Marcello Carlino



Boito appare un poligrafo colto e intelligente, la cui opera tocca vertici di particolare, rilevante interesse, tuttora carica, infatti, di valori culturali con i quali appaiono utili le istruttorie di dibattito e di confronto.

Nell'ultimo scorcio della sua esistenza, e fino all'anno della morte, avvenuta giusto un secolo fa, quello che egli percorre in larga misura assomiglia ad un viale del tramonto, tra il laticlavio museale del Regio Senato, la conversione classistica senza moti di ripensamento, la solitudine di chi ha visto scomparire – a cominciare da Verdi – una intera generazione di artisti a lui contemporanei, l'estraneità alla vita pubblica di un mazziniano ristrettosi in un conservatorismo aristocratico, supponente e irriducibile, e la dedizione esclusiva, appartata e inquieta e non poco ipocondriaca, alla musica da scrivere per il *Nerone*, una musica mai finita per un libretto costato il lavoro di un quarantennio e portato a compimento soltanto nel 1901.

Nella seconda metà dell'Ottocento, nondimeno, Arrigo Boito è da annoverare tra i protagonisti massimi: interlocutore tanto attento quanto vivace e capace di

consapevolezza teorica nella società letteraria e artistica di quel torno di tempo, egli appare un poligrafo colto e intelligente, la cui opera tocca vertici di particolare, rilevante interesse, tuttora carica, infatti, di valori culturali con i quali appaiono utili le istruttorie di dibattito e di confronto.

A chi ne sottolinea la perizia di librettista, che si esprime al meglio nel *Falstaff* e che molto deve alle frequentazioni shakespeariane, segnatamente a quelle dell'*Amleto* dell'*Otello* e delle *Allegri comari di Windsor* (quanto al teatro di Shakespeare, Boito è un ottimo mediatore per l'Italia; e, per certo, mette a buon frutto alcune sue lezioni e alcune sue linee di poetica), non è di troppo chi si aggiunge non lesinando elogi al *Mefistofele*, il cui successo fu fortemente contrastato e che, pur tuttavia, presenta pagine musicali di grande densità, fortemente chiaroscurate, a loro modo discoste dalla consuetudine e dalla tradizione in virtù di una compattezza che non ha smagliature e piuttosto rinserra osticamente le fila, di un peso che si fa pressante e che incombe, di una acuta tensione espressiva.



Proprio la trama delle corrispondenze che intrattengono il libretto del *Falstaff*, approntato per Verdi con cui lungo e fertile fu il sodalizio, e il *Mefistofele*, parole e musica del compositore padovano, indica quale sia il registro in cui Arrigo Boito di più si riconosce e che evidenzia quindi la sua nota caratteristica. Non il melodramma nella sua accezione convenzionale e neppure l'opera buffa, è il grottesco in opera, con le sue tonalità tragicomiche e con le sue zaffate come in bianco e nero, il genere che appare possibile rilevare e dichiarare quale connotato boitiano saliente. La sua confezione, in difformità dalle misure tipiche dell'operistica italiana ottocentesca, meriterebbe forse supplementi di indagine; così come andrebbero osservati e calcolati i suggerimenti che provengono alla sua formazione dalla drammaturgia di Shakespeare.

Amletico epperò investito di grottesco, così che i suoi tratti risultano estroflessi ed esasperati per effetto di *charge*, è il finale in coro del *Falstaff*. «Tutto nel mondo è burla. / L'uomo è nato burlone, / la fede in cor gli ciurla, / gli ciurla la ragione. / Tutti gabbati! Irride / l'un l'altro ogni mortal. / Ma ride ben chi ride / la risata final». E alla Vanni Fucci è il congedo di Mefistofele, una insultante e sonora protesta mentre si compie il trionfo degli angeli in collegato, per proporzione inversa, con lo sprofondare del diabolico protagonista: «Diluvian le rose / sull'arsa mia testa, / le membra ho corrose / dai raggi e dai fior. / Fuggiam la tempesta / dei cherubi d'or. / M'assale la mischia / di mille angioletti. /

Inneggiano gli eletti / ma il reprobato fischia». Del resto l'ammissione di un relativismo irridente, sottratto ai domini della metafisica e al principio di una verità unica, aveva motivato il diniego di qualunque morale della favola, e la postulazione conseguente di un atteggiamento dubitativo, già sul calar del sipario di *Re orso*: «Né savio motto – né aforismo dotto / né sermo o perno – di morale eterno / niuno cerchi da me».



