

GIUSEPPE VERDI

SIMON BOCCANEGRA

**"Ritorniamo all'antico
e sarà un progresso"**

Seconda opera di quello che si potrebbe chiamare il nuovo corso di Verdi, dopo la prima conclusione trionfale con *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, il *Simon Boccanegra* sembra appartenere al limbo di quelle opere verdiane che non sono interamente riuscite e non diventeranno popolari, eppure racchiudono in sé tali motivi d'interesse e tanti spunti di geniali anticipazioni, che non cadranno mai interamente nell'oblio e verranno sempre periodicamente "riscoperte" come un capolavoro ingiustamente misconosciuto.

Ma dei tre motivi che spiegavano il minor valore d'alcune opere giovanili di Verdi - previa coscienza estetica dovuta a fretta commerciale nella caccia del successo, cattive condizioni di salute, irrequieta ricerca di forme nuove - il primo è assolutamente da escludere per quest'opera che, caduta alla prima rappresentazione a Venezia il 12 marzo 1857, applaudita tre mesi dopo a Napoli, fischiata alla Scala il 24 gennaio 1859, fu ripresa oltre vent'anni dopo da un Verdi che aveva già scritto *Aida* e che stava per accingersi a comporre *Otello*, e mai s'era riuscito a convincere interamente del destino avverso di quest'opera.

"Credevo d'aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato", scriveva alla Contessa Maffei informandola dell'insuccesso veneziano.

E quasi gli stessi termini aveva usato con l'amico napoletano Torelli il 13 marzo 1857. E dopo il fiasco alla Scala, a Ricordi: "il *Boccanegra* non è inferiore a tante altre mie opere più fortunate di questa".

E al critico Filippi, con maggior prudenza ma altrettanto intima convinzione: "Accetterei colla massima indifferenza il giudizio del pubblico. Se più tardi gli si calmerà il sangue, allora forse potrà accorgersi che nel *Boccanegra* vi è almeno qualche intenzione che non è da sprezzarsi".

Da vecchio, sembra che abbia detto, del *Boccanegra*, al nipote Carrara: "Gli ho voluto bene come si vuol bene al figlio gobbo!" E "tavolo zoppo", "gambe storte" da raddrizzare "cane ben bastonato" sono le affettuose espressioni di compatimento con cui lo designa quando accetterà sospettosamente l'interessata proposta dell'editore di intraprenderne il rifacimento con la collaborazione prestigiosa di Arrigo Boito, da cui l'avevano separato in passato tempestosi malintesi di polemica artistica. Non è invece da escludere il secondo, banalissimo ma consistente motivo che spesso aveva appannato l'ispirazione melodica di certe opere della sua giovinezza: la salute.

STRALCIO DELLO SPARTITO

54. Cavatina di Amelia (primo atto)



55. Motivo del mare (terzo atto)



56. Duetto Boccanegra-Fiesco (terzo atto)



Anche durante la composizione del *Boccanegra* Verdi fu costretto a chiedere una breve dilazione all'impresa veneziana, e scrisse al Piave, nel gennaio 1857: "Ho lo stomaco in pezzi!! Ti ripeto che sono quattro giorni che non faccio una nota".

Nel febbraio 1857 mandava a Venezia tutto l'atto primo meno il finale, "che è finito ma che non ho potuto mettere in netto: sono quattro giorni che non posso scrivere!!"

E il fedele discepolo Muzio informava in quel tempo l'editore: "Saprei che Verdi tarderà nel recarsi a Venezia perché è un poco costipato e non

ha ancora potuto finire l'opera; anche Piave lo fa inquietare perché non capisce bene tutte le sue idee".

Ma la ragione principale degli eventuali squilibrii che si possono riscontrare nel *Boccanegra*, e di cui Verdi era il primo ad essere persuaso, è senz'altro quella di segno positivo: il deliberato proposito di uscire dagli schemi preesistenti, la consapevolezza del rischio che le forme gloriose di *Rigoletto* e *Trovatore* diventassero formule, imprigionando anche lui nella sempre più stanca ripetizione dei passati successi, come era avvenuto e stava avvenendo a tanti suoi colleghi, italiani e stranieri.

In breve, la necessità di rinnovarsi.

L'arte di Verdi volta pagina dopo *La Traviata*. Se per *I Vespri siciliani* si poteva pensare che la destinazione straniera di Parigi avesse messo il compositore nella necessità di uscire dalle strade battute del melodramma italiano, ora si tratta invece di un impulso personale, di una decisione maturata in piena autonomia.

Verdi sta entrando nel suo periodo progressivo, quello a cui più tardi porrà termine (ma solo nelle enunciazioni teoriche, non nella pratica dell'arte) la rivalità con Wagner, e allora Verdi rilascerà l'equivoco e troppo celebre consiglio: "Ritorniamo all'antico, e sarà un progresso".

Ora invece ha scoperto il nuovo ideale del dramma musicale e se ne entusiasma e lo vagheggia a modo suo, cercando di farne partecipi i suoi librettisti.

Al Piave, il 3 settembre 1856 scriveva: "Come tu hai osservato benissimo, questo *Simone* ha qualche cosa di originale. Così bisogna che il taglio del libretto, dei pezzi ecc. ecc. sia più originale che si può"

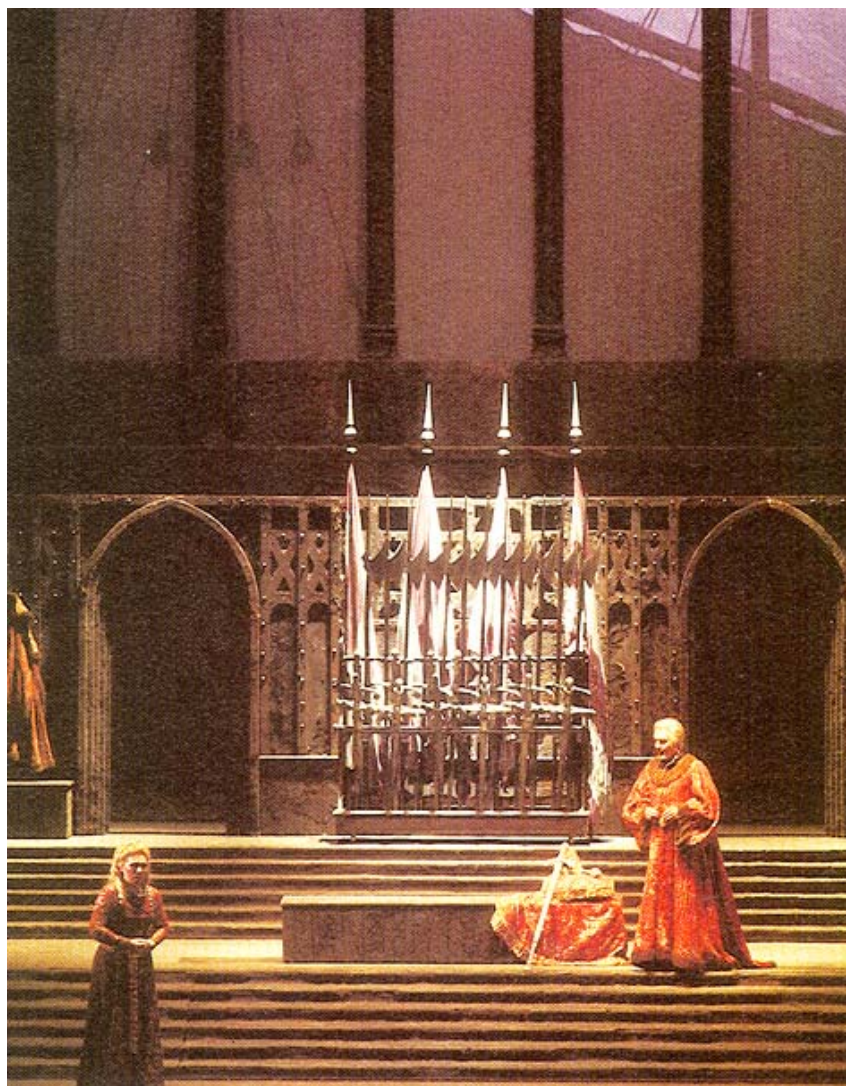
E già l'anno prima, quando il *Boccanegra* era ancora *in mente dei*, e il compositore si trovava a Parigi per la messa in scena dei *Vespri*, a una "onorevolissima offerta" che gli si faceva di scrivere un'opera per Venezia rispondeva in modo che definiva con chiarezza le ragioni del "nuovo corso" verdiano: "Il principale ostacolo è la determinazione inesorabilmente presa di non legarmi più ad epoca fissa, né per scrivere, né per mettere in iscena".

