

«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

Marsilio


COMITATO NAZIONALE
ARRIGO BOITO 1918-2018



ISTITUTO PER IL TEATRO E IL MELODRAMMA

direzione

Maria Ida Biggi

coordinamento

Marianna Zannoni

Linda Baldassin

Marianna Biso

Saba Burali

Anna Colafoglio

COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI
BOITIANE

presidente

Emilio Sala

tesoriere

Andrea Erri

«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

redazione

Anna Colafoglio

In questo volume si ospita l'ultimo saggio pubblicato da Mercedes Viale Ferrero, una studiosa che ha spianato la strada degli studi interdisciplinari, a cavallo tra musica, teatro, letteratura e spettacolo. Mercedes ci ha lasciati il 25 marzo 2019: in segno di gratitudine, vieppiù motivata dall'ingegno polivalente di Arrigo Boito, questo libro le viene affettuosamente dedicato.

© 2019 by Marsilio Editori[®] s.p.a. in Venezia

Prima edizione: 2019

ISBN 978-88-297-0562-7

www.marsilioeditori.it

Realizzazione editoriale: Cicero, Venezia

INDICE

- 7 Ecco Boito
Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi
- 11 Saluto degli eredi
Silvia Carandini Albertini
- I. «E SOGNO UN'ARTE SPLENDIDA». IL LIBRETTISTA
- 19 L'angoscia dell'alternativa. Boito e il melodramma scapigliato
Alessandro Avallone
- 37 Il libretto di *Amleto*
Guido Paduano
- 51 *Amleto*: due giovani scapigliati e l'ombra dell'opera francese
Anselm Gerbard
- 63 Le note di scena di Boito per *Amleto*
Alessandra Negro
- 81 Tobia Gorrio «mattaccin» dei librettisti. Il caso del *Pier Luigi Farnese*
Edoardo Buroni
- 101 «Son fuor del mondo»: ammirazione e fuga nel *Tristan und Isolde*
tradotto da Boito
Vincenzina C. Ottomano
- 129 *L'opus infinitum* del *Nerone* in prospettiva critica: percorsi
nell'archivio boitiano
Paola Camponovo
- II. «SON LUCE ED OMBRA». MEFISTOFELE
- 147 Il carnevale degli scapigliati e il *Faust* di Achille Majeroni
Emilio Sala
- 169 La lingua del primo *Mefistofele*
Stefano Telve

INDICE

- 183 Gustavo Wieselberger e la prima esecuzione concertistica del *Prologo in Cielo* (Trieste 1871)
Marco Beghelli
- 197 Lettere di Arrigo Boito a Gustavo Wieselberger
Ilaria Comelli
- 211 *Réunion des thèmes, duo nocturne...*: modelli francesi nel *Mefistofele* di Boito
Tommaso Sabbatini
- 221 Margherita ed Elena: prospettive dell'erotismo femminile
Federico Fornoni
- 237 Boito, *Mefistofele* et la France (1863-1918): réceptions et influences croisées
Jean-Christophe Branger
- 257 Un *Mefistofele* conteso. Garibaldini, socialisti, anarchici e il misoneismo politico di Arrigo Boito
Gerardo Tocchini
- III. «SUL FIL D'UN SOFFIO ETESIO». IL LETTERATO
- 275 La scena dell'alterità nella novellistica di Arrigo Boito
Ilaria Crotti
- 291 I furori del giovane Boito, un Enjolras italiano tra rivolta pazza e rivoluzione francese
Emanuele d'Angelo
- 307 Boito poeta ed enigmista: tra anagrammi e bizzarrie intralinguistiche
Giovanni Guanti
- IV. «TUTTO NEL MONDO È BURLA». L'UOMO DI TEATRO
- 323 La Milano teatrale di Arrigo Boito
Alberto Bentoglio
- 337 «Mangio una pipa...». Giuseppe Giacosa, Arrigo Boito e il carteggio su *Tristi amori*
Federica Mazzocchi
- 353 N come Nerone, N come Napoleone. Arrigo Boito e Giuseppe Primoli nella Roma Bizantina
Paola Bertolone
- 369 Boito e la tentazione della regia nelle opere in musica
Mercedes Viale Ferrero
- 387 *Re Orso* da Boito a Stroppa: una scrittura per l'opera contemporanea
Giordano Ferrari
- 397 Indice dei nomi

SIGLE DEL VOLUME

- AMLETO¹ = «*Amleto*» / *Tragedia lirica in quattro atti / poesia di / ARRIGO BOITO / musica del Maestro / FRANCO FACCIO / da rappresentarsi al Teatro Carlo Felice in Genova / la Primavera 1865*, Milano-Napoli, Ricordi, [1865]
- AMLETO² = «*Amleto*». *Tragedia lirica in quattro atti / poesia di / ARRIGO BOITO / musica del Maestro / FRANCO FACCIO / R. Teatro alla Scala / Carnevale 1870-1871*, Milano, Ricordi, 1870
- ASHBROOK = W. Ashbrook, *Boito and the 1868 «Mefistofele» Libretto as a Reform Text, in Reading Opera*, a cura di A. Groos, R. Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 268-287
- ASHBROOK-GUCCINI = W. Ashbrook, G. Guccini, «*Mefistofele*» di Arrigo Boito, Milano, Ricordi, 1998
- BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, Bologna, Zanichelli, 2010
- BOITO¹ = A. Boito, *Lettere*, a cura di R. De Rensis, Roma, Società editrice di Novissima, 1932
- BOITO² = *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942
- BOITO³ = *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994
- BOITO⁴ = *Opere letterarie*, a cura di A.I. Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001²
- BURONI = E. Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Firenze, Cesati, 2013
- D'ANGELO¹ = «*Ero e Leandro*». *Tragedia lirica in due atti di Arrigo Boito*, a cura di E. d'Angelo, Bari, Palomar, 2004
- D'ANGELO² = E. d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica*, Venezia, Marsilio, 2010
- D'ANGELO³ = A. Boito, *Il primo «Mefistofele»*, a cura di E. d'Angelo, Venezia, Marsilio, 2013
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2002
- GIRARDI = M. Girardi, *Mefistofele Triumphant – From the Ideal to the Real*, in *Oxford Handbook of Faust in Music*, a cura di L. Fitzsimmons, C. McKnight, Oxford, Oxford University Press, 2019
- MARIANI = G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta, Sciascia, 1971²
- NARDI = P. Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942
- PPS = *La Pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario: 1860-1880*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984
- RICORDI = *Analisi musicale del «Mefistofele» di Arrigo Boito*, in «*Gazzetta musicale di Milano*», 15 marzo 1868, pp. 81-84
- VERDI-BOITO = *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Conati, M. Medici, con la collaborazione di M. Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978

III.

