

FONTI PER IL *NERONE* DI ARRIGO BOITO (I-PACON).  
INDAGINI PRELIMINARI, RIORDINO  
E PROGETTO DI CATALOGAZIONE

1. *Introduzione*

Nel 1984, accanto allo studio di Arturo Toscanini, è stato allestito presso il Museo Storico del Conservatorio di musica di Parma lo studio milanese di Arrigo Boito — musicista al quale, com'è risaputo, è intestato il medesimo Istituto — comprendente la biblioteca (o almeno una parte di essa) con libri, mobili, documenti e oggetti appartenuti al compositore.<sup>1</sup> Il pri-

<sup>1</sup> Lo studio e il materiale documentario in esso conservato appartenevano per disposizione testamentaria dello stesso Boito a Luigi Albertini (giornalista e marito di Piera Giacosa) e vennero donati dagli eredi Albertini al Conservatorio di Parma nel 1984. Cenni della vicenda sono reperibili anche in MARCELLO CONATI, *Verdi (dai taccuini di Boito)*, «Musica/Realtà», II/53 1997, pp. 115–131 (vengono qui trascritte alcune pagine boitiane inedite sul maestro di Busseto, tratte dal materiale del quale si riferisce in questa sede). Oltre alle fonti raccolte e pubblicate, costituenti oggi le principali opere di riferimento sul musicista e la sua opera — ROMUALDO GIANI, *Il Nerone di Arrigo Boito*, Bocca, Torino 1924<sup>2</sup>; ARRIGO BOITO, *Critiche e cronache musicali (1862–1870)*, a cura di Raffaello De Rensis, Flli Treves, Milano 1931; ID., *Lettere*, raccolte e annotate da Raffaello De Rensis, Società Editrice «Novissima», Roma 1932; PIETRO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano 1942; BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Pietro Nardi, Mondadori, Milano 1942; VINICIO MARINI, *Lettere inedite e poesie giovanili*, a cura di Frank Walker, Tip. Ticci, Siena 1959; *Carteggio Verdi–Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, Istituto di Studi Verdiani, Parma 1978, 2 voll.; BOITO, *Opere*, con prefazione di Mario Lavagetto e note di Enrico Chierici, Garzanti, Milano 1979; DOMENICO DEL NERO, *Arrigo Boito: un artista europeo*, presentazione di Marcello De Angelis, Le Lettere, Firenze s. d. [1995 ca.]; *Autografi e documenti dal carteggio Verdi–Boito*, Museo Teatrale alla Scala, Milano 1979 — una documentazione specifica sul *Nerone* è segnalata da LUIGI INZAGHI, *Catalogo delle opere*, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, a cura di Giampiero Tintori, Nuove Edizioni, Milano 1986, pp. 183–199: 186 (BOI2); fra queste fonti meritano particolare menzione quelle oggi conservate in I-Vgc (Istituto per la Musica, Boito), sulle quali cfr. GIOVANNI MORELLI, *Qualcosa sul Nerone*, in *Arrigo Boito*. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze 1994, pp. 519–555 (cfr. *ivi* altri contributi sul *Nerone*). Sempre relativamente alle fonti boitiane va infine rilevato che nel 1996 la famiglia Carandini, ramo romano degli eredi di Luigi Albertini, ha venduto al Ministero dei Beni Culturali — che ha acquisito per la Sezione Musicale della Biblioteca Palatina (I-PAC) — una partitura autografa del *Nerone* (con indicazioni per la stampa), donando nel contempo parte del carteggio familiare. Tale carteggio (attualmente in I-PAC) comprende un migliaio di lettere, riferibili a circa un centinaio di mittenti, e altri documenti fra i quali si segnala un

mo contatto di chi scrive con tale materiale di natura affatto eterogenea avvenne nel 1985, nel corso di una ricerca confluita poi in un volume collettivo sul musicista.<sup>2</sup> Venne allora reperita una valigia contenente vari documenti: una serie di taccuini e quaderni, nonché diciotto cartelle che raccolgono delle buste a loro volta contenenti un numero estremamente variabile di carte, assai diverse fra loro per contenuto e aspetto fisico. Nella sua complessità questo materiale, già utilizzato dal biografo di Boito Pietro Nardi,<sup>3</sup> costituisce una fonte composita di notevole interesse relativa al progetto e alla stesura del *Nerone* e documenta la lunga fase di elaborazione dell'opera protrattasi nei cinquantasei anni trascorsi dalla data della lettera in cui il fratello di Arrigo, Camillo, chiedeva notizie di questo progetto melodrammatico (febbraio 1862), alla morte del compositore, avvenuta il 10 giugno 1918 quando al completamento dell'opera mancava soltanto la definitiva veste orchestrale del quarto atto.<sup>4</sup>

Una prima ricognizione sul materiale metteva altresì in evidenza la necessità di un riordino e di una catalogazione dello stesso in funzione della sua fruibilità, lavoro questo che lo scrivente ha iniziato in quello stesso anno.

