



FONDAZIONE
TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Simon Boccanegra
simon
boccanegra

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

LA FENICE PER VERDI 2001

SIMON BOCCANEGRA

Si ringrazia per la collaborazione

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



Ritratto di Giuseppe Verdi. (1851).

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

SIMON BOCCANEGRA

musica di
GIUSEPPE VERDI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

versione Milano 1881

Venerdì 26 gennaio 2001, ore 20.00, turno A
Domenica 28 gennaio 2001, ore 15.30, turno B
Martedì 30 gennaio 2001, ore 20.00, turno D
Giovedì 1 febbraio 2001, ore 20.00, turno E
Sabato 3 febbraio 2001, ore 15.30, turno C

versione Venezia, Teatro La Fenice 1857

Venerdì 2 febbraio 2001, ore 20.00, fuori abb.
in forma di concerto

Edizioni dell'Ufficio Stampa
del TEATRO LA FENICE
Responsabile Cristiano Chiarot

Coordinamento musicologico e redazionale
Carlida Steffan

Hanno collaborato
Pierangelo Conte, Giorgio Tommasi

Ricerca iconografica
Maria Teresa Muraro

Copertina
Tapiro

Pubblicità
AP srl Torino
VeNet Venezia

In copertina
GIUSEPPE VERDI
(Roncole di Busseto, Parma 1815 - Milano 1901)

SOMMARIO

7

LA LOCANDINA

11

I LIBRETTI

70

SIMON BOCCANEGRA IN BREVE

73

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

76

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

95

MARCELLO CONATI

UN'OPERA SOLA, DUE DRAMMI DIVERSI
GENESI E VICENDE DEL *SIMON BOCCANEGRA*

135

DANIELA GOLDIN FOLENA

SIMÓN BOCANEGRA DA VERDI A PIAVE A BOITO

145

MARCO BEGHELLI

DA VENEZIA A MILANO
IL LIFTING VOCALE DEI CINQUE PROTAGONISTI

155

HAROLD S. POWERS

ANALIZZANDO *SIMON BOCCANEGRA*

175

LAURA MEGNA

SIMONE BOCCANEGRA E IL DOGADO A GENOVA

185

CARMELO DI GENNARO

INTERVISTA A ELIO DE CAPITANI

188

SIMON BOCCANEGRA ALLA FENICE

195

GIUSEPPE VERDI

a cura di MIRKO SCHIPLLITI

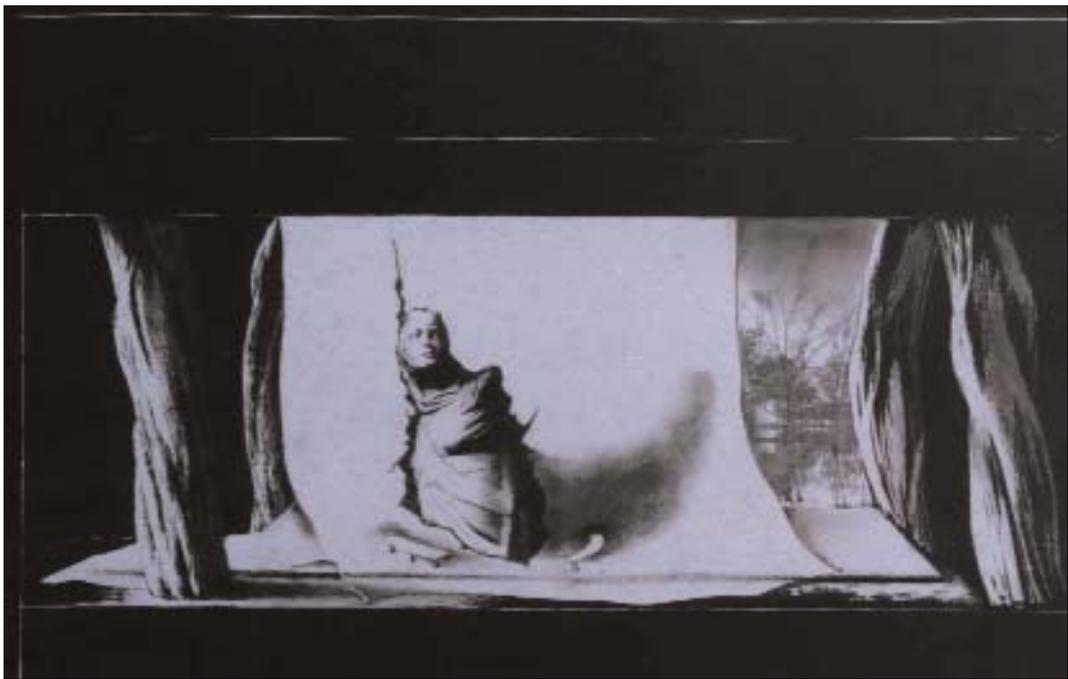
219

BIBLIOGRAFIA PER IL CENTENARIO

a cura di GILDO SALERNO

227

BIOGRAFIE



Carlo Sala, bozzetto per *Simon Boccanegra*. Venezia, PalaFenice, gennaio 2001.

LA LOCANDINA

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti (versione definitiva Milano 1881)

libretto di FRANCESCO MARIA PIAVE

con aggiunte e modifiche di ARRIGO BOITO

musica di GIUSEPPE VERDI

edizione CASA RICORDI, Milano

personaggi ed interpreti principali

<i>Simon Boccanegra</i>	CARLO GUELF
<i>Maria Boccanegra (Amelia)</i>	LUCIA MAZZARIA
<i>Jacopo Fiesco</i>	AYK MARTIROSSIAN
<i>Gabriele Adorno</i>	FABIO SARTORI
<i>Paolo Albiani</i>	MARCO VRATOGNA
<i>Pietro</i>	PAOLO RUMETZ
<i>Un Capitano dei balestrieri</i>	DARIO BALZANELLI
<i>Un'ancella di Amelia</i>	GISELLA PASINO

regia ELIO DE CAPITANI

scene e costumi CARLO SALA

video e assistente regia FRANCESCO FRONGIA

luci FABIO BARETTIN

----- • -----

in forma di concerto prima esecuzione in tempi moderni della partitura originale

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti (prima versione Venezia, Teatro La Fenice 1857)

libretto di FRANCESCO MARIA PIAVE

musica di GIUSEPPE VERDI

personaggi ed interpreti principali

<i>Simon Boccanegra</i>	ANTONIO SALVADORI
<i>Maria Boccanegra (Amelia)</i>	SERENA FARNOCCHIA
<i>Jacopo Fiesco</i>	MAURIZIO MURARO
<i>Gabriele Adorno</i>	MAURIZIO GRAZIANI
<i>Paolo Albiani</i>	MARCO DI FELICE
<i>Pietro</i>	PAOLO RUMETZ
<i>Un'ancella di Amelia</i>	GISELLA PASINO

----- • -----
maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

nuovo allestimento

direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
altro direttore di palcoscenico LORENZO ZANONI
maestri di sala STEFANO GIBELLATO, ROBERTA FERRARI
maestri di palcoscenico SILVANO ZABEO, ILARIA MACCACARO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo macchinista VALTER MARCANZIN
capo elettricista VILMO FURIAN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
scene DECOR PAN (Treviso)
attrezzeria RANCATI (Milano), LABORATORIO TEATRO LA FENICE
calzature C.T.C. (Milano)
parrucche FABIO BERGAMO (Trieste)
realizzazione contributi video ON AIR (Milano)
sistemi video IDEOGRAMMA (Rimini)



Foto delle prove di *Simon Boccanegra*. Regia di Elio De Capitani. Venezia, PalaFenice, gennaio 2001.



Ritratto di Francesco Maria Piave.

IL LIBRETTO

SIMON BOCCANEGRA

libretto in tre atti e un prologo

di

FRANCESCO MARIA PIAVE

[*con modifiche di GIUSEPPE MONTANELLI*]

Venezia, Teatro La Fenice, 1857

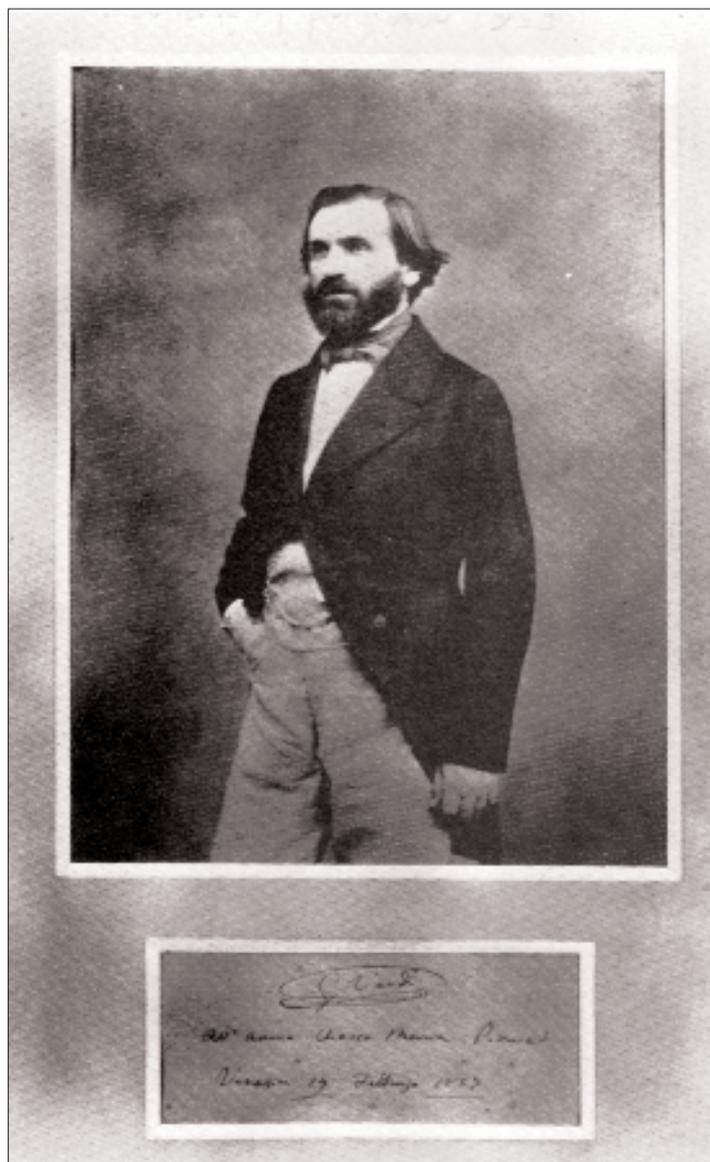
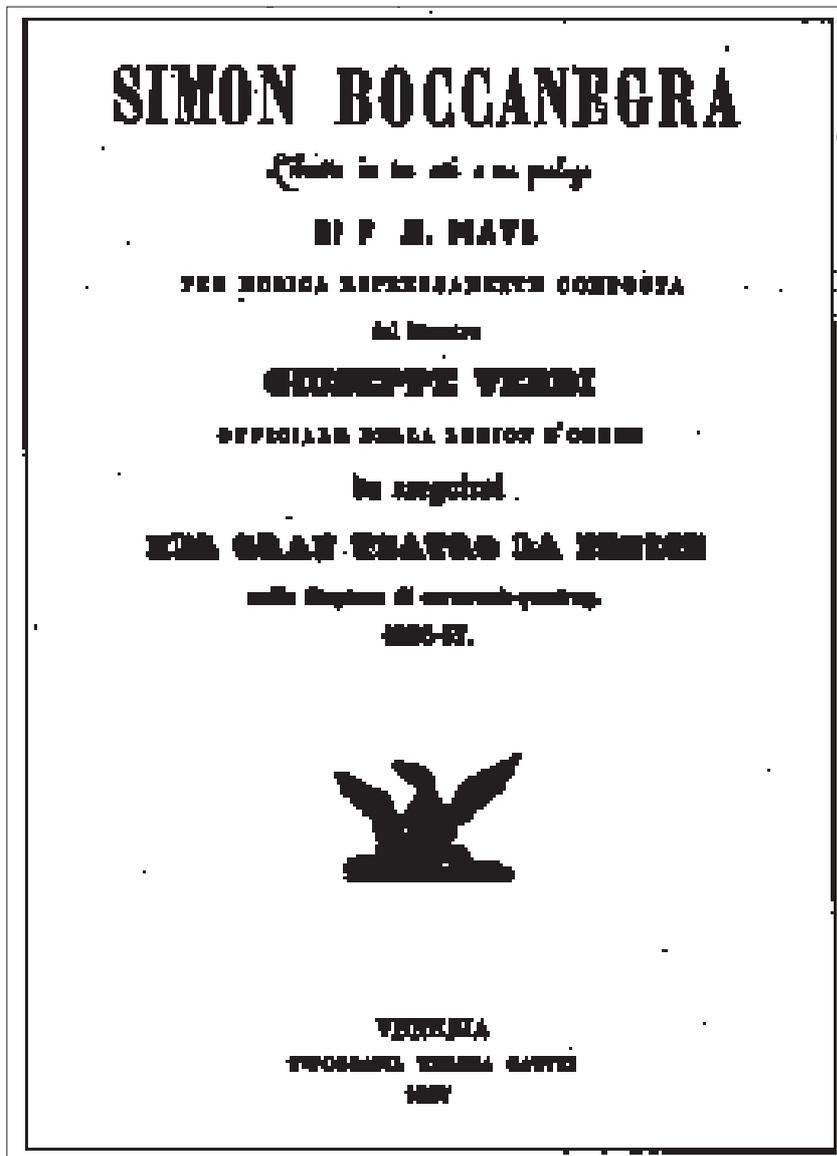


Foto di Giuseppe Verdi con dedica autografa «All'Amico Checco Maria Piave. Venezia 19 Febbraio 1857».



Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta di *Simon Boccanegra*. Venezia, Teatro La Fenice, 12 marzo 1857. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Prologo

PERSONAGGI

SIMON BOCCANEGRA, corsaro al servizio della repubblica genovese

JACOPO FIESCO, nobile genovese

PAOLO ALBIANI, filatore d'oro genovese

PIETRO, popolano di Genova

Marinai, popolo, domestici di Fiesco, ec.

ARTISTI

Giraldoni Leone

Echeverria Gius

Vercellini Giacomo

Bellini Andrea

Dramma

SIMON BOCCANEGRA, primo doge di Genova

MARIA BOCCANEGRA, sua figlia, sotto il nome di AMELIA

JACOPO FIESCO, sotto il nome d'ANDREA

GABRIELE ADORNO, gentiluomo genovese

PAOLO, cortigiano favorito del doge

PIETRO, altro cortigiano

UN SERVO DI AMELIA

Giraldoni Leone

Bendazzi Luigia

Echeverria Gius.

Negrini Carlo

Vercellini Giacomo

Bellini Andrea

N.N.

Soldati, marinai, popolo, senatori, corte del doge, prigionieri e donne africane, ec.

L'azione è in Genova e sue vicinanze, nella prima metà del secolo XIV.

N.B.: Tra il Prologo ed il Dramma passano alcuni lustri.

Prologo

UNA PIAZZA DI GENOVA.

Nel fondo è la chiesa di san Lorenzo, che verrà poi illuminata internamente. A destra dello Spettatore è il palazzo dei Fieschi in marmo, con portone e gran balcone praticabili. Nella facciata di fianco al balcone è una Immagine, davanti a cui arde un lanternino. Fra il palazzo e la chiesa è una strada. Alla sinistra una casa di povero aspetto; altra più regolare nel fondo. Fra tali due case entra una via. Comincia a far notte.

SCENA PRIMA

PAOLO e PIETRO *in iscena, continuando un discorso.*

PAOLO Che dicesti?... all'onor di primo abate
 Lorenzin, l'usuriere?...

PIETRO Altro proponi
 Di lui più degno!

PAOLO Il prode, che da' nostri
 Mari cacciava l'african pirata,
 E al ligure vessillo
 Rese l'antica nominanza altera.

PIETRO Intesi... e il premio?...

PAOLO Oro, possanza, onore.

PIETRO Vendo a tal prezzo il popolar favore. *(si dan la mano; Pietro parte)*

SCENA II.

PAOLO *solo.*

Abborriti patrizii,
Alle cime ove alberga il vostro orgoglio,
Disprezzato plebeo, salire io voglio.

SCENA III.

DETTO e SIMONE *che entra frettoloso.*

SIMONE Un amplesso... Che avvenne? – Da Savona
 Perché qui m'appellasti?

PAOLO All'alba eletto
 Esser vuoi nuovo abate?

SIMONE Io?... no.

PAOLO Ti tenta
 Ducal corona?

SIMONE Vaneggi?

PAOLO *(con intenzione)* E Maria?

SIMONE O vittima innocente
Del funesto amor mio!... Dimmi, di lei
Che sai?... Le favellasti?...

PAOLO *(additando il palazzo Fieschi)* Prigioniera
Geme in quella magion...

SIMONE Maria!

PAOLO Negarla

Al Doge chi potria?

SIMONE Misera!

PAOLO Assenti?

SIMONE Paolo...

PAOLO Tutto disposi... e sol ti chiedo
Parte ai perigli e alla possanza...

SIMONE Sia...

PAOLO In vita e in morte?...

SIMONE Sia.

PAOLO S'appressa alcun... T'ascondi...
Per poco ancor, mistero ti circondi. *(Simone entra in chiesa, Paolo s'appoggia al palazzo dei Fieschi in modo da essere illuminato dal lanterno. È notte.)*

SCENA IV.

PAOLO, PIETRO, *Marinari, Artigiani.*

PIETRO All'alba tutti qui verrete?

CORO Tutti.

PIETRO Niun pei patrizii?...

CORO Niuno. – A Lorenzino
Tutti il voto darem.

PIETRO Venduto è a' Fieschi.

CORO Dunque chi fia l'eletto?

PIETRO Un prode.

CORO Sì.

PIETRO Un popolan...

CORO Ben dici... ma fra i nostri
Sai l'uom?

PIETRO Sì.

CORO E chi? Risuoni il nome suo!

PAOLO Simone Boccanegra. *(avanzandosi)*

CORO Il Corsar?

PAOLO Sì... il Corsaro all'alto scranno...

CORO È qui?

PAOLO Verrà.

CORO E i Fieschi?

PAOLO Taceranno. *(Chiama tutti intorno a sè; quindi, indicando il palazzo de' Fieschi, dice loro con mistero:)*
L'atra magion vedete?... de' Fieschi è l'empio ostello,
Una beltà infelice geme sepolta in quello;
Sono i lamenti suoi la sola voce umana
Che risuonar s'ascolta nell'ampia tomba arcana.

Dirmi tuo sposo!... alcun veggo!... chi fia?

FIESCO Simon?...

SIMONE Tu!

FIESCO Qual cieco fato
A oltraggiarmi ti traea?...
Sul tuo capo io qui chiede
L'ire vindici del ciel.

SIMONE Padre mio, pietade imploro
Supplichevole a' tuoi piedi...
Il perdono a me concedi...

FIESCO Tardi è omai –

SIMONE Non sii crudel.
Sublimarmi a lei sperai
Sopra l'ali della gloria,
Strappai serti alla vittoria
Per l'altare dell'amor.

FIESCO Io fea plauso al tuo valore,
Ma le offese non perdono...
Te vedessi asceso in trono...

SIMONE Taci...

FIESCO Segno all'odio mio
E all'anatema di Dio
È di Fiesco l'offensor.

SIMONE Pace...

FIESCO No – pace non fora
Se pria l'un di noi non mora.

SIMONE Vuoi col sangue mio placarti? *(gli presenta il petto)*
Qui ferisci...

FIESCO Assassinarti?... *(ritirandosi con orgoglio)*

SIMONE Sì, m'uccidi, e almen sepolta
Fia con me tant'ira...

FIESCO Ascolta:
Se concedermi vorrai
L'innocente sventurata
Che nascea d'impuro amor,
Io, che ancor non la mirai,
Giuro renderla beata,
E tu avrai perdono allor.

SIMONE Nol poss'io!

FIESCO Perchè?

SIMONE Rubella
Sorte lei rapi...

FIESCO Favella?

SIMONE Del mar sul lido tra gente ostile
Crescea nell'ombra quella gentile;
Crescea lontana dagli occhi miei,
Vegliava annosa donna su lei.
Di là una notte varcando, solo
Dalla mia nave scesi a quel suolo.
Corsi alla casa... n'era la porta
Serrata, muta!

FIESCO La donna?
 SIMONE Morta.
 FIESCO E la tua figlia?...
 SIMONE Misera, trista,
 Tre giorni pianse, tre giorni errò;
 Scomparve poscia, nè fu più vista,
 D'allora indarno cercata io l'ho.
 FIESCO Se il mio desire compir non puoi,
 Pace non puote esser tra noi!
 Addio Simone!... (*gli volta le spalle*)
 SIMONE Coll'amor mio
 Saprò placarti.
 FIESCO (*freddo senza guardarlo.*) No.
 SIMONE M'odi.
 FIESCO Addio. (*va alla chiesa e si ferma sui gradini della*
porta.)
 SIMONE Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!...
 E tra cotesti rettili nascea
 Quella pura beltà?... Vederla io voglio...
 Coraggio! (*dà 3 colpi alla porta*) Muta è la magion de' Fieschi?
 Dischiuse son le porte!...
 Quale mistero!... entriam. (*entra nel palazzo*)
 FIESCO (*dai gradini della chiesa*) T'innoltra e stringi
 Gelida salma.
 SIMONE (*compare sul balcone*) Nessuno!... qui sempre
 Silenzio e tenebra!... (*stacca il lanternino dalla Immagine, ed entra; s'ode un grido*
poco dopo) Maria!... Maria!!
 FIESCO L'ora suonò del tuo castigo...
 SIMONE (*esce dal palazzo atterrito*) È sogno!...
 Sì; spaventoso, atroce sogno il mio!...
 VOCI Boccanegra!... (*lontane*)
 SIMONE Quai voci!
 VOCI (*più vicine*) Boccanegra!
 SIMONE Eco d'inferno è questo!...

SCENA VII.

DETTI, PAOLO, PIETRO, *Marinai, Popolo d'ambo i sessi, con fiaccole accese.*

CORO Doge il popol t'acclama!
 SIMONE Via fantasmi!
 PAOLO Che di' tu?
 SIMONE Paolo!... Ah!... una tomba...
 PAOLO Un trono! ...
 FIESCO (Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto! ...)
 CORO Viva Simon, del popolo l'eletto!!! (*s'alzano le fiaccole, le campane suonano a stormo...
 Tamburi ec. ed alle grida "Viva Simone" cala il sipario.*)

Fine del Prologo.

Atto Primo

PALAZZO DE' GRIMALDI FUORI DI GENOVA.

Salotto di passaggio con porta nel fondo e largo poggiuolo, fuor del quale si vedrà la campagna ed il golfo di Genova. Una porta a sinistra mette alle stanze interne, altra alla destra dà in vari saloni. Qualche tempo dopo l'alzata del sipario albeggia.

SCENA I.

AMELIA *sola, seduta presso il poggiuolo.*

I.

Come in quest'ora bruna
Sorridon gli astri e il mare!
Come s'unisce, o luna,
All'onda il tuo chiaror!...
Amante amplesso pare
Di due virginei cor!

II.

Ma gli astri e la marina
Che pingono alla mente
Dell'orfana meschina?...
La notte atra, crudel,
Quando la pia morente
Sciamò: - Ti guardi il ciel.

III.

O altero ostel, soggiorno
Di stirpe ancor più altera,
Il tetto disadorno
Non obliai per te!...
Solo in tua pompa austera
Amor sorride a me. (*È giorno*)
Spuntò il giorno!... Ei non vien!... Forse sventura...
Forse altro amor!... No, nol consenta Iddio!...
L'alma mel dice!... Ei m'ama! È il fido mio.

VOCE
Cielo di stelle orbato, (*lontana*)
Di fior vedovo prato,
È l'alma senza amor.

AMELIA
Ciel!... la sua voce!... È desso!...
Ei s'avvicina!... oh gioia!...
«Tutto m'arride l'universo adesso!...»

VOCE
Se manca il cor che t'ama, (*più vicina*)
Non empiono tua brama
Gemme, possanza, onor.

AMELIA
Il palpito deh frena,
O cara innamorato,
In questo di beato,
No, non vorrei morir.
Ad iride somiglia

La dolce sua parola,
Che in terra puote sola
Calmare i miei sospir.

SCENA II.

DETTA e GABRIELE *dalla destra.*

AMELIA Ti veggo alfin – Perché sì tardi giungi?
GABRIELE Perdona, o core... I lunghi indugi miei
 T'apprestano grandezza...
AMELIA Pavento...
GABRIELE Che?
AMELIA L'arcano tuo conobbi...
 A me il sepolcro appresti,
 Il patibolo a te!...
GABRIELE Che pensi?
AMELIA Io amo
 Andrea qual padre, il sai;
 Pur m'atterrisce... In cupa
 Notte non vi mirai
 Sotto le tetre volte errar sovente
 Pensosi, irrequieti?
GABRIELE Chi?
AMELIA Tu, e Andrea,
 E Lorenzino e gli altri...
GABRIELE Ah taci... il vento
 Ai tiranni potria recar tai voci!
 Parlan le mura... un delator s'asconde
 Ad ogni passo...
AMELIA Tu tremi?...
GABRIELE I funesti
 Fantasmi scaccia?...
AMELIA Fantasmi dicesti?
 Vieni a mirar la cerula
 Marina tremolante;
 Là Genova torreggia
 Sul talamo spumante;
 Là i tuoi nemici imperano,
 Vincerli indarno spera...
 Ripara i tuoi pensieri
 Al porto dell'amor –
GABRIELE Angiol che dall'empireo
 Piegasti a terra l'ale,
 E come faro sfolgori
 Sul tramite mortale,
 Non ricercar dell'odio
 I funebri misteri;
 Ripara i tuoi pensieri
 Al porto dell'amor.

GABRIELE A dirti...

ANDREA Che ami Amelia.

GABRIELE Tu che lei vegli con paterna cura
A nostre nozze assenti.

ANDREA Se umil sua culla fosse?

GABRIELE Umile!!... una Grimaldi?...

ANDREA No – la figlia
Dei Grimaldi morì tra consacrate
Vergini in Pisa. Un’orfana raccolta
Nel chiostro il dì che fu d’Amelia estremo
Ereditò sua cella...

GABRIELE Ma come dei Grimaldi
Anco il nome prendea?...

ANDREA De’ fuorusciti
Persegua le ricchezze il nuovo doge;
E la mentita Amelia alla rapace
Man sottrarle potea. –

GABRIELE L’orfana adoro.

ANDREA Di lei se’ degno!

GABRIELE A me fia dunque unita.

ANDREA In terra e in ciel. – Ma non rallenti amore
La foga in te de’ cittadini affetti. (*squillo di tromba*)

GABRIELE Il Doge vien – Partiam – Benché la fama
Ti dica estinto, ei ravvisar potria
Fiesco in Andrea...

ANDREA S’appressa ora fatale;
Già noi de’ Guelfi aspetta
Il convegno forier della vendetta.

GABRIELE Paventa, o perfido
Doge, paventa! ...
D’un padre io vendico
L’ombra cruenta.

ANDREA Paventa, o perfido
Doge, paventa! ...
Mi chiede vindice
La figlia spenta. (*escono dal fondo*)

SCENA VI.

Il suono delle trombe s’avvicina ognor più, finché dalla destra entra il DOGE seguito da PAOLO, PIETRO, Cacciatori, Guardie; AMELIA viene dalla sinistra con alquante DAMIGELLE.

DOGE Il nuovo dì festivo (*a Paolo*)
Chiede presente alla cittade il doge. –
Di qua partir conven.

PAOLO Quando?

DOGE Allo squillo
Dell’ora. (*ad un cenno il Corteggio s’avvia dalla destra.*)
(*da sè guardando Amelia*) (Oh qual beltà!) (*via*)
(*Ad un cenno d’Amelia le Damigelle rientrano a sinistra.*)

SCENA VII.

AMELIA e il DOGE.

DOGE Favella il doge
Ad Amelia Grimaldi?

AMELIA Così nomata sono.

DOGE E gli esuli fratelli tuoi non punge
Desio di patria?

AMELIA Possente... ma...

DOGE Intendo...
A me inchinarsi sdegnano i Grimaldi...
Così risponde a tanto orgoglio il doge... *(le porge un foglio)*

AMELIA *(leggendo)* Che veggo!... il lor perdono?

DOGE E denno a te della clemenza il dono.
Dinne, perché in quest'eremo
Tanta beltà chiudesti?
Del mondo mai le fulgide
Lusinghe non piangesti?
Il tuo rossor mel dice...
AMELIA T'inganni, io son felice...
DOGE Agli anni tuoi l'amore...
AMELIA Ah mi leggesti in core!
Amo uno spirto angelico
Che ardente mi riamava...
Ma di me acceso, un perfido
L'or dei Grimaldi brama...
DOGE Paolo!

AMELIA Quel vil nomasti!...
E poiché perdonasti
Ai non fratelli miei,
Dirò chi son...

DOGE Chi sei?

AMELIA Orfanella il tetto umile
M'accogliea d'una meschina,
Dove presso alla marina
Sorge Pisa...
DOGE In Pisa tu?

AMELIA Grave d'anni quella pia
Era solo a me sostegno;
Io provai del ciel lo sdegno,
Involata ella mi fu.
Colla tremola sua mano
Pinta effigie mi porgea,
Le sembianze esser dicea
Della madre ignota a me.
Mi baciò, mi benedisse,
Levò al ciel, pregando, i rai...
Quante volte la chiamai
L'eco sol risposta diè.
DOGE *(Se la speme, o ciel clemente, (da sè)*

Ch'or sorride all'alma mia,
 Fosse sogno!... estinto io sia
 Della larva al disparir!)
 AMELIA (Come tetro a me dolente
 S'appressava l'avvenir!)
 DOGE Dinne... alcun là non vedesti?
 AMELIA Uom di mar noi visitava...
 DOGE E Giovanna si nomava
 Lei che i fati a te rapir?...
 AMELIA Sì.
 DOGE E l'effigie non somiglia
 Questa? (*trae dal seno un ritratto, lo porge ad Amelia, che fa altrettanto*)
 AMELIA Uguali son!...
 DOGE Maria!...
 AMELIA Il mio nome!...
 DOGE Sei mia figlia.
 AMELIA Io...
 DOGE M'abbraccia, o figlia mia.
 AMELIA Padre, padre il cor ti chiama!
 Stringi al sen Maria che t'ama.
 DOGE Figlia!... a tal nome palpito
 Qual se m'aprisse i cieli...
 Un mondo d'ineffabili
 Letizie a me riveli;
 Qui un paradiso il tenero
 Padre ti schiuderà...
 Di mia corona il raggio
 Aureola tua sarà
 AMELIA Padre, vedrai la vigile
 Figlia a te sempre accanto;
 Nell'ora malinconica
 Asciugherò il tuo pianto...
 Non di regale orgoglio
 L'effimero splendor,
 Mi cingerà d'aureola
 Il raggio dell'amor.
 DOGE Ma sì teneri affetti a me, bersaglio
 A patrizio livor, mostrar non lice.
 AMELIA Io nel mistero ancor vivrò felice. (*accompagnata dal Doge fino alla soglia, entra nella stanza a sinistra.*)

SCENA VIII.

DOGE e PAOLO *dalla destra.*

PAOLO Che rispose?
 DOGE Rinunzia ogni speranza.
 PAOLO Doge, nol posso!...
 DOGE Il voglio. (*entra nelle stanze di Amelia.*)
 PAOLO Il vuoi!... scordasti che mi devi il soglio?

SCENA IX.

PAOLO e PIETRO *dalla destra.*

PIETRO Che disse?
PAOLO A me negolla.
PIETRO Che pensi tu?
PAOLO Rapirla.
PIETRO Come?
PAOLO Sul lido a sera
La troverai solinga...
Si tragga al mio naviglio;
Di Lorenzin si rechi
Alla magion.
PIETRO S'ei nega?
PAOLO Digli che so sue trame,
E presterammi aita...
Tu gran mercede avrai...
PIETRO Ella sarà rapita. *(escono da opposte parti.)*

SCENA X.

VASTA PIAZZA DI GENOVA.

Di fronte è il porto con legni pavesati. Più lontano a destra veggonsi colline con castelli e palazzi. A destra e sinistra, ricchi fabbricati sostenuti da fughe d'archi con balconi ornati a festa, dai quali leggiadre donne assistono alla solennità. Nel fondo a destra è una larga via; a sinistra ampia scalea per cui salesi a grandioso palazzo; presso alla bocca d'opera è un palco riccamente adobbato. Si festeggia l'anniversaria ricorrenza dell'incoronazione di Boccanegra.

All'alzar della tela la piazza è innondata da popolo d'ogni ordine che lietamente vi si aggira, portando bandiere, palme, verdi rami, e cantando il seguente Coro, finché giungono il DOGE e la Corte.

CORO GENERALE

CORO I A festa! *(incontrandosi)*
CORO II A festa, o Liguri...
Splende sereno il giorno!
TUTTI Già cinque lustri corsero
Che d'ogni gloria adorno
Siede Simon sul trono! ...
CORO I A festa! ...
CORO II Udite!
TUTTI Un suono
Di giubilo dal mar! ... *(tutti vanno al mare)*
CORO Sull'arpe, sulle cetere *(da lontano avvicinandosi)*
Tempriam soavi accenti...
L'eco di tanto giubilo
Partin sull'ale i venti...

(Arriva una barca con Giovanette in festivi abbigliamenti.)

Nembi di mirto e fiori
Tra festeggianti cori
Copran la terra e il mar.

(Scendono a terra e vanno ad incontrare il DOGE, che seguito dai Senatori, da PAOLO, PIETRO e dalla sua corte viene dalla scalea, e va a prender posto sul destinato palco, mentre il Popolo con entusiasmo lo accoglie, e le Dame dalle finestre agitano bianchi lini, e gettano fiori sul suo passaggio.)

TUTTI Viva Simon!.. di Genova
Amor, sostegno e gloria;
Tu sei di guerra il fulmine,
Il sol della vittoria!
Delle tue gesta il grido
Al più remoto lido
Va ripetendo il mar.
(Il DOGE seduto, compariscono Prigioni e Donne africane,
che formano gruppi e danze di carattere, mentre si canta:)

UOMINI Prode guerrier, qui sfolgori
Ne' ludi il tuo valore.

DONNE Intreccia, o figlia d'Africa,
La danza dell'amore...

TUTTI Letizia di carole
Agguagli i rai del sole
Che scherzano col mar.
(La comune gioia è improvvisamente interrotta da grida.)

VOCI Tradimento! (*interne*)

CORO Quai grida!...

VOCI (*interne e più presso*) Tradimento!

SCENA X

DETTI e GABRIELE *ch'entra con pugnale sguainato, seguito da FIESCO e da alcuni Servi.*

DOGE Chi sei tu che brandisci il pugnale?

GABRIELE Qui prorompo tua infamia a scoprir.
Accoglienza tradivi ospitale,
Festi Amelia a' tuoi sgherri rapir.

DOGE Forsennato!

GABRIELE M'oltraggi.

DOGE Tu menti.

GABRIELE Osi Adorno nomar menzognero?

FIESCO (Vien - l'impresa de' Guelfi cimenti.) (*a Gabriele a parte*)

CORO Qual si svolge improvviso mistero! (*tra loro*)

DOGE Ov'è Amelia? (*piano a Paolo*)

PAOLO Nol so. (*piano al Doge*)

DOGE La tua vita (*come sopra*)
Pagherà, se lei tosto non rendi.

PAOLO Doge!... (*come sopra*)

DOGE (*a Gabriele*) Tu che la vergin difendi

Va... t'assolvo...
 GABRIELE Rifiuto... qui sto;
 E alla Ligure gente t'accuso...
 A me ardisci parlar di perdono?...
 Un pirata s'asside sul trono...
 Sì, costui vergin casta involò.
 ANDREA (Ah sei perduto!) (*piano a Gabriele*)
 GABRIELE Il Doge è infame...
 ANDREA (*come sopra a Gabriele*) Cessa.
 DOGE Folle!...

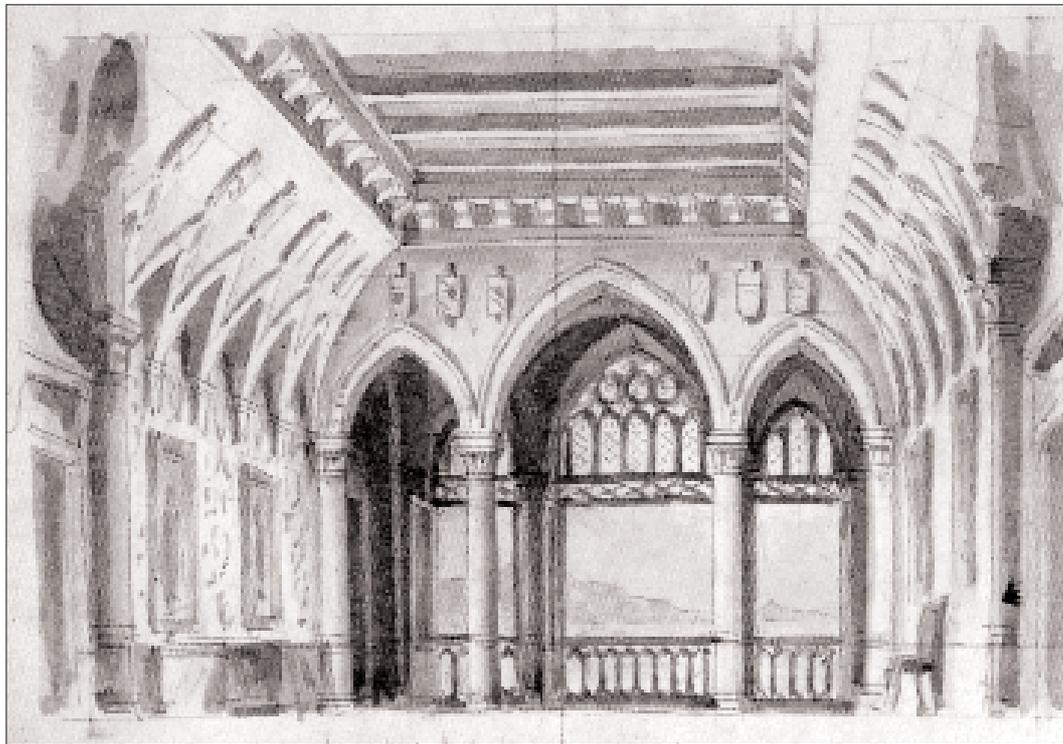
SCENA XII.

DETTI ed AMELIA, che viene frettolosa dalla destra.

AMELIA Il doge è innocente...
 TUTTI Amelia!... dessa!!
 AMELIA (Egli è salvo!... o ciel respiro! (*fissando Gabriele*)
 Lo perdea l'ardente affetto...
 Dal periglio il mio diletto
 Io col pianto involerò.)
 DOGE (Ella è salva! alfin respiro! (*fissando Amelia*)
 Per due volte l'alma mia
 Sì bell'angelo smarria,
 Per due volte il ritrovò!)
 GABRIELE (Ella è salva! alfin respiro! (*fissando Amelia*)
 Come fulmine il mio brando
 Sulla fronte del nefando
 Rapitore piomberà.)
 PAOLO E PIETRO (Ella è salva!... a sue promesse (*tra loro*)
 Fu Lorenzo mentitore!...
 Maledetto traditore,
 Duro fio ne pagherà.)
 ANDREA E CORO (Ella è salva!... ma chi osava (*tra loro*)
 Oltraggiar quel vergin fiore?
 Maledetto il traditore!...
 Per lui taccia in cor pietà.)
 DOGE Amelia, di' tu come fosti rapita,
 E come al periglio potesti campar.
 AMELIA Nell'ora soave, che all'estasi invita
 Soletta men givo sul lito del mar.
 Mi cingon tre sgherri, m'accoglie un naviglio...
 CORO Orror!
 AMELIA Soffocati non valsero i gridi...
 Io svenni, e al novello dischiuder del ciglio
 Lorenzo in sue stanze presente mi vidi...
 CORO Lorenzo!
 AMELIA Mi vidi prigion dell'infame!
 Io ben di quell'alma sapea la viltà.
 Al doge, gli dissi, fien note tue trame,

Se a me sull'istante non dai libertà.
Confuso di tema, mi schiuse le porte...
Salvarmi l'audace minaccia poteo...
CORO Al vile Lorenzo la morte, la morte!
AMELIA Non egli è di tanto misfatto il più reo;
Io, salva, promisi serbargli la vita.
DOGE Ch'ei viva, ma tosto da Genova in bando.
GABRIELE Or noma l'iniquo che t'ebbe rapita...
AMELIA Al doge dirollo...
CORO A tutti...
DOGE Comando,
Tacete!
TUTTI Giustizia, giustizia tremenda,
Gridiam palpitanti di sacro furor.
Del ciel, della terra l'anatema scenda
Sul capo esecrato del vil traditor! (*Quadro e cade la tela.*)

Fine dell'Atto Primo



Giuseppe Bertoja, *Palazzo de' Grimaldi fuori di Genova*. Bozzetto per il *Simon Boccanegra* (Atto I). Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 12 marzo 1857. (Venezia, Museo Correr).

Atto Secondo

PALAZZO DUCALE IN GENOVA.

Ricco salone. Alla sinistra una porta che dà sul foro. Vicino al prosceno un'uscio nascosto. Alla destra un'uscio che mette alle sale interne. Nel fondo un lungo e largo terrazzo, fuor del quale si vede la piazza Doria. A mezza scena a destra seggiolone, tavola coll'occorrente per iscrivere.

SCENA I.

PAOLO e PIETRO.

PAOLO *(a Pietro, traendolo verso il terrazzo.)*
Quei due vedesti?

PIETRO Sì.

PAOLO Li traggi tosto
Qui prigionieri per l'adito ascoso,
Che questa chiave schiuderà.

PIETRO T'intesi.

SCENA II.

PAOLO *solo.*

PAOLO O doge ingrato!... ch'io rinunci Amelia
E i suoi tesori?... fra tre dì a me il bando?
A me cui devi il trono?...
Tre giorni troppi alla vendetta sono.

SCENA III.

DETTO, ANDREA e GABRIELE *dalla destra fra soldati, che ad un cenno di PAOLO si ritirano.*

FIESCO Prigioniero in qual loco mi trovo?

PAOLO Nelle stanze del doge, e favella
A te Paolo.

FIESCO Tal nome m'è nuovo.

PAOLO Io so il nome che celasi in te.
Tu sei Fiesco.

FIESCO Che parli?...

PAOLO Al cimento
Preparasti de' Guelfi la schiera?

FIESCO Io...

PAOLO Ma vano fia tanto ardimento!
Questo doge, abborrito da me
Quanto voi l'abborrite, v'appresta
Nuovo scempio...

Non sarei sazio ancor.
Che parlo! ... Ohimè! ... deliro! ...
Piango! ... pietà, gran Dio, del mio martiro! ...
Pietoso cielo, rendila,
Rendila a questo core,
Pura siccome l'angelo
Che veglia al suo pudore;
Ma se una nube impura
Tanto candor m'oscura,
Privo di sue virtù,
Ch'io non la vegga più.

SCENA VI.

DETTO *ed AMELIA dalla sinistra.*

AMELIA Tu qui?...

GABRIELE Amelia!

AMELIA Chi il varco t'apria?

GABRIELE E tu come qui?

AMELIA Io...

GABRIELE Ah sleale.

AMELIA Ah crudele!...

GABRIELE Il tiranno ferale...

AMELIA Il rispetta...

GABRIELE Egli t'ama...

AMELIA D'amor

Santo...

GABRIELE E tu?

AMELIA L'amo al pari...

GABRIELE E t'ascolto,

Né t'uccido?

AMELIA Infelice!... mel credi,
Pura io sono...

GABRIELE Favella...

AMELIA Concedi
Che il segreto non aprasi ancor.

GABRIELE Parla - in tuo cor virgineo
Fede all'amante rendi -
Il tuo silenzio è funebre
Vel che su me distendi.
Dammi la vita o il feretro,
Sdegno la tua pietà.

AMELIA Sgombra dall'alma il dubbio...
Santa nel petto mio
L'immagin tua s'accoglie
Come nel tempio Iddio.
No, procellosa tenebra
Un ciel d'amor non ha. (*s'ode uno squillo*)

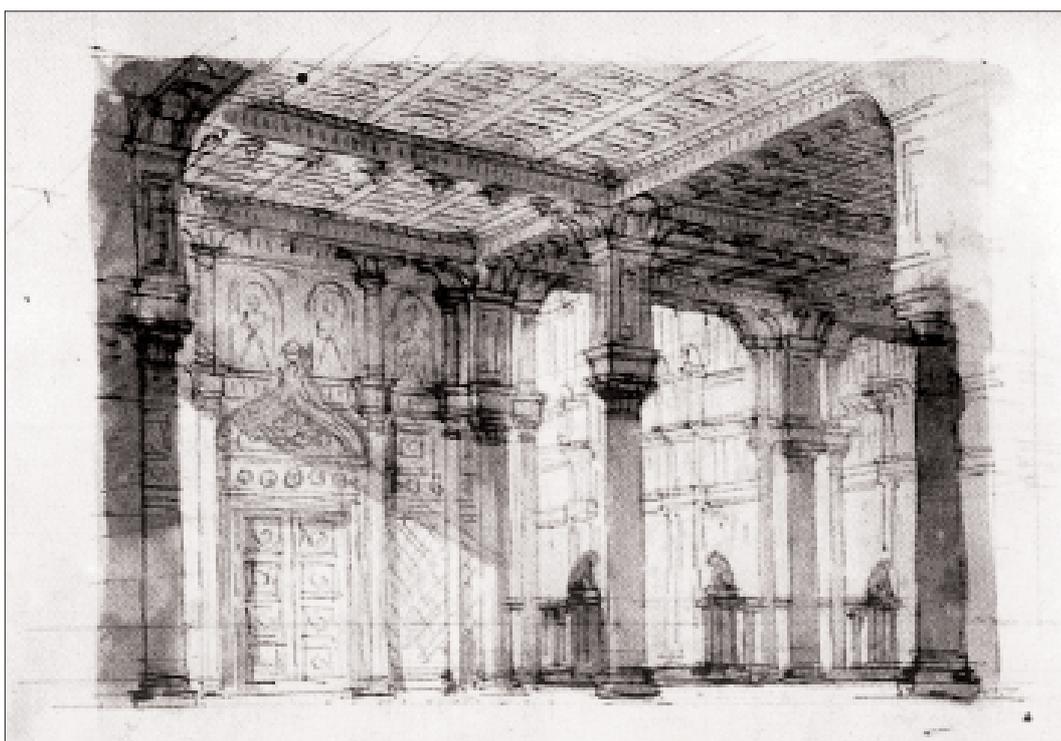
AMELIA Il Doge vien - Scampo non hai - T'ascondi!

GABRIELE No.
 AMELIA Il patibol t'aspetta.
 GABRIELE Io non lo temo.
 AMELIA Nell'ora stessa teco avrò morte...
 Se non ti muove di me pietà.
 GABRIELE Di te pietade?... (*tra se*) (Lo vuol la sorte...
 Si compia il fato... Egli morrà...)
 AMELIA (*nasconde Gabriele sul terrazzo.*)

SCENA VII.

AMELIA e il DOGE, *ch'entra dalla destra leggendo un foglio.*

DOGE Figlia?
 AMELIA Sì afflitto, o padre mio?
 DOGE T'inganni...
 Ma tu piangevi.
 AMELIA Io...
 DOGE La cagion m'è nota
 Delle lagrime tue... Già mel dicesti...
 Ami; e se degno fia
 Di te l'eletto del tuo core...
 AMELIA O padre,
 Fra' Liguri il più prode, il più gentile...
 DOGE Il noma.
 AMELIA Adorno...
 DOGE Il mio nemico!
 AMELIA Padre!...
 DOGE Vedi qui scritto il nome suo?... congiura
 Coi Guelfi...
 AMELIA Ciel!... perdonagli!...
 DOGE No! posso.
 AMELIA Con lui morrò...
 DOGE L'ami cotanto?
 AMELIA Io l'amo
 Di pura inestinguibil fiamma. O al tempio
 Con lui mi guida, o sopra entrambi cada
 La scure del carnefice...
 DOGE O crudele
 Destino! O dileguate mie speranze!
 Una figlia ritrovo; ed un nemico
 A me la invola... Ascolta:
 S'ei ravveduto...
 AMELIA Il fia...
 DOGE Forse il perdono
 Allor...
 AMELIA Padre adorato!...
 DOGE Ti ritraggi -
 Attender qui degg'io l'aurora...
 AMELIA Lascia



Giuseppe Bertola. Bozzetto di interno (forse non realizzato) per il *Simon Boccanegra*. Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 12 marzo 1857. (Venezia, Museo Correr).

Scena come nell'Atto Secondo. Le tende sono tirate sui veroni del fondo. Una lucerna arde sulla tavola.

SCENA I.

*Il DOGE entra dalla sinistra seguito da GABRIELE,
PAOLO, PIETRO, SENATORI, Scudieri, Paggi, ec. ec.*

SENATORI Doge, a' tuoi passi è scorta
 Il sol della vittoria;
 Fronda di nuova gloria
 Aggiungi ai colti allor.

POPOLO Fra i procellosi nemi (*dalla piazza*)
 Delle fraterne offese,
 Doge, per te s'accese,
 Astro serenator.

DOGE Brando guerrier nella mia destra splende;
 La vostra quel della giustizia impugnì. (*poi a Gabriele*)
 Tu vieni al tempio, ove alla tua prodezza
 Degna mercè t'aspetta.

PIETRO (*a Paolo a parte*) Fa cor, tutto disposi.

PAOLO Alfin l'ora suonò della vendetta! ...
 (*Tutti, meno Paolo, escono dalla destra.*)

SCENA II.

PAOLO, poi FIESCO dalla sinistra.

CORO Dal sommo delle sfere
 Proteggili, o Signor;
 Di pace sien foriere
 Le nozze dell'amor.

PAOLO Oh mio furor!... perduta io l'ho per sempre!...
 (*apre la porta ed introduce FIESCO, cui dice:*)
 Io la promessa tenni – Ecco le stanze
 Del doge... E i tuoi ch'esser dovean qui teco
 Ove sono?

FIESCO Nol so... Fuggian...

PAOLO Fuggiamo

 Noi pur...

FIESCO Fuggir!...

PAOLO Se complice alla morte
 Del doge qui segnato esser non vuoi?

FIESCO La morte!... Che dicesti?...

PAOLO Veleno ardente...

FIESCO Infame!

PAOLO Vendicati

 Siam tutti...

FIESCO Orror!... va'... fuggi.

PAOLO E tu?
FIESCO Qui resto.
PAOLO Io co' tuoi riederò. (*esce dalla sinistra.*)

SCENA III.

FIESCO *solo.*

FIESCO Simon, non questa
Vendetta io chiesi – D'altra fine degno
Eri... Al sospetto di cotanta infamia
Saprà sottrarmi morte... (*si ritira nel fondo.*)

SCENA IV.

DETTO e DOGE, *seguito da PIETRO dalla destra.*

DOGE M'ardon le tempia – Un fuoco io sento
Serpeggiar per le vene... Alle marine
Aure il veron dischiudi.
PIETRO (*alza le tende, e si vede la piazza illuminata.*)
DOGE Qual fulgore?
PIETRO La tua vittoria il popolo festeggia.
DOGE Chi turbar degli estinti osa la pace?
E schernisce ai caduti?... Va' – comando –
Questa luce s'estingua. (*Pietro esce dalla sinistra.*)

SCENA V.

DOGE e FIESCO *nel fondo.*

DOGE Oh refrigerio! ... la marina brezza! ...
Il mare!... il mare!... quale in rimirarlo
Di glorie e di sublimi rapimenti
Mi si affaccian ricordi! – Il mare!... il mare!...
Perché in suo grembo non trovai la tomba?
FIESCO Era meglio per te! (*avvicinandosi*)
DOGE Chi osò inoltrarsi?...
FIESCO Chi te non teme.
DOGE (*verso la destra chiamando:*) Guardie?
FIESCO Invan le appelli...
Non son qui i sgherri tuoi –
M'ucciderai, ma pria m'odi...
DOGE Che vuoi?
FIESCO Delle fauci festanti al barlume
Cifre arcane, funebri vedrai –
Tua sentenza la mano del nume
Sopra queste pareti vergò.

Di tua stella s'eclissano i rai;
 La tua porpora in brani già cade;
 Vincitor fra le larve morrai
 Cui la tomba tua scure negò.
*(I lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che
 allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno.)*

DOGE Quale accento?
 FIESCO Lo udisti un'altra volta.
 DOGE Fia ver? – Risorgon dalle tombe i morti?
 FIESCO Non mi ravvisi tu?
 DOGE Fiesco!...
 FIESCO Simone,
 I morti ti salutano!
 DOGE Gran Dio!...
 FIESCO Compiuto alfin di quest'alma è il desio!
 FIESCO Come fantasima
 Fiesco t'appar,
 Antico oltraggio
 A vendicar.
 DOGE Di pace nunzio
 Fiesco sarà,
 Suggella un angelo
 Nostra amistà.
 FIESCO Che dici?
 DOGE Un tempo il tuo perdon m'offristi...
 FIESCO Io?
 DOGE Se a te l'orfanella concedea
 Che perduta per sempre allor piangea. –
 In Amelia Grimaldi a me fu resa,
 E il nome porta della madre estinta.
 FIESCO Cielo!... perché mi splende il ver si tardi?
 DOGE Piangi?... Perché da me volgi gli sguardi?
 FIESCO Piango, perché mi parla
 In te del ciel la voce;
 Sento rampogna atroce
 Fin nella tua pietà.
 DOGE Vien, ch'io ti stringa al petto,
 O padre di Maria;
 Balsamo all'alma mia
 Il tuo perdon sarà.
 FIESCO Ahimé! morte sovrasta... un traditore
 Il velen t'apprestò.
 DOGE Tutto favella,
 Il sento, a me d'eternità...
 FIESCO Crudele
 Fato!
 DOGE Ella vien...
 FIESCO Maria...
 DOGE Taci, non dirle...
 Anco una volta benedir la voglio. *(s'abbandona sul seggiolone.)*
 SCENA ULTIMA

DETTI, MARIA, GABRIELE, SENATORI, *Paggi con torcie, Scudieri, ec. ec.*

MARIA Chi veggo!... (*vedendo Fiesco*)
DOGE Vien...
GABRIELE (Fiesco!)
MARIA (*a Fiesco*) Tu qui!
DOGE Deponi
La meraviglia – In Fiesco il padre vedi
Dell'ignota Maria, che ti diè vita.
MARIA Egli?... Fia ver?..
FIESCO Maria!..
MARIA Oh gioia! Dunque
Gli odii funesti han fine!..
DOGE Tutto finisce, o figlia...
MARIA Qual ferale
Pensier t'attrista sì sereni istanti?
DOGE Maria, coraggio... A gran dolor t'appresta...
MARIA Quali accenti! Oh terror! (*a Gabriele*)
DOGE Per me l'estrema
Ora suonò! (*sorpresa generale.*)
MARIA e GABRIELE Che parli?..
DOGE Ma l'Eterno
In tue braccia, o Maria,
Mi concede spirar...
MARIA e GABRIELE (*cadendo a' pie' del Doge*) Possibil fia?..
DOGE (*sorge e imponendo sul loro capo le mani solleva gli occhi al cielo, e dice:*)
Gran Dio li benedici
Pietoso dall'empiro;
A lor del mio martiro
Cangia le spine in fior.
MARIA No non morrai, l'amore
Vinca di morte il gelo,
Risponderà dal cielo
Pietade al mio dolor.
GABRIELE O padre, o padre, il seno
Furia mi squarcia atroce...
Come passò veloce
L'ora del lieto amor!
FIESCO Ogni letizia in terra
È menzognero incanto,
D'interminato pianto
Fonte è l'umano cor.
CORO Sì – piange, piange, è vero,
Ognor la creatura;
S'avvolge la natura,
In manto di dolor!
DOGE Senatori, sancite il voto estremo. – (*i Senatori s'appressano*)
Questo serto ducal la fronte cinga
Di Gabriele Adorno. –
Tu, Fiesco, compi il mio voler... Maria!!! (*spira*)
MARIA e GABRIELE Oh padre! ... (*s'inginocchiano davanti al cadavere*)



Arrigo Boito che collaborò con Verdi al rifacimento del libretto di *Simon Boccanegra* per la versione milanese al Teatro alla Scala (1881).

IL LIBRETTO

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti

di

FRANCESCO MARIA PIAVE

[*con aggiunte e modifiche di ARRIGO BOITO*]

Milano, Teatro alla Scala, 1881

SIMON BOCCANEGRA

Personaggi

Prologo

SIMON BOCCANEGRA, <i>corsaro al servizio della Repubblica genovese</i>	<i>baritono</i>
JACOPO FIESCO, <i>nobile genovese</i>	<i>basso</i>
PAOLO ALBIANI, <i>filatore d'oro genovese</i>	<i>basso</i>
PIETRO, <i>popolano di Genova</i>	<i>baritono</i>

Marinai, Popolo, Domestici di Fiesco ecc.

Dramma

SIMON BOCCANEGRA, <i>primo Doge di Genova</i>	<i>baritono</i>
MARIA BOCCANEGRA, <i>sua figlia, sotto il nome di AMELIA GRIMALDI</i>	<i>soprano</i>
JACOPO FIESCO, <i>sotto il nome d'ANDREA</i>	<i>basso</i>
GABRIELE ADORNO, <i>gentiluomo genovese</i>	<i>tenore</i>
PAOLO ALBIANI, <i>cortigiano favorito del Doge</i>	<i>basso</i>
PIETRO, <i>altro cortigiano</i>	<i>baritono</i>
UN CAPITANO <i>dei balestrieri</i>	<i>tenore</i>
UN'ANCELLA <i>di Amelia</i>	<i>mezzosoprano</i>

Soldati, Marinai, Popolo, Senatori, Corte del Doge ecc.

