

„...WSZYSTKO TO, CZEGO BRAKUJE W *NERONE*...”. HISTORIA NIEDOKOŃCZONEJ OPERY

ARRIGA BOITA

Kamila Stępień – Kutera (Warszawa)

Historia tworzenia drugiej Boitowskiej opery – *Nerone* – należy do historii szczególnych. Nad dziełem tym Boito pracował przeszło pół wieku. Zmarł, nie ukończywszy go. *Nerone*, towarzysząc kompozytorowi przez dziesięciolecia, jak żaden inny Boitowski utwór splótł się z kolejami jego życia.

Pierwsze wzmianki o tej operze pojawiają się już w listach do Arriga wysłanych przez jego brata Camilla w latach 60. XIX wieku, w czasie gdy młody kompozytor przebywał na stypendium w Paryżu. „Czy myślałeś nad *Neronem*?”¹ – dopytuje się troskliwie Camillo w lutym 1862, miesiąc później zaś protestuje przeciwko planom porzucenia tego projektu: „O *Nerone*, co do którego nie podoba mi się Twój zamiar, by go porzucić, i o dalszych operach w przyszłości napiszę Ci więcej, gdy będziesz już w samotni w Mystkach”².

Ponownie o *Neronie* wspomina Camillo w maju i w czerwcu 1862, wymieniając obok siebie *Nerona* i *Mefistofelesa*, co wskazuje na równoczesność rodzenia się koncepcji obu dzieł („byłoby dobrze, gdybyś, wracając, miał dwie prace do zaprezentowania w Ministerstwie”³). O *Neronie* mówi też przyjaciel Arriga Franco Faccio, gdy przeprasza, że domagając się poprawek w librecie do *Hamleta*, egoistycznie odrywa Boita od pracy nad przygotowaniem do dzieła o rzymskim cesarzu.

Na tym etapie prace nad *Neronem* były tylko wstępne, w latach 1862-1868 Boito poświęcał się bowiem tworzeniu swojej pierwszej opery, *Mefistofele*, której nieudana premiera miała miejsce w marcu 1868 w mediolańskiej La Scali. Ciekawe zresztą, że temat *Nerona* powraca od razu po tej klęsce: 15 marca gazeta „Il Palcoscenico” zacytowała obietnicę, którą Boito miał podobno złożyć niezadowolonej orkiestrze – że po zawiedzionych oczekiwaniach względem *Mefistofelesa* w *Neronie* kompozytor przedstawi w końcu prawdziwą włoską muzykę⁴. Z tego samego roku

1 Cyt. za SABRINA CHERUBINI, *Arrigo Boitos Oper „Nerone”. Ein Meisterwerk des italienischen Musiktheaters*, München 2007, s. 47.

2 Cyt. za: tamże, s. 47: „Sul *Nerone*, che mi dispiace tu abbia pensato di abbandonare, e su altre opere di là da venire, ti scriverò lungamente quando sarai nella solitudine di Mystki”.

3 Cyt. za: tamże, s. 48: „Sarebbe bene che, tornato, tu avessi due lavori da presentare al Ministero”.

4 Por. PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Verona 1942, s. 312.

pochodzi buńczuczne wystąpienie Arriga w liście otwartym do ministra edukacji, którym wówczas był Emilio Broglio. Oburzenie Boita, wyrażone w obszernym *Lettera in quattro paragrafi* („Liście w czterech paragrafach”), wywołane było postępowaniem ministra, który raczył wobec Gioacchina Rossiniego wyrazić pogląd, jakoby w ciągu ostatnich czterech dekad nie powstała we Włoszech, prócz kilku dzieł Meyerbeera, żadna opera – pominął zatem milczeniem dorobek Belliniego, Donizettiego, jak również *Rigoletta* czy *Trubadura* Verdiego. Wykazując się zupełnym brakiem wyczucia, Broglio już po owym wystąpieniu razem z całym włoskim rządem odznaczył Giuseppe Verdiego Orderem „Corona d’Italia”. Verdi, odrzuciwszy order, napisał: „Panie Ministrze. Otrzymałem dyplom mianujący mnie komandorem Orderu Korony Włoskiej. Order ten ustanowiony został dla nagradzania tych, którzy zasłużyli się ojczyźnie bądź orężem, bądź też na polu literatury, nauki i sztuki. W liście do Rossiniego Wasza Ekscelencja, chociaż laik muzyczny (co Pan sam przyznał i czemu ja daję wiarę), stwierdza, że od czterdziestu lat nie napisano we Włoszech ani jednej opery. Dlaczego więc przysyła mi się to odznaczenie? Z pewnością zaszła pomyłka w adresie, odsyłam więc odznaczenie z powrotem”⁵.

Demonstracja Verdiego odbiła się głośnym echem w prasie – znaleźli się dziennikarze, którzy uznali za konieczne usprawiedliwianie go, jednak wielu przyznawało kompozytorowi rację. Boitowski ironiczny i kpiarski *Lettera in quattro paragrafi* stanowił bodaj najlepsze i najbardziej poczytne poparcie stanowiska Verdiego. „Według mego osądu Wasza Ekscelencja powinien poświęcić się po prostu [sprawom] elementarnej oświaty, doniosłej i skromnej podstawowej edukacji ludu. Powinien Pan zajmować się nieco więcej analfabetami i mniej, skoro lepiej Pan nie umie, artystami”⁶. „Spieszę zakończyć ten 3. paragraf – podsumowywał Boito – trzema rekomendacjami dla Waszej Ekscelencji. 1. Proszę zachować równowagę osiołka i postępować w taki sposób, by już się nie przewracał. 2. Proszę maskować rozdrażnienie, jakie obudził niniejszy artykuł, wystudiowaną postawą spokojnej obojętności oraz najwyższej godności (w razie potrzeby proszę powiedzieć, że nawet go Pan nie czytał). 3. Proszę poświęcić nieco czasu na przemyślenie (dla dobra kraju, który tego potrzebuje) głębokiego znaczenia następującego paragrafu:

Paragraf 4.

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W Z”⁷.

5 Cyt. za: HENRYK SWOLKIEŃ, *Arrigo Boito. Poeta i muzyk*, Warszawa 1988, s. 63.

6 ARRIGO BOITO, *Opere*, red. Mario Lavagetto, Milano 1979, s. 145: „A mio giudizio V.E. dovrebbe attendere semplicemente alla istruzione elementare, alla grande e modesta educazione primaria del popolo. Dovrebbe occuparsi un po’ più degli analfabeti e meno, giacché meglio non sa, degli artisti”.

7 Tamże, s. 146: „M’affretto a chiudere questo paragrafo 3° con tre raccomandazioni a V.E. 1° Tenere bene saldo l’asinello e fare in modo che no caschi più. 2° Mascherare la stizza che le destò questo scritto con un ben composto

Kończąc zaś list, młody kompozytor dorzucił buńczucznie: „Gdyby Wasza Ekscelencja mógł być tak bardzo pewny tego, że obejmie ponownie Ministerstwo, jak pewny jest wyżej wspomniany młodzieniec [czyli sam Boito], że niebawem zaprezentuje nową operę, mógłby Wasza Ekscelencja triumfować”⁸.

Nowa opera, o której napisał Boito – bodaj w jednym z ostatnich momentów wiary w szczęśliwe i rychłe ukończenie swego dzieła – to oczywiście *Nerone*. Niewątpliwie kształtu nabierało wówczas libretto. Lecz u progu lat 70. XIX wieku Arrigo począł wątpić w możliwość skomponowania do niego właściwej muzyki, o czym musi zaświadczać list Giulia Ricordiego, w którym ten w imieniu Boita stara się zaoferować libretto Giuseppe Verdiemu. Wielki kompozytor nie przyjął zresztą ostatecznie tej oferty⁹.

W tym właśnie okresie Boitowskie tworzenie dzieła życia, jakim może nawet nazbyt dosłownie okazał się *Nerone*, przybiera stopniowo formę walki. Znamienne jest, jak kompozytor bierze na siebie wciąż nowe obowiązki i poświęca się pobocznym zajęciom, jak gdyby – choć to tylko hipoteza – unikając dręczącej go, niedającej oczekiwanych owoców pracy nad fatalną operą. W latach 1871-1876 spod pióra Boita wyszły m.in. libretta oper *Ero e Leandro* (muzykę do niego w 1879 roku zaprezentował Giovanni Bottesini, a w 1896 Luigi Mancinelli), *Un tramonto* (we współpracy z Emilio Praga) dla Gaetana Coronaro, *Iràm* dla Cesare Dominicetiego, *La falce* dla Alfredo Catalaniego, *La Gioconda* dla Amilcare Ponchiello, a także *Pier Luigi Farnese* dla Costantina Palumbo oraz *Semira* dla Luigiego San Germanosa (obydwa utwory zresztą nie doczekały się wystawienia). Dodajmy, że na rok 1875 Boito przygotował też nową wersję *Mefistofele*, który od tej chwili miał być przez kolejne lata wystawiany na wielu włoskich scenach, angażując autora w przygotowania spektakli.

W 1876 roku Boito zapowiedział powrót do intensywnej pracy nad *Neronem*: „Żyję zanurzony we krwi i w oparach rzymskiej dekadencji, w środku zamętu dworu Nerona. Ten *Nerone* (który nie ma nic wspólnego z *Neronem* Cossy) będzie być może w stanie zaprezentować się publiczności w przeciągu roku” – pisał 15 lutego 1876¹⁰. „*Nerone* wciąż się gotuje, po trochu,

atteggiamento di serena indifferenza e di sublime dignità (all'occorrenza dire di non averlo neanche letto. 3° Meditare alquanto (pel bene del paese, che ne ha tanto bisogno)il significato profondo del paragrafo seguente: *Paragrafo 4° A B C D E F G H I L M N O P Q R S T U V Z*”.

