

CITARIZZANDO SCORDA L'IMPERO

CITARIZZANDO SCORDA L'IMPERO

Pere FÀBREGAS SALIS*

S'estudia breument la representació del l'emperador Neró com a poeta i artista en l'òpera *Nerone* d'Arrigo Boito.

Paraules clau: Neró, Arrigo Boito, *Poetae Latini Minores*, tradició clàssica.

The portrayal of the Emperor Nero as a poet and performer in Arrigo Boito's opera *Nerone* is briefly studied.

Keywords: Nero, Arrigo Boito, *Poetae Latini Minores*, classical reception.

L'emperador Neró és un dels personatges de l'antiga Roma més profusament representats en drames musicals. Recentment, Manuwald (2013) ha estudiat 22 òperes que tenen com a tema principal la figura de l'emperador, però sens dubte el llistat es podria ampliar amb moltes altres òperes que se centren, per exemple, en Agripina. L'èxit de Neró en l'òpera s'explica segurament perquè l'enorme diversitat d'esdeveniments que conformen la seva biografia i el seu regnat es poden adaptar satisfactòriament i de manera molt variada a les convencions operístiques (e.g. els seus amors, les intrigues i els escàndols familiars, el matricidi, les pugnes amb Sèneca i Burrus, els seus actes brutals i tirànics, la creixent confusió entre realitat i ficció, etc.).

Arrigo Boito (1842–1918) és mundialment conegut com a llibretista de Verdi (*Otello*, *Falstaff* i, en part, *Simon Boccanegra*) o de Ponchielli

* Facultat de Filologia. Universitat de Barcelona.

Correspondència: Universitat de Barcelona. Facultat de Filologia. Gran Via de les Corts Catalanes, 585. 08007 Barcelona. España.

e-mail: pfabregas@ub.edu

(*La Gioconda*), però la seva faceta de compositor, sobretot fora d'Itàlia, és poc coneguda. Boito probablement va concebre la idea del *Nerone* entre 1861 i 1862 (*cfr.* Bosio 2010, 50), però el projecte va tenir una materialització extremadament lenta i difícil. No va ser fins al 1901, 40 anys després de la idea inicial, que Boito va publicar una versió del llibret en cinc actes no pensada per a la representació immediata (*cfr.* Boito 1901, II). Malgrat la positiva acollida que va tenir el llibret, Boito va seguir treballant, amb continus canvis i dubtes, i el 1918 va morir sense haver acabat la partitura. El canvi més significatiu que Boito, convençut per Giulio Ricordi, va introduir en els darrers anys de treball va ser la supressió de tot el cinquè acte (*cfr.* Guccini 2016, 24–8), sens dubte el més difícil de dur a l'escena.

Finalment, el totpoderós Arturo Toscanini (1867–1957) es va fer càrrec, juntament amb Vincenzo Tommasini (1878–1950) i, segons sembla, també Antonio Smareglia (1854–1929), de la revisió de l'obra i de deixar-la a punt per a la representació (*cfr.* Gatti–Baker 1924, 600; Bosio 2010, 962–3). El primer de maig de 1924 l'obra es va estrenar al Teatro alla Scala de Milà sota la direcció del mateix Toscanini i amb les extraordinàries veus d'Aureliano Pertile, Marcel Journet, Carlo Galleffi, Rosa Raisa i Ezio Pinza. El mateix 1924 l'òpera es va representar també a Bolonya, el 1925 a Torí i el 1926 a Verona. Va ser també el títol escollit per inaugurar el 1928 el Teatro Reale dell'Opera de Roma amb ni més ni menys que Giacomo Lauri Volpi, Bianca Scacciati o Benvenuto Franci sota la direcció de Gino Marinuzzi, cosa que novament ens dóna una idea sobre la importància que va tenir el títol a l'època. La difusió fora d'Itàlia ha estat sempre més problemàtica. Com tantes altres òperes dels compositors italians de la Scapigliatura o de la Giovane Scuola, les òperes de Boito estan tan imbuïdes del concepte de la *parola scenica* i d'una *italianità* tan profunda que no sempre són apreciades per públics no italianòfons (d'altra banda, el suport entusiasta de Mussolini a la producció artística italiana de l'època tampoc no va contribuir a la seva bona acollida a l'estranger). En aquest cas, a més, les dificultats objectives d'escenificar l'obra no en van facilitar la difusió (*cfr.* Questa 1991, 348 n. 82).