*L'azione è in Genova e sue vicinanze intorno alla metà del secolo XIV.
N.B. Tra il Prologo ed il Dramma passano 25 anni.*

PROLOGO

Una Piazza di Genova.

Nel fondo, la chiesa di San Lorenzo. A destra, il palazzo dei Fieschi, con gran balcone; nel muro di fianco al balcone è un'Immagine, davanti a cui arde un lanternino; a sinistra altre case. Varie strade conducono alla piazza. È notte.

SCENA PRIMA

PAOLO e PIETRO *in iscena, continuando un discorso.*

PAOLO
Che dicesti?... all'onor di primo abate Lorenzin, l'usuriere?...

PIETRO
Altro proponi
Di lui più degno!

PAOLO
Il prode, che da' nostri Mari cacciava l'african pirata,
E al ligure vessillo
Rese l'antica rinomanza altera.

PIETRO
Intesi... e il premio?...

PAOLO
Oro, possanza, onore.

PIETRO
Vendo a tal prezzo il popolar favore.

(si dan la mano; Pietro parte.)

SCENA SECONDA

PAOLO *solo.*

Aborriti patrizi,
Alle cime ove alberga il vostro orgoglio,
Disprezzato plebeo, salire io voglio.

SCENA TERZA

Detto e SIMONE che entra frettoloso.

SIMONE
Un amplesso... Che avvenne? – Da Savona Perché qui m'appellasti?

PAOLO
(misteriosamente)
All'alba eletto
Esser vuoi nuovo abate?

SIMONE
Io?... no.

PAOLO
Ducal corona?
Ti tenta

SIMONE
Vaneggi?

PAOLO
(con intenzione)
E Maria?

SIMONE
O vittima innocente
Del funesto amor mio!... Dimmi, di lei
Che sai? Le favellasti?...

PAOLO
(additando il palazzo Fieschi)
Prigioniera
Geme in quella magion...

SIMONE
Maria!

PAOLO
Negarla
Al Doge chi potria?

SIMONE
Misera!

PAOLO
Assenti?

SIMONE
Paolo...

CORO
Sì.

PAOLO
Tutto disposi... e sol ti chiedo
Parte ai perigli e alla possanza...

PIETRO
Un popolan...

SIMONE
Sia...

CORO
Ben dici... ma fra i nostri
Sai l'uom?

PAOLO
In vita e in morte?

PIETRO
Sì.

SIMONE
Sia.

CORO
E chi?... Risuoni il nome suo?...

PAOLO
S'appressa alcun... T'ascondi...
Per poco ancor, mistero ne circonda.

PAOLO
(avanzandosi)
Simone Boccanegra.

*(Simone s'allontana. Paolo si trae in disparte
presso il palazzo dei Fieschi.)*

CORO
Il Corsar?

PAOLO
Sì... il Corsaro all'alto scranno...

SCENA QUARTA

PAOLO, PIETRO, *Marinai e Artigiani.*

CORO
È qui?

PIETRO
All'alba tutti qui verrete?

PAOLO
Verrà.

CORO
Tutti.

CORO
E i Fieschi?

PIETRO
Niun pei patrizi?...

PAOLO
Taceranno.

CORO
Niuno. - A Lorenzino
Tutti il voto darem.

*(Chiama tutti intorno a sé; quindi, indicando il
palazzo de' Fieschi, dice loro con mistero:)*

PIETRO
Venduto è ai Fieschi.

L'altra magion vedete?... de' Fieschi è
[l'empio ostello,
Una beltà infelice geme sepolta in quello;
Sono i lamenti suoi la sola voce umana
Che risuonar s'ascolta nell'ampia tomba arcana.

CORO
Dunque chi fia l'eletto?

PIETRO
Un prode.

CORO
Già volgono più lune, che la gentil sembianza
Non allegrò i veroni della romita stanza;
Passando ogni pietoso invan mirar desia

La bella prigioniera, la misera Maria.

PAOLO
Si schiudon quelle porte solo al patrizio altero,
Che ad arte si ravvolge nell'ombre del mistero.
Ma vedi in notte cupa per le deserte sale
Errar sinistra vampa, qual d'anima infernale.

CORO
Par l'antro de' fantasmi!... Oh qual orror!...

PAOLO
Guardate,
(si vede il riverbero d'un lume)
La fatal vampa appare...

CORO
Oh ciel!...

PAOLO
V'allontanate.
Si caccino i demoni col segno della croce...
All'alba.

CORO
Qui.

PAOLO
Simon.

CORO
Simone ad una voce.

(partono)

SCENA QUINTA

FIESCO *esce dal palazzo.*

(rivolto al palazzo)
A te l'estremo addio, palagio altero,
Freddo sepolcro dell'angiolo mio!...
Né a proteggerti io valse!... Oh maledetto!...
(volgendosi all'Immagine)
E tu, Vergin, soffristi
Rapita a lei vaginal corona?...
Ma che dissi!... deliro!... ah, mi perdona!
Il lacerato spirito
Del mesto genitore

Era serbato a strazio
D'infamia e di dolore.
Il serto a lei de' martiri
Pietoso il cielo die'...
Resa al fulgor degli angeli,
Prega, Maria, per me.

(s'odono lamenti dall'interno del palazzo)

DONNE
È morta!... È morta!... a lei s'apron le sfere!...
Mai più!... mai più non la vedremo in terra!...

UOMINI
Miserere!... miserere!...

*(varie persone escono dal palazzo e, traversando
mestamente la piazza, s'allontanano)*

SCENA SESTA

Detto e SIMONE che ritorna in scena esultante.

SIMONE
Suona ogni labbro il mio nome. – O Maria,
Forse in breve potrai
Dirmi tuo sposo!... * Alcun veggo!... chi fia?

*(*scorge Fiesco)*

FIESCO
Simon?

SIMONE
Tu!

FIESCO
Qual cieco fato
A oltraggiarmi ti traeva?...
Sul tuo capo io qui chiedea
L'ira vindice del ciel.

SIMONE
Padre mio, pietade imploro
Supplichevole a' tuoi piedi...
Il perdono a me concedi...

FIESCO
Tardi è omai.

SIMONE

Non sii crudel.
Sublimarmi a lei sperai
Sovra l'ali della gloria,
Strappai serti alla vittoria
Per l'altare dell'amor!

FIESCO

Io fea plauso al tuo valore,
Ma le offese non perdono...
Te vedessi asceso in trono...

SIMONE

Taci...

FIESCO

Segno all'odio mio
E all'anàtema di Dio
È di Fiesco l'offensor.

SIMONE

Pace...

FIESCO

No, – pace non fora
Se pria l'un di noi non mora.

SIMONE

Vuoi col sangue mio placarti?
(gli presenta il petto)
Qui ferisci...

FIESCO

(ritraendosi con orgoglio)
Assassinarti?...

SIMONE

Sì, m'uccidi, e almen sepolta
Fia con me tant'ira...

FIESCO

Ascolta:
Se concedermi vorrai
L'innocente sventurata
Che nascea d'impuro amor,
Io, che ancor non la mirai,
Giuro renderla beata,
E tu avrai perdono allor.

SIMONE

No! poss'io!

FIESCO

Perché?

SIMONE

Rubella
Sorte lei rapì...

FIESCO

Favella.

SIMONE

Del mar sul lido fra gente ostile
Crescea nell'ombra quella gentile;
Crescea lontana dagli occhi miei,
Vegliava annosa donna su lei.
Di là una notte varcando, solo
Dalla mia nave scesi a quel suolo.
Corsi alla casa... n'era la porta
Serrata, muta!

FIESCO

La donna?

SIMONE

Morta.

FIESCO

E la tua figlia?...

SIMONE

Misera, trista,
Tre giorni pianse, tre giorni errò;
Scomparve poscia, né fu più vista,
D'allora indarno cercata io l'ho.

FIESCO

Se il mio desire compier non puoi
Pace non puote esser tra noi!
Addio, Simone...

(gli volge le spalle)

SIMONE

Coll'amor mio
Saprò placarti.

FIESCO

(freddo, senza guardarlo)
No.

SIMONE

M'odi.

FIESCO

Addio.

(s'allontana, poi si arresta in disparte ad osservare)

SIMONE

Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!

E tra cotesti rettili nascea

Quella pura beltà?... Vederla voglio...

Coraggio!

(va alla porta del palazzo e batte tre colpi)

Muta è la magion de' Fieschi?

Dischiuse son le porte!...

Quale mistero!... entriam.

(entra nel palazzo)

FIESCO

T'inoltra e stringi

Gelida salma.

SIMONE

(compare sul balcone)

Nessuno!... qui sempre

Silenzio e tenebra!...

(stacca il lanternino della Immagine, ed entra; si ode un grido poco dopo)

Maria!... Maria!...

FIESCO

L'ora suonò del tuo castigo...

SIMONE

(esce dal palazzo, atterrito)

È sogno!...

Sì; spaventoso, atroce sogno il mio!

VOCI

(da lontano)

Boccanegra!...

SIMONE

Quai voci!

VOCI

(più vicine)

Boccanegra!

SIMONE

Eco d'inferno è questo!...

SCENA SETTIMA

Detti, PAOLO, PIETRO, Marinai, Popolo d'ambo i sessi, con fiaccole accese.

PAOLO e PIETRO

Doge il popol t'acclama!

SIMONE

Via fantasmi!

PAOLO e PIETRO

Che di' tu?...

SIMONE

Paolo!... Ah!... una tomba...

PAOLO

Un trono!

FIESCO

(Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto!...

CORO

Viva Simon, del popolo l'eletto!!!

(s'alzano le fiaccole, le campane suonano a stormo... tamburi ecc... ed alle grida «Viva Simone» cala il sipario.)

ATTO PRIMO

*Giardino de' Grimaldi fuori di Genova.
Alla sinistra, il palazzo; di fronte, il mare.
Spunta l'aurora.*

SCENA PRIMA

AMELIA *osservando l'orizzonte*

Come in quest'ora bruna
Sorridon gli astri e il mare!
Come s'unisce, o luna,
All'onda il tuo chiaror!
Amante amplesso pare
Di due verginei cor!

Ma gli astri e la marina
Che pingono alla mente
Dell'orfana meschina?...
La notte atra, crudel,
Quando la ria morente
Sclamò: ti guardi il ciel.

O altero ostel, soggiorno
Di stirpe ancor più altera,
Il tetto disadorno
Non obliai per te!...
Solo in tua pompa austera
Amor sorride a me.

(è giorno)
S'inalba il ciel, ma l'amoroso canto
Non s'ode ancora!...
Ei mi terge ogni dì, come l'aurora
La rugiada dei fior, del ciglio il pianto.

UNA VOCE
(lontana)

Cielo di stelle orbato,
Di fior vedovo prato,
È l'alma senza amor.

AMELIA
Ciel!... la sua voce!... È desso!...
Ei s'avvicina!... oh gioia!...
«Tutto m'arride l'universo adesso!...»

UNA VOCE
(più vicina)

Se manca il cor che t'ama,
Non empiono tua brama
Oro, possanza, onor.

AMELIA
Ei vien!... l'amor
M'avvampa in sen
E spezza il fren
L'ansante cor!

SCENA SECONDA

Detta e GABRIELE dalla destra.

GABRIELE
Anima mia!

AMELIA
Perché sì tardi giungi?

GABRIELE
Perdona, o cara... I lunghi indugi miei
T'apprestano grandezza...

AMELIA
Pavento...

GABRIELE
Che?

AMELIA
L'arcano tuo conobbi...
A me il sepolcro appresti,
Il patibolo a te!...

GABRIELE
Che pensi?

AMELIA
Io amo
Andrea qual padre, il sai;
Pur m'atterrisce... In cupa
Notte non vi mirai
Sotto le tetre volte errar sovente
Torbidi, irrequieti?

GABRIELE
Chi?

AMELIA
 Tu, e Andrea,
 E Lorenzino, ed altri...

GABRIELE
 Ah taci... il vento
 Ai tiranni potria recar tai voci!
 Parlan le mura... un delator s'asconde
 Ad ogni passo...

AMELIA
 Tu tremi!...

GABRIELE
 I funesti
 Fantasmi scaccia!

AMELIA
 Fantasmi dicesti?
 Vieni a mirar la cerula
 Marina tremolante;
 Là Genova torreggia
 Sul talamo spumante;
 Là i tuoi nemici imperano,
 Vincerli indarno spero...
 Ripara i tuoi pensieri
 Al porto dell'amor.

GABRIELE
 Angiol che dall'empireo
 Piegasti a terra l'ale,
 E come faro sfolgori
 Sul tramite mortale,
 Non ricercar dell'odio
 I funebri misteri;
 Ripara i tuoi pensieri
 Al porto dell'amor.

AMELIA
(fissando a destra)
 Ah!

GABRIELE
 Che mai fia!

AMELIA
 Vedi quell'uom?... qual ombra
 Ogni di appar.

GABRIELE
 Forse un rival!

SCENA TERZA

Detti, un'ANCELLA, quindi PIETRO.

ANCELLA
(entrando)
 Del Doge
 Un messagger di te chiede.

AMELIA
 S'appressi.

(l'Ancella esce)

GABRIELE
(va per uscire)
 Chi sia veder vogl'io...

AMELIA
(fermandolo)
 T'arresta.

PIETRO
(inchinandosi ad Amelia)
 Il Doge,
 Dalle cacce tornando di Savona,
 Questa magion visitar brama.

AMELIA
 Il puote.

(Pietro parte)

SCENA QUARTA

GABRIELE ed AMELIA.

GABRIELE
 Il Doge qui?

AMELIA
 Mia destra a chieder viene.

GABRIELE
 Per chi?

AMELIA
 Pel favorito suo. – D'Andrea
 Vola in cerca... T'affretta... va'... prepara

Il rito nuzial... mi guida all'ara.

(a 2)

Sì, sì dell'ara il giubilo
Contrasti il fato avverso,
E tutto l'universo
Io sfiderò con te.
Innamorato anelito
È del destin più forte;
Amanti oltre la morte
Sempre vivrai con me.

(Amelia entra nel palazzo)

SCENA QUINTA

GABRIELE *va per uscire dalla destra e incontra*

ANDREA .

GABRIELE
(Propizio giunge Andrea!)

ANDREA

Sì mattutino

Qui?...

GABRIELE
A dirti...

ANDREA

Che ami Amelia.

GABRIELE
Tu che lei vegli con paterna cura
A nostre nozze assenti?

ANDREA

Alto mistero

Sulla vergine incombe.

GABRIELE

E qual?

ANDREA

Se parlo

Forse tu più non l'amerai.

GABRIELE

Non teme

Ombra d'arcani l'amor mio! T'ascolto.

ANDREA

Amelia tua d'umile stirpe nacque.

GABRIELE

La figlia dei Grimaldi!

ANDREA

No – la figlia

Dei Grimaldi morì tra consacrate
Vergini in Pisa. Un'orfana raccolta
Nel chiostro il dì che fu d'Amelia estremo
Ereditò sua cella...

GABRIELE

Ma come de' Grimaldi
Anco il nome predea?...

ANDREA

De' fuorusciti

Persegua le ricchezze il nuovo Doge;
E la mentita Amelia alla rapace
Man sottrarle potea.

GABRIELE

L'orfana adoro!

ANDREA

Di lei sei degno.

GABRIELE

A me fia dunque unita?

ANDREA

In terra e in ciel!

GABRIELE

Ah! tu mi dà la vita.

ANDREA

Vieni a me, ti benedico
Nella pace di quest'ora,
Lieto vivi e fido adora
L'angiol tuo, la patria, il ciel!

GABRIELE

Eco pia del tempo antico,
La tua voce è un casto incanto;
Serberà ricordo santo
De' tuoi detti il cor fedel.

(squilli di trombe.)

Ecco il Doge. Partiam. Ch'ei non ti scorga.

AMELIA

Possente... ma...

ANDREA

Ah! Presto il dì della vendetta sorga!

DOGE

Intendo...

A me inchinarsi sdegnano i Grimaldi...

Così risponde a tanto orgoglio il Doge...

(partono)

(le porge un foglio)

AMELIA

(leggendo)

Che veggo!... il lor perdono?

SCENA SESTA

DOGE, PAOLO e seguito, poi AMELIA dal palazzo.

DOGE

E denno a te della clemenza il dono.

DOGE

Paolo.

Dinne, perché in quest'eremo

Tanta beltà chiudesti?

PAOLO

Signor.

Del mondo mai le fulgide

Lusinghe non piangesti?

Il tuo rossor mel dice...

DOGE

Ci spronano gli eventi,

Di qua partir convien.

AMELIA

T'inganni, io son felice...

PAOLO

Quando?

DOGE

Agli anni tuoi l'amore...

DOGE

Allo squillo

AMELIA

Ah mi leggesti in core!

Dell'ora.

(ad un cenno del Doge il corteggio s'avvia dalla destra)

(Oh qual beltà!)

Amo uno spirto angelico

Che ardente mi riamava...

Ma di me acceso, un perfido,

L'òr de' Grimaldi brama...

DOGE

Paolo!

SCENA SETTIMA

AMELIA e il DOGE.

AMELIA

Quel vil nomasti!... E poiché tanta

Pietà ti muove dei destini miei,

DOGE

Favella il Doge

Vo' svelarti il segreto che m'ammanta...

Non sono una Grimaldi!...

Ad Amelia Grimaldi?

DOGE

Oh ciel... chi sei?...

AMELIA

Così nomata io sono.

AMELIA

Orfanella il tetto umile

DOGE

E gli esuli fratelli tuoi non punge

Desio di patria?

M'accoglieva d'una meschina,

Dove presso alla marina

Sorge Pisa...

DOGE

In Pisa tu?

AMELIA

Grave d'anni quella pia
Era solo a me sostegno;
Io provai del ciel lo sdegno,
Involata ella mi fu.
Colla tremola sua mano
Pinta effigie mi porgea,
Le sembianze esser dicea
Della madre ignota a me.
Mi baciò, mi benedisse,
Levò al ciel, pregando, i rai...
Quante volte la chiamai
L'eco sol risposta die'.

DOGE

(da sé)
(Se la speme, o ciel clemente,
Ch'or sorride all'alma mia,
Fosse sogno!... estinto io sia
Della larva al disparir!)

AMELIA

Come tetro a me dolente
S'appressava l'avvenir!

DOGE

Dinne... alcun là non vedesti?...

AMELIA

Uom di mar noi visitava...

DOGE

E Giovanna si nomava
Lei che i fati a te rapir?...

AMELIA

Sì.

DOGE

E l'effigie non somiglia
Questa?

*(trae dal seno un ritratto, lo porge ad Amelia,
che fa altrettanto)*

AMELIA

Uguali son!

DOGE

Maria!...

AMELIA

Il mio nome!...

DOGE

Sei mia figlia.

AMELIA

Io...

DOGE

M'abbraccia, o figlia mia.

AMELIA

Padre, padre il cor ti chiama!
Stringi al sen Maria che t'ama.

DOGE

Figlia!... a tal nome io palpito
Qual se m'aprisse i cieli...
Un mondo d'ineffabili
Letizie a me riveli;
Qui un paradiso il tenero
Padre ti schiuderà...
Di mia corona il raggio
La gloria tua sarà.

AMELIA

Padre, vedrai la vigile
Figlia a te sempre accanto;
Nell'ora malinconica
Asciugherò il tuo pianto...
Avrem gioie romite
Note soltanto al ciel;
Io la colomba mite
Sarò del regio ostel.

*(Amelia accompagnata dal padre fino alla
soglia, entra nel palazzo; il Doge la contempla
estatico mentre ella si allontana)*

SCENA OTTAVA

DOGE e PAOLO *dalla destra.*

PAOLO

Che rispose?

DOGE
Rinuncia a ogni speranza.

PAOLO
Doge, nol posso!...

DOGE
Il voglio.

(entra nelle stanze d'Amelia)

PAOLO
Il vuoi!... scordasti che mi devi il soglio?

SCENA NONA

PAOLO e PIETRO *dalla destra.*

PIETRO
(entrando)
Che disse?

PAOLO
A me negolla.

PIETRO
Che pensi tu?

PAOLO
Rapirla.

PIETRO
Come?

PAOLO
Sul lido a sera
La troverai solinga...
Si tragga al mio naviglio;
Di Lorenzin si rechi
Alla magion.

PIETRO
S'ei nega?

PAOLO
Digli che so sue trame,
E presterammi aita...
Tu gran mercede avrai...

PIETRO
Ella sarà rapita.

(escono.)

SCENA DECIMA

Sala del Consiglio nel Palazzo degli Abati.
Il DOGE, seduto sul seggio ducale; da un lato, dodici Consiglieri nobili; dall'altro lato, dodici Consiglieri popolari. Seduti a parte, quattro Consoli del mare e i Connestabili. PAOLO e PIETRO stanno sugli ultimi seggi dei popolari. Un Araldo.

DOGE
Messeri, il re di Tartaria vi porge
Pegni di pace e ricchi doni e annunzia
Schiuso l'Eusin alle liguri prore.
Acconsentite?

TUTTI
Sì.

DOGE
Ma d'altro voto
Più generoso io vi richiedo.

ALCUNI
Parla.

DOGE
La stessa voce che tuonò su Rienzi,
Vaticinio di gloria e poi di morte,
Or su Genova tuona. – Ecco un messaggio
(mostrando uno scritto)
Del romito di Sorga, ei per Venezia
Supplica pace...

PAOLO
(interrompendolo)
Attenda alle sue rime
Il cantor della bionda Avignonese.

TUTTI
(ferocemente)
Guerra a Venezia!

DOGE
E con quest'urlo atroce
Fra due liti d'Italia erge Caino

La sua clava cruenta! – Adria e Liguria
Hanno patria comune.

TUTTI
È nostra patria
Genova.

(tumulto lontano)

PIETRO
Qual clamor!

ALCUNI
D'onde tai grida?

PAOLO
(balzando e dopo essere accorso al verone)
Dalla piazza de' Fieschi.

TUTTI
(alzandosi)

Una sommossa!

PAOLO
(è sempre alla finestra, lo ha raggiunto Pietro)
Ecco una turba di fuggenti.

DOGE
Ascolta.
(il tumulto si fa più forte)

PAOLO
(origliando)
Si sperdon le parole...

VOCI INTERNE
Morte!

PAOLO
(a Pietro)
È lui?

DOGE
(che ha udito ed è presso al verone)
Chi?

PIETRO
Guarda.

DOGE
(guardando)
Ciel! Gabriele Adorno

Dalla plebe inseguito... accanto ad esso
Combatte un Guelfo. A me un araldo.

PIETRO
(sommesso)
Fuggi o sei còlto.) (Paolo,

DOGE
(guardando Paolo che s'avvia)
Consoli del mare,
Custodite le soglie! Olà, chi fugge
È un traditor.

(Paolo confuso s'arresta)

VOCI
(in piazza)
Morte ai patrizi!

CONSIGLIERI NOBILI
(sguainando le spade)
All'armi!

VOCI
(in piazza)
Viva il popolo!

CONSIGLIERI POPOLANI
(sguainando le spade)
Evviva!

DOGE
E che? voi pure?
Voi: qui!! vi provocate?

VOCI
(in piazza)
Morte al Doge.

DOGE
(ergendosi con possente alterezza; sarà giunto l'araldo)

(Morte al Doge? Sta ben. – Tu, araldo, schiudi
Le porte del palagio e annuncia al volgo
GentileSCO e plebeo ch'io non lo temo,
Che le minacce udii, che qui li attendo...
Nelle guaine i brandi.

(ai Consiglieri, che ubbidiscono)

VOCI
(*in piazza*)
Armi! saccheggio!
Fuoco alle case!

ALTRE VOCI
Ai trabocchi!

ALTRE
Alla gogna!

DOGE
Squilla la tromba dell'araldo... ei parla...
(*una tromba lontana. Tutti stanno attenti ori-
gliando. Silenzio*)
Tutto è silenzio...

UNO SCOPPIO DI GRIDA
Evviva!

VOCI
(*più vicine*)
Evviva il Doge!

DOGE
Ecco le plebi!

SCENA UNDICESIMA

Irrompe la folla dei popolani, i Consiglieri ecc. ecc., molte donne, alcuni fanciulli, il DOGE, PAOLO, PIETRO. I Consiglieri nobili sempre divisi dai popolani. ADORNO e FIESCO afferrati dal popolo.

POPOLO
Vendetta! vendetta!
Spargasi il sangue del fiero uccisor!

DOGE
(*ironicamente*)
Quest'è dunque del popolo la voce?
Da lungi tuono d'uragan, da presso
Grido di donne e di fanciulli. – Adorno,
Perché impugni l'acciar?

GABRIELE
Ho trucidato
Lorenzino.

POPOLO
Assassin!

GABRIELE
Ei la Grimaldi
Avea rapita.

DOGE
(*Orror!*)

POPOLO
Menti!

GABRIELE
Quel vile
Pria di morir disse che un uom possente
Al crimine l'ha spinto.

PIETRO
(*a Paolo*)
(*Ah! sei scoperto!*)

DOGE
(*in agitazione*)
E il nome suo?

GABRIELE
(*fissando il Doge con tremenda ironia*)
T'acqueta! il reo si spense
Pria di svelarlo.

DOGE
Che vuoi dir?

GABRIELE
(*terribilmente*)
Pel cielo!
Uom possente tu se'!

DOGE
(*a Gabriele*)
Ribaldo!

GABRIELE
(*al Doge, slanciandosi*)
Audace
Rapitor di fanciulle!

ALCUNI
Si disarmi!

GABRIELE
Empio corsaro incoronato! muori!
(divincolandosi e correndo per ferire il Doge)

SCENA DODICESIMA

AMELIA *e detti.*

AMELIA
(entrando ed interponendosi fra Gabriele e il Doge)
Ferisci!

DOGE
Amelia!

TUTTI
Amelia!

AMELIA
O Doge... ah, salva...
Salva l'Adorno tu.

DOGE
(alle guardie che si sono impossessate di Gabriele per disarmarlo)
Nessun l'offenda.
Cade l'orgoglio e al suon del suo dolore
Tutta l'anima mia parla d'amore...
Amelia, di' come tu fosti rapita
E come al periglio potesti scampar.

AMELIA
Nell'ora soave che all'estasi invita
Soletta men givo sul lido del mar.
Mi cingon tre sgherri... m'accoglie un naviglio.

POPOLO
Orror!

AMELIA
Soffocati non valsero i gridi.
Io svenni e al novello dischiuder del ciglio
Lorenzo in sue stanze presente mi vidi...

TUTTI
Lorenzo!

AMELIA
Mi vidi prigion dell'infame!
Io ben di quell'alma sapea la viltà.
Al Doge, gli dissi, fien note tue trame,
Se a me sull'istante non dà libertà.
Confuso di tema, mi schiuse le porte...
Salvarmi l'audace minaccia potea...

TUTTI
Ei ben meritava, quell'empio, la morte.

AMELIA
V'è un più nefando che illeso qui sta.

TUTTI
Chi dunque?

AMELIA
(fissando Paolo che sta dietro un gruppo di persone)
Ei m'ascolta... discerno le smorte
Sue labbra.

DOGE E GABRIELE
Chi è dunque?

POPOLANI
(minacciosi)
Un patrizio.

NOBILI
(come sopra)
Un plebeo.

POPOLANI
(ai nobili)
Abbasso le spade!

AMELIA
Terribili gridi!

NOBILI
(ai popolani)
Abbasso le scuri!

AMELIA
Pietà!

DOGE
(possentemente)
Fratricidi!!!

Plebe! Patrizi! Popolo
Dalla feroce storia!
Erede sol dell'odio
Dei Spinola dei D'Oria,
Mentre v'invita estatico
Il regno ampio dei mari,
Voi nei fraterni lari
Vi lacerate il cor.
Piango su voi, sul placido
Raggio del vostro clivo,
Là dove invan germoglia
Il ramo dell'ulivo.
Piango sulla mendace
Festa dei vostri fior,
E vo gridando: pace!
E vo gridando: amor!

AMELIA
(a Fiesco)
(Pace! lo sdegno immenso
Nascondi per pietà!
Pace! t'ispiri un senso
Di patria carità.)

PIETRO
(a Paolo)
(Tutto falli, la fuga
Sia tua salvezza almen.)

PAOLO
(a Pietro)
(No, l'angue che mi fruga
È gonfio di velen.)

GABRIELE
(Amelia è salva, e m'ama!
Sia ringraziato il ciel!
Disdegna ogn'altra brama
L'animo mio fedel.)

FIESCO
(O patria! a qual mi serba
Vergogna il mio sperar!
Sta la città superba
Nel pugno d'un corsar!)

CORO
(fissando il Doge)
Il suo commosso accento
Sa l'ira in noi calmar;
Vol di soave vento

Che rasserena il mar.

GABRIELE
(*offrendo la spada al Doge*)
Ecco la spada.

DOGE
Questa notte sola
Qui prigionio sarai, finché la trama
Tutta si scopra. – No, l'altera lama
Serba, non voglio che la tua parola.

GABRIELE
E sia!

DOGE
(*con forza terribile*)
Paolo!

PAOLO
(*sbucando dalla folla, allibito*)
Mio Duce!

DOGE
(*con tremenda maestà e con violenza sempre
più formidabile*)

In te risiede
L'austero dritto popolar, è accolto
L'onore cittadin nella tua fede:
Bramo l'ausiglio tuo... V'è in queste mura
Un vil che m'ode e impallidisce in volto,
Già la mia man l'afferra per le chiome.
Io so il suo nome... È nella sua paura.
Tu al cospetto del ciel e al mio cospetto
Sei testim. – Sul manigoldo impuro
Piombi il tuon del mio detto:
(*con immensa forza*)
Sia maledetto! e tu ripeti il giuro.

PAOLO
(*atterrito e tremante*)
Sia maledetto... (Orror!)

TUTTI
Sia maledetto!!!

PAOLO
Tu rifiuti?

FIESCO
Sì

PAOLO
Al carcer ten va.

(Fiesco parte dalla destra; Gabriele fa per seguirlo, ma è arrestato da Paolo)

SCENA QUARTA

PAOLO e GABRIELE.

PAOLO
Udisti?

GABRIELE
Vil disegno!

PAOLO
Amelia dunque mai tu non amasti?

GABRIELE
Che dici?

PAOLO
È qui.

GABRIELE
Qui Amelia?

PAOLO
E del vegliardo
Segno è alle infami dilettanze.

GABRIELE
Astuto
Dimon, cessa...
(Paolo corre a chiuder la porta di destra)
Che fai?

PAOLO
Da qui ogni varco t'è conteso. – Ardisci
Il colpo... O sepoltura
Avrai fra queste mura.

(parte frettoloso dalla porta di sinistra, che si chiude dietro)

SCENA QUINTA

GABRIELE *solo.*

O inferno! Amelia qui! L'ama il vegliardo!
E il furor che m'accende
M'è conteso sfogar!... Tu m'uccidesti
Il padre... tu m'involi il mio tesoro...
Trema, iniquo... già troppa era un'offesa,
Doppia vendetta hai sul tuo capo accesa.
Sento avvampar nell'anima
Furente gelosia;
Tutto il suo sangue spegnerne
L'incendio non potria;
S'ei mille vite avesse,
Se mieterle potesse
D'un colpo il mio furor,
Non sarei sazio ancor.
Che parlo!... Ohimè... deliro...
Piango!... pietà, gran Dio, del mio martiro!...
Pietoso cielo, rendila,
Rendila a questo core,
Pura siccome l'angelo
Che veglia al suo pudore;
Ma se una nube impura
Tanto candor m'oscura,
Priva di sue virtù,
Ch'io non la vegga più.

SCENA SESTA

Detto ed AMELIA dalla sinistra.

AMELIA
Tu qui?...

GABRIELE
Amelia!

AMELIA
Chi il varco t'apria?

GABRIELE
E tu come qui?

AMELIA
Io...

GABRIELE
Ah, sleale!

AMELIA
Ah crudele!...

GABRIELE
Il tiranno ferale...

AMELIA
Il rispetta...

GABRIELE
Egli t'ama...

AMELIA
Santo...
D'amor

GABRIELE
E tu?

AMELIA
L'amo al pari...

GABRIELE
E t'ascolto,
Né t'uccido?

AMELIA
Infelice!... mel credi,
Pura io sono...

GABRIELE
Favella...

AMELIA
Concedi
Che il segreto non aprasi ancor.

GABRIELE
Parla – in tuo cor virgineo
Fede al diletto rendi –
Il tuo silenzio è funebre
Vel che su me distendi.
Dammi la vita o il feretro,
Sdegno la tua pietà.

AMELIA
Sgombra dall'alma il dubbio...
Santa nel petto mio
L'immagin tua s'accoglie
Come nel tempio Iddio.
No, procellosa tenebra

Un ciel d'amor non ha.
(s'ode uno squillo)
Il Doge vien. Scampo non hai. T'ascondi!

GABRIELE
No.

AMELIA
Il patibol t'aspetta.

GABRIELE
Io non lo temo.

AMELIA
Nell'ora stessa teco avrò morte...
Se non ti move di me pietà.

GABRIELE
Di te pietade?... *(tra sé)* (Lo vuol la sorte...
Si compia il fato... Egli morrà...)

(Amelia nasconde Gabriele sul poggiolo)

SCENA SETTIMA

Detta e il DOGE, ch'entra dalla destra leggendo un foglio.

DOGE
Figlia!...

AMELIA
Si afflito, o padre mio?

DOGE
T'inganni...
Ma tu piangevi.

AMELIA
Io?

DOGE
La cagion m'è nota
Delle lagrime tue... Già mel dicesti...
Ami; e se degno fia
Di te l'eletto del tuo core...

AMELIA
O padre,
Fra' Liguri il più prode, il più gentile...

DOGE
Il noma.

AMELIA
Adorno...

DOGE
Il mio nemico!

AMELIA
Padre!...

DOGE
Vedi qui scritto il nome suo?... congiura
Coi Guelfi...

AMELIA
Ciell!... perdonagli!...

DOGE
Nol posso.

AMELIA
Con lui morirò...

DOGE
L'ami cotanto?

AMELIA
L'amo
D'ardente, d'infinito amor. O al tempio
Con lui mi guida, o sovra entrambi cada
La scure del carnefice...

DOGE
O crudele
Destino! O dileguate mie speranze!
Una figlia ritrovo; ed un nemico
A me la invola... Ascolta:
S'ei ravveduto...

AMELIA
Il fia...

DOGE
Forse il perdono

Allor...

AMELIA
Padre adorato!

DOGE
Ti ritraggi...
Attender qui degg'io l'aurora...

AMELIA
Lascia

Ch'io vegli al fianco tuo...

DOGE
No, ti ritraggi...

AMELIA
Padre!...

DOGE
Il voglio...

AMELIA
(*entrando a sinistra*)
(Gran Dio! come salvarlo?)

SCENA OTTAVA

Il DOGE e GABRIELE nascosto.

DOGE
Doge! ancor proveran la tua clemenza
I traditori? Di paura segno
Fora il castigo. – M'ardono le fauci.
(*versa dall'anfora nella tazza e beve*)
Perfin l'onda del fonte è amara al labbro
Dell'uom che regna... O duol... la mente è
[oppressa...
Stanche le membra... ahimè... mi vince il sonno
(*siede*)
Oh! Amelia... ami... un nemico...
(*s'addormenta*)

GABRIELE
(*entra con precauzione, s'avvicina al Doge e lo
contempla*)
Ei dorme!... quale
Sento ritegno?... È reverenza o tema?...
Vacilla il mio voler?... Tu dormi, o veglio,
Del padre mio carnefice, tu mio
Rival!... Figlio d'Adorno!... la paterna
Ombra ti chiama vindice.

(brandisce un pugnale e va per trafiggere il Doge, ma Amelia, che era ritornata, va rapidamente a porsi tra esso e il padre)

DOGE
Il dirai fra i tormenti...

GABRIELE
La morte,
Tui supplizi non temo.

AMELIA
Ah pietà!

SCENA NONA

Detti e AMELIA.

AMELIA
Insensato!
Vecchio inerme il tuo braccio colpisce?

GABRIELE
Tua difesa mio sdegno raccende.

AMELIA
Santo, il giuro, è l'amor che ci unisce,
Né alle nostre speranze contende.

GABRIELE
Che favelli?...

DOGE
(destandosi)
Ah!

AMELIA
Nascondi il pugnale!
Vien... ch'ei t'oda...

GABRIELE
Prostrarmi al suo piede?

DOGE
(entra improvvisamente fra loro, dicendo a Gabriele)
Ecco il petto... colpisci, sleale!

GABRIELE
Sangue il sangue d'Adorno ti chiede.

DOGE
E fia ver?... chi t'apria queste porte?

AMELIA
Non io.

GABRIELE
Niun quest'arcano saprà.

DOGE
Ah, quel padre tu ben vendicasti,
Che da me contristato già fu...
Un celeste tesor m'involasti...
La mia figlia...

GABRIELE
Suo padre sei tu!!!
Perdono, Amelia. Indomito,
Geloso amor fu il mio.
Doge, il velame squarciasi...
Un assassin son io...
Dammi la morte; il ciglio
A te non oso alzar.

AMELIA
*(Madre, che dall'empireo
Proteggi la tua figlia,
Del genitore all'anima
Meco pietà consiglia...
Ei si rendea colpevole
Solo per troppo amor.)*

DOGE
*(D'egg'io salvarlo e stendere
La mano all'inimico?
Sì, pace splenda ai Liguri,
Si plachi l'odio antico,
Sia d'amistanze italiche
Il mio sepolcro altar.)*

CORO INTERNO
All'armi, all'armi, o Liguri,
Patrio dover v'appella.
Scoppiò dell'ira il folgore,
È notte di procella.
Le guelfe spade cingano
Di tirannia lo spalto;
Del coronato veglio,
Su, alla magion, l'assalto.

AMELIA
(corre al poggiolo)
Quai gridi?

GABRIELE
I tuoi nemici...

DOGE
Il so.

AMELIA
(sempre alla finestra)
S'addensa
Il popolo.

DOGE
(a Gabriele)
T'unisci a' tuoi...

GABRIELE
Ch'io pugni
Contro di te?... mai più.

DOGE
Dunque messaggio
Ti reca a lor di pace,
E il sole di domani
Non sorga a rischiarar fraterne stragi.

GABRIELE
Teco a pagnar ritorno,
Se la clemenza tua non li disarmi.

DOGE
(accennando Amelia)
Sarà costei tuo premio.

GABRIELE E AMELIA
O inaspettata gioia!

AMELIA
O padre!

DOGE E GABRIELE
(snudando le spade)
All'armi!

ATTO TERZO

Interno del Palazzo Ducale.

Di prospetto, grandi aperture dalle quali si scorgerà Genova illuminata a festa: in fondo, il mare.

SCENA PRIMA

UN CAPITANO *dei balestrieri, con FIESCO, dalla destra, poi dalla sinistra* PAOLO *in mezzo alle guardie.*

GRIDA
(interne)
Evviva il Doge!

ALTRE GRIDA
Vittoria! Vittoria!

CAPITANO
(rimettendo a Fiesco la sua spada)
Liberi sei: ecco la spada.

FIESCO
E i Guelfi?

CAPITANO
Sconfitti.

FIESCO
O triste libertà!
(a Paolo)
Che?... Paolo?!
Dove sei tratto?

PAOLO
(arrestandosi)
All'estremo supplizio.
Il mio demonio mi cacciò fra l'armi
Dei rivoltosi e là fui còlto; ed ora
Mi condanna Simon; ma da me prima
Fu il Boccanegra condannato a morte.

FIESCO
Che vuoi dir?

PAOLO
Un velen..., più nulla io temo,

Gli divora la vita.

FIESCO
(a Paolo)
Infame!

PAOLO
Ei forse
Già mi precede nell'avel!...

CORO INTERNO
(Dal sommo delle sfere)
Proteggili, Signor;
Di pace sien foriere
Le nozze dell'amor.)

PAOLO
Ah! orrore!!
Quel canto nuzial, che mi persegue,
L'odi?... in quel tempio Gabriele Adorno
Sposa colei ch'io trafugava...

FIESCO
(sguainando la spada)
Amelia?!
Tu fosti il rapitor?!... Mostro!!

PAOLO
Ferisci.

FIESCO
(trattenendosi)
Non lo sperar; sei sacro alla bipenne.
(le guardie trascinano Paolo fuori di scena)

SCENA SECONDA

FIESCO *solo.*
Inorridisco!... no, Simon, non questa
Vendetta chiesi, d'altra meta degno
Era il tuo fato. – Eccolo... il Doge. Alfine
È giunta l'ora di trovarci a fronte!

(si ritira in un angolo d'ombra)

SCENA TERZA

Il DOGE: lo precede il CAPITANO con un trombettiere, FIESCO in disparte.

CAPITANO
(al verone)

Cittadini! per ordine del Doge
S'estinguano le faci e non s'offenda
Col clamor del trionfo i prodi estinti.

(esce seguito dal trombettiere)

DOGE
M'ardon le tempia... un'atra vampa sento
Serpeggiar per le vene... Ah! ch'io respiri
L'aura beata del libero cielo!
Oh refrigerio!... La marina brezza!...
Il mare!... il mare!... quale in rimirarlo
Di glorie e di sublimi rapimenti
Mi si affaccian ricordi! il mare!... il mare!...
Perché in suo grembo non trovai la tomba!...

FIESCO
(avvicinandosi)
Era meglio per te!

DOGE
Chi osò inoltrarsi?...

FIESCO
Chi te non teme...

DOGE
(verso la destra chiamando)
Guardie?

FIESCO
Invan le appelli...
Non son qui i sgherri tuoi –
M'ucciderai, ma pria m'odi...

FIESCO
Che vuoi?

(i lumi della città e del porto cominciano a spegnersi)

FIESCO
Delle faci festanti al barlume
Cifre arcane, funebri vedrai.

Tua sentenza la mano del nume
Sovra queste pareti vergò.

Di tua stella s'eclissano i rai;
La tua porpora in brani già cade;
Vincitor fra le larve morrai
Cui la tomba tua scure negò.

DOGE
Quale accento?

FIESCO
Lo udisti un'altra volta.

DOGE
Fia ver? – Risorgon dalle tombe i morti!

FIESCO
Non mi ravvisi tu?

DOGE
Fiesco!

FIESCO
Simone,
I morti ti salutano!

DOGE
Gran Dio!...
Compiuto è alfin di quest'alma il desio!

FIESCO
Come fantasima
Fiesco t'appar,
Antico oltraggio
A vendicar.

DOGE
Di pace nunzio
Fiesco sarà,
Suggella un angelo
Nostra amistà.

FIESCO
Che dici?

DOGE
Un tempo il tuo perdon m'offristi...

FIESCO
Io?

DOGE

Se a te l'orfanella concedea
Che perduta per sempre allor piangea.
In Amelia Grimaldi a me fu resa,
E il nome porta della madre estinta.

FIESCO

Cielo!... perché mi splende il ver sì tardi?

DOGE

Piangi?... Perché da me volgi gli sguardi?...

FIESCO

Piango, perché mi parla
In te del ciel la voce;
Sento rampogna atroce
Fin nella tua pietà.

DOGE

Vien, ch'io ti stringa al petto,
O padre di Maria;
Balsamo all'alma mia
Il tuo perdon sarà.

FIESCO

Ahimè! morte sovrasta... un traditore
Il velen t'apprestò.

DOGE

Tutto favella,
Il sento, a me d'eternità...

FIESCO

Crudele
Fato!

DOGE

Ella vien...

FIESCO

Maria...

DOGE

Taci, non dirle...
Anco una volta benedirli voglio.

(s'abbandona sopra un seggiolone)

SCENA ULTIMA

Detti, MARIA, GABRIELE, Senatori, Dame, Gentil-uomini, Paggi con torce ecc. ecc.

MARIA

(vedendo Fiesco)
Chi veggo!...

DOGE

Vien...

GABRIELE

(Fiesco!)

MARIA

(a Fiesco)

Tu qui!

DOGE

Deponi
La meraviglia – In Fiesco il padre vedi
Dell'ignota Maria, che ti die' vita.

MARIA

Egli?... Fia ver?

FIESCO

Maria!...

MARIA

Oh gioia! Dunque
Gli odii funesti han fine!...

DOGE

(grave)
Tutto finisce, o figlia...

MARIA

Qual ferale
Pensier t'attrista sì sereni istanti?

DOGE

Maria, coraggio... A gran dolor t'appresta...

MARIA E GABRIELE

Quali accenti! oh terror!

DOGE

Per me l'estrema
Ora suonò!

(sorpresa generale)

MARIA E GABRIELE

Che parli?...

DOGE

Ma l'Eterno

In tue braccia, o Maria,
Mi concede spirar...

MARIA E GABRIELE

(cadendo ai piedi del Doge)

Possibil fia?...

DOGE

*(sorge e, imponendo sul loro capo le mani,
solleva gli occhi al cielo e dice:)*

Gran Dio, li benedici
Pietoso dall'empiro;
A lor del mio martiro
Cangia le spine in fior.

MARIA

No, non morrai, l'amore
Vinca di morte il gelo;
Risponderà dal cielo
Pietade al mio dolor.

GABRIELE

O padre, o padre, il seno
Furia mi squarcia atroce...
Come passò veloce
L'ora del lieto amor!

FIESCO

Ogni letizia in terra
È menzognero incanto;
D'interminato pianto
Fonte è l'umano cor.

DOGE

T'appressa, o figlia... io spiro...
Stringi... il morente... al cor!...

CORO

Sì, – piange, piange, è vero,
Ognor la creatura;
S'avvolge la natura
In manto di dolor!

DOGE

Senatori, sancite il voto estremo –
(i Senatori s'appressano)

Questo serto ducal la fronte cinga
Di Gabriele Adorno –

Tu, Fiesco, compi il mio voler... Maria!!!

(spira)

MARIA E GABRIELE

(s'inginocchiano davanti al cadavere)
Oh padre!

FIESCO

*(s'avvicina al verone circondato da' Senatori e
Paggi, che alzano le fiaccole)*

Genovesi!... In Gabriele
Adorno il vostro Doge or acclamate.

VOCI

(dalla piazza)
No – Boccanegra!!!

FIESCO

È morto...
Pace per lui pregate!...

*(lenti e gravi tocchi di campana. Tutti s'in-
ginocchiano.)*

SIMON BOCCANEGRA IN BREVE

Le due versioni del *Simon Boccanegra* – risalenti, rispettivamente, al 1857 e al 1881 – offrono la possibilità d'un interessante raffronto tra la prima maturità artistica di Verdi e la sua tarda fase creativa.

La versione del '57 fu il penultimo frutto della collaborazione con Francesco Maria Piave (conclusa nel 1862 dalla *Forza del destino*), già autore di numerosi libretti verdiani fra i quali *Ernani*, *Rigoletto* e *Traviata*. La genesi del *Simon Boccanegra* venne dalla proposta per una nuova opera avanzata a Verdi dalla dirigenza del Teatro La Fenice nella primavera 1856. Fu Verdi a scegliere il soggetto, mutuandolo dal dramma omonimo scritto nel 1843 dal drammaturgo spagnolo Antonio García Gutiérrez, al cui repertorio aveva già attinto col *Trovatore*. Quasi naturale fu il ricorso, per la stesura del libretto, a Piave (impiegato, nel medesimo periodo, come direttore di palcoscenico del teatro veneziano), il cui ruolo fu prezioso anche come intermediario col Teatro veneziano e con gli ambienti della censura. Al controllo sulla preparazione del libretto Verdi dovette attendere da lontano, essendo costretto a Parigi da vicissitudini legali; fu così che, all'insaputa di Piave, si avvale anche della collaborazione di Giuseppe Montanelli, patriota italiano esule nella capitale francese in seguito alla condanna ai lavori forzati a vita per la partecipazione ai moti toscani del '49.

L'esito della prima rappresentazione (12 marzo 1857) fu infelice. In una lettera alla contessa Maffei, Verdi stesso lo paragonò a un precedente, clamoroso, insuccesso veneziano: «Il *Boccanegra* ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credeva di aver fatto qualcosa di passabile, ma pare che mi sia

sbagliato». A differenza di *Traviata*, tuttavia, al *Boccanegra* non arrise in seguito una piena riabilitazione: non ne risultò infatti complessivamente migliore l'accoglienza nel resto d'Italia. Trionfò a Reggio Emilia e Napoli, piacque a Roma, crollò a Firenze e Milano. Le osservazioni della critica presente alla "prima" veneziana riassumono le principali perplessità suscitate: la «Gazzetta privilegiata di Venezia» affermò essere la musica del *Boccanegra* «troppo grande e severa», insomma «di quelle che non fanno subito colpo», non da ultimo perché caratterizzata da una «tinta lugubre». Quest'ultima osservazione trovò eco in altre voci, tutte rispettose del genio verdiano, ma che lamentavano eccessive «oscurità», «severità» ed «astrusità armoniche». Circolò persino una voce – con ogni probabilità infondata – che riferiva d'una organizzatissima *claque* ostile facente capo a Meyerbeer...

Che Verdi, con le sue scelte musicali, avesse frustrato radicate aspettative del pubblico, è fin troppo evidente; e tuttavia nessuno se ne chiese, in fondo, il perché: la trama del *Simone* inscena una vicenda imperniata sulla tragica disumanità dell'odio politico, della sete di potere, del desiderio di vendetta e della ragion di stato. La carenza, in quest'opera, di leggiadria e di epidermica piacevolezza è immediata conseguenza di questo fondamentale aspetto del testo: a chiunque riconosca la primarietà della ragione drammaturgica – vale a dire la centralità, per l'ideazione musicale, degli eventi presentati in scena – la «tinta» oscura della musica verdiana sarebbe dovuta apparire come una necessità non meno che assoluta.

Verdi restò affezionato al *Boccanegra*, ma

non fu impermeabile alle perplessità del pubblico: il suo atteggiamento verso questo lavoro mantenne qualche ambivalenza, riscontrabile nelle espressioni ironico-affettuose ad esso riservate («Gli ho voluto bene come si vuol bene al figlio gobbo», «Tavolo zoppo», «gambe storte», «cane ben bastonato»). Significativo è che, in vista del successivo *Ballo in maschera*, accantonasse per «soverchia monotonia» progetti di lavori caratterizzati da «punti di scena interessantissimi, ma senza varietà», con «una corda sola, elevata [...] ma pur sempre la stessa»; eppure il “caso” *Boccanegra* rimase per Verdi un capitolo non completamente chiuso: fu Giulio Ricordi, nel 1879, a proporre l'idea d'una revisione, suscitando sulle prime il netto rifiuto del compositore («ho ricevuto [...] un grosso pacco che suppongo una partitura di *Simone!* Se [...] verrete a S. Agata di qui a sei mesi, un anno, due, tre, ecc. la troverete intatta come me l'avete mandata. Vi dissi [...] che detesto le cose inutili»).

Convinto d'aver terminato la propria carriera creativa, Verdi riteneva «meglio finire coll'*Aida* e colla Messa [il Requiem, del 1874] che con un *arrangement*... Già dal 1880, tuttavia, era alle prese col nuovo *Simone*. Trattandosi della prima collaborazione con Boito (il librettista degli ultimi due capolavori verdiani), la revisione rappresentò fra l'altro una sorta di prova generale in vista di *Otello*, il cui libretto, frattanto, Verdi aveva ricevuto (ma senza accettare di prender alcun impegno).

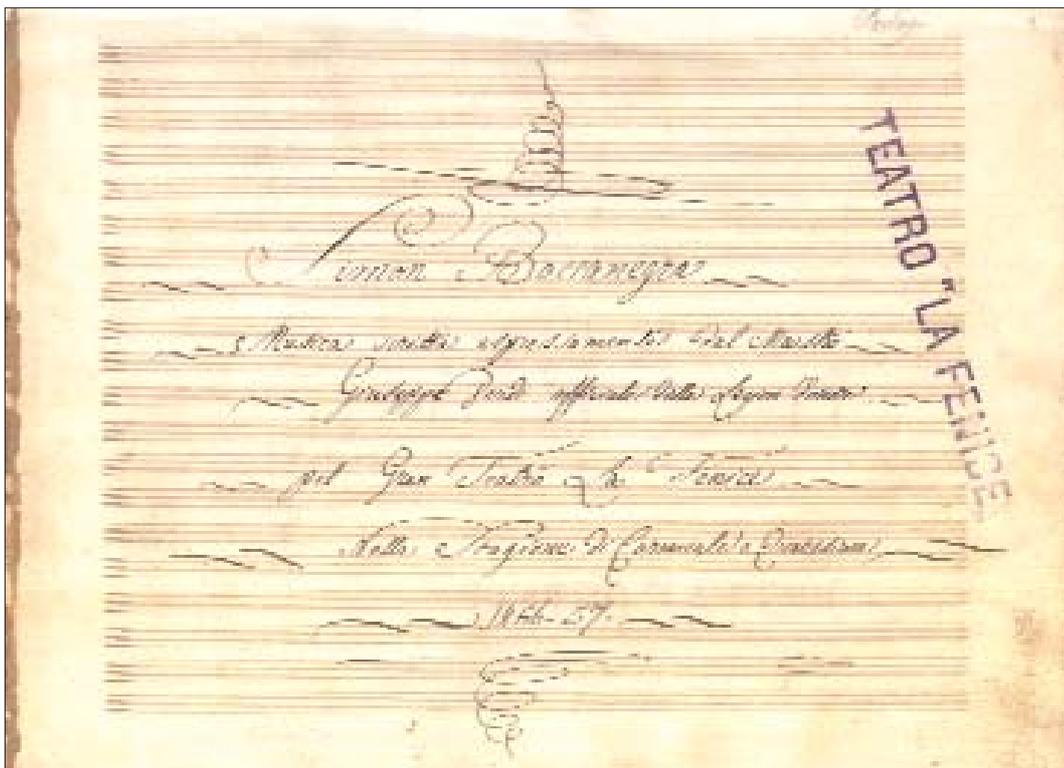
Nel tempo trascorso fra le due versioni grandi cambiamenti erano intervenuti tanto nella concezione verdiana quanto nella storia dell'opera europea: Wagner aveva esplorato la possibilità d'un dramma musicale non

più articolato nelle strutture organizzate e regolari della “scena”, ma in forme aperte e spanse ad unità strutturali corrispondenti agli atti. Non molto dissimile, sotto questo aspetto, era stata anche l'evoluzione di Verdi, maturata anche grazie alle nuove esperienze nel genere del *grand-opéra* con *Don Carlos* (1867) e *Aida* (1871). Tutto ciò non poteva non riflettersi anche sulla revisione del *Boccanegra*, la cui struttura originaria rientrava nel canone della tipica articolazione in forma chiusa del melodramma italiano dell'Ottocento, e la cui rielaborazione, per contro, mirò *in primis* alla continuità del discorso musicale.

Nel dettaglio, il più vistoso intervento ebbe luogo nella seconda parte del primo atto: qui inni e danze vennero sostituiti dalla torva scena del Consiglio e dall'impressionante episodio della maledizione di Paolo. Complessivamente l'intervento comportò tagli, sostituzioni (il giuramento fra Adorno e Fiesco, ad esempio, venne sostituito dalla benedizione di quest'ultimo), e anche modifiche nella strumentazione, nella cui arte Verdi s'era nel frattempo molto raffinato, soprattutto in forza dell'esperienza con i due citati *grand-opéra*.

La nuova versione esordì con grande successo il 24 marzo 1881 alla Scala di Milano. Nonostante la felice accoglienza, la fortuna di quest'opera non fu, nemmeno nella nuova veste, immediata e unanime: la definitiva rinascita e consacrazione del *Simone* è storia del Novecento; storia che – può forse sorprendere – prese le mosse negli anni Trenta in Germania e di là si trasmise ai palcoscenici italiani ed internazionali.

(GIANNI RUFFIN)



Frontespizio della partitura di *Simon Boccanegra*. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

a cura di GILDO SALERNO

Venezia 1857

SIMON BOCCANEGRA

Libretto in tre Atti e un Prologo

di FRANCESCO MARIA PIAVE

[con modifiche di GIUSEPPE MONTANELLI]

musica di GIUSEPPE VERDI

PROLOGO

1. Preludio

2. Recitativo, Racconto e Coro d'Introduzione

Scena I «Che dicesti?... all'onor di primo abate»

Paolo, Pietro

Scena II «Abborriti patrizi» *Paolo*

Scena III «Un amplesso... Che avvenne? – Da Savona» *Paolo, Simone*

Scena IV «All'alba tutti qui verrete?»

Paolo, Pietro, Marinai, Artigiani

2a. Racconto di Paolo «L'atra magion vedete?»

Paolo, Coro

3. Recitativo e Romanza Fiesco

Scena V «A te l'estremo addio, palagio altero» e Romanza «Il lacerato spirito» *Fiesco*

4. Recitativo e Duetto Simone - Fiesco

Scena VI «Suona ogni labbro il mio nome» *Simone*

Duetto «Simon?... – Tu! – Qual cieco fato»

Fiesco, Simone

5. Scena e Coro-Finale

«Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!» *Simone*

Scena VII «Doge il popol t'acclama!»

Paolo, Pietro, Simone, Fiesco, Marinai, Popolo

ATTO PRIMO

6. Scena e Cavatina Amelia

Scena I e Cavatina «Come in quest'ora bruna» *Amelia*

Milano 1881

SIMON BOCCANEGRA

Melodramma in un Prologo e tre Atti

di FRANCESCO MARIA PIAVE

[con aggiunte e modifiche di ARRIGO BOITO]

musica di GIUSEPPE VERDI

PROLOGO

1. Introduzione, Scena e Coro

Scena I «Che dicesti?...all'onor di primo abate»

Paolo, Pietro

Scena II «Abborriti patrizi» *Paolo*

Scena III «Un amplesso... Che avvenne? – Da Savona» *Paolo, Simone*

Scena IV «All'alba tutti qui verrete?»

Paolo, Pietro, Marinai, Artigiani

1a. Racconto di Paolo «L'atra magion vedete?»