A tale disegno di pronuncia relativistica concorrono, in prefigurazione, slittamenti con scissure da rovesciamento carnevalesco e irriverenti mosse a funzione derisoria, come si conviene al diavolo, donatore e insieme competitore di Faust. E il linguaggio confacente non esclude la mera, gratuita liberazione nel discorso delle figure del significante; di guisa che non è sbagliato asserire che Boito presta allo spartito di Verdi, infarcendoli di speziati sapori grotteschi, alcuni giochi linguistici stile Settecento, prossimi al nonsense, che si animano nella librettistica mozartiana. Così nella ridda di diavoli e folletti che fa ruzzolare Falstaff verso il proscenio: «Scrolliam crepitacoli, / scarandole e nacchere! / Di schizzi e di zacchere / quell'otre si macoli. / Meniam scorribandole, / danziamo la tresca, / treschiam le farandole / sull'ampia ventresca. / Zanzare ed assilli, / volate alla lizza / coi dardi e gli spilli! / Ch'ei crepi di stizza! [...] Cozzalo, aizzalo / dai piè al cocuzzolo! / Strozzalo, strizzalo! / Gli svampi l'uzzolo! / Pizzica, pizzica, l'unghia rintuzzola! / Ruzzola, ruzzola, ruzzola, ruzzola!». Qui in ispecie andranno rilevati gli interventi di traino – su di un ritmo sforzato con ritorni distorti di suono – di cui si rende responsabile la catena delle parole sdruciole, mentre non risulterà vano precisare che molte di queste sperimentazioni con e sopra la materia del linguaggio sono state tentate con ottimi esiti nel *Re orso*, che espone un campionario ricchissimo così di strutture di versificazione come di forme prosodiche. Anzi *Re orso*, per il quale è bene richiamare la prima edizione del 1865 (nell'ultima, del 1902, è consistente il numero degli aggiustamenti e delle varianti), può definirsi un laboratorio attrezzatissimo, con le strumentazioni già tutte disponibili, in vista della stesura del *Mefistofele*, pubblicato nel 1868 e rivisto (con alcuni tagli e con taluni emendamenti assai opinabili) per l'esecuzione del 1875.

Ma il significato di questa linea di trasmissione, or ora evidenziata, e di fatto emergente come una dorsale ininterrotta, è da considerarsi determinante nella produzione poligrafica di Boito: se *Re Orso* è la summa delle pratiche di scrittura previste e poste in essere da Arrigo, la lunga applicazione al *Mefistofele* occorre a rinvenire nel protagonista dell'opera e nel suo pedigree una ragion poetica da intendersi quale chiave di volta: l'autore se ne vale per definire ulteriormente la sua teoria e il lettore, frattanto, può giovarsene, ieri come oggi, per entrare nei testi boitiani e interpretarli e risvegliarli.

Giusto nel 1868, posto al servizio del *Mefistofele*, il *Prologo in teatro* appare illuminante: «Da per tutto ove trovi lo spirito di negazione c'è Mefistofele. Giobbe ha un Mefistofele che

si chiama Satana, Omero ne ha uno che si chiama Tersite, Shakespeare ne ha un altro che si chiama Falstaff».

Si tratta, stante la proprietà transitiva, di una assunzione persuasa dello spirito di negazione come regola costitutiva delle scritture, delle sue particolarmente, la teatrale e la letteraria e la librettistica e la musicale: insomma, nella seconda metà del XIX secolo non c'è pagina di Arrigo Boito che non accolga e attivi lo spirito di negazione.

Che ciò porti in prima istanza ad una critica del potere mi sembra indubbio. In *Re orso*, esemplarmente, l'assolutismo spinto fino alla crudeltà cieca, come esercitata in regime di tirannide, è disvelata e contestata per via di un grottesco spinto, straniato con il concorso di una finzione caricatissima, grandguignolesca. E lo spirito di negazione, nel segno di una insubordinazione e di una oltranza mefistofeliche, s'appunta contro la chiesa e contro il clero, di cui si denunciano passività, connivenze, genuflessioni ai potenti e al denaro, l'eterno dio.

Comunque lo spirito di negazione si leva a combattere lo spirito dei tempi; Arrigo Boito converge con il Leopardi demistificatore dell'Ottocento, il secolo della moda e della morte; la sua prossimità alla Scapigliatura in ciò trova la sua giustificazione, prim'ancora che nella frequentazione dei cenacoli e delle riviste letterarie facenti capo al movimento e prim'ancora dell'amicizia con Emilio Praga.

Epperò lo spirito di negazione, a sua volta, non è senza la licitazione del suo opposto scelto a bersaglio; non è dunque senza dialettica.