L'argument de l'òpera té poques similituds amb d'altres de temàtica neroniana. Boito no se centra en l'emperador i el seu entorn, sinó més aviat en el conflicte entre el cristianisme i els diferents cultes pagans que hi havia a la Roma de Neró (*cfr.* Manuwald 2013, 231–3; Guccini 2016, 28–31). Però diversos esdeveniments històrics, combinats i adaptats amb intel·ligència i llibertat, actuen com a teló de fons (*e.g.* la cronologia s'altera a plaer —Boito relaciona el matricidi de l'any 59 amb l'incendi i la persecució dels cristians del 64—; en algunes ocasions, Boito desenvolupa, amplia i versiona esdeveniments secundaris esmentats de passada en les fonts —un exemple n'és la Vestal Rubria, un personatge principal a l'òpera, mentre que Suetoni *Nero* 28.1 diu simplement *Vestali virgini Rubriae vim intulit* [*sc. Nero*]). L'acció és, doncs, fonamentalment fictícia. D'altra banda, Boito mostra una obsessió gairebé malaltissa per representar la seva ficció històrica en una ambientació “verista”, que reflecteixi amb la màxima precisió mil i un aspectes sobre el paisatge, la música, els costums o la cultura de l'època, així com el clima decadent que, en la visió de Boito, defineix la Roma de Neró. Per satisfer aquest propòsit, Boito va emprendre inacabables recerques, que van ser, en part, la causa dels continus retards en la composició de l'òpera. La biblioteca de Boito dipositada al Conservatori de Parma permet comprovar que posseïa no només Tàcit, Suetoni, Dió Cassi i altres historiadors antics (per a les fonts de Boito és encara extremadament útil Giani 1901, esp. 914–95), sinó també bibliografia secundària (*cfr.* Rossini 2001).

És significatiu, per exemple, que un dels quaderns autògrafs de Boito sobre mètrica antiga, que el compositor va intentar plasmar en la seva òpera, està encapçalat pels mots de Tàcit (*hist.* 1.16.4) *sit ante oculos Nero*. A l'òpera hi trobem adaptacions italianes de l'hexàmetre, de la *tetrapodia logaedica*, del trímetre iàmbic o del tetràmetre trocaic catalèctic (*cfr.* Giani 1901, 998–1003; Franco 2002, 243). De la mateixa manera, i només per posar-ne un altre exemple, per a la recreació de l'espai entre el sisè i setè mil·liari de la Via Àpia, on transcorre el primer acte, Boito va visitar en més d'una ocasió l'indret amb l'objectiu de plasmar-ne el paisatge amb la màxima fidelitat (Cresci Marrone 1994, 477).



Esbós del decorat del primer acte (Via Appia) per a les representacions de Roma de 1928 (Font: Archivio Storico del Teatro dell'Opera di Roma <http://archivistorico.operaroma.it/edizione_opera/nerone-1928>).

D'altra banda, l'Archivio Storico Ricordi permet consultar alguns esbossos a càrrec de Lodovico Pogliaghi per a les representacions de Milà de 1924. Pogliaghi va emprendre les seves pròpies investigacions per complementar les de Boito (és ben conegut el cas de la lira construïda expressament per al final del segon acte, exhibida actualment al Castello Sforzesco: *cfr.* Melini 2015). Vegi's, per exemple, el decorat previst per al primer acte: ICON010328, <<http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8474-Via%20Appia.html>>, i l'esbós de l'escena del triomf: ICON010941, <<http://digital.archivioricordi.com/iconografia/10961Via%20Appia%20-%20scena%20di%20trionfo.html>> [consulta 13-01-2019]. Vegi's també Lise 1975.