Paolo, Coro

2. Aria Fiesco

Scena V Aria «A te l'estremo addio, palagio altero... Il lacerato spirito» *Fiesco*

3. Duetto Simone - Fiesco

Scena VI «Suona ogni labbro il mio nome» *Simone*

Duetto «Simon?... – Tu! – Qual cieco fato»

Fiesco, Simone

4. Scena e Coro-Finale

«Oh de' Fieschi implacata, orrida razza!» *Simone*

Scena VII «Doge il popol t'acclama!»

Paolo, Pietro, Simone, Fiesco, Marinai, Popolo

ATTO PRIMO

5. [Introduzione e] Aria Amelia

Scena I e Aria «Come in quest'ora bruna» *Amelia*
«Cielo di stelle orbato - Ei vien!..l'amor»

«Cielo di stelle orbato»
Gabriele (da fuori), Amelia

6a. Cabaletta «Il palpito deh frena» *Amelia*

7. Duetto Amelia - Gabriele
Scena II e Duetto «Ti veggo alfin – Perché sì tardi giungi?... Vieni a mirar la cerula»
Amelia, Gabriele
Scena III «Del Doge/ Un messenger»
Servo, Amelia, Gabriele, Pietro
Scena IV «Il Doge qui? – Mia destra a chieder viene... Sì, sì dell'ara il giubilo»
Gabriele, Amelia

8. Duetto e Giuramento Gabriele – Andrea (Fiesco)
Scena V e Duetto «Propizio giunge Andrea!»
Gabriele, Andrea

8a. Giuramento «Paventa, o perfido»
Gabriele, Andrea

9. Scena e Duetto Simone-Amelia
Scena VI «Il nuovo di festivo» *Simone, Paolo*
Scena VII e Duetto «Favella il Doge/ ad Amelia Grimaldi?...Dinne, perché in quest'eremo»
Simone, Amelia
«Figlia!...a tal nome palpito» *Simone, Amelia*

10. Scena e Duetto Pietro - Paolo
Scena VIII «Che rispose? – Rinunzia ogni speranza» *Simone, Paolo*
Scena IX «Che disse? – A me negolla»
Pietro, Paolo

11. Finale I.

11a. Coro di Popolo e Barcarola
Scena X «A festa! – A festa, o Liguri!» *Coro*

11b. Inno al Doge «Viva Simon!...di Genova»
Tutti

11c. Ballabile di Corsari Africani con Coro «Prode guerrier, qui sfolgori»
Uomini, Donne, Tutti

11d. Scena e Sestetto
Scena XI «Chi sei tu che brandisci il pugnale?»
Simone, Gabriele, Fiesco, Paolo, Pietro, Coro
Scena XII «Il Doge è innocente!...» e Sestetto
«(Egli è salvo!...o ciel respiro!)» *Amelia e Detti*

11e. Racconto di Amelia e Stretta
«Nell'ora soave che all'estasi invita»
Amelia e Detti
«Giustizia, giustizia tremenda» *Tutti*

Gabriele, Amelia

6. Duetto Amelia - Gabriele

Scena II e Duetto «Anima mia! – Perché sì tardi giungi?... Vieni a mirar la cerula»

Gabriele, Amelia

Scena III «Del Doge/ Un messenger»

Ancella, Amelia, Gabriele, Pietro

Scena IV «Il Doge qui? – Mia destra a chieder viene... Sì, sì dell'ara il giubilo»

Gabriele, Amelia

7. Scena e Duetto Gabriele – Andrea (Fiesco)

Scena V e Duetto «Propizio giunge Andrea!... Vieni a me, ti benedico» *Gabriele, Andrea*

8. Scena e Duetto Simone-Amelia

Scena VI «Paolo. – Signor.» *Simone, Paolo*

Scena VII e Duetto «Favella il Doge/ ad Amelia Grimaldi?...Dinne, perché in quest'eremo»

Simone, Amelia

«Figlia!...a tal nome palpito» *Simone, Amelia*

9. Scena e Dialogo Pietro - Paolo

Scena VIII «Che rispose? – Rinunzia ogni speranza» *Simone, Paolo*

Scena IX «Che disse? – A me negolla»

Pietro, Paolo

10. Finale I: Scena del Consiglio.

Scena X «Messeri, il re di Tartaria»

Simone, Patrizi, Plebei, Paolo, Pietro

10a. Sommosa

Scena XI «Vendetta! Vendetta!»

Detti, Popolo, Gabriele, Fiesco

Scena XII «Ferisci! – Amelia!...» *Amelia e Detti*

10b. Racconto di Amelia

«Nell'ora soave che all'estasi invita»

Amelia e Detti

10c. Pezzo d'assieme

«Plebe! Patrizi! – Popolo» *Simone, Detti*

10d. Maledizione

«Paolo! – Mio Duce!» *Simone, Detti*

ATTO SECONDO

ATTO SECONDO

12. Scena e Duetto Paolo – Andrea (Fiesco)

Scena I «Quei due vedesti?», *Paolo, Pietro*

Scena II «O doge ingrato!...», *Paolo*

Scena III «Prigioniero in qual loco mi trovo?»

Paolo, Andrea (Fiesco)

13. Scena ed Aria Gabriele

Scena IV, «Udisti? – Vil disegno!» *Paolo, Gabriele*

Scena V e Aria «O inferno! Amelia qui...Sento avvampar nell'anima...Pietoso cielo, rendila»
Gabriele

14. Scena e Duetto Amelia e Gabriele

Scena VI «Tu qui?... – Amelia!» e Duetto «Parla – in tuo cor virgineo» *Amelia, Gabriele*

15. Scena e Sogno del Doge

Scena VII «Figlia!... – Sì afflitto, o padre mio?»
Simone, Amelia

Scena VIII «Doge! – Ancor proveran la tua clemenza?» *Simone, Gabriele*

16. Scena, Terzetto e Coro. Finale II

«Insensato! / Vecchio inerme... Perdono, Amelia»
Simone, Amelia, Gabriele, Coro

ATTO TERZO

17. Coro d' Introduzione

Scena I e Coro «Doge, a' tuoi passi è scorta»
Senatori, Popolo, Simone, Pietro, Paolo

17a. Coro nuziale e Scena

«Dal sommo delle sfere» *Coro, Paolo, Fiesco*

18. Scena e Duetto Simone - Fiesco

Scena III «Simon, non questa / vendetta io chiesi»
Fiesco

Scena IV «M'ardon le tempia»

Simone, Pietro, Fiesco

Scena V e Duetto «Oh refrigerio!... la marina brezza!... Delle faci festanti al barlume»

Simone, Fiesco

19. Scena e Quartetto. Finale III

Scena ultima «Chi veggo!... – Vien... – (Fiesco!)»
Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro

Quartetto «Gran Dio, li benedici»

Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro

11. Scena e Recitativo Paolo

Scena I «Quei due vedesti?», *Paolo, Pietro*

Scena II «Me stesso ho maledetto!» *Paolo*

12. Scena e Duetto Paolo – Andrea

Scena III «Prigioniero in qual loco m'adduci?»
Paolo, Andrea (Fiesco)

13. Scena ed Aria Gabriele

Scena IV, «Udisti? – Vil disegno!» *Paolo, Gabriele*

Scena V e Aria «O inferno! Amelia qui...Sento avvampar nell'anima...Pietoso cielo, rendila»
Gabriele

14. Scena e Duetto Amelia e Gabriele

Scena VI «Tu qui?... – Amelia!» e Duetto «Parla – in tuo cor virgineo» *Amelia, Gabriele*

15. Scena e Terzetto-Finale II

Scena VII «Figlia!... – Sì afflitto, o padre mio?»
Simone, Amelia

Scena VIII «Doge! – Ancor proveran la tua clemenza?» *Simone, Gabriele*

Scena IX e Terzetto

«Insensato! / Vecchio inerme... Perdono, Amelia»
Simone, Amelia, Gabriele, Coro

ATTO TERZO

16. [Introduzione]. Scena e Recitativo Paolo e Fiesco con Coro

Scena I «Evviva il Doge!»

Capitano, Paolo, Fiesco

«Il mio destino mi cacciò fra l'armi» *Paolo*

Coro nuziale «Dal sommo delle sfere»

Coro, Paolo, Fiesco

17. Scena e Duetto Simone - Fiesco

Scena II «Inorridisco!...no, Simon» *Fiesco*

Scena III «Cittadini! Per ordine del Doge... M'ardon le tempia» *Capitano, Simone, Fiesco*

Duetto «Oh refrigerio!... la marina brezza!...

Delle faci festanti al barlume» *Simone, Fiesco*

18. Scena e Quartetto-Finale

Scena ultima «Chi veggo!... – Vien... – (Fiesco!)»
Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro

Quartetto «Gran Dio, li benedici»

Simone, Fiesco, Maria (Amelia), Gabriele, Coro

PROLOGO

Una piazza di Genova. Il filatore d'oro Paolo Albiani – che coltiva un segreto desiderio d'elevazione sociale – propone a un popolano genovese di nome Pietro l'elezione a Doge di Simone Boccanegra, prode difensore della repubblica contro i pirati africani [*«Che dicesti?...all'onor di primo abate»*]. Successivamente Paolo incontra Boccanegra e lo convince ad accettare l'elezione, ricordandogli la dolorosa condizione dell'amata Maria Fiesco (che a Boccanegra ha dato una figlia): Maria vive segregata nel palazzo del padre, Jacopo Fiesco, fiero oppositore all'idea del matrimonio con Boccanegra [*«Un amplesso... Che avvenne? – Da Savona»*]. Nella notte, Pietro convince i marinari e gli artigiani ad acclamare doge Simone, impietosendoli con l'immagine sofferente di Maria Fiesco [Racconto Paolo: *«L'atra magion vedete?»*]. Jacopo Fiesco, uscendo dal proprio palazzo, ov'è appena spirata la figlia [Recitativo e Romanza Fiesco: *«Il lacerato spirito»*], incontra Simone. Questi, ignaro della morte dell'amata, implora perdono a Fiesco, il quale si dichiara disposto a concederglielo solo in cambio della nipote. Boccanegra oppone di non poter esaudire tal desiderio, essendogli stata rapita la figlia. Fiesco, di conseguenza, nega la possibilità della pace [Recitativo e Duetto Simone – Fiesco: *«Simon!... – Tu! – Qual cieco fato»*]. Simone entra nel palazzo ove crede di poter incontrare l'amata e ne scopre invece il cadavere. Ancora sconvolto, viene acclamato Doge dal popolo [Scena e Coro Finale: *«Doge il popol t'acclama! – Via fantasmi!»*].

ATTO PRIMO

Venticinque anni dopo, Palazzo Grimaldi, presso Genova. Amelia (la figlia perduta di Simone e Maria) attende il gentiluomo Gabriele Adorno, suo amato [Scena e Cavatina Amelia: *«Come in quest'ora bruna»*]. Organizzatore della congiura è anche Andrea, il tutore di Amelia (che la giovane ritiene il proprio padre) sotto il cui nome si nasconde Jacopo Fiesco. Amelia è preoccupata per il grave rischio che corrono i due uomini, animati da intenzioni sovversive contro il Doge Simone Boccanegra [Duetto Amelia – Gabriele: *«Vieni a mirar la cerula»*]. Andrea spiega a Gabriele Adorno che Amelia non appartiene al casato dei Grimaldi, essendo una semplice trovatella. Secondo la sua opinione, il Doge avrebbe messo gli occhi sulla giovane per acquisire le ricchezze della famiglia. Gabriele manifesta ad Andrea il proprio amore per Amelia; i due giurano vendetta contro il Doge, che proprio nello stesso momento si presenta a palazzo Grimaldi, annunciato da uno squillo di tromba [Duetto e Giuramento Gabriele – Andrea (Fiesco): *«Paventa, o perfido/Doge»*]. Simone vi s'è recato al fine di perorare l'amore di Paolo Albiani per la giovane, ma all'incontro con Amelia ne riconosce l'identità: ella è la figlia avuta da Maria Fiesco e misteriosamente scomparsa [Scena e Duetto Simone – Amelia: *«Dinne, perché in quest'eremo»*]. In seguito a tale riconoscimento, Boccanegra intima a Paolo di rinunciare alla giovane. Dopo aver ricordato a Boccanegra d'essere l'artefice della sua ascesa al soglio genovese, Paolo Albiani medita il rapimento d'Amelia [Scena e Duetto Pietro – Paolo: *«Che disse? – A me negolla»*].

In piazza, a Genova. Il popolo festeggia tra inni e balli i cinque lustri della reggenza di Boccanegra [Coro di Popolo e Barcarola: «*A festa! – A festa, o Liguri!*». Inno al Doge: «*Viva Simon!... di Genova*». Ballabile di Corsari Africani con Coro: «*Prode guerrier, qui sfolgori*»], ma improvvisi grida turbano la festa: brandendo il pugnale, Gabriele Adorno accusa il Doge d'aver fatto rapire Amelia. Mentre Gabriele lo incalza, Simone intuisce l'accaduto e chiede ragione a Paolo, che nega tutto. D'improvviso sopraggiunge Amelia, suscitando lo stupore generale [Scena e Sestetto: «*Egli è salvo... o ciel respiro!*»]; la giovane denuncia d'essersi risvegliata, dopo il rapimento, in casa di Lorenzo (l'usurario amico di Paolo cui quest'ultimo, venticinque anni addietro, aveva pensato per la candidatura a Doge prima d'avanzare il nome di Simone). Interrogata sul mandante del rapimento, Amelia acconsente di dirlo solo al Doge mentre tutti invocano "giustizia tremenda" sul traditore [Racconto Amelia e Stretta: «*Giustizia, giustizia tremenda*»].

ATTO SECONDO

Genova, palazzo ducale. Paolo cerca d'aizzare alla vendetta contro Boccanegra Jacopo Fiesco e Gabriele Adorno [Scena e Duetto Paolo – Fiesco: «*Prigioniero in qual loco mi trovo?*»] [Scena ed Aria Gabriele: «*Sento avvampar nell'anima*»]. Quest'ultimo incontra Amelia, che protesta la propria purezza ma non svela il segreto che la unisce a Simone [Scena e duetto Amelia – Gabriele: «*Parla – in tuo cor virgineo*»]. Giungendo (mentre Gabriele si nasconde), quest'ultimo comprende che sua figlia preferisce morire insieme all'amato Gabriele – atteso dal patibolo essendone stata scoperta la congiura – piuttosto che abbandonarlo al suo fato. Nonostante l'afflizione e gli affanni, il Doge si addormenta [Scena e Sogno del Doge: «*Figlia!... – Sì afflitto, o padre mio?*»]. Gabriele avanza per ucciderlo, ma d'improvviso Amelia s'interpone, proteggendo il corpo di Boccanegra, che si sveglia. Nella concitazione che segue, Simone

svela la natura del rapporto che lo lega ad Amelia; allo stupore attonito e all'indecisione dei tre si sostituisce il rumore d'un tumulto di piazza; si tratta dei guelfi, corsi alle armi contro il Doge. Quest'ultimo benedice l'amore dei due giovani. Adorno, che non intende più combattere Simone, intercede per la pace [Scena e Terzetto con Coro: «*Perdono, Amelia – Indomito*»].

ATTO TERZO

Palazzo ducale. I senatori e il popolo festeggiano la vittoria di Boccanegra, che ha sventato la congiura [Coro d'Introduzione: «*Doge, a' tuoi passi è scorta*»]. Rivolto a Gabriele, il Doge gli dà appuntamento al tempio, dove riceverà il meritato premio; in disparte Pietro e Paolo s'intendono: l'ora della vendetta è prossima. Un coro nuziale aumenta il furore di Paolo, che comprende d'aver perduto per sempre Amelia; avvicinandosi a Fiesco, Paolo gli suggerisce di sparire dalla circolazione, confidandogli d'aver vendicato tutti avendo avvelenato Boccanegra. Fiesco inorridisce [Coro nuziale e Scena: «*Dal sommo delle sfere*»]. Seguito da Pietro, il Doge avanza, già in preda al malore, e viene avvicinato da Fiesco, che si fa riconoscere. Mentre le luci, poco a poco, si spengono, Simone riesce ad ottenere il perdono dell'antico rivale, svelandogli d'aver ritrovato, in Amelia, la figlia che riteneva perduta [Scena e Duetto Simone – Fiesco: «*Delle faci festanti al barlume*»]. A quest'ultima, sopraggiunta insieme a Gabriele Adorno, il Doge morente indirizza la propria benedizione, nominando il giovane suo successore. La morte sopraggiunge, inesorabile, fra la costernazione generale [Scena e Quartetto: «*Gran Dio, li benedici*»].



Filippo Peroni, figurini per *Simon Boccanegra* (Simone e Maria nel finale dell'atto I). Milano, Teatro alla Scala, 1859. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

ARGOMENTO VERSIONE 1881

PROLOGO

*Una piazza di Genova,
verso la metà del '300.*

Fervono le lotte fra patrizi e plebei per l'elezione del nuovo Doge.

Un ambizioso plebeo, Paolo Albiani, confida al popolano Pietro di voler sostenere la candidatura di Simon Boccanegra [*«Che dicesti?...all'onor di primo abate»*] – un corsaro al servizio della repubblica genovese – nella speranza di poter ottenere da questi poteri e ricchezza [*«Abborriti patrizi»*]. Giunge Simone, angosciato perché da tempo non ha notizie di Maria – la donna amata dalla quale ha avuto una figlia – che il padre Jacopo Fiesco tiene prigioniera nel suo palazzo per impedirle di sposare Boccanegra. Paolo convince Simone ad accettare la candidatura (una volta eletto Doge, il padre non potrà più negargli Maria) e chiede di essergli vicino nella lotta per la conquista del potere. Simone accetta [*«Un amplesso... Che avvenne? - Da Savona»*]. Pietro chiede al popolo di votare per Boccanegra. [*«All'alba tutti qui verrete?»*]. Paolo rivela che dal palazzo dei Fieschi sono giunti i lamenti di una giovane donna [Racconto Paolo: *«L'atra magion vedete?»*] e tutti osservano impauriti che da tempo Maria non è apparsa ai balconi e che solo il padre, un'ombra minacciosa e sinistra, si aggira nelle vuote sale. Jacopo Fiesco esce sconvolto dal palazzo: Maria è morta; voci lamentose cantano il suo miserere [Aria Fiesco: *«Il lacerato spirito»*]. Sopraggiunge Simone, ignaro della morte di Maria, e supplica Fiesco di perdonarlo e concedergli Maria, ma l'inflessibile patrizio, ora più che mai fermo nel suo odio mortale per il cor-

saro, fa balenare una speranza di perdono, a patto che Simone gli affidi la figlia di Maria. In preda a una profonda angoscia, Boccanegra rivela che la bambina, affidata a un'anziana nutrice in un lontano paese, è da tempo misteriosamente scomparsa. Ogni speranza di pace tra i due rivali svanisce; Fiesco si allontana e rimane in disparte ad osservare [Duetto Simone - Fiesco: *«Simon!...-Tu! - Qual cieco fato»*]. Simone, esasperato, decide di entrare nel palazzo per cercarvi Maria. Poco dopo giunge il suo grido disperato – Maria! Maria! – al quale si sovrappongono, in un tragico contrasto, lontane voci di esultanza: il popolo acclama il nuovo Doge, Simon Boccanegra [Scena e Coro Finale: *«Doge il popol t'acclama! - Via fantasmi!»*].

ATTO I

*Giardino dei Grimaldi,
fuori Genova.*

Sono passati venticinque anni.

Una giovane donna, Amelia Grimaldi, ricorda confusamente un passato doloroso mentre attende l'arrivo dell'uomo che ama, il nobile Gabriele Adorno, che giunge cantando una canzone d'amore [Aria Amelia: *«Come in quest'ora bruna»*]. La fanciulla si dice preoccupata per la vita del giovane, che sa coinvolto in una congiura patrizia contro il Doge "plebeo", assieme all'uomo che si prende cura di lei – il nobile Andrea Grimaldi (sotto questo nome si cela Jacopo Fiesco, creduto morto da Simone) – e a Lorenzino, un plebeo segretamente vendutosi ai patrizi. Giunge Pietro e annuncia che il Doge desidera visitare il palazzo dei Gri-

maldi. Amelia, turbata, avverte Gabriele che Simone chiederà la sua mano per il favorito, Paolo Albiani, e lo supplica di affrettare le loro nozze [Duetto Amelia - Gabriele: «*Vieni a mirar la cerula*»]. Rimasto solo con Gabriele, Andrea gli rivela l'oscura origine di Amelia, un'orfanella che, raccolta nel convento dove era morta la vera figlia dei Grimaldi, ne ha assunto il nome [Scena e Duetto Gabriele - Andrea (Fiesco): «*Vieni a me, ti benedico*»]. Entra il Doge, con Paolo e il suo seguito, e si rivolge ad Amelia offrendo pace alla casata dei Grimaldi e chiedendole di parlargli di sé. La fanciulla confessa di essere desiderata dal perfido Paolo, che aspira ad impossessarsi delle ricchezze dei Grimaldi, e narra la sua storia di povera trovatella, suscitando nel Doge un crescente interesse. Simone la incalza con le sue domande e le mostra un ritratto della figlia Maria: dalla reazione di Amelia il Doge capisce che lei e Maria sono in effetti la stessa persona. Commosso per aver ritrovato la figlia perduta, l'abbraccia teneramente e la rassicura: non verrà data in sposa contro la sua volontà [Scena e Duetto Simone - Amelia: «*Dinne, perché in quest'eremo*»]. Allontanatasi la fanciulla, Simone ordina a Paolo di rinunciare a lei. Paolo allora, furente per l'ingiunzione del Doge, stabilisce assieme a Pietro di rapire Amelia servendosi dell'aiuto di Lorenzino, che tiene in suo potere, essendo a conoscenza del suo tradimento a favore dei patrizi [Scena e Dialogo Pietro - Paolo: «*Che disse? - A me negolla*»].

Sala del Consiglio

Il Doge chiede il parere dei suoi consiglieri circa la guerra con Venezia; sensibile all'esortazione di pace del Petrarca, vorrebbe evitarla, ma trova la violenta opposizione di Paolo e dei suoi Consiglieri [«*Messeri, il re di Tartaria*»]. Dalla piazza giungono i clamori di un tumulto. Simone si affaccia ad un balcone e scorge Gabriele Adorno inseguito dai plebei. Temendo di essere scoperto quale organizzatore del rapimento, Paolo cerca di uscire dalla sala, ma il Doge ordina che tutte le porte siano chiuse. I rappresentanti del popolo e della nobiltà stan-

no per venire alle armi, dalla piazza giunge il grido di "Morte al Doge!". Simone ordina di aprire le porte per far entrare i contendenti e ascoltare le loro ragioni. La folla irrompe, Gabriele e Andrea sono agguantati dai popolani, che chiedono vendetta per l'assassinio di Lorenzino [Sommosa: «*Vendetta! Vendetta!*»]. Gabriele dichiara di averlo ucciso perché aveva tentato di rapire Amelia e dice che, prima di morire, Lorenzino ha confessato di essere stato spinto al crimine da "un uom possente". Il giovane patrizio fa intendere di sospettare del Doge e si slancia verso di lui per ucciderlo. Ma viene fermato da Amelia, che si frappone fra lui e il padre e racconta di esser stata rapita da tre sgherri, di essere svenuta e di essersi risvegliata nella casa di Lorenzino [Racconto Amelia: «*Nell'ora soave che all'estasi invita*»]. Poi "fissando Paolo", dice di poter riconoscere il vile mandante del suo rapimento. Scoppia un tumulto, plebei e patrizi si accusano a vicenda; Simone interviene con parole accorate a placare gli animi, chiedendo pace e concordia per il suo popolo [Assolo Simone e Pezzo d'assieme: «*Plebe! Patrizi! - Popolo*»]. Gabriele si consegna a lui offrendogli la sua spada, che il Doge rifiuta prima di rivolgersi, "con forza terribile", a Paolo, di cui ha intuito la colpevolezza. Dopo aver affermato che il traditore è presente, Simone impone all'Albiani di unirsi alla comune esecrazione del vile. Paolo, inorridito, è costretto a maledire se stesso. Tutti i presenti gridano minacciosamente "Sia maledetto!" [Maledizione: «*Paolo! - Mio Duce!*»].

ATTO II

Stanza del Doge nel Palazzo Ducale di Genova.

Paolo, bandito da Genova, prima di partire per l'esilio, vuole vendicarsi dell'uomo che un tempo ha fatto salire al trono dogale. Dopo aver versato un veleno nella tazza di Simone [Scena e Monologo Paolo: «*Me stesso ho maledetto!*»], convoca Gabriele e Andrea e chiede a quest'ultimo di colpire il Doge nel sonno. Il nobile Fiesco rifiuta di

compiere un atto così sleale [Duetto Paolo - Andrea (Fiesco): «*Prigioniero in qual loco m'adduci?*»]. Paolo non desiste: insinua in Gabriele il sospetto che Amelia si trovi nelle stanze del Doge, vittima delle sue turpi attenzioni [Scena ed Aria Gabriele: «*Sento avvampar nell'anima*»]. Giunge Amelia e tenta invano di convincere Gabriele della purezza dei sentimenti che la legano a Simone, senza rivelargli però di esserne figlia [Scena e Duetto Amelia - Gabriele: «*Parla - in tuo cor virgineo*»]. All'arrivo di Boccanegra, ella nasconde il giovane sul balcone e implora il padre di concedere a Gabriele il suo perdono. Simone, perplesso, chiede di rimanere solo. Versa dell'acqua nella tazza, la beve e si assopisce. Gabriele gli si avvicina per ucciderlo, ma ne è impedito dal ritorno di Amelia che, ancora una volta, si frappone fra i due e supplica il giovane di riporre il pugnale. Il Doge, risvegliatosi, sfida Gabriele a colpirlo, gli chiede i nomi dei complici e lo accusa di avergli rubato la figlia. In tal modo Gabriele conosce la verità sul vero legame che unisce Simone ad Amelia/Maria [Scena e Terzetto: «*Perdono, Amelia - Indomito*»]. Si odono voci concitate: i cospiratori stanno assalendo il palazzo. Il Doge incarica Gabriele di comunicare loro le sue proposte di pace. Il giovane obbedisce e si dice deciso a tornare - se non verrà ascoltato - per combattere al fianco del Boccanegra, che gli concede la mano della figlia [Finale II: «*Quai gridi?...- I tuoi nemici...*»].

ATTO III

Interno del Palazzo Ducale.

La rivolta è fallita, i congiurati patrizi (ai quali si era unito, per sete di vendetta, Paolo) sono stati sconfitti. Prima di essere condotto al patibolo, Paolo rivela che un veleno sta per uccidere Simone. Il lieto coro nuziale che giunge di lontano fa inorridire il traditore: egli confessa a Fiesco - che l'ascolta sconvolto - di essere stato il rapitore di Amelia [Scena e Recitativo Paolo con Coro: «*Il mio destino mi cacciò fra l'armi*»]. Simone - in preda a un misterioso affanno, pri-

mo sintomo del veleno propinatogli da Paolo - cerca refrigerio respirando sul balcone l'aria del mare, che gli ricorda le glorie passate. All'improvviso gli si avvicina Fiesco che, nell'annunciargli la morte imminente, si fa riconoscere come il suo antico rivale, poi celatosi sotto il nome di Andrea Grimaldi. Il Doge risponde ai suoi propositi di vendetta rivelandogli che Amelia è la figlia scomparsa di Maria, che a sua volta era la figlia di Jacopo Fiesco. La commozione invade il vecchio patrizio che, troppo tardi, comprende l'inutilità del suo lungo odio e cede all'abbraccio di Simone. Fiesco, accettando commosso il gesto di rappacificazione del Doge morente, gli rivela che un traditore lo ha avvelenato [Scena e Duetto Simone - Fiesco: «*Delle faci festanti al barlume*»]. Entrano Amelia e Gabriele, seguiti dalla corte dogale. Simone invita la figlia a riconoscere in Fiesco il padre di Maria, benedice i due innamorati e muore, dopo aver proclamato Gabriele Adorno nuovo Doge di Genova [Scena e Quartetto: «*Gran Dio, li benedici*»].



Alfredo Edel, figurino per *Simon Boccanegra*, (Simone nel prologo e Amelia nell'atto I). Milano, Teatro alla Scala, 1881. (Milano, Archivio Storico Ricordi).

ARGUMENT

PROLOGUE

*Une place de Gênes,
vers la moitié du XIV^e siècle.*

Les luttes entre les patriciens et le peuple battent leur plein pour l'élection du nouveau Doge. Un plébéien ambitieux, Paolo Albiani, confie à Pietro, homme du peuple, qu'il veut soutenir la candidature de Simon Boccanegra – corsaire au service de la République de Gênes – dans l'espoir d'obtenir de ce dernier pouvoirs et richesses. Simon arrive, angoissé car il y a longtemps qu'il n'a plus de nouvelles de Maria – la femme aimée dont il a eu une fille – que son père Jacopo Fiesco garde prisonnière dans son palais pour l'empêcher d'épouser Boccanegra. Paolo convainc Simon d'accepter la candidature (devenu Doge, le père de Maria ne pourra lui refuser sa fille) et demande de le suivre dans sa lutte à la conquête du pouvoir et dans sa gestion. Simon accepte. Pietro demande au peuple de voter pour Boccanegra [Introduzione, Scena e Coro: *«Che dicesti?... all'onor di primo abate»*]. Paolo révèle que les plaintes d'une jeune femme ont été entendues dans le palais Fieschi [Racconto Paolo: *«L'atra magion vedete?»*], et tous observent que, depuis longtemps, Maria n'est plus apparue aux balcons de sa maison et que seul son père, une ombre menaçante et sinistre, déambule dans les salles vides. Jacopo Fiesco sort bouleversé du palais: Maria est morte; des voix plaintives chantent son miserere [Aria Fiesco: *«Il lacerato spirito»*]. Simon arrive et supplie Fiesco de lui pardonner et de lui donner Maria, mais le patricien inflexible, plus que jamais déterminé dans sa haine mortelle pour le corsaire, laisse entrevoir

un espoir de pardon, à condition que Simon lui confie la fille de Maria. En proie à une profonde angoisse, Boccanegra révèle que l'enfant, confiée à une vieille nourrice dans un pays lointain, a depuis longtemps disparu mys – térieusement. Tout espoir de paix disparaît: Fiesco s'éloigne et, caché, reste pour observer [Duetto Simone – Fiesco: *«Simon!... – Tu! – Qual cieco fato»*]. Simon, exaspéré, décide d'entrer dans le palais pour y chercher Maria. Peu après, l'on entend son cri désespéré – “Maria! Maria!” – en contraste tragique avec les voix d'exultation: le peuple acclame le nouveau doge, Simon Boccanegra [Scena e Coro Finale: *«Doge il popol t'acclama! – Via fantasmi!»*].

ACTE I

*Jardin Grimaldi,
dans les environs de Gênes.*

Vingt-cinq ans ont passé. Une jeune femme, Amelia Grimaldi, se rappelle confusement un passé douloureux tandis qu'elle attend l'arrivée de l'homme qu'elle aime, le noble Gabriele Adorno, qui arrive en chantant une chanson d'amour [Aria Amelia: *«Come in quest'ora bruna»*]. La jeune fille dit être inquiète pour la vie du jeune homme, dont elle sait qu'il participe à une conjuration patricienne contre le Doge “plébéen”, ainsi que l'homme qui l'a élevée – le noble Andrea Grimaldi – (c'est sous ce nom que se cache Jacopo Fiesco, que Simon croit mort) et que Lorenzino – un plébéien vendu aux patriciens. Pietro arrive et annonce que le Doge désire visiter le palais Grimaldi. Amelia, troublée, avertit Gabriele que Simon demandera sa

main pour son favori, Paolo Albiani, et le supplie de hâter leurs noces [Duetto Amelia – Gabriele: «*Vieni a mirar la cerula*»]. Resté seul en compagnie d'Adorno, Andrea lui révèle l'obscur origine d'Amelia, une orpheline qui, recueillie au couvent où était morte la véritable fille de Grimaldi, en a pris le nom. Andrea bénit l'amour des deux jeunes gens [Scena e Duetto Gabriele – Andrea (Fiesco): «*Vieni a me, ti benedico*»]. Le Doge entre avec Paolo et sa suite, et s'adresse à Amelia, offrant la paix à la maison Grimaldi et lui demandant de lui parler d'elle-même. La jeune fille avoue que le perfide Paolo la désire, qu'il aspire à prendre possession des richesses des Grimaldi, et narre son histoire de pauvre orpheline, suscitant chez le Doge un intérêt croissant. Simon la presse de questions et lui montre un portrait de Maria, semblable à celui que la jeune fille possède de sa mère. Pris d'une profonde émotion, Simon reconnaît en Amelia la fille qu'il avait perdue, il l'embrasse tendrement et la rassure: elle ne sera pas mariée contre sa volonté [Scena e Duetto Simone – Amelia: «*Dinne, perché in quest'eremo*»]. La jeune fille s'étant éloignée, Simon invite Paolo à renoncer à elle. Paolo décide d'enlever Amelia avec l'aide de Lorenzino qu'il tient en son pouvoir, connaissant bien les trames secrètes des conspirateurs [Scena e Dialogo Pietro – Paolo: «*Che disse? – A me negolla*»].

Le Doge demande l'avis de ses Conseillers quant à la guerre contre Venise; sensible à l'exhortation à la paix de Pétrarque, il voudrait l'éviter, mais il se heurte à la violente opposition de Paolo et de ses conseillers [«*Messeri, il re di Tartaria*»]. On entend de la place le bruit d'un tumulte. Simon sort sur un balcon et découvre Gabriele Adorno, suivi de plébéiens. Craignant d'être découvert, Paolo essaie de sortir de la salle, mais le Doge ordonne que toutes les portes soient fermées. Les représentants du peuple et de la noblesse s'appêtent à prendre les armes, on entend de la place le cri "Mort au Doge!". Simon ordonne d'ouvrir les portes pour faire entrer les adversaires et écouter leurs raisons. La foule fait irruption, les plébéiens saisissent Gabriele et

Andrea et demandent vengeance pour l'assassinat de Lorenzino [Sommosa: «*Vendetta! Vendetta!*»]. Adorno déclare qu'il l'a tué parce qu'il avait enlevé Amelia et dit que, avant de mourir, Lorenzino a avoué avoir été poussé au crime par un "homme influent". Le jeune patricien fait comprendre qu'il suspecte le Doge et s'élançe vers lui pour le tuer. Mais Amelia l'arrête, se met entre lui et son père et raconte qu'elle a été enlevée par trois hommes d'armes, qu'elle s'est évanouie et qu'elle s'est réveillée dans la maison de Lorenzino [Racconto Amelia: «*Nell'ora soave che all'estasi invitata*»]. Puis, "fixant Paolo", elle dit pouvoir reconnaître le vil mandant de son enlèvement. Un tumulte éclate, plébéiens et patriciens s'accusent les uns les autres; Simon intervient pour apaiser les esprits avec son prestige, demandant paix et concorde pour son peuple [Assolo Simone e Pezzo d'assieme: «*Plebe! Patrizi! – Popolo*»]. Gabriele se rend à lui en lui offrant son épée, que le Doge refuse avant de s'adresser "avec une force terrible" à Paolo, dont il a compris la culpabilité. Après avoir affirmé que le traître est présent, Simon impose à Albiani de se rallier à la commune exécration du vil coupable. Paolo, horrifié, est contraint de se maudire. Tous les présents crient et susurrent de façon menaçante "Qu'il soit maudit!" [Maledizione: «*Paolo! – Mio Duce!*»].

ACTE II

Appartement du Doge dans le Palais Ducal de Gênes.

Paolo, banni de Gênes, veut avant de partir en exil se venger de l'homme qu'il a fait autrefois monter sur le trône. Après avoir versé du poison dans la tasse de Simon, il convoque Gabriele et Andrea et demande à ce dernier de frapper le Doge durant son sommeil. Le noble Fiesco refuse d'accomplir un acte aussi déloyal [Scena, Monologo Paolo: «*Me stesso ho maledetto!*» e Duetto Paolo – Andrea (Fiesco): «*Prigioniero in qual loco m'adduci?*»]. Paolo ne renonce pas: il insinue en Gabriele le soupçon qu'Amelia se trouve dans les appartements du

Doge, victime de ses attentions abjectes [Scena ed Aria Gabriele: «*Sento avvampar nell'anima*»]. Amelia arrive, et tente en vain de convaincre Gabriele de la pureté des sentiments qui la lient à Simon, sans toutefois lui révéler son secret [Scena e Duetto Amelia – Gabriele: «*Parla – in tuo cor virgineo*»]. Lorsque le Doge arrive, elle cache le jeune homme sur le balcon et implore son père d'accorder son pardon à Adorno. Simon est perplexe et demande à rester seul. Il verse de l'eau dans sa tasse, la boit et s'assoupit. Gabriele s'approche de lui pour le tuer, mais il en est empêché par le retour d'Amelia qui, une fois de plus, se met entre les deux et supplie le jeune homme de cacher son poignard. Mais le Doge, réveillé, défie Adorno de le frapper, lui demande le nom de ses complices et l'accuse de lui avoir volé sa fille. C'est ainsi que Gabriele apprend la vérité sur la naissance d'Amelia [Scena e Terzetto: «*Perdono, Amelia – Indomito*»]. On entend des voix agitées: les conspirateurs sont en train d'assaillir le palais. Le Doge charge Gabriele de porter ses propositions de paix aux conspirateurs. Le jeune homme obéit et se déclare décidé à revenir – si on ne l'écoute pas – pour combattre aux côtés de Boccanegra, qui lui accorde la main de sa fille [Finale II: «*Quai gridi?... – I tuoi nemici...*»].

pos de vengeance en lui révélant qu'Amelia est la fille disparue de Maria. L'émotion envahit le vieux patricien qui, trop tard, comprend l'inutilité de sa longue haine et cède au geste d'affection de Simon. Fiesco dit à Boccanegra qu'un traître l'a empoisonné [Scena e Duetto Simone – Fiesco: «*Delle faci festanti al barlume*»]. Amelia et Gabriele entrent, suivis de la cour ducale. Simon invite sa fille à reconnaître en Fiesco le père de Maria, bénit les deux amoureux et meurt, après avoir proclamé Gabriele Doge de Gênes [Scena e Quartetto: «*Gran Dio, li benedici*»].

ACTE III

Dans le Palais Ducal.

La révolte a échoué, les conjurés ont perdu. Avant d'être conduit sur l'échafaud, Paolo révèle qu'un poison va tuer Simon. Le chœur joyeux de la noce que l'on entend au loin fait trembler le traître: il avoue à Fiesco – qui l'écoute avec bouleversement – qu'il est l'auteur de l'enlèvement d'Amelia [Scena e Recitativo Paolo con Coro: «*Il mio destino mi cacciò fra l'armi*»]. Simon, en proie à un malaise mystérieux, cherche à se rafraîchir en respirant sur le balcon l'air de la mer, qui lui rappelle ses gloires passées. Tout à coup, Fiesco s'approche de lui et, lui annonçant la mort imminente, se fait reconnaître. Le Doge répond à ses pro-



Alfredo Edel, figurino per *Simon Boccanegra*, (Paolo Albiani nel prologo e Gabriele Adorno nell'atto I e II). Milano, Teatro alla Scala, 1881. (Milano, Archivio Storico Ricordi).

SYNOPSIS

PROLOGUE

A square in Genoa, around the middle of the 14th century.

The struggle between the patricians and plebeians over the election of the new Doge is at its height. Paolo Albiani, an ambitious plebeian, confides in Pietro, a common man, that he wants to support the candidacy of Simone Boccanegra [*«Che dicesti?...all'onor di primo abate»*], a privateer in the service of the Genoese government, in the hope of gaining power and richness [*«Abborriti patrizi»*]. Simone arrives. He is anguished because he has not had news of Maria, the woman he loves and with whom he has had a child, for some time. Maria's father, Jacopo Fiesco, is holding her prisoner in his palace in order to prohibit her from marrying Simone. Paolo convinces Simone to accept the candidacy (as once he is elected Doge, Maria's father will be unable to deny her to him). Paolo asks Simone to permit him to stay close to him during the struggle for power and its subsequent management. Simone accepts [*«Un amplesso...Che avvenne? – Da Savona»*]. Pietro asks the people to vote for Boccanegra [*«Al-Falba tutti qui verrete?»*]. Paolo reveals that a young woman's cries have been heard coming from the Fiesco palace [Racconto Paolo: *«L'atra magion vedete?»*], and everyone fearfully observes that Maria has not appeared on the balconies of her home for some time and that only her father, a threatening and sinister shadow, has been seen moving through the empty rooms. Jacopo Fiesco comes out of the palace deranged. Maria is dead; mournful voices lament his misery [Aria Fiesco: *«Il lacerato spiri-*

to»]. Simone arrives and implores Fiesco to forgive him and to bestow Maria to him. The inflexible patrician, who is more resolute than ever in his mortal hate for the privateer, sparks a hope of forgiveness on the condition that Simone entrusts Maria's child to him. Prey to a profound anguish, Boccanegra reveals that the child, entrusted to an elderly nurse in a distant country, has been mysteriously missing for some time. Every hope of peace vanishes: Fiesco distances himself and remains apart observing [Duetto Simone – Fiesco: *«Simon!...-Tu! – Qual cieco fato»*]. Simone, exasperated, decides to enter the palace to find Maria. Shortly after, his desperate scream, "Maria! Maria!", is heard. It is in tragic contrast to the distant, exultant voices of the people acclaiming the new Doge, Simone Boccanegra [Scena e Coro Finale: *«Doge il popol t'acclama! – Via fantasmi!»*].

ACT I

In the Grimaldi garden outside Genoa.

Twenty-five years have passed. A young woman, Amelia Grimaldi, confusedly recalls her painful past while she awaits the arrival of the man she loves, the nobleman Gabriele Adorno [Aria Amelia: *«Come in quest'ora bruna»*]. He arrives singing a love song. The girl says she is preoccupied for the young man's life as she knows that he is involved in a patrician plot against the 'plebeian' Doge, along with the man who has raised her – the nobleman Andrea Grimaldi (whose name hides the identity of Jacopo Fiesco, who Simone believes to be dead)

– and Lorenzino, a plebeian who has sold himself to the patricians. Pietro arrives and announces that the Doge wishes to visit the Grimaldi Palace. Troubled, Amelia warns Gabriele that Simone intends to ask for her hand for his favourite, Paolo Albiani, and she begs him to hurry their marriage [Duetto Amelia – Gabriele: «*Vieni a mirar la cerula*»]. Left alone with Adorno, Andrea reveals to him the obscure origins of Amelia, an orphan taken from the convent where Grimaldi's real daughter died and given his name. Andrea blesses the youths' love [Scena e Duetto Gabriele – Andrea (Fiesco): «*Vieni a me, ti benedico*»]. The Doge enters with Paolo and his attendants. He addresses Amelia offering peace to the Grimaldi home and asks her to tell him about herself. The girl confesses that she is desired by the perfidious Paolo, who aspires to seize the Grimaldi wealth. As she tells of her poor orphan background, she provokes a growing curiosity in the Doge. He presses her with questions and shows her a portrait of Maria, which is identical to the one the girl possesses of her mother. Profoundly moved, Simone recognizes Amelia as his lost daughter. He embraces her tenderly and reassures her that she will not be given in marriage against her will [Scena e Duetto Simone – Amelia: «*Dinne, perché in quest'eremo*»]. Distancing himself from the girl, Simone asks Paolo to renounce her. However Paolo, who knows the secret plot of the conspirators well decides to kidnap Amelia with the help of Lorenzino, who is in his service [Scena e Dialogo Pietro – Paolo: «*Che disse? – A me negolla*»].

Council Chambers.

The Doge asks his advisers' opinion about the war with Venice. He is sensitive to Petrarch's exhortation for peace and would like to avoid war, but he is violently opposed by Paolo and his advisers [«*Messeri, il re di Tartaria*»]. Clamours of an uproar can be heard from the square. Simone appears on the balcony and sees Gabriele Adorno followed by the plebeians. Afraid of being discovered, Paolo tries to leave the room but the Doge orders all the doors to be clo-

sed. The representatives of the people and the nobility are about to come to arms; the shout "Death to the Doge" is heard from the square. Simone orders the doors to be opened to allow the contenders to enter and to be able to listen to their reasons. The crowd breaks in, Gabriele and Andrea are seized by the people who seek to revenge Lorenzino's assassination [Sommosa: «*Vendetta! Vendetta!*»]. Adorno declares to have killed Lorenzino because he kidnapped Amelia and states that, before dying, Lorenzino confessed to be pushed to the crime by "un uom possente". The young patrician makes it understood that he suspects the Doge and flings himself at him to kill him. He is stopped by Amelia, who comes between him and her father. She explains that she was kidnapped by three gypsies, that she fainted and reawoke in Lorenzino's house [Racconto Amelia: «*Nell'ora soave che all'estasi invita*»]. Then, "glaring at Paolo," she states that she can recognize the vile commissioner of her kidnapping. A tumult breaks out, plebeians and patricians accuse one another; Simone intervenes to calm their spirits with his authority, asking for peace and harmony among his people [Assolo Simone e Pezzo d'assieme: «*Plebe! Patrizi! – Popolo*»]. Gabriele gives himself up to the Doge by offering him his sword. The Doge refuses before turning, with a terrifying strength, to Paolo, who he has understood to be to blame. After having confirmed the traitor's presence, Simone orders Albiani to join in the common execration of the coward. Horrified Paolo is constrained to execrate himself. Everyone present shouts and insinuates menacingly He is damned" [Maledizione: «*Paolo! – Mio Duce!*»].

ACT II

In the Doge's chambers of the Ducal Palace in Genoa.

Banned from Genoa, Paolo wants to revenge the man he once helped rise to the Doge's throne before leaving in exile. After pouring a poison in Simone's cup [Scena e Monologo Paolo: «*Me stesso ho maledetto!*»], he sends for Gabriele and Andrea and asks the latter to strike the Doge in his sleep. The noble Fiesco refuses to comply with such a foul act [Duetto Paolo – Andrea (Fiesco): «*Prigioniero in qual loco m'adduci?*»], but Paolo does not stop. He evokes in Gabriele the suspicion that Amelia can be found in the Doge's chambers, and is a victim of his shameful attentions [Scena ed Aria Gabriele: «*Sento avvampar nell'anima*»]. Amelia arrives and tries in vain to convince Gabriele of the pureness of her sentiments for Simone without revealing her secret [Scena e Duetto Amelia – Gabriele: «*Parla – in tuo cor virgineo*»]. Upon the arrival of the Doge, the young girl hides on the balcony and begs her father to pardon Adorno. Simone is perplexed and asks to be left alone. He pours water in the cup, drinks it, and dozes off. Gabriele approaches him to kill him but is impeded by the return of Amelia who, once again, comes between the two and beseeches the youth to hide the dagger. However, reawakening, the Doge challenges Adorno to strike him. He asks him the names of his accomplices and accuses him of having stolen his daughter from him. In this way Gabriele learns the truth about Amelia's birth [Scena e Terzetto: «*Perdono, Amelia – Indomito*»]. Agitated voices are heard: the conspirators are assailing the palace. The Doge entrusts Gabriele to carry his peace proposals to the conspirators. The youth obeys and promises to return to fight at Boccanegra's side if the conspirators do not listen to him. The Doge offers him his daughter's hand [Finale II: «*Quai gridi?... – I tuoi nemici...*»].

ACT III

Inside the Ducal Palace.

The revolt has failed, the conspirators have been defeated. Before being led to the gallows, Paolo reveals that Simone is about to be killed by a poison. The joyful marriage chorus, which can be heard in the distance, horrifies the traitor: he confesses to Fiesco to have been Amelia's kidnapper. Fiesco listens disturbed [Scena e Recitativo Paolo con Coro: «*Il mio destino mi cacciò fra l'armi*»]. Mysteriously breathless, Simone seeks relief breathing the ocean air on the balcony, which reminds him of past glories. Suddenly Fiesco approaches him, announcing his imminent death and revealing his own identity. The Doge responds to his propositions of revenge by revealing to him that Amelia is Maria's lost daughter. Emotion overcomes the old patrician who, too late, understands the futility of his long hatred and yields to Simone's embrace. Fiesco tells Boccanegra that a traitor has poisoned him [Scena e Duetto Simone – Fiesco: «*Delle faci festanti al barlume*»]. Amelia and Gabriele enter, followed by the Doge's cortege. Simone asks his daughter to recognize Fiesco as Maria's father, blesses the two lovers and, after having proclaimed Gabriele Doge of Genoa, dies [Scena e Quartetto: «*Gran Dio, li benedici*»].



Filippo Peroni, figurino per *Simon Boccanegra* (Jacopo Fiesco nel prologo). Milano, Teatro alla Scala, 1859. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Alfredo Edel, figurino per *Simon Boccanegra*, (Jacopo Fiesco nel prologo). Milano, Teatro alla Scala, 1881. (Milano, Archivio Storico Ricordi).

HANDLUNG

VORSPIEL

*Ein Platz in Genua gegen
Mitte des 14. Jahrhunderts.*

Auf Grund der bevorstehenden Dogenwahl wüthen Kämpfe zwischen Patriziern und Plebejern. Einer der Plebejer, Paolo Albiani, vertraut seinem Gesinnungsgenossen Pietro an, daß er die Kandidatur Simon Boccanegras – einem Korsaren im Dienste der Republik Genua – unterstützen wird [«*Che dicesti?...all'onor di primo abate*»], da er hofft durch diese Geste Reichtum und Macht zu erhalten [«*Abborriti patrizi*»]. Simone tritt ein, besorgt, weil ihn schon seit langer Zeit keine Nachricht von Maria der Geliebten und Mutter seiner Tochter – erreicht hat. Maria wird von ihrem Vater Jacopo Fiesco im Vaterhaus in schmachtvoller Gefangenschaft gehalten, um so die Heirat mit Boccanegra zu verhindern. Paolo versucht Simone zu überzeugen die Wahl anzunehmen (als Doge gewählt, kann der Vater ihm die Hand Marias nicht mehr verweigern), er wird ihm bei dem Kampf um die Macht behilflich sein. Simone willigt ein [«*Un amplesso...Che avvenne? – Da Savona*»]. Pietro bittet das Volk für Boccanegra zu stimmen [«*All'alba tutti qui verrete?*»]. Paolo berichtet, daß er aus dem Palast der Fieschi das Jammern einer jungen Frau vernommen hat [Racconto Paolo: «*L'atra magion vedete?*»]. Alle bemerken voller Angst, daß man Maria schon seit langem nicht mehr auf dem Balkon ihres Hauses gesehen hat, und das nur der drohende und unheimliche Schatten des Vaters in den verlassenen Sälen umhergeht. Verstört verläßt Jacopo Fiesco sein Haus: Maria ist tot; klagende Stimmen singen das Miserere

[Aria Fiesco: «*Il lacerato spirito*»]. Simone tritt hinzu und bittet Fiesco um Versöhnung und um die Hand Marias. Der unerbittliche Patrizier, mehr denn je voller tödlichen Hasses gegenüber dem Korsaren, gibt vor Simone zu verzeihen, wenn er ihm das Kind, das Maria dem Plebejer geboren hat, aushändigt. Simone gibt besorgt zu, daß das Kind, in einem fernen Land einer Pflegerin anvertraut, auf mysteriöse Weise entführt wurde. Jede Hoffnung auf Versöhnung schwindet dahin [Duetto Simone – Fiesco: «*Simon!...-Tu! – Qual cieco fato*»]. Fiesco entfernt sich. Verbittert beschließt Simone in den Palast einzudringen um Maria zu suchen. Kurz darauf hort man seinen verzweifelten Ruf Maria ! Maria ! – der in einem tragischen Kontrast zu den jubelnden Stimmen des Volkes steht das dem neuen Dogen, Simon Boccanegra, huldigt [Scena e Coro Finale: «*Doge il popol t'acclama! – Via fantasmi!*»].

L.AKT

*Garten der Grimaldis,
außerhalb Genuas.*

Fünfundzwanzig Jahre sind verstrichen. Im Garten ihres Hauses erwartet Amelia Grimaldi den von ihr geliebten Mann, den Edelmann Gabriele Adorno, der ein Liebeslied singend eintritt [Aria Amelia: «*Come in quest'ora bruna*»]. Das junge Mädchen ist besorgt über das Leben des Geliebten, den sie in eine Verschwörung der Patrizier gegen den Dogen, den Plebejer, zusammen mit dem Adligen Andrea Grimaldi (in Wirklichkeit der von Simone tot- geglaubte Jacopo Fiesco) und Lorenzino – ein sich

den Patriziern verkaufter Plebejer – verwickelt weiß. Pietro kündigt an, daß der Doge den Wunsch ausgesprochen hat den Palast der Grimaldi zu besuchen. Amelia ist besorgt und unterrichtet Gabriele, daß Simone um ihre Hand für seinen Günstling, Paolo Albiani, anhalten wird. Sie bittet ihn die Hochzeit zu beschleunigen [Duetto Amelia – Gabriele: «*Vieni a mirar la cerula*»]. Mit Adorno allein geblieben, enthüllt Andrea ihm die bescheidene Herkunft Amelias; eine Waise die in dem Kloster aufgenommen wurde in dem die leibliche Tochter der Grimaldis starb und die dann den Namen der Verstorbenen annahm. Andrea segnet die Liebe der jungen Leute [Scena e Duetto Gabriele – Andrea (Fiesco): «*Vieni a me, ti benedico*»]. Der Doge erscheint mit seinem Gefolge und in Begleitung Paolos. Er bietet dem Hause Grimaldi den Frieden an und bittet Amelia die Geschichte ihres Lebens zu erzählen. Sie gesteht ihm, daß der hinterhältige Paolo ein Auge auf sie geworfen hat, aber nur um in den Besitz der Grimaldischen Güter zu kommen. Amelia erzählt ihr Leben als arme Waise und erweckt im Dogen ein immer größer werdendes Interesse. Simone bedrängt sie mit Fragen und zeigt ihr ein Bild von Maria. Das gleiche Bild besitzt auch das junge Mädchen. Simone erkennt in ihr die verlorene Tochter, umarmt sie und versichert, daß sie niemals gegen ihren Willen verheiratet werde [Scena e Duetto Simone – Amelia: «*Dinne, perché in quest'eremo*»]. Er gibt Paolo zu verstehen, daß jede Hoffnung auf Amelias Hand umsonst sei. Paolo beschließt mit Hilfe Lorenzinos, der ihm hörig ist, Amelia gewaltsam zu entführen [Scena e Dialogo Pietro – Paolo: «*Che disse? – A me negolla*»].

Senatssaal

Der Doge bittet seine Ratsherren um ihre Meinung über den Krieg mit Venedig. Er selbst, gedenk der Aufforderungen zum Frieden Petrarcas, möchte ihn verhindern, stößt aber auf den Widerstand Paolos und dessen Berater [«*Messeri, il re di Tartaria*»]. Lärm erhebt sich auf der Straße und dringt in den Saal. Simone begibt sich auf den

Balkon und erblickt, verfolgt vom Pöbel, Gabriele Adorno. In der Angst entdeckt zu werden versucht Paolo den Saal zu verlassen, aber der Doge ordnet an alle Türen zu verschließen. Die Vertreter der Adels – und Volks –parteien beginnen zu kämpfen; während man von der Straße den Ruf: “Tod dem Dogen” hört. Simone ordnet an die Türen zu öffnen und die streitenden Parteien eintreten zu lassen um die Ursache dieses Streites zu erfahren. Die Masse stürmt herein, Gabriele und Andrea, die um Vergeltung für den Tod Lorenzinos bitten, werden vom Volk umringt [Sommosa: «*Vendetta! Vendetta!*»]. Adorno bekennt ihn getötet zu haben weil er Amelia entführte. Sterbend habe dieser versichert, Handlanger eines mächtigeren Mannes gewesen zu sein. In der Annahme der Doge habe seine Hand im Spiel, will sich der junge Patrizier auf ihn stürzen um ihn zu töten. Amelia wirft sich zwischen ihn und den Vater und erklärt, von drei Schergen entführt und im Hause Lorenzinos wieder aufgewacht zu sein [Racconto Amelia: «*Nell'ora soave che all'estasi invita*»]. Ist aber sicher den feigen Auftraggeber zu kennen. Ihr Blick streift Paolo. Neuer Streit entbricht zwischen Patriziern und dem Volk. Simone versucht die Streitenden zur Vernunft zu bringen und bittet um Frieden und Eintracht [Assolo Simone e Pezzo d'assieme: «*Plebe! Patrizi! – Popolo*»]. Gabriele unterwirft sich und bietet ihm sein Schwert an, das der Doge zurückweist, bevor er sich voller Zorn an Paolo wendet, in dem auch den Missetäter ahnt. Er verpflichtet Albiani an der gemeinsamen Verfluchung des Verbrechers teilzunehmen. Mit bebender Stimme muß Paolo sich selbst verfluchen. Alle Anwesenden raunen drohend “sei er verflucht!” [Maledizione: «*Paolo! – Mio Duce!*»].

