



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Da Nerone a Nerone. Tre secoli di Roma antica sulle scene del teatro musicale

This is a pre print version of the following article:

Original

Da Nerone a Nerone. Tre secoli di Roma antica sulle scene del teatro musicale / Capra, Marco. - STAMPA. - (2021), pp. 3-16.

Availability:

This version is available at: 11381/2903799 since: 2021-11-22T06:53:34Z

Publisher:

Monte Università Parma Editore

Published

DOI:

Terms of use:

openAccess

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

(Article begins on next page)

DA NERONE A NERONE.

TRE SECOLI DI ROMA ANTICA SULLE SCENE DEL TEATRO MUSICALE

Marco Capra

Nel 1643, nel Teatro dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, si rappresenta *L'Incoronazione di Poppea*, “dramma per musica” in un prologo e tre atti di Claudio Monteverdi su libretto di Giovanni Francesco Busenello. È verosimilmente il primo dramma musicale che annovera Nerone tra i personaggi:

Nerone innamorato di Poppea, ch'era moglie di Ottone, lo mandò sotto pretesto d'Ambasciaria in Lusitania per godersi la cara diletta, così rappresenta Cornelio Tacito. Mà quì si rappresenta il fatto diverso. Ottone disperato nel vedersi privo di Poppea dà nei delirij, & nelle esclamationi. Ottavia Moglie di Nerone ordina ad Ottone, che sveni Poppea. Ottone promette farlo; Mà non bastandogli l'animo di levar la vita all'adorata Poppea, si traveste con l'habito di Drusilla, ch'era innamorata di lui; Così travestito entra nel Giardino di Poppea. Amore disturba, & impedisce quella morte. Nerone ripudia Ottavia, non ostante i consigli di Seneca, e prende per moglie Poppea. Seneca more, e Ottavia vien discacciata da Roma¹.

Come si deduce dall'“Argomento”, che Busenello secondo consuetudine premette ai versi del libretto, l'ambientazione nella Roma antica conviene alla resa dell'intreccio di passioni e intrighi dal quale si sviluppa la trama, senza alcun intento di realistica o storicamente appropriata rappresentazione, come del resto si conviene alla natura idealizzante e al riferimento fittizio a personaggi e vicende storiche tipici del teatro musicale dell'epoca. Ai nostri fini, inoltre, è anche opportuno rilevare che non vi si trovano accenni ai contrasti di natura religiosa che al tempo di Nerone hanno connotato, com'è risaputo, la nascita del cristianesimo. Invece, alcuni anni prima, nel 1631 nel Palazzo dei Giubbonari a Roma, viene rappresentato il “dramma musicale” in tre atti *Sant'Alessio*, che ripropone le vicende della vita del santo nella Roma della tarda età imperiale. La musica è di Stefano Landi e il testo poetico del cardinale Giulio Rospigliosi, che diverrà papa con il nome di Clemente IX. Quello del *Sant'Alessio* e di altri esempi analoghi resta un fenomeno di fatto limitato nel tempo e confinato alla Roma papale, dove il teatro musicale si sviluppa assai precocemente attingendo al repertorio delle storie di argomento sacro e delle vite dei santi in particolare. Al di là di quei primi esempi romani e in accordo invece con *L'Incoronazione di Poppea*, è dunque assai raro a quel tempo che i temi della Roma antica e del cristianesimo nascente si incontrino in un dramma musicale, come invece accadrà nel XIX e nel XX secolo, quando la nascita e l'affermazione della religione cristiana diverrà il principale motivo per cui si sceglierà la Roma antica come ambientazione delle vicende da mettere in scena. Principale, ma non esclusivo: così sarà per il *Nerone*² di Arrigo

Boito, che vedrà la luce nel 1924 dopo la scomparsa del suo autore avvenuta sei anni prima, dove il contrasto tra il mondo pagano in dissoluzione e quello cristiano in via di formazione sarà il motivo ispiratore del dramma; ma non per il *Nerone*³ di Pietro Mascagni, che debutterà pochi anni dopo, nel pieno della retorica imperiale del regime fascista.