«SUL FIL D'UN SOFFIO ETESIO».
IL LETTERATO

LA SCENA DELL'ALTERITÀ
NELLA NOVELLISTICA DI ARRIGO BOITO

di Ilaria Crotti

Gli ambiti variegati della produzione di Boito, come risaputo, sono attraversati da alcune indicative sinergie. Certo è che una lettura ravvicinata delle fasi alterne di una vicenda artistica tanto articolata, ove compiuta in diacronia, potrebbe dare conto con coerenza maggiore delle dinamiche poste in essere – tendenze secondo cui il teorico musicale dialoga a distanza ravvicinata con l'estensore di versi, mentre il polemista, da un lato, e il narratore, da un altro, non cessano di cimentarsi in territori segnati da tangenze significative. Infatti, se un parametro metodologico informa un laboratorio creativo di tale tenore, di continuo *in fieri*, permeato da un'ansia inquieta del «finito», detto criterio è dato proprio dalle interazioni poste in essere – un affanno del concluso che traspare in modi e forme tangibili in molti risvolti delle «creature» boitiane, gravitino esse attorno al mondo della letteratura, del teatro o della musica. Arrigo, in altri termini, sembra avere a disposizione una sorta di scacchiera ideale, sulla quale disporre ad arte le proprie pedine, perseguendo un «sistema» programmaticamente non sistematico¹ – perimetro, quello menzionato, dove dislocare le posizioni e le mosse di ogni pezzo, così da stimolare l'interprete a sfidare un ordinamento apparente, inducendolo a riconoscere livelli ulteriori di senso. E si tratta di un modello, quello della scacchiera, che verrà traslitterato narrativamente, per l'appunto, nella novella *L'Alfier nero*.

La sua è un'officina in cui si decantano e, nel contempo, si avviluppano interessi molto vasti, nutriti di letture onnivore, spazianti tra «campi di gioco» disparati: antichi testi eretici del cattolicesimo, trattati esoterici, prove magico-alchemiche e templari, saggi sul satanismo, studi di psichiatria, dedicati in particolare alla monomania, in ossequio ai sondaggi pionieristici di Jean-

¹ Un'accorta messa a punto della modernità narrativa che informa il pensiero e la prassi artistica degli intellettuali del movimento scapigliato, presa in esame sia in ogni suo aspetto formale e tematico che ricondotta alla funzione pubblico, si legge in G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997.

Étienne-Dominique Esquirol; ancora, vi sono riconoscibili i domini umbratili di magnetismo, ipnotismo, stigmatizzazione, fisiognomica, fisiologia sperimentale e patologica, accanto a prove della tradizione gnostica e islamica. Insieme estremamente compositi e, in sostanza, «trasgressivi», interpolati *ad hoc* con le prove più canoniche della tradizione occidentale, da Dante² a Shakespeare, a Goethe³.

Molteplici sono, infatti, gli idoli polemici della inesausta *querelle* artistica di Boito, reclamante l'apporto di «nemici necessari» e, assieme, in costante ricerca di una propria rotta sperimentale. Un fronte antagonistico molto esteso è dato, per un verso, dai principi elaborati da certo idealismo e sentimentalismo romantico, esecrati per il loro cattolicesimo moralistico, mentre su altro versante è una specifica accezione di realismo, dalle cadenze spiccatamente scientifiche, vicine ai criteri estetici del pensiero positivistico, con cui si intende polemizzare; per caldeggiare, invece, un'idea «altra» di realismo, declinata in un lessico inusitato, antesignano di alcuni assunti dell'estetica del Decadentismo europeo⁴.

Ed è proprio in occasione di un intervento programmatico, dal titolo *Polemica letteraria*, apparso sul «Figaro» del 4 febbraio 1864 – pagina inaugurale di una disputa destinata a divenire serrata – che Boito non esita a sferrare strali acuminati in diverse direzioni, per poi pervenire a una conclusione pronta a sfidare con alcuni decenni di anticipo il nuovo secolo, sentito come oramai incombente. Così:

È sarà un'arte malata, vaneggiante, al dire di molti, un'arte di decadenza, di barocchismo, di razionalismo, di *realismo* ed ecco finalmente la parola sputata. [...] Realismo! un povero peccato vecchio come Job, come Aristofane, come Svetonio, anzi più ancora; come il primo che ha pianto, come il primo che ha riso, come il primo che ha raccontato. E tanto sgomento in questa parola! Questi idealisti candidi e beati devono avere una assai triste idea di ciò che di reale v'ha sulla terra per schifarsene tanto (eppure v'hanno delle dolci realtà) ed usano fare un matto garbuglio di questa parola con materialismo, epicureismo, saduceismo e simili lordure⁵.

² Per una disamina articolata cfr. C. Paolazzi, *Cultura e «paradiso perduto»: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di F. Mattesini, vol. I, Milano, Vita e Pensiero, 1974, pp. 262-337 (per quanto concerne Boito cfr. pp. 290-310). Per il versante musicale cfr. L. Scorrano, *Dante, Boito, (Bellaigue) e la musica*, in «L'Alighieri», XVIII, n. 2, luglio-dicembre 1977, pp. 9-25.

³ Un capillare sondaggio intertestuale, teso a individuare modelli, fonti e citazioni che filtrano a vario titolo in detto atelier, è stato condotto in BOITO⁴ – volume cui mi attengo nei miei rimandi.

⁴ Cfr. G. Mariani, *Mondo poetico e ricerca stilistica di Arrigo Boito*, in MARIANI, pp. 293-367. Le pagine anceschiane riservate agli assunti estetici del pensiero del movimento scapigliato hanno fatto scuola: L. Anceschi, *Protesta e rifugio nell'«irrazionale»*, in *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, nuova edizione accresciuta e aggiornata, a cura di L. Vetri, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 43-73.

⁵ BOITO⁴, pp. 329-330. Nelle citazioni, qui come altrove, i corsivi sono originali.

Per poi concludere all'altezza dell'*explicit*: «Sì, l'avvenire ecco il gran problema per cui tutto si può calpestare; giacché v'è un gigante che, dobbiamo credere, sarà più grande d'Omero, di Shakespeare, di Beethoven, di Cornelius, di Manzoni: il ventesimo secolo»⁶.

Boito contestava consapevolmente, da un punto di vista formale, non solo la «macchina» complessa offerta dal romanzo storico, ma anche l'idea di «storicità» che detto genere aveva veicolato lungo il secolo XIX, e prediligeva la misura breve⁷, quindi la novella, in quanto forma per eccellenza di una temporalità invece incoerente e frammentata, riversata in uno stile mosso, rapido e incisivo, tanto che il laboratorio novellistico allestito dallo scrittore restò aderente alla propria natura, appunto, di «opificio del non finito». Lo palesa il fatto che non si intese pubblicare in un volume unico le diverse prove⁸, apparse sui fogli di varie riviste milanesi in un arco temporale che va dal 1867 al 1874⁹, e, d'altro canto, lo conferma in modi emblematici l'ultima di esse, *Il trapezio*, la cui elaborazione «interminabile» divenne per il narratore una sorta di ossessione¹⁰.