## 2. Tipologia del materiale

### 2.1. I taccuini

Si fornisce più sotto l'elenco dei taccuini non ancora schedati, di varie dimensioni, riguardanti in maniera diretta o indiretta il *Nerone* con i titoli apposti da Boito sui documenti:

1. *Trattato d'armonia*
2. *La musica nella Tragedia greca*
3. *Modi antichi*
4. *Appunti sugli strumenti*

carteggio Boito–Giacosa. Altre parti ancora di tale materiale documentario sono state donate sempre dalla Famiglia Albertini–Carandini alla Fondazione Cini di Venezia (I-Vgc, carteggio Duse–Boito) e all'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma (140 lettere di Verdi indirizzate al suo librettista). Le vicende qui brevemente tracciate sono state pubblicamente presentate nel corso di una giornata di studi indetta in collaborazione tra il Conservatorio di musica, la Sezione musicale della Biblioteca Palatina e l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, intitolata *Gli arnesi di Boito: l'arte dell'ineffabile* (Parma, Conservatorio di musica, 13 dicembre 1996). Ringraziamo Federica Riva, responsabile del Museo e della Discoteca del Conservatorio di Parma (PAcon), per la collaborazione e le informazioni cortesemente fornite.

<sup>2</sup> Arrigo Boito musicista e letterato.

<sup>3</sup> NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, *passim*.

<sup>4</sup> Sull'argomento cfr. PAOLO ROSSINI, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, pp. 37–52.

5. *Raccolta di vocaboli da me o ignorati prima d'ora o noti male o con poca esattezza, o esciti di memoria, e d'alcune parole del latino utili ad essere introdotte nella nostra lingua*
6. *Metrologia. Ritmologia*
7. *Enchiridio metrico*
8. *Estratto da Tacito. Su Nerone.*

Fra questi taccuini, quelli che hanno un rapporto più diretto con l'opera sono i numeri 1, 2, 3, 4 e 8. Come si evince chiaramente dal titolo, il numero 1 — costituito da quattro quaderni in formato oblungo e completo di indici — vorrebbe essere nelle intenzioni dell'autore un vero e proprio trattato. In realtà, più che di un lavoro teorico si tratta di uno studio sulle concatenazioni accordali; in esso Boito riassume la concezione dell'armonia che era venuto elaborando durante la composizione del *Nerone*.<sup>5</sup> A conferma dello strettissimo rapporto tra questo «trattato» e l'opera, i quattro quaderni manoscritti presentano successive sottolineature e annotazioni, in lapis di vari colori, riferite ai personaggi del *Nerone*.

I taccuini numerati da 5 a 7 rappresentano invece un interessantissimo documento sul funzionamento dell'officina di Boito riguardo quell'autentico virtuosismo metrico-verbale che sempre caratterizzò la sua attività letteraria.<sup>6</sup>

## 2.2. Le «carte»

### 2.2.1. Stato del materiale

Le cartelle, le buste e il loro contenuto si presentano in ottimo stato di conservazione. Sulle etichette delle cartelle e su numerose buste figurano indicazioni autografe di Boito, cui successivamente — la data indicata è il 1942 — un'altra mano ha aggiunto, a lapis, indicazioni ulteriori sul contenuto, nonché una numerazione. Qua e là si rilevano anche successive annotazioni di mani diverse. Le cartelle figurano contrassegnate da un numero romano (da I a XXII), le buste da una lettera (es. IA, IB, etc.) e le singole carte all'interno di ciascuna busta da un numero arabo (es. IA1, IA2, etc.). Il totale delle carte risulta essere di poco superiore alle 4.000 unità. Questa numerazione evidenzia peraltro anche gravi lacune del materiale: alcune vennero segnalate dalla mano che realizzò la numerazione e quindi risalgono ad un'epoca antecedente la numerazione stessa; altre devono essere

<sup>5</sup> Cfr. ROSSINI, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, pp. 44–46.