Dagli esempi precedenti emerge il rapporto continuo e multiforme che segna la presenza della Roma antica nel teatro musicale. Nei tre secoli che separano il *Sant'Alessio* e *L'Incoronazione di Poppea* dai due *Nerone* novecenteschi, il riferimento all'antichità romana evolve infatti in modi diversi, ma si radica stabilmente nel campionario delle ambientazioni di cui dispongono librettisti e compositori di drammi musicali. In tale contesto, in cui le figure o le vicende della Roma repubblicana o imperiale vengono di volta in volta assunte a modello edificante di emulazione o di esacrazione, la figura dell'ultimo imperatore della dinastia giulio-claudia appare in modo discontinuo. È difficile stilare un elenco davvero esauriente dei drammi che lo annoverano tra i personaggi; tuttavia, da una ricognizione condotta sui repertori correnti senza ambizione di completezza e a scopo indicativo, contando i titoli che includono il nome di Nerone e quelli dedicati invece alla madre Agrippina e alla consorte Poppea, i casi sono assai rari⁴, a fronte delle migliaia di opere prodotte dal XVII secolo in avanti e del numero cospicuo di quelle ispirate alla Roma antica, la cui presenza appare rilevante nei secc. XVII e XVIII, in calo nel XIX, quasi trascurabile nel XX⁵.

Come anticipato, le motivazioni che stanno alla base della predilezione sono mutevoli. Già detto del rapporto tra antichità romana e cristianesimo, presente agli albori del teatro musicale per poi di fatto eclissarsi e riemergere nel corso del XIX secolo fino agli inizi del XX, è opportuno soffermarsi sul periodo intermedio, che coincide con l'affermazione dell'immagine mitizzata di Roma come modello politico e civile. Esempio il caso di Metastasio, i cui drammi per musica riferibili all'antichità romana hanno per protagonisti figure di imperatori, di condottieri, di politici, di eroi; l'epoca è di preferenza quella imperiale, certo in ossequio al suo ruolo di Poeta Cesareo alla corte di Vienna, ma senza escludere quella repubblicana. Nessuno di essi allude a Nerone, senza dubbio per l'aura negativa che tradizionalmente ne circonfonde la figura precludendole quella funzione di modello che a quel tempo è alla base della predilezione per la Roma antica. Nella classifica di gradimento tra i compositori, il dramma che ha goduto di maggior fortuna è *Adriano in Siria* (1734), messo in musica da almeno da 29 compositori (tra cui Pergolesi, Caldara, Graun, Hasse, Galuppi, Cherubini, Mayr, Mercadante). Al secondo posto *Ezio* (1728), dedicato al condottiero che sconfigge Attila ai Campi Catalaunici nel 451 d.C., messo in musica da almeno 27 compositori (tra cui Porpora, Händel, Jomelli, Traetta, Gluck, Mercadante). Al terzo posto *La Clemenza di Tito* (1734), musicato da almeno 20 compositori (tra cui Caldara, Hasse, Gluck, Jomelli, Mozart). Al quarto, un campione delle virtù della Roma repubblicana, Marco Porcio Catone Uticense, protagonista del *Catone in Utica* (1728), messo in musica da almeno 19 compositori (tra cui Leo, Vinci, Hasse, Vivaldi, Duni, Graun,

Jommelli, Piccinni, Paisiello). E poi altri titoli significativi, ma che non godono della stessa fortuna dei precedenti, anche se adottati da compositori eminenti, come Hasse, Jommelli, Mysliveček e Gluck: *Attilio Regolo* (1740), *Il Trionfo di Clelia* (1762), *Romolo ed Ersilia* (1765). Infine, il titolo più fortunato, che non riguarda Roma direttamente, ma che allude alle sue origini mitiche secondo la lezione del IV canto dell'*Eneide*: la *Didone abbandonata* (1724), musicata da almeno 44 compositori (tra cui Sarro, Galuppi, Scarlatti, Duni, Hasse, Traetta, Piccinni, Haydn, Paisiello, Paër, Mercadante).