Ne rende testimonianza *Il libro dei versi*, che fa da scorta in ogni sua uscita a *Re orso*. Il manifesto che vi si contiene, considerato valevole per l'intera proto-avanguardia scapigliata, è *Dualismo*. Il linguaggio a vocazione espressivistica, che sfiora deliberatamente la blasfemia e che, con Baudelaire, nomina il tedio a co-autore dei versi («Ecco perché la torbida / ridda de' miei pensieri, / or mansueti e rosei, / or violenti e neri; / ecco perché, con tetro / tedio, avvicendo il metro / de' carmi animator»), strappa prestiti alla *Commedia* di Dante e, bagnati d'amaro da Scapigliatura, li consegna al Gozzano sia di *Nemesi*, dove il tempo è un dio-despota e l'uomo è pressoché un demente, sia dei componimenti, capitali per consapevolezza autoironica, dei *Colloqui*. Il dissidio da cui si parte («Son luce ed ombra; angelica / farfalla o verme immondo, / sono un caduto ch'èr ubo / dannato a errar su mondo, / o un demone che sale, / affaticando l'ale, / verso un lontano ciel») e che distingue la condizione dell'io nella storia, investe lo stato della poesia e ne definisce la diatesi. Attraversata dalla contraddizione, con andamenti a forte escursione, alla anamnesi essa dichiara il suo comportamento bipolare: «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. // Ma poi, se avvien che l'angelo / fiaccato si ridesti, / i santi sogni fuggono / impauriti e mesti; / allor, davanti al raggio / del mutato miraggio, / quasi rapito sto, // E sogno allor la magica / Circe col suo corteo / d'alci e di pardi, attoniti / nel loro incanto reo. / E il cielo, altezza impervia, / derido e di protervia / mi pasco e di velen. // E sogno un'Arte reprobata / che smaga il mio pensiero / dietro le basse immagini / d'un ver che mente al Vero / e in aspro carne immerso / sulle mie labbra il verso / bestemmiando vien». Frugando nelle quattro strofe di sette settenari appena citate, conviene frattanto appuntare alcune parole-chiave: derido (che torna in Gozzano), reprobata (attributo dell'arte, in questo testo del 1863, e poi attributo antonomastico di Mefistofele, nella scena conclusiva dell'opera che gli si intitola), smaga (che traduce la demistificazione propria delle intenzioni della scrittura boitiana e che apre all'arido vero). Senza contare che tra spleen e ideale la sintonia con Baudelaire è invero innegabile; e senza contare che una siffatta dinamica contrastiva si ritrova pronunciata da Rebora e segnala quale possa essere una linea di ascendenza dell'espressionismo vociano in poesia.

Nella corrente della contraddizione alimentata da *Dualismo* fluttuerà – negli altri versi racchiusi nel *Libro* – l'immagine, da barocco cupo screziato di scienza e popolato in

straniamento dai suoi nomi, della lezione anatomica con il finale *coup de théâtre* speso tra il patetico e il macabro (ancora un motivo scapigliato vi trova espressione, non dovendosi dimenticare, però, che atmosfere consimili si evincono nei canti sepolcrali di Leopardi); e la mummia consumerà la sua vendetta nel giorno del giudizio universale, rinvenendo come corpo e rompendo la vetrina, la “fiala” che la contiene, esposta allo sguardo indiscreto e impudente, dimentico e destoricizzante, superficiale e turistico *ante litteram*, dei visitatori del museo; e lo spirito del tempo, di tempi “irrequieti”, costruirà case in una città che sale, sventrando le vecchie abitazioni e incrudelendo sui suoi interni eviscerati, sulle sue memorie svuotate e disperse, epperò lasciando, dietro di sé, una scia di perplessità e di atti di pensiero critico sopra la certezza di magnifiche sorti e progressive; e la firma del monaco (del quale intanto, nel dominio del macabro, è scoperta la *squelette* con la processione di vermi tutt’intorno – le opere di Boito pullulano di vermi, indizi probanti della coscienza di una universale esposizione al tempo e alla finitudine) resta non identificata – non identificata la sua vita eventuale di pensiero e di azione magari tra riforma luterana e novità schiuse dalla scienza – così che stampa a sbalzo l’anonimato, pari a quello di un copista, che siglerà nello scorrere degli anni, e comincia ad accompagnare nel presente, irrobustendogli la malinconia e il tedio, la realtà del poeta. Infine lo spirito di negazione tocca la stessa poesia e sensibilizza le sue forme. Quando si torni a *Dualismo* e alla strofa aperta sul sogno di «un’Arte eterea», e quando si valuti il desiderio di vederla «franca dai rudi vincoli / del metro e della forma», si potrà certificare che l’inspessirsi della materia del linguaggio e le strutture chiuse della versificazione di Boito (che varia, così soprattutto in *Re orso*, ma tenendosi stretta in ferrei vincoli compositivi e “fischiando” sonoramente in gabbie prosodiche) non attestano una voglia scapricciata di parallelismo, come un autorevole critico pure ha sostenuto, ma indicano a contraggenio, per compattezza che preme, in spirito di negazione, la necessità di una scrittura reprobata. Ovvero di una scrittura critica, riottosa, indomita, animosamente dialettica: una scrittura della crisi.