<sup>6</sup> Un esempio significativo è l'elenco di tutti i monosillabi della lingua italiana contenuto in uno di questi taccuini. A questo proposito Guido Salvetti parla addirittura di «funambolismo verbale» (GUIDO SALVETTI, *Il secondo Ottocento*, in *Storia dell'opera*, UTET, Torino 1977, I, t. 2, p. 467).

subentrate in un secondo tempo comunque non determinabile. Risultano del tutto mancanti, rispetto alla numerazione, 4 cartelle (nn. 2, 8, 13 e 17), nonché alcune decine di carte in diverse cartelle.

### 2.2.2. *Esame complessivo (tipologie, soggetti)*

La lettura e l'esame preliminare delle circa 4.000 carte ha suggerito la suddivisione dei documenti nei seguenti raggruppamenti ideali relativi ai contenuti:

1. carte riguardanti la parte letteraria dell'opera e l'ambientazione storica della vicenda;
2. carte relative alla musica (di quest'ultimo gruppo fanno parte sia le carte in notazione musicale, sia quelle che non presentano notazione musicale, ma che riguardano comunque aspetti della composizione musicale);
3. carte riguardanti la componente visiva (elementi scenografici, costumi, colori) dello spettacolo pensato da Boito.

L'esame comparato delle carte ha indotto quindi l'individuazione dei seguenti soggetti all'interno di ogni gruppo:

- a) lessico, metrica, versificazione, religione, storia;
- b) abbozzi (appunti, schizzi), armonia, melodia, modalità, orchestrazione;
- c) costumi, messa in scena.

I frequentissimi casi di carte concernenti la caratterizzazione dei personaggi o la definizione delle situazioni drammatiche che per la complessità del loro contenuto non erano riconducibili in maniera univoca ai soggetti sopra elencati, hanno indotto all'utilizzo di un'ulteriore soggetto o macrooggetto, genericamente definito «drammaturgia».

### 2.2.3. *Alcuni esempi*

Il fatto che questo materiale sia di fondamentale importanza per comprendere un'opera la cui genesi e gestazione durarono quasi sessant'anni — e, vorrei aggiungere, per una migliore comprensione della figura umana e artistica di Boito — risulterà chiaro anche dai seguenti esempi appositamente scelti per la loro significatività. Uno dei documenti più interessanti è un abbozzo di partitura del quinto atto dell'opera (segnatura 09B015, fig. 1);<sup>7</sup> tale abbozzo, piuttosto ampio (16 pagine) e completo — l'orchestrazione è annotata in gran parte — permette di rilevare che la decisione

<sup>7</sup> Per quanto concerne la segnatura, v. *infra*.

di Boito di concludere l'opera dopo il quarto atto (con tutti i problemi che ne derivarono dal punto di vista drammaturgico)<sup>8</sup> fu presa quando la stesura musicale del quinto era già iniziata e probabilmente proprio a causa delle difficoltà, musicali e sceniche (ovvero nella definizione del personaggio Nerone, che solo nel quinto atto veniva compiutamente individuato come l'Anticristo, nonché nei problemi che avrebbe creato a livello scenico la vista dell'incendio di Roma), poste da questo ultimo atto.<sup>9</sup>

Per quanto riguarda poi la chiarezza con la quale Boito individuò le linee fondamentali del *Nerone* fin dagli inizi del progetto, basterà citare la particolareggiatissima pianta della scena del quinto atto che porta la data del 1° agosto 1864 (segnatura 09C007). Come si può notare nella fig. 2, Boito ha indicato con dovizia di particolari gli aspetti relativi alla luce nella didascalia posta al di sopra della pianta; vi sono poi aggiunte successive, evidenziate dalla differente grafia, riferite alla posizione in scena dei fantasmi e di Asteria. La data è scritta in alto a sinistra.

Le carte sui problemi scenici sono peraltro numerosissime, a conferma della basilare importanza che Boito attribuiva a questa componente della sua drammaturgia; fra queste, un libretto nel quale il testo è disposto sulle pagine di sinistra, mentre su quelle a fronte Boito ha accuratamente indicato, in corrispondenza dei versi, un'ampia serie di disposizioni sceniche.