Le opere del catalogo metastasiano navigano con grande successo nel corso del XVIII secolo fino ai primi decenni del XIX, quando ancora l'immagine della Roma antica rappresenta per molti un modello di riferimento, nella sua declinazione più grandiosa, virtuosa, armonica e ordinata. Per molti ma non per tutti, come testimonia il caso del contrasto sorto nel 1828 durante i preparativi per l'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale di Parma, l'attuale Teatro Regio. Ingaggiato per l'occasione il più promettente tra i compositori italiani della nuova generazione, Vincenzo Bellini, gli si propone di comporre l'opera inaugurale su un libretto scritto dall'avvocato e letterato parmigiano Luigi Torrigiani. La vicenda del breve rapporto intercorso tra il compositore e il librettista chiarisce nel migliore dei modi i termini del contrasto fra due mondi e due modi di intendere il teatro musicale. Il libretto proposto, di evidente ispirazione classicista, si intitola *Cesare in Egitto* e viene respinto da Bellini in quanto legato a un passato del tutto estraneo al suo modo di sentire:

L'impressario [sic] vorrebbe farmi scrivere il *Cesare in Egitto*; come nella scrittura ho per patto che il libro deve essere di mia soddisfazione in tutto e per tutto, sebbene di composizione dell'Avvocato Toreggiani [Torrighiani] di Parma, ho rifiutato, perché il soggetto è vecchio come Noè; e come ancora in scrittura, l'impressario è obbligato a mandarmi ne' primi di questo [mese] il poeta a Milano, così al suo arrivo compinerò [sic] che soggetto dovrà scrivere⁶.

Il sistema escogitato dal compositore per chiarire al librettista la reciproca incompatibilità sarà descritto dallo stesso Torrigiani in una lettera al suo referente, il gran ciambellano di corte Stefano Sanvitale:

Non mi sono ingannato intorno al gusto di quel Maestro, ch'è pel romantico, e per l'esaggerato [sic]. Mi ha dichiarato che il genere classico è freddo e noioso. Mi ha condotto al negozio Vallardi [a Milano] per farmi vedere alcuni quadri incisi in litografia, ed ammirabili per lui, uno segnatamente in cui un Padre fa trucidare sotto i suoi occhi i propri figli, additandomelo per modello del più grande e più sublime effetto Teatrale. Incontri fuor di natura in mezzo alle selve, tra le tombe, e cose simili, sono le situazioni che lo rapiscono⁷.

Alla fine, Torrigiani rinuncerà all'incarico, recalcitrante all'idea che l'immagine esemplare della Roma antica impersonata dal Cesare precorritore dei fasti imperiali sia ormai destinata all'obsolescenza⁸.

Quella presenza tuttavia rimane. È il caso della *Vestale* di Gaspere Spontini (libr. Victor de Jouy), *tragédie lyrique* che debutta a Parigi nel 1807 al culmine della *grandeur* imperiale napoleonica con una fortuna che avrà echi significativi anche nei decenni a venire (le opere di Giovanni Pacini e Saverio Mercadante che da essa derivano sono del 1823 e del 1840).