2.AKT

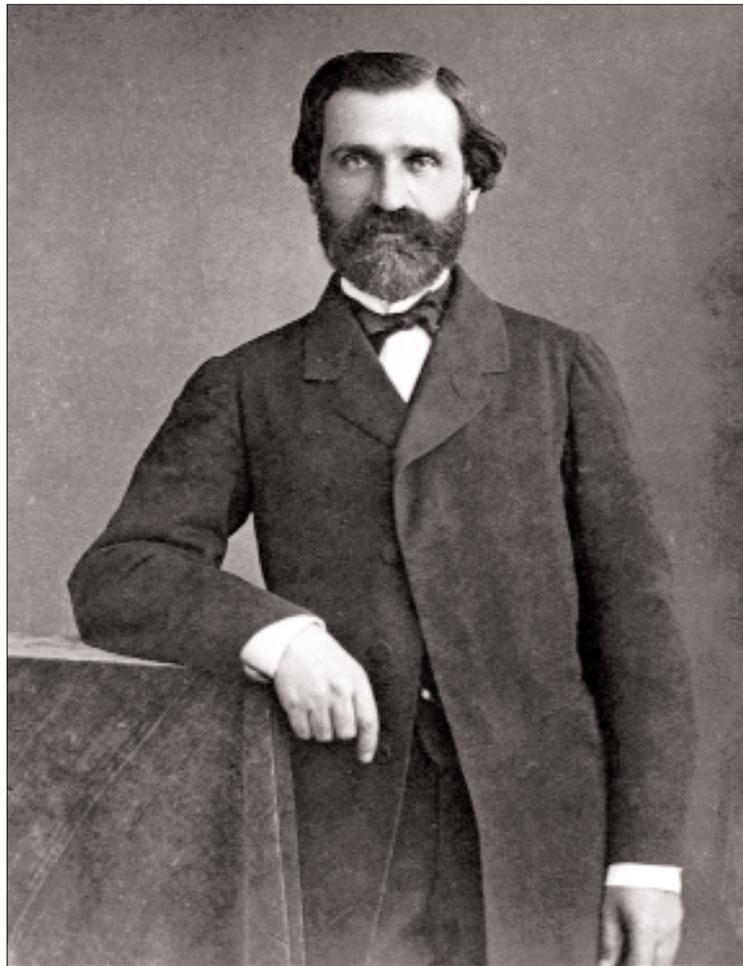
Zimmer des Dogen im Dogenpalast von Genua.

Paolo, verbannt aus Genua, will sich an dem Mann rächen, dem er geholfen hat den Thron des Dogen zu besteigen. Er schüttet ein Gift in den Trinkbecher Simones [Scena e Monologo Paolo: «*Me stesso ho maledetto!*»]. Hierauf läßt er Gabriele und Andrea kommen und sucht den letzteren zum Mord am Dogen anzustiften. Fiesco lehnt ab [Duetto Paolo – Andrea (Fiesco): «*Prigioniero in qual loco m'adduci?*»]. Paolo läßt nicht ab von seinem Vorhaben. Durch den Hinweis Amelia sei die Geliebte des Dogen geworden entfacht er in Gabriele die Eifersucht [Scena ed Aria Gabriele: «*Sento avvampar nell'anima*»]. Amelia versucht vergebens Gabriele von den Gefühlen die sie an Simone binden zu überzeugen. Ohne ihm jedoch ihr Geheimnis zu enthüllen [Scena e Duetto Amelia – Gabriele: «*Parla – in tuo cor virgineo*»]. Der Doge naht. Amelia versteckt den Jüngling und bittet den Vater, Adorno zu vergeben. Simone ist überrascht und bittet allein gelassen zu werden. Er trinkt aus dem Becher und schläft ein. Gabriele nähert sich ihm, um ihn zu töten, wird aber durch das Eintreten Amelias gestört, die ihn bittet den Dolch wegzustecken. Der Doge erwacht und fordert Adorno heraus. Er fragt nach den Namen seiner Komplizen und beschuldigt ihn, ihm seine Tochter geraubt zu haben. Auf diese Weise erfährt Gabriele Amelias Abkunft [Scena e Terzetto: «*Perdono, Amelia – Indomito*»]. Man hört erregte Stimmen: die Verschwörer greifen den Palast an. Gabriele wird vom Dogen beauftragt den Meuterern seine Friedensvorschläge zu unterbreiten. Der junge Mann erfüllt den Auftrag und ergreift die Partei Boccanegras, der ihm die Hand seiner Tochter verspricht [Finale II: «*Quai gridi?... – I tuoi nemici...*»].

3.AKT

Im Dogenpalast.

Der Aufstand ist niedergeschlagen worden. Bevor Paolo zur Richtstätte schreitet, offenbart er, daß ein schleichendes Gift Simone verzehrt. Die fröhlichen Hochzeitsgesänge aus der Ferne, lassen den Verräter erschauern. Er enthüllt Fiesco, daß er Amelia entführt habe [Scena e Recitativo Paolo con Coro: «*Il mio destino mi cacciò fra l'armi*»]. Simone schleppt sich auf den Balkon in die kühle Nachtluft, die ihn an vergangene Heldentaten erinnert. Plötzlich steht ihm Fiesco gegenüber, der ihm den baldigen Tod ankündigt und sich zu erkennen gibt. Der Doge antwortet ihm, daß Amelia die verschollene Tochter Marias ist. Der alte Patrizier ist erschüttert, er begreift nun, zu spät, die Zwecklosigkeit seiner Rache. Er umarmt Simone und bietet ihm die Freundeshand. Fiesco eröffnet Boccanegra, daß er durch die Hand eines Verräters vergiftet wurde [Scena e Duetto Simone – Fiesco: «*Delle faci festanti al barlume*»]. Amelia und Gabriele treten mit dem Gefolge des Dogen ein. Simone bittet seine Tochter in Fiesco den Vater Marias anzuerkennen. Nachdem er Gabriele zum Dogen von Genua ernannt hat, segnet er die Liebenden und stirbt [Scena e Quartetto: «*Gran Dio, li benedici*»].



Giuseppe Verdi in una fotografia di Nadar. (Parigi, Archivio Nadar).

MARCELLO CONATI

UN'OPERA SOLA, DUE DRAMMI DIVERSI

GENESI E VICENDE DEL *SIMON BOCCANEGRA*

Preambolo

Anche Verdi, a dispetto dell'enorme popolarità acquistatasi sin dalle prime opere (quanto meno a partire dal *Nabucco*), ebbe i suoi "anni bui", e precisamente al volger del nuovo secolo, in patria più che altrove, e in specie nel giudizio della critica togata. Solo il costante favore popolare, ridotto a manifestarsi ormai nei teatri secondari e di provincia, consentì alle sue opere di sopravvivere ai margini di un'attività musicale ormai imperniata, nei teatri primari, sulle opere di Wagner, di Meyerbeer, di Massenet, di Puccini, della "giovane scuola". Nel fragore patriottardo di tante enfatiche commemorazioni esplose in tutta la penisola in occasione del centenario della nascita, non mancarono alcune dotte sentenze che preannunciavano prossima la fine della vita artistica della maggior parte delle opere del maestro. Passarono quasi inavvertite. Ma non dimenticate. Già nel 1901 uno studioso quale Oscar Chilesotti, principe della musicologia italiana di quegli anni, cui Verdi a suo tempo s'era rivolto per avere alcune «arie di danza» d'epoca rinascimentale per il ballo da aggiungere alla versione francese dell'*Otello*, nel recensire la nuova edizione del volume di Alfredo Soffredini sulle opere di Verdi,¹ aveva osserva-

Oggi questo volume risente un po', quantunque modificato e ampliato, del tributo di ammirazione reso al maestro vivente nel giornale di casa Ricordi. Sotto un altro punto di vista parmi però che l'analisi troppo minuziosa degli spartiti verdiani tolga efficacia al concetto sui s'ispirava l'autore, l'opera del grande artista dovendo piuttosto

essere considerata a tratti larghissimi nelle creazioni geniali che egli ha dato alle scene.²

Dieci anni più tardi il giudizio di Chilesotti trovava un'autorevole replica nella sentenza di Giannotto Bastianelli, il quale, all'interno di un discorso mirante a inquadrare l'opera di Mascagni, giudicava l'arte verdiana:

sempre primitiva nel contenuto sebbene spesso perfetta nella forma, profondamente sensuale, di tinte accecanti, di un sentimentalismo un po' barocco, ma spesso franco e sincero; arte che, prossima forse ora al suo tramonto, non è destinata del tutto all'oblio, ma è meritevole di esser frammentata da una critica spassionata e rigorosa in una specie di florilegio contenente le più belle ispirazioni dei nostri ottocentisti [...].³

Un altro non meno autorevole critico di quegli anni, Romualdo Giani, nel rimproverare alla biografia verdiana di Bragagnolo e Bettazzi⁴ le eccessive lodi tributate a Verdi, a confronto di quelle rivolte a Wagner, non arretrava dal domandarsi: «che ne direste d'un critico tedesco il quale paragonasse il Cranach a Leonardo e il Klopstock a Dante?».⁵ Qualche anno più tardi, nel commemorare la recente scomparsa di Arrigo Boito, un distinto musicista e musicologo quale Giacomo Orefice sentenziava a proposito del *Mefistofele*, che quest'opera

per aver desunto il suo vigore magnifico dall'arte classica, sopravvivrà forse all'opera stessa di Giuseppe Verdi, la quale dell'ar-

te rappresenta – certo più genialmente e personalmente, ma perciò anche meno universalmente – una fase evolutiva. (Questo concetto può servire a spiegarci la solidità e freschezza del *Mefistofele* in confronto, ad esempio, del *Don Carlos* verdiano, che nacque contemporaneamente).⁶

Ancora una “perla”: nel recensire un articolo commemorativo pubblicato a Perugia nel 1913, in cui veniva affermato «che Verdi vivrà in dieci opere teatrali che hanno un vero e sostanziale valore», Cesare Levi si sentì in obbligo di ridimensionare questa opinione: «forse dieci saranno troppe! per rammentare opere verdiane che non sentano già di troppo le ingiurie del tempo, si arriverebbe a mala pena a sei».⁷ *Le sei più belle opere di Verdi* è per l'appunto il titolo, divenuto fin troppo famoso, di uno studio di Andrea Della Corte.⁸ E mentre in Italia ci si è a lungo baloccati intorno a queste *sei opere*, da almeno vent'anni nei teatri tedeschi erano entrati stabilmente in repertorio, e a vele spiegate, opere come *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Simon Boccanegra*, *Vespri siciliani*, *Don Carlo*, capolavori tutti che sulle scene italiane faranno capolino solo dopo la seconda guerra mondiale. Dopo la prima rappresentazione a Lipsia nel 1925 della *Forza del destino* uno fra i più autorevoli critici tedeschi del tempo scrisse: «Verdi è per noi tedeschi, per così dire lo Shakespeare dell'opera». A quel tempo in Italia nessuno avrebbe osato scrivere tanto.

Oggi, invece, è tutto un coro... E del maestro di S. Agata si eseguono anche gli scarti e si propongono musiche che egli desiderò si dessero alle fiamme... Il fatto è che i giudizi nel corso degli ultimi cinquant'anni si sono ormai capovolti e nessuno più dubita ormai dell'appartenenza di Verdi alla ristretta schiera dei geni universali. E di un genio universale tutto offre interesse: l'uomo, il suo carattere, il suo stile di vita, i suoi rapporti sociali, le sue lettere, la sua opera artistica soprattutto. «Niente che riguardi un grande è irrilevante», scrisse Schönberg in un suo saggio giovanile su Mahler. Quanto più aumenta e si estende l'interesse del pubblico e quanto più viva e approfon-

data si viene facendo l'attenzione degli studiosi, tanto maggiore interesse riscuotono non solo le opere cosiddette “minori”, ma anche le composizioni giovanili sopravvissute al rogo cui l'autore le aveva condannate per disposizione testamentaria, gli abbozzi, le prime stesure, le versioni accantonate, i fogli d'album, le poche musiche d'occasione, i brani aggiunti. A scavare in questa direzione si comprende meglio l'arte del compositore, si rivela più a fondo il suo magistero musicale e drammaturgico, si scoprono pagine immeritevoli di oblio. È infatti a questa ricerca che si devono, fra l'altro, la riscoperta di un capolavoro rimasto ignorato per oltre cent'anni, lo *Stiffelio* – che la Fenice di Venezia ha riproposto in una memorabile stagione, 1985-86, affiancandolo al suo rifacimento, l'*Aroldo* – e di pagine ignorate della prima versione del *Don Carlo* – che ancora la Fenice ha riproposto per la prima volta nell'autunno del 1973. Le prime versioni di *Macbeth*, *Forza del destino* e *Simon Boccanegra* non sono più un mistero per il pubblico e per gli studiosi, e appaiono ormai non di rado sulle scene in Italia e all'estero.

Per l'appunto il *Simon Boccanegra* ritorna ora a Venezia affiancato a quella prima versione che proprio alla Fenice ebbe il suo battesimo nel marzo del 1857. Ma questo ritorno non vuole essere solo un tributo commemorativo al genio nell'anno centenario della morte. Fra tutte le prime versioni di opere verdiane, quella del *Simone* riveste un significato del tutto particolare, significato rimasto in ombra dopo la radicale revisione effettuata ventiquattro anni dopo, tanto più in ombra posta com'è fra lo splendore musicale della cosiddetta “trilogia romantica”, che lo precede, e quello di *Un ballo in maschera*, che lo segue. Opera sperimentale quant'altre mai, con essa Verdi imprime una sorta di accelerazione nell'impiego degli strumenti compositivi e scenici. Come tale il primo *Simone* esprime una svolta decisiva della drammaturgia verdiana. Nel far propri taluni aspetti del grand opéra, ma anche nel sondare la complessità narrativa del teatro recitato, nell'esplorare nuove soluzioni scenografiche (in

particolare nell'uso dei praticabili e negli effetti di luce)⁹ e nel perfezionare la tecnica strumentale alla ricerca di nuovi impasti timbrici, l'autore sembra orientarsi verso il "romanzo cantato". È comunque la svolta che conduce ai capolavori dell'età di mezzo, da *Un ballo in maschera* all'*Aida*. Riascoltare la primitiva versione del *Simone* aiuta a comprendere assai meglio l'evoluzione stilistica che sta appunto fra la "trilogia romantica" e quei capolavori. Ma aiuta anche a capire il senso della revisione che Verdi affronterà ventiquattro anni più tardi con la collaborazione di Arrigo Boito.

Marzo 1856

Nel marzo 1856, ritemperatosi dalle fatiche affrontate per *Les vêpres siciliennes*, andati in scena all'Opéra di Parigi nel luglio dell'anno precedente, Verdi riprende l'attività con rinnovate energie accingendosi a nuovi progetti e a riesaminarne di vecchi: la composizione di *Re Lear*, il cui libretto dopo l'improvvisa morte di Cammarano¹⁰ egli aveva affidato alle cure di Antonio Somma,¹¹ e soprattutto il rifacimento dello *Stiffelio* e della *Battaglia di Legnano*,¹² due spartiti che giacevano ormai inutilizzati nel magazzino dell'editore Ricordi, e che ora il compositore intendeva richiamare in vita adattandone la musica a soggetti che non incontrassero i rigori delle censure. Nello stesso tempo egli era in trattative con alcuni teatri, in particolare con il teatro in S. Carlo di Napoli¹³ e con la Pergola di Firenze.¹⁴

Il 27 di quel marzo nella villa del maestro a S. Agata arriva Francesco Maria Piave, espressamente invitato da Verdi per lavorare al rifacimento dello *Stiffelio*.¹⁵ Il poeta però vi giunge anche in veste di plenipotenziario, recando infatti con sé una lettera riservata del Presidente del Teatro La Fenice di Venezia, G. B. Torielli, con la quale gli viene affidato l'incarico di avviare le trattative con Verdi al fine di convincerlo a sottoscrivere un contratto per un'opera nuova da rappresentarsi in quel teatro nella ventura stagione di carnevale e quaresima:

Nella circostanza, ch'ella si reca a Busseto la Presidenza intende di mettere a contribuzione il suo attaccamento per questo Teatro. [...] Valendosi dell'amicizia, che la lega al distinto maestro veda ella di determinarlo ad accordare a questo Teatro la preferenza. – Gli rappresenti il piacere che farebbe al pubblico, all'impresa, ed alla Presidenza un tale favore, e procuri di ottenerne una risposta impegnativa a brevissimi termini. – [...].¹⁶

Piave non perde tempo e affronta subito l'argomento. Verdi, che un anno prima aveva declinato un'analoga richiesta del teatro veneziano,¹⁷ questa volta non si oppone, nonostante che per quella stessa stagione l'impresa del teatro, costituita dai fratelli Luciano ed Ercole Marzi, avesse già scritturato il maestro Petrella, pure per un'opera nuova.¹⁸

Ma è solo alla metà di maggio che, tramontate le trattative con la Pergola e rinviato a epoca più propizia il contratto di Napoli per un possibile *Re Lear*, il compositore è nella condizione di sottoscrivere l'impegno per la sua quinta opera veneziana¹⁹ (aveva iniziato alla Fenice nel 1844 con *Ernani*, cui avevano fatto seguito *Attila* nel 1846, *Rigoletto* nel 1851 e *Traviata* nel 1853), a condizione tuttavia di sottoscrivere il contratto, come in passato, direttamente con la Presidenza della Fenice anziché con l'impresa, e di far aggiungere alla compagnia di canto – già comprendente, quali artisti primari, la prima donna Luigia Bendazzi, il tenore Carlo Negrini, il baritono Leone Giraldoni e il basso Giuseppe Echeverria – «alcune buone parti comprimarie»²⁰ qualora l'argomento della nuova opera lo avesse richiesto.

Sull'argomento che Verdi avrebbe trattato per la quinta opera nulla traspare, dai documenti sinora noti, fino alla data del 31 luglio allorché, a poche ore dalla partenza per Parigi, Verdi informa Piave: «Credo di aver trovato il soggetto per Venezia e da Parigi ti manderò il programma».²¹ Ma è solo da un brevissimo accenno contenuto in coda a una successiva lettera a Piave, del 23 agosto

da Parigi, riguardante il rifacimento dello *Stiffelio*,²² che finalmente si apprende il titolo dell'argomento: *Simon Boccanegra*.²³ Si tratta di un argomento ricavato da un dramma rappresentato a Madrid nel 1843 e ispirato al personaggio storico del primo doge della repubblica di Genova, di cui era autore ancora quel Antonio García Gutiérrez, coetaneo di Verdi (1813-1884), il cui lavoro giovanile *El Trovador* aveva fornito al compositore, tre anni prima, la materia drammatica del *Trovatore*, opera che stava ormai dilagando su tutti i teatri europei. Come Verdi fosse giunto alla scelta di un argomento mai pubblicato prima d'allora in italiano e per quale via gli fosse noto il dramma spagnolo resta ancora un problema irrisolto, la documentazione finora nota non recando precise informazioni in proposito; per ora si può solo supporre, come suggerisce Julian Budden, che la compagna del maestro, Giuseppina Strepponi, ne avesse approntato la traduzione.²⁴ A Parigi è Verdi stesso che stende il programma della nuova opera; più esattamente si tratta del «libretto in prosa»,²⁵ conforme un metodo di lavoro da lui già adottato in precedenza con Piave, almeno sin dai tempi del *Macbeth*, e che in seguito applicherà anche con Somma per *Un ballo in maschera* e con Ghislanzoni per *Aida*,²⁶ al librettista riservando solamente il compito di tradurre la prosa del «programma» in versi musicabili. Nelle intenzioni di Verdi il viaggio a Parigi avrebbe dovuto conservare un carattere strettamente privato in quanto riguardava solo alcuni «affari sia di casa, di mobili etc. etc.»²⁷ (ma infine avrebbe soprattutto riguardato il processo che egli aveva intentato all'impresario del Teatro Italiano di Parigi, Toribio Calzado, accusato di rappresentare le sue opere senza pagare i diritti d'autore,²⁸ processo dal quale sarebbe uscito perdente²⁹): «Verdi viene a Parigi, ma il *Maestro* resta in Italia» aveva scritto a Escudier alla vigilia della partenza.³⁰

Le incombenze parigine non distolgono tuttavia il compositore dall'impegno veneziano: già alla fine di agosto, rispettando i termini contrattuali, spedisce alla Presidenza della Fenice il «libretto in prosa» del-

la nuova opera per l'approvazione della Presidenza stessa e per l'autorizzazione della censura,³¹ e frattanto tramite Piave sollecita per il personaggio di Paolo Albiani la scrittura, come da contratto, di un «grande comprimario Baritono che sia buon Attore, e tale che non debba obbligare il Maestro a proteste».³² Sorpresa nel ricevere un testo in prosa anziché in versi, la Presidenza ne chiede spiegazioni. Risponde Verdi il 3 settembre a Piave:

A che giova finire entro il mese la poesia di Simon Boccanegra?. La Polizia, e la Presidenza non hanno un programma abbastanza disteso? anzi non è un programma, ma il Drama totalmente fatto. Nel libretto non vi sarà né un concetto né una parola cambiata. Cosa importa che per ora sia in prosa od in versi? E, come tu hai osservato benissimo, questo *Simone* ha qualche cosa di originale, così bisogna che il taglio del libretto, dei pezzi etc. etc. sia più originale che si può. Ciò non può farsi se noi non siamo insieme. Sarebbe dunque ora tempo perduto – Dirai a Torniello, al cavalier Torniello, all'amico Torniello che stia tranquillo, che lasci fare a noi che sappiamo molto bene fare il mestier nostro e che se Egli vuol darsi da fare ve ne è materia e bisogno altrove. Pensi alle decorazioni ed ai costumi. Oh le decorazioni potrebbero essere così belle in questo Simone! [...].³³

E ribadisce il 12 settembre:

Torna a scrivere tu stesso in mio nome alla Presidenza che il *Simon Bocanegra* che io ho mandato in Agosto non è un programma (mi pare che i programmi non si fanno mai in questo modo) ma il libretto come deve essere, come deve essere approvato dalla Censura. – Io ho l'obbligo di dare in carnevale un'Opera pel gran Teatro della Fenice, e questa volta, per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa! Che ti pare?... – Eccomi dunque in perfetta regola!... Per ulteriori cambiamenti domanderemo una seconda approvazione dalla Censura come benissimo dice il Sig^r Presidente.³⁴



Frontespizio del «libretto in prosa» di *Simon Boccanegra* steso da Francesco Maria Piave. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Inizio dell'atto terzo nel «libretto in prosa» di *Simon Boccanegra* steso da Francesco Maria Piave. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

Interpretando come una “celia” del compositore la sua intenzione di musicare un libretto in prosa «per fare una novità», la Presidenza fenicea prima di accordare la propria approvazione sottomette il libretto all'autorizzazione della censura, la quale a sua volta si limita ad approvarlo *pro forma*, riservandosi tuttavia di riesaminarlo «voltato in versi lirici» prima di concedere la definitiva ammissione.³⁵

Alacrememente verseggiato da Piave, il libretto viene da questi riconsegnato alla Presidenza il 1° ottobre.³⁶ Ma ben presto Verdi viene coinvolto al Teatro dell'Opéra per la messinscena del *Trovatore*, di cui era imminente la rappresentazione nella traduzione francese di Émilien Pacini (*Le trouvère*)³⁷ con l'aggiunta di un balletto e alcuni ritocchi alla musica. Insomma va a finire che anche il *Maestro* si trasferisce a Parigi... L'impegno dell'Opéra, con l'interminabile corteo di prove che solitamente caratterizzava gli allestimenti di quel teatro, lo vede pertanto costretto a rinviare di qualche mese il suo rientro in Italia (in ottobre, fra l'altro, è ospite, con la consorte Giuseppina, di Napoleone III nella residenza imperiale di Compiègne).³⁸

Le incombenze francesi peraltro non lo distolgono dall'impegno veneziano, come ci conferma il carteggio con Piave in quei mesi.³⁹ Tuttavia la lontananza del poeta e le lungaggini della posta rischiano di ritardare troppo il lavoro di versificazione del libretto: incalzato dal tempo Verdi si rivolge – con scelta tutt'altro che casuale, ma anzi ben ponderata – a un drammaturgo e uomo politico toscano, Giuseppe Montanelli, esule a Parigi,⁴⁰ per la stesura e la sistemazione di alcune scene del *Simone*.⁴¹ Più tardi Verdi se ne scuserà con Piave adducendo uno stato di necessità.⁴² Frattanto Emanuele Muzio, l'ex allievo di Verdi, da Padova informa Cerri, segretario della Casa Ricordi, sulla nuova opera del maestro e in particolare sull'importanza del baritono comprimario, di cui tratteggia (presumibilmente sulla scorta di informazioni avute direttamente dal compositore) il *physique du*

rôle:

Per il *Boccanera* abbisognano una prima donna *Soprano* vero; nel dramma è giovinetta di 18 a 20 anni: un tenore piuttosto drammatico: un eccellente baritono, ed un più che buon basso; di più un baritono *comprimario*, ed un secondo tenore. In quanto al baritono *comprimario* deve essere molto buono, quantunque non abbia nell'opera, ne romanza, ne cavatina, ne aria [...]. Deve essere buon attore, e pronunciare assai bene e chiaramente! [...] e siccome l'orefice *Piero [sic]* è uno di que' ricchi popolani ambiziosi, che abatte i Fieschi e fa elleggere a primo Doge un uomo oscuro, vedi che potenza; è ottima cosa il vedere un bel uomo, d'aspetto imponente, perché è egli che raggira tutto il dramma e simboleggia la democrazia. *Boccanera* è la lotta fra plebe e nobiltà.⁴³

All'indomani della prima rappresentazione del *Trovère*, andato in scena, dopo alcuni rinvii, il 12 gennaio del nuovo anno, Verdi si precipita a S. Agata per portare a compimento la composizione del *Simone*,⁴⁴ e già ai primi di febbraio spedisce a Piave i primi pezzi di musica.⁴⁵ All'incirca in quegli stessi giorni, inviandogli la versione definitiva del libretto, il compositore rivolge al poeta alcune raccomandazioni per la messa in scena⁴⁶ che rivelano la grande importanza da lui attribuita ad alcuni aspetti dell'allestimento in ordine a taluni effetti musicali e drammatici; in particolare: nel Prologo il palazzo Fieschi con balcone praticabile «ben in vista di tutto il pubblico», nell'Atto I la vista del mare «luccicante», nell'ultimo Atto i lumi del porto di Genova che «a poco a poco, l'un dopo l'altro si spengono»:

Cura molto le scene: le indicazioni sono abbastanza esatte⁴⁷ nonostante mi permetto alcune osservazioni = Nella prima scena se il Palazzo di 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, quando viene sul balcone, e stacca il lanternino: credo d'averci cavato un'effetto musicale che io non vo-

glio perdere causa la scena - Più desidererei che avanti la chiesa di S. Lorenzo vi fosse un[a] piccola gradinata praticabile di 3. o 4. gradini, con qualche colonna le quali servirebbero per appoggiare e nascondere ora Paolo ora Fiesco... etc. etc.

Questa scena deve avere molto sfondo⁴⁸

Il Palazzo Grimaldi nel I.° Atto non deve aver molto sfondo.⁴⁹ In vece d'una finestra ne farei diverse fino a terra: una terrazza; metterei una seconda tela di fondo colla luna i cui raggi batterebbero sul mare, che si dovrebbe vedere dal pubblico: il mare sarebbe una tela luccicante in pendio - etc.

Se io fossi pittore fare certamente una bella scena : semplice e di grande effetto. - -

Raccomando la scena ultima: Quando il *Doge* ordina a *Pietro* di schiudere i balconi devesi vedere l'illuminazione ricca, larga che prenda un gran spazio, onde si possano vedere bene i lumi che a poco a poco, l'un dopo l'altro si spengono fino a che alla morte del Doge tutto è nella profonda oscurità. È un momento, io credo, di gran effetto, e guai se la scena non è ben fatta. Non è necessario che la prima tela abbia un gran sfondo, ma la seconda, la tela dell'illuminazione deve essere ben lontana....⁵⁰

Il 18 febbraio Verdi è già a Venezia per iniziare le prove⁵¹ e completare la strumentazione. Se l'esecuzione musicale, specie da parte dei cantanti, sembra soddisfare il maestro (ad eccezione tuttavia dell'interprete del personaggio di Paolo, Alessandro Sabbatini, cantante di qualche rinomanza espressamente scritturato dall'impresa, che Verdi fa sostituire con un altro baritono comprimario, Giacomo Vercellini),⁵² non altrettanto avviene per alcuni elementi dell'allestimento, in particolare in fatto di costumi e parrucche. Immediatamente dopo la prova generale la Presidenza della Fenice si riunisce per elevare una protesta ufficiale nei confronti dell'impresa Marzi per l'"indegnità" e l'"indecenza" del vestiario.⁵³ Ma ormai non vi era più tempo per rimediare... È assai probabile che già in quell'occasione Verdi facesse adottare dall'orchestra della Fenice (come un anno più tardi sicuramente farà al San Carlo di Napoli

per la stessa opera) la disposizione "moderna", vale a dire per famiglie di strumenti, riunendo in particolare quegli strumenti - viole, violoncelli e contrabbassi - che solitamente suonavano "disuniti" ovvero sparsi fra gli altri strumenti: l'adozione di una tale misura si rendeva necessaria per l'accresciuto ruolo concertante di tali strumenti nella nuova opera del compositore, e in particolare per un passo dei violoncelli che per la ripresa di Reggio Emilia (come si vedrà più avanti) Verdi sarà costretto a modificare in versione facilitata.

Marzo 1857

Il *Simon Boccanegra* va in scena alla Fenice il 12 marzo - intervallato dal ballo *Bianchi e Neri*, azione coreografica di Giuseppe Rota - con scene di Giuseppe Bertoja, costumi di Davide Ascoli, diretto da Carlo Ercole Bosoni e interpretato da Leone Giraldoni protagonista, Luigia Bendazzi, Carlo Negrini e il basso Giuseppe Echeverria.

L'avvenimento è tale da riscuotere una vasta eco sulla stampa periodica che non restò circoscritta, come di consueto, ai giornali teatrali del tempo, ma che si estese anche ai periodici di arte varie e a molti fogli ufficiali, a dimostrazione di quanto acuta fosse l'attesa per la nuova opera di Verdi: giornalisti, critici, cronisti, impresari, agenti teatrali, maestri di altre città si recarono espressamente a Venezia: una prassi oggi del tutto consueta, ma che a quel tempo, almeno in Italia, era si può dire agli inizi. Informava il corrispondente della «Gazzetta musicale di Milano»:

La comparsa di quest'opera pareva a tutti un avvenimento tanto importante per la gloria del nostro paese, a cui pur troppo poche ne rimangono, che da un mese a questa parte l'era un discorso universale. - Vennero forestieri appositamente da Roma, da Rimini, da Bologna, da Firenze, da tutte le vicine provincie a frotte.⁵⁴

E fin anche da Londra e da Parigi, come annotava Giuseppe Rovani sulla «Gazzetta uff-

GRAN TEATRO LA FENICE

Sabato 14 Marzo 1857 RECITA XXI.

SI RAPPRESENTA L'OPERA NUOVA IN TRE ATTI E UN PROLOGO

SIMON BOCCANEGRA

Libretto di P. M. TASSI — Musica appositamente scritta dal M.^o Gio. C. TEMI Ufficiale della Legation d'Onore

<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO, console di Genova della repubblica genovese</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p>	<p>ATTORI</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p>	<p>ATTORI</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p>
--	--	--	--

DOPO L'OPERA l'italiano storico-allegorico in tre parti e sette scene del Compositore GIUSEPPE ROTA.

BIANCHI E NEGRI

<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p>	<p>ATTORI</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p> <p>FRANCESCO, console di Genova</p>	<p>ATTORI</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p> <p>Antonio Rossi</p>
--	--	--	--

Prenzo del Viglietta Anon. L. 5 — Per piccoli Fascicoli L. 50

Si vende la tela colle due OTTO pagine

Per l'elenco dei prezzi, si veda il foglio n. 11 della Gazzetta di Venezia.

Locandina per la seconda recita di *Simon Boccanegra* a Venezia, 14 marzo 1857. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).

ciale di Milano». ⁵⁵ A tanta aspettativa contribuiva il recente prestigio internazionale che Verdi s'era acquistato con *Les vêpres siciliennes* sulle scene dell'Opéra di Parigi, ch'era quanto dire il teatro più importante dell'Europa a quei tempi, regno incontrastato delle fortune di Rossini e di Meyerbeer, e dove inoltre proprio in quei mesi vi stava trionfando *Il trovatore* tradotto in francese. Si sa che l'esito della prima rappresentazione non fu molto felice, nonostante la serata si fosse iniziata sotto i più lieti auspici, con applausi al Prologo, alla cabaletta di Amelia e al duetto Amelia – Simone. Ma già nel corso del primo atto l'esito diventa contrastato; come informa Abramo Basevi, al duetto Amelia – Gabriele il pubblico applaude i cantanti, ma «biasima il maestro col zittire». Al Finale dell'atto primo

il pubblico zittì a più riprese. Il second'atto tutto passò sotto silenzio. Al terzo poi, stanchi gli spettatori di tanta noia, s'impazientirono, e zittirono a più riprese. [...] Il pubblico rise a quest'ultime parole dello spartito

È morto...

Pace per lui pregate. ⁵⁶

In totale disaccordo con il giudizio del pubblico quello di un giovane corrispondente della «Gazzetta musicale di Milano», destinato ben presto a rinomanza e prestigio nazionali, Filippo Filippi; pervicacemente convinto delle bellezze e delle novità del *Simone*, ventiquattro anni più tardi, in occasione della nuova versione, Filippi ristamperà tal quale sulla «Perseveranza» la corrispondenza inviata da Venezia nel lontano marzo del 1857, facendola precedere da un ricordo di quell'avvenimento:

Quando nel marzo del 1857 si diede alla Fenice di Venezia il primo *Boccanegra* non giacque alla generalità per la semplicissima ragione che la musica in molte parti dell'opera segnava un progresso straordinario nel compositore, rivelava in lui il futuro autore dell'*Aida*, e, per dir tutto, precorreva i tempi. Pochi ci furono che la apprezzassero al giusto valore, e fra quei pochi, mi si conceda questo piccolo sfogo d'amor proprio, c'ero anch'io; il mio articolo

di allora [...] lo proverà. [...] Venezia in quell'epoca, quantunque soffrisse molto del giogo austriaco, era più che adesso città brillante, animata, ed il teatro occupava specialmente la società. Il caffè Florian era frequentato da molti capi ameni, da uomini di spirito, d'ingegno [...]; si facevano discussioni animatissime sul teatro, e può immaginarsi a quante aspettative prima e a quante dicerie dopo diede occasione il *Boccanegra* di Verdi; di quel Verdi ch'era già divenuto celebre, e a cui i Veneziano dovevano serbare riconoscenza per le emozioni fatte loro provare coll'*Ernani* e col *Rigoletto*, ed anche colla *Traviata*, quando, dopo averla fischiata, ebbero la compiacenza di capirla e di applaudirla. ⁵⁷

Ed ecco come Filippi si esprimeva in apertura della sua corrispondenza alla «Gazzetta musicale di Milano» all'indomani della prima veneziana del *Simone*:

Il pubblico lo si dice comunemente *rispettabile*: infatti il pubblico ha il diritto ad un certo rispetto, perché alla sua forza imponente e quasi brutale nulla si può opporre: il tempo solo è il giudice inesorabile che distrugge tutte le aberrazioni passaggere, i capricci di questa idra dalle mille teste, che oggi applaude e domani schernisce, che oggi adora e domani vitupera, che non ricorda mai e molto meno riflette o ragiona, ma si modifica sempre a seconda delle impressioni fuggevoli, capricciose del momento, e si lascia trascinare alle più opposte manifestazioni di aggradimento e di biasimo per un cieco impulso, per prevenzione, per eccesso di buono o di cattivo umore. – Ma questi giudizi del pubblico che in faccia a sé medesimo sono tanto rispettabili, e in piazza e in teatro, lo sono poi ugualmente quando il buon senso individuale, la logica, la critica li pone al crogiuolo? Oh no davvero! [...] Essendo un'impressione complessa, molteplice, variabilissima che influisce sugli spettatori, avviene che le composizioni di un certo genere, eminentemente belle, sublimi, fine, e specialmente tolte un po' dalle forme abituali, non possono agire direttamente e subito sul pubblico, il quale

non ama di pensare, ed applaude a quei soli effetti ch'egli al momento crede nuovi, ma che assai di rado lo sono. [...] L'esito della prima rappresentazione del *Boccanegra* fu eguale a quello della *Traviata*: per l'onore e la gloria dell'illustre compositore noi desideriamo solamente che quest'opera abbia anche in avvenire le stesse sorti della *Traviata*, quantunque convinti che sotto un certo punto di vista la sia di molte superiore. – Quando si pensa con quale aspettazione si attendeva il nuovo lavoro di Verdi, pare impossibile che un pubblico così scelto e composto di gente venuta d'ogni paese a bella posta s'abbia in teatro messo in uno stato d'apatia, d'indifferenza, e specialmente di disattenzione, tale da poter dire con coscienza che il *Boccanegra* non fu neanche giudicato dal pubblico perché non lo ha ascoltato.⁵⁸

Pericoloso, certamente, avvilire a tal punto il giudizio del pubblico, quasi che questi non costituisca in effetti una componente indispensabile dello spettacolo teatrale e quasi che ad esso, quale organismo “pensante” e “intelligente”, non sia rivolta per l'appunto l'opera d'arte, tanto più se questa, come nel caso delle opere di Verdi, mira esplicitamente al più vasto consenso popolare, anche, e soprattutto, se a dispetto della critica togata e del parere dei *savants*. Ma la stizza provocata dalle inconsulte disapprovazioni del pubblico veneziano, anche se in parte provocate – come si andava sussurrando in quei giorni – da una “cabala” ordita *in primis* nei confronti dell'editore Ricordi, poteva giustificare lo sfogo del giovane Filippi, il quale, in fin dei conti, fu uno dei pochi, anzi dei pochissimi, a vedere giusto nei pregi dell'opera e a intuire l'evoluzione stilistica del compositore.

Ma per Verdi, che non ama i mezzi termini, si tratta di un «fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credeva di aver fatto qualche cosa di passabile ma pare che mi sia sbagliato»: così al napoletano Vincenzo Torelli.⁵⁹ In termini analoghi scriverà poi, una volta rientrato a S. Agata, a Clarina Maffei e a Luccardi.⁶⁰ Di chi la colpa? Non certo dei cantanti, come era sta-

to per la *Traviata*, almeno questa volta. Tuttavia, leggendo alcuni giornali dell'epoca, l'impressione era che al *Simone* fosse arriso il successo. Questa impressione poté derivare dal fatto che molti giornali avevano riportato la recensione della «Gazzetta privilegiata di Venezia», il cui autore, Tommaso Locatelli, godeva di grande prestigio nell'opinione dei contemporanei. Ora, Locatelli aveva steso il suo commento solo dopo la seconda rappresentazione, al fine di poter esprimere un parere più meditato. E, guarda caso, proprio la seconda rappresentazione ebbe applausi tali, con ben diciannove chiamante al compositore, da far pensare a un rovesciamento delle sorti dell'opera se le successive repliche non avessero poi confermato, in buona sostanza, il contrastato esito della prima sera. Il buon Locatelli, memore del fiasco e della resurrezione di *Traviata*, si ritenne in dovere di precisare che gli applausi della seconda sera erano la manifestazione del pubblico veneziano, laddove le disapprovazioni della prima sera erano da attribuirsi ai forestieri:

[...] il *Verdi*, o almen la sua opera, ha non pochi avversari; ma per onore del nostro gentile paese, dobbiamo pur dichiarare che certi segni di sfavore, troppo eloquenti ed aperti, non mossero da labbro veneziano. Fu una importazione di fuori.⁶¹

Questa affermazione fu la scintilla che accese una polemica che venne tosto a intrecciarsi con altra, di segno opposto, suscitata dalla «Gazzetta musicale di Milano», la quale accusava apertamente il pubblico veneziano di non aver capito nulla dei pregi dell'opera. A Locatelli rispose prontamente un giornalista dell'«Orfeo», foglio teatrale veneziano di recente fondazione e di effimera vita. Costui, che si rivelerà poi essere l'agente teatrale Felice Vianelli,⁶² sostenne invece che gli applausi della seconda sera erano “pagati” e provenivano dai numerosi forestieri calatisi precipitosamente da Milano a Venezia in soccorso alle fortune di Verdi e della Casa Ricordi:

È cosa ben naturale che l'editore dopo ave-

re sborsato così alla cieca, come se fosse certo del fatto suo, un'ingente somma per l'acquisto dello spartito, doveva di conseguenza fare dei grandi sforzi onde poter dar adito al giornalismo, nostrano e forestiero, di scrivere alcunché di favorevole, d'interessante, di piacevole, di lusinghiero sulla fortuna del medesimo, ma ci duole in vero il dover manifestare al signor editore che questa volta ha fatto i conti senza quella buona lana dell'oste! credeva egli che 2 o 300 biglietti sarebbero stati bastevoli per poter far vedere al mondo artistico e intelligente il poco buon senso del pubblico veneziano? – Valga a solenne smentita il successo della terza rappresentazione, in cui se non è stato più severo il giudizio, non è stato al certo più favorevole di quello della prima, sul quale gli si può permettere di far tessere un'infilzata di lodi come si conviene... se i fischi glielo permettono.⁶³

Per tutta risposta Tito Ricordi – sebbene con un ritardo che (come rilevava il critico della «Fama» di Milano, che aveva riportato l'articolo dell'«Orfeo») non poteva non insospettire – pubblicava sulla sua «Gazzetta» una “dichiarazione” in base alla quale egli si teneva

pronto e disposto di corrispondere un vistoso regalo in denaro per ogni viglietto che sarà provato e giustificato avere io, sia direttamente che indirettamente, dato, o pagato, o procurato a qualsiasi persona ingiungendole o insinuandole di dovere perciò applaudire e sostenere l'opera *Simon Boccanegra*.

Indubbiamente una certa atmosfera cabalistica sembrava sovrastare le recite del *Simone*; questa era almeno l'impressione del corrispondente del «Pirata» di Torino, il quale dopo la terza sera scriveva, con aperta allusione all'accanito concorrente di Ricordi, quell'editore Francesco Lucca, con il quale Verdi aveva da anni troncato ogni rapporto:

Non vi celo però che esiste un partito d'opposizione contro il grande Compositore e il

suo nuovo spartito, capitanato da alcuni Maestri fischiati e alimentato da emissarii e confidenti di lontani Editori, e ciò forse perché la storia continui a registrare ne' suoi volumi, che i forti ingegni furono mai sempre perseguitati, e possibilmente oppressi, dagli inetti e dai tristi. Intanto i signori Impresarii avranno una nuova Opera da produrre, e un'Opera che altrove, non attraversata da cabale, né contrariata da sciocche fazioni, empirà i loro teatri [...].

È un fatto che l'alto prezzo dei noli che proprio in quegli anni Ricordi poneva a condizione per le rappresentazioni delle opere di Verdi, giusto nel momento in cui esse erano fra le più richieste (in particolare *Rigoletto*, *Il trovatore* e *Traviata*), andava suscitando forti contrasti nel mondo impresariale ed editoriale. D'altro canto i cospicui profitti che in quegli anni Verdi si stava procurando con le sue opere non mancavano di suscitare invidie e rancori. È significativa in proposito una frase d'una lettera di Muzio a Tito Ricordi da Venezia, del 29 gennaio 1857, a quaranta giorni dalla “prima”: «Petrella ha egli finito di inventare ciarle sopra Verdi?... Egli scrive per niente, però mediante L. 1200 di nolo». Da notare che l'editore di Petrella era per l'appunto Francesco Lucca, e che Petrella in quei giorni si trovava a Venezia, ivi incaricato, ancor prima di Verdi, per un'opera nuova da rappresentarsi all'inizio della stessa stagione in cui fu dato il *Simone*, e che egli tuttavia rinunciò a dare per improvvisa malattia...⁶⁴ Le fortune finanziarie di Verdi avevano “scioccato” anche un critico della tempra di Giuseppe Rovani, che così iniziava la sua corrispondenza alla «Gazzetta ufficiale di Milano»:

Il giorno 11 di questo mese, ben si può dire che la terra ferma si sia versata in Venezia attratta dal desiderio vivissimo di sentirvi un nuovo lavoro di colui che oggidi tiene il primo posto tra i maestri in Italia, e nei due mondi, per diritto di conquista, seppe penetrare col sistema coloniale dell'Inghilterra applicato al regno della musica, e primo ebbe dalla fortuna il segreto d'innalzare il

valore metallico delle crome a inaudita ricchezza. – Quando un lavoro, composto in tre mesi, può fruttare centomila lire, mette nel basso mondo, verso colui che sa compir tale miracolo un genere di stima particolarissimo che è quasi superiore alla stessa ammirazione che si ha per l'ingegno. Per queste cose e per la ragionevole e grandissima aspettazione in cui fu messo il pubblico rispetto al nuovo lavoro di Verdi, e per l'amore dell'arte ed anche per quello dell'interesse, è facile dunque a comprendere, che se il teatro della Fenice avesse pur avuto doppia capacità, appena sarebbe bastato al numero degli spettatori impazienti, fra' quali ci troviamo anche noi che, trovandoci per altre incombenze a Venezia, ci affrettammo al teatro in virtù dell'amore platonico che portiamo all'arte italiana; e fra' quali si trovarono uomini venuti espressamente fin da Londra, fin da Parigi non attirati però da altra cosa che dal consiglio del senator Tridenti.⁶⁵

Alcuni mesi più tardi il tema delle ricchezze di Verdi e dell'esosità di Ricordi, poste a confronto con la miseria di «quel cagnucciaccio» di «Cecco Maria», al secolo Francesco Maria Piave, verrà ripresa dall'appendicista della fiorentina «Lanterna di Diogene», il quale si esibirà in una sfuriata di questo genere:

Il SIMONE del Verdi è Opera da trafficante, e per di più simoniaco. Non è forse un adulterare per danaro le cose sacre, il vendere la divina arte della Musica come adopera in oggi il maestro di Busseto? Egli non è più a questo modo un gran maestro; è un mercante di capperi all'ingrosso. [...] Quanto alla esecrabile fame dell'oro, secondo la denomina il buon Marone, ci sarebbe da rovesciare il pellicin del sacchetto. Che basta in oggi esser agiato? Misce: per essere qualcosa daddovero, bisogna esser ricco sfondato. E il maestro Verdi ha capito a meraviglia questa santa sentenza del secolo, e sapientissimamente l'ha messa in pratica. Ove in cento giorni si può guadagnare un centomila lire, l'Italia diventa un nome astratto, il sacerdozio delle arti una fando-

nia uscita di bocca con uno sbadiglio a un letterato digiuno, il cervello una macchina da zecca. Sfamatevi, dunque, o maestro, e voi eziandio suo coadiutore Tito di Giovanni Ricordi, commensale di mascelle doppie, edificatore di sontuose ville su i laghi, e favoreggiatore splendido di gazzette [...]. Avanti, avanti, il secolo sta per voi, e non è niente vero che la povertà sia stata per gli uomini di gran mente il più bel loro patrimonio, e stimolo ed esca al loro spirito. [...] I miei complimenti, signori, pel vostro appetito; ricordivi di quel cagnucciaccio pien di croste che sta sotto la tavola aspettando qualche minuzzolo, e che vo' chiamate Cecco Maria. Mangino, mangino, signori; *prosit*, e secondo la mia intenzione.⁶⁶

E via di questo passo. Come s'è già accennato, la seconda rappresentazione viene accolta da applausi calorosi. Ma è un fuoco di paglia. Alla terza sera ritornano i contrasti. L'opera si regge sino al termine della stagione per altre tre sere, ma l'esito complessivo non muta. Dopo la terza rappresentazione, avvenuta il 15 marzo, Verdi fa ritorno a S. Agata, dove lo raggiungono due lettere di Piave che lo raggugliano sulle successive recite. La prima lettera è del 18 marzo:

[...] È dir molto, ma è dir vero, dopo la tua partenza sono più *mona* del solito, e credo che non potrò riavermi se non dopo averti abbracciato a S. Agata. Sto molto solo e molto a casa perché Venezia è ora divenuta un campo di discussioni sul merito del *Boccanegra*. Figurati quante coglionerie si dicono! Ah basta!

Avrai letto l'articolo del Padre Tommaso.⁶⁷ È deciso ch'egli debba far tutto incompleto. Vi sono dentro due o tre gaglioffate da petulante ragazzo, e quell'asserzione che le disapprovazioni furono importate perché gli eroi nelle cui vene scorre il sangue di quei tali 14 secoli non hanno fatto che applaudire!!! E perché alla terza recita ci fu più freddo che alla seconda? Peggio per loro... Io li ho battezzati villani, il tempo li crescerà asini. Bisognerà però farne una eccezione, perché la parte sana è ancora sorpresa dell'avvenuto.⁶⁸



Pagina dalla partitura di *Simon Boccanegra* (Prologo, scena V). (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

«Sto molto solo e molto a casa»: c'è da credere che Piave, frastornato dalle critiche e dai pettegolezzi al punto da ammalarsi, vi rimanesse rintanato fino al momento in cui, qualche anno dopo, raggiunta l'unità d'Italia, lascerà Venezia per sempre per stabilirsi a Milano... Venezia gli era divenuta ormai un campo minato. In una lettera a Ricordi del maggio 1857 si firmerà: F. M. Piave *da Murano*... La sua seconda lettera è del 20 marzo, dopo la quarta rappresentazione:

[...] Ieri poi, ristabilita la Bendazzi, fu ripreso il *Boccanegra*. I palchi erano tutti, e caramente venduti e vi concorsero circa 600 Biglietti. Quanto all'esito fu quello della terza recita più un solenne applauso al duettino che precede il terzetto ed il terzetto istesso, come pure al grande quartetto dell'atto 3°.

Non ti taccio peraltro che vi fu la solita opposizione sistematica, alquanto inacerbata dalla chiusa dell'articolo di Padre Tommaso, il quale credette far bene, e come D. Desiderio fece peggio. Misericordia, miseria, miseria!!! Io però se fossi Ricordi avrei il coraggio di vendicarmi non acconsentendo per nessun mezzo, che per un tempo almeno, si dessero a Venezia tue opere. Vorrei punirli questi sciocchi ragazzi, questi beduini indecenti, questi ciechi che aborriscono la luce [...].⁶⁹

Ragguagli sulle repliche provengono a Verdi anche dal dottor Cesare Vigna, medico quant'altri mai cattolico fervente, che scrivendo il 23 marzo,⁷⁰ accenna all'«esistenza di un partito avversario organizzato in piena regola» e sostenuto «con dell'oro» da alcuni «ricchi israeliti, impegnatissimi a sostenere certo M^o Levi (dell'antica tribù)», e intravede nell'insuccesso del *Simone* «una mano dello stesso Meyerbeer»... Tutta la colpa, insomma, per questo pio uomo di scienza è, al solito, degli ebrei...

Le rappresentazioni del *Simone* ammontano in tutto a sei,⁷¹ in luogo delle dieci o dodici su cui la Presidenza fenicea sperava di contare. I «borderò» degli incassi registra-

no una netta diminuzione, quasi un crollo, dopo la prima recita: alle £ 3.351,50 della prima sera fa riscontro una media di £ 1.780 nelle due successive, e di £ 1.400 circa nelle tre ultime repliche. Il *Simone* non ritornerà a Venezia se non nella nuova versione, e ciò avverrà alla Fenice il 7 febbraio 1885, a quattro anni dalla *première* scaligera.

Echi della stampa

La critica manifesta perplessità e qualche sconcerto di fronte all'oscurità dell'azione e soprattutto di fronte ai nuovi aspetti formali, alla maggiore importanza dei *parlanti* e dei recitativi accompagnati, al predominio del canto declamato su quello ornato e alla prevalenza delle combinazioni armoniche sulla melodia spiegata, alle novità della strumentazione. Due anni più tardi Abram Basevi definirà lo stile del *Simone* una «quarta maniera» con la quale il compositore «viene accostandosi alquanto alla musica germanica [per] seguire le tracce del famoso Wagner». ⁷² L'azione appare indecifrabile ai più: un'«arruffata matassa, un intricato laberinto» giudicherà più tardi il libretto un critico fiorentino⁷³ (e tale per la verità resterà anche dopo le aggiustature di Boito...). A fare le spese dell'insuccesso è soprattutto il libretto. Un tal Dr. Segré non si ritiene dal sentenziare, a un mese dalla prima:

Un Giornalista di questo mondo, pochi giorni sono nomava *esimio poeta* il signor F. Maria Piave: forse egli intendeva di fare un epigramma.⁷⁴

Piave – che pure era stato per così dire l'artefice del quinto contratto di Verdi con la Fenice, e autore *forzato* di un libretto il cui argomento egli non aveva scelto, il cui scenario egli non aveva steso, e i cui versi in parte non erano di suo conio – diviene il principale capro espiatorio dell'infelice esito del *Simone*. Del resto mai libretto fu stroncato così pesantemente, al limite del dileggio, con toni anche bassamente volgari. Perfino Locatelli, vecchio amico di Pia-

ve, deve contorcersi onde esimersi dall'esprimere un parere schietto e sincero:

Quanto a' versi, non ne discorriamo. In un tempo di tanta confusione d'opinioni e di gusti [...] in verità non si capisce più nulla: le leggi della critica o le teste degli uomini cambiarono, ed io non m'arrischio a proferrare più nessuna sentenza. Potrei chiamar buoni i versi del *Piave*, potrei chiamarli cattivi, ed avere torto egualmente. E poi chi bada ora alla veste poetica ne' libretti? [...] La musica conculca la poesia; fa strazio della parola, e purché ne sorga la nota, tanto fa l'una che l'altra. Quello che è certo è che il poeta presentò al maestro una nuova e varia tela, che il suo dramma ha un certo scenico effetto, e pietosissime situazioni.⁷⁵

Da parte di Basevi la condanna di «questo mostruoso pasticcio melodrammatico, su cui erano fondate tante speranze del maestro» è netta:

Io ho dovuto leggere non meno di SEI VOLTE attentamente questo *libretto* per capirne, o credere di capire, qualche cosa.⁷⁶

Tuttavia è proprio il corrispondente dell'«Italia musicale», il giornale del concorrente di Ricordi, Lucca, a prendere le difese di *Piave*:

Si dice dai più che i versi sono trascurati e antipoetici. A me pare invece che in pochi libretti del *Piave* v'abbia tanta accuratezza di stile e tanta abbondanza di versi facili, e talvolta eleganti. Né mancano le situazioni: difetta invece di chiarezza, ché la tela offerta al *Piave* dal dramma di Gutierrez era troppo vasta per poter esser chiusa senza pericolo di soffocazione, nei limiti ristretti di un dramma per musica.⁷⁷

Mancanza di chiarezza: un monologo che accompagnerà le vicende del primo *Bocca-negra* per tutto il corso della sua poco più che decennale esistenza. Fra i pochissimi a non scagliarsi contro il libretto è da annoverarsi Giuseppe Rovani, il quale, pur lamentando che la poesia sia ormai divenuta «vi-

lissima serva della soverchiante sorella», cioè la musica, non bada più che tanto alla qualità della versificazione, ma rileva piuttosto le tinte «opportunistissime al colorito musicale» e le «situazioni non refrattarie all'espressione drammatica».⁷⁸ Ed è da annoverarsi anche Filippi:

Quanto al libro, a leggerlo è un po' ingarbugliato, ma a vederlo cogli occhi e vivificato dalla musica acquista interesse, offre situazioni bellissime, è condotto con quella perizia che il *Piave* può vantarsi a buon diritto di possedere.⁷⁹

Dal canto suo Niccolò Barozzi se la prende prima di tutto con Verdi, riproverandolo di aver sempre scelto cattivi poeti, benché buoni quasi sempre fossero tuttavia gli argomenti:

ispirandosi egli al suo ingegno, rinvenuta che ebbe una scena che gli piaceva, la vestiva di soavissime note senza forse neppur conoscere le parole che dovevano esprimerla al pubblico, appoggiato al principio che la musica è tutto, il *libretto* niente. Ma il giorno della disillusione è venuto; possa questa esser utile al grande maestro, ché ne guadagnerà molto l'arte e la patria.⁸⁰

Per il corrispondente del «*Pirata*» il libretto

dell'inevitabile *Piave* è un po' imbrogliato, è un insulto alla grammatica ed alla logica, se vogliamo; ma andatelo a dire, se ne avete il coraggio, al Verdi! Come Rossini che musicava ogni scempiaggine, come Donizetti che qualche volta non dava importanza nessuna ai versi (al punto di farne ei medesimo), Verdi non bada che alle situazioni, e tira un velo sul resto.⁸¹

Fra i tanti pettegolezzi sparsisi dopo l'infelice esito del *Simone* anche quello d'essere il vero autore del libretto lo stesso Verdi (un pettegolezzo che pure nasconde, come s'è visto più sopra, una sacrosanta verità...). Se ne fa eco il sullodato Cesare Vigna per informarne il compositore appena rientrato a S. Agata:



Giuseppe Bertoja, *Una piazza di Genova*. Bozzetto per il *Simon Boccanegra* (Prologo). Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 12 marzo 1857. (Venezia, Museo Correr).

Sebbene io non vi annetta certa importanza, avvezzo come sono alle spiritose invenzioni di questa brava gente, tuttavia ti notifico per norma, essersi diffusa la voce, che il libretto è una tua composizione.⁸²

È nota la risposta, più volte riportata dai biografi, resa da Verdi in data 11 aprile a testimonianza della stima e dell'affetto del maestro per il suo poeta veneziano:

Non ci mancava altro che inventare essere il libretto di mia composizione!!!. Un libretto che porta il nome di Piave è giudicato d'avvanzo come pessima poesia: ed io francamente sarei contento se fossi buono da fare delle strofe come:

Vieni a mirar la cerula

.....