8 Tamże, s. 146: „[...] che se V.E. fosse così sicura di sali re un'altra volta al Ministero com'è sicuro il succitato giovane di rappresentare presto un'altra opera, V.E. ne gongolerebbe assai”.

9 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 329-333, także S. CHERUBINI, op. cit., s. 51-53.

10 Cyt. za: P. NARDI, op. cit., s. 406: „Vivo tuffato nel sangue e nei profumi della decadenza romana, in mezzo alle vertigini della corte di Nerone. Questo *Nerone* (che non ha niente a che fare con quello del Cossa) potrà forse presentarsi al pubblico fra un anno”.

bardziej w mojej głowie niż na papierze, ale zdaje mi się, że dobrze się gotuje. Nie mogę już myśleć o niczym innym, choć mam inne rzeczy do przemyślenia” – zapewniał potem w czerwcu tego samego roku. Można przypuszczać, że druga połowa lat 70. to czas, gdy Boito faktycznie przedsięwziął już bardzo konkretne prace nad operą, zakończywszy kilkunastoletni okres wstępnych refleksji i przygotowań.

Rok później jednak sprawa nieukończenia *Nerone* zaczyna być już materiałem do rozważań dla prasy: we wrześniu 1877 roku anonimowy dziennikarz zarzuca w związku z tym Boitowi lenistwo, podśmiewając się z jego wymówek, jakoby nie mógł sfinalizować dzieła, gdyż niewystarczająco długo studiował realia antycznego Rzymu¹¹.

Pod koniec lat 70. XIX wieku do szczerłego grona osób wtajemniczonych przez Boita w postępy jego pracy nad nową operą, a co więcej, osób motywujących go do ukończenia jej, z wiarą w sukces tego dzieła, dołączył Giulio Ricordi. Jeszcze w roku 1871 Ricordi, próbując przekazać libretto *Nerona* Verdiemu, pisał, że „daremny jest, by Boito kontynuował swoją pracę”¹² – o ile bowiem znakomity wydawca był gorącym zwolennikiem poetyckiego talentu Arriga, o tyle nie wierzył zupełnie w jego możliwości jako kompozytora. Po licznych sukcesach zrewidowanego *Mefistofele* Ricordi zmienił swoje mniemanie o Boitowskiej muzyce i począwszy od roku 1878, czynił starania o podpisanie z kompozytorem umowy na wydanie partytury *Nerona*¹³. Ciekawe, że mimo tych starań los opery Boita został być może przesądzony ostatecznie ni mniej, ni więcej, tylko za sprawą Giulia Ricordiego – to on bowiem dzięki wieloletniej wytrwałości doprowadził ostatecznie do skrzyżowania się drogi twórczej Giuseppe Verdiego oraz Arriga Boita, stwarzając tym samym jedną z najwspanialszych artystycznych kooperacji w historii całej opery i czyniąc Boita współautorem dwóch Verdiowskich arcydzieł – jednak nie wyłącznym autorem jego własnego (arcy?)dzieła, jakim nie miał szansy stać się nieukończony *Nerone*.

W jednym z tak ważnych dla historiografii muzycznej listów, z 5 września 1879 roku, Ricordi zapewnia pełnego wahań przed podjęciem nowego wyzwania Verdiego: „Boito wystawił *Mefistofele* i zabrał się następnie do *Nerone*: napisał mi zatem, że nie będzie już robił librett dla nikogo... ale gdyby mógł napisać libretto dla Verdiego, zaniechałby wszelkiej pracy, by dostąpić takiego zaszczytu i takiego szczęścia”¹⁴. Do owoców tej podjętej ostatecznie współpracy – która z

11 Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 55.

12 Cyt. za: P. NARDI, op. cit., s. 332, zob. też S. CHERUBINI, op. cit., s. 52: „[...] è inutile che Boito continua nel suo lavoro”.

13 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 461.

14 *Carteggio Verdi – Boito*, red. Mario Medici i Marcello Conati, współpraca Marisa Casati, Parma 1978, t. I, s. XXVIII: „Boito fece rappresentare il *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone*: mi scrisse allora che non avrebbe più

czasem przemieniła się w wieloletnią przyjaźń – należą, jak wiadomo, zrewidowana wersja opery *Simon Boccanegra*, a także dwa wielkie Shakespeare’owskie dzieła Verdiego: *Otello* i *Falstaff*.

Verdi cenił talent Boita nie tylko jako poety, lecz także jako kompozytora. Tworząc własną muzykę, niejednokrotnie zwracał się do niego o opinię i liczył się z jego zdaniem znacznie bardziej, niż to było w przypadku współpracy z innymi jego librecistami. Korespondencja Boita i Verdiego pokazuje Arriga jako faktycznego współautora zarówno *Otella*, jak i *Falstaffa*. Jego wpływ na formę i koncepcję tych utworów był znaczący – zdarzało mu się nawet podsuwać Verdiemu konkretne pomysły muzyczne, które ten następnie wykorzystał.

Verdi odwzajemniał się dużym szacunkiem także dla własnej pracy kompozytorskiej Boita. W listach starego mistrza do jego librecisty wielokrotnie pojawiają się np. życzliwe wzmianki o *Mefistofele*: „[...] w interesie każdego z nas leży – pisze np. Verdi 11 grudnia 1880 r., na samym początku pracy nad rewizją *Boccanegry* – by *La Scala* żyła! – Repertuar w tym roku, o zgrozo, jest godny pożalowania! Wspaniała opera Ponchiello, ale reszta? Bogowie!!!! Istnieje opera, która wzbudziłaby wielkie zainteresowanie publiczności, i nie rozumiem, dlaczego Kompozytor i Wydawca uparcie starają się temu zaprzeczyć! – Mówię o *Mefistofele*. To byłby dla niej odpowiedni moment, i zrobiłby Pan tym samym przysługę Sztuce i wszystkim innym”¹⁵. Kilkakrotnie, zwłaszcza w późniejszych latach, pojawia się też w listach Verdiego do Boita troska o *Nerone*. W 1889 roku, pełen obaw przed wzięciem na warsztat *Falstaffa*, pisze Verdi do swego librecisty: „Czy szkicując *Falstaffa*, pomyślał Pan kiedykolwiek o moim niezwykle zaawansowanym wieku? [...] A co, jeśli nie zdołam dokończyć muzyki? Wtedy Pański czas i praca byłyby na próżno! Nie chciałbym tego za całe złoto tego świata. Ta myśl jest dla mnie nieznośna; tym bardziej nieznośna jeśli, pisząc *Falstaffa*, miałby Pan nawet nie porzucić, lecz choćby odłożyć *Nerone* lub opóźnić moment jego wystawienia. Byłbym obwiniany o to opóźnienie i na mą głowę posypałyby się gromy publicznej złości”¹⁶. W odpowiedzi Boito zapewnia: „Skoro zobligował mnie Pan do mówienia o

fatto libretti per alcuno... ma che se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi, avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna”.

15 Tamże, s. 13: „[...] è interesse di tutti che la *Scala viva!* – Il cartellone di quest’anno ohimé, è deplorabile! Benissimo l’opera di Ponchielli, ma il resto? Eterni Dei!!!! Vi sarebbe l’opera che sveglierebbe un grand’interesse nel pubblico, e non capisco perché Autore, ed Editore si ostinino a rifiutarla! – Parlo del *Mefistofele*. Il momento sarebbe propizio, ed Ella renderebbe servizio all’Arte ed a tutti”. Opera Ponchiello, o której wspomina tu Verdi, to *Il figliuol prodigo*, który miał otworzyć sezon w La Scali 26 grudnia 1880 r. Istotne, że rekomendacja Verdiego, iż także *Mefistofele* Boita powinien się znaleźć w programie La Scali, również przyniosła owoce: dzieło (w swojej zrewidowanej wersji) miało dziesięć przedstawień na zakończenie sezonu wiosennego, dwa miesiące po osiemnastu przedstawieniach zrewidowanego *Boccanegry*.

16 Tamże, s. 143: „Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme de’ miei anni? [...] E se non arrivassi a finire la musica? – Allora Voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente! Per tutto l’oro del mondo io non vorrei. Quest’idea mi riesce insopportabile; e tanto più insopportabile, se Voi scrivendo Falstaff, doveste, non dire abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da *Nerone*, o ritardare l’epoca della produzione. Io sarei accusato di

mnie samym, powiem Panu, że pomimo zaangażowania w *Falstaffa*, którego się podejmę, będę mógł ukończyć moją własną pracę w ustalonym terminie – Jestem tego pewien”¹⁷.

Z jednej strony zatem można przyjąć, że Verdi, o ile mógł, dbał o motywację Boito do pracy nad *Nerone*. Z drugiej strony jednak sam po trosze uniemożliwiał realizację solennych obietnic Arriga co do pracy nad operą o rzymskim cesarzu: Verdi bowiem był bardzo wymagający względem swego librecisty, w twórczym ferworze żądając od niego wykonywania złożonych poprawek, niecierpliwiąc się w oczekiwaniu na kolejne partie materiału i wciągając Boita, jak już wspomniałam, głęboko we współpracę i konsultacje dotyczące najpierw warstwy muzycznej swoich dzieł, a potem także – w pełnym zakresie – przygotowań do premier *Otella* oraz *Falstaffa* (Boito w zasadzie na równi z Verdim jeździł w poszukiwaniu właściwych odtwórców kolejnych partii, współpracował z autorami scenografii i kostiumów, a także uczestniczył w próbach).