Fra le carte che riguardano più direttamente problemi di ordine musicale, numerose sono quelle inerenti l'orchestrazione, sia per quanto riguarda gli equilibri complessivi tra le varie famiglie strumentali, sia per l'utilizzo di strumenti particolari, impiegati da Boito per tentare di ricostruire un'immagine sonora della musica in epoca romana; in una di queste carte (segnatura 14B029r) troviamo indicate le caratteristiche di alcuni strumenti di epoca romana (litui, buccine, etc.), con citazioni bibliografiche dai testi di Gevaert e Mahillon,<sup>10</sup> nonché gli strumenti moderni che secondo Boito si potevano maggiormente avvicinare a tali caratteristiche.

Altro argomento di notevole rilevanza nella drammaturgia del *Nerone* è quello del tentativo di costruire una teoria dell'*ethos*, ispirata a quella antica, con mezzi moderni: troviamo quindi carte con un dettagliato elenco dell'*ethos* dei toni (14B029v) e addirittura ipotesi sui rapporti e le corrispondenze tra toni, timbri strumentali e colori (12B002) (fig. 3).

<sup>8</sup> Cfr. ROSSINI, *Il teatro musicale di Arrigo Boito*, p. 44 segg.

<sup>9</sup> A tale riguardo sono ravvisabili delle analogie con il mancato completamento di *Turandot* di Giacomo Puccini; cfr. il fondamentale studio di WILLIAM ASHBROOK — HAROLD S. POWERS, *Puccini's «Turandot». The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton 1991.

<sup>10</sup> Cfr. nota 11.

### 3. La catalogazione

#### 3.1. Alcuni problemi

La schedatura e catalogazione di documenti così eterogenei per la natura fisica del materiale e per i contenuti testuali ha posto diversi problemi. Per dare un'idea al lettore della disomogeneità del materiale di fronte al quale si è trovato il riordinatore, si fa presente che le carte di Boito sono costituite sia da grandi fogli pentagrammati (cm. 40 x 28), sia da piccolissimi foglietti tratti da block-notes (cm. 9 x 6) e ancora da decine di foglietti ottenuti dalla lacerazione di fogli di maggiori dimensioni, a volte ridotti a una sottilissima striscia di carta larga non più di due centimetri. Su questi supporti sono annotati a volte pensieri ampiamente elaborati e compiuti, altri appena abbozzati, altri ancora in forma del tutto embrionale, quasi dei *flash* estemporaneamente fissati sulla carta.

Un'altra questione subito insorta e di difficile soluzione è quella della datazione. Pochissimi sono gli elementi che permettono di fissare almeno dei termini di massima o una successione cronologica: fra questi la divisione in atti dell'opera e la denominazione di alcuni personaggi che cambia nel tempo. Il progetto iniziale dell'opera prevedeva infatti sei atti, divenuti cinque dopo l'accorpamento del quarto e del quinto in un unico atto con due quadri; negli ultimi anni Boito decise di terminare l'opera alla conclusione del quarto atto, utilizzando anche materiale originariamente concepito per il quinto. Quanto ai nomi dei personaggi si nota che Febe divenne in un secondo tempo Amata e quindi Rubria; il Santo assunse il nome dell'apostolo Paolo prima di diventare un meno impegnativo Arael, poi modificato in Fanuèl (in un primo tempo scritto con *Pb* iniziale); il personaggio che avrebbe poi assunto il nome di Asteria fu chiamato dapprima Siria, poi La Psille e quindi Astarte. Ulteriori elementi per la datazione sono forniti dalle numerosissime carte sulle quali Boito riportò varie citazioni, indicandone la provenienza. Poiché nella sua biblioteca sono tuttora presenti i testi editi dai quali il musicista trasse queste citazioni,<sup>11</sup> le date di pubblicazione possono stabilire perlomeno un ter-