Delle faci festanti al barlume,

ed altre e altre, con tanti altri versi sparsi quà e là. Confesso la mia ignoranza non son buono da tanto.⁸³

Forse, per porre fine a questi pettegolezzi e ristabilire in qualche misura la verità, sarebbe stata opportuna da parte del compositore una sua pubblica dichiarazione. Ma non era nel carattere di Verdi (e non lo sarà mai) ricorrere a questi mezzi. Suo unico modo di comunicare col pubblico: scrivere opere. E basta. Ma ben al di là della qualità intrinseca dei versi e della trama aggrovigliata e oscura, resta pur sempre il fatto che il *Simone*, già nella prima versione, è opera fra le più coraggiose ovvero sperimentali di Verdi, fra quelle in cui più si esprime, per dirla con le parole di un cronista dell'epoca, *la volontà dello stile*. Come già con lo *Stiffelio*, il musicista compie un ulteriore scarto in avanti che i contemporanei non sono in grado di seguire. Nel disorientamento generale di pubblico e di critica fa eccezione il giovane Filippo Filippi, che non esita a giudicare il *Simone* una nuova tappa nel progresso artistico di Verdi, anzi un nuovo capolavoro, auspicando per esso le stesse sorti della *Traviata* infelicemente caduta alla Fenice e trionfalmente risorta un anno dopo al teatro in San Benedetto:

Il *Boccanegra* non è lavoro da giudicar su due piedi [...]. Però non esitiamo punto nel dichiarare in faccia a qualsiasi giudizio immaturo, e appellandoci a quello di tutti i teatri italiani e stranieri in cui sarà applaudito il *Boccanegra*, che la è una delle più belle composizioni anzi ispirazioni del maestro Verdi: asseriamo con coscienza e convinzione che il compositore non ha mai in nessuna delle sue opere passate portata l'interpretazione drammatica ad un grado eguale d'evidenza e di espressione, che giammai l'istromentale non fu tanto elegante, semplice e studiato ad un tempo, ricco di effetti nuovissimi, imitato a nessun genere né nostrano né oltremontano: asseriamo che v'ha abbondanza di canti affettuosissimi, nuovi, insinuanti, ispirati, e che queste cantilene compongono la maggior porzione dell'opera, la quale ha pochissimi pezzi d'insieme.⁸⁴

Invece per il prudente Tommaso Locatelli il giudizio rimase sospeso:

La musica del *Boccanegra* non è di quelle che ti facciano subito colpo. Ella è assai elaborata, condotta col più squisito artificio, e si vuole studiarla ne' suoi particolari. Da ciò nacque che la prima sera ella non fu in tutto compresa, e se ne precipitò da alcuni il giudizio [...]. Ciò che può in qualche modo spiegare quella prima e sinistra impressione, è il genere della musica forse troppo grave e severa, quella tinta lugubre che domina lo spartito, e il prologo in ispecie.⁸⁵

Quasi un bollettino di guerra la relazione del corrispondente dell'«Italia musicale», organo di Casa Lucca:

[...] emerge chiaro e lampante la poco favorevole impressione lasciata nel pubblico nostro da questa nuova opera del Verdi, la quale se difetta d'immaginazione, è però sempre lavoro che appalesa l'alto ingegno del Verdi, e che se non meritava gli applausi quasi entusiastici del prologo e del primo atto, non meritava neppure i molti zitti, confusi a qualche sibilo e a qualche atto di scherno, onde vennero accompagnati il ter-

zo ed il quarto. [...] Dopo lo spettacolo, pareva imminente una guerra civile. Che questioni accanite! che pareri discordanti! Alcuni trovavano nel *Boccanegra* una sorgente di bellezze inesauribile, altri un potente sonnifero, i più moderati (ed io sono del bel numero uno) lo dicevano lavoro dotto e consciencioso, ma privo affatto d'ispirazione. Meno male che non s'è versato sangue [...].⁸⁶

E infine le conclusioni di Rovani dopo l'insuccesso della prima sera (ma informato sull'effimero successo della seconda sera):

Ma ora per codeste due rappresentazioni l'una contro l'altra armata, si riscalda la questione: *in quale delle due sere il pubblico sia stato più vicino alla Giustizia?* mentre pende adunque la sentenza finale di cassazione, noi in via di consulto, e conservando il diritto di poterci sbagliare [...] noi portiamo opinione che questa [opera] sia magistralmente scritta, ma non ispirata, ma povera di idee, e, quel che più fa senso, destituita di quella dote prima onde il Verdi emerse fra tutti, *la felice volontà dello stile*; il sistema drammatico vi è portato [...] a quel punto d'esagerazione che la musica, cessando dalle sue vere attribuzioni, si trasmuta in un'arte ibrida, la quale non è né carne né psce, e che più del coraggioso proposito di trovar nuove vie all'arte, accusa il bisogno di ajutarsi di artifici mancando il vigor nativo del sangue.⁸⁷

Primavera 1857:

le modifiche per Reggio Emilia

In primavera l'opera viene riproposta a Reggio Emilia nel corso della stagione inaugurale del nuovo Teatro Municipale, allestita essa pure dai fratelli Marzi, ancora con Giraltoni protagonista e con la Bendazzi; nuovi rispetto a Venezia il tenore Pietro Mongini, il basso Gio. Batta Cornago e il baritono comprimario Carlo Favi.⁸⁸ Verdi stesso s'incarica di porla in scena, cogliendo così occasione per apportare alcuni ritocchi alla musica e al libretto. Quanto alla musica il compositore semplifica fra l'al-

tro un movimento difficile di violoncelli e viole, perché, scrive a Ricordi, «questi Istrumenti sono quasi sempre nelle nostre orchestre razze di cani»⁸⁹ (il passo sarà tuttavia ripristinato nella versione del 1881 in diversa tonalità).⁹⁰ Due altri ritocchi riguardano le ultime misure del finale dell'atto II con l'aggiunta di nuovi versi per Simone,⁹¹ e la replica di uno squarcio nel Quartetto finale dell'opera.⁹²

Più importanti le modifiche introdotte nell'allestimento scenico, in particolare nella prima parte dell'Atto I, che alla Fenice si svolgeva interamente all'interno del Palazzo dei Grimaldi: a Reggio Verdi fa svolgere l'inizio dell'atto (comprendente l'aria di Amelia, il duetto Amelia - Gabriele e il duetto Gabriele - Fiesco) all'aperto, in un giardino del palazzo; scrive infatti a Tito Ricordi il 27 aprile 1857:

A Reggio si aggiungerà una scena nel principio del 1.° Atto e si farà un giardino onde togliere la monotonia di tanti *interni*: prima di stampare il libretto aspetta dunque le indicazioni che ti manderà Piave. Spero che a Reggio si cambierà il vestiario perché quel di Venezia era, a mio gusto, detestabile. Mi son presa la libertà di proporre a Marzi che tu pagheresti la metà dell'importo dei figurini che si farebbero fare di nuovo da Perroni.⁹³

Otto giorni dopo Piave comunica a Ricordi alcune piccole modifiche al libretto e la nuova disposizione delle scene, che oltre all'aggiunta della scena «del giardino» comporta alcune varianti ad altre scene dell'opera.⁹⁴ Quanto al nuovo vestiario, Perroni provvede a spedire in tutta fretta a Reggio i figurini; purtroppo manca il tempo materiale per farli realizzare dalla sartoria veneziana; scrive Piave a Ricordi il 2 maggio:

Fu stabilito di rinnovare i figurini, ma tornato a Reggio, Marzi mi convince coi contratti alla mano, che essendo obbligato di dare alla Sartoria le ordinazioni del vestiario 25 giorni almeno prima dell'andata in scena non c'era il tempo materiale di rifare i figurini a Milano, farli venir qui, poi mandarli a Vene-

zia perché sieno eseguiti. [...] In ogni modo fui da Marzi, il quale mi disse che poiché ci sono questi belli figurini, possiamo mandarli, perché servano di norma a migliorar più che si potrà quello che non fosse allestito. Noi dunque oggi stesso li spediremo e tu continua a mandarli di mano in mano che Peroni te ne darà. Se non riusciremo ad utilizzarli tutti questa volta potranno servire benissimo pella riproduzione in qualche altro grande teatro.⁹⁵

E il 15 maggio:

Ho presso di me tutti i figurini che non furono spediti a Venezia, di dove cercherò ritirare i già inviati, e poi te li respingerò tutti. Verdi è contentissimo di quelli che ha visto.⁹⁶

Nella città emiliana l'opera va in scena il 10 giugno 1857 con le scene Girolamo Magnani (lo stesso che ventiquattro anni più tardi curerà alla Scala le scene per la versione riformata dell'opera):⁹⁷ l'esito non assume toni entusiastici, ma il successo è comunque caloroso, tale da far sperare in una resurrezione dell'opera. Scrive il compositore a Ricordi dopo la terza recita il 14 giugno:

Il Simone andò bene la prima sera: fù un poco freddo la seconda; e jeri sera andò benissimo.⁹⁸

La critica, nel rispecchiare gli umori del pubblico, sembra abbastanza favorevole. Il corrispondente della «Gazzetta dei teatri» conferma tuttavia trattarsi di opera di non facile ascolto:

È da notarsi la differenza tra il bello veramente artistico, che ha bisogno di studio per comprenderlo, diverso dal bello popolare e di facile intelligenza. Pregio principale dell'opera è l'orchestrazione che è originale, e tutta una musica troppo melanconica (colpa del soggetto) dal principio alla fine. [...] L'opera intiera è bella, di una bellezza artistica; è ammirabile il lavoro degli strumenti a corda, esso lascia a desiderare un po' più di movimento musicale essendo

un velo melanconico in tutta l'opera. Non è popolare, tanto più che il Verdi ci aveva abituati ad una soverchia facilità, come nel *Trovatore* e nel *Nabucco*. Dappertutto bellezze e novità artistiche, non bello facile e popolare. S'inganna chi la chiama opera di stile tedesco, e sebbene abbia una tinta eminentemente drammatica, non ha nulla che fare con Meyerbeer. Vi è canto italiano, cioè condotto ad ispirazione [...].⁹⁹

Meno positivo, invece, il commento di un corrispondente dell'«Italia musicale»:

[...] fu trovata questa musica monotona anzichenò, piena di reminiscenze e priva di quei slanci caratteristici che costituiscono il bello vero e reale. [...] Forse l'opera più sentendola potrà più piacere: ma questo è alquanto problematico: vedremo in seguito. Quello che è certo si è, che la parte strumentale è la più curata e la più studiata, ed il Verdi cavò effetti nuovi dall'accoppiamento di istrumenti diversi. Bellissimo invero è l'effetto della musica del sogno. Il Verdi non è più quello delle sue prime opere. In quelle v'è forse eccesso, in questa ha vi difetto di strumentazione. Forse che il Verdi vuole creare un nuovo metodo, iniziare un altro gusto? [...].¹⁰⁰

1857 – 1858: dal fiasco di Firenze ai successi di Roma e Oporto

Purtroppo, pochi mesi dopo, la sera del 25 ottobre, alla Pergola di Firenze il *Simone* – nonostante interpreti di prestigio quali Giovanni Guicciardi, Augusta Albertini e Carlo Baucardé che suscitano il pieno favore del pubblico – va incontro a un deciso insuccesso che sembra ribadire in proporzioni ancor più negative il giudizio decretato dal pubblico veneziano intorno al valore intrinseco dell'opera. Fu un vero fiasco. Anzi peggio. Il pubblico e fin gli stessi interpreti a un certo punto dell'opera si misero a ridere e a sghignazzare rumorosamente, compromettendo irrimediabilmente una rappresentazione che, anche questa volta, era cominciata abbastanza favorevolmente, almeno fino al duetto Amelia – Gabriele nel primo

atto. Inutile qui riportare – se non ai fini di una dilettevole lettura da farsi alle spese dell’opera di Verdi – le tante critiche dei periodici fiorentini e le non meno numerose corrispondenze dei giornali forestieri: la condanna è pressoché unanime. Delle risate del pubblico, oltre che nelle cronache del tempo, è rimasta testimonianza nell’analisi dell’opera contenuta nello *Studio sulle opere di Verdi* di Abramo Basevi,¹⁰¹ analisi che è in sostanza la somma delle due recensioni, veneziana e fiorentina, pubblicate dal medico livornese sull’«Armonia». Il fattaccio era accaduto all’inizio dell’Adagio del Finale del primo atto, alle parole «Ella è salva», un passaggio che molti commentatori fiorentini definiscono, per la sua veste ritmica, in stile buffo... Ecco come ne scrive Carlo Lorenzini (proprio lui, il futuro autore di *Pinocchio*) nella sua corrispondenza all’«Italia musicale»:

Ieri sera il povero *Simon Boccanegra* è venuto a battere la bocca sulle assi del palco scenico della Pergola. Il pubblico, invece di provarne rammarico, si è messo a ridere; o pubblico barbaro ed ispietato! [...] Il prologo è passato inosservato. La *Claque* disposta in bell’ordine nei palchi di quinta fila o nelle prime panche di platea ha dato qualche segno di vita, ma poi ha ritirato le corna per la vergogna. Il pubblico sperava nel primo atto, ma nulla in questo mondo di più fallace speranza!... Fra il primo e il secondo il pubblico si è sollevato con uno sbadiglio, tenuto per due battute. Al finale del secondo atto [*sic*], alle parole: *Ella è salva*, si è fatta sentire una risata spontanea, universale, granita, la quale ha ricoperto orchestra e cantanti. Il pubblico che non voleva arrabbiarsi, ha preso la cosa in burletta, ed ha fatto bene. [...] In tutta quanta l’opera non un solo pezzo, non una sola frase, che riscuotesse l’uditorio, che rammentasse Verdi. I pochi applausi che qua e là si fecero sentire, andarono più all’esecuzione, che alla musica. [...] ¹⁰²

In una successiva corrispondenza Lorenzini precisava che

uno dei cantanti (non starò a farvi il nominativo) invece di cantare – *Ella è salva* cantò a piena gola – *Ella è SALVIA* (SALVIA, erba sedativa, buona per le scottature, decotto, ecc. ecc.). Intanto i noiati e malcontenti di platea cantarellavano sottovoce – *non è salva* – alludendo all’opera, che pericolava ogni momento più.¹⁰⁵

Il nominativo dello spiritoso cantante cui allude Lorenzini è quello del tenore Baucaudé, se dobbiamo dare credito al giornale fiorentino «Il Passatempo» che, pur lodandone i mezzi vocali, lo accusa di pigliare qualche volta le cose «in canzonella»... Il quale «Passatempo» sigilla la sua lunga, interminabile recensione con la seguente epigrafe:

Boccanegra morì per sempre, si spera, a Firenze il giorno suo onomastico SS. Ap. *Simone e Giuda*.¹⁰⁴

L’opera si regge per sole quattro sere. Tuttavia la condanna da parte della critica non è del tutto unanime. Ad esempio l’appendicista dell’«Arte» di Firenze addossa all’esecuzione la colpa del naufragio del *Simone*:

Questo nudo lavoro di Verdi, sebbene non possa chiamarsi una delle opere più felici del celebre compositore, pure ci sembrò ricco di molte bellezze le quali speriamo che saranno maggiormente intese ed apprezzate nelle venturose rappresentanze. Del naufragio di alcuni squarci della musica del Boccanegra, noi crediamo doversi appuntare anco al concertatore Cav. Mabellini il quale avrebbe dovuto lasciare i tempi meno larghi, ed indovinare molti punti d’effetto i quali rimasero soffocati nelle pastoie e nello impedimento d’una esecuzione sbiadita ed acciarpata alla carlona.¹⁰⁵

Ma è voce quasi isolata. Basevi ritorna a parlare dell’opera da lui già ascoltata a Venezia per ribadire il proprio giudizio attraverso un commento molto più articolato; troppi recitativi, egli osserva: Verdi vuol forse seguire le orme di Wagner, «il padre della così detta *musica dell’avvenire*»?

Del *libretto* del Piave fu già parlato [...] e siamo lieti di non vederci costretti a tornare a svolgere questo aborto mostruoso di una mente sconnessa. Solo diremo, che in questo *libretto* apparisce una forma alquanto insolita dalle parole preparata ai pezzi musicali, e pare che il Verdi abbia sciolto il freno al suo Piave, e gli abbia detto “scrivi quel che vuoi, non ti dar briga di nulla, non badare alla lunghezza de’ *recitativi*, non aver pena per gli *adagi*, né per gli *allegri*, né per i *duetti* ecc.; quel che verrà, verrà: io colla mia musica rimedierò a tutto”. E Piave non se lo fece dire due volte. Cominciò il *libretto* con tre scene di *recitativo*: il primo duetto tra Simone e Fiesco lo fece a guisa di *parlante*, non essendovi luogo né per l’*adagio* né per l’*allegro*: il *Prologo* poi finì a modo di *recitativo*. Gli altri atti non vennero dal poeta trattati molto diversamente.

Noi ci siam domandati quale scopo avesse avuto in animo il Verdi con questa insolita forma, e ci venne al pensiero, che forse il maestro di Busseto volesse, quasi d’un colpo, introdurre in Italia la riforma del Wagner, il padre della così detta *musica dell’avvenire*. È noto che il Wagner pretende che il dramma non debba per nulla piegarsi alla musica, e che questa, al contrario, abbia ad assoggettarsi alla poesia, seguendola di pari passo, e quasi traducendone le espressioni, o se vuolsi, per colorirle colle note più vivacemente. Addio arie: addio duetti: tutto deve fondersi in una specie di recitativo, o di *parlante*. [...] Accordiamo *possibile*, che la riforma Wagneriana rappresenti la *musica dell’avvenire*; neghiamo assolutamente che sia *la musica del presente*. E se havvi arte, che debba esser più tenera di rendersi grata subito, ella è senza dubbio la musica, massime la teatrale.

Nella musica del *Simone Boccanegra* troviamo povertà se non vuol dirsi assenza di bel canto: e quel poco in cui ci abbattiamo ci apparisce come una nostra antichissima conoscenza, la quale per le angustie dell’uditore riesce spesso non discara. L’strumentale non presenta molta industria; ma ricercatezza nelle armonie, abuso di pedali,

di scale semitonate, in modo che al canto tocca sovente la parte più meschina. I *recitativi*, così abbondanti in quest’Opera, sono pessimi: i *motivi* de’ parlanti senza relazione colle parole. Infine quest’Opera, che chiedeva un ingegno coraggioso e robusto, lo trovò audace e fiacco.¹⁰⁶

Il fiasco di Firenze apre la stura al manifestarsi dei rancori contro la venalità del maestro e contro la Casa Ricordi, accusata di esosità nel prezzo dei noli (assai eloquente, su tale argomento, la recensione della «Lanterna di Diogene», più sopra citata, nonché una polemica rinnovata dal redivivo Vianelli¹⁰⁷), e spiana alla critica una certa tendenza a ridimensionare il valore artistico delle ultime opere di Verdi:

[...] al nostro teatro della *Pergola* si ebbero tre spartiti di Verdi, la *Giovanna di Guzman*, il *Simon Boccanegra* ed il *Trovatore*. Il primo e l’ultimo, già conosciuti in Firenze, non hanno mestieri di nuovi giudizi: l’uno è una specie di zibaldone alla tedesca, framezzato da qualche motivo italiano, e nell’insieme non giustifica la pretesione che ha di passare per una *grand’opera*: l’altro è un lavoro in gran parte ispirato, ma lungi dal raggiungere la perfezione delle prime musiche di Verdi [...]. Il *Simon Boccanegra* è per ogni rispetto una empietà musicale [...].¹⁰⁸

Ma nel successivo dicembre, all’Apollo di Roma, il *Simone*, dopo l’esito freddo delle prime due sere (con consueta indisposizione del solito Giraltoni) conquista i favori del pubblico con un successo crescente, tanto da ottenere numerose repliche. E rimane ormai questo, in pratica, il destino del *Simone* veneziano: disorientare e annoiare il pubblico nelle prime sere, per poi convincerlo gradualmente nelle repliche, fino a scuoterlo, specie nel quartetto finale, unanimemente considerato il brano più ispirato dell’opera. Ancora una volta, tuttavia, nel parere dei corrispondenti teatrali prevalgono le note negative, almeno nelle conclusioni, rispetto a quelle positive. Il corrispondente della «Fama» se la prende

ad esempio con l'abuso di melodie in tono minore:

Simone Boccanegra, musica dottissima, elaborata con la massima coscienza e con tale ossequio al dramma che giunge allo scrupolo, porta con sé una tanta monotonia, ed una tinta così melanconica che rendono l'opera ben lunga, oltremodo pesante e noiosa, havvi per soprammercato un abuso di toni minori incredibile; basti il dire che vi sono nell'intero spartito 18 lunghe melodie tutte in modo minore, il prologo che dura 28 minuti, è tutto in minore, solo in fine si risolve in maggiore [...].¹⁰⁹

Di analogo parere il corrispondente del pur verdianissimo «Trovatore»:

La musica di questo spartito per quanti amano e professano l'arte, sarà stupenda, pel pubblico sarà sempre fredda, monotona e noiosa. Verdi ha voluto troppo innovare; il servire al dramma è sempre stato intento di Verdi; qui poi questo intento è spinto all'esagerazione, e da questo lato l'opera è perfetta: ma perché questo pregio sfolgorasse sarebbe stato necessario un bel dramma, quando il libretto di Piave è un aborto de' più deformi. Nella musica si nota un abuso di *modo minore*: nel prologo, tranne poche battute d'allegro in fine, tutto in *minore*: negli altri lunghi tre atti vi sono 18 melodie in *minore* e non brevi. L'abuso di *pianissimo* mi par soverchio; l'opera è affidata per intero al *quartetto*, trattato d'altronde con un magistero sublime. Figurati che la partecella dei tromboni di tutta l'opera è composta di tre pagine solamente; il *gran largo* del finale primo è tutto senza *ottoni* e via dicendo. I pezzi aduno ad uno mi paiono bellissimi, ma la tinta generale è difettosa: è un quadro dove gli accessori e le parti sono condotte stupendamente, ma il complesso non risponde e riesce troppo uniforme e fureo.¹¹⁰

Nel maggio del 1858 il *Simone* varca per la prima volta i confini nazionali per presentarsi sulle scene portoghesi di Oporto. E vi incontra, finalmente, lontano dai critici

preziosi e dalle beghe editoriali e impresariali, un successo pieno e senza riserve. Ne scrive, ad esempio, un corrispondente dell'«Arpa» bolognese:

[...] le sorti del *Boccanegra* di Verdi furono a questo teatro più avventurate di quelle d'Italia. Il *Boccanegra* ebbe successo colossale, piramidale [...] e se la musica piacque moltissimo, gli esecutori fecero allo stretto senso della parola fanatismo.¹¹¹

1858 – 1859:

dal trionfo di Napoli al fiasco di Milano

Nel novembre 1858 al S. Carlo di Napoli ancora una volta Verdi, cui l'opera sta evidentemente molto a cuore, s'incarica, a parziale indennizzo della mancata *Vendetta in domino (Un ballo in maschera)* rifiutata da quella censura,¹¹² di porre in scena il *Simone* con interpreti quali Filippo Coletti e Gaetano Fraschini, con alcune piccole modifiche alla partitura e inoltre con una nuova disposizione dell'orchestra. Le modifiche – apportate allo scopo di recare maggiore effetto ai finali dei primi due atti e di alleviare la tessitura troppo acuta della parte di Gabriele – riguardano principalmente «un piccolo cambiamento fatto sulla fine dell'Adagio del Duetto Atto II che lo abbraccia di 4 battute»; l'aggiunta di «alcuni squilli di tromba nel *coro della sommosa*» e l'aggiunta di una tromba «con squillo ardito e sucuro» nella stretta del finale dell'atto I «per fare le note sincopate della cadenza»; una nuova modulazione (facoltativa) alla fine della scena che precede l'aria di Gabriele, onde abbassarla di mezzo tono; una nuova puntatura (pure facoltativa) nel quartetto finale nella parte di Gabriele alla frase «Come passò veloce l'ora» onde evitare il *si bemolle* acuto.¹¹³ Quanto alla nuova disposizione dell'orchestra, vale a dire per sezioni unite di strumenti (disposizione che Verdi sperava duratura, ma che sarà ben presto abbandonata dalla formazione del San Carlo) lo si apprende da una lettera che il maestro alcuni anni più tardi, in vista della prima rappresentazione napoletana della rinnovata *Forza del destino*, rivolgerà

a Florimo:

Come potete, “per dirvene una” sopportare sianvi ancora le Viole, e Violoncelli fra loro disuniti? Come può esservi così *attacco d’arco, colorito, accento*, etc. etc.? Oltre di ciò, mancherà il ripieno della massa degli stromenti d’arco. [...] Avran ben riso costì, quando pel Simon Boccanegra io feci riunire quelli stromenti!!!... Tanto peggio, per chi ha riso! E tanto peggio se non han seguito quel mio consiglio.¹¹⁴

Il periodo di prove e di attesa di quelle giornate partenopee ci è tramandato dal pennello del caricaturista Melchiorre Delfico, che ha ritratto in gustosissime vignette il compositore alle prese con i suoi interpreti durante le prove. Una di quelle caricature ritrae “gli stratagemmi degli amici napoletani per intrufolarsi alle prove” del *Simone* a S. Carlo.¹¹⁵ La frenetica attesa che vi era a Napoli per l’ultima opera di Verdi si fa tale che la prova generale si trasforma in un’autentica *anteprima*. Così ne scriveva il corrispondente del «Pirata», Salvatore Aguglia:

Debbo incominciarvi a dire che la sera del 26 novembre a Napoli fu un caso nuovo nella storia teatrale. Una intera popolazione era fuori il Teatro. Gli eletti appena entrarono con biglietti o della Soprintendenza o della Impresa, ma venuto il Principe Reale Conte di Siracusa, e veduta quella folla immensa, ordinò che si aprissero tutte le porte, ed un città fu travasata nell’immenso Teatro; onde possiamo non dirla una prova generale, sibbene un’affollata rappresentazione.¹¹⁶

E dopo la prima rappresentazione:

La mia corrispondenza del 27 novembre sulla prova generale del *Boccanegra* in Napoli si è verificata a capello nella prima recita, anzi con maggior successo. La musica, a gloria de’ Napoletani, ieri sera, con teatro arcipienissimo, ascese all’alto posto che meritava. Il maestro fu chiamato sedici volte fuori, e, contro la legge, sino a tre volte di

seguito. [...] ¹¹⁷

All’opera arride dunque un successo ben più caloroso di quello registrato a Reggio Emilia: «Ieri sera fu la terza recita e il teatro era pieno zeppo: unico e solo termometro di un successo. Benissimo Fraschini e Colletti; bene la Fioretti; chiamate a tutti» scrive il compositore il 2 dicembre all’amico Luccardi.¹¹⁸

Nonostante qualche riserva da parte della stampa locale, l’entusiastico successo di pubblico delle rappresentazioni napoletane (ben 22 repliche) sembrava aver ristabilito le sorti del *Simone*, tenuto conto di una piazza così importante come quella di Napoli, allorché – proprio nel momento in cui Verdi si apprestava a varare a Roma *Un ballo in maschera* – giunge come una doccia fredda la notizia dell’insuccesso del *Simone* alla Scala di Milano. Il fiasco (poiché di questo si tratta) viene imputato per buona parte a una cattiva esecuzione complessiva, e in particolare all’inadeguatezza del protagonista (Sebastiano Ronconi, fratello del ben più celebre Giorgio) e della prima donna, Luigia Bendazzi, rimproverata nell’occasione, come narrano le cronache del tempo, di urlare e strillare anziché cantare. Nonostante che nelle successive repliche l’opera destasse, al solito, un crescente e infine completo successo, questa repentina caduta al primo incontro con il pubblico milanese sembra suonare, dopo gli esiti di Venezia e di Firenze, come definitiva condanna. Condanna che il compositore, reduce dallo splendido successo appena ottenuto a Roma con *Un ballo in maschera*, scrivendo a Tito Ricordi il 4 febbraio 1859 rifiuta di accettare, interamente addossando l’insuccesso alla cattiva esecuzione e, una volta tanto, a un pubblico incapace «di ascoltare»:

Il fiasco del Boccanegra a Milano doveva essere, ed è stato. Un Boccanegra senza Boccanegra, tagliate la testa ad un uomo e poi riconoscelo se potete! Tu ti meravigli della *sconvenienza del pubblico*? A me non sorprende affatto. Egli è sempre felice, quando può arrivare a far scandalo! [...] Ep-

pure ad onta di quanto ne possono dire amici o nemici, il *Boccanegra* non è inferiore a tante altre mie opere più fortunate di questa, perché per questa abbisogna forse un'esecuzione più finita, ed un pubblico che voglia ascoltare; trista cosa il teatro!!¹¹⁹

Il successo dell'opera al Teatro Carolino di Palermo (ancora con la Bendazzi), dove si regge per ventiquattro sere non muta la situazione. Nemmeno le rappresentazioni al Teatro Carlo Felice di Genova nell'inverno del 1860, dirette da un musicista di polso quale Angelo Mariani (e dove, ancora una volta, il *Simone*, dopo il disorientamento della prima sera, conquista gradatamente i favori del pubblico), e quelle al Teatro Comunale di Bologna nell'autunno del 1861, pure dirette da Mariani e con Leone Giraldoni nuovamente protagonista (solo un successo "di stima"), riescono a rovesciarne le sorti. Il giro del *Simone* viene praticamente riducendosi ai teatri dell'Italia insulare (Catania, Messina, Trapani, Marsala) e del centro-sud (Barletta, Lucera, Molfetta, Teramo, L'Aquila, Catanzaro) nonché ad alcuni teatri mediterranei (Malta, Corfù), iberici e sudamericani. Perfino a Lisbona l'opera cade, pur con un tenore come Frascini, il quale dopo l'esito scrive a Giraldoni, il protagonista veneziano: «Se seguito a stare in carriera vado ad escludere dal repertorio il *Boccanegra* perché è opera troppo pericolosa; dopo venti giorni di prove faticosissime l'altra sera siamo andati in scena, e si è fatto un mezzo fiasco, o due terzi».¹²⁰

Sommando le impressioni dei cronisti e dei corrispondenti delle varie rappresentazioni effettuate del *Simone*, l'atto che piacque di meno e che non di rado segnò la caduta dell'opera, fu il secondo. Anche nel primo atto il duetto fra Gabriele e Fiesco, il ballabile e la stretta del Finale primo, quando non caddero passarono inosservati. Furono spesso applauditi la romanza del basso nel Prologo, la cavatina di Amelia, l'Adagio nel Finale primo, l'aria del tenore e il terzetto nel secondo atto, il duetto fra Simone e Fiesco nel terzo. I brani quasi ovunque graditi al pubblico, anche là dove l'opera cadde,

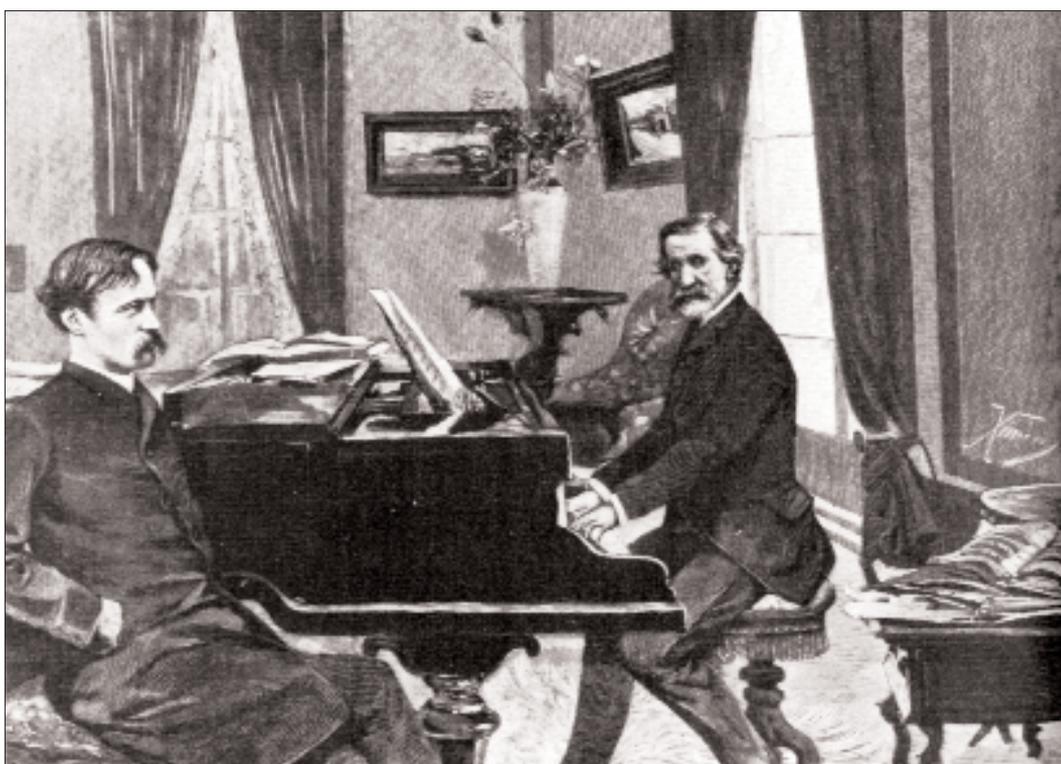
furono la cabaletta di Amelia (poi espunta nella revisione del 1881), i duetti Amelia – Gabriele e Amelia – Simone nel primo atto, e soprattutto il quartetto finale.

Novembre 1880

Dopo l'ultima ripresa, avvenuta a Trani nel dicembre del 1871, lo spartito del *Simone* giace nei magazzini dell'editore inutilizzato, ma non dimenticato. Qualche anno prima, nel 1864, se n'era ricordato l'imprenditore francese Bagier, che aveva insistito per rappresentarlo al Teatro Italiano di Parigi insieme alla recente *Forza del destino* sotto la direzione dello stesso Verdi, ma senza risultato nonostante che a un certo punto delle trattative il maestro stesse per accondiscendere.¹²¹ Se ne ricorda infine l'editore Ricordi: il fiasco del 1859 alla Scala era ricordo ancora troppo bruciante per non tentare di rimediare con un'esecuzione più sorvegliata. La scrittura del baritono Giraldoni per la stagione scaligera del carnevale 1866-67 è l'occasione che consente a Tito Ricordi (sono gli anni ruggenti del "quartettismo" milanese capitanato dal figlio Giulio e dal giovane Arrigo Boito) di riproporre all'impresa del teatro milanese il *Simon Boccanegra* insieme a *Un ballo in maschera* e al nuovo *Macbeth*, a condizione tuttavia che oltre a Giraldoni vengano «scritturati altri artisti idonei alla interpretazione di tali spartiti». Ma di fronte alle scelte dell'impresa l'editore ricusa alla Scala qualsiasi spartito verdiano, dimostrando con questa decisione un buon fiuto poiché l'opera inaugurale di quella stagione, il *Don Sebastiano* di Donizetti, va incontro a un fiasco clamoroso che determina la chiusura temporanea del teatro.¹²²

Alla vigilia della prima rappresentazione alla Scala della rinnovata *Forza del destino* l'editore Ricordi torna alla carica, questa volta nella persona del giovane Giulio, che direttamente si rivolge a Verdi; questi si limita a rispondere (lettera del 24 novembre 1868):

Se vi è bisogno di dire qualche cosa sul cartellone, dite semplicemente che si darà *La*



Boito e Verdi durante la collaborazione per *Simon Boccanegra*. (1881).

Forza del Destino. Se i cambiamenti riesciranno a mia soddisfazione, la si darà coi cambiamenti, se no la darete come stà ora, o la scambierete col *Simon Boccanegra* a vostro piacere.¹²³

A partire da questo momento Giulio Ricordi persegue con tenacia il progetto di ripresentare il *Simon Boccanegra* alla Scala, fosse pure con qualche ritocco alla partitura e al libretto, nell'intento di cancellare la condanna decretatagli in quello stesso teatro alcuni anni addietro. Il 15 dicembre 1870, di fronte a una nuova richiesta dell'editore per l'inserimento dell'opera nel prossimo cartellone della Scala il compositore, memore dell'insuccesso ottenuto in quel teatro a causa dell'insufficiente esecuzione del ruolo protagonista, si limita a rispondere:

Ho risposto subito con un telegramma per dirvi di dare la *Forza del Destino*. In quanto al *Boccanegra* o *Macbet*, io sarei pel *Macbet* nuovo perché non credo avreste un buon attore pel *Boccanegra*.¹²⁴

Nel 1875 Giulio Ricordi ritorna alla carica, ma questa volta Verdi, pur potendo disporre di un buon protagonista, si dichiara decisamente contrario alla ripresa, così motivando il proprio rifiuto (lettera del 3 marzo):

Voi mi parlate del *Boccanegra* pel quale vi sarebbe compagnia eccellente colla Marianni e Pandolfini etc. etc., ma l'opera è triste, e di effetto monotono. Delle opere mie vecchie non vi è da pensare. La sola a cui inclinerei io sarebbe sempre l'*Aida*.¹²⁵

D'altronde in questi anni Verdi sembra le mille miglia lontano dalla tentazione di riprendere in mano la penna per scrivere musica e si mostra quindi restio a ripresentare sue opere *vecchie*, sia pure rimesse a nuovo. Con l'*Aida* (1871) e la *Messa da requiem* (1874) ritiene ormai conclusa la propria carriera di compositore. Ora si limita a sorvegliare il cammino dei suoi ultimi lavori e, ove necessario, a sostenerli andando di persona a dirigerne l'esecuzione: a Par-

ma, a Napoli, a Parigi, a Londra, a Vienna, a Colonia. Dal canto suo Giulio Ricordi da anni insegue con ostinazione un "gran progetto": quello di portare Boito alla collaborazione con Verdi. Nel 1879 gli riesce finalmente di convincere il poeta padovano a scrivere per il maestro un libretto, anzi un "dramma lirico", ricavato dall'*Otello* di Shakespeare: il lavoro non dispiace a Verdi, che in dicembre ne fa acquisto, senza tuttavia prendere impegni di sorta.¹²⁶ Ma di fronte alle reiterate richieste dell'editore per una ripresa del *Simon Boccanegra* alla Scala il compositore nicchia e accampa scuse: la compagnia di canto, le aggiustature, l'opportunità...

All'inizio della primavera del 1879 – anno decisivo per la definitiva riconciliazione di Verdi con Boito – dopo un colloquio a Genova con il maestro e confidando in qualche suo vago cenno d'assenso, Giulio s'arrischia a spedirgli la partitura del *Simon Boccanegra*. Risponde il maestro il 2 maggio:

Ho ricevuto jeri un grosso pacco che suppongo una partitura di *Simone!*... Se voi verrete a St Agata da qui a sei mesi un'anno, due, tre, etc. la troverete intatta come me l'avete mandata. Vi dissi a Genova che io detesto le cose inutili. È vero che io non ho fatto altro in vita mia, ma vi erano in passato circostanze attenuanti. Ora nulla di più inutile al Teatro che un'opera mia... e poi, e poi, è meglio finire coll'*Aida* e colla *Messa* che con un'*arrangement*...¹²⁷

Ma con tatto e abilità, confidando anche nella favorevole impressione suscitata in Verdi dal libretto di *Otello*, consegnatogli da Boito nell'autunno del 1879, Ricordi riesce finalmente a vincere la riluttanza del maestro. Il 19 novembre 1880 l'editore gli si rivolge rinnovando la richiesta di permettere la ripresa del *Boccanegra* alla Scala:

L'Impresa della Scala ci chiede insistentemente per la prossima stagione il *Simon Boccanegra*: ed oltre il desiderio vivissimo di far conoscere quest'opera, detta Impresa mi dice che vi è spinta dal rammentarsi co-

me e quanto glie ne parlasse il tenore Patierno, che l'aveva eseguita in una riproduzione al San Carlo di Napoli¹²⁸ – Mi rammento infatti ch'Ella, ill.^e Maestro, mi replicò più volte che il Boccanegra da Lei messo in scena al San Carlo vi otteneva completo successo – Crede che gli elementi di cui dispone quest'anno la Scala, sieno tali da ottenere l'esecuzione ch'Ella può desiderare?... Voci bellissime le sono tutte: cioè D'Angeri – Tamagno – Salvati – De Reszké – Ella si rammenterà altresì che di quest'opera si parlò a lungo costì in Genova stessa: anzi, la partitura autografa si trova ancora presso di Lei!... e non so chi mi trattenga dal muovere processo al M° Verdi per illecita detenzione di oggetti preziosi!!!!... Ella concluse che doveva: o fare cambiamenti radicali... ed in tal caso tanto valeva per Lei fare un'opera nuova (Dio il volesse!): o lasciare il Boccanegra così com'era [...].¹²⁹

Un nuovo Finale (le lettere di Petrarca).

Questa volta Verdi non oppone un rifiuto deciso; benché scettico sul talento di un baritono giovane quale Salvati, risponde a Giulio Ricordi il 20 novembre 1880 dichiarandosi non solo disponibile alla ripresa del *Simon Boccanegra* rimettendo mano alla partitura, ma addirittura avanzando concrete ipotesi per la revisione, ipotesi concentrate soprattutto sul rifacimento della seconda parte dell'Atto I; con la citazione delle lettere di Petrarca siamo già di fronte alla proposta-chiave destinata a sbloccare la situazione e ad avviarla definitivamente verso l'edizione riformata dell'opera:

O le opere pei Cantanti o i Cantanti per le opere Vecchio assioma che nissun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro.

Avete fatta una buona Compagnia per la Scala, ma non adattata pel Boccanegra. – Il vostro Baritono deve essere un giovine. Avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una

parte faticosa quanto quella del Rigoletto, ma mille volte più difficile. Nel Rigoletto la *parte è fatta*, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel Boccanegra la voce e l'anima non bastano.

Pel *Fieschi* ci vorrebbe una voce profonda, sensibile nelle corde basse fino al *fa*, con qualche cosa nella voce di inesorabile, di profetico di sepolcrale: cose tutte che non ha la voce un po' vuota e troppo baritonale del De Restke. Anche la D'Angeri precisamente per la potenza della voce, e della persona, non sarebbe a posto per far la parte di una fanciulla modesta, ritirata, una specie di monachella. Credo che la stessa D'Angeri non sarebbe contenta di questa parte.

Oltre di ciò lo spartito come si trova non è possibile. È troppo triste troppo desolante! Non bisogna toccar nulla del Primo Atto, né dell'ultimo e nemmeno, salvo qualche battuta quà e là, del Terzo. Ma bisogna rifare Tutto il Second'Atto, e darle rilievo, e varietà, e maggior vita. – Musicalmente si potrebbero conservare La Cavatina della Donna, il Duetto col Tenore, e l'altro Duetto tra padre e figlia, quantunque vi sieno le Cabalette!! *Apriti o terra!* Io però non ho tanto orrore delle cabalette, e se domani nascesse un giovine che me ne sapesse fare qualche-duna del valore per es. del *Meco tu vieni o misera*¹⁵⁰ oppure *Ah perché non posso odiarti*¹⁵¹ andrei a sentirle con tanto di cuore, e rinuncerei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni [...].

Ma torniamo al Second'Atto. Chi potrebbe farlo? 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 es.:

Mettere in scena una Caccia?

Non sarebbe teatrale

Una festa? Troppo comune

Una lotta coi Corsari d'Affrica?

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, l'altra al Doge di Ve-



Girolamo Magnani, *Una piazza di Genova*. Bozzetto per *Simon Boccanegra* (Prologo). Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1881. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

nezia¹⁵² dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ché entrambi erano figli d'una stessa madre l'Italia etc. etc. 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 fatto. Per es:... Boccanegra colpito da questo pensiero vorrebbe seguire il consiglio del Poeta: convoca il Senato, ed un Consiglio privato, ed espone loro la lettera ed il suo sentimento... Orrore in tutti, declamazioni, ira, fino ad accusare il Doge di tradimento etc. etc. La lite viene interrotta dal rapimento d'Amelia... Dico per dire... Del resto se trovate Voi il modo di aggiustare e di appianare tutte le difficoltà che vi ho esposto io son pronto a rifare quest'Atto.¹⁵³

Il 24 novembre Ricordi affronta l'argomento del "libretto":

Quanto al libretto, mi sembra ancora più facile il riescire: *il più l'ha già fatto Lei...* trovando *l'idea madre*, che mi pare magnifica, interessante; per cui non manca più che dargli forma = e proprio l'altro jeri, appena ricevuta la sua, venne Boito da me per suoi affari, e tra un discorso e l'altro, senza entrare in particolari od in dettagli, gli domandai se, qualora vi fosse un ritocco da fare ad un libretto di Verdi, egli poteva occuparsene: mi rispose ch'esso è sempre pronto a fare tutto ciò che Verdi può desiderare – Ed essendo su tale discorso, mi parlò d'altro affare.¹⁵⁴ Ella mi ordinò di non far più parola, né cenno alcuno sull'affare stesso, ed io ho mantenuto fedelmente la consegna data!... Ma in battaglia, anche alcuni generali hanno rotto la consegna, e rischiarono il capo, qualora la vittoria non avesse coronato la loro audacia – Rompo la consegna... e spero che in ogni modo Ella non sarà tanto crudele di chiedere la mia testa: qui è proprio il caso di Rigoletto: «Che far di tal testa?...» Boito mi domandò sue nuove, se era a Genova etc. etc: e mi disse: dopo un'ultima mia lettera, non ebbi più notizie del Maestro: mi spiacerebbe che Verdi non avesse approvato alcune mie osservazioni intorno a un cambiamento propostomi, eseguito, e

da Lui approvato:¹⁵⁵ interrogato, ho creduto dirgli francamente le mie idee, a ciò tanto più incoraggiato perché da alcune sue parole parvemi ch'esso pure in parte le dividesse – Io, in questo tempo, ho studiato e credo di aver trovato qualche cos'altro che dovrebbe soddisfare le esigenze del Maestro, e la fedeltà al poema – Ma e perché non l'hai scritto al Maestro?... gli chiesi – E siamo lì... Boito teme di rendersi importuno presso di Lei... partendo mi replicò ancora essere sempre pronto a fare, disfare, cambiare tutto ciò che Verdi crederà necessario – Ho creduto farle noto quanto sopra: se ho fatto male... eccole la mia testa...¹⁵⁶

Di rimando Verdi il 25 novembre, ancora da Genova, insistendo nelle riserve espresse riguardo alla compagnia di canto e scusandosi per il silenzio finora tenuto con Boito in merito ad alcune osservazioni relative al libretto di *Otello*:

Direte a Boito che non ho risposto ancora alla sua ultima perché e in campagna e qui ho avuto un monte di cose da fare. Egli deve sapere però che io sono non una, ma due volte della sua opinione. S'Egli troverà qualche cosa che convenga sotto ogni rapporto, sarà un momento di felicità, soprattutto per me, che ho sempre dubitato (parlo musicalmente) della fine di quell'Atto...¹⁵⁷

Il giorno appresso Verdi, ormai quasi persuaso a lasciar riproporre il *Simone* con le opportune modifiche, scrive a Ricordi consentendo alla ripresa dell'opera, ma senza obblighi di cartellone, rinnovando le riserve sulla compagnia di canto e proponendo per il ruolo protagonista il baritono francese Victor Maurel, che un anno prima sotto la sua direzione aveva sostenuto il ruolo di Amonasro nella prima rappresentazione di *Aida* in francese all'Opéra di Parigi; accennando infine alle modifiche, da apportarsi soprattutto al Finale primo, Verdi ne incarica direttamente Boito:

In quanto al libretto, trovata un'idea vasta, grandiosa, varia di forma e di colore per fare una Testa di Finale, il resto si riduce a

poco. Dico Testa perché bisogna conservare il racconto d'Amelia di cui cambierei in gran parte la musica, e conserverei molte cose della Stretta specialmente il principio. Non mi pare il caso qui di fare uno dei soliti pezzi concertati. Soltanto quando compare improvvisamente Amelia farei dire al Doge quattro od otto versi ringraziando il Cielo d'aver salvata la figlia dal disonore. Quattro versi come Boito sa fare per porvi sopra alla belle meglio alcune note che abbiano l'aria d'una larga frase musicale. La qual frase musicale amerei fosse ripetuta (con cambiamento di qualche parola se occorre) in mezzo alla Stretta nel posto ove entrano tanto stupidamente le Arpe. – Ecco tutto; ed ecco un Finale bel e fatto se Boito trova un bel Principio, ed io qualche nota che non sia un controsenso. Ci pensi dunque Boito, e prima di fare i versi, mi mandi qualche ventina di righe in prosa che basteranno a farmi capire tutto.¹³⁸

Ricordi risponde il 27 novembre rassicurando il maestro:

Boito si mette subito al lavoro, e mi disse che manderà presto il nuovo finale, come lo avrebbe ideato e che si lusinga possa piacerle: il che sarebbe una vera consolazione per lui.¹³⁹

Boito dal canto suo è già pronto per proporre modifiche radicali al dramma originale. Accoglie il suggerimento verdiano della «scena del Senato» con la citazione delle lettere di Petrarca, ma a sua volta propone anche una nuova soluzione: «fondere in un'atto solo i pezzi principali dei due atti intermedi», facendogli seguire «un'atto intero, nuovo, non lungo» ambientato nell'«interno della Chiesa di S. Siro». Nel proporre le modifiche il poeta non si trattiene tuttavia dal manifestare alcune serie perplessità sulla solidità dell'intelaiatura drammatica:

Il dramma che ci occupa – egli conclude scrivendo a Verdi l'8 dicembre – è storto, pare un tavolo che tentenna non si sa da che gamba, e, per quanto ci si provi a rin-

calzarlo, tentenna sempre. Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: *è scolpito!*. Nessun fatto che sia realmente *fatale* cioè indispensabile e potente, generato dalla ineluttabilità tragica. Faccio una eccezione per il prologo, quello è veramente bello e nella sua cupa intrezza è forte, solido tenebroso come un pezzo di basalte. Ma il prologo (sempre parlando della tragedia, da molti e molti anni non ho più avuto occasione di riudire la musica del Boccanegra) il prologo è la gamba diritta del tavolo la sola che poggia solidamente, le altre tre, ella lo sa meglio di me, zoppicano tutte. V'è molto intrigo e non molto costruito. [...] Per correggere un simile dramma bisogna mutarlo.

S'Ella, Maestro mio, potesse leggere nel mio pensiero [...] vi leggerebbe una grande ripugnanza a ripigliar questo dramma per rappresentarlo, questo dramma esente così di virtù profonde come di pregi leggieri, questo dramma, (a parte il prologo) mancante di potenza tragica come di *teatralità*.¹⁴⁰

Verdi trova «stupendo sotto ogni rapporto» l'atto ideato da Boito nella chiesa di San Siro, tuttavia esso lo «impegnerebbe troppo» e non intende quindi sobbarcarsi a tanto lavoro; conviene anche con le sue critiche al dramma: il tavolo è zoppo, però subito agguinzando (lettera dell'11 dicembre):

ma, aggiustando qualche gamba, credo, potrà reggersi. [...] Infine tentiamo, e facciamo questo Finale col rispettivo Ambasciatore Tartaro, colle lettere di Petrarca etc. etc. etc. Tentiamo, ripeto. Noi non siamo poi tanto inesperti, da non capire, anche prima, cosa sarà per succedere sul Teatro. – Se a Lei non pesa, e se ha tempo si metta tranquillamente al lavoro. Io intanto guarderò di raddrizzare quà e là le molte gambe storte delle mie note, e... vedremo!¹⁴¹

Boito si accinge al compito di *raddrizzare* le gambe storte del libretto più per sincera devozione nei confronti di Verdi che per intima convinzione, come appare da una sua lettera a Giulio Ricordi del 21 gennaio, cioè

nel periodo in cui stava per essere resa ufficiale la notizia dell'imminente ripresa del rinnovato *Simon Boccanegra* alla Scala:

Quando l'Impresa della Scala deciderà di pubblicare l'Appendice-cartellone coll'annuncio del *Boccanegra*, bada che né per isbaglio né per indiscrezione dell'impresa accada che si stampi né il mio nome né il mio anagramma.¹⁴² Sai che ho accettato di por mano al libretto del *Boccanegra* perché sono devoto ai desideri del Verdi, sai che fui sempre contrario all'idea di rappresentare quest'opera alla Scala ora, sai che non attribuisco nessun pregio artistico né letterario a quelle raffazzonature che feci nel lavoro del povero Piave. Dunque ti prego di vigilare intorno a ciò: il nuovo *Boccanegra* deve passare col nome di F. M. Piave puro e semplice e il mio nome non deve in nessun modo essere aggiunto.¹⁴³

La nuova versione

Il lavoro di revisione si svolge nell'arco di circa due mesi, da dicembre a febbraio, in perfetto accordo fra musicista e poeta (quasi una prova generale, per Verdi, di un'eventuale collaborazione per *Otello...*).¹⁴⁴ Sulle prime tale lavoro sembra limitarsi a poche seppure importanti modifiche; scrive infatti Verdi a Boito il 9 gennaio 1881:

[...] ho pensato tutt'oggi a questo Boccanegra, ed ecco cosa mi pare, si potrebbe fare Passo il Prologo di cui cambierò forse il Primo Rec: e qualche battuta quà e là in orchestra.

Nel primo Atto toglierei nel primo pezzo la Cabaletta, non perché sia una Cabaletta, ma perché è brutta assai. Cambierei il Preludio, a cui unirei il *Cantabile* della Donna cambiando l'orchestrazione e ne farei un *pezzo unito*. Ripiglierei alla fine un movimento d'orchestra del Preludio [...].

La Romanza interna del Tenore resterebbe tale e quale.

Nel Duetto seguente cambierei la forma della Cabaletta ed Ella non avrebbe nulla a fare.

Nella Scena V tra Fieschi e Gabriele amerei

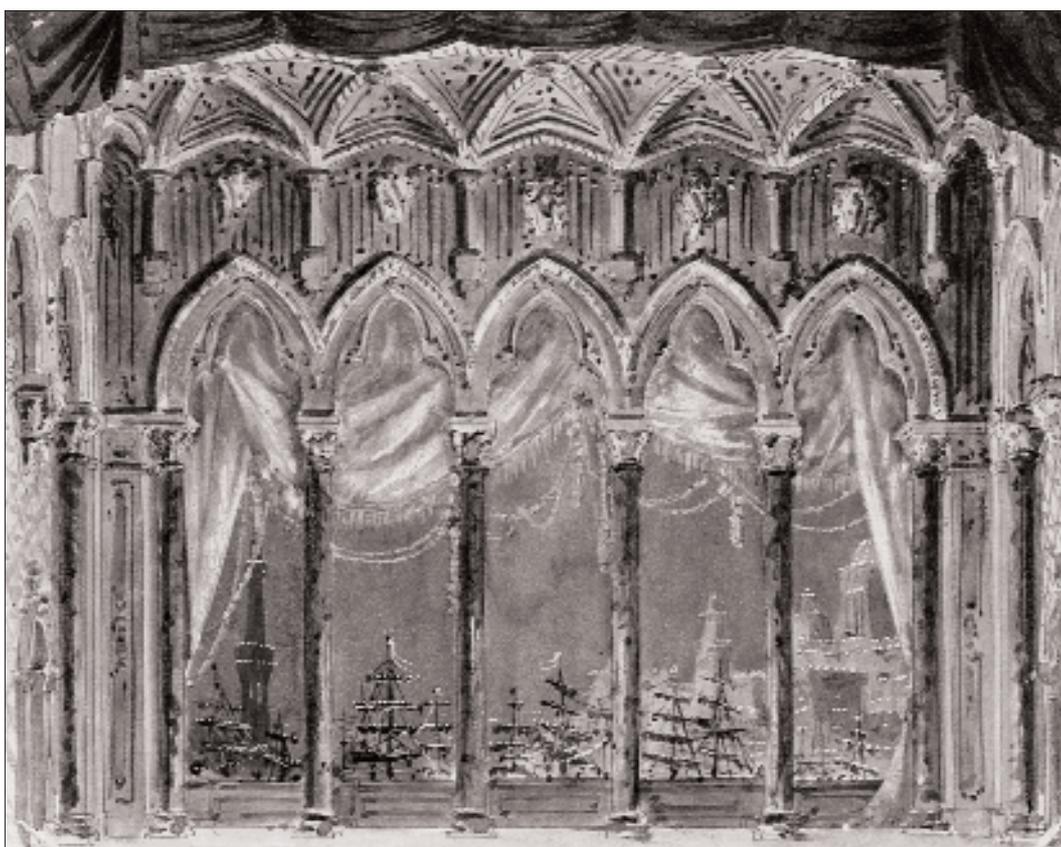
qualche parola di più nel Rec: [...]. Quello che a me preme si è, di cambiare il Duetto tra Fieschi e Gab: «*Paventa o Doge*» È troppo fiero, e non dice nulla. Io amerei invece che Fieschi, quasi padre d'Amelia, benedisse i futuri giovani sposi. Potrebbe sortirne un momento patetico che sarebbe un raggio di luce fra tanto scuro. [...]