Les extenses acotacions de l'obra també reflecteixen aquesta voluntat "verista" i erudita de Boito (sobre les acotacions, *cfr.* Buroni 2012, esp. 251-68; *vide* també Alberti 1994). Veiem, a tal d'exemple, la descripció de l'abillament de Neró al primer acte (Boito 1901, 41; 1924, 24):

«La toga di Nerone, tutta scomposta, lascia vedere una mirabile tunica oloserica tinta di propora jacinina e sparsa di palme d'oro. Nerone

porta al braccio sinistro un'armilla di pelle di serpe chiusa da una borchia di gemme».

La descripció de la *tunica palmata* és compatible amb la que apareix, per exemple, en el *Manuel des Antiquités Romaines* que Boito posseïa (Marquardt 1893, 131–2, 180–2). És, a més, la vestimenta adequada per la descripció que fa Tàcit de l'escena (*ann.* 14.13.2, citat més avall). De la mateixa manera, l'*armilla* clarament fa referència a la que esmenta Suetoni (*Nero* 6), tot i que alguns detalls varien lleugerament: *quas [sc. serpentis exuvias] tamen aureae armillae ex voluntate matris inclusas dextro brachio gestavit aliquamdiu*.

Tàcit (*ann.* 14.10.1) descriu l'impacte de l'assassinat d'Agripina sobre Neró en aquests termes: *Sed a Caesare perfecto demum scelere magnitudo eius intellecta est. reliquo noctis modo per silentium defixus, saepius pavore exurgens et mentis inops lucem opperiebatur tamquam exitium adlaturam*. Finalment, Neró es retira a Nàpols on escriu una carta al Senat amb la seva versió de l'assassinat (14.10.3–11.2). Entretant, continua Tàcit (14.13.1), *cunctari in oppidis Campaniae, quonam modo urbem ingrederetur, an obsequium senatus, an studia plebis reperiret anxius*. Finalment, davant dels precés de la gent, que a més li demanen de precedir-lo, Neró es dirigeix cap a Roma. En aquest mateix sentit, diu Suetoni (*Nero* 34.4), encara més explícitament: *neque tamen conscientiam sceleris, quanquam et militum et senatus populi que gratulationibus confirmaretur, aut statim aut umquam postea ferre potuit, saepe confessus exagitari se materna specie verberibusque Furiarum ac taedis ardentibus. quin et facto per Magos sacro evocare Manes et exorare temptavit*.

És exactament aquesta l'atmosfera del primer acte de l'obra de Boito. De nit, a la Via Àpia, Simon Mago i Tigellino esperen l'arribada de Neró que, afligit per visions de les Erinies, desitja enterrar en secret les cendres de la seva mare i espera la purificació ritual del seu crim. L'entrada en escena de Neró està precedida d'una "voce ferale nel lontano", que proclama "Nerone—Oreste! Il Matricida!" (Boito 1924, 10). Es tracta sense cap mena de dubte d'una adaptació d'un 'versus popularis' citat per Suetoni (*Nero* 39.2): *multa Graece Latineque proscripta aut vulgata sunt, sicut illa: Νέρων Ὀρέστης Ἀλκμείων μητροκτόνος*

(*cfr.* D. Cass. 61.16.2; Slater 2014, 300). Al llarg de tota l'escena, en un intent de plasmar la cultura literària de la Roma antiga, arriben de la llunyania diferents cànctics que el vent va interrompent (Boito 1924, 10–11, 14). Així, se senten versions d'un hemistiqui d'Horaci (*carm.* 1.22.23), d'un epigrama de Petroni (79 vers 1–5), d'un hemistiqui de Virgili (*ecl.* 4.7), un vers d'una atel·lana (*Atell. inc.* 3 Ribbeck = 3 Frassinetti, procedent de Suet. *Galb.* 13, amb la lectura *Onesimus* d'alguns *recentiores* i conjeturat també per Muretus: *cfr.* Kaster 2016, 341) o uns versos d'Íbic (fragm. 7 Diehl, 267 Page). En la versió de 1901 (Boito 1901, 4–9, 18–19) s'hi inclouïa també un altre vers d'Horaci (*carm.* 3.23.2), una estrofa de Safo (94 Diehl, 168b Voigt; *cfr.* Franco 2002, 242–3) o un parell de versos que fan referència al cometa esmentat tant per Suetoni (*Nero* 36.1) com per Tàcit (*ann.* 14.22.1). Hi ha encara alguns altres versos que, pel que sé, no tenen un clar antecedent antic, però que caracteritzen perfectament Neró, com ara l'esplèndid “Citarizzando scorda l'Impero...” (‘tot tocant la cítara, s'oblida de l'Imperi’), que ressalta la creixent confusió, que veiem tant en les fonts antigues com en l'òpera, entre el deure com a emperador i les delusions artístiques.