<sup>11</sup> Questo l'elenco dei testi citati da Boito nelle carte sul *Nerone* e tuttora conservati nello studio del compositore presso il Conservatorio "Arrigo Boito" di Parma (Sala Barilla): *Biblioteca degli scrittori latini con traduzione e note*, Antonelli, Venezia 1853; MARIE-LOUIS-ANTOINE-GASTON BOISSIER, *L'opposition sous les Césars*, Hachette, Paris 1900; id., *La religion romaine d'Auguste à la fin des Antonins*, Hachette, Paris 1900, 2 voll.; id., *Cicéron et ses amis*, Hachette, Paris 1902; id., *Tacite*, Hachette, Paris 1903; id., *La fin du paganisme*, Hachette, Paris 1903, 2 voll.; id., *Promenades archéologique – Rome et Pompéi*, Hachette, Paris 1904; id., *La conjuration de Catilina*, Hachette, Paris 1905; LUDWIG FRIENDLAENDER, *Moeurs romaines du règne d'Auguste à la fin des Antonins*, traduction libre par Charles Vogel, C. Reinwald, Paris 1865, 4 voll.; FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT, *Cours méthodique d'orchestration*, Lemoine et Fils, Paris – Bruxelles s.d.; id., *Traité général d'instrumentation*, Gevaert, Gand 1863; id., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, Annot-Braeckmann, Gand 1875; id., *Les origines du chant liturgique de l'église latine*, Hoste, Gand 1890; id., *La mélodie antique dans le chant de*

mine *ante quem* è altamente improbabile la redazione delle carte. Ulteriori tentativi dai quali è possibile trarre altri elementi a questo proposito riguardano l'esame della grafia boitiana.

Si è quindi posta la questione centrale della definizione dei processi di selezione dei dati significativi ai fini della delega rappresentazionale costituita dalla formulazione della scheda e quindi dall'allestimento del catalogo, in funzione dell'accesso e della massima fruibilità dei documenti. In collaborazione con Federica Riva, bibliotecaria del Conservatorio di Parma, e con il coadiuvio dell'informatica, ovvero di un *database*, è stato preparato un progetto di scheda che, pur rispettando gli standards vigenti per la descrizione e l'identificazione dei documenti manoscritti, rispettasse e valorizzasse la particolare natura del materiale oggetto del riordino.

#### 3.2. Descrizione del database utilizzato

Nella preparazione del *database*, fondamentale è stata la definizione del numero e delle caratteristiche dei campi, il primo dei quali è stato assegnato alla *Segnatura*,<sup>12</sup> il secondo al *Titolo*, conservando quello originale per ogni carta e utilizzando l'incipit testuale per le carte senza titolo. Nei casi di carte con sola notazione musicale è stato scelto un titolo che orientasse lo studioso circa il contenuto della carta.

All'area della descrizione fisica del documento sono stati assegnati cinque campi, così da soddisfare l'esigenza di una descrizione che fosse la più accurata possibile dell'oggetto cartaceo:

*l'Eglise latine*, Hoste, Gand 1895; HERMANN LUDWIG FERDINAND VON HELMHOLTZ, *Théorie physiologique de la musique*, traduction de Pallemant par M. G. Guérault, V. Masson, Paris 1874; *Eschyle*, traduction nouvelle [par Charles-Marie] Leconte de Lisle, A. Lemerre, Paris s. d. [1872]; VICTOR-CHARLES MAHILLON, *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale*, Mahillon, Bruxelles 1874; THEODOR MOMMSEN – JOACHIM MARQUARDT, *Manuel des antiquités romaines*, traduction par G. Humbert, 16 voll., Thorin, Paris 1887-94; JOSEPH-ERNEST RENAN, *Histoire des origines du Christianisme*, Lévy, Paris 1863 (I. *Vie de Jésus*, II. *Les Apôtres*, III. *Saint Paul*, IV. *L'Antechrist*, V. *Les Évangiles*, VI. *L'Église chrétienne*, VII. *Marc-Aurèle*, VIII. *Index*); id., *Conférences d'Angleterre – Rome et le christianisme – Marc-Aurèle*, Lévy, Paris 1880; ANTHONY RICH, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, traduction par M. Chéruel, Firmin – Didot Frères, Paris 1861. Gran parte di questi testi, in particolare quelli di Boissier, sono stati sottolineati e glossati da Boito. Sulle fonti storiche e iconografiche boitiane cfr. inoltre GIOVANNELLA CRESCI MARRONE, *Le «romanità» del «Nerone»*, in *Arrigo Boito. Atti del convegno*, pp. 473-484, CARMELO ALBERTI, *Tentazioni romanzesche, pentimenti e congestioni illustrative. Nelle didascalie del «Nerone». Rilievi sulle fonti*, in *Arrigo Boito. Atti del convegno*, pp. 485-508.