Io intanto comincerò a lavorare al Primo pezzo di questo primo Atto, se non altro per mettermi *dans le mouvement* prima d'arrivare al Finale. Io vorrei fare tutto di seguito come se si trattasse d'un'opera nuova.¹⁴⁵

Ma ben presto il lavoro di modifica prende la mano a Verdi e infine allo stesso Boito. Cardine della revisione è la seconda parte dell'atto primo: al lungo e farraginoso finale, in stile *grand opéra*, della versione veneziana – comprendente coro di popolo, barcarola, inno al doge, ballabile di corsari africani, scena e sestetto, racconto di Amelia e stretta del concertato – di cui Verdi si mostrava soprattutto scontento sotto l'aspetto strettamente *musicale*, viene inserita la complessa scena del Senato con la famosa citazione dell'appello di Petrarca («il romito di Sorga») e con la maledizione di Paolo (il «manigoldo impuro»), uno degli affreschi più impressionanti di tutto il teatro verdiano. Da questo inserimento conseguono sempre più numerosi aggiustamenti e ritocchi: alcuni brani vengono eliminati (fra cui il pur incisivo duetto «del giuramento» fra Adorno e Fiesco nella prima parte dell'Atto I, sostituito da una situazione quasi del tutto opposta: la benedizione di Fiesco), nuove pagine di musica sono aggiunte, altre vengono modificate nella musica e nella strumentazione. Gran parte della versione primitiva rimane apparentemente intatta; tuttavia le modifiche e ritocchi sono tali da apportare una riorganizzazione sostanziale del dramma, e non solo nell'assetto formale: in tal senso la concezione drammaturgica di Verdi segna una nuova svolta, anticipatrice del prossimo *Otello*, attraverso l'abbandono del pezzo chiuso e la ricerca di un discorso musicale ininterrotto che abbracci l'azione drammatica da un capo all'altro in un respiro unita-



Girolamo Magnani, *Giardino de' Grimaldi fuori di Genova*. Bozzetto per il *Simon Boccanegra* (Atto I, 1).
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Girolamo Magnani, *Interno del Palazzo Ducale*. Bozzetto per il *Simon Boccanegra* (Atto III). Milano, Teatro alla Scala, 1881. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

rio. Per tal modo l'opera di revisione e di rifacimento viene ad assumere un significato diverso rispetto alle revisioni di *Stiffelio* mutato in *Aroldo* (un'operazione che oggi diremmo di "riciclaggio") e del nuovo *Macbeth* (sostanzialmente un adattamento alla scena francese, tant'è che in Italia, anche dopo il 1865, quest'opera veniva frequentemente rappresentata ancora nella primitiva versione). Il nuovo *Simone* rimane pur sempre un'opera che narra le vicende di un potere minacciato (ben prima del *Boris Godunov* di Musorgskij), di lotte fratricide fra patrizi e plebei, di rivalità fra nobili e mercanti, che scorre fra vendette, tradimenti, rapimenti, pugnali, veleni... Ma la revisione, pur mantenendo gran parte della musica vecchia, lo rende interamente nuovo, nuovo soprattutto per concezione drammaturgica. Chi voglia avere una misura tangibile del genio di Verdi non ha che a porre a confronto le due versioni: è stupefacente come in poche settimane egli abbia saputo ripulmare un lavoro vecchio di oltre vent'anni, trasformarlo, ringiovanirlo, conferendogli solidità di struttura formale, organicità di pensiero musicale, coerenza drammatica. Vero è che gli elementi di una nuova drammaturgia musicale erano pur presenti nella primitiva versione: ma non interamente sviluppati e risolti.

Vecchio e nuovo *Simone*:¹⁴⁶ un'opera sola, due drammi diversi.¹⁴⁷ La vicenda rimane pur sempre quella di un potere in crisi, di lotte fratricide di nobili e popolani, di antichi rancori, di affetti familiari, di gelosie, situazioni tutte che scorrono fra tradimenti, agnizioni, rapimenti, pugnali, veleni, benedizioni... Ma la revisione, pur mantenendo gran parte della musica vecchia e accogliendo tutti quegli aspetti innovativi già presenti nella primitiva versione e basati sulla ricorrente interferenza fra recitativo e pezzo chiuso (vedi in particolare il Prologo), conferisce al dramma un nuovo aspetto, nuovo soprattutto per concezione melodrammatica.¹⁴⁸ I personaggi di Simone e di Fiesco (questa figura di padre-padrone, così ricorrente nel teatro verdiano da *Zaccaria a Rigoletto*, da *Giorgio Germont* ad *Amonasro*) assumono ben maggiore com-

pietà psicologica e un rilievo drammatico ben più incisivo e al tempo stesso più sfumato. Ancor più rilevante, rispetto alla prima versione, il peso che nella revisione viene ad assumere la figura di Paolo sotto la spinta di un Boito notoriamente incline verso personaggi mefistofelici e barnabeschi: la sua dimensione tragica già prefigura quella imminente di Jago.

Marzo 1881

Il nuovo *Simon Boccanegra* va in scena alla Scala il 24 marzo 1881 diretto da Franco Faccio, con Victor Maurel protagonista, Francesco Tamagno (tutti e tre saranno poi interpreti, sei anni più tardi, dell'*Otello*), Anna d'Angeri ed Edoardo De Reszké. Il successo è franco, anche se non propriamente esaltante. L'opera viene ripresa alla Scala nel successivo carnevale ancora con Maurel (e Verdi comincerà intanto a pensare seriamente all'*Otello*). Tuttavia il favore popolare nei confronti delle opere di Verdi sembrava essersi fermato all'*Aida*. Nonostante il successo scaligero il cammino del rinnovato *Simone* rimane assai stentato (Vienna nel 1882, Torino, Napoli e Parigi nel 1883, Treviso e Alessandria nel 1884, Venezia nel 1885, Modena nel 1888, Buenos Aires nel 1889, Madrid e Milano nel 1890, Mantova e Trieste nel 1891) e praticamente si esaurisce con le rappresentazioni di Genova, Messina, Roma e Brescia nel 1892 e una solitaria ripresa al Regio di Torino nel 1899. Si è ormai entrati negli "anni bui" della fortuna di Verdi.

È merito precipuo della *Verdi-Renaissance* tedesca la rinascita e il definitivo recupero alle scene del *Simon Boccanegra*: il 12 gennaio 1930 viene rappresentato a Vienna nella versione tedesca approntata da Franz Werfel, fautore *in primis* della rinascita verdiana nella Mitteleuropa; quindi subito a Berlino, Francoforte, Essen, Lipsia, Lucerna, Darmstadt, nel 1931 Praga, Amburgo, Basilea, Zagabria (in croato), Lubeca... Nelle successive stagioni i teatri di lingua tedesca fanno a gara nel porlo in scena, spesso con registi e interpreti prestigiosi. Nel 1932 il *Simone* viene consacrato dal successo internazionale sulle scene del

Metropolitan di New York sotto la direzione di Tullio Serafin. L'onda del successo arriva finalmente anche in Italia: Roma nel 1934, Parma nel 1936, Firenze (Maggio Musicale) e Bologna nel 1938. Dopo la guerra il cammino dell'opera riprende nel 1949 (28 dicembre) al Teatro Verdi di Trieste e un mese dopo (21 gennaio 1950) alla Fenice di Venezia. Da quella data l'opera si è lentamente, ma ormai saldamente stabilita nel repertorio internazionale, rivelandosi per certi aspetti più "attuale" di tanti altri lavori assai più popolari di Verdi. Lo sfondo del mare, con le sue brezze e il suo profumo, contribuisce a definire e quasi a illuminare le dimensioni entro le quali si svolge un tema tanto spesso ricorrente nel teatro di Verdi, dal *Nabucco* ai *Foscari* e all'*Attila*, dalla *Luisa Miller* ai *Vespri* e al *Don Carlos*, ma qui reso ancor più fortemente esplicito dai moltiplicati contrasti di personaggi e di situazioni: la crisi del potere e degli affetti familiari. Tuttavia gli esiti di tali conflitti trascendono la vicenda stessa e la fine tragica del protagonista in quanto costantemente protesi verso un messaggio di pace e di amore. Messaggio in cui stanno, in gran parte, le ragioni dell'"attualità" del *Simon Boccanegra* di Verdi.

NOTE

- ¹ ALFREDO SOFFREDINI, *Le opere di Giuseppe Verdi. Studio critico-analitico*, Milano, Aliprandi, 1901.
- ² «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, p. 751.
- ³ GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Ricciardi, 1910, p. 6.
- ⁴ GIOVANNI BRAGAGNOLO – ENRICO BETTAZZI, *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo*, Milano, Ricordi, 1905.
- ⁵ «Rivista musicale italiana», XII, 1905, p. 661.
- ⁶ GIACOMO OREFICE, *Arrigo Boito*, «Rivista d'Italia», Roma, XXI, 3: 31 luglio 1918, p. 250.
- ⁷ «Rivista teatrale italiana», XIII, 18: 1914, p. 29.
- ⁸ ANDREA DELLA CORTE, *Le sei più belle opere di Giuseppe Verdi. Rigoletto - Il trovatore - La traviata - Aida - Otello - Falstaff*, Milano, Istituto d'Alta Cultura, [1946].
- ⁹ Sull'argomento si veda MARCELLO CONATI, *Prima le scene, poi la musica...*, «Studi Musicali», Roma, XXVI, 2: 1997, pp. 519-41; trad. ted. di Paola Riesz: in *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, hgsg. von Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff, unter Mitarbeit von Arnold Jacobshagen, München, G. Ricordi & Co., 2000, pp. 33-57.
- ¹⁰ Avvenuta il 17 luglio 1852, nel corso della collaborazione per il *Trovatore*.
- ¹¹ Vedi ALESSANDRO PASCOLATO, *Re Lear e Un ballo in maschera. Lettere di Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, Lapi, 1902, pp. 48 sgg.
- ¹² Lettera a Cesare De Sanctis del 28 marzo 1856, e lettera a Vincenzo Luccardi del 6 aprile 1856, entrambe in M. CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 344-45 e 347.
- ¹³ Lettera del 22 aprile 1856 a Vincenzo Torelli, in *ICopialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, 1913, pp. 189-90.
- ¹⁴ Lettera agli impresari Fratelli Ronzi del 28 marzo 1856, *ivi*, p. 345.
- ¹⁵ Lettera a Cesare De Sanctis del 28 marzo 1856, *ivi*, p. 343.
- ¹⁶ Lettera del 25 marzo 1856 del presidente Tornielli a Piave, *ivi*, pp. 342-43.
- ¹⁷ Lettera al conte Francesco Mocenigo del 14 gennaio 1855, *ivi*, p. 336.
- ¹⁸ Due lettere di Piave a Tornielli del 28 marzo 1856, *ivi*, pp. 343-44. L'opera espressamente scritta da Petrella per quella stagione alla Fenice avrebbe dovuto essere la *Jone* (*ivi*, p. 378), la cui prima rappresentazione era prevista per la fine del gennaio 1857, un mese prima cioè dell'opera nuova di Verdi; ma a causa delle proprie cattive condizioni di salute il compositore napoletano sarà costretto a rinunciarvi chiedendo lo scioglimento del contratto (*ivi*, pp. 396-97). Sostituita alla Fenice da una ripresa dell'opera *Gli ultimi giorni di Suli* di G. B. Ferrari, la *Jone* avrà la sua prima rappresentazione un anno dopo, 26 gennaio 1858, alla Scala di Milano (impresa dei fratelli Marzi) ottenendovi un grande successo.
- ¹⁹ Lettera a Tornielli del 12 maggio 1856, *ivi*, pp. 363-64.
- ²⁰ Lettera del 12 maggio 1856 al presidente Tornielli, *ivi*, pp. 363-64.
- ²¹ *Ivi*, p. 377.
- ²² Vedi FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricor-

di, 1959, II, pp. 369-71.

²³ *Ivi*, pp. 380.

²⁴ JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, volume secondo: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*, Torino, EDT/Musica, 1986, pp. 267-68.

²⁵ *Ivi*, pp. 381-86.

²⁶ Vedi per *Macbeth* la lettera di Verdi a Piave del 4 settembre 1846 in F. ABBIATI, *op. cit.*, I, p. 645; per *Un ballo in maschera* una lettera di Somma a Verdi senza data, ma 1858, *ivi*, II, p. 450; per *Aida* la lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 25 giugno 1870 in *I Copialettere*, cit., p. 635.

²⁷ Lettera da Venezia del 14 luglio 1856, in M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., p. 377.

²⁸ Sull'argomento vedi F. ABBIATI, *op. cit.*, II, pp. 368 sgg.

²⁹ In proposito scriverà Verdi a Piave il 31 ottobre 1857: «Tu credi che mi possa dar fastidio il processo con Calzado?... Tu sei matto!. Sapevo che si perdeva, so che si perderà ancora in appello [...]. Stà pur tranquillo, giammai processo perduto ha fatto meno dispiacere» (in M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., p. 414, nota 35).

³⁰ Relativamente al processo contro Calzado vedi la lettera a Piave del 3 settembre da Parigi, in F. ABBIATI, cit., II, p. 372.

³¹ M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., pp. 381-86.

³² Lettera del 28 agosto 1856 del presidente Tornielli ai fratelli Marzi, *ivi*, p. 382.

³³ *Ivi*, pp. 382-85.

³⁴ *Ivi*, p. 385.

³⁵ *Ivi*, pp. 384-86.

³⁶ *Ivi*, p. 387.

³⁷ Lettera a Piave del 2 ottobre 1856, *ivi*, pp. 388-89.

³⁸ Trafiletto della «France Musicale» del 9 novembre 1856, p. 363: «M. Verdi était de retour lundi dernier du château de Compègne, où il a eu l'honneur de passer huit jours auprès de LL. MM. l'Empereur et l'Impératrice. L'auteur des *Vêpres Siciliennes* a été l'objet d'une attention toute particulière de la part de Leurs Majestés, qui se sont très-souvent et très-longuement entretenues avec lui».

³⁹ Lettere a Piave, in M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., pp. 388-89, 391, 395-94.

⁴⁰ Su Montanelli, «copionista» dell'attrice Adelaide Ristori e facente parte della cerchia ristretta dell'attore Gustavo Modena, e sulle ragioni intellettuali della sua occasionale collaborazione con Verdi vedi GERARDO GUCCINI, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», IV, 7, ottobre 1989, pp. 264-65.

⁴¹ Sulla collaborazione di Montanelli al libretto del *Simon Boccanegra* vedi il contributo di FRANK WALKER, *Verdi, Giuseppe Montanelli e il libretto del «Simon Boccanegra»*, in *Verdi*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», n. 3, 1960, pp. 1767-89.

⁴² Lettera a Piave senza data, forse della prima decade del febbraio 1857, in M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., p. 401.

⁴³ Lettera di Muzio a Cerri del 30 novembre 1856 da Padova, *ivi*, p. 395.

⁴⁴ Del 2 gennaio, da Parigi, è una sua lettera a Ricordi in cui prega l'editore di fargli preparare «la solita carta da musica» (*ivi*, p. 395).

⁴⁵ Lettera del 9 febbraio 1857, *ivi*, p. 402.

⁴⁶ Lettera a Tornielli del 12 maggio 1856, *ivi*, pp. 363-64.

⁴⁷ Riferendosi evidentemente a quanto Piave gli aveva scritto in merito alle didascalie di scena.

⁴⁸ Come a dire, nel gergo teatrale del tempo: «a tutto teatro», nel senso della profondità.

⁴⁹ L'espressione equivale a «scena corta» o piuttosto «a mezzo teatro», qui resa necessaria dall'allestimento della scena successiva, «a tutto teatro», con cambiamento a vista.

⁵⁰ M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., p. 401.

⁵¹ Vedi lettera di Muzio a Tito Ricordi del 18 febbraio 1857, *ivi*, p. 403.

⁵² Lettera del presidente Tornielli ai fratelli Marzi del 24 febbraio 1857, *ivi*, p. 406.

⁵³ Verbale della Presidenza della Fenice del 10 marzo 1857, *ivi*, p. 408.

⁵⁴ «Gazzetta musicale di Milano», XV, 11: 15 marzo 1857.

⁵⁵ Numero del 16 marzo 1857.

⁵⁶ «L'Armonia», Firenze, IV, 6: 31 marzo 1857.

⁵⁷ «La Perseveranza», Milano, 25 marzo 1881.

⁵⁸ «Gazzetta musicale di Milano», XV, 11: 15 marzo 1857.

⁵⁹ Lettera del 15 marzo 1857, in M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., p. 408.

⁶⁰ Cfr. F. ABBIATI, *op. cit.*, II, p. 398.

⁶¹ «Gazzetta privilegiata di Venezia», 16 marzo 1857.

⁶² Stabilitosi a Milano intorno al 1860, Vianelli vi fonderà la «Rivista teatrale melodrammatica» con annessa agenzia teatrale, dalla quale per molti anni muoverà una lotta spietata agli interessi di Ricordi e alle nuove opere di Verdi.

⁶³ Articolo riportato in «La Fama del 1857», Milano, XVI, 28: 6 aprile 1857, p. 111.

⁶⁴ Vedi nota 9.

⁶⁵ «Gazzetta ufficiale di Milano», 16 marzo 1857.

⁶⁶ «La Lanterna di Diogene», Firenze, II, 25: 31 ottobre 1857, a firma «Marco».

⁶⁷ Locatelli, appendicista della «Gazzetta privilegiata di Venezia», più sopra citato.

⁶⁸ F. ABBIATI, *op. cit.*, II, p. 394.

⁶⁹ *Ivi*, pp. 394-95.

⁷⁰ L'edificante... scritto si può leggere in F. ABBIATI, *op. cit.*, II, p. 395-96.

⁷¹ Così risulta almeno dai «borderò» serali. In una lettera a Tito Ricordi del 6 aprile 1857 Verdi accenna tuttavia a una settimana rappresentazione: «Non capisco una tua frase nella lettera 2 Aprile che parla della 7^{ma} rapp. del Boccanegra a Venezia: «schiamazzi ridicolamente colorati di politica». Fammi il piacere di spiegarmi questa frase!.. come c'entra la politica...» (M. CONATI, *La bottega della musica* cit., p. 415, n. 51).

⁷² ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, pp. 264-65.

⁷³ «Il Passatempo», Firenze, n. 44 del 31 ottobre 1857, p. 173.

⁷⁴ Corrispondenza da Lucca, in «L'Arpa», Bologna, IV, 43: 11 aprile 1857, p. 173.

⁷⁵ «Gazzetta privilegiata di Venezia», art. cit.

⁷⁶ «L'Armonia», art. cit.

⁷⁷ «L'Italia musicale», Milano, IX, 22: 18 marzo 1857, p. 86.

⁷⁸ «Gazzetta ufficiale di Milano», art. cit.

⁷⁹ «Gazzetta musicale di Milano», art. cit.

- ⁸⁰ «Lo Spettatore», Firenze, III, 13: 29 marzo 1857, p. 144.
- ⁸¹ «Il Pirata», Torino, XXII, 76: 22 marzo 1857.
- ⁸² Lettera del 25 marzo 1857, cit. alla nota 61.
- ⁸³ Copia fotostatica presso l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma. Analoghi concetti in difesa di Piave esprimeva Verdi in una lettera a Tito Ricordi in pari data (11 aprile 1857): «Torelli mi scrive di mandargli il libretto [del *Simone*]... Egli mi domanda inoltre se la poesia ne è veramente così orribile come si dice: e pare sia opinione universale!! Cosa curiosa! a me pare la poesia migliore che in tanti altri libretti di Piave. Ma basta che un libretto porti il nome di questo povero diavolo perché la poesia venga giudicata cattiva, anche prima di leggerla» (in *I Copialettere* cit., p. 444).
- ⁸⁴ «Gazzetta musicale di Milano», art. cit.
- ⁸⁵ «Gazzetta privilegiata di Venezia», art. cit.
- ⁸⁶ «L'Italia musicale», art. cit.
- ⁸⁷ «Gazzetta ufficiale di Milano», art. cit.
- ⁸⁸ Sulle vicende relative alla rappresentazione del *Simon Boccanegra* nella stagione inaugurale del nuovo Teatro Municipale di Reggio Emilia vedi MARCELLO CONATI, *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia (1857). Storia documentata. Alcune varianti alla prima edizione dell'opera*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale «Romolo Valli», 1984, pp. 129.
- ⁸⁹ *Ivi*, p. 41.
- ⁹⁰ Per un raffronto ravvicinato fra le tre versioni di questo passo vedi *ivi*, esempi musicali a pp. 42-44.
- ⁹¹ *Ivi*, pp. 49-51; esempi musicali a pp. 52-58.
- ⁹² *Ivi*, pp. 79-80; esempio musicale a pp. 81-85.
- ⁹³ *Ivi*, pp. 51-52. Perroni, ovvero Peroni, scenografo e costumista attivo in quegli anni alla Scala di Milano; su di lui vedi *Filippo Peroni, scenografo alla Scala (1849-1867)* a cura di NATALIA GRILLI, Museo Teatrale alla Scala, Milano, 12 gennaio - 9 febbraio 1985.
- ⁹⁴ M. CONATI, *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia*, cit., pp. 58-59.
- ⁹⁵ *Ivi*, pp. 54-55.
- ⁹⁶ *Ivi*, p. 47.
- ⁹⁷ Girolamo Magnani (Fidenza, 1815-1889), uno dei maggiori scenografi italiani dell'Ottocento, attivo soprattutto al Teatro Regio di Parma, fu molto stimato da Verdi, che lo volle alla Scala per l'*Aida* nel 1872; sulla sua attività e i suoi rapporti con Verdi vedi ora i contributi di MAURIZIA BONATTI BACCHINI, *Scenografia e teatralità nell'opera di Girolamo Magnani* e di MARCO CAPRA, *Girolamo Magnani scenografo. Cronologia annotata*, rispettivamente a pp. 13-55 e 113-34 in Comune di Fidenza: *La civiltà musicale a Parma: Il teatro di Girolamo Magnani, scenografo di Verdi*, Parma, 1989.
- ⁹⁸ M. CONATI, *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia*, cit., p. 79; del medesimo tenore una lettera a Vincenzo Torelli del 17 giugno 1857, *ivi*, p. 80.
- ⁹⁹ «Gazzetta dei teatri», Milano, XX, 33: 20 giugno 1857, p. 130, a firma E. C.
- ¹⁰⁰ «L'Italia musicale», Milano, IX, 47: 13 giugno 1857, p. 187, a firma B.
- ¹⁰¹ Firenze, tip. Tofani, 1859.
- ¹⁰² «L'Italia musicale», Milano, IX, 86: 28 ottobre 1857, p. 343.
- ¹⁰³ *Ivi*, IX, 87: 31 ottobre 1857, p. 346.
- ¹⁰⁴ «Il Passatempo», Firenze, II, 44: 31 ottobre 1857, pp. 173-74, a firma «Luca».
- ¹⁰⁵ «L'Arte», Firenze, VII, 85: 24 ottobre 1857.
- ¹⁰⁶ «L'Armonia», Firenze, V, 20: 27 ottobre 1857, pp. 77-79.
- ¹⁰⁷ Vedi «L'Eco dei teatri», Firenze, IV, 3: 19 novembre 1857.
- ¹⁰⁸ *Ivi*, IV, 6: 12 dicembre 1857, a firma M.
- ¹⁰⁹ «La Fama del 1858», Milano, XVII, 1: 4 gennaio 1858.
- ¹¹⁰ «Il Trovatore», Torino, V, 2: 6 gennaio 1858, a firma O.
- ¹¹¹ «L'Arpa», Bologna, V, 48: 7 giugno 1858, p. 191.
- ¹¹² M. CONATI, *Verdi per Napoli, in Il Teatro di San Carlo: 1757-1987*, a cura di Bruno Cagli e Agostino Ziino, Napoli, Electa, 1987, II, p. 248-50.
- ¹¹³ Vedi lettera a Tito Ricordi del 30(?) novembre (non ottobre!) 1858, in FEDERICO GHISI, *Lettere inedite dall'epistolario Verdi-Mazzucato* [...], in Associazione Amici della Scala, *Conferenze, 1968-1970*, Milano, s. d., pp. 168-70.
- ¹¹⁴ Lettera del 25 luglio 1869, in FRANCO SCHLITZER, *Il carteggio inedito Verdi-Florimo*, in «La Rassegna d'Italia», agosto 1946, pp. 28-29.
- ¹¹⁵ Vedila riprodotta fuori testo in ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, Roma, R. Accademia d'Italia, 1935, vol. I, n. 12.
- ¹¹⁶ «Il Pirata», Torino, XXIV, 47: 9 dicembre 1858.
- ¹¹⁷ *Ibid.*
- ¹¹⁸ *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 556. Vedi inoltre lettera a Cesare Vigna, in F. ABBIATI, *op. cit.*, II, p. 513.
- ¹¹⁹ *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 556-57.
- ¹²⁰ Per un elenco delle rappresentazioni della prima versione del *Simon Boccanegra* avvenute in Italia e all'estero, con relativi interpreti, vedi M. CONATI, *La bottega della musica*, cit., pp. 416-17.
- ¹²¹ Vedi F. ABBIATI, cit., II, pp. 744-45, 794, 796; III, pp. 44, 61.
- ¹²² Vedi la «Gazzetta musicale di Milano», n. 2 del 15 gennaio 1867, pp. 9-11, contenente un commento di Antonio Ghislanzoni sulla crisi del teatro alla Scala e in difesa di alcune dichiarazioni espresse da Tito Ricordi in una lettera a Leone Fortis del «Pungolo».
- ¹²³ Autografo presso l'Archivio Ricordi, Milano.
- ¹²⁴ Autografo presso l'Archivio Ricordi, Milano.
- ¹²⁵ Autografo presso l'Archivio Ricordi, Milano.
- ¹²⁶ Vedi *Carteggio Verdi-Boito* a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, pp. XXVII-XXX.
- ¹²⁷ *Ivi*, IV, p. 82.
- ¹²⁸ Deve trattarsi molto probabilmente della ripresa avvenuta in quel teatro nel novembre del 1864, anche se il suo nome non figura nel *cast* iniziale di quella ripresa, che ebbe come interprete della parte di Gabriele Adorno il tenore Ruggero Sirchia; il fatto che il nome del non ancora trentenne Filippo Patierno non figuri nemmeno nei *casts* delle altre opere date nel corso di quella stagione autunnale (vedi CARLO MARINELLI ROSSIONI, *Il Teatro di San Carlo. La cronologia: 1757 - 1987*, Napoli, Guida, 1988², pp. 366-67) non esclude una sua effettiva partecipazione a una delle ultime repliche di quella ripresa, che ebbe in tutto sette rappresentazioni; nell'edizione del 1858, diretta da Verdi, la parte di Gabriele, dapprima sostenuta da Fraschini, fu

ripresa poche settimane dopo da Francesco Mazzoleni (vedi CONATI, *La bottega della musica*, cit., pp. 416-17), il cui nome peraltro non figura nella citata cronologia sancarlina (vedi p. 343).

¹²⁹ *Carteggio Verdi-Ricordi : 1880-1881*, a cura di PIERLUIGI PETROBELLI, MARISA DI GREGORIO CASATI, CARLO MATTEO MOSSA, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988, p. 68.

¹³⁰ Nel secondo atto della *Straniera* di Bellini, cabaletta dell'aria di Valdeburgo.

¹³¹ Nel secondo atto della *Sonnambula* di Bellini, aria di Elvino.

¹³² Appartenenti alle *Familiari*: si tratta della lettera ottava del libro decimoprimo al Doge di Venezia Andrea Dandolo (Padova, 1351) e la quinta del libro decimoquarto al Doge di Genova Simone Boccanegra (Avignone, 1352). Nella biblioteca di Villa Verdi a Sant'Agata si conservano tuttora i due volumi, appartenuti al maestro, delle *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose famigliari libri ventiquattro. Ora la prima volta volgarizzate e dichiarate* con note da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1865-1864.

¹³³ *Carteggio Verdi-Ricordi : 1880-1881*, cit., pp. 69-71.

¹³⁴ Tacito riferimento all'*Otello*, che Ricordi non nomina rispettando la consegna presa a suo tempo con Verdi e Boito di mantenere su di esso il massimo segreto e limitandosi ad accennarvi per via di metafore: il cioccolatte, il moro, ecc.

¹³⁵ Si riferisce al libretto di *Otello*, e in particolare a un "cambiamento" nel controverso finale dell'Atto III; vedi lettera di Boito a Verdi del 18 ottobre 1880 in *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 4-6.

¹³⁶ *Carteggio Verdi-Ricordi : 1880-1881*, cit., pp. 74-75.

¹³⁷ *Ivi*, p. 76.

¹³⁸ *Ivi*, p. 78.

¹³⁹ *Ivi*, p. 81.

¹⁴⁰ *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 7-11.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 13.

¹⁴² Tobia Gorrio, con il quale Boito abitualmente firmava i propri libretti per altri compositori.

¹⁴³ PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, s. l., Mondadori, 1942, p. 473.

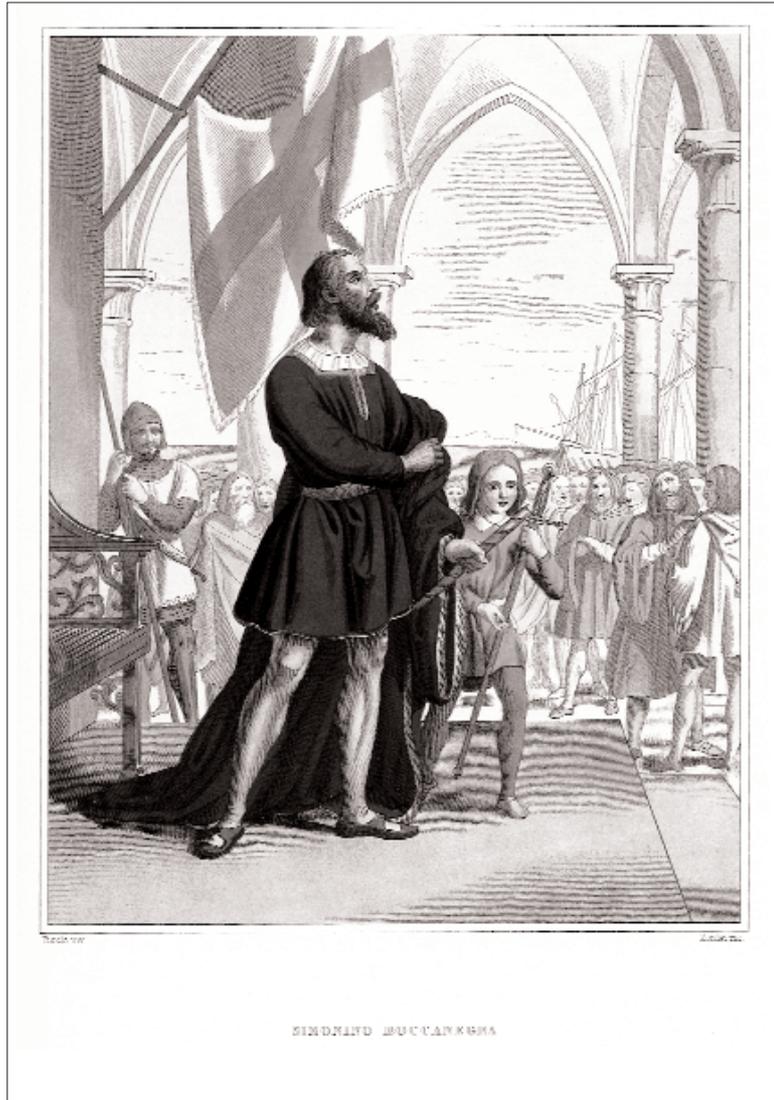
¹⁴⁴ *Carteggio Verdi-Boito*, cit., pp. 6-47, e relative note a pp. 289-303.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁴⁶ Per un'analisi delle due versioni dell'opera vedi in particolare WOLFGANG OSTHOFF, *Die beiden «Boccanegra»- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk*, in «Analecta Musicologica», Band I, 1963, pp. 70-89.

¹⁴⁷ Vedi in proposito FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Den Haag, M. Nijhoff, 1977, al cap. «Simon Boccanegra»: *one plot, two dramas*, pp. 215-40 (trad. it.: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 253-60).

¹⁴⁸ Per alcuni importanti aspetti dei problemi drammaturgici affrontati da Verdi con la revisione del *Simon Boccanegra* vedi DANIELA GOLDIN, *La vera Fenice*, Torino, Einaudi, 1985, al cap. II «Simon Boccanegra» da Piave a Boito e la drammaturgia verdiana, pp. 283-334.



Simonino Boccanegra. Da «Galleria Storica dell'Italia», Firenze, Passigli 1845.

DANIELA GOLDIN FOLENA
SIMÓN BOCANEGRA
DA VERDI A PIAVE A BOITO

I Dogi non si addicono a Venezia. Così almeno avrebbe potuto pensare Verdi: nonostante il problema ricorrente della censura, il suo rapporto con la Fenice fu lungo e fruttuoso, facilitato da amicizie con veneziani particolarmente affezionati (tra i quali certamente Francesco Maria Piave), ma i soggetti melodrammatici da lui proposti o realizzati con protagonisti appunto dei Dogi per motivi vari non avevano avuto fortuna. Ci aveva provato una prima volta negli anni 1843-1844, proponendo *I due Foscari*, ricavato con eccezionale tempismo da *The two Foscari* di Lord Byron, autore da lui particolarmente amato (e fortunatissimo nella cultura romantica italiana), appena uscito nella traduzione, della quale doveva servirsi, di Carlo Rusconi. Motivi di convenienza e di dubbia opportunità di quel soggetto, che metteva in scena personaggi le cui famiglie erano ancora ben presenti a Venezia, convinsero la Presidenza del Teatro a rifiutare l'offerta verdiana, che fu allora dirottata verso il romano Teatro Argentina. Ambientata sulla sponda italiana opposta, la vicenda del Doge Boccanegra, delle lotte tra plebe e nobiltà genovese che intorno al Doge ruotavano, divenne accettabile, in vista di una sua realizzazione melodrammatica, per lo stesso Teatro veneziano nel 1856; ma come si sa, l'opera fu accolta, stando alle parole del compositore, da un sonoro fiasco. Col senno di poi, al momento della sua revisione, lo stesso Verdi avrebbe riconosciuto che il difetto principale di quella sua opera consisteva in una sostanziale monotonia, cioè nella scarsa varietà drammatica e forse anche scenografica o spettacolare. Eppure il punto di partenza era stato un drammaturgo coeta-

neo di Verdi, quell'Antonio García Gutiérrez che gli aveva già fornito la fonte del suo *Trovatore*, e dal quale, al di là di ragioni puramente anagrafiche, egli si sentiva certo attirato anche per il comune interesse privilegiato verso la tradizione drammatica francese più nuova, quella rappresentata soprattutto da Victor Hugo. L'ascendenza hughiana era particolarmente evidente nel *Trovador*, col quale il giovanissimo García Gutiérrez aveva debuttato nel 1835; ma il *Simón Bocanegra*, Drama en cuatro Actos, precedido de un Prólogo (val la pena di ricordare il sottotitolo che ci permetterà di individuare lo stretto rapporto di Verdi con l'originale), rappresentato per la prima volta a Madrid il 17 marzo 1843, aveva un altro respiro, e, pur lasciando intravedere le origini drammaturgiche dell'autore, presentava uno sfondo culturale e drammatico più ampio di quello sotteso nel dramma d'esordio. Frutto di una conoscenza documentaria della storia genovese, la nuova tragedia gutierreziana seguiva con molta evidenza due filoni tematici ben distinti: le vicende individuali, private, del protagonista e degli altri personaggi principali, e quelle pubbliche, collettive, della città marinara, con i suoi scontri di classe e le sue lotte intestine. Nel Prólogo si presentavano gli antefatti che si sarebbero sviluppati su quei due piani: da una parte, l'amore impossibile tra il protagonista e una giovane, pur madre di un suo figlio, strappata a lui dall'odio del padre, perché di tutt'altra estrazione sociale; dall'altra, le recriminazioni di popolani ma anche della classe mercantile e artigiana, desiderosa di prendere il potere per odio verso i nobili, che investe del ruolo politico supremo ("l'alto

scranno”) il corsaro Simón Bocanegra, facendo leva sul suo amore per Mariana, nella prospettiva, destinata ovviamente alla frustrazione, che quella nomina lo avrebbe elevato ad un più alto e più degno rango sociale. Nel testo spagnolo le motivazioni che spingono i personaggi minori e poi il protagonista, se non alla rivolta, al sommovimento politico sono ben esplicite, sì che avidità, ambizione pura, invidia per la classe dominante, e infine ingenuo desiderio di riconoscimento sociale emergono con particolare evidenza perché attribuiti ciascuno a singole, ben individuate figure. Nel corso dei quattro Atti successivi, il *cast* veniva completato con l’invenzione di due giovani amanti, legati per motivi diversi ai protagonisti “politici”, e di una Julieta, ancella della giovane protagonista, destinata però a scomparire poco dopo la sua prima apparizione. Quanto alla struttura del dramma, le scene si susseguono in modo non sempre logico e lineare, tanto che qua e là si ha l’impressione di eventi interrotti senza una reale motivazione, di ripetizione o ridondanza degli atti, quando non di incomprensibile articolazione drammatica. Ma più che la vicenda in sé – che comprende le immancabili agnizioni, gli istinti di vendetta destinati ad appagarsi per atti di clemenza del protagonista, la morte pacificatrice del protagonista stesso e la giusta punizione dei malvagi –, nel *Bocanegra* originale (come del resto nella maggior parte dei drammi gutierreziani) hanno rilievo i dialoghi, la componente verbale, quella che realmente conferisce una fisionomia distinta ai singoli personaggi, ne delinea nettamente i rapporti: saranno stati propri della tradizione teatrale iberica quel lessico ricco di immagini e di metafore, quell’enfasi espressiva, le apostrofi o i lunghi monologhi (veri e propri dialoghi interiori che mettevano allo scoperto, di fronte agli spettatori, la psicologia e le lacerazioni affettive più intime dei singoli personaggi), ma il testo del dramma spagnolo era sicuramente destinato ad avvincere, fin dalla sua prima diffusione, anche coloro che lo avessero semplicemente letto, tale la forza evocativa – di situazioni e di sentimenti e persino di

gesti ed espressioni – di quelle parole. E ad esse doveva reagire a suo modo Verdi. Si è detto come il soggetto ‘dogale’ fosse stato già nei programmi destinati dal compositore al teatro veneziano. Ma molti anni erano passati ormai da quei *Due Foscari* byroniani, tante opere avevano fatto conoscere Verdi al mondo musicale, e soprattutto tanto si era arricchito il suo bagaglio culturale, particolarmente drammatico. Quel che egli proponeva alla Fenice nel 1856 era la versione aggiornata – sul piano dei suoi gusti e dei suoi interessi – di una storia *gotica*, ambientata in una repubblica marinara, con nomi che si perpetuavano nella contemporaneità (Fiesco, Adorno), cioè riconoscibili e plausibili, con scontri che avevano i connotati delle moderne fazioni politiche (non più soltanto cioè, come nei *Due Foscari*, scontri tra famiglie sia pur nobili e solo in quanto tali ‘pubbliche’). Il *Simón Bocanegra* gliene dava l’occasione, ma quel testo presentava anche opportune affinità con la più ampia drammaturgia europea, quella con cui sentiva ormai una sorta di familiarità. Nonostante la presenza comune di determinati personaggi storici, per sua dichiarazione, il melodramma che Verdi ne ricavò non doveva essere accostato alla schilleriana *Congiura dei Fieschi*. Eppure ora ci si chiede se a determinare la scelta del dramma spagnolo, l’individuazione precisa di potenzialità melodrammatiche proprio nel testo gutierreziano, non sia stata, oltre alla familiarità acquisita, fin dai tempi del *Trovador*, col drammaturgo suo coetaneo, la consuetudine di lettura del grande drammaturgo tedesco, sul quale anzi si era in parte educato drammaturgicamente. Verdi aveva frequentato Schiller fin dalla giovinezza, o meglio, fin dagli anni della formazione, ne aveva presto ridotto i drammi per le scene musicali (*Giovanna d’Arco*, *I masnadieri*, *Luisa Miller*), senza dire che qualcuno – librettisti e committenti francesi – gli aveva già suggerito, fin dal 1850, di dedicarsi alla resa melodrammatica del suo *Don Carlos*. *Simón Bocanegra* non ripeteva Schiller, non lo plagiava, ma nel 1856 Verdi era pronto ad interpretare musicalmente quel pezzo di storia patria

proprio perché in particolare Schiller gli aveva fatto capire che cos'era un dramma storico, gli aveva dato il gusto per i grandi affreschi "gotici", nei quali la fantasia doveva semplicemente interpretare o approfondire la realtà, anche quando alla storia si giustapponevano invenzioni di pura opportunità teatrale. Letture critiche degli anni iniziali della sua carriera operistica gli avevano del resto insegnato che la storia nazionale conteneva in sé il miglior repertorio drammatico, che vicende più o meno recenti, tali da poter essere ripercorse con credibilità, avrebbero coinvolto gli spettatori nel modo più efficace: a Verdi sarà parso paradossale solo il fatto che a descrivere – e con quale maestria! – vicende italiane fossero dei drammaturchi non italiani, ma sulla produttività anche musicale di quelle invenzioni non aveva dubbi, tanto da assumerle sempre con tempestività nei propri progetti melodrammatici. Fortuna vuole che proprio per il *Simon Boccanegra* rimanga documento della reazione personale e della personale rielaborazione verdiana del dramma originale: per esigenze della censura, il compositore inviò al librettista Francesco Maria Piave il libretto in prosa della futura opera, si divertì anche a suggerire il paradosso che in quell'occasione avrebbe musicato un testo in prosa: «Torna a scrivere tu alla Presidenza che il *Simon Boccanegra* che io ho mandato in agosto non è un programma [cioè, secondo la terminologia tecnica verdiana, una sceneggiatura con indicazione sommaria dei dialoghi] (mi pare che i programmi non si facciano mai in quel modo) ma il libretto come deve essere approvato dalla Censura. Io ho l'obbligo di dare in Carnevale un'opera pel Gran Teatro della Fenice, e questa volta per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa! Che ti pare? Eccomi dunque in perfetta regola». Quel libretto in prosa tuttora conservato testimonia le capacità di riduzione e di adattamento operistico del compositore. Ci testimonia prima di tutto la traduzione diretta (con tutta probabilità dello stesso Verdi) del testo spagnolo, perché ciò che colpisce è il processo di semplificazione persino drastica delle

scene, col risultato peraltro di una razionalizzazione, se così si può dire, della vicenda, compensata da una eccezionale fedeltà al dialogo: pur ridotte in prosa dagli originali versi, intere sequenze del testo spagnolo sono quasi traslitterate (e per la maggior parte resteranno pure nella ulteriore, nuova versificazione del libretto), a conferma insieme della sintonia espressiva dei due autori e della produttività melodrammatica dei versi e del lessico gutierreziani. Si legga il monologo d'entrata di Fiesco nel Prólogo, sc.8:

Por última vez
 Adiós, altivo palacio,
 Donde corrió mi niñez,
 Y en cuyo anchurioso espacio
 Me sorprendió la vejez.
 Adios ya, sepulcro frio,
 En cuyo centro sombrío
 Hoy sólo á morar acierta
 Mi pobre esperanza muerta
 Y muerto el consuelo mio.
 Ya aquel ángel soberano
 Á tus balcones no asoma
 [...]
 Porque burlando tu amor
 Y hollando tu candidez,
 Mariana, el vil seductor
 Vertió deshonra y dolor
 En mi caduca vejez.
 Y ien vano fué que guardara
 Virgen santa el escondido
 Centro que ya no te ampara!
 ¿Por qué dejó que llegara
 El robador á tu nido?
 ¿Por qué, custodio leal
 De su candor inocente,
 Consentiste en nuestro mal
 Que arrancaran de su frente
 Su corona virginal?
 ¡Pero ay! ¡perdona! ¡perdona! (Se arrodilla)
 Por mí... sí, por mi delirio
 Cruel, ¡oh santa Madona!
 Ha alcanzado otra corona
 De expiacion y martirio.

E si legga ora la riduzione verdiana:

Fiesco (solo)

Addio per l'ultima volta, altero palazzo dei Fieschi!... Addio freddo sepolcro di quell'angelo ch'era la mia sola speranza e mio conforto!! Io non bastai a proteggerti!... Maledizione sull'infame!... Perché santa custode permettesti che strappassero dalla sua fronte la verginal corona? Ahi perdona... perdona!... (*s'inginocchia*). Per mio crudel martiro, santa vergine, ella raggiunse altra corona d'espiazione!.. Marianna, nell'alto de' cieli presso al sacro trono prega per me. (*S'odono frattanto voci di lamento nell'interno*)

Dove si noterà il processo di semplificazione a cui l'originale spagnolo è sottoposto (con la frase finale evidentemente aggiunta come spunto per un'aria che il librettista versificherà secondo i canoni melodrammatici), senza però che se ne sacrificino le espressioni fondamentali, quelle che danno il senso del rapporto di Fiesco con la figlia amata da Simone: un rapporto possessivo, che mescola l'affetto per l'una con il disprezzo e il rifiuto per l'altro, che fa comunque del personaggio un raffigurazione particolare di quel rapporto padri-figli così ben analizzato da Luigi Baldacci, e che è una costante della drammaturgia verdiana. Così nelle figure di Fiesco e di Simone si è vista la traccia di tanti altri grandi padri verdiani: soprattutto Rigoletto e il Lear shakespeariano, tanto vagheggiato dal nostro compositore e forse abbandonato anche perché realizzato in altre sue grandi figure paterne. Una paternità desiderata, perduta e riacquistata pervade del resto tutto il *Simon Boccanegra*, sia nella versione originale, sia nella versione operistica: persino il protagonista si rivolge al proprio antagonista Fiesco per ben due volte con l'appellativo di padre (si ricorderà che anche Violetta chiedeva a Germont: «Qual figlia m'abbracciate», *Traviata*, II 5); e lo stesso Simone, scoprendo la propria paternità, esternerà i suoi sentimenti con espressioni che sono segno di un'affettività estrema:

[...] ¡Hija mia! Á tan sagrado nombre
Palpita el corazon de regocijo.
¡Ay! Si alguna ventura goza el hombre,

Está encerrada en el amor de un hijo.

[...]

¡Ángel que Dios me envia! Por ti sola
La dignidad con que me cubro anhelo;
Mi corona ducal es tu aureola,
Mi cariño inmortal será tu cielo.

(*Simón Bocanegra*, II 7)

Parole che Verdi manterrà nel suo libretto in prosa (I 7), rendendolo se possibile ancor più iperbolico, col singolare dantismo *imparadisa* che conferisce, per così dire, sfumature di religiosità all'affetto paterno:

Doge

Figlia! a questo nome palpita il cor di gioia.
Se alcun bene imparadisa l'uomo, esso racchiudesi nell'amor d'un figlio. Angiol che Dio m'invia per te solo ambisco la dignità con cui mi ricopro. La mia ducal corona è la tua aureola, il mio affetto immortal sarà il tuo cielo.

In effetti, prima ancora che sul piano narrativo o drammatico il testo di García Gutiérrez deve aver suggestionato Verdi su quello dei personaggi (faccio notare che nel libretto in prosa l'onomastica riproduce fedelmente la forma spagnola: Simone Bocanegra, Susana, ecc.). Il *cast* si apriva con la figura di

SIMON BOCANEGRA, *corsario al servizio de la republica de Génova*.

Niente di meglio per suggerire a Verdi un protagonista emarginato, un eroe trasgressivo, fuori dalla società, ma che prevedibilmente si sarebbe rivelato almeno moralmente superiore agli altri personaggi, come del resto si poteva dedurre fin da quel suo essere "al servizio" della repubblica, cioè della comunità. È vero che nella maggior parte dei drammi romantici, e pure dei melodrammi, il o la protagonista emergono per una loro relativa diversità rispetto agli altri personaggi; ma, entro la produzione verdiana, più che al trovatore Manrico o al bandito Ernani e simili paradossalmente Simon Boccanegra sembra rinviare al buffone Rigoletto, e ancor più alla traviata

Violetta, perché, a differenza dei primi personaggi, Simone e Violetta non sono portatori clandestini o ignari di un ramo di vera nobiltà di casta: la loro è nobiltà d'animo, emergono per anticonformismo, per razionalità ed altruismo. Oltre ai protagonisti – Simón Bocanegra, Jacobo Fiesco, Gabriel Adorno, Susana-Maria –, i personaggi previsti nel modello spagnolo delineavano un'ampio orizzonte economico-sociale: insieme col nobile Fiesco, il mercante Lorenzino Buchetto, l'artigiano Paolo, i marinai, tra i quali soprattutto l'ambizioso e avido Pietro; un paesaggio umano che Verdi avrebbe necessariamente semplificato, mantenendo sì gli interpreti principali, ma riducendo tutti gli altri personaggi della fonte spagnola al solo Pietro (che perderà ogni connotazione professionale, riducendosi a generico "popolano"), caricando però di significato drammatico, dotandolo di ulteriori connotazioni per così dire tragiche, l'altro comprimario, Paolo, che, pur privo di vero rilievo musicale, nelle lettere e nelle raccomandazioni di Verdi diventa figura degna di un grande interprete. Nella riduzione operistica viene eliminata anche la figura di Julieta, un po' ridondante, è vero, anche nell'originale, se non per una inedita venatura comica che complicava il *cast*. Ma Verdi, che in quell'occasione non pensava ad una shakespeariana mescolanza di generi o di stile, avrà visto in lei solo la ripetizione di figure di ancelle, che servivano un po' da buttafuori delle protagoniste, già note per esempio dall'*Ernani* e dal *Trovatore*. Andrà invece notato che nella coppia Fiesco – Simone, l'uno implacabile, depositario di un potere che gli viene soprattutto dal rango, dalla classe di appartenenza, l'altro problematico, sensibile agli affetti più che al potere, Verdi può avere intravisto figure simili a quelle che diventeranno il Filippo II e il Marchese di Posa del *Don Carlo*; così del resto siamo autorizzati a pensare anche per la parallela scelta della vocalità, rispettivamente di basso per Fiesco e Filippo, e di baritono per Simone e Rodrigo. Senza dire che la circostanza strumentale che introduce Fiesco nel Prologo ha strettissima parentela con quella che in-

troduce l'inconfondibile «Ella giammai m'amò» del Filippo di *Don Carlo*, 1884, III 1).

Agli occhi e per la sensibilità artistica di Verdi la storia dogale di García Gutiérrez era decisamente superiore a quella di Byron per un elemento: l'apparato scenico. Le didascalie del dramma gutierreziano erano ampie, ricche di dettagli, davano spazio alla documentazione storica della vicenda e insieme caratterizzavano il *milieu* sociale e umano entro il quale si muovevano i personaggi. Si veda a puro titolo d'esempio la didascalia della prima scena del Prólogo:

Una gran plaza de Génova. En el fondo, la iglesia de San Lorenzo, que se iluminará luégo interiormente. Á la derecha del espectador, el palacio de los Fiescos, figurando de mármol, con un gran balcon. En la fachada se verá una imágen de la Madona de Castelnovo, con un farolillo delante, que alumbrará esta parte de la escena. Entre el palacio y la iglesia quedará la entrada de una calle. Á la izquierda, en primer término, una casa de pobre apariencia, y otra más regular en el fondo, pegada al muro de la iglesia. Entre esas dos casas, quedará tambien una calle. Empieza á caer la tarde.

E questa è la didascalia che Verdi passerà a Piave, il quale non potrà che riprendere con minimi aggiustamenti le indicazioni, o meglio le volontà, del maestro:

Gran piazza di Genova. Nel fondo la chiesa di S. Lorenzo che verrà poi illuminata internamente. Alla destra dello spettatore il palazzo dei Fieschi in marmo con gran balcone. Nella facciata una immagine con lanternino messo avanti. Fra il palazzo e la chiesa una strada. Alla sinistra, casa di povera apparenza; un'altra più regolare nel fondo appoggiata al muro della chiesa. Fra queste due case vi sarà pure una strada. Comincia a far notte.

Perché il nostro melodrammaturgo condivideva col drammaturgo spagnolo anche questa sensibilità scenografica: oggetti, spazi, sfondi e soprattutto luci e colori ven-

gono indicati nelle loro opere addirittura con pignoleria (l'uno e l'altro arriveranno ad indicare persino gli oggetti che si nascondono dentro le stanze laterali o dentro gli armadi). Nelle poche lettere rimaste indirizzate a Piave sul *Simon Boccanegra*, Verdi insiste con ostinata intensità sull'aspetto scenico della sua futura opera, in particolare su tutto ciò che può rendere vivamente il paesaggio e i giochi di luce, indotto forse a questo anche dalle clausole stagionali delle didascalie gutierreziane, che alla fine, come si è visto nell'esempio sopra citato, alludono proprio al momento della giornata in cui si svolge l'azione. Si veda come, in una lettera al librettista del 5 settembre 1856, il compositore immaginava scene e colori del nuovo dramma, alle quali per altro, nella sua fantasia creatrice, aveva già fatto corrispondere azioni, gesti ed effetti musicali ben precisi:

Cura molto le scene. Le indicazioni sono abbastanza esatte, non ostante mi permetto alcune osservazioni. Nella prima scena, se il palazzo Fieschi è di fianco, bisogna che sia ben visto da tutto il pubblico, perché è necessario che tutti veggano Simone quando entra in casa, quando viene sul balcone e stacca il lanternino: credo di avere avuto un effetto musicale che io non voglio perdere causa la scena. [...] Questa scena deve avere molto sfondo. Invece di una finestra ne farei diverse fino a terra, una terrazza, metterei una seconda tela di fondo con la luna, i cui raggi batterebbero sul mare, che si dovrebbe vedere dal pubblico: il mare sarebbe una tela luccicante in pendio. Se io fossi pittore, farei certamente una bella tela semplice e di grande effetto.

Raccomando la scena ultima, quando il doge ordina a Piero di schiudere i balconi: deve vedersi l'illuminazione ricca, larga, che prende un gran spazio onde si possano vedere bene i lumi, che a poco a poco, l'un dopo l'altro, si spengono, fino che alla morte del Doge, tutto è nella profonda oscurità. È un momento, io credo, di grande effetto, e guai se la scena non è ben fatta. Non è necessario che la prima tela abbia un gran sfondo, ma la seconda, la scena dell'illumi-

nazione, dev'essere ben lontana.

La luna e il suo riflesso sul mare erano un'esigenza verdiana, che non aveva corrispettivo nel modello spagnolo. D'altra parte Piave sapeva che la scena del primo atto, quella a cui si riferivano le raccomandazioni di Verdi, nell'originale si svolgeva verso l'alba; cosicché nel suo libretto la didascalia relativa si concluderà con una sorta di dilazione temporale: «Qualche tempo dopo l'alzata del sipario albeggia»; in modo da permettere alla luna e ai suoi riflessi sul mare di entrare, con tutte le loro potenzialità liriche oltre che scenografiche, nei versi dell'aria di Amelia che apre la stessa scena, praticamente con le parole volute dal musicista:

AMELIA *sola, seduta presso il poggiuolo*

Come in quest'ora bruna
Sorridon gli astri e il mare!
Come s'unisce, o luna,
All'onda il tuo chiaror!...
Amante amplesso pare
Di due virginei cor!

(*Simon Boccanegra*, I 1)

Quanto alle raccomandazioni per la scena finale, le parole di Verdi non facevano che riprendere la suggestiva didascalia del corrispondente testo spagnolo, messa però entro il dialogo finale tra Fiesco e Boccanegra: «*Desde esto momento empiezan á apagarse las luces de la plaza, de modo que al espirar el Dux, hayan desaparecido completamente.*» (*Simón Bocanegra*, Iv 8). E il fedele Piave manterrà quelle suggestive indicazioni, sottolineando anzi il progressivo oscuramento della scena: «*(Il lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno.)*» (*Simon Boccanegra*, 1857, III 5)

Con una articolazione drammatica e un dialogo così ben predisposti dal compositore, a Piave restava ben poco da fare. Ma i suoi versi piacquero a Verdi che si trovò anche in quell'occasione a difendere il suo librettista, a difendere addirittura la paternità di quel libretto. L'azione seguiva la traccia della fonte spagnola con la parabola

che nel Prologo prevedeva l'elezione indotta a Doge di Simon Boccanegra, l'incontro tra questi e Fiesco, e la morte dell'amata – da Simone – Mariana, senza che il protagonista potesse rivederla. Nel primo Atto, che riunisce più scene dell'originale, si assiste all'incontro dei giovani amanti Amelia e Gabriele; avviene il reciproco riconoscimento di padre e figlia (Simone e Susanna – Amelia) e si profila la fatale ostilità a Simone di Paolo, fino alla conclusione festosa, di anniversario dell'elezione del Doge, interrotta dall'irruzione di Gabriele e poi di Amelia, sfuggita ad un rapimento. Nel secondo Atto si precisa la congiura per l'eliminazione del Doge che però, perdonando Gabriele e autorizzando il suo legame con Amelia, se ne conquista l'appoggio nella nuova minaccia guerresca per Genova. Nell'Atto finale si consuma la vendetta di Paolo e si ritrovano Simone e Fiesco, incapace però di godere della morte provocata dell'antico nemico. Durante il soggiorno parigino precedente la prima rappresentazione veneziana della nuova opera, Verdi ebbe modo di sottoporre all'esule Giuseppe Montanelli il libretto di Piave per una revisione finale. Che però si svolse come era avvenuto per l'intervento di Andrea Maffei sul libretto del *Macbeth*: ritocchi, diffusi ma non sostanziali, ai quali per altro Verdi diede la forma definitiva con ulteriori suoi interventi.