L'arribada d'Asteria, que Neró confon amb una Erínia, provoca la fugida de l'emperador. Segueix una escena en què s'anuncia el conflicte religiós que estarà al centre de l'òpera, però que, en aquesta ocasió, deixo de banda. Finalment, Neró torna a entrar en escena encoratjat per Tigellino. Tanmateix, temorós encara dels senadors i poble que el van a rebre, vol fugir novament (Boito 1901, 44; 1924, 25):

TIGELLINO

Fuggir? Dove?

NERONE

Non so.

Dove migra il cantor trova una patria

E sola gloria è l'Arte!

Tigellino no aconsegueix convèncer Neró que el poble i el senat creuen la seva versió de la mort d'Agripina. A mesura que el clamor de la processó festiva que el va a rebre augmenta (*cfr.* Tac. 14.13.2 *obvias tribus, festo cultu senatum, coniugum ac liberorum agmina per sexum*

et aetatem disposita, extractos, qua incederet, spectaculorum gradus, quo modo triumphi visuntur), el terror de Neró també va creixent, fins que s'acaba arraulint entre el gran sepulcre i les ruïnes que Boito preveia com a escenografia (*vide* l'esbós més amunt). Cap de les salutacions triomfals, cap de les salutacions com a Apol·lo, amb qui Neró se solia identificar (*cfr.* Tac. *ann.* 14.14.2; Suet. *Nero* 53; *vide* Leigh 2017, 23), aconseguen fer-lo sortir de l'amagatall. Cap, excepte aquest cant dels "Dionisiaci" (Boito 1901, 57; 1924, 30):

L'ebra Mimàllone già diè fiato alla Bacchica tromba,
Sotto il secèspite sta già il tauro ne' ceppi superbo;
Doma un giogo di fior la lince, le Mènadi ardenti
"Evïon!" gridano ed "Evïon" l'eco remota ripete.

Davant del so d'aquests ampul·losos versos, el Neró de Boito diu, extasiat: "Cantano i miei versi". Es tracta, en efecte, d'una erudita versió en hexàmetres italians del fragm. 3 dels *carmina* de Neró. Els versos llatins són els següents:

torva Mimalloneis implerunt cornua bombis
et raptum vitulo caput ablatura superbo
Bassaris et lyncem Maenas flexura corymbis
euhion ingeminat, reparabilis adsonat echo.

El fragment prové de Persi 1.99–102 i l'atribució a Neró es deu a l'escoliasta del poeta (*hi versus Neronis sunt*), cosa que podria trobar recolzament en l'afirmació de Dió Cassi 61.20.2 ἐκῆθαπώδησέ τε Ἄττιν τινὰ ἢ Βάκχας ὁ Αὔγουστος. Tanmateix, l'escoliasta també reconeix que altres estudiosos (*alii*) creien que eren versos de Persi fets en imitació d'altres autors (*ipse Persius finxit in aliorum imitationem, quorum scripta sonum grandem habent, sensum nullum*). Kibel (1990, 243–8) ha senyalat que els versos estan compostos en una tècnica quasi centonària a partir de Catul i Ovidi, com també succeeix en els fragments 1 i 2 de Neró, cosa que podria ser consistent amb la notícia de Tàcit (*ann.* 14.16.1) segons la qual Neró se servia de negres (opinió no compartida per Suet. *Nero* 52). L'atribució ja va ser posada en dubte per Baehrens (1884, 368), i tant Kibel (1990, 241–4) com Courtney (1993, 358) o Blänsdorf (2011, 326) s'hi manifesten clarament contraris. Observi's, en darrer terme, que la versió de Boito, fent novament gala d'un am-

plíssim coneixement del món antic, incorpora la referència erudita al ganivet sacrificial que no es apareix al text original (*secespita*; *cfr.* Franco 2002, 243)