Ma è una presenza che appare sempre più spesso in posizione defilata, dal punto di vista sia del rilievo drammaturgico sia della supremazia morale e civile. Lo stesso Bellini metterà in scena un proconsole romano nella sua opera più famosa, *Norma* (1832). Ma nel libretto di Felice Romani – non a caso tratto da una fonte francese: la tragedia *Norma ou L'infanticide* (1831) di Alexandre Soumet – al centro della vicenda è Norma, sacerdotessa dei druidi, non il romano Pollione. In modo analogo, *Attila, König der Hunnen* (1809) “romantische Tragödie” di Zacharias Werner è la fonte letteraria di un'opera in cui la figura del re barbaro per antonomasia giganteggia al cospetto dei romani che lo attorniano: *Attila* (1846) di Verdi, libretto di Temistocle Solera completato da Francesco Maria Piave. In quest'opera appare tra i personaggi comprimari quello indicato come “Leone, vecchio romano”, la cui figura allude al pontefice Leone Magno; e Attila è fermato nel proposito di conquistare Roma non dal generale romano Ezio, che pure è tra i personaggi principali dell'opera, ma da una processione di “Vergini e Fanciulli in bianche vesti recanti palme” (I/VI) guidata da Leone e da sei Anziani spalleggiati dalla visione dei santi Pietro e Paolo. Se si pensa che nel dramma per musica che Metastasio dedica nel 1728 al generale romano non vi è alcun riferimento ad aspetti religiosi (se si esclude l'uso sporadico dell'interiezione “oh dio!” prudentemente declinata in minuscolo), si intende come nel secolo successivo inizi a poco a poco a decadere l'implicito divieto di coinvolgere la religione cristiana nelle trame del teatro musicale di argomento profano. In Verdi, ciò accade già nei *Lombardi alla prima crociata* (1843) e nella *Giovanna d'Arco* (1845); ma è nell'*Attila* che riemerge in modo palese quel legame tra Roma antica e cristianesimo di cui si è detto all'inizio, anche se il riferimento a personaggi reali come papa Leone Magno o ai santi Pietro e Paolo viene prudentemente solo sottinteso, a conferma dei rischi che un accenno troppo diretto può ancora comportare. Infatti, alcuni anni prima, nel 1838, Gaetano Donizetti ha composto un'opera su libretto di Salvatore Cammarano in cui l'elemento religioso e il contrasto che esso porta nella Roma antica viene non solo esplicitato, ma rappresenta la ragione stessa del dramma: è intitolata *Poliuto*, dal nome del romano che si converte al cristianesimo e viene infine martirizzato. La storia, il cui protagonista è un martire storicamente esistito e santificato, è tratta dalla tragedia *Polyeucte* che Pierre Corneille ha pubblicato nel 1643. Ma nel 1838, la censura di Napoli, dove l'opera di Donizetti deve essere rappresentata, ne proibisce l'andata in scena onde evitare che la religione diventi in modo così esplicito l'argomento di uno spettacolo teatrale. Una sua versione adattata alle scene francesi – con il titolo *Les Martyrs*, in cinque atti su libretto adattato da Eugène Scribe – andrà poi in scena a Parigi

nel 1840 e quella originale in tre atti di Cammarano vedrà la luce a Napoli solo nel 1848. È tuttavia l'inizio del cammino che porterà infine al *Nerone* di Boito.

A lato del filone in cui l'immagine di Roma antica si sposa con quella del cristianesimo nascente, nel XIX secolo si sviluppa quello 'catastrofico' legato alla eruzione del Vesuvio del 79 d.C. Una vicenda che nel teatro musicale rivive nel *Trionfo di Vitellio Massimo e la distruzione di Pompeiano*, "ballo eroico" in cinque atti del coreografo Pietro Angiolini dato a Milano nel 1810, e soprattutto nell'*Ultimo giorno di Pompei*, "dramma per musica" in due atti di Giovanni Pacini su libretto di Antonio Leone Tottola dato a Napoli nel 1825. Nella trama dell'opera di Pacini/Tottola – che precede di nove anni l'uscita di *The Last Days of Pompeii*, il fortunato romanzo di Edward Bulwer Lytton, che nei decenni successivi sarà oggetto di numerosi adattamenti⁹ – il vulcano è il protagonista assoluto della vicenda, svolgendo la doppia funzione di *deus ex-machina* che, con i brontolii premonitori interpretati come segno di divina disapprovazione, scagiona la protagonista femminile Ottavia dall'ingiusta accusa di adulterio, e di catalizzatore dell'attenzione in attesa della ben nota catastrofe finale e della sua realizzazione scenica¹⁰. Alla fine del terzo decennio del secolo, quando nasce e debutta l'opera di Pacini, ancora godono di una certa fortuna i soggetti di ambientazione classica o esotica che possono adattarsi a una spettacolarità tutta visiva, anche svincolata dalle reali necessità drammaturgiche, in una sorta di *revival* del vecchio gusto per la 'meraviglia' e per il macchinismo di epoca barocca. Lo stesso Pacini ricorda nelle sue memorie che la storia è stata pensata da Antonio Niccolini, "architetto de' ducali teatri, e direttore delle decorazioni" del Teatro di San Carlo di Napoli¹¹: la qual cosa ne conferma senza ombra di dubbio la destinazione per una spettacolarità grandiosa che all'epoca, e così sarà anche in seguito, caratterizza e giustifica l'ambientazione in epoca classica.