È l'emancipazione definitiva degli "anni di galera", che s'erano estesi dal *Nabucco* ai *Vespri*, appunto: il periodo del lavoro affannoso alla mercé di impresari, cantanti e pubblico, lavoro a cottimo, se così si può dire, costretto da inesorabili scadenze a data fissa, legato a rigorosi termini di contratto, schiavo della dura *routine* teatrale.

Questa inesorabile determinazione, annunciata il 16 febbraio 1855, segna l'accesso di Verdi all'Olimpo di quei compositori che non più obbediscono alle occasionali sollecitazioni esterne del mestiere, ma solo ai liberi moti della fantasia, alla schietta urgenza dell'ispirazione. In altri termini, segna la maturazione d'una più degna e meditata coscienza artistica.

Poi Verdi era stato a Venezia nel marzo 1856 per una ripresa della *Traviata*, e aveva firmato il contratto con la Fenice per un'opera nuova, ancora indeterminata.

FOTO DI SCENA



Il primo germe del *Simone* si trova in una lettera al Piave, scritta da Busseto il 31 luglio, di ritorno dalle vacanze al Lido di Venezia e sul punto di partire per un breve soggiorno a Parigi, "per affari di pecunia" e per la rappresentazione del *Trovatore* in francese all'Opéra: "Credo di aver trovato il soggetto per Venezia e da Parigi ti manderò il programma".

(Il "programma" era la stesura della trama, che Verdi aveva trovato in un dramma dello spagnolo Garcia Gutierrez, dal quale aveva già attinto *Il Trovatore*).

Dopo avere piallato ben bene il libretto apprestatogli da Francesco Maria Piave ("Eccoti il libretto accorciato e ridotto presso a poco come deve essere"), iniziò la composizione a Parigi, dove il soggiorno si prolungò assai più del previsto, e lì imbattutosi nel poeta Antonio Somma, che sarà poi il librettista del *Ballo in maschera*, se ne servì per frequenti ritocchi ed interventi nel libretto.

Abbiamo due lettere di Somma a Verdi con interi passi verseggiati: " Vi mando a posta corrente i cambiamenti che mi chiedete. Quando vi occorre spendetemi senza ritegno". (Non sembra quindi avere alcun fondamento l'ipotesi che fosse stato il patriota Giuseppe Montanelli a metter mano al libretto del *Simone* a Parigi).

In conseguenza dei rimaneggiamenti apportati in fase di composizione, Verdi offrì con insistenza al Piave la facoltà di non apporre la sua firma al libretto, e quando l'opera a Venezia andò male ed in parte la colpa ne fu addossata al libretto, sorse la voce ch'esso fosse stato in gran parte scritto o riscritto da Verdi.

In una patetica lettera del primo aprile 1857 Piave si difese con Verdi dal sospetto ch'egli stesso avesse messo in circolazione la voce a propria discolpa. (Piave non sapeva nulla dell'intervento di Somma, e d'altra parte vedeva bene che il libretto non era più come lui l'aveva scritto).

Tutto finì nel modo migliore per lui, con un insperato elogio di Verdi alle sue qualità poetiche.

Scrivendo all'amico Cesare Vigna, l'undici aprile, il musicista usciva in questa smentita: "Non ci mancava altro che inventare essere il libretto di mia composizione!! Un libretto che porta il nome di Piave è giudicato d'avanzo come pessima poesia; ed io francamente sarei contento se fossi buono di fare delle strofe come: *Vieni a mirar la cerula..... Delle faci festanti al barlume*, ed altre ed altre, con tanti altri versi sparsi qua e là. Confesso la mia ignoranza; non sono buono a tanto".

Come sempre gli avveniva, durante la composizione Verdi aveva "visto" il dramma in tutti i particolari della realizzazione scenica ("Oh le decorazioni potrebbero essere così belle di questo *Simone*! In tre specialmente un pittore dovrebbe e potrebbe fare molto bene") e ne forniva prescrizioni precise.

In particolare, nel primo atto, "se il palazzo Fieschi è di fianco, bisogna che sia ben in vista di tutto il pubblico, perché è necessario che tutti veggano Simone quando entra in casa" (nel palazzo dei Fieschi, dove Maria è testè morta, ma lui non lo sa), "quando viene sul balcone, e stacca il lanternino: credo d'aver avuto un effetto musicale che io non voglio perdere causa la scena".

BOZZETTO



(L'effetto è la ripresa del dolce arabesco di melodia strumentale - una battuta e mezza - con cui all'inizio dell' Andante si idealizza la figura gentile di Maria, sventurata figlia del Fiesco, amata e probabilmente rapita da Simone, e poi evidentemente sottrattagli).

Se si considera che il Prologo nel quale ha luogo questa scena precede di 25 anni i tre atti seguenti, e a sua volta presuppone un antefatto misterioso, non parranno ingiustificate le critiche mosse al libretto, che il Basevi trattava di "mostruoso pasticcio melodrammatico".

Verdi non si faceva illusioni quando, per "ragioni non d'interesse, ma, dirò così, di professione" prese in considerazione la proposta avanzata dall'editore nel 1879, e reiterata l'anno seguente, di "aggiustare" questo *Boccanegra*: "il *Boccanegra* manca di teatralità!..... Lo spartito come si trova non è possibile. È troppo triste, troppo desolante".