L'esperienza del '57 non mise però la parola fine alla riduzione del dramma spagnolo. Fu così che Verdi mise alla prova per la prima volta l'abilità del musicista e poeta Arrigo Boito: la loro intesa fu graduale, non immediata. A giudicare anzi dalle prime battute del loro scambio epistolare sul *Simon Boccanegra*, non si potrebbe immaginare che di lì a poco la loro collaborazione avrebbe avuto l'esito sorprendente di un'opera nuovissima e carica di futuro quale il *Falstaff*. Ciò che divide i due autori nel 1880, anno dei primi contatti per la revisione del *Simon Boccanegra*, è soprattutto un diverso senso del teatro e del rapporto col pubblico: Boito avrebbe ritoccato il libretto per dare sì maggiore dinamismo e una nuova varietà musicale e soprattutto sce-

nografica, ma, se avesse realizzato proprio i suoi primi progetti, sarebbe giunto ad eccessi di una spettacolarità pacchiana e irrazionale. Cambiati anche i tempi politici, Verdi pensava semplicemente di aggiornare la scena di festa – per altro scena d'obbligo nella drammaturgia verdiana, almeno sin dai primi anni '50 –, facendone una scena veramente corale e con istanze nuove di fratellanza e di riappacificazione nazionale, dando al protagonista connotazioni che lo facessero somigliare ancor più ad un moderno eroe, quale Garibaldi, per esempio. Lo spunto gli era offerto dalla pubblicazione delle *Familiari* del Petrarca, nella traduzione italiana di Giuseppe Fracassetti che aveva prestato al poeta un linguaggio moderno, risorgimentale e ancor più melodrammatico, così da offrire al lettore Verdi un testo quanto mai attuale e in sintonia con la sua espressività. Gli accenti di Petrarca ambasciatore di pace con i Dogi di Venezia e di Genova potevano bene essere prestati al rinnovato Simon Boccanegra, che si sarebbe così arricchito di un ruolo non più solo 'comunale', ma realmente federalista e nazionale. E il libretto di quell'opera subì i ritocchi coi quali ora si ascolta. Wolfgang Osthoff ha ben individuato le novità musicali del *Simon Boccanegra* del 1881, che nel complesso realizzano più esplicitamente spunti già presenti nella prima versione. Ci si può stupire se si considera che dal punto di vista poetico la penna di Boito si distingue da quella del "povero" Piave per una letterarietà più accentuata, che le sue metafore e le sue perifrasi sono qua e là tanto incomprensibili da venire sistematicamente omesse dagli esecutori moderni (il "romito di Sorga" non può che essere un più plausibile "Francesco Petrarca", data anche l'equivalenza metrica delle due locuzioni). Sono responsabilità verbali che non sminuiscono le responsabilità tutte verdiane della revisione drammatica e musicale dell'opera del 1857. E forse qui dobbiamo ancora accogliere i suggerimenti di Osthoff che nella scena con tumulto del nuovo *Boccanegra* vede ancora un'influenza di Schiller. In effetti in quella *Congiura dei Fieschi* che Verdi negava fosse al-

l'origine del suo melodramma di ambientazione analoga, e che pure il compositore aveva visto eseguito in un teatro tedesco (certo senza poterlo capire, data la sua non conoscenza del tedesco), le scene centrali – nella traduzione forse letta da Verdi – dell'Atto II si svolgono a partire da *Un tumulto che cresce intorno al palazzo. Il Moro fa entrare il popolo che grida «a morte i Doria»*. Certo colpisce l'affinità delle circostanze della scena schilleriana e di quella del Consiglio del nuovo *Simone*, dove pure, nella scena 10 dell'Atto I, le didascalie parlano di un *tumulto lontano* che poi *si fa più forte* in mezzo al quale si sentono *Voci interne* che gridano «Morte!». E mi chiedo se un segnale ulteriore della suggestione di quel testo schilleriano non sia da vedere nel ricorrere frequente del nome Fieschi, anziché Fiesco, nelle lettere verdiane tarde. Ma sarebbe un'interferenza o una mescolanza di testi non estranea ai processi inventivi di Verdi: basterà ricordare semplicemente l'innesto dell'episodio del *Wallenstein*, ancora di Schiller, entro la *Forza del destino* ricavata dal *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duque de Rivas: in tutti e due i casi, il recupero di scene da testi diversi non si risolve mai nella giustapposizione di elementi estranei, ma nella rappresentazione più efficace di episodi o di situazioni drammatiche, forse non direttamente funzionali l'una all'altra e apparentemente non omogenee, ma capaci di arricchire lo sfondo della vicenda principale. Ora nessuno avverte una forzatura, anche se di per sé non autentico, in quell'episodio di normale prassi politica che precisa il ruolo di Boccanegra e che dimostra pessimisticamente l'inanità di ogni iniziativa di pace o semplicemente democratica. Del resto quell'episodio è soprattutto un episodio musicale, che traduce un comportamento parossistico, dissennato, e che aveva i toni minacciosi di una sorta di *Dies irae*.

Così un personaggio italiano e un testo spagnolo avevano occupato per tanti anni la mente di Verdi: sua la scelta del soggetto, sua la primordiale riduzione operistica, sua la prima realizzazione melodrammatica e la revisione di un'opera realizzata nel

pieno della maturità artistica. Verdi, per il principio della sua rigorosa divisione del lavoro, aveva consegnato il testo relativo a mani diverse che si misero al lavoro con prospettive diverse, lasciando però sempre intatto e autonomo il produttivo incontro di Verdi con García Gutiérrez.



J. Roy, vignetta rappresentante l'ultima scena di *Simon Boccanegra*. Incisione di Raoul Toché, «Le premières illustrées», Stagione Teatrale 1883-84. Parigi, 1884.



Francesco Tamagno, primo interprete del ruolo di Gabriele Adorno nel *Simon Boccanegra* del 1881.

MARCO BEGHELLI

DA VENEZIA A MILANO

IL LIFTING VOCALE DEI CINQUE PROTAGONISTI

Su 26 titoli di base che conta il catalogo operistico di Verdi, solo una manciata vanta un testo unico e fissato una volta per tutte. Alcune opere, si sa, vennero radicalmente rivisitate dall'autore, che le trasformò in nuove partiture assolutamente autonome sin nel titolo, nonostante la materia drammatica e musicale in comune con i prodotti di derivazione (è il caso dei *Lombardi* divenuti *Jérusalem*, e di *Stiffelio* trasformato in *Aroldo*); per altre si trattò di una tardiva, radicale riscrittura, nell'intento d'infondere nuova linfa vitale a testi tanto amati dal loro autore, quanto ritenuti evidentemente imperfetti (*Macbeth*, *La forza del destino*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*), ovvero si assiste a un repentino "aggiustamento" di singole pagine, sulla scorta dell'effetto sortito dalle prime recite (vedi *La traviata*, *Otello*, *Falstaff*). C'è poi il caso degli adeguamenti al gusto parigino (*Il trovatore* e ancora *Otello*), ovvero italiano (*Les vêpres siciliennes* divenuti *Giovanna de Guzman*), nonché la pratica di fornire la partitura di nuove arie, scritte *ad hoc* per nuovi interpreti, con esiti da ritenersi tuttavia non sostitutivi ma alternativi agli originali, secondo l'uso inveterato nel primo Ottocento (ed ecco quindi le opere giovanili: *Oberto*, *Nabucco*, *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila*, *I masnadieri*, ma anche *Rigoletto*, con un'aria aggiuntiva per Maddalena e la stessa *Aida*, con una sinfonia di nuovo conio per La Scala).

Maggiore interesse suscitano nell'ascoltatore moderno i casi di lievi ritocchi e aggiustamenti, per la possibilità di confronti immediati e concreti. Ascoltare oggi la prima versione della *Traviata* – tanto per rimanere ad un'opera che vide il suo debutto alla

Fenice – è un'esperienza intellettualmente piacevole e affettivamente frustrante insieme, per l'effetto straniante che ne deriva: la mente si fa trasportare dalla memoria di una partitura entrata ormai a far parte del nostro DNA e riceve di tratto in tratto violenti scossoni per quella frase vocale, per quell'accompagnamento strumentale "sconosciuti" alle nostre orecchie e al nostro cuore, e che emergono di tanto in tanto ad interrompere un ascolto "consolatorio" nella sua rassicurante prevedibilità. La prima reazione, quella istintiva, è ogni volta l'impressione di trovarsi di fronte a un errore esecutivo, ad un brusco sterzamento dalla realtà consolidata, come in un sogno inquietante.

Sensazioni analoghe proverà chi si accinga all'ascolto del *Simon Boccanegra* nella prima, originale versione veneziana, quella del 1857, dopo aver goduto per anni della versione milanese, in auge dal 1881. E l'effetto, a ben vedere, deve essere uguale e contrario a quello provato dai nostri avi quando si trovarono scodellato un nuovo *Simone* a sostituire quello udito per un quarto di secolo: come una trasmissione radiofonica disturbata da continue, ripetute interferenze, che riguardano tuttavia la sola musica, spesso la sola linea vocale o l'accompagnamento strumentale, ché le parole e le immagini rimangono perlopiù immutate.

È bello, dunque, osservare il gran vegliardo che "rivede le bucce" a sé stesso, che come un compositore settecentesco rimette in musica versi già musicati anni prima, alla ricerca di nuovi, più moderni effetti. Al di là delle implicazioni drammaturgiche e stilistiche che tutto ciò comporta, c'è da chie-

dersi se e quanto l'intervento incida sul piano della vocalità, per non dire del contrario: vale a dire, se e quanto esigenze vocali esterne alla partitura abbiano inciso sulla partitura stessa. È innegabile, ad esempio, che – per tornare a *La traviata* – la parte di Germont sia stata da Verdi integralmente ripensata per un baritono meno acuto di quello chiamato alla prima esecuzione, smussando preordinatamente ogni frase, ogni slancio che si spingesse troppo in alto. Ciò ha in un certo senso incanutito il personaggio, anche sul piano meramente spettacolare, permettendo così di fatto la sua moderna interpretazione anche a cantanti senescenti. Ebbene: è possibile notare qualche cosa di simile pure nel passaggio dal *Simon Boccanegra* veneziano a quello milanese?

La parte vocale che più viene interessata dalla trasformazione è di gran lunga quella del soprano (Amelia). L'abolizione della cabaletta «Il palpito, deh, frena», in coda al tempo lento della cavatina di presentazione della primadonna che apre il primo atto, non fu solo un fatto stilistico, in ottemperanza al nuovo gusto che bandiva da tempo ormai le famigerate cabalette solistiche (ma non certo nei duetti): se il suo valore drammatico era già in origine pressoché nullo, risultando quella pagina specifica un ingombrante orpello che nulla aggiunge ma pone soltanto freno al decoro degli eventi, la sua presenza non era tuttavia inutile dal punto di vista della delineazione vocale del personaggio, che proprio da quella cabaletta veniva inserito di forza nel novero dei soprani sfogati d'agilità, là dove per *sfogato* s'intendeva un cantante propenso a raggiungere le estreme vette del suo registro, qui spinto fino al Do5, mentre sotto il termine *agilità* veniva individuato tutto un repertorio di stereotipi vocali fatto di trilli, vocalizzazioni, rapide scale cromatiche, passaggi picchettati e quant'altro s'addiceva a una voce femminile duttile e scattante, come doveva essere quella di Luigia Bendazzi, sua prima interprete. Un semplice sguardo alla linea vocale della pagina soppressa (riprodotta all'esempio 1)

può ben rendere l'immagine di siffatta vocalità.

L'abolizione di tale passo eliminò di fatto con un sol colpo di spugna tutto un mondo vocale in estinzione, ma che era rimasto assai caro al Verdi veneziano, quello di *Ernani* e di *Attila*, e per certi versi anche di *Rigoletto* e della *Traviata*. L'adeguamento stilistico portò dunque con sé un ridimensionamento vocale; non rimaneva allora a Verdi che uniformare il resto della parte soprana al nuovo *cliché* canoro, riconducibile piuttosto a quello che in termini moderni siamo soliti definire soprano lirico: una via di mezzo fra il soprano leggero, di cui non condivide più il canto d'agilità, né la limitata consistenza vocale, e il soprano drammatico, cui s'avvicina per tornitura timbrica, senza ricercarne tuttavia gli eccessivi ispessimenti sonori. Era questa, più dell'originale, la voce ideale «per far la parte di una fanciulla modesta, ritirata, una specie di monachella», come la vedeva lo stesso Verdi (lettera all'editore Giulio Ricordi del 20 novembre 1880), lontana dalla vocalità estroversa e combattiva per cui andava celebre la Bendazzi, e che per certi versi doveva accomunare anche la nuova interprete Anna D'Angeri, se proprio in una recita di *Ernani* il maestro ne saggiò le caratteristiche vocali, proferendo infine il suo *placet*.

Vale allora la pena di ricordare che nel processo compositivo dell'ultimo Verdi la scelta degli interpreti più indicati al debutto teatrale veniva effettuata in ultima battuta, in ragione delle necessità imposte dalla partitura testé confezionata, e non si predisponne al contrario più quest'ultima in base ai cantanti preventivamente scritturati dal teatro, com'era ancora prassi nei primi vent'anni della carriera verdiana. Ciò consentiva finalmente all'autore di delineare musicalmente il personaggio secondo i giusti tratti psicologici esibiti, piuttosto che in ossequio ai caratteri vocali dei cantanti predestinati, a tutto vantaggio di un effetto drammatico più confacente.

Tolta quella cabaletta, la linea melodica delle pagine soprane superstiti poteva comunque rimanere sostanzialmente identi-

Es. n. 1

Amelia

Allegro

tr

con gioia



Ah!... Il pal - pi - to deh fre - na, o



co - re in - na - mo - ra - to; in que - sto di be - a - to no,



non vor - rei mo - rir. Qual i - ri - de so - mi - - glia la



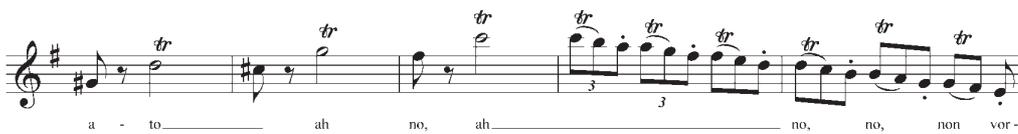
dol - - ce sua pa - ro - la, dal cie - lo mio s'in - vo - - la la



nu - - - be dei so - spir. Il



pal - pi - to deh fre - na, o co - re in - na - mo - ra - to; in que - sto di be -



a - to ah no, ah no, no, non vor -



rei, non vor - rei mo -



rir, no, non vor - rei mo - - - - rir.

ca (salvo poche varianti dettate dal nuovo processo compositivo), con un taglio decisivo, però, alla fascia sopracuta, ricondotta a misura ogni qualvolta (e sono tante) si estendeva nella stesura originale sino al faticoso Do5, come nell'urlo straziante che chiudeva l'atto secondo, o richiedeva acrobatismi di grandissimo effetto, come il Sib4 richiesto pianissimo e dolcissimo nel duetto col baritono dell'atto primo.

Per contro, lo spostamento del registro medio di Amelia verso una vocalità più solida e consistente, permise a Verdi certi affondi di grande risalto nel registro grave, con effetti che diremmo "madrighalistici": ed ecco l'oscurità della notte dipinta con note "scure" [es. 2], piuttosto che rimanere vanificata nell'intonazione più neutra della prima versione, come si vede nell'esempio n. 3.

Per motivi di rinnovato stile compositivo, ma nuovamente con immediata ricaduta sullo stile canoro, vengono anche a sparire le ormai viete cadenze vocalizzate, prive della loro originaria freschezza, del sapore edonistico che avevano mantenuto fino all'epoca di Rossini e oltre, quando fungevano da vero banco di prova per il gusto personale dell'interprete. Con Donizetti dapprima, e definitivamente con Verdi, si assistette però alla progressiva fissazione di tali cadenze, prescritte e imbalsamate una volta per tutte dall'autore stesso, sempre più autoritariamente presente nella definizione ultima della sua opera, vanificandosi in tal modo la portata originaria e il significato ultimo di quelle interpolazioni. La conclusione della cavatina di Amelia perde dunque il suo respiro originario [es. 4], per schematizzarsi in uno spoglio giro armonico, come si evince dall'esempio n. 5.

L'effetto di scarnificazione si saggia ancor più evidente là dove la cadenza, imposta al duetto, era divenuta per Verdi un mero esercizio accademico (come nel duetto soprano-tenore nell'esempio n. 6), spesso d'effetto artificioso, tutt'altro che piacevole all'ascolto (vedi il quasi risibile passaggio abolito dal duetto soprano-baritono nell'esempio n. 7) e tutto questo quando ormai la prassi esecutiva tendeva ad abolirne l'esecuzione di sua propria iniziativa, anche in

quelle opere che non erano state soggette ad aggiornamento d'autore (vedi l'analoga cadenza "a 2", non meno ostica, per il duetto fra tenore e soprano nel primo atto dell'altrettanto veneziano *Rigoletto*, caduta ben presto in disuso).

Anche per il tenore (Gabriele), gran parte delle modifiche derivarono dagli interventi di aggiornamento stilistico. Insieme al soprano, oltre alla cadenza per il tempo lento del duetto, la sua parte perde infatti anche la seconda esposizione della successiva cabaletta (lo si è già accennato: la cabaletta cade, ma solo nei brani solistici; rimane invece, spesso ridotta all'osso, come tratto stilistico di molti duetti fin nell'ultimissimo Verdi, ancora in *Aida*, «Sì, fuggiam da queste mura», e in *Otello*, «Sì, per ciel marmoreo giuro»!). È vero, molte frasi tenorili vengono riscritte di sana pianta, ma ciò pare più la conseguenza del generale processo di tornitura della linea vocale, che non un adattamento alle caratteristiche del nuovo interprete, quel Francesco Tamagno in cui il Teatro alla Scala aveva trovato, dopo anni d'inutili ricerche, un tenore sicuro e affidabile da tenere stabilmente in cartellone. Se è vero infatti che, da quanto ne sappiamo, questi doveva vantare una vocalità più acuta dell'originario Gabriele veneziano (un Carlo Negrini d'ugola possente, quasi baritonale), è altrettanto vero che dette modifiche non paiono significative dal punto di vista dell'identità canora del personaggio.

L'unico scarto di rilievo giunge dall'abolizione del breve giuramento congiunto intonato da Gabriele e Fiesco a metà dell'atto primo, là dove al tenore era offerta la possibilità (ma con variante alternativa) di scendere fino al Si1, nota tipica dei tenori baritonali di Rossini, e che Verdi stesso ha impiegato e talora superato per i suoi tenori più eroici (vedi il Carlo della *Forza del destino*). Per il resto, sarebbe davvero difficile rintracciare nella nuova partitura i tratti di una scrittura tenorile più leggera, come alcuni commentatori invece vorrebbero.

Praticamente immutata la scrittura del basso (Fiesco), in una parte che si presentava sin dalle origini di abnormi coordinate vo-

Es. n. 2

Amelia *cupo*

La not - te a - tra, cru - del,

Es. n. 3

Amelia

La not - te a - tra, cru - del,

Es. n. 4

Amelia

So - lo in tua pom - pa au - ste - ra a - mor sor - ri - de a me, sor - ri - de a me, a - mor, a - mor sor - ri - de a me.

Es. n. 5

Amelia

So - lo in tua pom - pa au - ste - ra a - mor sor - ri - de a me.

Es. n. 6

Amelia

ah! ri - pa - ra i tuoi pen - sie - ri al por - to del - l'a - mor.

Gabriele

ah! ri - pa - ra i tuoi pen - sie - ri al por - to del - l'a - mor.

Es. n. 7

Amelia *mezza voce*

a me do - len - te, co - me tri - ste s'ap - pre - sta - va

Simone *con forza*

se la spe - me, o ciel cle - men - te, ch'or sor - ri - de, ch'or sor - ri - de al - l'al - ma mi - a

ah! ah s'ap - pre - sta - va l'av - ve - nir!

fos - se so - gno! e - stin - to si - a del - la lar - va il di - spa - rir!

cali (due ottave piene di estensione), senza tuttavia raggiungere un rilievo drammatico di vero protagonismo: confermati tutti gli affondi nel registro grave, le puntature acute verso il Fa³ vengono talvolta smussate nella nuova versione, talaltra aggiunte *ex novo* a dare maggior enfasi all'eloquio. La prima veneziana registra la presenza di Giuseppe Etcheverry, cantante di limitata fortuna; per la ripresa milanese, avendo lasciata immutata la parte vocale, Verdi arancò fra non pochi dubbi nella scelta dell'interprete: «Pel Fieschi ci vorrebbe una voce profonda, sensibile [cioè ben udibile] nelle corde basse fino al Fa, con qualche cosa nella voce di inesorabile, di profetico, di sepolcrale: cose tutte che non ha la voce un po' vuota e troppo baritonale del De Restke [naturalmente Édouard De Reszke, fratello del più celebre tenore Jean]» (a Ricordi, 20 novembre 1880). Cinque giorni dopo rincarava la dose: «Mai il De Restke. Sia tutto quello che volete, ma date un'occhiata alla scena tra Fiesco e Simone [che] comincia "Era meglio per te..." [nell'atto terzo] e ditemi se quella voce potrà mai avere il carattere voluto» (a Ricordi, 25 novembre 1880), e il giorno seguente lanciava l'ultimatum: «De Restke troppo bello, troppa bella voce, troppo bravo, troppo troppo... tutto quello che volete; ma datemi un altro Fieschi. Datemi un Fa basso, non m'importa degli acuti, che leverò se sarà necessario, ma un Fa basso» (a Ricordi, 26 XI 1880).

Come dargli torto: se teniamo fede alle note ectoplasmatiche trasmesseci da una registrazione della primissima ora, in cui l'artista polacco interpreta l'aria di Silva nell'*Ernani*, l'effetto all'orecchio moderno è quello di un tenore "moscio", più che di un basso ieratico. Eppure, fu proprio ascoltandolo in *Ernani* (in quella stessa recita scaligera in cui ebbe modo di saggiare, non visto, l'idoneità di tutti gli artisti destinati al nuovo debutto) che Verdi infine si convinse della scelta, rimanendo infine contento della sua prestazione nel ruolo assegnatogli. Giulio Ricordi, del resto, lo aveva avvertito: «Il De Reszke, se è qualche tempo che non lo sente, ha assai progredito come voce, ed

è sempre in scena magnifico attore» (a Verdi, 24 novembre 1880). Evidentemente i parametri d'ascolto odierni sono differenti da quelli di un secolo fa: valga per tutti la predilezione che Verdi aveva per la diva del momento, quell'Adelina Patti passata alla storia come la quintessenza del soprano lirico-leggero, ma che Verdi considerava l'Aida ideale, pretendendola anche quale Amelia nella riesumazione del *Simon Boccanegra*, a dispetto del *cachet* eccessivo che il teatro non poteva permettersi.

Analogo discorso si potrebbe ripetere per gli altri interpreti del nuovo *Boccanegra* testimoniatrici dai pionieristici dischi a 78 giri: da Francesco Tamagno, destinato a divenire il primo Otello verdiano della storia (ma alle nostre orecchie non del tutto adeguato allo spessore di Otello), fino a Victor Maurel, poi creatore di Jago e di Falstaff (cui il disco rende però più disdoro che onore). Il fatto è che nei primi anni del Novecento – artefici alcuni artisti del calibro di Enrico Caruso (tenore), Titta Ruffo (baritono) e Fëdor Šaljapin (basso) – si operò un progressivo inscurimento delle voci maschili, mutando radicalmente nel pubblico un gusto d'estrazione ottocentesca, che prediligeva invece timbri più chiari. La tenebra vocale che siamo oggi abituati a percepire in un'opera come *Simon Boccanegra*, in cui albergano ben cinque voci maschili di cui quattro gravi, doveva dunque avvalersi al debutto di ben altro spessore timbrico, anche se già lo stesso autore avvertiva lo strappo fra la sua concezione sonora e il reale parco vocale all'epoca disponibile sul mercato.

I dubbi di Verdi sulla scelta del nuovo baritono (Simone) vertevano comunque più su problemi di natura interpretativa che strettamente canora: «Non sono nemmeno d'accordo con voi sul baritono. È impossibile che un artista giovane possa far bene quella parte» (a Ricordi, 25 novembre 1880); «Avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di Simone» (a Ricordi, 20 novembre 1880). Fortunatamente Maurel, al-



Il basso Édouard De Reszke, primo interprete del ruolo di Fiesco nel *Simon Boccanegra* del 1881.

lora poco più che trentenne, si segnalava però almeno per una virtù non meno capitale nella delineazione di un personaggio quale il doge Boccanegra: «Io non ho mai sentito nessun artista che porti la parola all'orecchio del pubblico con quella chiarezza ed espressione come la porta Maurel. Nissuno, nissuno» (a Ricordi, 26 novembre 1880), e questo nonostante la sua origine francese (a dire il vero anche qui, tanta finezza di dizione non parrebbe evincersi dai dischi prodotti più di vent'anni dopo, che lo immortalano quale primo interprete di Falstaff; ma tant'è: dobbiamo credere a Verdi sulla parola, se ebbe poi a confermarci la fiducia per le due ultime, capitali opere del suo catalogo).

Una delineazione troppo spavalda ed esagitata del personaggio principale era venuta a Verdi dal primo interprete veneziano, il celebrato Leone Giraldoni, che così ebbe occasione di ammonire: «Se nella mia musica non vi sono molti vocalizzi, non vi è per questo bisogno di mettersi le mani nei capelli, e smaniarsi come furibondi» (a Giraldoni, 9 dicembre 1857). Il contenimento, in una tessitura più centrale, della nuova parte affidata al doge, più che indicarci una minore predisposizione di Maurel per le note acute, come si è solitamente detto, andrà dunque riletto al contrario come un ridimensionamento dell'espansività emotiva, in linea con l'attenuamento di certa enfasi, che pare essere un po' il filo conduttore dell'intera riscrittura dell'opera, ogniqualvolta risultino aboliti quei gesti smansiosi e furibondi, quelle mani perennemente fra i capelli, cui la prima stesura facilmente indulgeva.

L'operazione è ben visibile sin dal prologo dell'opera, quando tutti i personaggi – secondo il libretto, con venticinque anni di meno rispetto agli atti successivi – vivono giustamente di una baldanza che andrà in loro scemando. Per ridurre certe esuberanze baritonali, ecco dunque Verdi espungere i grandi gesti vocali, le esclamazioni a piena voce, avvicinando così sempre più i toni della musica a quelli della scena notturna. Pensando alla triste sorte della sua amata, ad esempio, Simone non esclamerà più con forza [es. 8] bensì con to-

no più intimo e sofferto, sia pur inserito in un contesto musicale pressoché identico [es. 9].

Chi farà maggiormente le spese di questa inversione di tendenza è il secondo baritono (Paolo), drasticamente ridotto a recitare più di quanto non sia chiamato a cantare: «un Paolo baritono attore soprattutto» (Verdi a Tito Ricordi, 6 Febbraio 1881). Non potrà dunque più lanciare proclami ai quattro venti, toccando la punta più acuta della sua estensione – come si vede nell'esempio n. 10 – ma dovrà metaforicamente limitare vocalmente le sue ambizioni, accontentandosi d'esperte (così lo spartito) «alzando un po' la voce ma non troppo» [es. 11].

Simili mutamenti di rotta si riscontrano, come detto, in tutto il prologo. Ancora una volta, ciò che cambia non è tuttavia la dimensione vocale, ma quella espressiva: questa sovrasta quella, preordinandola, con una coerenza cominciata sin dalla prima versione dell'opera e portata al suo giusto compimento nella revisione milanese senza evidenti strappi, segno di quanto la partitura fosse moderna e avanzata già al suo primo apparire.

Es. n. 8

Simone

Ma - ri - a! Mi - se-ra!

Es. n. 9

Simone

Ma - ri - a! Mi - se - ra!

Es. n. 10

Paolo

Ab - bor - ri - ti pa - tri - zi, al - le ci - me o - ve al - ber - ga il vo - stro or - go - glio, di - sprezz - za - to ple - be - o, sa - li - re io vo - glio.

Es. n. 11

Paolo

alzando un po' la voce ma non troppo

Ab - bor - ri - ti, pa - tri - zi, al - le ci - me o - ve al - ber - ga il vo - stro or - go - glio, di - sprezz - za - to ple - beo, sa - li - re io vo - glio.

[redazione degli esempi musicali
a cura di Stefano Piana]



Paul Destez, *La Sala del Consiglio*, bozzetto per *Simon Boccanegra* (Atto I, 11). Parigi, Théâtre Italien, 1885.
Da «Il Teatro Illustrato», gennaio 1884.

HAROLD S. POWERS
ANALIZZANDO *SIMON BOCCANEGRA**

Genere della genesi e genesi del genere

Prima di entrare nel vivo di questo lungo studio mi sembra utile spiegare e giustificare il bisticcio che compare nel suo sottotitolo. Quando il termine “analisi” viene usato senza particolari specificazioni in relazione ad un brano di musica, spesso esso ha il significato di illustrazione esemplificativa di un genere musicale di cui il pezzo è espressione caratteristica. Le singole parti dell’opera vengono allora spiegate nella loro relazione reciproca e il fine ultimo è quello di evidenziare l’individualità del pezzo in esame, più precisamente, l’insieme delle norme che fa da sfondo a quell’individualità (quando tutto non è semplicemente dato per scontato all’interno del brano stesso). Parlando di “genesì del genere” a proposito della scena della Camera del Consiglio nella *Simon Boccanegra* di Verdi, intendo suggerire che il carattere della scena dipende non solo dai suoi rimarchevoli caratteri di singolarità, ma anche dall’impiego di configurazioni drammatico-musicali particolari e non desuete sullo sfondo di una normativa drammatico-musicale generale. Un’“analisi genetica del genere” della scena della Camera del Consiglio è dunque un’analisi basata sul rapporto fra la scena e le aspettative, appunto, “generiche”, consuetudinarie, “normali”, del teatro d’opera.

Queste aspettative “generiche” – il già menzionato “sfondo di rispetto delle norme drammatico-musicali” – nel nostro caso sono ancor più riconoscibili in una scena composta un quarto di secolo prima della versione a noi nota e dedicata ad una pre-

cedente generazione di spettatori d’opera italiani: mi riferisco alla prima versione del *Simon Boccanegra*. Un resoconto delle successive frasi di elaborazione ed esecuzione attraverso le quali la scena originale venne trasformata in quella che conosciamo è ciò che intendo con l’espressione “analisi della genesi del genere” riferita alla scena della Camera del Consiglio. L’intreccio delle due modalità di approccio in un’analisi che incroci considerazioni sulla genesi dell’opera e sulla genericità della stessa consente un’unica interpretazione critica, in cui i caratteri di creazione originale e di rispetto del genere – non più considerate indipendentemente – formano non una miscela, quanto piuttosto un vero “composto” con proprietà particolari, allo stesso modo in cui le diverse modalità drammatico-musicali che formano una creazione teatrale-musicale non costituiscono un mero amalgama di musica, poesia e dramma, ma un composto indissolubile di originali e nuove proprietà espressive. Appunto l’*Opera*.

1.

La scena della Camera del Consiglio era stata preparata da Giuseppe Verdi e da Arrigo Boito come nuovo finale del primo atto di *Simon Boccanegra* per una ripresa “rinnovata” dell’opera ormai dimenticata, al Teatro alla Scala di Milano, per la stagione 1880-81. Verdi aveva composto *Simon Boccanegra* originariamente per la stagione veneziana della Fenice nel 1857. Il libretto del 1857 era una sorta di messa in versi di un dettagliato testo in prosa dialogata, probabilmente steso da Verdi stesso. Tale “selva drammatica” era a sua volta la riduzione di un dramma spagnolo di Antonio

García Gutiérrez.¹ Come è ben noto l'autore del libretto era stato Francesco Maria Piave, salvo alcuni ritocchi, per i quali Verdi si era avvalso della collaborazione di Giuseppe Montanelli.² L'opera non era piaciuta troppo a Venezia; aveva avuto maggior fortuna a Reggio Emilia, più tardi quello stesso anno, e a Roma e a Napoli l'anno successivo. Ma aveva fatto invece fiasco a Firenze e alla Scala nel 1859.³ Il *remake* di *Simon Boccanegra* per la stagione scaligera del 1880-81 fu proposto a Verdi da Giulio Ricordi dietro istanza dell'amministrazione della Scala (Lettera datata 19 novembre 1880).⁴ L'intento dei responsabili del teatro milanese era di rafforzare quella che si stava presentando come una stagione debole ricorrendo ad un'opera di Verdi poco conosciuta. L'intento di Giulio Ricordi, d'altra parte, andava ben oltre l'aspetto "commerciale": quanto egli fosse affezionato all'opera è dimostrato dal fatto che una delle sue prime composizioni (*l'op. 31*) è un "capriccio" per piano su temi tratti dal *Simone*.⁵

In senso lato, la scena della Camera del Consiglio è un finale concertato, così come lo era il finale del primo atto nel 1857. In senso stretto invece vorrei dimostrare che essa appartiene ad una specie particolare di quello stesso genere drammatico-musicale. Rappresenta un esempio particolarmente chiaro di un tipo di Finale concertato che era stato creato – per quanto ne so – da Verdi stesso trent'anni prima.

Il "Finale interno" nel mezzo dell'opera, molto caratteristico dei melodrammi romantici italiani, – si veda il finale del II atto della *Lucia di Lammermoor*, o lo stesso finale del I atto del *Simon Boccanegra* del 1857 –, ha luogo, di solito, in uno spazio pubblico animato da un vasto ensemble di cantanti principali e coro. Esso si apre con una serie di momenti preparatori, a cui fanno seguito una sequenza di quattro movimenti scanditi da un diverso metro poetico e sostenuti da diversi tipi di tessitura musicale (sempre in "tempo giusto"). Un'azione d'apertura – un primo episodio a carattere "cinetico", per usare la terminologia di Philip Gossett⁶ – introduce il secondo movimento che è un concertato lento e

"statico". Il terzo movimento è ancora, di nuovo, un episodio a carattere "cinetico" che culmina nella stretta finale (veloce, ma "statica").

Nella modificazione cui Verdi sottopose questa sezione dell'opera, il movimento finale fu eliminato del tutto: all'episodio "cinetico" che veniva dopo il concertato lento, seguiva infatti non più la stretta, ma la calata del sipario.

Per i primi due esempi di questa nuova specie del "genere Finale concertato", le intenzioni di Verdi sono ben documentate. L'eliminazione della stretta dal "piano" di Salvatore Cammarano, che prevedeva un finale convenzionale in quattro movimenti per il primo atto di *Luisa Miller*, viene dettagliatamente discusso nella corrispondenza con lo stesso Cammarano.⁷ L'eliminazione della stretta dal Finale in quattro movimenti per il secondo atto del *Trovatore* (Cammarano era morto da poco), è ancor più ampiamente documentata negli abbozzi del libretto e nella corrispondenza con il nuovo collaboratore.⁸ Anche il finale del secondo atto di *Un ballo in maschera* dovrebbe essere considerato un esempio dello stesso progetto drammatico-musicale – ormai sperimentato con successo – nel quale si dà un concertato drammatico cui segue un'azione che non si conclude con la stretta, ma con una rapida discesa del velario.⁹

Tre ulteriori esempi di questa programmatica variante verdiana del Finale concertato – ormai assunto a dignità di "genere" – si verificano nel periodo che segue di un ventennio il *Ballo*. Uno di questi è il Finale del terzo atto di *Otello*; il secondo – come intendo dimostrare – è la nuova scena della Camera del Consiglio in *Simon Boccanegra* e il terzo, infine, è il Finale del II atto di *Falstaff* (con la scena della cesta e del paravento).¹⁰

In termini di "genere", la scena della Camera del Consiglio è molto simile al Finale del III atto di *Otello* (un finale che nelle sue linee generali Verdi e Boito avevano già ben definito e programmato appunto prima di intraprendere la stesura del nuovo finale per il *Simon Boccanegra*).¹¹ Entrambi i Fi-

nali iniziano con una successione di episodi ambientati in “pubblico” che culminano in un’azione violenta su una forte parola scenica: nel primo caso sulle parole e il gesto di Otello «A terra! E piangi»; nel secondo sull’atto dello «sguainar di spade» nella Sala del Consiglio e sull’urlo del Doge «Fratricidi!». Ogni parola scenica “lancia” un concertato lento e statico, introdotto da uno dei personaggi principali; segue un altro momento di azione altamente melodrammatica, che culmina in un altrettanto melodrammatica battuta “da sipario” (rispettivamente: «Ecco il Leone» e «Sia maledetto», quest’ultima prima articolata sottovoce, poi gridata).

“Geneticamente” parlando, invece, la scena della Camera del Consiglio – come, del resto, i Finali di *Luisa Miller* e del *Trovatore* – si è sviluppata direttamente a partire dalla struttura convenzionale in quattro movimenti. Nel caso in questione, il progetto originario era stato composto e rappresentato in teatro, e un importante frammento del suo testo originale e della sua musica sopravvive nella scena della Camera del Consiglio. Il rapporto “genetico” del primo atto in quattro movimenti del *Simon Boccanegra* del 1857 e della scena della Camera del Consiglio del 1881, non è però diretto, come quello documentabile fra i progetti per i Finali quadripartiti in *Luisa Miller* e *Trovatore* di Cammarano e i Finali che Verdi ebbe poi a comporre per quelle due opere non molto più tardi. Durante i circa tre mesi della sua genesi, ampiamente documentata, il finale del primo atto del *Simon Boccanegra* fu smontato “pezzo per pezzo”, e fu soggetto tanto a cambiamenti complessivi e deliberati quanto a modifiche graduali, quasi inavvertibili. Se alla fine la scena della Camera del Consiglio arrivò a somigliare ad altri Finali concertati verdiani senza stretta, non fu in conseguenza di una singola decisione drammatico-musicale (come era venuto per i Finali concertati in *Luisa Miller* e *Trovatore*), ma avvenne in modo tortuoso e fortuito, per così dire in una sorta di processo di evoluzione convergente. Perciò un resoconto del processo creativo che ha portato alla scena, rifatta

nel 1881, della Camera del Consiglio (quella che oggi conosciamo), in altre parole un’analisi “genetica” di tale scena, è forse l’unico modo possibile ed utile per individuare con maggior chiarezza i suoi attributi drammatico-musicali di “genere”.

2.

Il lettore troverà nella Tavola 1 un’analisi comparativo-genetica del Finale del primo atto del 1857 e della scena del Camera del Consiglio del 1881 in due colonne parallele. La Tavola comprende, inoltre, un’esposizione riassuntiva dei punti di somiglianza e di differenza dei due Finali, contrassegnati con vari simboli nella tavola stessa.

Grosso modo, l’articolazione drammatica – la successione principale di *peripateias* – è identica nei due Finali così come è indicato dai numeri delle scene nei libretti originali. La scena 10 rappresenta una pubblica manifestazione del potere del Doge “non patri-zio” Simon Boccanegra, il baritono protagonista, contornato da un entourage di personaggi secondari e cori. Nella scena 11 entra il tenore, nel ruolo di Gabriele Adorno, accompagnato dal primo basso, Jacopo Fiesco, sotto le mentite spoglie di Andrea Grimaldi. Adorno accusa il Doge di aver tramato il rapimento di Amelia Grimaldi. Al culmine del diverbio appare Amelia in persona, la primadonna; la scena 12 continua poi fino alla fine dell’atto. I due Finali hanno però una diversa articolazione musicale nelle due diverse stesure. Ho designato le varie sezioni con espressioni prese a prestito da riduzioni per voce e pianoforte o da libretti contemporanei ai rispettivi Finali. Per il Finale del 1857, i pezzi staccati erano destinati ad essere “venduti” singolarmente, a fascicoli, numerati da 11 a 15, con titoli che alludevano alla loro forma (“Introduzione”, “Scena e aria di...”, “Romanza”, ecc.), o al loro contenuto teatrale. I cinque titoli che ho utilizzato nella suddivisione della scena della Camera del Consiglio sono tratti dal libretto pubblicato da Ricordi nel 1881, dove sono segnalati in relazione alla loro forma e al loro contenuto, pur non essendo pezzi staccati (solo il numero quattro avrebbe potuto essere “scannato” – per

dirla nel gergo dei librai e dei copisti – e venduto singolarmente), e non comparendo sotto tale designazione in alcuna fonte musicale. Le articolazioni drammatico-musicali così indicate per entrambi i Finali corrispondono a diversi schemi di versificazione e/o veste musicale.

La scena 10 del Finale della versione del 1857 comprende quattro strofe di settenari, stese all'ultimo momento da Giuseppe Montanelli e utilizzate da Verdi per alcuni cori e balli. La scena 10 del Finale del 1881 comincia invece con una breve introduzione orchestrale, dopo la quale l'inizio del dialogo del Doge con il suo Consiglio – in endecasillabi sciolti – è messo in musica come recitativo, con qualche occasionale inserzione di isolate frasi liriche. Le battute di dialogo relative alla sommossa che ha luogo fuori scena e le reazioni dei personaggi sul palcoscenico continuano in endecasillabi sciolti, ma la musica è ora un "Allegro agitato" (J= 132, cfr. Es. mus. 1a), in quello stile che Abramo Basevi definiva "parlante armonico", in cui la continuità musicale è affidata all'orchestra mentre le linee vocali si limitano a declamare il testo. Il ritmo furioso viene interrotto da quello che rappresenterà il primo climax drammatico: il Doge ordina ad un araldo di fare entrare la folla, e comanda alle fazioni dei patrizi e dei plebei di rinfoderare le loro armi, mentre l'araldo esce e suona la tromba, rasserinando così il popolino.

La scena 11 inizia in entrambi i Finali con l'ingresso di Gabriele Adorno e di Jacopo Fiesco, e per qualche tempo le due trame convergono. Nella scena 11 del finale del 1857 si verifica però un totale cambiamento nel prosieguo dell'azione, infatti al grido di «Tradimento! Tradimento!», Adorno e Fiesco irrompono in scena. Le quattro quartine di dialogo spezzate in decasillabi dello scontro di Adorno con il Doge vengono musicate in varie specie di "parlanti", ma sempre in "tempo giusto". Il dialogo concitato è interrotto dall'entrata di Amelia, che dà l'avvio alla scena 12. Nel sestetto del concertato che segue, il coro e i cantanti principali reagiscono all'ingresso inaspettato della donna, cantando su quartine

di ottonari. Il "tempo di mezzo" del Finale del 1857 comprende cinque quartine di doppi senari nelle quali si dispiega il racconto di Amelia, un assolo tutto narrativo con pochi brevi interventi del coro, in 6/8 "Moderato", (per lo più cantato secondo quello che Basevi chiama «parlante melodico», in cui la voce tiene una melodia sullo sfondo di una evidenziata continuità orchestrale).

All'inizio della scena 11 nel Finale del 1881, invece, il testo continua con gli endecasillabi sciolti sui quali s'era svolta la rivolta fuori scena, mentre la musica ritorna all'"Allegro agitato" (J= 132) ed ai motivi coi quali la rivolta aveva avuto inizio, mentre Adorno e Fiesco fanno la loro apparizione, trascinati dalla folla inferocita. Il successivo scontro fra Adorno e il Doge, l'entrata di Amelia che dà inizio alla scena 12, e il primo sentimento di reazione del Doge nel vederla viva, costituiscono un climax drammatico che si smorza solo per far posto al racconto di Amelia (racconto che nel Finale del 1881 segue immediatamente). La narrazione della giovane si svolge in cinque quartine di doppi senari, come nel Finale del 1857. Per le prime quattro quartine, testo e musica sono pressoché identici a quelli del 1857, ad eccezione di qualche dettaglio musicale. Sulla quinta quartina ha luogo un'importante svolta nelle linee della trama, e la musica ritorna al "tempo primo" (la "musica della rivolta", cfr. Es. mus. 1c e 1b).

Nel Finale del 1857 il racconto di Amelia è seguito dalla stretta. La sesta ed ultima quartina del racconto, in doppi senari, è messa in musica come un pezzo chiuso, con quel tanto di ripetizioni musicali e testuali che convergono ad una sezione "statica". Nel Finale del 1881 il racconto introduce il pezzo lento d'assieme in settenari: le due ottave dell'assolo del Doge – 34 battute –, il famoso «Plebe! Patrizi!», vengono musicate come se fossero un'aria, ma senza ripetizioni testuali, ad eccezione dell'ultimo verso di ogni ottava. Per l'ensemble successivo – 38 battute – troviamo quattro quartine: Amelia intercede chiedendo pace fra patrizi e plebei, mentre gli altri perso-

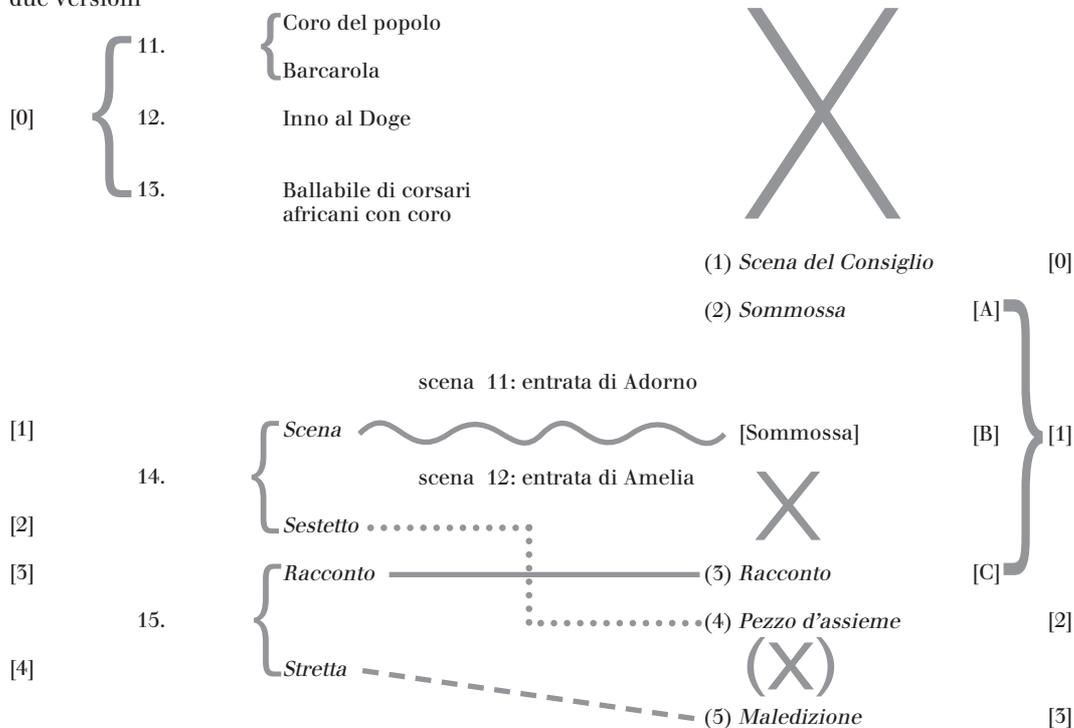
Tavola 1

Simon Boccanegra,
Finale del Primo Atto:
confronto delle
due versioni

1857

1881

scena 10: azione preparatoria



Note esplicative per la Tavola 1

I numeri delle scene sono gli stessi dei libretti per entrambe i finali.

I titoli e i numeri da 11 a 15 per i “pezzi staccati” nel finale del 1857 sono tratti dalle riduzioni per canto e pianoforte (Ricordi, Escudier, Clausetti).

I cinque titoli delle suddivisioni del finale del 1881 sono tratti dalla copertina della prima edizione del libretto (Ricordi 1881); i numeri fra parentesi sono aggiunti.

I numeri racchiusi da parentesi quadre denotano funzioni drammatico-musicali:

[0] azione preparatoria

preparazione

[1] tempo d'attacco

azione “cinetica” che conduce a

[2] movimento lento “statico”

concertato

[3] “tempo di mezzo”

azione “cinetica” che conduce a

[4] veloce movimento “statico”

stretta.

Si noti l'assenza della funzione [4] nel 1881.

I versi per l'azione preparatoria del 1857 (scena 10, numeri 11, 12, 13) sono di Giuseppe Montanelli; i versi per le quattro parti del Finale (scene 11, 12, numeri 14-15) sono di Francesco Maria Piave. I versi per il Finale del 1881 sono di Arrigo Boito.

Ecco, in sintesi, la relazione esistente fra il testo di Boito e il finale del 1857:



L'azione preparatoria del 1857 fu completamente scartata e sostituita, come pure il sestetto del 1857. La stretta scom-

parve, pur rimanendo presente il suo tema fondamentale.

La trama è fondamentalmente la stessa – Adorno accusa il Doge di aver fatto rapire Amelia ma con aggiustamenti. Musica e testo sono completamente riscritti (es. mus. 1a, 1b).

I primi sedici versi sono identici, con due modifiche minori, e la musica è essenzialmente quella del 1857, con revisioni della parte vocale, dell'armonizzazione e dell'orchestrazione in diversi passaggi. Gli ultimi quattro versi prevedono un cambiamento nella trama e una revisione del testo. Gli ultimi quattro versi vengono musicati con uno sviluppo della musica della sommosa (es. mus. 1c).

Trama, testo e musica sono nuovi e l'azione drammatica, da statica, è diventata “cinetica”. Il tema poetico è immutato: “anatéma” nel 1857, “maledizione” nel 1881, con una vaga rassomiglianza nelle idee musicali d'apertura (Es. mus 3a, 3b).

Mostra le differenti posizioni dei concertati, rispettivamente un “sestetto” nel 1857 e un “pezzo d'assieme” nel 1881; mostra anche l'alterata funzione del racconto che viene invece conservato. Da “tempo di mezzo” lirico [3] in preparazione di una stretta [4] nel 1857, il Racconto diventa nel 1881 la sezione conclusiva di un “tempo d'attacco” multipartito [1c] che introduce un lento concertato [2].

Tavola 2Storia genetica della Scena
della Camera del Consiglio**1.**Finale originario
1857**2.**Corrispondenza Verdi - Ricordi
20 nov. (scene 10 - 11)
26 nov. (scena 12)scena 10: azione preparatoria
Giubileo d'argento del Doge

[1,2] il Doge nel Consiglio

[2] il Doge richiede al Consiglio
la pace con Venezia[3] il Consiglio rifiuta la pace
con Venezia e accusa il Doge[1] Lettera di Petrarca che invoca
pace tra Genova e Venezia

scena 11: entrata di Adorno

Scena [4] interrotta dal rapimento di
Amelia 

scena 12: entrata di Amelia

/

Sestetto

[5] X "no" al concertato

[6] Doge: 4 o 8 versi per una

[7] larga frase musicale

Racconto [3] come prima (con qualche
cambiamento musicale) *Stretta* -----[4] stesso inizio con un
[8] ritorno successivo
alla larga frase musicale -----

3.	4.	5.
Abbozzo in prosa di Boito 8 dicembre	[prima versificazione 25 dicembre ca.]	Verdi - Boito 28 dicembre - 15 febbraio (i numeri si riferiscono al 28 dic. / 9 gen.)
[1] Una donna attende fuori	Una donna attende fuori	1. X
[2] Re di Tartaria	Re di Tartaria	✓
Il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia	Il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia	✓
Il Consiglio rifiuta la pace	Il Consiglio rifiuta la pace	✓
[3] Lungo assolo del Doge che comprende le parti della lettera di Petrarca XIV, 5	X	2. Il Doge legge la lettera di Petrarca riguardo alla pace fra Genova e Venezia
[4] La perorazione viene interrotta: i plebei sono a pro, i patrizi contro la pace. Reciproco antagonismo fra patrizi e plebei	Il Consiglio viene interrotto dalle grida fuori scena della sommossa antipatrizia. Patrizi e plebei brandiscono le loro spade	✓
	Un araldo viene invitato a introdurre in scena la folla	✓
		La folla irrompe, il Doge commenta (5 / 7 febbraio)
[5] Adorno racconta del rapimento e accusa il Doge	Adorno ha ucciso Lorenzino	✓
[6] Ira dei patrizi	Adorno racconta del rapimento accusa il Doge	egli attacca il Doge
[7] La donna viene fatta entrare in scena	La donna viene introdotta	1.3 X Amelia si interpone
[8] Qualche verso per il Doge	(2 versi)	✓
[9] Come prima	come prima ma termina con reciproche accuse di patrizi e plebei: entrambi brandiscono le loro armi.	✓
[come prima]	{ "Plebei, Patrizi! Popolo E vo gridando pace ..." con quartina per il coro	[4] con concertato (24 / 31 gennaio, 2 febbraio)
	(X) "... Sia maledetto!"	[4] ✓

naggi partecipano con sentimenti diversi all'evolvere della situazione. In questo concertato formale c'è naturalmente una considerevole quantità di ripetizioni musicali e testuali. Nella sezione conclusiva del Finale del 1881, (la "maledizione") nella quale il Doge impone a Paolo un'auto-maledizione, viene impiegato un metro spesso presente nei libretti di Boito a partire dal 1868. Si tratta di un metro che combina i caratteri dei versi sciolti e di quelli lirici: versi imparisillabi di differente lunghezza, spesso con *enjambement*, ma sempre rimati, sono raggruppati in strofe di varia lunghezza e secondo vari schemi di rime.¹² La veste musicale assume questi stessi caratteri di flessibilità.

Il momento cardine fra i due Finali e il punto cruciale nel confronto dei "generi" che ho qui cominciato, è il racconto di Amelia, il resoconto del suo rapimento e della sua fuga, pressochè identico in entrambe le versioni dell'opera. Il rapporto fra i due Finali dall'inizio fino all'ultimo momento della narrazione di Amelia può essere così riassunto. In primo luogo, ad eccezione della presenza del Doge nella sua veste politica, all'inizio le due scene non hanno nulla in comune. In secondo luogo, l'azione delle scene 11 e 12, fra l'ingresso di Adorno e il racconto di Amelia, è fondamentalmente identica, anche se musica e testo sono diversi. In terzo luogo, il finale del 1857 prevede un "numero chiuso" fra l'entrata di Amelia ed il suo racconto, un numero chiuso dotato delle consuete ripetizioni di musica e testo. Il finale del 1881, invece, presenta soltanto una risposta immediata (di soli due versi) da parte degli astanti, seguita da altri due versi nei quali il Doge allenta la tensione drammatica e lascia partire il racconto.

In entrambi i Finali, la narrazione di Amelia rappresenta un momento introduttivo al pezzo in forma chiusa che segue. Ma, oltre al fatto di essere entrambi momenti "statici", i due pezzi chiusi non hanno nulla in comune. La stretta del 1857 costituisce l'ultimo dei due pezzi chiusi nel finale; è veloce, tutta corale e il suo nucleo poetico è la parola "anatèma". Il pezzo d'assieme del

1881, al contrario, rappresenta il primo ed unico pezzo chiuso nel Finale, un concertato lento che segue un lungo assolo, e il cui soggetto poetico è la parola "pace".

L'ultimo movimento del Finale del 1881 segue il pezzo d'assieme. La sua parola chiave è "maledetto", con una chiara correlazione con l'"anatèma" della stretta del 1857. La sua versificazione più libera e la sua struttura musicale, e soprattutto la sua posizione immediatamente successiva ad un lento concertato statico, gli fanno assumere funzioni "cinetiche", a dispetto del ritmo lento e pacato in cui inizia. Mentre nel 1857 l'anatèma invocato sullo sconosciuto rapitore di Amelia rappresenta soltanto l'auspicio di un evento futuro, incessantemente ripetuto, nel 1881 l'anatèma viene ad essere come "personificato"; diventa una maledizione visibile in scena. Come la stretta del Finale del 1857, il "movimento" della maledizione nel Finale del 1881 conclude la scena e l'atto, più o meno con lo stesso tema poetico, ma è un episodio a carattere "cinetico", non "statico". Si tratta di un movimento d'azione scenica e non di un pezzo chiuso. Nella partizione della mia analisi, adottata nella Tavola 1, la maledizione conclusiva, nel 1881 è un "terzo movimento", mentre la stretta della stessa maledizione, nel 1857, è un "quarto movimento".

Per quanto concerne il racconto di Amelia, in sè il brano che i due Finali hanno in comune ha caratteristiche "cinetiche" in entrambe le versioni, per il fatto che in entrambe prepara un numero chiuso. Ma c'è anche da dire che i numeri chiusi che prepara hanno funzioni drammatico-musicali diverse che condizionano la funzione drammatico-musicale del racconto stesso. Nel 1857 la narrazione della giovane donna segue a un lento concertato statico e conduce direttamente ad una stretta statica e veloce; assume dunque, di fatto, la funzione di un "tempo di mezzo". Nel 1881, al contrario, il racconto non è preceduto da un numero chiuso, ma rappresenta l'ultimo di una serie di episodi drammatico-musicali "aperti". Com'era avvenuto nel 1857 il racconto di Amelia prepara sì un pezzo chiuso,

un pezzo diviso, che è però il primo e unico pezzo chiuso nel Finale del 1881. Ed è, questa volta, un episodio lento. In breve: nel 1881 il racconto assume la funzione di ultima fase di un tempo d'attacco multipartito. Tradotto nei numeri della mia schematizzazione analitica, non si tratta più soltanto di un terzo movimento, ma piuttosto dell'ultima parte di un primo movimento estremamente complesso.

3.

Mentre la Tavola 1, che mette a confronto i due Finali, è impostata in base alla ricerca dei caratteri di "genere", la Tavola 2 vuol essere descrittiva in senso "genetico" ed illustrare il percorso creativo che il vecchio Finale ha attraversato nella sua graduale trasformazione in quello nuovo, ricorrendo alle testimonianze presenti nella corrispondenza di Verdi con Giulio Ricordi e con Boito (vedi gli estratti in Appendice). La prima colonna della Tavola 2 riporta lo schema del finale del 1857 da cui Verdi e Boito presero le mosse; le restanti colonne riassumono invece la tortuosa evoluzione concettuale della configurazione drammatico-musicale della scena del Consiglio. Nella seconda colonna sono annotati i punti salienti di due lettere di Verdi a Giulio Ricordi scritte rispettivamente il 20 e il 26 novembre 1880, lettere che poco più tardi Ricordi passò a Boito.¹⁵ La terza colonna è uno schema dell'abbozzo in prosa di Boito risalente all'8 dicembre 1880. La quarta colonna ricostruisce ipoteticamente la versificazione originaria. Il vero testo del primo tentativo di versificazione non è ancora venuto alla luce, ma la sua struttura e il suo contenuto possono essere congetturati partendo a ritroso dalla stesura finale della scena con l'ausilio di quanto a ciò si riferisce nel carteggio fra Verdi e Boito, in cui ricorrono spesso accenni dettagliati alle aggiunte, alle sostituzioni e alle modifiche apportate. Alcune di queste modifiche sono indicate a loro volta nella colonna 5 della tavola 2.

La replica quasi immediata di Verdi alla proposta di resuscitare *Simon Boccanegra* rivela il suo desiderio di lavorare subito sui

materiali preparatori per il Finale centrale del primo atto. Nella sua lettera del 20 novembre, il compositore cita due delle *Lettere familiari* di Petrarca, delle quali quella indirizzata al Doge di Genova (libro 14, lettera 5) gli suggerì lo scenario della Camera del Consiglio, l'idea della volontà del Doge di far pace con Venezia, volontà ostacolata con indignazione dal Consiglio.¹⁴ (vedi la Tavola 2, nn. 1-4). «Quindi» – scriveva Verdi – «declamazioni, ira, fino ad accusare il Doge di tradimento etc... etc... La lite viene interrotta dal rapimento di Amelia». Con questa frase il compositore intende, naturalmente, il racconto del rapimento. Nella risposta a questa lettera, Ricordi definì il suggerimento di Verdi «idea madre».