Ignoro si Boito era conscient que l'atribució dels versos és discutida, però en tot cas l'elecció del fragment és sens dubte adequada per caracteritzar una poesia que, com diu l'escoliasta, és grandiloqüent, però mancada de substància (*cfr.* Tac. *ann.* 14.16.1 *quod species ipsa carminum docet, non impetu et instinctu nec ore uno fluens*) i que, si no hagués estat obra d'un emperador, probablement hauria tingut molt menys èxit del que va tenir en el seu dia.

La caracterització del Neró artista i poeta, que “Citarizzando scorda l'Impero”, no acaba aquí. Al final del segon acte, un cop ha destruït les imatges dels déus del temple de Simon Mago i ha condemnat a mort Asteria i Simon Mago, Neró es vesteix com a Apol·lo Musagetes i comença a preludiar al so de la lira. Finalment, el suprimit acte cinquè culminava i desenvolupava els temes anunciats al primer. Boito hi va combinar la notícia que Neró va interpretar la *Halosis Ilii* durant l'incendi de la ciutat (*cfr.* Tac. *ann.* 15.39.3; Suet. *Nero* 38.2; D. Cass. 62.18.1) amb una altra que el fa intèrpret del personatge d'Orestes i Alcmeó (*cfr.* Suet. *Nero* 21.3; D. Cass. 62.9.4). Boito també hi introdueix l'orgue hidràulic que tant d'interès va despertar en l'emperador en plena revolta de Vindex (*cfr.* Suet. *Nero* 41.2; D. Cass. 63.26.4). L'acció transcorre durant la setena nit de l'incendi de Roma, al teatre de Neró, on l'emperador representa el paper d'Orestes en una adaptació d'Èsquil (*cfr.* Franco 2002, 245–50). Però aviat Neró confon les Erínies amb Agripina i altres individus que han mort a les seves mans, com Rubria o Asteria, però també Britànic (ja esmentat al primer acte: Boito 1901, 14), Domícia, Octàvia, Torquat Silà. Neró mateix exclama: “Ciò che uccido risorge” (Boito 1901, 238). L'acte culmina amb el clam reiterat i amenaçador dels espectres contra l'emperador “Maledetto in eterno”, fins que Neró cau sense sentits entre fragor de trons.

Per tot plegat, la “tragèdia” de Boito s'erigeix com una acurada reinterpretació de la figura de Neró tal com ens la presenta la tradició literària antiga; una interpretació que engrandeix la nostra comprensió de l'artista i *poeta minor Nero Imperator*, la seva desmesurada autocomplaença i la seva progressiva

confusió entre ficció i no-ficció, entre el seu rol d'artista i el d'emperador. Per últim, no em queda més que esperar que aquest intent d'unir un dels camps d'investigació del Prof. Vidal amb una de les seves grans passions li resulti almenys curiós. 🍷🍷🍷

Referències bibliogràfiques

Alberti, Carmelo (1994), “Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative nelle didascalie del «Nerone». Rilievi sulle fonti”, en G. Morelli ed., *Arrigo Boito*, Leo S. Olschki: Venezia, 485–508.

Baehrens, Aemilius (1884), *Fragmenta poetarum Latinorum* colligit et emendavit, Lipsiae.

Blänsdorf, Jürgen (2011), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicique Aratea*, post W. Morel et K. Büchner editionem quartam auctam curavit, De Gruyter: Berlin–New York (Bibliotheca Teubneriana).