Gotów do poświęceń, niezwykle zaangażowany w tę współpracę Boito tworzył dla Verdiego bardzo szybko – niewątpliwie nie zostawiał sobie przy tym czasu na codzienne zajmowanie się *Neronem*. Jest w owym działaniu Boita, tak godnym uznania, coś wzruszającego i w sumie zupełnie naturalnego – podobnie zresztą jak w działaniu Verdiego, pełnego przyjaźni i najlepszych chęci. Nierówny rozkład sił w tej relacji, po części partnerskiej, lecz jednocześnie będącej związkiem nauczyciela i ucznia, był w sumie nieunikniony w przypadku różnicy wieku, pozycji i doświadczenia pomiędzy uznanym Mistrzem (*Caro Maestro* lub *Maestro Mio* – zwraca się zawsze, przez cały czas ich ponaddwudziestoletniej znajomości, Boito do Verdiego) a pozostającym, mimo wielkiego szacunku społecznego, we własnych oczach autorem jednej opery, o niemal 30 lat młodszym od Verdiego Boitem (*Caro Boito* – pisał zawsze do niego Verdi). Pewność siebie Verdiego i niepewność siebie Boita dopełniały sprzeczności w tym w pełni wyrównanym, a zarazem tak nierównym układzie, w którym rolę wyznaczoną Verdiemu z góry przez los i okoliczności był swego rodzaju egoizm, który nie pozwalał mu być może ocenić w pełni obiektywnie oddania, z jakim Boito, jego młodszy uczeń, pracuje na jego rzecz, by zasłużyć na jego uznanie.

Wyznanie na ten temat uczynił Boito Verdiemu wprost, w pięknym liście z kwietnia 1884 r., napisanym w trudnej i niezręcznej sytuacji nieporozumienia, które mogło doprowadzić do całkowitego zerwania ich współpracy, a co za tym idzie – udaremnić powstanie *Otella*. Pragnąc przekonać Verdiego do dalszego tworzenia, zwykle powściągliwy i zdystansowany Boito pisze

questo ritardo, ed i fulmini della malignità pubblica cadrebbero sulle mie spalle”.

17 Tamże, s. 146: „Poiché Lei mi sforza a parlare di me le dirò che non ostante l'impegno che assumerei col Falstaff potrò terminare il mio lavoro nel termine promesso – Ne sono sicuro”.

żarliwie o swym „wielkim marzeniu”, „jakim jest – powiada do Mistrza – usłyszeć Pana muzykę do libretta, które napisałem tylko po to, by poczuć radość na widok Pana chwytającego raz jeszcze za pióro z *mojego powodu*, dla zaszczytu współpracy z Panem, by zaspokoić ambicję usłyszenia mojego nazwiska związanego z Pańskim, a naszych nazwisk razem – związanych z nazwiskiem Shakespeare’a, a także dlatego, że sam temat i moje libretto należą do Pana poprzez święte prawo podboju. Tylko Pan może skomponować *Otella*, cały teatr, który nam Pan dał, potwierdza tę prawdę; o ile byłem w stanie poczuć siłę muzyczności Shakespeare’owskiej tragedii, której nie czułem wcześniej, i o ile byłem zdolny pokazać ją w moim librecie, to tylko dlatego, że pracowałem z punktu widzenia Verdiańskiej sztuki, to dlatego, że pisząc te wersy, odczuwałem to, co Pan czułby, ilustrując je poprzez ów inny język, tysiącokrotnie bardziej osobisty i pełen siły, dźwięk. I jeśli to wszystko zrobiłem, to dlatego, że chciałem uchwycić możliwość, w moim dojrzałym wieku, w tych latach, w których nie zmienia się już wiara, możliwość pokazania Panu, lepiej niż poprzez pochwały rzucane Panu pod nogi, jak bardzo kocham i jak bardzo odczuwam sztukę, którą nas Pan obdarował”¹⁸.

Starając się za wszelką cenę zapobiec katastrofie, jaką w jego oczach byłoby porzucenie *Otella*, Boito pisze dalej: „Widzi Pan, przez siedem czy osiem już może lat pracuję nad *Nerone* (proszę umieścić słowo »może«, gdzie się Panu podoba, obok słowa »lat« lub obok »pracuję«), żyję dręczony koszmarem; w dniach, w których nie pracuję, spędzam godziny, nazywając siebie leniem; w dniach, w których pracuję, nazywam siebie osłem, i tak upływa moje życie, a ja nadal egzystuję, powoli duszony Ideą zbyt wzniosłą dla mnie. Na moje nieszczęście za wiele studiowałem moją epokę (to znaczy epokę mojego tematu) i jestem w niej okropnie rozkochany, i żaden inny temat na świecie, nawet Shakespeare’owski *Otello*, nie mógłby oderwać mnie od mojego tematu; odpowiada on pod każdym względem mojemu charakterowi artysty i koncepcji, jaką rozwinąłem odnośnie do Teatru: skończę *Nerone* albo nie skończę, lecz pewne jest, że nigdy go nie porzucę na rzecz innej pracy, a jeśli nie będę miał siły, by go ukończyć, nie będę się skarżył i spędzę moje życie, ani smutne, ani szczęśliwe, z tym snem w moich myślach.

18 Tamże, s. 72: „[...] gran desiderio mio che è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioia di vederle riprendere la penna *per causa mia*, per la gloria di esserle compagno di lavoro per l’ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Shakespeare (sic!), e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacro santo diritto di conquista. Lei solo può musicare l’*Otello*, tutto il Teatro ch’Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana (sic!), che prima non sentivo, e se l’ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell’arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei verdi ciò ch’ella avrebbe sentito illustrandoli con quell’altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono. E se ho fatto ciò gli è perché ho voluto cogliere un’occasione, nella maturità della mia vita, in quella età che non muta più fede, un’occasione per dimostrarle, meglio che con le lodi lanciate al viao, quanto amavo e quanto sentivo l’arte ch’Ella ci dato”.

Teraz proszę, by Pan osądził, czy, obdarzony takim uporem, mógłbym zaakceptować Pańską ofertę [wskutek nieporozumienia Verdi zaoferował Boitowi, by ten skomponował *Otella* do napisanego libretta]. Ale na litość boską, niechże Pan nie porzuca *Otella*, niech Pan go nie porzuca, jest Panu pisany, niech Pan go zrobi, już zaczął Pan przecież nad nim pracować, a ja nabrałem takiej pewności i już miałem nadzieję ujrzeć go ukończonym, jakiegoś niezbyt odległego dnia.

Jest Pan zdrowszy niż ja, silniejszy niż ja, wypróbowaliśmy siłę naszych ramion i moje ugięło się pod Pańskim, Pana życie jest spokojne i pogodne, proszę z powrotem wziąć pióro i napisać mi niebawem: *Drogi Boito, niech mi pan zrobi przysługę, zmieniając te wersy etc., etc.*, a ja natychmiast je zmienię, z radością, i będę mógł pracować dla Pana, ja, który nie mogę pracować dla samego siebie, ponieważ Pan żyje w prawdziwym i rzeczywistym świecie Sztuki, a ja w świecie halucynacji. Lecz muszę przestać. Dużo pozdrowień dla Signory Giuseppiny. Serdeczny uścisk dłoni¹⁹.

W liście tym widoczny jest już ton pewnej rezygnacji, z jakim kompozytor wypowiada się o swoim nieukończonym dziele. Ta rezygnacja na przemian z porywami nadziei i natchnienia miała towarzyszyć mu stale przez ponad dwie kolejne dekady.

Tymczasem warto przypomnieć, że po pierwszych staraniach o zdobycie praw do *Nerone* w 1878 r., a już po nawiązaniu ścisłej współpracy między Boitem a Verdim, Giulio Ricordi wzmógł naciski na kompozytora, jak to widać choćby w liście z 24 lipca 1880 roku: „O Maurze i o Rzymianinie będzie mój dzisiejszy list! [...] Jak pozwalają mi wierzyć Twoje powtarzające się wypowiedzi, opera [*Nerone*] jest już tak dojrzała, że powinienesz tylko zerwać ją z drzewa [...]. Nie będę wypowiadał zbędnych słów: ograniczę się do proszenia Ciebie, byś zawarł umowę z moim wydawnictwem [...]. Nie proszę Cię, byś ustalał już konkretny termin, żebyś mógł przygotować Twoją pracę tak, jak uznasz to za najbardziej odpowiednie: wydaje mi się, że w tym momencie, w

19 Tamże, s. 72-73: „Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al *Nerone* (metta il *forse* dove vuol Lei, attaccato alla parola *anni* o alla parola *lavoro*) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi do dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfissiato da un Ideale troppo alto per me. Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca (cioè l'epoca del mio argomento) e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'*Otello* di Shakespeare (sic!), potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il *Nerone* o non lo terminerò ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero. Giudichi ora Lei se con questa ostinazione potevo accettare l'offerta sua. Ma per carità Lei non abbandoni l'*Otello*, non lo abbandoni, le è predestinato, lo faccia, aveva già incominciato a lavorarci ed io ero già tutto confortato e speravo già di vederlo, in un giorno non lontano, finito. Lei è piú sano di me, piú forte di me, abbiamo fatto la prova del braccio e il mio piegava sotto il suo, la sua vita è tranquilla e serena, ripigli la penna e mi scriva presto: *Caro Boito fatemi il piacere di mutare questi versi* ecce cc ed io li muterò subito con gioia e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte io nel mondo delle allucinazioni. Ma devo finire. Tanti saluti alla Signora Giuseppina. Un affettuosa stretta di mano”.

którym teraz jesteśmy, nic nie może przemawiać przeciwko temu, byśmy załatwili pomiędzy nami ten interes”²⁰.

Ostrożny Boito sprzeciwiał się jednak podejmowaniu jakichkolwiek zobowiązań przed ukończeniem piątego aktu, wyjątkowo kłopotliwego, nie chcąc, powiadał, dzielić skóry na niedźwiedziu²¹.