<sup>12</sup> A questo proposito si è conservata la numerazione originale delle carte, adattandola semplicemente alle necessità di un *database* con la conversione in numeri arabi di quelli romani e con l'aggiunta degli zeri necessari (ad esempio, IIIA16 è diventato 03A016).

- *Supporto*: tipo di foglio - bianco (**fb**), pentagrammato (**fp**), quadrettato (**fq**), a righe (**fr**) - ritaglio di libro, giornale o altro (**stampa**), **busta**;
- *Annotazione*: letteraria (**l**), musicale (**m**), letteraria e musicale (**lm**);
- *Lingua*: **francese**, **greco**, **italiano**, **latino**;
- *Mezzo* (scrittorio): penna, lapis (quest'ultimo con indicazione dei colori);
- *Dimensioni*; come si è già accennato, il problema delle dimensioni non era facilmente risolvibile con il sistema tradizionale perché in molti casi l'irregolarità della forma impediva di stabilire delle misure esatte. È quindi stato fissato uno schema per classi di dimensione: partendo dal classico formato-lettera (cm. 29,7 x 21), piegato in quattro parti, è stato attribuito il numero 1 a tutte le carte includibili in queste dimensioni (cm. 14,8 c. x 10,5), il numero 2 alle carte che risultavano includibili nel formato doppio (cm. 21 x 14,8 c.), il numero 3 a quelle che erano includibili nel formato lettera e il numero 4 a tutte quelle di formato superiore. Questa classificazione, pur nella sua imprecisione, è parsa l'unica che offrisse chiaramente l'idea delle dimensioni della singola carta e, di conseguenza, della quantità di informazioni che in essa potevano essere contenute.

I tre campi successivi evidenziano il rapporto del contenuto testuale del singolo documento con l'opera *Nerone* o la tragedia;

- *Destinazione* (**opera**, **tragedia**, **non specificabile**);
- *Riscontro* (**si** se il contenuto della carta è confluito direttamente in uno o più punti dell'opera o della tragedia);
- *Atto*.

Infine tre campi sono stati destinati alla descrizione del contenuto di ciascun documento (*Soggetto*, *Personaggi*, *Riferimento Bibliografico*, quest'ultimo registrato solo quando esplicitamente indicato da Boito con nome dell'autore e/o titolo) e uno per eventuali *Note* in cui precisare meglio alcune caratteristiche del contenuto, per rilevare la relazione con altre carte o inserire ulteriori dati che non hanno trovato posto nei precedenti campi. Poiché il lavoro di catalogazione è attualmente in corso, il *database* è stato provvisto di un campo di *Appunti*, nel quale viene annotato tutto ciò che può risultare utile per migliorare il risultato finale, campo che verrà eliminato una volta ultimato il lavoro. Si forniscono, a titolo di esempio, le schede relative alle tre carte qui riprodotte.

1 -  
 SEGNATURA: **09B015**  
 TITOLO: ***Allegro non veloce ma violento***  
 SUPPORTO: **fp**                      ANNOTAZIONE: **lm**                      LINGUA: **i**  
 MEZZO: **penna**                      DIMENSIONI: **3**  
 DESTINAZIONE: **o**                      RISCONTRO: **si**                      ATTO: **v**  
 SOGGETTO: **abbozzo partitura, orchestrazione (da «l'armi...»)**  
 PERSONAGGI: **tutti**  
 RIF. BIBL.: -  
 NOTE: **solo r, quasi bella copia**

2 -  
 SEGNATURA: **09C007**  
 TITOLO: ***Scenografia***  
 SUPPORTO: **fq**                      ANNOTAZIONE: **1**                      LINGUA: **i-l**  
 MEZZO: **penna**                      DIMENSIONI: **2**  
 DESTINAZIONE: **ns**                      RISCONTRO: **si**                      ATTO: **v**  
 SOGGETTO: **messa in scena**  
 PERSONAGGI: -  
 RIF. BIBL.: -  
 NOTE: **pianta della scena del v atto**

3 -  
 SEGNATURA: **12B002**  
 TITOLO: ***Colori dei timbri e dei toni***  
 SUPPORTO: **fb**                      ANNOTAZIONE: **1**                      LINGUA: **i**  
 MEZZO: **penna**                      DIMENSIONI: **2**  
 DESTINAZIONE: **o**                      RISCONTRO: **no**                      ATTO: -  
 SOGGETTO: **composizione, messa in scena**  
 PERSONAGGI: -  
 RIF. BIBL.: -  
 NOTE: **corrispondenza fra tonalità, strumenti e colori (circolo delle quinte)**