Dal decennio successivo, il romanzo di Bulwer Lytton fornirà lo spunto a numerosi adattamenti per le scene musicali, in cui l'evento catastrofico, come già è stato per l'opera di Pacini, entra a forza nell'intreccio drammatico determinandone lo scioglimento e la conclusione. Alcuni esempi di balli e opere ispirati al romanzo: *Jone e Glauco*, ballo, coreografo Girolamo Albini (Milano, 1837)¹²; *Die Letzen Tage von Pompeji*, opera, mus. di August Pabst, libr. di Prethler [Otto Prechtler?] (Dresda, 1851); *id.*, opera, mus. di Peter Müller, libr. di Adolf Müller (Darmstadt, 1853); *id.*, opera, mus. di William Hepwort (forse Schwerin, 1872)¹³; *Jone o L'Ultimo giorno di Pompei*, opera, mus. di Errico Petrella, libr. di Giuseppe Peruzzini (Milano, 1858); *Die Nazarener in Pompeji*, mus. di J. Muck, libr. di Carl Gollmick e Ludwig Bauer (Darmstadt, 1867)¹⁴; *Le Dernier jour de Pompéi, ou Nydia*, opera, mus. di Victorin Joncières, libr. di Charles Nutter e Alexandre Beaumont (Parigi, 1869). E poi ancora, non debitrice del romanzo di Bulwer Lytton, ma certo figlia della stessa predilezione per gli argomenti legati alla eruzione del Vesuvio e alla riscoperta archeologica del mondo romano,

Herculanum, mus. di Félicien David, libr. di Joseph Méry e Terence Hadot (Parigi, 1859), che una fonte riporta con il titolo significativo di *Le Dernier jour d'Herculanum*¹⁵.

La grandiosità dell'impianto scenico e, in casi come quello del Vesuvio, degli effetti spettacolari è un aspetto essenziale per comprendere le vie attraverso le quali l'immagine dell'antichità in genere e romana in particolare sia giunta fino a noi. Nel corso del XIX secolo diviene una risorsa preziosa per mantenerne viva la presenza, quando un filone consistente della drammaturgia musicale inizia a privilegiare le ambientazioni domestiche ridotte e misere nell'aspetto, e ravvicinate nell'epoca quando non contemporanee, in attesa che nel secolo successivo torni in auge il gusto per la fastosità degli sfondi architettonici maestosi e delle scene di massa, per la monumentalità visiva e di impianto¹⁶, per l'aspirazione all'eccezionalità del 'gesto' e all'evento memorabile che culminerà, pur nella diversità dei presupposti e degli esiti, nei *Nerone* di Boito¹⁷ e di Mascagni (**Fig. 1**). Nel contempo, di tutti gli umori che dal XVII secolo hanno contraddistinto la rappresentazione dell'antichità romana sulle scene del teatro musicale, si fa interprete, nonché formidabile terreno di coltura e omologatore di stereotipi, il cinematografico, che fin dagli esordi mette in scena personaggi e vicende della Roma antica. Della già cospicua cinematografia di quegli anni a essa ispirata – che, com'è risaputo, prelude allo sviluppo di un sottogenere che con alterna vitalità arriva ai giorni nostri (*Gladiator* di Ridley Scott è del 2000) – va ricordata in questa sede soprattutto l'opera di Enrico Guazzoni, il cui primo cortometraggio *Agrippina* (1910) annovera Nerone tra i personaggi, riproponendone tutti i caratteri che la tradizione ultramillenaria ha consolidato. Quel mondo rivive in vari altri suoi film – *Brutus* (1910), *Marcantonio e Cleopatra* (1913), *Quo vadis?* (1913), *Caius Julius Caesar* (1914), *Fabiola* (1917), *Messalina* (1924) – ove, complice il gusto rinnovato per la grandiosità della cornice e dei gesti, si condensano, conciliano e semplificano l'affermazione del cristianesimo e la fine del mondo antico, l'esaltazione esemplare della virtù e l'altrettanto esemplare condanna della dissolutezza: tutti i caratteri che sulle scene del teatro musicale hanno segnato in vario modo l'immagine della Roma antica dagli albori nel XVII secolo ai primi decenni del XX, quando alla Scala vanno trionfalmente in scena i due *Nerone* di Boito e Mascagni.