Pierwsza połowa lat 80. XIX wieku – czas, z którego pochodzi smutne wyznanie na temat niemożności ukończenia własnej pracy złożone Verdiemu w przytaczanym wyżej liście – to zarazem okres międzynarodowego sukcesu *Mefistofelesa*, wystawionego m.in. na scenach Wiednia i Brukseli. Boito skarżył się wówczas, że zmuszony do uczestnictwa w przygotowaniach kolejnych premier nie ma ani chwili, by pracować na *Neronem*²².

Prawdopodobnie jednak swoją drugą operą mógł się Boito zajmować więcej w 1883 i 1884 roku, po ukończeniu libretta do *Otella* – konsekwentnie odrzucał przy tym napływające do niego oferty współpracy nad innymi operami. Wyjątek uczynił tylko dla Verdiego – pracę nad *Falstaffem* rozpoczęli w 1889 roku, dwa lata po zwieńczonej wspaniałym sukcesem premierze *Otella*.

W owym okresie musiało już być niemal gotowe libretto *Nerona*, kompozytor cytuje je bowiem w liście z kwietnia 1887 roku do Giuseppe Giacosa²³. Zarówno w tym roku, jak i w 1888 wiele wzmianek na temat *Nerona* zawiera także korespondencja z Eleonorą Duse, z którą właśnie wtedy połączyło Boita silne uczucie. Opera ta zresztą ostatecznie przyczyniła się do zerwania romansu, w którym to starszy o blisko 20 lat od impulsywnej, młodej aktorki Arrigo odgrywał z kolei rolę mistrza, wymagającego od swojej uczennicy poświęceń i jednocześnie, zdawałoby się, niezauważającego ich ogromu.

Rozdzielająca kochanków praca przewija się już w listach z samego początku ich miłosnej relacji – gdy Boito w sierpniu 1887 roku wyjeżdża do swych obowiązków zaledwie po kilku dniach spędzonych wspólnie w niewielkiej górskiej miejscowości San Giovanni Bianco na północ od Bergamo, stęskniona Eleonora wysyła mu codziennie kilka listów, pisząc: „[...] Ja wiem – wiem –

20 Cyt. za: S. CHERUBINI, op. cit., s. 57: „Di un moro e di un romano trat tera la mia di oggi! [...]. Se devo credere a quanto ripetutamente mi dicesti, l’opera è ormai così matura, che non ti manca se non di staccarla dall’albero [...]. Non farò parole inutili: mi limito a domandarti di farne il contratto colla mia Casa [...]. Non ti domando già di legarti per un’epoca fissa, ché del tuo lavoro disporrai come tu giudicherai più conveniente: a me pare che al punto in cui siamo nulla possa opporsi al concretare fra noi questo affare”.

21 Zob. tamże, s. 57.

22 Zob. tamże, s. 60.

23 Zob. tamże, s. 62.

to było konieczne – musieliśmy tak zrobić... Ty musiałeś... *twoja praca* czeka na ciebie...”²⁴.

Ledwie kilka miesięcy później Boito, który wówczas właśnie szczególnie intensywnie postanawia skupić się nad *Neronem*, wyjaśnia Eleonorze: „Przez niemal rok żyłem, kierując się tylko sercem. Teraz muszę przesunąć płomienne centrum mojego życia z serca do mózgu. Muszę pracować *bez przerwy*; te słowa podczas naszej ostatniej nocy w Turynie wypowiedziałem niemal we łzach, i nie stało się tak z powodu obawy przed mozolnym wysiłkiem, który kocham i który mnie uszczęśliwia: powodem [mojego smutku] było przeczucie w owym *bez przerwy* konieczności poniesienia nowej ofiary. *Pracować bez przerwy* oznacza musieć zapomnieć w niemal każdej przeżytej na jawie godzinie, każdego dnia, słodkiej myśli o nas. Oznacza to także rozłąkę naszych dusz, rozdzielenie przez pracę daleko silniejsze niż przez odległość. Lecz ta odwaga jest niezbędna. Muszę pracować, mając na względzie życie, z którym porównane moje dotychczasowe jest tylko *cieniem* – i to będzie *nasze* życie. – Czuję się smutny i silny. Ty jesteś silna i szczęśliwa. Odwagi! Stań wyprostowana! Pozwól duszy podnieść swe ciało [...]”²⁵.

W istocie Boito nie do końca spełnił zamiar odseparowania się od wszystkiego poza pracą – jego romans z Duse zaś, to przygasając, to odżywając na nowo, trwał jeszcze wiele lat, a nawet po definitywnym zakończeniu tego związku (uczciwie przyznajmy, że nie tylko jego, ale także jej praca przyczyniły się do tego, nie mówiąc już o wielu innych złożonych okolicznościach) Eleonora do końca życia korespondowała z Boitem, polegając na jego zdaniu i nazywając go z czasem, bez cienia ironii, „Arrigo santo”, a potem po prostu „Santo”. Świadczenie Eleonory zresztą przyniesie pewne szczegóły dotyczące ostatnich dni i godzin bezskutecznej pracy Arriga nad *Neronem*.

Wobec zaangażowania Boita w *Nerone*, które pod koniec lat 80. kazało mu składać przytoczone wcześniej deklaracje rezygnacji ze wszystkiego, by poświęcić się tworzeniu, jego entuzjastyczne podjęcie pracy nad *Falstaffem* w 1889 roku może tylko potwierdzać przypuszczenia o przemożnym wpływie, jaki miał na niego Verdi.

Stary mistrz zresztą nawet w okresie tworzenia *Falstaffa* nie zapominał o *Neronie*: „[...] mówię to szeptem: *Niech Pan pracuje*. I mówię to nie tylko w interesie Sztuki, lecz także w interesie własnym, ponieważ gdy prędzej czy później stanie się wiadome, że napisał Pan dla mnie *Falstaffa*, ludzie zwrócą się przeciwko mnie w furii, gdyż sprawiłem, że stracił Pan czas. Oczywiście pozwolimy im się wykrzyczeć, ale gdyby *chwycił ich Pan za gardło* (jak powiedziałby Otello) i zdusił krzyki, byłoby lepiej”²⁶. Szczególnie istotny jest jednak fakt, że Verdi należał do

24 Cyt. za: WILLIAM WEAVER, *Duse, a Biography*, San Diego-New York-London, s. 64.

25 Cyt. za: tamże, s. 71.

26 *Carteggio Verdi – Boito*, t. I, s. 163: „Lo dico sottovoce: *Lavorate*. E lo dico un po' oltre l'interesse d'Arte anche

pierwszych czytelników kompletnego już niebawem libretta. 25 maja 1891 roku Verdi pisze bowiem do Ricordiego po wizycie Boita w Sant'Agata: „[...] libretto jest wspaniałe. Epoka odmalowana po mistrzowsku i oddana w pełni; pięć postaci jedna piękniejsza od drugiej, Nerone pomimo swego okrucieństwa nie jest wstrętny; czwarty akt najbardziej wzruszający; i wszystko jasno, precyzyjnie, teatralnie mimo wielkiego scenicznego zamieszania i ruchu. Nie mówię już nawet o poezji, co do której wie Pan, jak potrafi ją pisać Boito; tu jednak wydaje mi się ona najpiękniejsza ze wszystkiego, co dotychczas napisał”²⁷.

Temat *Nerona* podejmuje też Verdi kilka miesięcy później – w liście z 6 sierpnia 1892 roku kompozytor wysłał do Boita wycinek z pisma „Secolo XIX”, w którym mowa o planach twórczych Pietra Mascagniego – Mascagni, już po sukcesie *Cavalleria rusticana*, myślał mianowicie o skomponowaniu opery *Nerone*, wyjaśniając zuchwale: „Owszem, *Nerone*, wybitny maestro Boito bowiem zostawia mi na to wciąż mnóstwo czasu!”²⁸. „[Po tym artykule] uważam za swój obowiązek – komentował zirytowany Verdi – ze względu na przyjaźń i szacunek, jaki mam dla Pana, powiedzieć, że nie może Pan już dłużej zwlekać. Musi Pan, jeśli to konieczne, pracować dniem i nocą, żeby *Nerone* był gotowy do przyszłego roku. W rzeczy samej, teraz już powinno się pozwolić opublikować: »W tym roku w La Scali *Falstaff*, w przyszłym roku *Nerone*«... Panu wyda się to odpowiedzią na impertynencje zacytowane przez genueńską gazetę. To prawda! Ale nic się na to nie poradzi i, według mnie, nic innego nie pozostaje do zrobienia. Jeśli powiedziałem coś niestosownego, jeśli powiedziałem za dużo... proszę uznać to za niepowiedziane!... Wie Pan, że starcy są *bavards* i zrzędami”²⁹. „Drogi Maestro – odpisał Boito trzy dni później – zapewniam Pana, że artykuł w »Secolo XIX« nie ziębi mnie ani nie grzeje oraz że sam z siebie nie może skrócić mojej pracy nad operą nawet o jeden dzień; ale ów dobry i mocny list, który mu towarzyszył, wstrząsnął mną tak, że jeśli teraz nie zacznę biec, nie będę biegł nigdy. Obiecuję Panu, na wielkie uczucie, jakie dla Pana żywię, że wykonam każdy wysiłek, by skończyć pracę na czas i

nel mio, perché quando, presto o più tardi, si saprà che Voi avete scritto Falstaff per me mi si scateneranno contro perché v'ho fatto perdere tempo. Ben inteso che li lasceremo gridare, ma se Voi li afferrate per la strozza (come dice Otello) e soffocate i gridi, sarà meglio”.

27 Tamże, t. II, s. 409: „[...] il libretto è splendido. L'epoca è scolpita magistralmente e profondamente: cinque caratteri l'uno più bello dell'altro, Nerone malgrado le sue crudeltà non è odioso: un quarto atto commoventissimo; ed il tutto chiaro, netto, teatrale malgrado il Massimo trambusto e movimento scenico. Non parlo dei versi che sapete come li sa far Boito; pure questi mi sembrano più belli di tutti quelli che ha fatto finora”.