Dissimili non solo negli allestimenti delle loro storie e geografie, erranti tra dimensioni temporali irrelate, che sconfinano in ogni parte del globo, ma anche nelle tipologie delle trame, nei temi e nelle varietà dei personaggi, quasi si intendesse «eccedere», andando oltre il perimetro più canonico della tradizione offerta dalla novellistica ottocentesca¹¹, in questa sede opterei per una lettura focalizzata su due campi problematici per alcuni risvolti tra loro interagenti, destinati peraltro a interessare anche la creatività dell'uomo di teatro e la sua prassi artistica, ovvero la presenza determinante di fattori teatrali e di componenti sceniche, quali veicolo di immagini dell'alterità.

⁶ *Ibid.*, p. 330.

⁷ Un'indagine critica attenta alle varie forme della *brevitas* narrativa, da Boccaccio a Tabucchi, si legge in «Leggiadre donne...». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000.

⁸ Ciò a differenza del fratello, Camillo, il quale nel 1876 raccolse la propria produzione novellistica, pubblicandola per i tipi milanesi Treves nell'agile volume dal titolo *Storielle vane*, mentre alcuni anni dopo, nel 1883, diede alle stampe presso il medesimo editore una seconda silloge, *Senso. Nuove storielle vane*.

⁹ Circa la tempistica dell'uscita delle novelle e i vari quanto altalenanti progetti relativi alla loro *dispositio* in un volume unico si veda l'ottima messa a punto di A.I. Villa, *Introduzione alle novelle*, in BOITO⁴, pp. 477-483.

¹⁰ Per una lettura delle carte autografe, degli appunti e degli eterogenei materiali compositivi della novella, rimasta inconclusa, accanto alle ipotesi interpretative suggerite da detta scelta, rinvio a I. Crotti, *Equilibrismi del «Trapezio» fra le carte boitane*, in BOITO³, pp. 89-129.

¹¹ Le linee più indicative della tradizione novellistica sette e ottocentesca sono state sondate in F. Tancini, *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo: Soave, Carrer, Carcano*, Modena, Mucchi, 1993; *La novella nel Veneto tra Settecento e Ottocento*, a cura di B. Mirisola, Ravenna, Longo Editore, 2017. Per un quadro d'insieme, metodologicamente e cronologicamente articolato, cfr. *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola 19-24 settembre 1988*, 2 voll., Roma, Salerno, 1989.

Nell'*Alfier nero*, che vide la luce sul numero del marzo 1867 della rivista «Il Politecnico»¹², quindi la prima novella edita in ordine cronologico, le sinergie tra gli effetti scenico-teatrali e le icone dell'alterità sono palesi. Innanzitutto l'allestimento scenografico appare giocato interamente su una tipologia spaziale chiusa, anzi claustrofobica, dove alcuni «forestieri» in conversazione mondana, che si intrattengono «nella sala di lettura del principale albergo d'uno fra i più conosciuti luoghi d'acque minerali in Svizzera»¹³, assurgono a fantasmi testimoniali di un'unità di tempo-spazio che si fa scena dell'oltre:

L'ora è quella che i francesi chiamano: *entre chien et loup*; i camerieri dell'albergo non avevano ancora accese le lampade, i mobili della sala e gli individui che conversavano erano come sommersi nella penombra sempre più folta del crepuscolo, sul tavolo dei giornali bolliva un *samovar* su d'una gran fiamma di spirito di vino. Quella semi oscurità facilitava il moto della conversazione; i volti non si vedevano, si udivano soltanto le voci che facevano questi discorsi¹⁴.

Gli astanti invisibili nella penombra, insomma, altro non sono che un pubblico di teatro insediato non già in platea, bensì acquattato direttamente sul palcoscenico, in attesa di una vicenda che, passo dopo passo, si avvierà verso un esito cruento.

Il gioco delle luci artificiali, quel loro variare e venir meno via via che l'oscurità notturna si fa sempre più greve, per poi trascolorare nel chiarore livido di un'alba tragica, viene orchestrato in modi sapienti da un regista-narratore, il quale sa dirigere accortamente la dialettica degli opposti e le loro strategie retoriche. Lo riprova la sapienza con cui egli dispiega sulla propria scacchiera quei tre colori reciprocamente eloquenti, vale a dire il bianco, il nero e il rosso – *nuances* contrastanti che «dicono» di un conflitto etnico e razziale destinato a finire nel sangue, come prefigura, ancor prima che abbia inizio la partita accanita, la rottura del pezzo dell'alfiere nero, causata, certo volutamente, da un gesto maldestro di Giorgio Anderssen, indi ricomposta alla bell'e meglio grazie a un frammento posticcio di cera lacca, appunto rossa – l'Americano, infatti «s'alzò, andò allo scrittojo, accese una candela, pigliò un pezzo di cera lacca rossa, la riscaldò, intonacò alla meglio i due frammenti dell'alfiere, li ricongiunse e riportò al compagno lo scacco aggiustato»¹⁵.

L'apparizione inattesa del «nativo di Morant-Bay», ovvero il «negro» *Oncle Tom* della situazione, il quale, mentre l'ultimo numero del «Times» informa

¹² Un prospetto compiuto delle relazioni «necessarie» sussistenti tra gli intellettuali scapigliati e il mondo della stampa periodica, anche in quanto fenomeno di mercato, in PPS.

¹³ BORRO⁴, p. 167.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 170.

di «una tremenda sollevazione di schiavi furiosamente combattuta dal governatore britannico»¹⁶, capeggiata proprio dal fratello, Gall-ruck, ma sedata nel sangue, lotta contro l'Americano «bianco», dall'anima nera¹⁷, non solo per l'affermazione del proprio status intellettuale ma anche per riscattare la condizione subalterna del proprio popolo, è una sorta di epifania che squarcia la «normalità» visiva del quadro, denunciandone l'alterità. Anche perché i due personaggi supportano tipologie di «intelligenza» duplici e diametralmente opposte, se la strategia di gioco e di attacco del «bianco» è caratterizzata dal calcolo scientifico, mentre quella del «negro» procede «colla ispirazione e col caso», cosicché «uno faceva la battaglia di Waterloo, l'altro la rivoluzione di san Domingo»¹⁸.