Ma: "Non bisogna toccare nulla del primo atto" (cioè del Prologo), "né dell'ultimo, e nemmeno, salvo qualche battuta qua e là, del terzo" (cioè il secondo dell'opera in un Prologo e tre atti).

"Ma bisogna rifare tutto il secondo atto, e dargli rilievo, e varietà e maggior vita. Musicalmente si potrebbero conservare la cavatina della donna" ("Come in quest'ora bruna": fu modificata nell'orchestrazione e facilitata nella linea vocale. La Bendazzi che l'aveva eseguita a Venezia doveva disporre d'ottimi acuti che Verdi castigò prudentemente nella revisione), "il duetto col tenore e l'altro duetto tra padre e figlia, quantunque vi siano le cabalette!! (Apriti, o terra!) Io però non ho tanto orrore delle cabalette".

Il secondo quadro dell'atto era il problema, ma Verdi aveva già la sua briscola in mano, e la gioca a poco a poco, dopo avere avanzato e disperso ipotesi insostenibili, con arte di giocatore consumato:

"Chi potrebbe rifarlo? In che modo? Cosa si potrebbe trovare? Ho detto in principio che bisogna trovare in quest'atto qualche cosa che doni varietà e un po' di brio al troppo nero del dramma. Come?..... Per esempio mettere in scena una caccia? non sarebbe teatrale. - Una festa? troppo comune. - Una lotta coi Corsari d'Africa? sarebbe poco divertente. - Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia?

A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra, e l'altra al Doge di Venezia, dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, che entrambi erano figli d'una stessa madre: l'Italia, ecc. ecc.. Sublime questo sentimento d'una patria italiana in quell'epoca! Tutto ciò è politico, non drammatico; ma

un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo. Per esempio: Boccanegra, colpito da questo pensiero, vorrebbe seguire il consiglio del Poeta: convoca il Senato od un Consiglio privato ed espone loro la lettera ed il suo sentimento. Orrore in tutti, declamazioni, ira, fino ad accusare il doge di tradimento, ecc. ecc. La lite viene interrotta dal rapimento d'Amelia..... Dico per dire".

BOZZETTO



In realtà diceva per fare. Venti giorni dopo respingeva con cortese fermezza certe proposte di Boito e gli imponeva la soluzione che aveva già preso corpo nella sua fantasia:

"L'atto da Lei ideato nella Chiesa di San Siro è stupendo sotto ogni rapporto..... ma m'impegnerebbe troppo e non potrei sobbarcarmi a tanto lavoro. Rinunciando disgraziatamente a quest'atto bisogna attenersi alla scena del Senato che, fatta da Lei, non dubito possa riuscire fredda.

Le sue critiche sono giuste, ma Ella, ingolfata in lavori più elevati ed avendo in mente *Otello*, mira ad una perfezione che qui sarebbe impossibile raggiungere.

Io guardo più in basso e, più ottimista di Lei, non dispero. Convengo che il tavolo è zoppo, ma aggiustando qualche gamba credo potrà reggersi.

Convengo ancora che non vi sono di quei caratteri (ben rari sempre!) che vi fanno esclamare: "è scolpito!"; nonostante a me pare che vi sia nei personaggi di Fiesco e di Simone qualche cosa da trarne buon partito.

Infine tentiamo e facciamo questo Finale col rispettivo ambasciatore Tartaro, colle lettere di Petrarca ecc. ecc.

Tentiamo, ripeto: noi non siamo così inesperti da non capire anche prima, cosa sarà per succedere sul teatro. Se a Lei non pesa e se ha tempo, si metta immediatamente al lavoro. Io intanto guarderò di raddrizzare qua e là le gambe storte delle mie note e..... vedremo".

La scena così intuita diventerà un capolavoro musicale e drammatico, dove le forze politiche si affrontano con un'evidenza machiavellica, e le passioni private dei personaggi vi s'innestano con naturalezza e ne traggono una centuplicata ampiezza di risonanza, proiettandosi sul più ampio schermo della vita pubblica.

Il popolo come forza politica non aveva mai avuto una più vigorosa caratterizzazione musicale, se non nelle *Passioni* di Bach. (Certo, Mussorgski aveva scritto il *Boris* e la *Kovancina*, ma chi ne sapeva niente?).

L'elementare e selvaggia potenza della sua irruzione, l'accorata nobiltà e l'aristocratico sarcasmo del Doge popolare ("Ecco le plebi!"), la sua invocazione alla pace che scende solenne ed appassionata sulla folla in tumulto, tutto ciò fertilizza un linguaggio musicale di eccezionale novità ed efficacia espressiva.

Esso culmina nella forzata automaledizione del traditore, con un autentico colpo di genio strumentale: formidabili trilli d'ottoni e del clarinetto basso, che scoppiano a punteggiare le ingiunzioni sempre più

minacciose ed incalzanti del Doge. Si avverte qui un'eco del *Dies irae* nella *Messa da Requiem*, e un presagio dell'imminente concezione drammatica di Jago.

Il *Simon Boccanegra* è una di quelle opere virili, di bassi e baritoni, che a Verdi piacevano e che hanno il loro più lontano progenitore nei *Due Foscari*, di cui Verdi riconosceva "che hanno una tinta, un colore troppo uniforme dal principio alla fine".

E del *Boccanegra* ammetteva che il soggetto "è troppo triste, troppo desolante"; ma d'altra parte, aggiungeva, "è triste, perché dev'essere triste, ma interessa".

Che è proprio una descrizione esatta dell'opera. Baritono il protagonista, l'ex corsaro genovese diventato doge per volontà popolare (Emanuele Muzio spiegava a Ricordi: " *Boccanegra* è la lotta fra plebe e nobiltà"), ha per antagonista non già un tenore, ma un basso: Jacopo Fiesco.

E la donna per cui questi due vecchi altercano e si combattono, pur stimandosi reciprocamente in fondo all'animo, non è già un'innamorata, bensì è la figlia dell'uno e la nipote dell'altro, sebbene entrambi in principio lo ignorino.

STRALCIO DELLO SPARTITO

51. Intervento di Paolo (scena del Consiglio, primo atto)



52. Inno di pace (scena del Consiglio, primo atto)



53. Tema della maledizione (scena del Consiglio, primo atto)



Del resto il lato affettivo di questa intricata situazione familiare ha in sé importanza relativamente scarsa: l'importante sono le complicazioni politiche, il veleno di situazioni storiche accumulate dal tempo e dalle circostanze, per cui i personaggi non si possono più intendere, opposti gli uni agli altri da ciechi odi di parte, da un'eredità di inimicizie e d'interessi costituiti, da obblighi di posizioni pubbliche che l'uomo, in fondo, non ha scelto, ma sulle quali si trova tenuto a combattere.

Da ciò una fatale rete d'incomprensioni, di fraintendimenti e d'equivoci per cui le cose più semplici diventano complicate e la felicità umana impossibile. In questa tragica impossibilità degli uomini a comprendersi si cela la confessione di un pessimismo nerissimo, che era una corda profonda nell'anima di Verdi, e che qui s'incarna nella figura del vecchio Fiesco.