28 Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 66.

29 *Carteggio Verdi – Boito*, t. I, s. 208: „[...] credo dover mio per l'amicizia e la stima che ho per Voi, di dirvi che ora non dovete più esitare. Bisogna lavorare giorno e notte, se fa d'uopo, e far sì che *Nerone* sia pronto per l'anno venturo – anzi fin d' adesso bisognerebbe far pubblicare = *Quest'anno alla Scala Falstaff, l'anno venturo Nerone*... Questo parrà a Voi una risposta alle impertinenze citate dal Giornale di Genova. È vero! Ma non c'è rimedio, e secondo me, non vi è altro da fare. Se non ho detto bene: se ho detto troppo... sia per non detto!... Sapete che i vecchi sono *bavards* e brontoloni”.

zaprezentować ją rok po *Falstaffie*. Wykonam każdy wysiłek, obiecuję Panu, a obietnica dana Panu jest obowiązująca, wiem to. Zostało powiedziane. Jeśli mi się uda, Panu będę zawdzięczał to niezwykle dobrodziejstwo. Pański list był niczym silny uścisk ręki, który postawił mnie z powrotem na nogi; dosięgnął mnie w najboleśniejszym momencie mojego życia³⁰.

Zgodnie z przyrzeczeniem Boito najwyraźniej narzucił sobie intensywny reżim pracy – w sierpniu 1892 odmówił nawet przyjazdu z wizytą do Verdiego, do Sant'Agata, wyjaśniając, że lepiej będzie mu służyć przymusowe odosobnienie w opustoszałym na lato Mediolanie³¹.

Jednak i ten wysiłek nie przyniósł w pełni oczekiwanych efektów. *Nerone* nie był gotów ani po roku, ani przez kolejne kilka lat. Spowijająca go aura tajemnicy oraz niepewności sprawiała, że przyjaciele i znajomi Boita, chcąc zapytać kompozytora o postępy w pracy, unikali mówienia o dziele wprost.

Atmosfera napiętego oczekiwania zapewne wzrosła jeszcze pod koniec roku 1900, gdy Boito postanowił wydać libretto – a w zasadzie nie libretto, lecz odpowiadający mu niemal dokładnie dramat, jak podkreślono w spisanej w końcu 3 listopada 1900 roku umowie z Casa Ricordi³² – w oficynie wydawniczej braci Treves. W międzyczasie ruszyły też pierwsze przygotowania do wystawienia opery: scenografią i kostiumami miał się np. zająć Ludovico Pogliaghi³³.

O znacznym zaawansowaniu przygotowań do premiery świadczy też pełen szacunku list do Boita napisany przez archeologa Rodolfo Lancianiego z 24 listopada 1900 r., w którym ten dziękuje kompozytorowi za ofiarowany mu zaszczyt wzięcia najskromniejszego udziału w scenograficznym

30 Tamże, s. 209-210: „Caro Maestro mio, Le assicuro che l'articolo del *Secolo XIX* no mi ha fatto né caldo, né freddo e che per quello non vorrei affrettare d'un giorno il compimento dell'opera, ma la buona e forte lettera che lo accompagna mi ha talmente scosso che se non mi metto a correre adesso non correrò mai più. Le prometto, pel gran bene che le voglio, che farò ogni sforzo per terminare il lavoro in tempo da poterlo rappresentare l'anno dopo il Falstaff. Farò ogni sforzo glielo prometto, una promessa fatta a Lei vale, lo do. È detta. Se riesco dovrò a Lei questo immense beneficio. La sua lettera è stata come una forte stretta di mano che mi ha rimesso in piedi, m'è giunta in un momento dolorosissimo della mia esistenza”. „Najboleśniejszy moment życia”, o którym pisze Boito, mógł być, jak sugeruje William Weaver w komentarzach do angielskiego przekładu korespondencji Boita i Verdiego, związany albo z kryzysem prowadzącym do rozpadu związku z Eleonorą Duse, albo z tajemniczą „Fanny”, kobietą w życiu Boita z czasu sprzed Duse, która w tamtym czasie była umierająca bądź właśnie zmarła. Jedynymi faktami znanymi na jej temat są śmiertelna choroba oraz to, że była mężatką (*The Verdi – Boito Correspondence*, wyd. Marcello Conati & Mario Medici, English-language edition prepared by William Weaver, Chicago – London 1994, s. 199).

31 Zob. *Carteggio Verdi – Boito*, t. I, s. 211.

32 „Pan Maestro Arrigo Boito cede, sprzedaje i przekazuje na rzecz G. Ricordiego wyłączne, absolutne, pełne i całkowite prawa do muzyki i libretta opery *Nerone*, skomponowanej przez samego Maestro Boito” [„Il Sig. M^o Arrigo Boito cede, vende e trasferisce alla ditta G. Ricordi l'esclusiva, assoluta, piena Ed intera proprietà della musica e libretto dell'opera *Nerone* da esso M^o Boito composta”] – zaczyna się ów dokument, w dalszej swej części mówiący także o prawie Boita do opublikowania „poematu” *Nerone*, który w większości odpowiada librettu opery. Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 71.

33 Świadczy o tym list Boita do Ricordiego z 16 kwietnia 1900 roku przytaczany przez S. CHERUBINI, op. cit., s. 71.

przygotowaniu Boitowskiego arcydzieła³⁴.

27 stycznia 1901 roku zmarł nagle Verdi – dla Boita był to cios, zwłaszcza że do niemal ostatnich dni nic nie zapowiadało nieszczęścia. Verdi przyjechał do Mediolanu przed Bożym Narodzeniem. Święta i Nowy Rok spędził z przyjaciółmi, w tym z Boitem, w dobrym zdrowiu. 21 stycznia, ledwie godzinę po codziennej, kontrolnej wizycie lekarza, Verdi miał udar, który ostatecznie stał się powodem jego odejścia kilka dni później.

„Gdy Verdi zmarł, Boito miał 58 lat; lecz wtedy zdało się, że nagle stał się starym człowiekiem. Jego szerokie ramiona zgarbiły się, zaczął powłóczyć nogami” – opisuje ten moment William Weaver³⁵. Żałoba i związane z nią wielkie poruszenie we włoskim środowisku muzycznym zatrzymały pracę Boita nad *Neronem*, z czego tłumaczy się w liście do kierującego La Scalą księcia Guida Viscontiego di Modrone, wyjaśniając mu, że dopiero po dwóch miesiącach od śmierci Maestra odnalazł z powrotem siły i czas do pracy. Jednak te dwa stracone miesiące trudne będą do nadrobienia, jak przewidywał Boito, z tego też powodu odkładał podjęcie ostatecznej decyzji o powrocie do przygotowań premiery do czerwca³⁶. Można domyślić się, jak trudne zwłaszcza dla Boita, stale dręczonego wątpliwościami co do efektów swojej pracy twórczej, było powrócenie do tego zajęcia z pewnością siebie i z zapałem w tych tak przygnębiających dla niego okolicznościach.

Mimo wszystko jednak w maju 1901 roku została wydana w oficynie Trevesów pięcioaktowa tragedia *Nerone*, która – stanowiąc zapowiedź opery – doczekała się licznych komentarzy ze strony prasy. W sumie nie dziwi, że znając drobiazgowość Boita w kwestii przygotowań do trafnego odmalowania tła historycznego, krytycy, których wystąpienia relacjonuje Piero Nardi³⁷, zajęli się przede wszystkim wyłapywaniem ewentualnych nieścisłości i wątpliwych szczegółów. Wśród przeciwników Boitowskiej wizji Nerona znalazł się np. Vincenzo Morello, który posiłkując się Tacytem i dyskredytując źródłową dla Boita biografię Nerona autorstwa Swetoniusza, odmawiał racji bytu przedstawionemu w pierwszym akcie pogrzebowi prochów Agrypiny: zgodnie z wersją Tacyty bowiem prochy te za życia Nerona nigdy nie zostały

34 „Dziękuję Panu [...] za honor, który mi Pan dał, wzięcia najskromniejszego udziału w przygotowaniu scenograficznym Pańskiego arcydzieła. Prof. Pogliaghi opowie Panu o pewnych trudnościach, które pozostają jeszcze do rozwiązania, odnoszących się do Cyrku, gdzie zwyczajowo nigdy nie odbywały się walki gladiatorów i gdzie nie było »spoliarium«. Mówię o regule, nie zaś o wyjątkach (które i tak są niezmiernie rzadkie)” [„La ringrazio [...] dell'onore che mi ha concesso di prendere parte modestissima all'apparecchio scenografico del Suo capolavoro. Il prof. Pogliaghi Le dirà della sola difficoltà che rimane a superare, relativamente al Circo, nel quale non si sono mai date esibizioni gladiatorie, e nel quale non v'era »spoliarium«. Parlo di regola e non di eccezioni (le quali, in ogni caso, sono rarissime)”. Cyt. za: S. Cherubini, op. cit., s. 71.

35 *Verdi – Boito Correspondence*, op. cit., s. 275.

36 Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 72.

37 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 636-637.

pochowane.

Byli również jednak zwolennicy Boitowskiego tekstu – wśród nich Romualdo Giani, który w „pamiętnym eseju” (Nardi) opublikowanym w 1901 r. w „Rivista Musicale”, przeprowadził „najpiękniejszą obronę [dzieła], jakiej mógł sobie życzyć autor”, wskazując na Boitowskie przygotowanie kulturalne i imponującą erudycję, które razem złożyły się na „fundament, strukturę, formę i kompletność tragedii”. Wzruszony i zaskoczony Boito odpisał Gianiemu 29 listopada 1901 roku: „Nie umknęły [Panu] najbardziej nawet ukryte źródła [...], rozpoznał Pan w ulotnych fragmentach dialogu i faktów zarys charakterystyki Nerona i jego czasów i poparł Pan [te spostrzeżenia] cytatami z tekstów, z których ja sam je zaczerpnąłem. [...]”³⁸.