Soprano  
 Alto  
 Tenore  
 Bassi  
 Libretto  
 Violini  
 Violoncelli  
 Trombe  
 Tromboni  
 Fagotti  
 Clarini  
 Arpe  
 Timpani

Gioia! E-vioi! E-vioi! Ci-ta-ri-gi - quando s'incendia il supero.  
 E-vioi! E-vioi! E-vioi!  
 E Roma in fiamme! E Roma in fiamme.  
 Ci-ta-ri-gi - quando s'incendia il supero.  
 E-vioi! E-vioi! E-vioi!  
 E Roma in fiamme! E Roma in fiamme.  
 Ci-ta-ri-gi - quando s'incendia il supero.

1813/15

cessano di suonare e si vanno in terra  
 Arpe all'infinito a flauti  
 cessano di suonare  
 cessano di suonare  
 cessano di suonare

a due  
 a tre  
 a quattro  
 a cinque  
 a sei  
 a sette  
 a otto  
 a nove  
 a dieci  
 a undici  
 a dodici  
 a tredici  
 a quattordici  
 a quindici  
 a sedici  
 a diciassette  
 a diciotto  
 a diciannove  
 a venti

Concerto  
 Viol. all'infinito  
 4 corni tengono le armonie  
 a 2 e a 4  
 Ms. sul primo quartetto  
 cessano i Clarini  
 restano sul timpano  
 i soli violoncelli

Violoncelli  
 soli sul  
 timpano

CONSERVATORIO DI  
 BRERA  
 4  
 1813/15

Fig. 1 I-PAcon, archivio Boito, 09B015

1 Agosto. 04. -

luce d'arcobaleno.  
 Riflesso d'incendio, gran incendio di luce d'incendio dal cielo che illumina  
 la sera. Riflesso di luminaria -  
 l'arcobaleno  
 nella il mio  
 e l'arco di  
 tonno

Cielo fumoso di luce gialla, fava, d'una palla sopra opaca  
 anche brillante sopra in cielo  
 Fondere il mare.

8 fantasia  
 8 fantasia  
 9  
 8 fantasia  
 8 fantasia

sera  
 fantasia  
 fantasia  
 Orchestra  
 fantasia

Fig. 2 I-PAcon, archivio Boito, 09C007

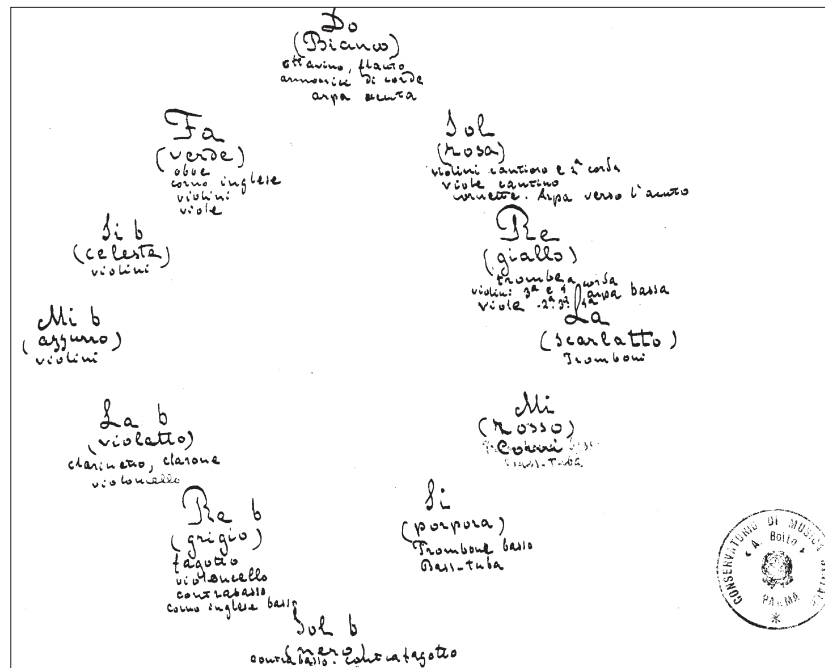


Fig. 3 I-PAcon, archivio Boito, 12B002