Certamente, non è una realizzazione artistica perfetta, ma piuttosto un anelito all'espressione di una convinzione intima, un groppo intricato di sentimenti profondissimi che fa ressa nella fantasia dell'artista e lo tocca fin troppo da vicino per consentirgli il limpido distacco dalla forma rappresentativa.

E poi ci sarebbe voluto, perché la figura di Fiesco potesse avere dalla musica tutto il suo rilievo, l'impianto drammatico d'uno Shakespeare, invece della sbiadita abborracciatura del Piave. Ma Fiesco è sicuramente uno dei personaggi più autobiografici che Verdi abbia mai creato, con tutti i pregi, ed anche con tutti i pericoli e i difetti della confessione in arte. I rozzi versi che egli canta nel quartetto finale:

*Ogni letizia in terra
è menzognero incanto,
d'interminato pianto
fonte è l'umano cor.*

sono l'eco di certe catastrofiche sentenze in cui si manifestava il cosmico pessimismo verdiano: "La vita è dolore! La sventura domina il mondo e nessuno può sottrarsi. Rileggerò Job per trovare la forza a sopportare; sebbene anche lui bestemmia ben bene.....".

Opera bifronte, il *Boccanegra* guarda ad un tempo verso l'avvenire e verso il passato. L'avvenire è *Otello*, in particolare la concezione satanica di Jago, qui prefigurato del carattere del traditore Paolo: il suo linguaggio ha movenze già tipiche di *Otello* nel monologo e duetto con Fiesco che aprono il secondo atto, e nel suo cinico congedo quando viene tratto al supplizio ("Il mio demonio mi cacciò fra l'armi.....").

Ma se Paolo parla già talvolta come Jago, anche Gabriele Adorno - secondo Gabriele Baldini uno di quei tenori verdiani "minori" di cui è tipico Macduff nel *Macbeth* - ha già accenti da Otello nella "tremenda ironia" con cui rassicura Boccanegra circa il mandante del ratto di Amelia. Un futuro più prossimo è quello del *Ballo in maschera* e del *Don Carlo*, e il *Simon Boccanegra* già nella prima versione vi allude, rispettivamente al principio del secondo atto, quando Fiesco chiede a Paolo: "Prigioniero in qual loco m'adduci?" sullo stesso ritmo, e quasi la stessa melodia di "Dunque l'onta di tutti sol uno", e nel primo quadro del primo atto, nel giardino dei Grimaldi, quando il Doge s'informa galantemente da Amelia: "Dinne, perché in quest'eremo tanta beltà chiudesti?" con le stesse movenze cerimoniose della melodia che il Marchese di Posa usa per ragguagliare le dame della regina di Spagna sulle ultime novità mondane alla corte di Parigi.

FOTO DI SCENA



Infine, futuro lontanissimo, addirittura dei nostri giorni, è l'impiego del coro parlato, e Verdi ci fa ricorso nel "Sia maledetto!" sussurrato da tutti all'unisono nella formidabile chiusa del primo atto.

E al futuro guarda pure la straordinaria scrittura strumentale del Prologo, a cui giustamente Verdi riteneva non ci fosse nulla da toccare, con quel primo tema di corale prolungato a piacere (nel Preludio e nel dialogo tra Paolo e Pietro), come una cellula drammatico-narrativa a vite perpetua, e che sembra incarnare nella sua severità ciò che Simone chiama "l'austero dritto popolar", ossia la dignità della democrazia.

Poi, sotto il discorso di Pietro ai popolani a poco a poco radunatisi, segue uno scherzo sinfonico nel quale si dispiegano armonie e movenze di melodia strumentale schiettamente schumanniane (e sarà forse da vedere in questa frequentazione insolita un effetto della ormai stabile convivenza con quella buona pianista dilettante che era Giuseppina Streponi).

Qualche scrittore, come il Roncaglia, non perdona, allo splendido Prologo, "il volgaruccio finale", quando il popolo irrompe esclamando Simone doge e al lamento suo sulla morte di Maria: "Una tomba!", Paolo risponde col lapidario ed enfatico contrasto: "Un trono!" Volgare, certo, l'allegro assai vivo in 2/4 che scatta come una marcetta dei bersaglieri.

Ecco la faccia del *Simon Boccanegra* rivolta al passato: siamo ripiombati di colpo nel Verdi quarantottesco della *Battaglia di Legnano*.

Eppure riesce irresistibile e trascinante. Poco sarebbe costato a Verdi sostituirlo nel rifacimento con qualche invenzione più fine; non lo fece, "e ciò fu male - scrive il Roncaglia - ed appare anche strano". Proprio strano?

Difficilmente Verdi sapeva che i romani dicono: "quando ce vo' ce vo'", ma certo lo governò questo pensiero. Come tutti gli italiani di quel tempo Verdi sapeva benissimo che le rivoluzioni il popolo non le fa in marsina ed in guanti bianchi.

La faccia del *Boccanegra* rivolta al passato guarda specialmente al recente *Trovatore*. Nel Prologo il declamato di Fiesco "Il lacerato spirito", che s'intreccia con i lamenti interni per la morte di Maria, ed è una delle poche folgorazioni melodiche dell'opera divenute abbastanza popolari, ricorda da presso la situazione del "Miserere".

Nel primo atto il tenore sopravviene, col soprano già in scena, cantando dall'esterno una romanza, su accompagnamento arpeggiato, tale e quale come il *Trovatore*. Certo melodizzare a vuoto, specialmente del tenore e

del soprano nel primo atto, guarda purtroppo anche più indietro che al *Trovatore*: guarda all'edonismo decorativo, sganciato dalle necessità drammatiche, di opere inferiori, come *Giovanna D'Arco*, *Il Corsaro*, *Alzira*.

Più ancora che i residui di cabalette, spesso accortamente adeguate alla situazione, sembra talvolta incongruo l'uso di certi spunti melodici che il Della Corte ha felicemente descritto come "specie di canzoni o ballate, balzanti, e vezzose o cupe, di gusto popolarresco più o meno annobilito, che Verdi giovane e maturo predilesse, a cui rinunciò soltanto nell'ultima perfezione".

GIUSEPPE VERDI



Esempio tipico l'inflessione pseudopopolaresca del coro nel Prologo, sulle parole: "la bella prigioniera, la misera Maria".

Qualche cosa di simile potrebbe far temere il Cantabile "dolcissimo" con cui nel bel mezzo del concitato finale del primo atto Amelia comincia a narrare la storia del suo ratto, "Nell'ora soave che all'estasi invita", e si teme per un momento che voglia propinarci una lunga romanza, quanto mai inopportuna in quel punto.

Ma niente paura: le ragioni del dramma riprendono subito il sopravvento e la narrazione corre stringata, scheletrica alla meta.

Né alcuna macchia di compiacimento edonistico, né di facile effetto, hanno le maggiori effusioni melodiche del protagonista: la cabaletta a due, "Figlia! a tal nome io palpito", opportunamente collocata alla fine della ben condotta scena di agnizione, lo splendido arioso dell'allocuzione del Doge in Senato ("Plebe! Patrizi! Popolo") che s'impenna nella ripetuta perorazione di "e vo gridando: amor", vero *punto focale* dell'opera, ed il duetto finale con Fiesco, duetto incredibile, verso la fine di un'opera, tra baritono e basso.