Spośród napływających także do Boita listów gratulacyjnych warto przytoczyć fragmenty pełnego entuzjazmu, choć niepozbawionego rzeczowych krytycznych spostrzeżeń listu pisarza Antonia Fogazzara: „[...] Słowo jest [tu] promiennym zwieńczeniem potężnej konstrukcji, która dla czytelnika jest znacznie bardziej wyraźna niż dla widza i która odsłania, w cieniu swoich fundamentów, długie lata studiów i intensywnej miłości. Nie będę mówił nawet o sile Nerona. Musisz jej być tak świadomy, że nie dbasz o osady innych. Może nie jesteś tak samo świadom siły Asterii, która jest nadzwyczajna [...]. Ubolewam, że nie znalazłem Świętego Pawła! Fanuèl, który na drugim planie byłby wystarczająco sympatyczny, nie ma w sobie światła owej surowej wielkości, której chciałoby się w obozie chrześcijan, by zrównoważyć wielkość mrocznych pogan! [...] A wiersze? Wiersze mają swój zwykły niewypowiadalny urok. Niewypowiadalny i nieuchwytny [...]”³⁹.

Fogazzaro w przytoczonym powyżej fragmencie czyni ważne spostrzeżenie, które zdaje się wskazywać na pewną cechę Boitowskiego podejścia do dzieła operowego: otóż jest Boito bez wątpienia mistrzem słowa – nie brak mu także inwencji melodycznej ani tym bardziej harmoniczej. Natomiast obydwie jego opery charakteryzuje swego rodzaju niesceniczość – jakiś brak wycucia istoty teatru, które miał na przykład znakomicie rozwinięte Verdi. To dlatego należałoby się zgodzić z Fogazzarem, że piękno *Nerona* widoczne może jest znacznie lepiej dla

38 Tamże, s. 637: „Le fonti piú nascoste non le sono sfuggite [...], seppe cogliere dai fugaci passi del dialogo e dei fatti le linee caratteristiche di Nerone e del suo tempo e le avvalorò colle citazioni dei testi dai quali io stesso le trassi”.

39 Cyt. za: S. CHERUBINI, op. cit., s. 75: „[...] La parola vi è il vertice luminoso di una costruzione potente che al lettore appare molto piú che allo spettatore e rivela, nell’ombra delle sue fondamenta, i lunghi anni di studi e di amore intenso. Della potenza di Nerone non parlo. Devi esserne tanto conscio da non curare affatto i giudizi altrui. Forse non lo sarai altrettanto della potenza di Asteria ch’è straordinaria [...]. Mi duole non aver trovato San Paolo! Fanuèl che in seconda linea sarebbe assai simpatico, non ha la grandezza di luce austera che si desidera nel campo cristiano per contrapporla alla grandezza delle tenebre pagane! [...] E i versi? I versi hanno il solito inesprimibile fascino. Inesprimibile e inafferrabile [...]”.

czytelnika niż dla widza.

Wśród licznych komentarzy, i tych pochwalnych, i tych krytycznych względem tekstu *Nerone*, powracała uwaga na temat braku muzyki, która dopiero dopełniłaby obrazu dzieła. Tym bardziej podkreślanie oczekiwań na pełną kompozycję uprawomocniał Giulio Ricordi, który niebawem po publikacji dramatu zaczął zapowiadać premierę opery w sezonie wiosennym 1901/1902, pod batutą Artura Toscaniniego i z Francesco Tamagno, niezapomnianym Otellem, w roli głównej. Fakt istnienia w owym czasie przynajmniej częściowo skomponowanej muzyki potwierdza znajdujący się w zbiorach Biblioteca Palatina list Giuseppe Giacosa z 19 maja 1901, w którym ten namawia przyjaciela do zakończenia pracy nad muzyką, której część już mu przecież przegrywał⁴⁰.

Do premiery nie doszło. W liście, w istocie niezwykle smutnym, z 4 czerwca 1901 roku, tłumaczył się Boito ponownie Guido Viscontiemu di Modrone: „Drogi Książę, odkąd podjąłem na nowo moją pracę, aż do dziś uzyskane rezultaty dalekie są od tych, na jakie miałem nadzieję. Z bólem muszę Panu powiedzieć, że jest dla mnie niemożliwe ukończenie opery w czasie odpowiednim do zaprezentowania jej nawet na koniec sezonu. Podczas tych dwóch ostatnich miesięcy musiałem pracować w sposób, który jest w całkowitej sprzeczności z moim charakterem; wierzyłem, że podniecenie wywołane przez pośpiech może być także dla mnie, jak jest dla innych, odpowiednią stymulacją do myślenia. Oszukiwałem siebie. Chcąc zyskać czas, straciłem go, i męczyłem się niemal na próżno”⁴¹.

Wstrzymanie opery po raz kolejny przed prezentacją, niemal w ostatniej chwili, musiało być przykrym zawodem i dla Boita, i dla pozostałych, którzy zaangażowani byli w długotrwałe narodziny *Nerone*. Kilka kolejnych lat to znowu okres żmudnych, a czasem, zaskakująco, pełnych entuzjazmu prób doprowadzenia dzieła do stanu akceptowalnego przez jego nader wymagającego twórcę. W tym czasie głównym zmartwieniem Boita był piąty akt – w 1911 roku jednak kompozytor postanowił zrezygnować z niego, idąc za radą Giulia Ricordiego. „Ricordi zaliczał się do tych kilku najbliższych przyjaciół – opisuje Nardi – którzy mieli przywilej wysłuchania czytanych przez autora stron *Nerone*. Wiedział, że wielkiej troski przysparzał muzykowi piąty akt. Ostatnim razem, gdy udał się do domu Boita, ten, przy fortepianie, zaczął czytać mu operę od początku, i, zachęcony entuzjazmem swego słuchacza, dotarł, akt po akcie, do końca aktu

40 Cyt. za: tamże, s. 76: „Dużo myślałem o tobie i o *Nerone*. Chciałbym go usłyszeć, nie mówię: usłyszeć ponownie, ponieważ gdy przegrywałeś jego fragmenty dla Fogazzara i dla mnie byłem zbyt poruszony emocjami, by coś zrozumieć” [„Ho pensato tanto a te e al *Nerone*. Vorrei udirlo, non dico riudirlo, perché quando tu ce ne suonasti qui brani a Fogazzaro e me ero troppo turbato dalla emozione per comprendere”].

41 Cyt. za: tamże, s. 77.

czwartego, do momentu śmierci Rubrii; nie zdjął jeszcze palców z klawiszy, gdy Ricordi, zerwawszy się, w przyływie pełnego wzruszenia przekonania, wykrzyknął:

– Ale czy nie zauważyłeś, że *Nerone* jest skończony?

– Skończony?!...

– Owszem. Kończy się w tym miejscu⁴².

Kilka dni nosił się Boito z podjęciem decyzji odnośnie do wycięcia całkowicie piątego aktu. Ostatecznie jednak postanowił to zrobić, co zakomunikował swemu wydawcy i przyjacielowi. Sięgając ponownie do opisującego skrupulatnie bieg wydarzeń Nardiego, znajdziemy często cytowaną rozmowę, która miała miejsce w gabinecie Giulia Ricordiego pomiędzy nim a Giuseppe Adamim⁴³:

„Usiądź... I jeśli mi obiecasz, że nie powiesz słowa żywej duszy, przekażę ci wielką nowinę.

– Wielką nowinę?

– Wiesz, kto wyszedł stąd dziesięć minut temu?

– Nie.

– Boito. Wiesz, co przyszedł mi powiedzieć?

– Na temat czego?

– Na temat *Nerone*...

– Skończony?

– Tak bardzo skończony, że zdecydował się go wystawić najbliższej zimy.

– W La Scali?

– W La Scali... I przyszedł mi zakomunikować, że po dwóch dniach niepewności przyjął moją radę⁴⁴ – radę, dodajmy, dotyczącą właśnie zakończenia opery na czwartym akcie.

Żeby zająć się instrumentacją, Boito wyjechał do Sermione, tymczasem w prasie ponownie pojawiły się zapowiedzi rychłej premiery. Ricordi prowadził rozmowy ze śpiewakami i zajmował się wszystkimi innymi przygotowaniem do przedstawienia. Boito zaś zagłębił się w kolejny etap pracy – mimo naglących terminów jednak nie rezygnując ze swego perfekcjonizmu będącego w zasadzie już drobiazgowością i pedanterią. W lutym 1912 roku wysłał Ricordiemu listy z detalicznymi wskazówkami co do papieru nutowego, niezbędnego mu do wykonania instrumentacji⁴⁵.

42 P. NARDI, op. cit., s. 683-684.

43 Giuseppe Adami – librecista, autor librett m.in. do oper Giacomo Pucciniego: *La rondine*, *Il Tabarco* i *Turandot*.

44 P. NARDI, op. cit., s. 683.

45 Zob. tamże., s. 685-686.

Niedługo po wyczerpujących ustaleniach co do papieru nutowego Boito podjął decyzję o konieczności pogłębienia znacznie swojej wiedzy w zakresie harmonii, a w zasadzie – zrewidowania od podstaw swego rozumienia muzyki. Z tego czasu zdają się pochodzić, odkryte w 1942 roku przez Carla Gattiego, cztery stronice zatytułowane *Trattato di armonia*.

Mimo opóźnień pewne przygotowania do odkładanej premiery jednak trwały. Orkiestrę miał prowadzić Arturo Toscanini, w roli tytułowej planowano Enrica Caruso (pierwotny potencjalny wykonawca partii Nerona Francesco Tamagno zmarł w 1905 roku).