DIDASCALIA FIGURA

Fig. 1 – *Le 'prime' memorabili: il "Nerone" di Arrigo Boito alla Scala di Milano. La grandiosa scena dell'incendio dell'Oppidum (Atto IV – Parte I). (Disegno di A. Beltrame), in "La Domenica del Corriere", xxvi/19 (11 maggio 1924), p. [1].*

NOTE

¹ *L'Incoronazione di Poppea di Gio: Francesco Busenello* [...], Andrea Giuliani, Venezia, 1656.

² “Tragedia in quattro atti”, libretto e musica di Arrigo Boito (completata da Antonio Smareglia e Vincenzo Tommasini); rappresentata postuma al Teatro alla Scala di Milano il 1° maggio 1924.

³ “Opera in tre atti”, libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti, musica di Pietro Mascagni; rappresentata al Teatro alla Scala di Milano il 16 gennaio 1935.

⁴ *Nerone* (libr. Giulio Cesare Corradi, mus. Carlo Pallavicino; Venezia 1679), *Nerone fatto Cesare* (libr. Matteo Noris, mus. Jacopo Antonio Perti; Venezia 1693), *Nero* (libr. Friedrich Christian Feustking, mus. Georg Friedrich Händel; Amburgo 1705), *Nerone* (libr. di Agostino Piovene, mus. di Giuseppe Maria Orlandini; Venezia 1721), *Nerone* (libr. Francesco Silvani, mus. Egidio Romualdo Duni; Roma 1735), *Néron* (libr. Jules Barbier, mus. Anton Rubinstein; Amburgo 1879), *Nerone* (libr. Attilio Catelli, mus. Riccardo Rasori; Torino 1888), *Nerone* (libr. e mus. Arrigo Boito; Milano 1924), *Nerone* (libr. Giovanni Targioni-Tozzetti, mus. Pietro Mascagni (Milano 1935); *L'Incoronazione di Poppea* (libr. Giovanni Francesco Busenello, mus. Claudio Monteverdi; Venezia 1643); *Agrippina* (libr. Nicolò Giuvo, mus. Nicola Porpora; Napoli 1708), *Agrippina* (libr. Vincenzo Grimani, mus. Georg Friedrich Händel; Venezia 1709).

⁵ Cito, a solo titolo informativo, i personaggi della storia romana riscontrati nei titoli delle opere dal XVII al XX secolo: Adriano (36 presenze, XVIII-XIX secolo), Tito (29, XVIII), Ezio (27, XVIII-XIX), Catone Uticense (21, XVIII-XIX), Scipione Africano (21, XVII-XIX), Giulio Cesare (20, XVII-XIX), Lucio Vero (14, XVIII), Lucio Papirio (13, XVIII), Caio Mario (12, XVIII), Clelia (9, XVIII-XIX), Nerone (9, XVII-XX), Attilio Regolo (6, XVIII), Costantino (6, XVIII-XIX), Pompeo (6, XVII-XVIII), Romolo (6, XVII-XVIII), Ottaviano (4, XVII-XIX), Caligola (3, XVII-XIX), Diocleziano (3, XVII), Lucio Silla (3, XVIII), Vespasiano (3, XVII-XVIII), Agrippina (2, XVIII), Aureliano (2, XVII, XIX), Lucio Giunio Bruto (2, XVIII), Marco Antonio (2, XVIII), Lucio Manlio (1, XVIII), Marco Aurelio (1, XVII), Poppea (1, XVII), Tiberio (1, XVIII)