Sulle pedine, a loro volta bianche e nere, di una scacchiera, reale e assieme allegorica, si proietta, quindi, un conflitto che va ben oltre la scena di primo grado rappresentata¹⁹, vale a dire quella che ha luogo nella sala di lettura di un hotel, per trovare riscontro, *en abyme*, nel perimetro di una scacchiera – riprova dell'abilità di un narratore che sa tradurre con sapienza il quoziente narrativo nel lessico del teatro. Abilmente orchestrate, infatti, sono le strategie cui si ricorre per declinare scenograficamente il racconto, disseminandolo anche di oggetti e arredi che veicolano messaggi dall'indubbio significato: candele che si spostano da destra a sinistra sullo sfondo di un riverbero di specchi²⁰, occhiali affumicati che filtrano la percezione delle prime mosse del gioco²¹, per non dire della scacchiera medesima, luogo di gioco e, assieme, di conflitto che assurge, per antonomasia, a dimensione oggettuale animata²², dove il tempo-spazio del

¹⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷ Acerrimo sostenitore della inferiorità «razziale» dei «negri», egli dichiara dinanzi agli astanti: «Dio pose odio fra la razza di Cam e quella di Iafet, perché Dio separò il colore del giorno dal color della notte»; e ancora «i negri non sono degni di libertà. Hanno l'intelletto chiuso e gli istinti feroci. Il berretto frigio non dev'esser posto sull'angolo facciale della scimmia» (*ibid.*, pp. 168-169).

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹ In merito si veda G. Gronda, *Testo diegetico o testo simbolico? «L'Alfiere nero»: un «pezzo segnato» in più sensi*, in *Teoria e analisi del testo. Atti del V Convegno interuniversitario di studi* (Bressanone, 1977), a cura di D. Goldin, Padova, CLEUP, 1981, pp. 95-119.

²⁰ BOITO⁴, p. 171.

²¹ *Ibid.*

²² L'attenzione per l'oggettuale andrebbe anche letta sullo sfondo dell'attrazione esercitata a quella altezza dai fenomeni di magnetismo e ipnotismo; come esemplifica il passo seguente, allorché *Uncle Tom*, ipnotizzato dalla contemplazione del pezzo dell'alfiere, udendo «canterellare il *bananiere* di Gottschalk da un forestiero attardato che ritornava all'albergo» (BOITO⁴, p. 176), viene rapito in lontani ricordi: «V'è una specie di allucinazione magnetica che la nuova ipnologia classificò col nome di ipnotismo, ed è un'estasi catalettica, la quale viene dalla intensa e lunga fissazione d'un oggetto qualunque. Se si potesse affermare evidentemente questo fenomeno le scienze della psicologia avrebbero un trionfo di più, ci sarebbe il *magnetismo* che prova la trasmissione della semplice volontà sugli oggetti inanimati, l'*ipnotismo* che proverebbe l'influenza magnetica delle cose inanimate sull'uomo. Tom pareva colto da questo fenomeno» (*ibid.*, pp. 176-177).

palcoscenico si cristallizza, allegorizzandosi – un processo di cui, del resto, si possiede piena contezza:

A volte pare che le cose inanimate prendano gli atteggiamenti dell'uomo, il più frivolo oggetto può diventare espressivo a seconda di ciò che lo attornia. Ecco perché i pezzi d'ebano de' quali componevasi l'armata dei neri parevano, davanti allo spaventoso assalto de' bianchi, colti anch'essi da un tragico sgomento. I cavalli, come adombrati, voltavano la schiena all'attacco, le pedine sgominate avevano perduto l'allineamento, il re che s'era affrettato a *roccarsi* pareva piangere nel suo cantuccio il disonore della sua fuga²³.

A ciò si aggiunga che l'alternanza di luce e buio in sala influisce altresì sulla regia delle cadenze temporali della percezione; come può esemplificare il passo seguente: «Le lucerne della sala si oscuravano. Non s'udiva altro rumore fuor che quello d'un grande orologio che pareva misurare il silenzio. Scoccava la mezzanotte quando l'ultima lampada si spense; quel vasto locale rimase illuminato dalla sola candela che ardeva sul tavolo dei giuocatori»²⁴.

Se ne deduce che è appunto il pubblico (dei narratori e dei lettori) che viene chiamato in gioco, e già a partire da un incipit dalla icastica portata incornicante, dove la sfida lanciata all'immaginario dei possibili destinatari appare addirittura ostentata («Chi sa giuocare a scacchi prenda una scacchiera, la disponga in bell'ordine davanti a sé ed immagini ciò che sto per descrivere»²⁵).

Nell'intento di porre in evidenza la disparità dei propri registri narrativi (tanto è vero che ogni novella sembra fare caso a sé), con *Iberia*, che apparve nel 1868 sui fogli della milanese «Strenna Italiana», lo scrittore allestisce un'ambientazione e dà vita a temi e a profili di personaggi del tutto difforni non solo rispetto ai precedenti ma anche a quelli a venire²⁶. All'orizzonte si stagliano, allora, un castello turrato nella lontananza spaziale e temporale dell'Estremadura, ponti levatoi, saloni vetusti in rovina, anditi sontuosi invasi dalla polvere dei secoli, cripte fatiscenti stipate di reliquie, di arredi sacri tarlati e di gemme preziose incrostate di detriti, monogrammi da decifrare *à rebours*, ceri venefici che, ardendo, ammorbano l'aria, mentre si consuma un rito nuziale e, assieme, mortifero tra due principi giovani e bellissimi, Estebano ed Elisenda – eredi eletti di schiatte reali, Castiglia e Leone, destinate all'estinzione se quella loro «congiunzione», assieme mistica e carnale,

²³ *Ibid.*, pp. 172-173.

²⁴ *Ibid.*, p. 176.

²⁵ *Ibid.*, p. 167.

²⁶ Ho dedicato una nota ad alcuni stilemi operanti in questa prova: I. Crotti, *Ancora a proposito delle caleidi (tra Arrigo Boito e d'Annunzio)*, in *Saggi di linguistica e letteratura in memoria di Paolo Zolli*, a cura di G. Borghello, M. Cortelazzo, G. Padoan, Padova, Antenore, 1991, pp. 541-547.

non risultasse feconda, ovvero generatrice salvifica di un erede legittimo al trono.

Anche in questa novella le quinte teatrali addobbano profusamente la narrazione, corredandola di echi, ritmi, suoni, canti e litanie salmodianti che favoriscono la creazione di un sostrato sonoro e timbrico di notevole suggestione, cui si giustappongono sapienti effetti visivi, giocati su una studiata tavolozza di toni e colori²⁷. L'esemplificazione potrebbe essere non solo molto nutrita ma anche svariata, come comprovano anche i passi seguenti:

Lo scalpito metallico de' ferri scande sul terreno un ritmo stringato e preciso come i trochèi di Pindaro. Quel cavallo ha il volo e il metro dell'ode. I pioppi sfilano in processione sotto gli occhi del cavaliere e le loro fronde smosse dalla brezza del vespro rendono suono d'applausi lontani²⁸.