6 czerwca 1912 roku zmarł jednak także Giulio Ricordi. Najcięższym ciosem zaś – i w zasadzie ostatecznym – stała się dla Boita śmierć brata, Camilla, 28 czerwca 1914 roku. Od tej chwili grono osób dopuszczonych przez kompozytora do jego pracy nad *Nerone* zawężilo się do Artura Toscaniniego i kompozytora Antonia Smareglii⁴⁶. Do tego pierwszego Boito niejednokrotnie zwracał się po radę, szczególnie w sprawach instrumentacji, nad którą wówczas nadal pracował i której prawdopodobnie nigdy ostatecznie nie ukończył: znajdująca się w zbiorach Biblioteca Palatina w Parmie odręcznie spisana partytura *Nerone*, opatrzona ręką Boita napisem: *12 ottobre 1916. Fine del quarto ed ultimo atto. Arrigo Boito e Kronos* („12 października 1916. Koniec czwartego i ostatniego aktu. Arrigo Boito i Kronos), w rzeczywistości zawiera czwarty akt nieukończony⁴⁷.

Kolejne terminy premiery *Nerone* mijały bez efektów. W 1912 ponownie przesunięto datę prawykonania – na jesień 1913 roku. Moment okazał się wybrany nie nazbyt szczęśliwie: w roku 1913 przypadało stulecie urodzin Verdiego, w którego przygotowania i obchody Boito był zaangażowany na wszelkie sposoby, m.in. współpracując przy wydaniu tomu korespondencji Verdiego: *I copialettere di Verdi*. Do premiery nie dochodziło jednak także w następnych latach. Ostatni okres pracy Boita nad *Nerone* musiał być dla kompozytora najtrudniejszy. Powszechnie szanowany, pełniący istotne funkcje społeczne, uważany za autorytet w sprawach sztuki, zmagął się Boito zarazem już nie z faktycznym procesem twórczym, lecz z jego widmem.

Jego życie w tym czasie do pewnego stopnia może oddawać emocjonalna, co było dla niej charakterystyczne, zawarta w liście do córki relacja Eleonory Duse – która w ostatnich latach życia Boita ponownie zbliżyła się do niego: „Poszłam także zobaczyć się z Santo [Święty, tak go,

46 Por. S. CHERUBINI, op. cit., s. 83. William Weaver, opisując nagłą zmianę w sposobie myślenia Boita po śmierci Verdiego, wspomina m.in., że Arrigo zaczął niechętnie odnosić się do nowych trendów w muzyce, co wyrażał, np. ostro krytykując *Salome* Richarda Straussa czy też wypowiadając się nieprzychylnie o późniejszych operach Pucciniego. Cenił sobie natomiast Ricarda Zandonai, którego zaprosił do Tita Ricordiego, czy właśnie Antonia Smareglię, dawnego ucznia Faccia. (Zob. *Verdi – Boito Correspondence*, op. cit., s. 275).

47 Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 85.

przypomnijmy, nazywała] – [...] Jest tak wspaniały, moje dziecko, i przez to tak nam daleki – Jako swoje motto wziął słowa Marka Aureliusza, który mówi (myślę, że tak mówi): że musimy być najbardziej czułymi, i najbardziej niewzruszonymi, wśród ludzi. I tak, zamknięty w swoim pięknym studiu; z tymi małymi lampami, zawsze zgiętymi w kierunku jego kartek papieru nutowego, jemu nasze mizerne ziemskie życie wydaje się grą mrówek, które krzątają się, podczas gdy wszystko, życie i śmierć, musi zostać dopełnione!”⁴⁸.

Boito w owym czasie rzeczywiście tylko czasami opuszczał studio, odsuwając się coraz bardziej od świata, dręczony swoją *idée fixe*, lecz zarazem stale w niej zakochany. W maju 1917 roku wybrał się z patriotyczną i przyjacielską zarazem wizytą na front, do miejscowości Quarin, niedaleko Cormons – dał tam krótki koncert „ku pokrzepieniu serc”, grając w żołnierskiej mesie na pianinie m.in. fragmenty z *Mefistofele*. W drodze powrotnej w zatłoczonym pociągu relacji Udine – Mediolan podróżował w przedziale z dwoma młodymi oficerami, rekonwalescentami, wypuszczonymi ze szpitala na krótką przepustkę, dla których wygody uprzejmie otworzył okno, i choć wieczorne majowe powietrze dla niego okazało się za zimne, zbyt był grzeczny, by zamknąć okno z powrotem. Po powrocie do domu zaczął gorączkować. Z trwającej od tej chwili pogłębiającej się choroby płuc nigdy już miał nie wyzdrowieć⁴⁹.

Pod koniec roku stan Boita nie ulegał poprawie. W tym czasie trwała na ten temat intensywna korespondencja pomiędzy niespokojną Eleonorą Duse a ówczesną towarzyszką życia Boita Velledą Ferretti⁵⁰, jak również mieszkającą w Mediolanie przyjaciółką Eleonory Antonietą Pisą Rizzi. Przebywając we Florencji, Duse pisała 6 lutego 1918 roku do Pisy Rizzi: „Jestem tu od tyłu dni, i z oddali widzę smutny pokój chorego, a choć otoczony jest opieką, tak, na pewno, to jednak nie widzę żadnego promyka, który dałby mu trochę światła! [...] Wydaje się, że nie można wspominać przy nim ani o wojnie, ani o bitwie, ani o Piave, ani o Newie, ani o Toscaninim, ani o świętym manuskrypcie jego opery, która jest najgłębszą częścią jego duszy, wypełnioną żalem i łkaniem (wszystko wydało się godne poświęcenia, poza tą Pracą, *jadis!*). Nie mogę zapomnieć, jak w dniach, w których zauważył, że nie jest jeszcze gotów *do wyjazdu*, na samo wspomnienie Toscaniniego wybuchał niepohamowanym płaczem... ponieważ przypominała mu się praca i długie

48 W. WEAVER, *Duse...*, op. cit., s. 325.

49 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 709-712, także S. CHERUBINI, op. cit., s. 86, i W. WEAVER, op. cit., s. 325.

50 Młodsza ledwie o kilka lat od Duse Velledę Ferretti 24-letni Boito poznał w 1866 roku już jako trzyletnią dziewczynkę, w czasie gdy był gościem na salonach włoskich elit jako młody butny artysta. Matka Velledy, Emilia, była uznaną pięknością. „[...] widziałam jej Velledę – opisywała swoje wrażenia na temat dziewczynki hrabina Clara Maffei w liście z 23 października 1866 roku do Franca Faccia – trzyletnią dziewczynkę, która jest anielskim stworzeniem, *pétite* inteligencji, serca i wyjątkowej słodczy charakteru” (cyt. za: P. Nardi, op. cit., s. 231). Związek Boita z Velledą trwał od 1898 roku.

oczekiwanie, i obietnica wciąż kolejnych lat, i zniechęcenie, co do którego Toscanini omylił się w swej wierze i przewidywaniach! – Nikt, nikt nie może mi pomóc – mówił, łkając⁵¹.

Można się zastanawiać, czy było możliwe aż tak ekspresyjne zachowanie ze strony powściągliwego Boita, jak „wybuchanie niepoohamowanym płaczem”. Z drugiej strony jednak nie ma podstaw odmawiać prawdziwości słowom Duse, będącej jedną z najbliższych osób w jego życiu. Powyższy opis nie pozostawia tak czy siak wątpliwości co do tego, że ciągnąca się przez dziesięciolecia, niezrealizowana praca, związana z zawiedzionymi nadziejami, a przecież także niejednokrotnie z zawstyżeniem z powodu jej wstrzymywania, musiała być dla Boita pod koniec życia dręcząca. Pełen obaw o pozostawienie swej opery nieukończoną jeszcze w marcu 1918 roku pisał: „Pracując dwie godziny dziennie, przez dwa kolejne miesiące, dokończę wszystko to, czego brakuje w *Nerone*...”⁵².

Jednak gdy trzy miesiące później, 10 czerwca 1918 roku, 76-letni Arrigo Boito zmarł z powodu *angina pectoris*, opera pozostała, jak wcześniej, niemal kompletna, lecz nie w pełni zinstrumentowana.

18 czerwca 1918 roku w „Neue Zürcher Zeitung” Ferruccio Bussoni uczynił kilka ważnych i przenikliwych spostrzeżeń. Wspominając Boita, podkreślił, że jego odejście, nim ujrzał swego *Nerone* na scenie, to jedyny taki przypadek w historii muzyki. Zobowiązanie, które poczynił Boito, do wystawienia tej opery, porównał Bussoni do długu z narastającymi odsetkami. „[...] przez dwadzieścia lat zmienił się kierunek i smak, a w zasadzie te, którym on sam nadawał ton, zostały prześcignięte. Mimo to ufność narodu w Boita jest niezachwiana: naród oczekuje od *Nerona* prześcignięcia prześcigniętego; niemal *żąda* tego i *żąda* znacznie więcej, niż Boito obiecał”⁵³.

Niewypełniona obietnica miała być, przynajmniej zgodnie z intencją tych, którzy pozostali, wypełniona. W sporządzonym kilka dni przed śmiercią testamentie Boito, bezdzietny, swym spadkobiercą uczynił senatora Luigiego Albertiniego, zięcia swojego zmarłego w 1906 roku

51 Cyt. za: P. NARDI, op. cit., s. 714: „Sono qua da tanti giorni, e vedo da lontano una triste stanza di malato, e, se pur assistito, sí, certo, pure non vedo nessun spiraglio per dargli un po' di luce! [...]. Pare che si séguita a non nominargli né la Guerra, né la battaglia, né il Piave, né la Neva, né Toscanini, né il santo manoscritto dell'opera sua, che è la parte dell'anima piú *dentro* all'anima sua e piú piena di rimpianto e singhiozzo. (Tutto parve sacrificabile, fuorché quel Lavoro, *jadis!*). Non posso dimenticare che, nei giorni che s'accorse di non essere ancora pronto *per la partenza*, al solo nominare Toscanini, fu un pianto diretto... perché gli ricordava il lavoro e la lenta attesa, e la promessa di anni e anni, e lo sconforto che Toscanini non credesse e vedesse giusto! – Nessuno, nessuno può aiutarmi – a detto singhiozzando”.