Boito, Arrigo (1901), *Nerone, tragedia in V atti*, Fratelli Treves Editori: Milano.

Boito, Arrigo (1924), *Nerone, tragedia in quattro atti*, G. Ricordi & C. Editori: Milano.

Bosio, Elisa (2010), *L'epistolario di Arrigo Boito* [tesi di dottorato], Padova <<http://paduaresearch.cab.unipd.it/2747/>>.

Buroni, Edoardo (2012), “La «parola scenica» di Arrigo Boito. Note sulle didascalie di Nerone”, en I. Bonomi, L. Clerici edd., *Parola & immagini: tra arte e comunicazione*, aAccademia University Press: Torino, 213–76.

Courtney, Edward (1993), *The Fragmentary Latin Poets*, Clarendon Press: Oxford.

Cresci Marrone, Giovannella (1994), “Le «romanità» del «Nerone»”, en G. Morelli ed., *Arrigo Boito*, Leo S. Olschki: Venezia, 473–84.

🍷🍷🍷 Aquest article s'insereix en el projecte FFI2013–41056–P del Ministeri d'Economia i Empresa.

Franco, Carlo (2002), “Nerone ed Eschilo secondo Arrigo Boito”, *Lexis* 20, 241–50.

Gatti, Guido M. & Baker, Theodore (1924), “Boito’s *Nero*”, *The Musical Quarterly* 10.4, 596–621.

Giani, Romualdo (1901), “Il *Nerone* di Arrigo Boito”, *Rivista Musicale Italiana* 8, 861–1006 (*Il Nerone di Arrigo Boito*, Fratelli Bocca: Torino 1924²).

Guccini, Gerardo (2016), “Sul *Nerone* di Boito”, *Drammaturgia* 13 (n.s. 3), 7–36.

Kaster, Robert A. (2016), *C. Suetoni Tranquilli De Vita Caesarum Libros VIII et De Grammaticis et Rhetoribus Librum*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit, Oxonii.

Kißel, Walter (1990), *Aules Persius Flaccus: Satiren*, Carl Winter: Heidelberg.

Leigh, Matthew (2017), “Nero the Performer”, en S. Bartsch, K. Freudenburg, C. Littlewood edd., *The Cambridge Companion to the Age of Nero*, Cambridge University Press: Cambridge, 21–33.

Lise, Giorgio (1975), “Le scene di Pogliaghi per il *Nerone* di Boito”, *Rassegna di Studi e di Notizie* 2.3, 243–84.

Manuwald, Gesine (2013), *Nero in Opera: Librettos as Transformation of Ancient Sources*, De Gruyter: Berlin – Boston (Transformation der Antike 24).

Marquardt, Joachim (1893), *La vie privée des Romains II*, Ouvrage traduit sur la deuxième édition allemande publiée par A. Mau par V. Henry, Thorin et Fils Éditeurs: Paris (*Manuel des Antiquités Romaines* 15).

Melini, Donatella (2015), “«Or che i Numi son vinti, a me la cetra, a me l’altar!». Kithara Constructed for the Premiere of Arrigo Boito’s *Nerone*”, *Music in Art* 40.1–2, 267–72.

Questa, Cesare (1991), “Roma nell’immaginario operistico. 5. L’opera tardoromantica e decadentistica. ‘Nerone’: testo di A. Boito per la

propria Musica”, en G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina edd., *Lo spazio letterario di Roma antica, IV. L'attualizzazione del testo*, 348–55.

Rossini, Paolo (2001), “Fonti per il *Nerone* di Arrigo Boito (I-PAcon): Indagini preliminari, riordino e progetti di catalogazione”, en L. Sirch ed., *Canoni bibliografici: atti del convegno internazionale IAML-IASA, Perugia, 1–6 settembre 1996*, Luca, 389–400.

Slater, Niall W. (2014), “Speaking Verse to Power: Circulation of Oral and Written Critique in the *Lives of the Caesars*”, en R. Scodel edd., *Between Orality and Literacy: Communication and Adaptation in Antiquity*, Brill: Leiden–Boston.