Le loro voci unisone salivano e scendevano sul liturgico salmo. La grave melodia faceva risonar l'oratorio; i turiboli appesi, allo scoppio delle forti note, oscillavano, come per accompagnarle colle loro danze.

Così, sempre cantando, Elisenda aveva messo in dito ad Estebano un anello d'onice, e sempre cantando Estebano s'era levato, e avea steso il pugno nell'ombra dietro l'altare e l'aveva ritratto armato da una immensa spada²⁹.

Insomma, la cooperazione dei versanti visivi e sonori innesca palesi *correspondances*, mentre le figure dell'analogia, eredi della lezione estetica simbolista, supportano rifrazioni e specularità insistite, potenziando il senso del messaggio. *Correspondances*, certo, ma non si tratta solo di questo, poiché a esse va a giustapporsi un gusto stridente e corrosivo, in Boito molto acceso, per le figure dell'antitesi e per i paradossi stranianti, come accertano le strofe programmatiche di *Dualismo*, tanto sbilanciate «Fra paradiso e inferno»³⁰.

Il conflitto posto in essere dalle figure dell'antitesi culmina in una chiusa in cui campeggiano non già atmosfere regali e rarefatte, magari supportate dagli azzurri e dagli ori celestiali di uno Zurbaran, bensì le «torve faci della rivolta»

²⁷ Esemplari, in questo senso, i rinvii alle lezioni di Murillo («Ed egli aveva dell'arcangelo anche la vaga età, come la ideava Murillo, errante fra i quindici e i dieciott'anni», in BOITO⁴, p. 182) e di Zurbaran («una aura monarchica e serafica si condensava attorno le loro fronti come una gloria, e i cieli d'oro di Zurbaran si abbozzavano vagamente dietro lo spazio in cui respiravano», *ibid.*, p. 187). Per le competenze dell'ideatore di immagini sceniche e del librettista cfr. M. Viale Ferrero, *Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, in BOITO³, pp. 275-296.

²⁸ BOITO⁴, p. 181.

²⁹ *Ibid.*, p. 191.

³⁰ *Ibid.*, p. 55, v. 104. La lirica comparve dapprima sul «Figaro» del 18 febbraio 1864, per poi confluire in A. Boito, *Il libro dei versi*, Torino, Casanova, 1877.

di un volgo furente, capeggiato da un «rosso demagogo»³¹. Saranno, appunto, questi tizzoni plebei a rendere incandescente una scena finale violenta e orrificica, dove due poveri scheletri, miserandi sebbene sontuosamente vestiti campeggiano in una scenografia devastata: «due figure di re, coronate e coperte di porpora e abbracciate l'una all'altra come nello sgomento e nell'amore»³².

Come si è già notato, la tastiera del narratore, teso a saggiare le proprie potenzialità in repertori novellistici disparati, risulta addirittura dissonante. Infatti nella novella seguente, *La musica in piazza. Ritratti di giullari e menestrelli moderni*, firmata con l'anagramma Tobia Gorrio, che si articola in tre parti, vale a dire *La cornice dei ritratti*, *Barbapedàna* e *La scuola del Gippa*, apparse in nove puntate tra il 1871 e l'anno seguente sui fogli della «Gazzetta musicale di Milano», il quoziente squisitamente narrativo viene posto in secondo piano, mentre subentra un avvertito tessuto saggistico, che argomenta circa la liberazione della musica dal chiuso di istituzioni canoniche, siano esse chiese, camere, teatri, sentite come obsolete e stantie («La musica in chiesa, la musica in camera, la musica in teatro; tesi vecchie e cruciose intorno alle quali già troppo s'affollarono le estetiche dei sapienti, le critiche dei saccenti, le polemiche, le controversie, le palinodie»³³). Favorire la fuoriuscita dell'espressione musicale da questi spazi paludati e circoscritti per trasportarla all'aperto, sulle piazze, tra le strade, sotto i pergolati delle osterie fuoriporta, assume, quindi, la portata di un manifesto, nel progetto di liberarne non solo le modalità di esecuzione ma anche di fruizione. Una volta fruita altrimenti, infatti, la musica sarebbe destinata a convertirsi in altro da sé, divenendo addirittura «atto» di denuncia dell'ordine sociale. Così:

La musica in piazza è la musica in libertà, è il suono che canta, che vola sotto il sole, sotto le stelle, in mezzo all'aria, nella pienezza del proprio elemento; è la nota sfuggita alle vòlte del teatro, dalle pareti della camera, dalle navate della chiesa, evasa da tutte le prigioni nell'atmosfera salubre del cielo aperto, sciolta da ogni catena, franca da ogni barriera, cinguettante co' passerì, librantesi colle rondini. La *musica in piazza* è la musica fuori di gabbia³⁴.

Ecco individuato un profilo di musicista esemplare, creatore ed esecutore che somma in sé una sagoma fuori-canone anche in accezione esistenziale: il biondo menestrello trovatore che «narrava sul liuto il poema di Saint-Graal

³¹ BOITO⁴, p. 198.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 199.

³⁴ *Ibid.*

in lingua romanza»³⁵, quello bruno che «favoleggiava sulla mandòla del mago Merlino, in lingua provenzale»³⁶, il musico girovago, il cantastorie delle taverne, il saltimbanco di strada – una silhouette antiaccademica e d'eccezione di artista molto cara al versante scapigliato.

Nella terza parte, *La scuola del Gippa*, l'eroe è un maestro di mandolino pure ciabattino, il quale tiene bottega e scuola in un abituro dei quartieri più degradati di Milano, dalle parti del Carrobbio – quinte per eccellenza scenografiche che l'occhio «teatrante» di Boito sa cogliere con maestria.

Così, l'occasione è propizia anche per trattare (in termini, a dire il vero, molto poco accademici) delle differenze che ricorrono tra i due strumenti a corda, la chitarra del Barbapedàna e il mandolino di questo Gippa – qualità e prerogative dettate da fattori stagionali e spaziali, dove è la ricezione ad assumere uno spiccato rilievo:

La chitarra è un istrumento da udirsi fra i frondosi pergolati delle osterie suburbane in mezzo alle tazze di birra spumeggianti e lo scoppiettio di turaccioli e le risate delle pazze comitive, la chitarra è l'istrumento estivo per eccellenza. Il mandolino è l'istrumento del verno, non me lo immagino che udito attraverso la bruma, dietro i cristalli appannati d'un caffè di città, sulla neve o sul fango. Eppure queste mie immaginazioni non devono essere fondate su nulla di vero dacché la chitarra e il mandolino vanno quasi sempre uniti come chi dicesse: i faggioli col riso, e vivono spesso di vita comune³⁷.