"Ho sentito due o tre volte l'ultimo atto e mi ha fatto sempre rabbrivire", scriveva nella sua ingenuità ortografica il buon Muzio, allievo fedele di Verdi; "è un effetto tutto nuovo". E sottolineava così quella ricerca d'originalità, quasi sperimentale, che rese l'opera difficile ai contemporanei. "È solenne, grande alla fine; ma per comprenderne tutte le bellezze a prima udizione ci vorrebbe il pubblico di Milano o di Roma". Soltanto il secondo atto concede alquanto alla consuetudine di edonismo vocale del melodramma tradizionale, e tanto più par debole venendo dopo il colossale finale del primo atto.

Verdi se n'era reso conto benissimo, quando scriveva all'amico Arrivabene: "Nel secondo atto pare che l'effetto diminuisca; ma non vi sarebbe da sorprendersi che in un altro teatro, se minore fosse il successo del finale primo, questo secondo atto avesse il successo degli altri".

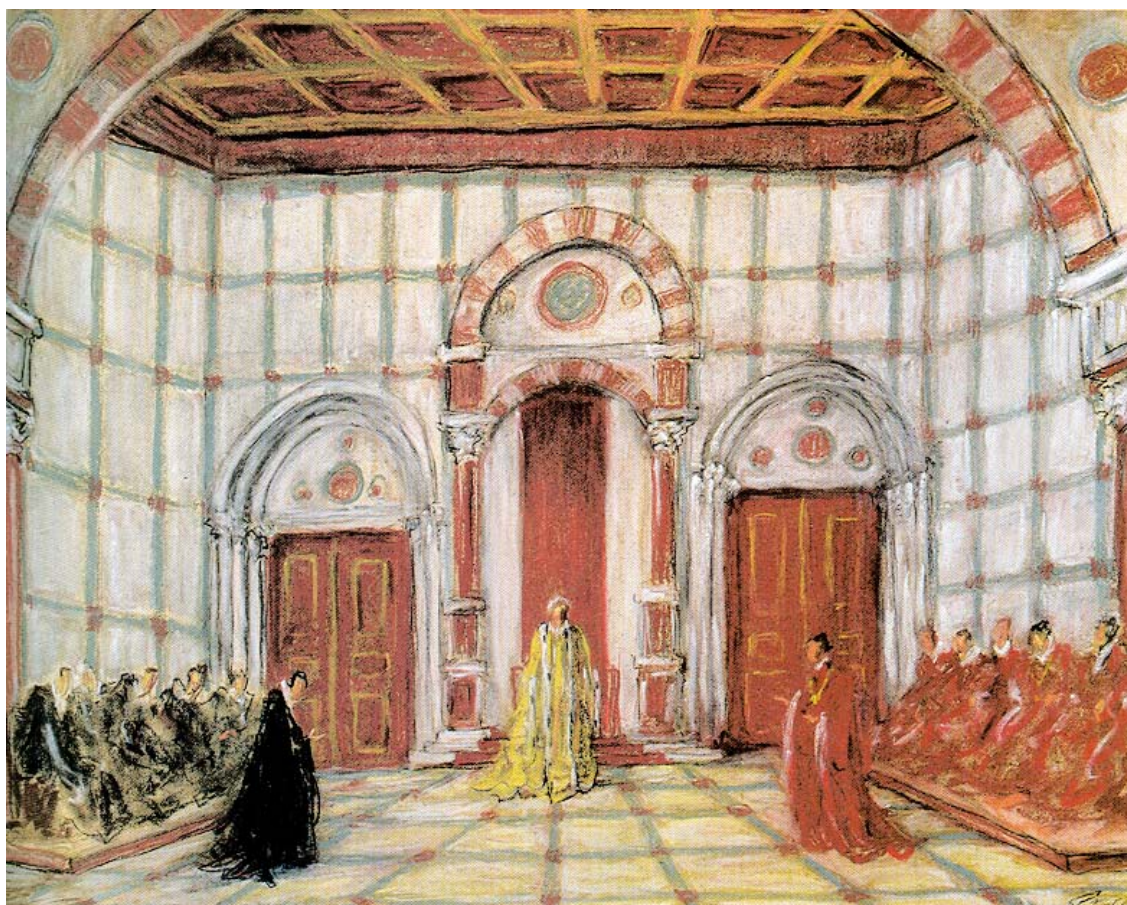
Il guaio è che "minore" non sarà mai "il successo del finale primo".

Se la psicologia dei personaggi principali, baritoni e bassi, non manca d'illuminarsi, anche nel secondo atto, di notazioni musicali profondamente rivelatrici (tra l'altro, il traditore Paolo ricevette nel rifacimento un poderoso monologo, "Me stesso ho maledetto!", che fa eco a quello di *Rigoletto*, "Quel vecchio maledivami!"), le effusioni amorose di tenore e soprano restano innegabili concessioni, per quanto accurate e nobilmente rifinite, alle convenienze teatrali.

Si può perciò essere tentati a considerare il *Simone* un'opera di compromesso, dove però il nuovo e il valido superano di molto, quantitativamente, la stanchezza di residui convenzionali.

Due studiosi tedeschi, sono concordi nella rilevare come la caratteristica principale dell'opera sia "la fusione, già da tempo preparata, di forme vocali puramente espressive con parti semimelodiche liberamente declamate, a servizio del progresso drammatico dell'azione".

BOZZETTO



Siamo, cioè, al "dramma cantato", e l'importanza attribuita all'orchestra vi contribuisce potentemente illuminando le motivazioni interiori dell'azione con la finezza delle armonie (non tutto si può cantare).

E tuttavia ciò si paga, secondo lo scrittore tedesco con una certa "carenza di plasticità melodica fortemente scolpita", e "la splendida vernice con cui il tutto è ricoperto non può completamente nascondere qualche frattura tra vecchio e nuovo", sicché l'opera rimarrebbe "un lavoro tra due stili".

Analogamente afferma il Weissmann: "Nessuna opera di Verdi ha mai presentato finora così pochi "bei pezzi" come questa".

E, aggiungeremo noi, rilevando un carattere saliente ed impressionante dello spartito vocale, nessuna opera di Verdi ha mai presentato, sopra l'articolato discorso orchestrale, così lunghi passi di recitazione salmodica su una nota sola, quasi gregoriani "toni di lezione", appena piegati alla fine di una clausola conclusiva.

Si può ben comprendere, quindi, la delusione del pubblico d'allora di fronte ad una partitura nella quale gli episodi melodici, anche se erano incisivi come quelli delle opere precedenti, risultavano molto meno numerosi ed erano pensati solo al fine della caratterizzazione drammatica.

Il quarto di secolo trascorso dall'una all'altra versione dell'opera dovette certamente giovare alla sua comprensione.