⁶ Lettera a Francesco Florimo, 1 dicembre 1828 (L. CAMBI, *Vincenzo Bellini. Epistolario*, Mondadori, Milano, 1943, pp. 177-178).

⁷ Lettera di Pietro Torrigiani a Stefano Sanvitale: Parma, 14 dicembre 1828 (Parma, Archivio di Stato, Segreteria di Gabinetto, Teatro Ducale 1816-1830, b. 465).

⁸ Sulle vicende dell'inaugurazione del nuovo Teatro Ducale, cfr. M. CAPRA, *Un incidente imprevisto: esiti e conseguenze della Zaira di Vincenzo Bellini*, in D. BRANDENBURG, TH. LINDNER (hrsg.), *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Edition Praesens, Wien, 2004, pp. 39-48.

⁹ Sul tema del romanzo e delle sue successive filiazioni, rimando ai saggi di Diego Saglia e Paolo Russo.

¹⁰ Su questo aspetto rimando a M. CAPRA, *Il Vesuvio di Sanquirico nell'Ultimo giorno di Pompei di Giovanni Pacini*, in ID. (a cura di), *Intorno a Giovanni Pacini*, ETS, Pisa, 2003, pp. 113-130.

¹¹ “Un apparecchio scenico magnifico! – Il cavalier Niccolini immaginò l'argomento, ed il poeta Tottola compose i versi.” (G. PACINI, *Le mie memorie artistiche (edite ed inedite)*, a cura di F. MAGNANI, Le Monnier, Firenze, 1875, p. 42).

¹² Cfr. “Il Figaro”, v/10, 4 febbraio 1837, p. 40; “Il Censore universale dei teatri”, IX/9, 1 febbraio 1837, p. 36.

¹³ Cfr. *Berichte. Nachrichten und Bemerkungen. Schwerin*, in “Allgemeine musikalische Zeitung”, VII/7, 14 febbraio 1872, p. 116.

¹⁴ Cfr. *Feuilleton. Kurze Nachrichten*, in “Allgemeine musikalische Zeitung”, II/7, 13 febbraio 1867, p. 59.

¹⁵ Cfr. R. KITSON (ed.), *Répertoire international de la presse musicale: “Dwight's journal of music”. 1852-1881*, UMI, Ann Arbor, 1991, vol. IV, p. 1153.

¹⁶ Su questi aspetti rimando al saggio di Raffaella Carluccio.

¹⁷ Sul tema del rapporto di Boito con la Roma antica, si vedano: G. CRESCI MARRONE, *Le 'romanità' del "Nerone"*, in G. MORELLI (a cura di), *Arrigo Boito*, Olschki, Firenze, 1994, pp. 473-484; G. AGOSTI, *Saggi di iconografia neroniana nelle Accademie italiane tra Otto e Novecento*, *ivi*, pp. 509-518; G. MORELLI, *Qualcosa sul Nerone*, *ivi*, pp. 519-555; E. D'ANGELO, *Tra poetica e drammaturgia. I. "La storia qualche volta è noiosa"*, in ID., *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 91-101; P. CAMPONOV, *L'opus infinitum del Nerone in prospettiva critica: percorsi nell'archivio boitiano*, in M. I. BIGGI, E. D'ANGELO, M. GIRARDI (a cura di), *"Ecco il mondo". Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, Marsilio, Venezia, 2019.