Fatto sta che l'atelier in cui borbotta il tegame dei «faggioli col riso» del Gippa, compilatore di un trattato di mandolino, e dove impartisce lezione ai propri allievi altro non è che una cucina «ingombra di mobili e il focolare di pignatte, e dai muri pendevano fraternamente confuse le pentole colle chitarre, le padelle coi mandolini, e martelli e lesine e tanaglie e spaghi e ciabatte»³⁸. Cosicché il ritmo della sua «musica» risulterebbe duplice:

Costui, pensai, è in pari tempo maestro e ciabattino e obbligato perciò a battere contemporaneamente la solfa e la tomaja, egli deve conficcare i chiodi nel duro tacco della ciabatta ed anche inculcare la battuta nel cervello non meno duro dello scolare. Il maestro Gippa dov'essere dunque per sue viste personali nemico dei *quarti in levare* e amicissimo dei *quarti in battere* perché con codesti esclusivamente egli rattoppa le soles rotte³⁹.

³⁵ *Ibid.*, p. 201.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 213.

³⁸ *Ibid.*, p. 217.

³⁹ *Ibid.*, p. 219.

Genio *bohémien*, l'artista artigiano, si fregia di allievi di successo, i ritratti fotografici dei quali, esibiti con orgoglio dalla sua donna, troneggiano su due enormi cassettoni che ingombrano la camera da letto. E tra loro spicca anche quello di colui che – afferma la donna – avrebbe suonato un passo di mandolino in «una vera *baiocada* (rinuncio a tradurre in buona lingua questa energica espressione del dialetto) e si chiamava, ah! ora mi ritorna quel nome singolare, l'era il Semistofele»⁴⁰. Alluso è, ovviamente, il *Mefistofele*, il cui fiasco clamoroso, risalente al marzo 1868, viene irriso, quindi celebrato a ritroso («Mi rammentai infatti che in quell'opera ci doveva essere un certo passo di *mandolino* e riconobbi per vere le nozioni della donna del Gippa»⁴¹).

Con *Il pugno chiuso*, edito in cinque puntate sulle pagine dell'*Appendice* del «Corriere di Milano» del dicembre del 1870⁴², al registro novellistico si impone un'ennesima torsione, quasi fosse intenzione dello scrittore cimentarsi in tale tipologia di scrittura per dare prova della propria versatilità narrativa. Novella pseudo-odeporica, dove un personaggio che dice io, nelle vesti di medico e ricercatore, intraprende un viaggio nell'altrove di una Polonia pagana infestata da una turba di mendicanti, affetti da una ripugnante malattia del cuoio capelluto, la plica polonica, *Il pugno chiuso* è una vibrata denuncia di certo fanatismo cattolico, di pratiche superstiziose e credenze paranormali di dubbia natura e, nel contempo, delle competenze fisiologiche e patologiche in voga a quell'altezza, supportate dal pensiero positivistico.

Reietto tra i reietti è Paw, il personaggio che, una volta soccorso dal viaggiatore medico, mosso a pietà per le condizioni al limite dell'umano in cui la figura versa, gli narra una storia di secondo grado, quella di Simeòn Levy, «il più avaro usuraio del ghetto»⁴³, soprannominato l'Ebreo senza sabato. Costui, infatti, passati cinquant'anni della propria vita a raccogliere stracci e fattosi ricchissimo, mancandogli un solo fiorino rosso, vale a dire un ducato d'oro, per fare cifra tonda, la sottrae, ma in sogno, al cadavere già sepolto di un povero studente morto di stenti; tuttavia il pugno della mano destra che dovrebbe racchiudere quella preziosa moneta strappata all'aldilà, divenuta per Levy una sorta di ossessione, gli si serra senza scampo in una morsa letale. Questi, pertanto, pattuisce un accordo diabolico con Mastro Wasili, «un antiquario russo, molto erudito e molto scaltro, uno di quelli che torcono in male la scienza come altri torcono in male la forza»⁴⁴ – negoziato che prevederebbe la riscossione di mille

⁴⁰ *Ibid.*, p. 220.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² La novella è stata riedita per i tipi di Sellerio nel 1981, corredata da una nota critica di Remo Ceserani (*Una perfetta novella fantastica*, pp. 47-54).

⁴³ BOITO⁴, p. 227.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 229.

fiorini se, entro tre mesi di tempo, l'usuraio non riuscisse ad aprire quel suo pugno sigillato e consegnare all'altro il fiorino rosso pattuito. L'ebreo, a questo punto, non esita a intraprendere dispendiosi viaggi in Europa, valendosi di eterogenei saperi medici, nel tentativo di dissigillare il proprio pugno; eccolo ricorrere a ogni tipo di terapia, dai fanghi ai bagni elettrici, alla ipnologia, per poi ottenere la diagnosi definitiva da un medico parigino, il quale definisce la patologia di Levy un caso esemplare di studio:

Questa mano è un singolare esempio di *stigmatizzazione*, voi m'offrite in sommo grado una prova della reazione delle idee sull'organismo, siete un interessante soggetto per la scienza: la fisiologia, l'ipnologia vi terrebbero in grande onore, ma non guarirete mai. Per aprire il vostro pugno non v'è che un mezzo solo: amputarlo⁴⁵.

Al tema denaro, quindi, fattore letto quale cancrena reale e simbolica, si attribuisce un senso determinante. Proprio quel fiorino rosso – «un vecchio fiorino d'oro col conio di Sigismondo III e la data del 1613»⁴⁶ – emblematico oggetto mediatore, catapultato da un aldilà demoniaco, ha compiuto un passaggio di soglia che investe un livello non solo spaziotemporale ma anche culturale, ingaggiando un viaggio a ritroso che lo ha indotto ad approdare a un qui e a un ora dislocati⁴⁷. Esso, insomma, ha calcato una scena impropria, come insegnano molti esempi della letteratura fantastica⁴⁸, assurgendo a messaggero di morte, per Levy come per Paw, poiché mera allucinazione.

Qualificata da un altrove primitivo, quindi «superato», come accerta proprio quella Polonia superstiziosa e paganeggiante, visitata da una tipologia di io viaggiatore-scientziato, impegnato a svolgere «certa missione medica»⁴⁹, dunque alternativo rispetto al contesto premoderno con cui si misura, la novella in esame, dove si avvertono alcune risonanze shakespeariane, da *The merchant of Venice*, risulta anche la più prossima alla tradizione fantastica europea, in particolare di linea hoffmanniana. Prova ciò la sua perizia nella costruzione a intarsio non solo dei diversi livelli testuali, nell'alternanza di stati ambigui di veglia e di sogno (Levy, infatti, «ebbe un sogno così violento che gli parve

⁴⁵ *Ibid.*, p. 231.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁷ La novella scapigliata che si avvale in misura più rilevante del tema dell'oggetto mediatore, in quanto dispositivo volto a depistare il cronotopo della narrazione, è la tarchettiana *Un osso di morto*, edita tra i *Racconti fantastici* (Milano, Treves, 1869) – prova che si era rifatta in larga misura al modello già offerto da *Le pied de momie* di Théophile Gautier.