Così si lusingava Verdi, che predicando di tornare all'antico, in realtà andava tanto avanti che i suoi contemporanei si facevano il fiato grosso a seguirlo. Al vecchio amico Arrivabene scriveva il 25 marzo 1881 che gli pareva "fossero bene aggiustate le gambe rotte di questo vecchio Boccanegra", e pochi giorni dopo aggiungeva: "Ora se lo vuoi sapere, ti dirò che il Boccanegra potrà fare il giro dei teatri come tant'altre sue sorelle, malgrado il soggetto sia triste assai".

Forse s'illudeva, e forse soltanto ora, passato un altro centinaio d'anni, l'opera è avviata ad entrare, grazie a qualche esecuzione rivelatrice, nel favore incondizionato degli ascoltatori.

LA TRAMA

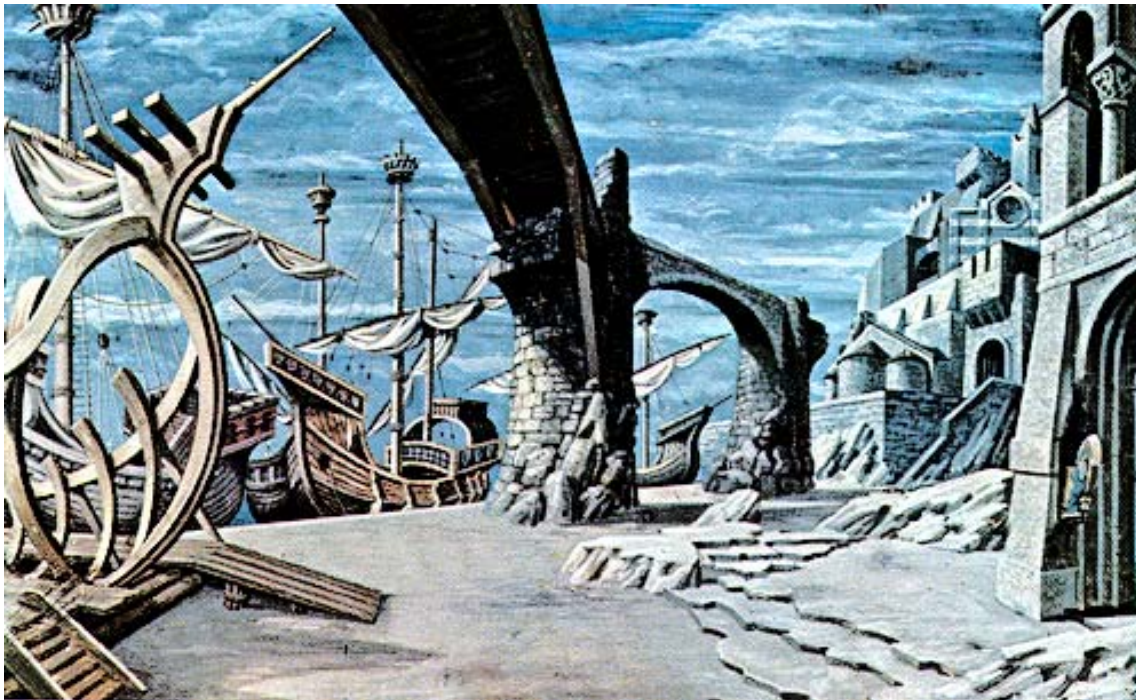
PROLOGO

Una piazza di Genova

Il prologo ha luogo a Genova nel 1339; il Dramma 25 anni dopo.

Dopo un breve preludio orchestrale, il sipario si leva su una piazza di Genova; nel fondo la Chiesa di San Lorenzo, a destra il Palazzo dei Fieschi. È notte e Paolo Albiani, filatore d'oro genovese e capo politico del partito plebeo, sta confabulando con Pietro, altro potente popolano. Discutono dell'imminente elezione del Doge e manifestano entrambi la volontà di abbattere il governo dei patrizi facendo eleggere un candidato plebeo.

BOZZETTO PER IL PROLOGO



"Che dicesti?....." - domanda Paolo - "all'onor di primo abate Lorenzin l'usuriere?....."; "Altro proponi di lui più degno!", replica Pietro.

Paolo allora suggerisce di far eleggere, alla carica il Doge, Simon Boccanegra.

"Intesi", dice Pietro, e si impegna ad ottenere il voto del popolo per Boccanegra in cambio di "oro, possanza, onore".

Giunge Simone che domanda il motivo della sua chiamata da Savona. Paolo lo mette al corrente dei suoi propositi. In un primo momento Boccanegra lo prende per pazzo, ma Paolo gli fa notare che qualora venga eletto Doge nessuno potrà mai negargli qualcosa; e a tal proposito gli rammenta Maria, figlia di Fiesco, della quale Boccanegra è innamorato e da cui ha avuto una figlia illegittima: una volta Doge potrà certo sposarla. Simone accetta di candidarsi per il partito plebeo.

Giunge allora Pietro insieme con un gruppo di popolani. Pietro incita il popolo a votare non per Lorenzino ma per uno di loro.

"Dunque chi fia l'eletto?", domanda la gente. "Simon Boccanegra", annuncia Paolo. Egli rassicura i cittadini riguardo a una possibile reazione dei Fieschi: non c'è da aver timore in quanto la ricca famiglia ha già parecchi guai per proprio conto; indica quindi il palazzo dei Fieschi ove ad una finestra si è appena accesa una luce che indica la morte di una persona.

La folla si disperde e Jacopo Fieschi, nobile genovese, capo del partito aristocratico, si avvanza triste, uscendo dal proprio palazzo. Dà il suo addio al "palagio altero", diventato ora il "freddo sepolcro" della diletta figlia Maria. Ferito nei suoi sentimenti paterni, tormentato dalla vergogna e straziato dal dolore, maledice chi l'ha sedotta (" *Il lacerato spirito*"). Arriva Boccanegra, ignaro della morte dall'amata Maria, pregustando anzi la gioia di un possibile matrimonio.

Si imbatte in Fiesco che, pieno di ira verso di lui, non gli rivela neanche che la figlia è morta. Simone, vedendo Fiesco così incollerito, lo incita a colpirlo purché si plachi; ma Fiesco replica che gli concederà il perdono solo se Simone gli renderà la bambina che ebbe da Maria.

Boccanegra confessa che ciò è impossibile: aveva affidato la bimba ad una vecchia nutrice, ma un giorno, andando a trovarla a Pisa, trovò la donna morta e la bambina triste e straziata dal dolore. Dopo tre giorni in cui la figlia non fece che piangere, ella scomparve e non si riuscì più a trovarla. Fiesco ribadisce che non vi sarà pace fra loro se Boccanegra non farà quello che gli ha chiesto; quindi si allontana e si arresta in disparte

nell'oscurità.

Simone si dirige verso il palazzo dei Fieschi per cercare Maria.

Bussa alla porta, ma tutto è silenzio. Entra ugualmente nel palazzo; si ode allora dall'interno il suo grido disperato "Maria!..... Maria!.....".