52 Cyt. za: S. CHERUBINI, op. cit., s. 86-87: „In due ore al giorno, per due mesi di seguito, finirò tutto quel che manca al *Nerone*...”.

53 Cyt. za: tamże, s. 87: „[...] nach den ersten 20 Jahren haben sich Richtung und Geschmack geändert, und namentlich jene, unter denen er selbst den Ton angab, sind überholt. Trotzdem ist das Vertrauen der Nation in Boito unerschütterlich: sie erwartet von *Nero* die Überholung des Überholten; fast *fordert* sie dergleichen und fordert bereits beträchtlich mehr, als er versprach”.

przyjaciela Giuseppe Giacosa. W testamencie decyzję co do losów niewydanych dzieł (wśród których znalazł się w sposób oczywisty, choć nie został tu wymieniony dosłownie, *Nerone*) Boito pozostawił swemu spadkobiercy, podkreślając pewność, że ten wypełni jego intencje w najlepszy możliwy sposób.

I tak oto senator Albertini zwrócił się z prośbą o dokończenie instrumentacji oraz przygotowanie dzieła do wystawienia do Artura Toscaniniego.

Toscanini przygotował operę we współpracy (która nie obyła się bez konfliktów, a nawet kłamstw co do udziału wszystkich współautorów) z dyrygentem Vincenzo Tommasinim i kompozytorem Antonio Smareglią⁵⁴. Długo wyczekiwana premiera odbyła się 1 maja 1924 (tego samego dnia ciało zmarłej 21 kwietnia w Pittsburgu Eleonory Duse powróciło do Włoch).

Prawykonanie *Nerone* było wydarzeniem na miarę święta narodowego. Bilety zostały wykupione na długo przed terminem, niebawem rozwinął się zatem swego rodzaju „czarny rynek”, na którym pojedyncze miejsca na premierze sprzedawano po 3000 lirów, łoża zaś – po 35 000 lirów, co w przybliżeniu dawałoby dzisiaj około 1300 euro za miejsce i ponad 16 000 euro za łożę. Z właściwym sobie upodobaniem do szczegółów dzień premiery relacjonuje Piero Nardi. Choćby blade pojęcie, powiada mianowicie Nardi, jakie wymiary miało owo wydarzenie, może dać to, że już dzień przed premierą ceny miejsc na czarnym rynku dochodziły do 4000 lirów, a widziało się też kilka biletów sprzedanych po 10 000 lirów. Ludzie zaczęli się ustawiać przed La Scalą o godzinie 7 rano 1 maja, przynosząc ze sobą taborety, rozkładane krzeselka, książki – by umilić sobie dzień oczekiwania – a także kosze z jedzeniem. W ciągu dnia zgromadziły się takie tłumy, że konieczne było wezwanie służb porządkowych do kierowania ruchem. Wieczorem automobile ustawione były w kolejkę aż do Piazza Cordusio, a także na całej długości via Giuseppe Verdi i via Manzoni. „[...] trzeba było rozciągnąć sznury, by powstrzymać tych, którzy nie mieli możliwości dostać miejsc na spektaklu, chcących przynajmniej podziwiać zamożną publiczność w teatrze. [...] Przybyli ludzie z Wiednia i z Paryża, z Berlina i z Londynu, z Nowego Jorku i z Buenos Aires. Rozmawiano wszystkimi dialektami włoskimi [...] przybyli także dziennikarze: Gaetano Cesàri z »Corriere della sera«, Adriano Lualdi z »Secolo«, Alceo Toni z »Popolo d'Italia«, Bruno Barilli z »Corriere d'Italia«, Alberto Gasco z »La Tribuna«, Andrea della Corte z »La Stampa«, Carlo Gatti z »Illustrazione italiana«... Obecni byli dyrektorzy Opery z Paryża i nie wiem ilu jeszcze teatrów naszych i zagranicznych. Przybyli zewsząd krytycy, reprezentanci prasy włoskiej, europejskiej,

⁵⁴ Toscanini próbował zaprzeczyć udziałowi Smareglii, zachowały się jednak dokumenty – wśród nich list samego Toscaniniego do kompozytora – świadczące o tym, że Smareglia w rzeczy samej współpracował przy *Nerone*. Opisuje to S. CHERUBINI, op. cit., s. 88-90.

światowej [...]. Reprezentowany był także rząd w osobie Podsekretarza Sardiego; do Mediolanu przybył też błyskawicznie ambasador Anglii [...]”⁵⁵. Spośród kompozytorów pojawili się Giacomo Puccini, Umberto Giordano, Ildebrando Pizzetti, Italo Montemezzi, Riccardo Pick-Mangiagalli i Franco Alfano.

Wejście Toscaniniego powitały frenetyczne oklaski, przy czym część widzów biła brawo na stojąco. Camille Bellaigue miał później napisać w „Revue de deux mondes”, że brakowało tylko obecności Boita, gdyż Mediolan wypełniony był jego operą, wspomnieniem o nim, jego chwałą⁵⁶.

W obsadzie znalazły się największe gwiazdy sceny operowej – o co zadbał Toscanini, nie tylko dbając o własny sukces, ale także w geście wdzięczności dla Boita, swego niegdysiejszego protektora: w roli tytułowej wystąpił zatem Aureliano Pertile, partię Simona Magusa śpiewał Marcel Journet, Carlo Galeffi grał rolę Fanuèla, niewielką rolę Tigellinusa powierzono zaś nieznanemu wówczas jeszcze Ezio Pinzy. W rolach Asterii i Rubrii obsadzono Rosę Raisę (późniejszą Turandot w operze Pucciniego) i Luisę Bertanę. Scenografię i kostiumy zaprojektował Lodovico Pogliaghi, korzystający z notatek Boita i zatrudniony do przygotowania premiery jeszcze za życia kompozytora. Inscenizację opracował ówczesny główny reżyser La Scali, Giovacchino Forzano. Efekty sceniczne porównywane były do ówczesnych gigantycznych produkcji hollywoodzkich – Sabrina Cherubini wspomina ponadto, że do scen zbiorowych zatrudniono 600 statystów, a na scenę wjeżdżała kwadryga zaprzężona w białe konie⁵⁷.

Dzień po premierze dziennikarz Gigi Michelotti zamieścił detaliczny opis wieczoru w „La Stampa”⁵⁸: pierwszy akt zakończył się ośmiokrotnym wywoływaniem do ukłonów dyrygenta i solistów (w przerwie, podaje z kolei Nardi, do dyrektora La Scali zadzwonił niedawno mianowany premier Benito Mussolini, by poinformować się o przebiegu wieczoru⁵⁹). Początek drugiego aktu był słabszy, publiczność bowiem, już nieco zdekoncentrowana, odbierała fabułę jako nazbyt zagmatwaną. Nastrój entuzjazmu powrócił wraz z ponownym pojawieniem się na scenie Nerona. Koniec końców jednak drugi akt przyjęty był ogółem chłodniej, chociaż, jak spisał recenzent, „wielu znawców było zdania, że akt ten jest znacznie ważniejszy od pierwszego z uwagi na muzyczne bogactwo oraz techniczny postęp w porównaniu z *Mefistofele*”⁶⁰. W akcie trzecim aplauz zyskało kazanie Fanuèla i chór chrześcijanek, bez emocji natomiast przyjęto duet Rubrii i Fanuèla.

55 P. NARDI, op. cit., s. 722.

56 Por. tamże, s. 722.

57 Zob. S. CHERUBINI, op. cit., s. 92-93.

58 Zob. tamże, s. 93-94.

59 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 723.

60 Cyt. za: S. CHERUBINI, op. cit., s. 93.

Na koniec tego aktu oklaski były porównywalne do tych po akcie pierwszym. W czwartym akcie na aprobatę publiczności zasłużył już wystrój sceny. Przedstawienie zakończyło się nieco po godzinie 1 w nocy, absolutnie niepohamowaną lawiną oklasków i wiwatów.

Prasa ogłosiła pełny triumf. *Nerone* jednak do dziś niemal nigdy nie powraca na afisze. Co czyni go niezdolnym do podbicia publiczności na stałe? Czy fakt, że jako dziełu dokończonemu już śmierci Boita, brakuje mu tej pasji i spójności wizji, którą zdolna jest nadać tylko ręka rozkochanego w dziele autora? Czy zmieniłby się, gdyby Boito miał faktycznie szansę go dokończyć (czy on zaś skorzystałby z tej szansy)? Pytanie o przyczyny słabości *Nerona* i jego nieobecności na dzisiejszych scenach operowych należy w zasadzie do najistotniejszych w przypadku tej opery. Wieloletnia historia jego tworzenia może stanowić rzecz jasna jedynie przyczynek do odpowiedzi, kontekst dla koniecznej w tym przypadku analizy i interpretacji samej opery. Taka analiza przekracza rzecz jasna ramy niniejszego szkicu – można jednak w dużym skrócie zasygnalizować, że wśród wniosków z niej wyciągniętych znajdować się musi teza na temat konsekwencji, jakie przyniosło formie oraz treści *Nerone* usunięcie z opery przez kompozytora V aktu.

Czy kompozytor rozwiniąłby jednak *Nerona*, mając na to kolejne lata, pozostawać musi w sferze pozanaukowych przypuszczeń. Dzień przed śmiercią Arrigo powiedział podobno, że gdy odzyska siły, chciałby wyjechać nad jezioro Como, by tam raz jeszcze poświęcić się pracy nad *Nerone*⁶¹.

61 Zob. P. NARDI, op. cit., s. 727.