⁴⁸ Implicato per certi versi con il procedimento di passaggio di soglia, per altri con il campo del viaggio, il tema dell'oggetto mediatore è stato saggiato in L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani et al., Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-288.

⁴⁹ BOITO⁴, p. 223.

realtà»⁵⁰), ma anche delle varie voci del racconto, sapientemente giustapposte e alternate, poste in risalto dall'apertura e dalla chiusura di parentesi tonde, da puntini di sospensione e da rilievi metadiegetici.

Molto meditato, d'altro canto, vi figura l'effetto cornice, accentuato con maestria da un incipit⁵¹ pronto a istituire un patto narrativo che si fonda sulla verosimiglianza⁵². L'explicit, d'altro canto, un vero e proprio *coup de théâtre*, col suo lapidario «Il *florino rosso* non c'era»⁵³, ribaltando il senso «incerto» attribuibile a tutta la narrazione, non può non ricondurla entro parametri di oggettività e di verosimiglianza, ricusati in precedenza.

Ebbene, anche in questa novella – «fatale argomento di dramma»⁵⁴, come si chiosa – sono operanti effetti teatrali e scenografici; come può esemplificare il passo seguente, allorché, in occasione della festa della Madonna di Czenstokow, gli affetti da plica, avendo il privilegio di chiedere l'elemosina, esercitano con virulenza tale «privilegio» negli spazi di un sacro idolatrico, fattosi scena di pietà e di orrore:

Questi ultimi, protetti dallo stesso ribrezzo che incutono, attraversano la folla stipata, la quale s'allarga schivando il loro passaggio, ed arrivano così fino alle più ambite vicinanze dell'altare. Là, sotto il riverbero delle lampade d'oro, fra il caldo vapore dei profumi sacri, picchiandosi il petto e la fronte urlano come ossessi le loro preci e gesticolano freneticamente, poi se ne ritornano e si schierano fuori dell'ingresso principale per chiedere l'elemosina a chi esce⁵⁵.

Passando all'ultima novella della silloge, l'incompiuta *Il trapezio*, apparsa per la prima volta sulla milanese «Rivista Minima» in sedici puntate, dal 2 febbraio 1873 al 18 gennaio dell'anno seguente, anch'essa con la firma anagrammatica di Tobia Gorrio, Boito, mentre andava incontro a una fase di intensa attività, che lo vide nel contempo librettista, traduttore e, assieme, revisore del proprio «secondo» *Mefistofele*, destinato al successo bolognese del 1875, profuse un notevole impegno nel rielaborarne il testo già edito, per poi recedere e abbandonare definitivamente l'impresa⁵⁶.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 228.

⁵¹ Così: «Nel settembre del 1867 viaggiavo in Polonia per certa missione medica che mi era stata affidata; dovevo fare delle ricerche e degli studi intorno ad una fra le più spaventose malattie che rattristano l'umanità: la *plica polonica*» (*ibid.*, p. 223).

⁵² Osservazioni pertinenti relative al rinnovamento imposto dai narratori scapigliati alla forma del genere novella, in polemica con quella caratterizzante il genere romanzo, in Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., pp. 75-78.

⁵³ BOITO⁴, p. 237.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁵⁶ Circa le motivazioni di questo abbandono, dettate dall'aspirazione totalizzante a conseguire una «poetica della pluralità», notavo in altra sede: «in lui individuava le capacità di creare un principio

Novella formalmente complessa, dove interagiscono più generi letterari, dalla pseudoautobiografia al resoconto di viaggio, dall'inchiesta sociale e culturale alla confessione intima, in essa si ravvisano anche alcuni tratti del tragico – canone evidenziato in particolare dal rinvio alla congiuntura della «catastrofe», ritenuta focale per la tenuta del discorso e per il prosieguito della trama; come esemplifica il passo seguente, che rappresenta altresì un'occasione propizia per «soffermarsi» sulle scelte operate:

Mentre mi soffermo qua e là nello scrivere, osservando e dissertando allontano dalla mia penna e dal mio pensiero l'incontro dell'ultimo avvenimento verso cui fatalmente s'avvia questa mia storia. E appunto nella esposizione di quella catastrofe, più assai che altrove, mi converrà adoperare tutta l'arte della più minuta e scrupolosa analisi⁷⁷.

Effetti attesi di «catastrofe» che poi si catalizzano nel fascino terrifico e ambivalente che suscita in Yao la visione della caduta drammatica di due personaggi, l'andalusa Ambra e lo zingaro Ramàr, mentre si esibiscono sull'arena nelle loro geometriche e, assieme, folli evoluzioni.

La narrazione, allora, procede tra digressioni, interruzioni metadiscorsive, variazioni di voce e mutamenti di punto di vista che impongono al discorso un andamento sinergico molto costruito e, nel contempo, frammentato. Va rilevato, d'altro canto, come all'altezza dell'incipit un io muto e paralizzato, nel rivolgersi al proprio discepolo-interprete Meng-pen, conceda massimo risalto proprio al potere demandato alla gestualità e al codice della scrittura/lettura, ritenuto depositario di una più rilevante «fedeltà» alla verità del dettato, con la conseguenza di un depotenziamento indicativo del quoziente dell'oralità.

Opportuno notare come anche in questa prova Boito novelliere attribuisca una connotazione inusitata allo spettro dell'alterità. La vicenda, infatti, prende avvio dall'anno della grande carestia nella provincia di Tsing, in Cina, il paese d'origine del personaggio Yao, per poi proseguire con un viaggio iniziatico del «fanciulletto di sette palmi d'altezza»⁵⁸ su una fantomatica nave mercantile, che in realtà nasconde nell'ombra della sua stiva un traffico illecito di esseri umani. L'imbarcazione è capitanata da un falso mercante, un Koo – «un uomo vestito da marinaio europeo»⁵⁹, secondo l'idea che se ne è fatta la madre di Yao, la quale, in totale buona fede «orientale», affida a chi altri non è che un infame im-

sincretico in cui si fondessero le forme del poeta tragico e di quello epico, del mimico e del rapsodico e si restaurassero insieme «tragedia greca» e «mistero medio-evico» (Crotti, *Equilibrismi del «Trapezio»*, cit., p. 128). Per quanto riguarda i criteri cui la curatrice si è attenuta nella edizione di BOITO⁴, cfr. A.I. Villa, *Note al testo*, in BOITO⁴, pp. 687-693.