"L'ora suonò del tuo castigo.....", esclama Fiesco.

Intanto, allo spuntar del giorno, la piazza si riempie di folla che acclama Boccanegra Doge.

BOZZETTO



Tra il Prologo e il primo atto del Dramma sono trascorsi 25 anni. Durante questo periodo si sono verificati molti eventi importanti.

Il Doge ha esiliato parecchi oppositori politici requisendone le proprietà.

Fiesco è da molti anni nel palazzo dei Grimaldi, fuori di Genova, sotto il nome di Andrea, tutore di Amelia Grimaldi.

In realtà, la figlia del Conte Grimaldi era morta in un convento di Pisa. Ma il giorno stesso della sua morte fu trovata nel chiostro del convento un'orfana che vi fu allevata al posto della vera Grimaldi.

Adottata da Andrea (Fiesco), le venne dato il nome di Amelia Grimaldi perché proteggesse la proprietà della famiglia, quando i Grimaldi furono esiliati per aver cospirato contro il Doge.

In realtà Amelia è Maria Boccanegra, figlia di Simone e Maria (la figlia di Fiesco morta nel Prologo). Fiesco è ignaro di ciò, come pure Simone. Amelia (Maria) è amata dal giovane gentiluomo genovese Gabriele Adorno; egli è l'unico a sapere che Andrea e Fiesco sono in realtà la medesima persona. Insieme stanno tramando una congiura contro il Doge.

ATTO I

Scena I

Giardino dei Grimaldi fuori di Genova.

Amelia sta attendendo l'arrivo di Gabriele Adorno, il suo amante; contemplando la bellezza del cielo e del mare ricorda la sua infanzia e la morte dell'anziana nutrice (" *Come in quest'ora bruna*").

Giunge Gabriele; Amelia lo mette in guardia dai pericoli cui si sta esponendo a causa della sua partecipazione alla cospirazione contro il Doge, e lo supplica di distogliere i suoi pensieri dalla politica e di dedicarsi invece a lei e al loro amore (" *Vieni a mirar la cerula marina tremolante*").

Sono interrotti da Pietro, che è giunto per annunciare l'arrivo del Doge. Amelia dice a Gabriele di essere convinta che Boccanegra viene appositamente per chiederle di sposare Paolo; esorta perciò l'amato a cercare Andrea (Fiesco) perché si preparino rapidamente le loro nozze prevenendo in tal modo Boccanegra.

Indi Amelia entra nel palazzo. Giunge ora Fiesco, il quale narrando a Gabriele quanto è avvenuto negli ultimi 25 anni, gli svela che Amelia è un'orfana.

Il fatto che non sia una Grimaldi lascia indifferente Gabriele che riafferma il suo eterno amore per lei. Fiesco lo benedice e lo esorta ad essere fedele non solo ad Amelia ma anche alla patria.

Squilli di trombe annunciano l'arrivo del Doge.

Gabriele e Fiesco si dileguano. Boccanegra saluta Amelia e le porge un foglio che notifica il perdono del Doge per i Grimaldi, fatti esiliare da Genova per motivi politici.

Ma il nobile gesto si rivela essere subito un pretesto, difatti Boccanegra inizia ad esporre il vero motivo della sua visita: chiedere la mano di Amelia per Paolo. Ma la stessa Amelia previene il Doge comunicandogli di essere già innamorata, ma non di Paolo.

Inoltre gli rivela di non essere affatto una Grimaldi bensì un'orfana; l'unico indizio che possiede sulla sua vera identità è un medaglione contenente il ritratto della madre, donatole dalla nutrice prima che spirasse.

Boccanegra che comincia a sospettare dell'identità di Amelia, le chiede allora se ricorda le visite di qualcuno a Pisa, ove ella risiedeva.

"Uom di mar noi visitava", risponde Amelia.

Alla domanda di Boccanegra se fosse Giovanna il nome della nutrice morta, ella risponde affermativamente. A questo punto il Doge trae dal petto un medaglione e lo mette a confronto con quello di Amelia: su entrambi i medaglioni c'è lo stesso ritratto - padre e figlia finalmente si possono riabbracciare (" *Figlia! a tal nome io palpito*").

Al ritorno di Paolo, Simone gli comunica in tono perentorio che dovrà rinunciare a ogni progetto di matrimonio con Amelia. Paolo, in collera per l'ingratitudine mostratagli dall'uomo che lui stesso aveva aiutato a diventare Doge, decide di rapire Amelia.

FOTO DI SCENA ATTO I



Scena II

Sala del Consiglio nel Palazzo degli Abati

Il Senato è riunito. Il Doge è seduto sul seggio ducale; da un lato vi sono dodici Consiglieri nobili, dall'altro dodici Consiglieri popolari.

Il Doge comunica all'assemblea che il re di Tartaria offre pegni di pace e ricchi doni. Indi legge ad alta voce una lettera del Petrarca che auspica la pace fra Genova e Venezia.

In risposta, da tutto il Senato si levano voci di guerra. Ma Boccanegra continua: "*Fra due lidi d'Italia erge Caino la sua clava cruenta! - Adria e Liguria hanno patria comune*".

Le appassionate parole del Doge sono però interrotte da rumori di disordini provenienti dalla strada. Paolo, che nel frattempo si è precipitato verso la finestra, avverte i senatori che vicino al palazzo dei Fieschi c'è una sommossa.

Vede una folla tumultuosa di plebei inseguire Gabriele Adorno. Pietro, intuendo il fallimento del complotto ordito per rapire Amelia, suggerisce

a bassa voce a Paolo di fuggire prima che venga scoperto il suo ruolo nel complotto; ma il Doge lo previene ordinando di custodire le porte della Sala e dichiarando che chiunque fuggirà verrà considerato un traditore.

Si odono le grida di "*Morte ai patrizi! e Morte al Doge!*".

Numerosi Consiglieri sguainano le spade ma Boccanegra esorta a rinfoderarle; ordina ad un araldo di dischiudere le porte del palazzo e di annunciare alla folla riunita che il Doge non teme le loro minacce.

La folla a quest'annuncio ammutolisce. Poi, al grido di "*Vendetta! Vendetta!*" il popolo irrompe nella sala trascinando Gabriele Adorno e Fiesco.

Boccanegra, vedendo Gabriele, gli domanda il motivo per cui impugna la spada. "*Ho trucidato Lorenzino. Ei la Grimaldi avea rapita*" risponde Gabriele ed aggiunge che prima di morire lo stesso Lorenzino gli aveva rivelato di essere stato istigato al rapimento da un "*uom possente*".

"*E il nome suo?*" chiede il Doge.

"*T'acqueta!*" - risponde sarcastico Gabriele - "*Il reo si spense pria di svelarlo*". Poi si rivolge direttamente al Doge e lo accusa di essere il responsabile del rapimento. Alza la spada contro Boccanegra e sta per slanciarsi per ferirlo quando irrompe Amelia, che si interpone fra il padre e l'amante implorando Simone di salvare Gabriele.