⁷⁷ BOITO⁴, p. 247.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 242.

postore occidentale il proprio figlio unico in tenera età, corrispondendogli ben cinquanta onces d'oro, risparmiata con grande fatica, per assicurare al piccolo un futuro da navigatore. La meta finale sarà invece il Perù, dove Yao, merce pregiata proprio per il suo acume logico e geometrizzante, e del tutto inconsapevole di quanto è stato architettato, viene ceduto dal mercante di schiavi al gigantesco Sir William Wood, l'impresario del grande circo dei tori di Lima: sarà in quell'arena che il giovane si esibirà nei panni di provetto acrobata e giocoliere.

Ebbene, nel «sottosuolo» della trama alberga, in allegoria, una trama seconda; ed essa rimanda a un dominio teatrale e scenico, pur traslato nel circense; come può esemplificare il passo seguente, dove la destrezza interpretativa di Yao si cimenta *ad hoc* tra i registri espressivi del gestuale e del sonoro:

Solevo spesso comparire davanti al pubblico con sette campanelli di legno di sandalo fra le mani (di quelli che noi chiamiamo *mu-to*), intuonati variamente tra loro secondo le leggi musicali. Incominciavo il mio esercizio, facendo balzare uno di questi campanelli in aria, per modo, che giunto al sommo della sua parabola, col suo batocchio squillasse e ricadesse lieve nell'altra mano. Poscia uno ad uno rapidissimamente gli facevo tutti girare, avendo cura di così avvicendarne il turno che insieme componessero il suono d'una vera melodia leggiadra⁶⁰.

Anche se la raffinatezza gestuale e sonora dell'esercizio non incontra i gusti plebei di un pubblico rozzo; tanto è vero che, si deve rilevare: «se volevo finire il mio esperimento in mezzo ai più entusiastici applausi, dovevo ritornar sempre ad una volgarissima canzone spagnuola: *la jotta Aragonese*»⁶¹.

Accanto al conflitto che contrappone culture diverse, quella orientale, da una parte, nutrita del rimando insistito ad antichi testi sapienziali cinesi⁶², e dall'altra quella occidentale, segnata da rozzezza culturale e dalla ferrea e mendace logica del profitto, nella novella si annidano altri dissidi: essi riconducono non solo all'appartenenza «razziale» dei personaggi, ma anche al loro orientamento sessuale. Ecco che il cinese Yao, lo zingaro Ramàr e l'andalusa Ambra vanno a comporre un triangolo dialogante e, nel contempo, in conflitto, dove le capacità logico-matematiche del primo e le potenzialità intuitive e irrazionali del secondo interagiscono variamente con la bellezza carismatica della *silhouette* femminile, i cui occhi di crisopazio «erano dolci e cupi»⁶³. Muovendosi sinuosamente tra le spire di quella figura geometrica ella, «vaga

⁶⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Per una rassegna più puntuale dei testi della tradizione classica cinese cui Boito attinse cfr. Crotti, *Equilibrismi del «Trapezio»*, cit., pp. 97-124.

⁶³ BOITO⁴, p. 256.

ipotenusa»⁶⁴ innescante una forza centrifuga contraria a quella centripeta di Yao, nell'irrompere tra la polarità costituita dai due «maschi», non sa decodificare il sesso di Yao e, in ossequio a inveterati luoghi comuni occidentali, scambia erroneamente quest'ultimo per «donna». Da parte sua il «maschio» Ramàr, in un primo tempo amico fidato del cinese, col quale vive un sodalizio intenso e ambigualmente omoerotico, innamoratosi perdutamente della bianca ed europea Ambra, asseconda quella sua credenza, nell'intento di schernire il sesso dell'orientale, tendente all'apparenza al femminile.

Accanto alle figure dell'alterità, gravitanti attorno ai poli di oralità e scrittura, libertà e schiavitù, maschile e femminile, identità e razza, artisticità e sua negazione, anche il campo semantico della teatralità risulta molto operativo. Si pensi, proprio in quanto artista, a Yao, nella cui *silhouette* traspare un indice sintomatico di autobiografismo, il quale risulta essere schiavo (reale e simbolico) di un contesto degradato, appunto perché afferente al circense, e del suo pubblico, incapace di apprezzarne appieno la maestria; nell'assumere un profilo segnato dal conflitto e dalla denuncia, sia artistica che sociale, ecco ridotto il personaggio a «istrion» – icona che, come si è già avuto modo di notare, era già focale nei settenari dell'ultima, celeberrima, strofa di *Dualismo* («Come istrion, su cupida / plebe di rischio ingorda, / fa pompa d'equilibrio / sopra una tesa corda, / tale è l'uman, librato / fra un sogno di peccato / e un sogno di virtù»).

E anche in questa prova il ricorso al gioco delle luci e delle ombre, reso più perspicuo poiché spiato attraverso uno spiraglio focalizzante, è scenicamente strategico; come può esemplificare ottimamente il passo che riporto, nel quale Yao, alla ricerca di quelle dolci ghiottonerie che supponeva nascoste nella stiva della nave, scopre invece tutt'altro, ossia il doloroso carico umano che cela. Sarà proprio grazie a detta epifania, nell'alterità inquietante mediata dall'apparizione, che il personaggio avrà modo di scoprire il volto violento e drammatico dell'uomo occidentale, mosso da una insaziabile sete di guadagno:

Palpai davanti a me fra le tenebre, e indovinai una porta. Il mio dito mignolo s'incastò in una fessura, lo estrassi e in sua vece posi l'occhio. Attraverso quello spiraglio non vidi che ombra. Pure sapevo che in quell'ombra doveva celarsi il dolce carico del bastimento.

Sperai che a forza d'aguzzar lo sguardo la pupilla dovesse abituarsi a quell'ombra e diradarla. Infatti dopo qualche minuto un torbido barlume mi rissensò l'occhio. [...]

Più che guardavo attraverso lo spiraglio e più il barlume aumentava⁶⁵.

Ma i riscontri che Boito novelliere fornisce di una sapienza così avvertita nell'allestire scenograficamente la narrazione sono irrefutabili. Lo conferma,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 243-244.

e in termini esemplari, l'episodio finale della catalessi di Ambra, in occasione del quale Yao rivela, prima di tutto a se stesso, il fondo più perturbante, e in precedenza inimmaginabile, della propria personalità, segnata da un erotismo vampiresco e necrofilo. Ecco che in detto frangente, giocato interamente su inquietanti effetti luminescenti, si fa ricorso a un'unica lampada, posizionata con mano esperta «dietro ad un largo recipiente di cristallo, colmo fino al collo d'una tintura d'assenzio. I raggi del lume filtrati da quell'ampio smeraldo producevano, divergendo, la misteriosa luce che mi circondava»⁶⁶.

Perseguitata dallo «spettro d'una fiamma»⁶⁷, allora, la «persona» che sta sulla scena del discorso (e del crimine) «agisce» un ruolo inusitato, che impone anche alla narrazione una torsione singolare.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 261.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 262.