Boccanegra le chiede allora di spiegare come fu rapita. Ma quando Amelia è sul punto di pronunciare il nome di colui che ha ideato il rapimento (Paolo), scoppiano nuovi tafferugli nella sala.

Boccanegra, in un supremo sforzo e con tutta la sua possente autorità, impone la sua volontà all'assemblea ("*Plebe! Patrizi! Popolo*"), e in un infervorato discorso rivolto alle due fazioni, le invoca di ristabilire la pace e l'unità della loro città ("*Piango su voi*").

Gabriele, convinto ora dell'estraneità di Boccanegra al rapimento, gli offre la spalla. Il Doge però la rifiuta, e chiede a Gabriele solo la sua parola d'onore che rimarrà agli arresti nel palazzo finché l'intrigo non verrà svelato.

Il giovane acconsente. Il Doge si rivolge ora a Paolo, ordinandogli in quanto "*custode dell'austero dritto popolar*" di maledire con lui ad alta voce la persona colpevole del misfatto, di cui ben conosce il nome. Paolo, terrorizzato, ripete le parole di Boccanegra: "*Sia maledetto!*". Gli fanno eco tutti i presenti e Paolo fugge sconvolto dalla Sala del Consiglio.

ATTO II

Una stanza del Doge nel Palazzo Ducale di Genova.

Paolo chiede a Pietro di andare nella prigione di Gabriele e Fiesco e di condurli da lui. Pietro si avvia mentre Paolo, rimasto solo, impreca contro il Doge che lo ha costretto a maledire se stesso alla presenza del Consiglio.

Deciso ad ucciderlo, versa una fiala di veleno in una tazza che trova sul tavolo del Doge.

Pietro conduce nella stanza Gabriele e Fiesco. Paolo chiede a Fiesco se è stato lui l'organizzatore della rivolta dei Guelfi. Alla risposta affermativa di Fiesco, Paolo lo informa che il Doge si sta apprestando ad ucciderlo e lo esorta a precederlo assassinandolo nel sonno.

Fiesco orgogliosamente rifiuta e viene quindi ricondotto nella sua cella. Paolo si rivolge ora a Gabriele ed insinua che Amelia si trova nell'appartamento del Doge perché ne è l'amante; invita perciò il giovane a vendicarsi assassinando il Doge.

Lasciato solo, Gabriele esplode in una vigorosa invettiva contro il Doge - l'uomo che ordinò l'esecuzione di suo padre e che, come gli appare ormai chiaro, ha fatto rapire la sua amante Amelia. Poi implora il Cielo affinché l'amante gli sia restituita pura come un angelo ("*Sento avvampar..... Cielo pietoso, rendila*").

Giunge Amelia, che viene subito accusata da Gabriele di essergli infedele. Ella nega e lo rassicura della propria fedeltà, anche se non può ancora rivelargli il vero motivo del suo affetto per il Doge. S'ode approssimarsi il Doge; Gabriele si nasconde. In una breve scena tra padre e figlia, Amelia svela al padre il nome dell'uomo di cui è innamorata, Gabriele Adorno.

Boccanegra è sconvolto: il nome di Adorno compare in una lista di persone coinvolte in una congiura contro di lui. Amelia implora il padre di perdonare l'amante; Boccanegra in un primo momento rifiuta, ma quando Amelia afferma che ella morirà insieme con Gabriele, acconsente a concedergli il perdono.

Lasciato solo, il Doge versa dell'acqua nella tazza e, dopo averne bevuto un sorso, nota che l'acqua ha un sapore amaro; viene poi colto dal sonno.

Ritorna Gabriele e sta per pugnalarlo il Doge addormentato quando Amelia, nel frattempo ritornata, glielo impedisce e gli domanda se ha

veramente il coraggio di uccidere un vecchio inerme.

Il Doge si sveglia; Gabriele gli dice che intende ucciderlo per vendicare la morte di suo padre. " *Ah, quel padre tu ben vendicasti*" - replica il Doge - " *Che da me contristato già fu..... Un celeste tesoro m'involasti..... La mia figlia.....*". Gabriele allora implora Amelia di perdonarlo e chiede al Doge di ucciderlo (" *Perdon, Amelia*").

Si odono grida dalla strada; la rivolta dei patrizi è iniziata. Boccanegra invita Gabriele ad unirsi ai suoi amici aristocratici, ma questi rifiuta.

Il Doge allora gli suggerisce di portar loro un messaggio di pace, con l'esortazione di por fine ad un fratricidio.

Gabriele, d'accordo, afferma che qualora l'appello di Boccanegra alla fratellanza non venisse accettato, egli combatterà a fianco del Doge.

" *Sarà costei il tuo premio*", risponde il Doge indicando Amelia.

FOTO DI SCENA ATTO II



ATTO III

Interno del Palazzo Ducale.

La rivolta è stata soffocata e Boccanegra ha concesso la libertà alla maggior parte dei capi ribelli; solo Paolo è stato condannato a morte. Giunge Fiesco, scortato da un capitano che gli restituisce la spada e gli comunica che i Guelfi sono stati sconfitti.

Entra poi Paolo, scortato dalle guardie che lo stanno conducendo al patibolo. Rivela a Fiesco di aver a sua volta già condannato a morte Boccanegra: un lento veleno gli sta divorando la vita.

Uscito di scena Paolo, Fiesco si ritira in disparte e attende che giunga Boccanegra.

Entra Il Doge; già vacilla per effetto del veleno. Si porta verso la finestra e di lì fissa il mare che egli ama intensamente e che gli ricorda il lontano passato. Sarebbe stato meglio, pensa, che fosse morto allora. "*Era meglio per te!*", gli fa eco Fiesco, uscendo dall'ombra. Boccanegra, che non lo riconosce, chiama invano le guardie.

"*M'ucciderai, ma pria m'odi.....*" esclama Fiesco - "*Di tua stella s'eclissano i rai*".

Il Doge riconosce la voce di Fiesco e gli dice che è venuto il momento della loro riconciliazione: Amelia è sua figlia, è la nipote di Fiesco che entrambi credevano ormai perduta.

Ella è Maria e porta il medesimo nome di sua madre. Fiesco è sopraffatto dall'emozione, il suo odio si trasforma in pietà. Rimpiange che questa riconciliazione sia avvenuta ormai troppo tardi; svela infatti a Boccanegra il tradimento di Paolo ("*Come un fantasima Fiesco t'appar..... Piango, perché mi parla in te*").

Entrano Amelia e Gabriele accompagnati da amici e cortigiani. Boccanegra, allo stremo delle forze, rivela ad Amelia la sua discendenza da una nobile stirpe: "*In Fiesco il padre vedi dell'ignota Maria, che ti die' vita*".

Benedice la coppia per l'ultima volta, nomina Gabriele suo successore e muore tra le braccia dell'amata figlia. Fiesco annuncia al popolo dal balcone la proclamazione di un nuovo Doge: Gabriele Adorno.

"*No, - Boccanegra!*", grida la folla. "*È morto.....*" - risponde Fiesco - "*Pace per lui pregate!*".

FOTO DI SCENA ATTO III