L'elaborazione "genetica" ha fin qui raggiunto la sostituzione della vecchia scena 10 con la nuova scena "politica" che pure porta il numero 10. La nuova scena si basa su un'idea molto più confacente al carattere sia pubblico che privato della vita del Doge, anche secondo la caratterizzazione musicale della vecchia opera, come Daniela Goldin ha convincentemente dimostrato.¹⁵ Il resto del Finale, a partire dall'annuncio del rapimento di Amelia da parte di Adorno all'inizio della scena 11, sembrò destinato dapprima a rimanere immutato. Ma non per molto: infatti nelle prime righe della sua successiva lettera a Ricordi, data il 26 novembre, Verdi riprese a sostenere con enfasi la necessità di un nuovo inizio.¹⁶ Questa lettera del 26 novembre continua con suggerimenti per il rimodellamento della scena numero 12 del vecchio Finale (come si può vedere nella seconda colonna della Tavola 2). Da questo momento in poi, i punti che rimangono immutati sono soltanto due: l'assenza del concertato dopo l'entrata inaspettata di Amelia (n. 5), per la quale la "reazione musicale" si riduceva ad un'ampia frase del Doge, atta ad esprimere il suo sollievo (nn. 6 e 7); e, del pari, il mantenimento del racconto di Amelia (con pochi cambiamenti nella musica, n. 3). Come avrò modo di dimostrare in seguito, anche gli altri due propositi di Verdi – mantenere l'inizio della stretta (n. 4) e riproporre una "larga frase musicale" nel mezzo dell'ulti-

mo movimento (n. 8) – sopravvivono, ma con notevoli trasformazioni.

La colonna 3 della Tavola 2 è un riassunto dell'abbozzo della «selva in prosa» di Boito risalente all'8 dicembre, pubblicata per la prima volta nel 1975 da Gabriella Carrara-Verdi.¹⁷ È facile notare come il librettista elabori quanto prescritto nelle lettere di Verdi a Ricordi del 20 e 26 novembre. Tre sono i punti essenziali: il primo porta il n. 9, dall'inizio del racconto di Amelia alla fine l'atto va a terminare «come nell'opera già esistente». Il secondo punto è annotato sotto il numero 3: il punto forte nella nuova «testa di scena» doveva essere un lungo assolo del Doge che avrebbe dovuto includere citazioni delle lettere del Petrarca. Il terzo punto è più complicato: il conflitto politico fra le due città-stato, nell'«idea madre» di Verdi, doveva essere ritrasformato nel conflitto delle lotte intestine a Genova, che guida la trama originaria. Questo conflitto viene rappresentato come una cospirazione dei patrizi-guelfi esclusi dal governo, impersonati dal tenore Gabriele Adorno e dall'antagonista Jacopo Fiesco, contro i plebei-ghibellini al potere, capitanati da Simon Boccanegra e dai suoi seguaci Paolo e Pietro.

Nell'abbozzo in prosa di Boito il marchin-gegno che consente di attuare il passaggio dal conflitto fra le città-stato marinare situate in regioni italiane reciprocamente distanti, ad un conflitto civile fra fazioni di classe in Genova, è descritto nel numero 4 della Tavola 2: i sei plebei e i sei patrizi componenti il Consiglio del Doge dovevano reagire con veemenza alla spassionata invocazione di pace fra Genova e Venezia. I ghibellini-plebei a favore, i guelfi-patrizi contro. Quando il patrizio Adorno, trattenuto dalla folla plebea, accusa il Doge ghibellino di aver fatto rapire la (supposta) figlia del patrizio Grimaldi dal plebeo Lorenzino (n. 5), l'irata reazione dei consiglieri patrizi (n. 6) doveva trasferire il conflitto fra le fazioni del Consiglio – già definito nelle differenti posizioni in relazione alla guerra con Venezia – in pura rabbia per il rapimento dell'innocente Amelia. Quella stessa rabbia montante che concludeva la

trama della vecchia versione e generava la stretta.

Dopo aver steso la sua prima versione in versi, Boito si rese conto del fatto che c'era un serio difetto drammatico-musicale nella scena così come era stata delineata nell'abbozzo in prosa dell'8 dicembre. L'episodio principale, l'importante a solo del Doge, veniva fuori troppo presto. Come indica in più luoghi la spessa linea tratteggiata nella Tavola 2, Boito lo spostò molto più avanti nella scena, in una posizione in cui poteva costituire un climax ben inclinato alla preparazione della scena nel suo insieme. Ma il riposizionamento riportò l'assolo del Doge nella stessa posizione della vecchia trama, per cui la sua perorazione e l'invocazione della pace non potevano più essere messe in relazione con la pace fra Genova e Venezia. Si rendevano così impossibili le citazioni e le parafrasi delle lettere del Petrarca, com'erano già state raccolte in dettaglio nell'abbozzo in prosa. Il conflitto fra patrizi e plebei si accende due volte, e la seconda volta, come nello schizzo dell'8 dicembre, è ancora causato dal pensiero del rapimento di Amelia. La prima esplosione di conflitti e rancori non è più in relazione alla guerra – con il Consiglio unanime a favore della guerra in opposizione alle aspettative del Doge – ma è causata dai timori dei Consiglieri patrizi che paventano l'apressarsi del popolo in rivolta. Le uniche parole del Petrarca conservate intatte e superstiti nella scena della Camera del Consiglio sono rappresentate dal penultimo verso dell'assolo del Doge «Plebe! Patrizi!», che è infatti l'ultimo verso della canzone petrarchesca *Italia mia*: «l' vo gridando pace, pace, pace». Esso ancora una volta esprime il tema essenziale dell'«idea madre» di Verdi, naturalmente, ed ha il vantaggio di essere un verso che non poteva non suonare familiare – allora come oggi – a tutti gli italiani medio-colti (anche se non proviene del *corpus* delle lettere del poeta).¹⁸

Mettendo in versi il libretto, Boito modificò anche il «tutti» della folla della vecchia stretta, con il suo tradizionale assetto metrico in versi lirici. Trasformava così lo statico *tableau vivant* musicale – possiamo

chiamarlo *tableau chantant* – in un episodio “cinetico” facendo ricorso al metro irregolare della “canzone” (in parte lirico, in parte declamatorio). Un metro che egli stesso aveva sviluppato e adattato a scopi librettistici (cfr. la nota 12, *supra*). È così che il disegno di Boito per la scena della Camera del Consiglio si va avvicinando allo schema di base che egli, assieme a Verdi, aveva già deciso di utilizzare per il Finale del II atto di *Otello*. Una sequenza di azioni che porta ad un pezzo lirico ben introdotto, seguito a sua volta da un altro episodio d’azione. Poi, il “sipario”. Non molto tempo dopo è Verdi stesso che continua l’opera di trasformazione, avvicinandosi ancora di più allo schema finale di *Otello*. Nella prima realizzazione in versi di Boito, il «Plebei! Patrizi!» del Doge sembrava essere semplicemente un assolo del protagonista con risposta corale, un secondo assolo dopo il racconto di Amelia. Verso la fine dell’ultima colonna della Tavola 2 è riportata la corrispondenza datata a partire dal 24 gennaio. Nella prima lettera della serie Verdi scrive: «Senza volerlo ho fatto un pezzo concertato nel nuovo Finale», e richiede un testo aggiuntivo a Boito (vedi l’Appendice) per questo nuovo concertato. Nell’innalzare «Plebei! Patrizi!» dal livello di assolo con risposta d’insieme a quello di un concertato d’insieme che sorge da un assolo, Verdi incrementò non di poco il contrasto, in termini di “genere”, fra i due assoli che già erano susseguenti: il racconto di Amelia e l’implorazione di pace del Doge. Se in precedenza Verdi aveva eliminato il concertato che si trovava fra l’improvvisa entrata di Amelia e il suo racconto, ora introduce un nuovo concertato alla fine del racconto. Nel fare ciò egli completa una serie tortuosa di aggiustamenti d’ordine “genetico” attraverso i quali la dinamica drammatico-musicale della scena nel suo insieme, quasi innavvertitamente e in modo fortuito, viene mutata in conformità con la specie “senza stretta” del genere “Finale concertato” (un’invenzione cui era stato accordato un notevole successo più di vent’anni prima).

4.

Vorrei concludere mettendo in evidenza alcuni dettagli analitici relativi alla musica della scena della Camera del Consiglio, dettagli che rispecchiano la struttura propria del “genere” di questa frazione dell’opera e/o per contro ne riflettono in modo interessante la storia “genetica”. Il rilievo del primo dettaglio mi viene suggerito da un passo della lettera di Verdi datata 26 novembre che riguarda l’ultimo movimento della scena (cfr. alla fine della colonna 2 nella Tavola 2c, sotto i numeri 4 e 8; cfr. anche il n. 7. I passi principali della lettera si possono trovare nell’Appendice, da 4 a 8).

Nella stesura definitiva della nuova trama e dei nuovi versi, messa in opera da Boito per l’ultimo episodio della scena della Camera del Consiglio, non c’era modo per Verdi di “mantenere molte cose nella stretta” in senso letterale. Nonostante ciò le due idee fondamentali espresse nella lettera al riguardo della stretta – mantenere soprattutto l’inizio e riproporre una precedente «frase... ripetuta... in mezzo alla stretta nel posto ove entrano tanto stupidamente le arpe» (vedi Appendice, numeri 7-8) – si possono ancora riconoscere nella “maledizione”.¹⁹ L’unisono terrificante del tema in “fortissimo”, che dà inizio alla “maledizione” – molto lento, ora, quanto veloce era invece all’inizio della stretta nel 1857 – condivide però vari caratteri del soggetto precedente (per il confronto dei soggetti iniziali degli ultimi movimenti, rispettivamente del finale del 1857 e di quello del 1881, si vedano gli esempi musicali 3a e 3b). Sarebbe difficile non riconoscere in entrambi la stessa tonalità, (Do minore), il “tutti” in unisono, il “fortissimo” e la quarta ascendente in ritmo giambico Sol-Do (contrassegnata con una **x** in entrambi gli esempi). Inoltre una seconda melodia discendente nella stretta del 1857 – contrassegnata da una **z** nell’esempio 3a – sembra risuonare ancora nella seconda idea del soggetto di apertura della maledizione – contrassegnata con una **z** nell’esempio 3b. I segmenti marcati **y** nella maledizione, d’altra parte, presentano solo una remota somiglianza con l’episodio (melodicamente ascendente o stazionario) in ritmo trocaico contrassegnato con la let-

tera **y** nel soggetto della stretta del 1857 (l'intervallo ascendente di terza minore è un'eco ancor più remota; le connessioni, se esistono, sono il residuo di più forti connessioni).

L'unica "larga frase musicale" cantata dal Doge che viene ripetuta dopo la sezione intermedia è la conclusione di «Plebei! Patrizi!», i versi «E vo gridando pace e vo gridando Amor» e la loro musica (vedi es. mus. 2a), che si ripresenta nel mezzo del concertato. Questo elemento ricorrente nel canto del Doge potrebbe rappresentare la "larga frase musicale", se non ritornasse però nello stesso movimento in cui è comparso per la prima volta come tratto caratterizzante del primo progetto formale. Il più indiziato ad essere riconosciuto come la "larga frase musicale" di un precedente movimento che ricorra nel mezzo di un movimento conclusivo, è allora l'ampio episodio "melodico" di Amelia, l'invocazione di pace (cfr. es. mus. 2b). L'assolo del clarinetto basso, che nella maledizione accompagna la velata accusa che il Doge muove al suo seguace Paolo (cfr. es. mus. 3c), è infatti un'evidente trasformazione della melodia di Amelia. La trasformazione è ancora più evidente in una prima formulazione della melodia (cfr. es. mus. 3d), in cui si nota una sensibile, *Mi diesis*, fra due *Fa diesis*, cancellata e rimpiazzata da un *Re diesis* nell'autografo di Verdi.

La somiglianza della melodia del clarinetto basso nella "maledizione" con la melodia della "pace" di Amelia, nel concertato, è stata notata da parecchi studiosi nel recente passato, in particolare da E. J. Cone e J. Hepokoski.²⁰ La rassomiglianza più tenue dell'incipit della "maledizione" con l'apertura della stretta del 1857 – un brano poco conosciuto – è stata notata, per quanto ne so, solo da Julian Budden (a cui non sfugge niente). Ecco ciò che Budden afferma riguardo alla "maledizione" alla luce del brano precedente:

questo antiquato effettaccio teatrale ha permesso a Verdi di recuperare in parte la ruvida forza che c'era nella stretta originaria. La tonalità è la stessa di *Do minore* e, delle

due idee su cui la scena è basata, una è simile per carattere [all'apertura della stretta]. La seconda è una versione in modo minore e non pentatonica [della melodia di Amelia]: l'oscuro rovescio della medaglia.²¹

Budden aveva anche notato le relazioni che ho già citato sopra nell'esempio 1.²² Gli elementi nella musica della rivolta (contrassegnati con **y** e **z** nell'es. mus. 1a) sono utilizzati per una trasformazione vividamente evidenziata nei due momenti drammatico-musicali cruciali nella scena, (che sono stati illustrati negli esempi 1b e 1c). La musica dell'esempio 1b risuona nel momento in cui il Doge ordina agli Araldi di lasciar entrare la folla (un'accordo di settima diminuita marca la fine dell'episodio). Poi il Doge si rivolge alle fazioni popolare e patrizia del suo Consiglio, che hanno appena sguainato le loro armi, con la frase «nelle guaine i brandi» (lettera H nella partitura Ricordi), e una progressione cadenzale ci fa ritrovare il soggetto principale e la tonalità di *Do minore* con cui s'era aperta, musicalmente, la rivolta, in questa seconda sezione marcati "fortissimo", mentre la prima volta erano stati intonati con dinamica "pianissimo".

L'esempio 1c ci porta molto più avanti, a dopo il racconto di Amelia, in una situazione esattamente parallela. Ancora una volta patrizi e plebei hanno sguainato le loro armi gli uni contro gli altri e la musica riprende il "Moderato" originario e poi l'"Accelerando" in 6/8 del racconto di Amelia, quindi ritorna al primo tempo e al 4/4 dell'episodio musicale che abbiamo chiamato "della rivolta". La trasformazione dell'es. mus. 1c e la modulazione che essa prepara fanno eco all'es. mus. 1b (spostato tonalmente di una terza minore ascendente), con una certa compressione della lunghezza della frase, ma con una sosta in "fortissimo" sullo stesso accordo di settima diminuita che nella seconda versione prepara la dominante di *Mi bemolle minore*, mentre il Doge – intervenendo per la prima volta da prima del racconto di Amelia – interrompe per la seconda volta il contrasto delle due

fazioni con il grido «Fratricidi!», la parola scenica che lancia, con «Plebei! Patrizi!», il pezzo d'assieme.

L'importanza della connessione musicale che Verdi operò fra questi due episodi – in entrambi i quali le spade vengono sguainate con rabbia mentre il Doge trattiene i contendenti – mi sembra essere ben riflessa indirettamente in uno scambio di lettere della metà del gennaio 1881. Il 15 gennaio Verdi scrive:

Un'altra osservazione sul finale...
Vorrei che, quasi a mo'
di commento, dopo il verso:

Il cantor della bionda Avignonese

TUTTI dicessero «È guerra a Venezia !»

DOGE «È guerra fraticida. Venezia e
Genova hanno una
patria comune: Italia».

TUTTI Nostra patria è Genova.
Tumulto interno etc.

In risposta Boito inviò dei versi che seguivano le direttive del compositore, nonché la fine della scena che porta il “tempo d'attacco” con il tumulto fuori scena. Boito avvertì anche Verdi di aver «evitato la parola “fratricida” indicata nella Sua lettera, cosicché non scipi l'effetto dell'esclamazione “fratricidi” che scoppia prima dei versi del Doge: “Plebei, Patrizi !”».

A livello puramente verbale Boito aveva ragione a non voler “sciupare” l'effetto finale e, di fatto, l'inavvertita anticipazione verbale di Verdi dell'esclamazione del Doge «Fratricidi» nell'abbozzo di dialogo inviato a Boito prima riportato, sembrerebbe anticipare la parola scenica. Ma dobbiamo fare attenzione: laddove una ripetizione verbale può essere ridondante, una ripetizione musicale può essere enfatica. L'uso inavvertito da parte di Verdi della parola «fratricida» nel dialogo in questione, va probabilmente letto solo come un riflesso delle due liti fraticide nella Camera del Consiglio, che sono le colonne portanti del disegno complessivo della scena, per cui questo passo appartenerrebbe ancora all'ambito del primo

scontro (pur non occupando al suo interno la stessa posizione). Si tratta dell'inconsapevole equivalente, ridondante a livello verbale, ma produttivamente enfatico al livello musicale e drammatico, della riproposizione della “musica della rivolta” nella sua trasformazione in “musica delle spade sguainate” del secondo scontro, prima che la scena culmini nel racconto di Amelia e si prepari il pezzo d'assieme.

Ci sono molti altri dettagli analitici da notare nella correlazione fra “genere” e “genesi”, (“genericità” e “geneticità” ri-creativa), rispetto a una delle scene d'assieme di Verdi più efficaci e più documentate. Vengono subito in mente i penetranti significati di quell'arrivo su una settima diminuita dell'esclamazione «fratricidi», ripresentata in vari rivolti, ma sempre “fortissimo”. Questo accordo apre la scena come “neighbour chord” della triade stabile di Do maggiore e lo si sente immediatamente, dopo, come settima di sensibile della successiva triade di Mi minore (che costituirà la tonalità conclusiva e culminante per la “musica della rivolta”, che viene prolungata fino all'irruzione della folla). Ancora la stessa settima diminuita in “fortissimo” conclude anche la frase finale dell'introduzione orchestrale, per ben due volte. In entrambi i casi viene messa in risalto da una susseguente pausa generale. Altrove questa settima diminuita, nella sua funzione di cardine, “prepara” la dominante delle tonalità della maggior parte dei punti di arrivo cruciali dal punto di vista drammatico-musicale nella scena; tutte tonalità le cui rispettive toniche sono naturalmente esse stesse elementi formanti dell'accordo di settima diminuita in questione:

1. Nell'Es. mus. 1b la settima diminuita conclude il La minore su cui erano state intonate le parole del Doge all'araldo, e guida al ritorno, in “fortissimo”, della tonalità di Do minore e del soggetto principale con il quale la “musica della rivolta” era iniziata.
2. Poco dopo è ancora una settima diminuita che introduce la tromba dell'araldo che “canta” in Mi bemolle.
3. Nell'Es. mus. 1c, la settima diminuita

serve a “distanziare” la triade di Do maggiore (la dominante di Fa minore che predomina nel racconto di Amelia) e guida alla dominante di Mi bemolle minore, la tonalità d’inizio del pezzo d’insieme che a sua volta porta al Fa diesis maggiore (relativa maggiore a distanza di terza minore per la seconda parte dell’assolo di apertura del Doge) e al concertato.

4. L’accordo appare infine anche sotto l’esclamazione del Doge “Sia maledetto” nella “Maledizione”, e in seguito nella fragorosa eco della folla: “Sia maledetto”.

Il sistema di relazioni tonali che sono impiegate su questo accordo di settima diminuita – Do maggiore/Do minore, La minore e Mi bemolle minore/Fa diesis maggiore – è riassunto proprio prima della fine della «Maledizione», nel «Sia maledetto» del coro, sussurrato tre volte nella parte finale su un unisono di Do, che a sua volta è accompagnato da un’alternanza di Do gravi pizzicati, affidati ai contrabbassi e alle viole, con un Fa diesis grave intonato dai violoncelli e dai clarinetti bassi come supporto, mentre i violini mantengono un tremolo di Do/Mi con Re diesis/Si.

Il contrasto fra Mi naturale e Mi bemolle, elemento essenziale di quello fra Do maggiore e Do minore, si fa sentire distintamente nella «Maledizione», quando il Mi naturale di Paolo (in corrispondenza dell’esclamazione «Orror!» nella tonalità di Do maggiore) viene immediatamente rimpiazzato da un Mi bemolle (nell’accordo di Do minore del passaggio orchestrale conclusivo “fortissimo”). Questo contrasto Mi bemolle/Mi naturale diventa, nel primo e più esteso sviluppo della “musica della rivolta” ancor più evidente, anche in un altro senso: a causa del confronto, strutturalmente parallelo, della tonica di Do minore (che caratterizza la scena nel suo insieme), con la tonalità di Do diesis minore, un semitono più acuta. Dopo la scena d’apertura, il “tempo d’attacco” della “musica della rivolta” comincia in Do minore (tonalità più volte stabilita) e poi modula. Il successivo punto d’arrivo con una cadenza piena si ha in Do diesis minore (lettera G della partitu-

ra Ricordi), “forte”, con il primo vero ritorno di soggetto d’apertura. È questo il momento in cui il coro, fuori scena, grida: «Morte ai patrizi! Viva il popolo!», provocando l’ira dei patrizi, che sguainano le loro spade. Una successione cadenzale esattamente parallela (lettera H), successiva alle istruzioni impartite dal Doge all’araldo segna un altro ritorno al soggetto principale, ora di nuovo in Do minore e in “fortissimo”, con le urla del coro fuori scena che si fan sempre più vicine: «Armi e saccheggio! Fuoco alle case!». Il Mi è anche singolarmente protagonista di diversi momenti nella scena. Il più evidente è il climax di Mi minore nella “musica della rivolta”, quando la folla irrompe nella Camera del Consiglio. Il significato critico di questo passo viene sottolineato nei documenti del lavoro “genetico” della scena del Consiglio, in uno scambio di lettere del 5 e 7 febbraio. Verdi vuole un testo aggiuntivo per la musica che sta scrivendo per l’irruzione della folla, «perché» – dice – «si senta la voce formidabile dell’orchestra», e scrive a Boito per pregarlo di evitare di omettere la parola «Vendetta» (vedi l’Appendice). In quel preciso luogo dell’autografo musicale, infatti, furono applicati alcuni nuovi fogli su cui si leggono il nuovo testo e la nuova musica. L’aggiunta fu quindi voluta da Verdi durante una fase intermedia della composizione, fra lo stado di “abbozzo” e quello di “scheletro orchestrale” (“skeleton score”). L’effetto di questo aggiunta – oltre a consentire all’orchestra di “far udire la sua voce formidabile” mentre il coro grida il nuovo verso e i soprani sostengono un acuto Si – è quello di rinforzare la culminante tonalità di Mi minore che conclude la “musica della rivolta”. Sottolineando quindi il Mi naturale contro le armonie incentrate su Mi bemolle che direttamente o indirettamente dominano invece una così grande parte del resto della scena. Inoltre, questo prolungamento del Mi minore sulla fine della “musica della rivolta”, in contrasto con il Do minore con cui la “musica della rivolta” inizia, evidenzia la centralità dei nuclei tonali Do e Mi sui quali la sommossa comincia e termina. È quindi plausibile che essi vengano già sen-

Esempio 1

a. *Sommossa* (Cfr. J. Bouvier cit., II ca. 206 a. b. p. 334)

Allegro agitato (♩ = 112)

Two systems of musical notation. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the piece with similar rhythmic intensity. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4) above the notes, likely indicating specific points of interest or analysis.

b. *Sommossa* (Cfr. J. Bouvier cit., II p. 334)

A single system of musical notation. The upper staff features a series of chords, some of which are circled. The lower staff shows a rhythmic accompaniment. There are circled numbers (1, 2, 3, 4) above the chords, corresponding to the circled numbers in the first system.

c. *Sommossa* (Cfr. J. Bouvier cit., II p. 335)

Allegro (♩ = 112)

Two systems of musical notation. The first system shows a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The second system continues the piece with similar rhythmic intensity. There are several circled numbers (1, 2, 3, 4) above the notes, likely indicating specific points of interest or analysis.

Esempio 2

a

b

Esempio 3

a. (Cir. J. Buttacchi, II es. 204 a, b, p. 330)

Contra Altus (J - 11)

b. (Cir. J. Buttacchi (I), II es. 203 e, pp. 328-39)

Violoncello - Contrabasso (J - 11)

c. (Cir. J. Buttacchi, II es. 209b e, pp. 338-39)

Violoncello

d. Forma originale
del canto e del Vn. I
per l'esempio 2a.

Violino I

* cancellino e scrittino nell'autografo

titi come prefigurati dalle triadi stabili di Do maggiore (mm. 2-4) e Mi minore (mm. 6-8) nella "risoluzione" di quella settimana diminita discussa *supra*, con cui si apre l'introduzione orchestrale della scena. E così via. Chi scrive spera che queste osservazioni sul processo creativo nella drammaturgia musicale del *Simone* abbiano chiarito al paziente lettore alcune delle dinamiche della scena della Camera del Consiglio. Spera anche che esse possano offrire una discreta testimonianza di come l'uso di documenti del procedimento compositivo possano costituire un'importante fonte di informazione non solo per la comprensione storica o per la ricostruzione di dati biografici, ma anche per la critica analitica delle opere. Non è tanto questione di suggerire che le documentazioni del procedimento compositivo a nostra disposizione siano o debbano essere il punto d'inizio per l'osservazione analitica – in questo caso di fatto non lo sono state –, ma piuttosto di comprendere fino a che punto esse riescano a rendere più credibile l'analisi critica o guidare la stessa verso aree di interesse altrimenti destinate a restare segrete. Non è che la visione che il compositore ha del suo lavoro debba avere necessariamente una posizione privilegiata per la critica. Piuttosto può essere vero il fatto che, quanto più indiscreta, curiosa e pedante può sembrare una proposta analitica, tanto più plausibile essa diventa se è possibile dimostrare che l'artista stesso ce ne ha resi partecipi attraverso il suo lavoro.

NOTE

* Saggio apparso nel programma di sala del *Simon Boccanegra*, Venezia, Teatro La Fenice, 1991.

¹ La «selva» in prosa è integralmente conservata fra le carte dell'Archivio Storico del Teatro La Fenice di Venezia. Il documento è di mano di Piave, probabilmente si tratta di una bella copia, e rappresenta senza dubbio

il libretto in prosa a cui si fa riferimento nelle lettere che Verdi scrisse da Parigi il 5 e il 12 settembre 1856 e in altre lettere e documenti vari, risalenti a quello stesso mese, da Venezia. Cfr. M. CONATI, *La bottega della Musica*, Milano, 1983, pp. 382-86; e J. BUDDEN, *The Operas of Verdi II*, London, 1978-79, (trad. it. *Le opere di Verdi II*, Torino, 1986). Fra i microfilm di carte verdiane conservate presso Villa Verdi a Sant'Agata, posseduti dall'American Institute for Verdi Studies alla New York University, ci sono gli atti II e III della «selva» dialogata nella grafia di Verdi corrispondenti alla bella copia di Piave della Fenice. Il testo della copia che Piave stese dell'abbozzo in prosa di Verdi è stato pubblicato da Daniela Goldin nel programma di sala per il *Simon Boccanegra* edito dall'Ente Autonomo del Teatro Comunale di Firenze per la messa in scena della stagione 1888-89. Per un profondo studio critico del dramma di Gutiérrez, della «selva» dialogata e di entrambi i libretti, si rimanda a D. GOLDIN, «*Simon Boccanegra*» da Piave a Boito, e la drammaturgia verdiana in *La vera fenice*, Torino, 1985, pp. 283-334.

² F. WALKER, *Verdi, Giuseppe Montanelli and the libretto of «Simon Boccanegra»*, in «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», 1, Parma, 1960, pp. 1373-90.

³ Per un resoconto della preparazione della produzione a Reggio e delle revisioni, cfr. M. CONATI, «*Simon Boccanegra*» di Verdi a Reggio Emilia, Reggio Emilia, 1984. Le modifiche richieste da Verdi per la ripresa milanese, modifiche operate sulla base della sua esperienza nella produzione napoletana, sono descritti in una lettera ad Alberto Mazzucato parzialmente pubblicata in F. GHISI, *Lettere inedite dall'Epistolario Verdi-Mazzucato appartenute a Frank V. De Bellis*, in *Conferenze 1968-70, Associazione Amici della Scala*, Milano, n.d., pp. 168-70.

⁴ Lettera Ricordi-Verdi, venerdì 19 novembre 1880; cfr. Appendice, CVR 76. Le sigle nell'Appendice si riferiscono alle seguenti fonti: CVR = *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-81*, a cura di P. Pietrobelli, M. Di Gregorio Casati e C.M. Mossa, Parma, 1988, seguito dal numero della lettera citata; CVB = *Carteggi Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, 1978.

⁵ Cfr. le lettere di Verdi a Ricordi pubblicate in F. ABBIATI *Giuseppe Verdi*, Milano, 1959: vol. III, 24 novembre 1868 (p. 233), ca. 15 dicembre 1870 (p. 411), 3 e 5 marzo 1875 (pp. 743-44); e vol. IV, 2 maggio 1879 (p. 82).

⁶ PH. GOSSETT, *The "candeur virginale" of «Tancredi»*, in «Musical Times», 112, 1971, pp. 526-29.

⁷ Verdi scrisse a Cammarano da Parigi il 17 maggio 1849 che «nel primo finale non amerei una stretta o una cabaletta finale... Il principio del pezzo e lo squarcio concertato voi li farete come vorrete», *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1915, p. 471.

⁸ J. N. BLACK, *Salvadore Cammarano's programma for «Il Trovatore» and the Problem of the Finale*, in «Studi Verdiani», 2, 1983, 78-107.

⁹ Cfr. il saggio dello scrivente, *The "laughing chorus" in context*, in *Verdi: «Simon Boccanegra»*, English National Opera Guide, n. 40, London-New York, 1989, pp. 25-40.

¹⁰ Per un resoconto delle tre fasi di progettazione del Finale del secondo atto di *Otello*, cfr. J. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: «Otello»*, Cambridge, 1978, pp. 51-53, 56-

59; la revisione di *Boccanegra*, compresi naturalmente i progetti e la composizione della scena della Camera del Consiglio, ha luogo fra la seconda e la terza fase. Nel finale di *Otello*, alla fine della seconda fase, la sequenza drammatico-musicale generale – azione che conduce ad un concertato d'assieme, seguito dalla sequenza che va dalla “crisi nervosa” di Otello fino al termine dell'atto – era già stabilita; solo il testo dell'assieme, e a *fortiori* la sua strutturazione interna, erano ancora da sistemare

¹¹ Cfr. A. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, 1859, pp. 30-33.

¹² Boito utilizzò per la prima volta questo tipo di metro nel suo poema lirico *Case nuove*, pubblicato nell'edizione del 1866 di *Case nuove*: due strofe isorimiche di 17 versi imparisilabi tutti rimati. Il primo libretto in cui compaiono strofe di questo genere è quello del *Mefistofele*, nella versione originale del 1868: le strofe per il coro delle “Falangi celesti” del Prologo si corrispondono in numero di versi e schema rimico, proprio come in *Case nuove*. Esse variano invece nei due lunghi discorsi di Faust in I, 1, nel dialogo con Wagner dopo l'*Obertas*. Wagner parla in endecasillabi sciolti durante tutta la scena, come pure Faust nelle parti colloquiali e nel suo discorso d'apertura; nella revisione per Bologna del 1875 tutti e tre gli interventi di Faust vennero tagliati.

Versi imparisilabi misti in strofe completamente rimante, ma di lunghezza variabile e diverso schema rimico, sono utilizzati spesso, in diverse situazioni drammatiche, in tutti i successivi libretti di Boito. L'apoteosi di questo gesto e di questa pratica avverrà con *Otello*. Non conosco alcun precedente per l'uso di questo verso nella librettistica, e sembra che se ne possano reperire sorprendentemente pochi esempi nella poesia lirica del primo Ottocento in generale. Fra questi è forse legittimo menzionare *Primavera* di Alessandro Poerio. Altri precedenti possono forse essere riscontrati in alcune liriche de *I primi canti del poeta* di Agostino Cagnoli.

¹⁵ I numeri tra parentesi che si trovano accanto alle frasi nella seconda colonna della Tavola 2 si riferiscono ad estratti dalle lettere del 20 e del 26 novembre riportate in Appendice, spezzate e numerate per comodità del lettore. I numeri nella Tavola 2, colonna 2, si riferiscono ai rispettivi rimandi numerici che contrassegnano le suddivisioni della lettera del 20 novembre, relativamente alle scene 10 e 11; a quelli della lettera del 26 novembre, per quanto concerne la scena 12.

¹⁴ F. PETRARCA, *Rerum familiarum libri*, voll. XI, XIV. Daniela Goldin ha suggerito, sulla base di indizi linguistici, che dalla versione italiana delle lettere di Petrarca stesa da Giuseppe Fracassetti (Firenze, 1863-67) Verdi poteva aver rilevato molti elementi della scenografia e degli sfondi dell'opera, tratta da Garcia Gutiérrez (*La vera Fenice*, cit. p. 309). Una copia della traduzione di Fracassetti faceva di fatto parte della biblioteca di Verdi a Sant'Agata (cfr. CVR, p. 71, n. 5).

¹⁵ D. GOLDIN, *La vera Fenice*, cit. p. 309.

¹⁶ La parola chiave è «testa», non «testo» come si è supposto a partire dalla lettura originale che Luzio fece dell'abbozzo verdiano, spesso quasi illeggibile. Cfr. *Carteggi verdiani*, a cura di F. Luzio, IV Roma, 1947, p. 204.

¹⁷ G. CARRARA-VERDI, «O il Senato... O la Chiesa di S. Si-

ro», in «Biblioteca», 70, Busseto, 1975, pp. 171-79.

¹⁸ Ciò nonostante, un riferimento alla lettera di Petrarca al Doge di Genova, fu reintrodotta, per volontà di Verdi, con le sue lettere del 15 gennaio, come è segnalato in cima alla prima colonna della Tavola 2. Verdi voleva un testo aggiuntivo con cui allungare la scena iniziale prima che si iniziassero ad udire i rumori della sommossa fuori scena. Il testo esemplificativo che il compositore inviò a Boito il 15 gennaio per essere trasformato in versi suggerisce che, in fondo, egli voleva preservare qualcosa di più della sua “idea madre” originaria.

¹⁹ Ecco il passo in questione (CVR, 82): «[quattro versi]... per porvi sopra alla bell'e meglio alcune note che abbiano l'aria di una larga frase musicale. La qual frase musicale amerei fosse ripetuta (con cambiamento di qualche parola, se occorre) in mezzo alla stretta, nel posto ove entrano tanto stupidamente le arpe». L'inizio della stretta del 1857, illustrato nell'Es. 3a, è l'inizio del brano in cui «entrano stupidamente le arpe»; è anche il primo momento calmo nella stretta.

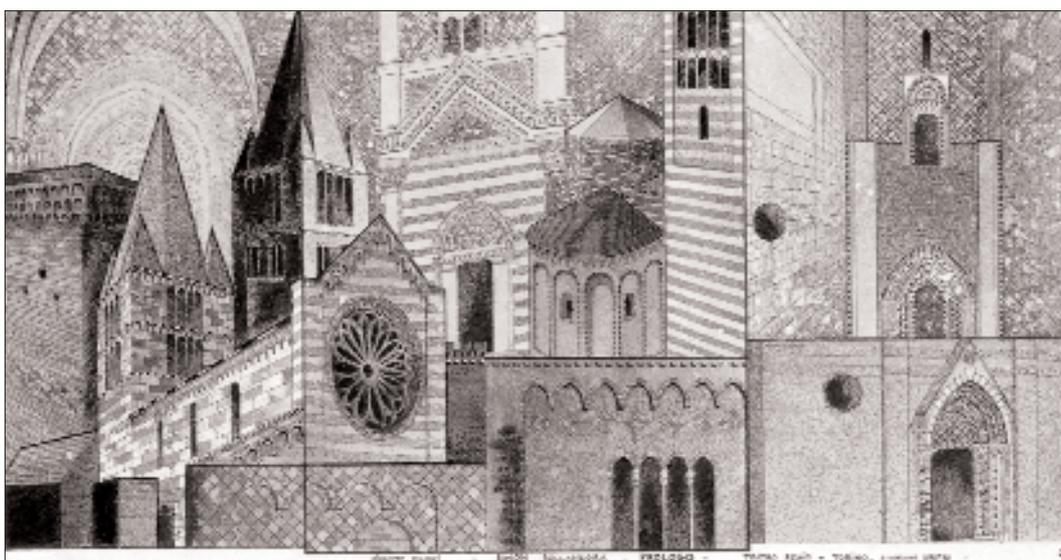
²⁰ E. G. CONE, *On the Road to «Otello»: Tonality and Structure in «Simon Boccanegra»*, in «Studi verdiani» 1, (1982), p. 91; J. HEPOKOSKI, *An introduction to the 1881 Score*, in *Giuseppe Verdi «Simon Boccanegra»*, English National Opera Guide no. 32, a cura di N. John, London and New York, 1985, p. 21.

²¹ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, cit. II, p. 388.

²² J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, cit. II, p. 332 sgg.



Giuseppe Verdi. (1888).



Sylvano Bussotti, *Una piazza di Genova*. Bozzetto per *Simon Boccanegra*, (Prologo). Torino, Teatro Regio, 1978-79. (Torino, Archivio del Teatro Regio).

LAURA MEGNA

SIMONE BOCCANEGRA E IL DOGADO A GENOVA

La figura di Simone Boccanegra, primo doge di Genova, conobbe nel corso dell'Ottocento notevole popolarità. Nel 1833 il genovese Giuseppe Michele Canale diede alle stampe il *Simonino Boccanegra*,¹ tragedia storica apprezzata da Mazzini, che ne lodò il "buonissimo intendimento".² Letterato, storico e accanito ricercatore di patrie memorie, Canale fu assai attivo nell'ambiente del risorgimento genovese: fu affiliato alla Carboneria e dal 1830 alla Giovine Italia, prima di passare tra le fila liberali e monarchiche. Il suo Boccanegra è tutto vibrante degli ardenti ideali patriottici dell'autore. "Scopo" della sua opera – come asserisce nell'ampio *Discorso storico* premesso alla stessa – era quello di «porre in iscena ... la mutazione dell'aristocrazia in democrazia» e «lo stabilimento del governo popolare». La vicenda del Boccanegra era dunque episodio culminante del "democratico Trecento", uno dei fatti più segnalati dell'"epoca più grande di grandissimi tempi" in cui erano nate "la libertà italiana, l'agiatezza del popolo, la ricchezza del commercio, l'industria, l'arti, l'ingegno".⁴ All'"infamia de' patrizi", "perversi blanditori del popolo", il doge Boccanegra opponeva l'eroico ideale dell'"amor di patria".⁵ Per la libertà "di Genova e d'Italia"⁶ non affrontava solo l'estremo sacrificio della vita ma dava in sposa la figlia Costanza – nella realtà Maddalena –, già promessa al nobile Giovanni Malocello, al fuoriuscito Luchinetto Visconti, figlio di Luchino e nemico giurato del ducato milanese dal quale gli zii, alla morte del padre, l'avevano estromesso. Figlia degnissima di cotanto padre, Costanza faceva propria la logica paterna e ai suoi sentimenti anteponeva l'amor di stato.

Mentre il "patrizio livor" non desisteva dal chiedere "vendetta e morte" e il popolo ricambiava, invocando "la morte ... per tutti i nobili", Simone inclinava alla "dolcezza" – «sento che tutti / Benedire vorrei con la dolcezza / E duopo è tutti stringerli, piegarli coll'acerba sembianza del tiranno»⁷ – e prima di morire, magnanimo, perdonava i suoi nemici.

Colpi di scena, congiure, odi sfrenati, amori purissimi, agguati e tentati rapimenti, veleno e morte: gli ingredienti del repertorio tardoromantico, già presenti nel lavoro del Canale, erano accentuati nel *Simon Boccanegra* scritto dieci anni dopo, nel 1843, da Antonio García Gutiérrez, che vi aggiungeva «l'immane riconoscimento della figlia creduta morta o smarrita»,⁸ elemento mutuato anch'esso dall'opera verdiana. Ma nel *Boccanegra* dell'andaluso era assente quella dimensione politica del dramma, che, già sviluppata dal Canale, risponderà pienamente alla passione civile di Verdi. La vicenda del doge, che con la sua volontà di pace tenta di contenere l'odio delle fazioni cittadine e di fermare la lotta fratricida si iscriveva in quel nazionalismo risorgimentale che Verdi-Boito avrebbero ripreso con più marcato vigore nell'edizione del *Boccanegra* del 1880.⁹

Ma come si arrivò a Genova all'istituzione del dogado e quale fu la vera storia del Boccanegra? Eletto per acclamazione popolare il 25 settembre del 1359, Simone Boccanegra fu il primo doge di Genova. «Dogio al modo de' Veneziani», scriveva dal suo osservatorio fiorentino un contemporaneo, il cronista Giovanni Villani, cui non era sfuggita l'ascendenza veneziana del titolo, né la collocazione popolare del Boccanegra,

“uno ... de’ mediani del popolo”, “dogio”, peraltro “franco e valente” sebbene “aspro in giustizia”.¹⁰ L’adozione di questo termine, usato sino ad allora in ambito repubblicano soltanto per designare il supremo magistrato veneziano, era un palese riconoscimento della superiorità politico-istituzionale della secolare avversaria, che aveva saputo creare una compagine statale più solida e mantenere sicuro il suo stato, di cui la figura dogale era un po’ il simbolo. Il titolo di *dux*, duca, ossia venezianamente “doge”, aveva fatto la sua comparsa in tempi assai remoti – probabilmente verso l’VIII secolo – quando Venezia era ancora in un ambito pienamente bizantino. Ma aveva assunto una precisa definizione di poteri solo col progressivo ridursi dell’autorità dei tribuni – ufficiali scelti tra i possidenti fondiari locali – e dei *magistri militum*, diretti rappresentanti del potere esarcale.

L’evolvere della figura dogale in ambito lagunare era stato complesso, oscillando tra spinte all’esercizio personale del potere – non esclusa la tentazione dinastica – ed esigenza di un controllo sempre più preciso e dettagliato dello stesso.¹¹ Il risultato di questo travagliato percorso era un doge che pur essendo espressione della repubblica e sua massima carica, era nel contempo, e proprio per questo, controllatissimo simbolo di uno stato i cui poteri decisionali non si concentravano in cariche personali, ma in organi collettivi di governo quali il Maggior Consiglio e il Senato. A Venezia gli spostamenti negli equilibri istituzionali erano avvenuti in modo lineare. Senza laceranti rotture né durevoli resistenze era passata anche la Serrata del Maggior Consiglio, con la quale nel 1297 il patriziato avocava ufficialmente a sé ogni funzione pubblica. L’inevitabile periodico apparire di tensioni interne al ceto dirigente e di difficoltà politiche e economiche non aveva impedito alla storia della Serenissima di evolvere all’insegna di una continuità assolutamente straordinaria per i tempi.

Altro il quadro genovese, dove alla fragilità delle forme statuali si accompagnano la forza esuberante delle grandi famiglie – nobiliari e no – e la potenza delle consorterie

da quelle derivanti. Esse sono divise da odi antichi e conflitti recenti e sono contrapposte in un gioco mutevole e complesso di interessi che non ne immobilizza gli schieramenti, ma privilegiando il privato sul pubblico, rende precario ogni punto di equilibrio e di convergenza quanto all’assetto del governo.¹² Un’irrequietezza antica e difficile da sondare anima quest’aristocrazia composita ma tutta mercantile, fatta sin dai tempi del governo vescovile di mercanti nobili e di nobili mercanti, ché se i più fortunati mercanti sono individualmente passati di rango, anche i nobili feudali di origine viscontile si sono presto dati al commercio.

A Genova discordie e tumulti accompagnano l’intera vicenda comunale. Nel 1099, ai tempi gloriosi della prima crociata, la *Compagna Communis*, e cioè il comune, si afferma modellandosi sulla *Compagna*, originale consorzio di armatori, commercianti e uomini di mare, associazione privata e temporanea, nata da scelte economiche implicanti collegamenti societari nuovi. È una struttura relativamente aperta, cui si accede con un titolo di cittadinanza non difficile da acquisire in base ad una residenza limitata nel tempo. La partecipazione politica si allarga, si affacciano nomi nuovi che tentano di contendere ai più illustri le cariche consolari, da questi non *de iure* ma *de facto* monopolizzate.¹³

Tuttavia non è ancora la pressione dal basso, ma la minoranza inquieta dei clan gentilizzi a dividere la città e ad accendere le lotte interne che nel corso del secolo finiranno per logorare il comune consolare. Il groviglio di inestricabili contrasti di carattere feudale, occasionali opposizioni, rancori e vendette che la presenza di una forte organizzazione familiare di tipo consortile tende a moltiplicare e perpetuare si complica e si aggrava nella lotta per l’egemonia politica, per il controllo della cariche. Lo strenuo antagonismo dei concorrenti non viene da mere questioni di prevalenza e d’ambizione, ma da rilevanti interessi economici. Mentre lo slancio in Oriente ha dato i suoi frutti e l’attività dei commerci è vertiginosa, lo sforzo per le continue im-

prese belliche – contro Pisa per il dominio della Sardegna e della Corsica, contro i saraceni d’Africa e di Spagna – ha costretto il Comune ad appaltare a ricche società di mercanti i proventi di numerose gabelle: le imposte sul sale, sull’ancoraggio e sui pedaggi, la zecca, le nuove colonie d’oltremare e d’oltregiogo. È il sistema delle *compe-re*, vendita anticipata delle entrate fiscali fatta a favore di acquirenti che ne traggono vantaggio senza andare contro alle leggi della Chiesa che vietano l’usura. Accaparrarsi le cariche consolari significa allora essere arbitri di questa mediazione tra pubblico e privato, riservando le transazioni e le operazioni finanziarie più proficue alla propria casa e, per estensione, al proprio gruppo, alle società mercantili di cui si fa parte.

Inevitabili le recriminazioni degli esclusi, che esplodono talvolta in opposizioni violente, ulteriormente inasprite dai decreti consolari comminanti le drastiche sanzioni previste dal diritto consuetudinario, in primo luogo la distruzione delle case dei contendenti più ostinati. La palese inadeguatezza del regime consolare a fronte di una realtà comunale più complessa e socialmente differenziata fa avvertire la necessità di un’autorità forte e imparziale. Nel 1190, per la prima volta, si ricorre ad un podestà forestiero, designato congiuntamente dai consoli e dai consiglieri. Ma il giorno stesso dell’elezione, i figli e i nipoti di Folco di Castello, l’eroe genovese della terza crociata, assalgono i consoli uscenti e il nuovo podestà. Nel corso della lotta uccidono il più anziano e il più autorevole dei presenti, Lanfranco Pevere, cittadino insigne, ricchissimo banchiere, già sedici volte console e incaricato di molte missioni diplomatiche. Il nuovo regime comincia nel sangue e nella confusione, proprio le situazioni dalle quali la città voleva liberarsi. Si torna al consolato, sempre più incapace di imporre il suo governo: «universus populus factus est inobediens consulatui», annota, nel 1193, il cronista Ottobono Scriba. Ogni anno un *consilium de regimine* decide se la città debba essere governata da un podestà o dai consoli. Disordini e particolarismo

non hanno limiti: nel 1194, nel pieno di una vera guerra contro gli Spinola e i Grimaldi – allora alleati, più tardi alla testa di opposte fazioni – i Della Volta, una delle maggiori famiglie genovesi, nominano tre consoli per conto proprio. Solo nel 1217 il nuovo regime si stabilizza. Il podestà è un forestiero e forestieri sono i giudici, gli ufficiali, i cancellieri che lo accompagnano e il cui ruolo non va sottovalutato, tanto più che in questi anni si mette mano alle prime embrionali compilazioni dello statuto cittadino. L’evolvere delle forme istituzionali non intacca la prevalenza delle più potenti consorterie, garantita dalla presenza degli otto consiglieri, nobili genovesi designati, all’arrivo del podestà, dai consiglieri uscenti. A ridisegnare la fisionomia del patriziato genovese è piuttosto l’estendersi del dominio territoriale sulle Riviere. Una parte dell’aristocrazia cittadina si rifeudalizza acquistando le terre degli sconfitti signori dell’interno e subentrando a costoro nel rapporto di vassallaggio verso l’imperatore, mentre altri lignaggi liguri perdenti sono aggregati alla *Compagna* e i Fieschi, ad esempio, un ramo secondario dei conti di Lavagna, si stabiliscono a Genova. I vincoli di parentela allacciati tra gli uni e gli altri potenziano i nuovi gruppi consortili, che sotto gli ambigui nomi di “guelfi” e “ghibellini” si affronteranno in una lotta secolare. Nel contrasto tra il papato e l’impero, la repubblica, che si è mantenuta neutrale il più a lungo possibile attraverso una politica spregiudicata e cioè combattendo con entrambi, finisce per allearsi col Pontefice, tanto più che l’odiata Pisa s’è affiancata a Federico.

Le interne divisioni allora precipitano. Alcune famiglie si gettano dalla parte imperiale: i Doria per conservare – contro le pretese romane – i loro possedimenti di Sardegna, gli Spinola e i De Mari per timore di veder minacciate le loro terre feudali d’oltre Appennino. Motivi analoghi giocano dalla parte opposta: i Marocelli e gli Embriaci, subentrati al marchese Del Bosco nel possesso di Varazze – cui aspira anche Savona, insofferente del dominio genovese e protetta da Federico – sono alla testa del

partito guelfo, cui dà maggior impulso, nel 1243, l'elezione al soglio pontificio del genovese Sinibaldo Fieschi, creato papa col nome di Innocenzo IV. La frangia più impegnata dei ghibellini va in esilio, l'altra resta in città, spina nel cuore delle famiglie guelfe che reggono il comune. Nella fase più pericolosa del conflitto contro l'imperatore, queste ultime ritengono opportuno allargare la base del governo attraverso una nuova magistratura, i due "capitani del popolo e del Comune", scelti però tra i nobili e muniti di poteri assai limitati. Ma quando la morte di Federico, nel 1250, pone fine alle ostilità, l'apertura verso il popolo, che lentamente ha guadagnato spazio all'interno del Consiglio cittadino – qui, a fianco di nobili, avvocati, notai, siedono ora i primi "banchierii", "draperii", "fornarii", "ferrarii" – appare superflua se non pericolosa. Il governo richiama dall'esilio i fuoriusciti ghibellini che avevano combattuto per l'imperatore e accorda loro una grossa somma per i danni sofferti. Gesto insolito, nell'atmosfera italiana del tempo, dettato non tanto da un desiderio di concordia quanto dalla necessità di rafforzare la nobiltà di fronte al popolo che punta ad aumentare il proprio peso politico.

La pacificazione però è solo momentanea. Alla prima congiuntura negativa – nel 1256 falliscono parecchi lanaioli e almeno due tra i maggiori banchieri; la Francia non ordina nuove navi e non paga le vecchie – i ghibellini ricordano i loro rancori e il popolo i suoi sacrifici. Da questa alleanza matura la sommossa che nel 1217 porta al governo della città un "popolare", ma ricco e potente e imparentato con i nobili, Guglielmo Boccanegra, prozio del futuro doge Simone. Il popolo minuto che ha preso a sassate il podestà uscente – assolto dai "sindacatori" nonostante le sue provate malversazioni –, proclama Guglielmo capitano del popolo con un mandato decennale e pieni poteri. Non è un semplice rovesciamento di fazione, come avrebbero voluto i ghibellini, né la semplice restaurazione della magistratura dei due capitani. Si tratta di un vero e proprio mutamento di regime. La figura del Boccanegra è più simile ai signori

dell'età successiva che ai capitani del popolo – eletti per un solo anno, nobili e forestieri come i podestà – proclamati al suo tempo nelle altre città italiane. La rottura col fronte nobiliare diviene irreparabile quando Guglielmo, per risanare le dissestate finanze dello stato, vara la sua riforma più coraggiosa: la conversione di tutto il debito pubblico in prestito consolidato e redimibile ad interesse fisso. Il Comune non passa la spugna sui debiti contratti, ma li equipara ai prestiti forzosi – il prestito pubblico coattivo con cui nel Medioevo città e stati finanziano la guerra –, sui quali paga il modico interesse dell'8 per cento, riservandosi il diritto di riscattarli al prezzo originario. I più danneggiati sono proprio gli uomini del vecchio governo e sottogoverno guelfo, che a prezzo di favore hanno comperato in anticipo e per molti anni le entrate ordinarie del Comune. A placare l'animosità di parte, non bastano i successi che la spregiudicata politica coloniale di Guglielmo ha conseguito in Levante. Nel 1261 l'imperatore greco Michele Paleologo concede ai genovesi una serie di scali e privilegi in tutto il territorio bizantino in cambio del loro aiuto per sottrarre Costantinopoli all'imperatore latino e ai suoi alleati veneziani. È il punto di partenza della grande affermazione genovese nel Mar Nero. Ma le notizie inebrianti giunte da Costantinopoli – i genovesi, a suon di musica, hanno distrutto il palazzo del rappresentante veneziano – non valgono a stroncare la sedizione che i guelfi Grimaldi hanno ordito contro il "tiranno". Il suo esercito e quello degli insorti, meglio armato, si scontrano nelle vie cittadine. Lanfranco Boccanegra, fratello del capitano, cade combattendo per mano di un Grimaldi, mentre Guglielmo ripara ad Aigues-Mortes, al servizio del re di Francia.

Al governo forte di Guglielmo Boccanegra sono mancati i necessari raccordi, che solo formalmente – a Genova come altrove – si identificano con le istituzioni, costituiti in concreto dai potenti clan nobiliari ormai consolidati in entità autonome. Al riaprirsi delle ostilità, le partizioni del fronte aristocratico si precisano ulteriormente: le fazio-

ni in contrasto continuano ad appoggiarsi ai due partiti che si combattono in tutta Italia, ma gli annali genovesi non parlano più di guelfi e di ghibellini, bensì di “illorum de Grimaldo” e/o “de Flisco” per i primi, di “illorum de Spinula” e/o “de Auria” per i secondi. Nella coscienza dei contemporanei le fazioni sono soprattutto locali, rivolte alla prevalenza in città. Incapace di contenere la conflittualità, il governo podestarile ripristinato alla caduta del Boccanegra è sostituito, tra tumulti e “rixae”, da una magistratura straordinaria con pieni poteri, una sorta di balia formata da due nobili, prima di parte ghibellina, poi, con l’affermazione angioina in Sicilia, di parte guelfa. Ma è proprio l’ingerenza del sovrano francese, che vuole costringere Genova all’accettazione di un protettorato sia pure in forma di alleanza, a capovolgere la situazione. Contro il governo guelfo dei Grimaldi, fautori di una politica filoangioina e immediatamente banditi dalla città, la nobiltà ghibellina e il popolo genovese impongono con la sollevazione del 28 ottobre 1270 la diarchia di Oberto Doria e Oberto Spinola, capitani con illimitati poteri. Nelle occasioni più solenni siede tra loro l’abate del popolo, figura più rappresentativa che dotata di reale peso politico, eppure avvalorante l’immagine di un governo di “popolo” – termine che designa i gruppi di potere in ascesa, non essendo mai lungo tutto il Medioevo e ben oltre i titolari di pieni diritti politici la totalità degli “aventi diritto” – guidato da nobili. Formula ambigua, che pure costituisce l’unico equilibrio possibile e rispecchia potenzialità e limiti delle forze sociali in campo: una nobiltà ricca per traffici, armamento navale, attività creditizia e possessi fondiari, ma divisa in due fazioni pressoché pari di forza, e quindi costretta a ricorrere all’elemento popolare per prevalere sull’altra; un popolo di mercanti, di armatori e di artigiani, che in questo gioco politico aperto rivendica la partecipazione all’amministrazione pubblica senza essere ancora in grado di aggiudicarsene la direzione.

Senza interruzioni il governo fortemente accentrato dei diarchi ghibellini regge la

repubblica per quindici anni. Quindici anni nei quali Genova combatte e vince contro il guelfismo dell’Italia intera, contro Carlo d’Angiò sostenuto dal Papa e alleato con i profughi Fieschi e Grimaldi, contro le città rivierasche sempre pronte a sollevarsi. Questo periodo di insolita stabilità interna segna l’apogeo della potenza genovese nel Mediterraneo e ha il suo coronamento nella duplice vittoria sulle rivali Pisa e Venezia. Alla Meloria, in una delle più grandi battaglie navali del Medioevo, nel 1284 Genova sconfigge definitivamente Pisa che non risorgerà più come potenza navale, mentre lo scacco subito nel 1298 dalla flotta veneziana nelle acque di Curzola non conclude ma proroga il duello terminato un secolo dopo – e con tutt’altro risultato – a Chioggia.

Il caparbio individualismo dei genovesi – artefice primo delle loro avventure sul mare, dei fortunati commerci, di imprese belliche gloriose, ma altresì responsabile di un particolarismo che ha privilegiato la crescita dei gruppi familiari a scapito della saldezza dello stato e – delle sue istituzioni – nel momento del massimo splendore traccima e le opposizioni di interessi e di strategia si radicano anche all’interno della propria fazione, dello stesso clan gentilizio. Il fronte ghibellino Doria-Spinola si incrina e le lotte civili riesplodono violente. Nel 1289 iniziano le prime defezioni: alcune famiglie ghibelline appoggiano una congiura ordita dai guelfi Fieschi e stroncata dai Doria, accorsi in arme con il loro seguito. Il sostegno popolare diviene sempre più indispensabile. Doria e Spinola cercano di conservare almeno in parte l’antica prevalenza, dividendo in parti eguali tra nobili e popolari tutti gli uffici pubblici. Per il popolo che vent’anni prima si era accontentato di una parvenza di partecipazione limitata alle cariche minori, è un avanzamento decisivo. Ma l’equilibrio resta precario. Una feroce insurrezione guelfa insanguina le strade della città tra il dicembre del 1296 e il febbraio del 1298: persino il Duomo viene danneggiato.

Gli elementi in gara per il potere si sono moltiplicati e il gioco delle alleanze si è al-

largato. Gli Spinola sono astiosamente divisi nei due rami detti di Lucoli e di San Luca, mentre Bernabò Doria, legato in parentela con i milanesi Visconti e più volte capitano, non fa causa comune con la sua casa. Il tentativo di dominio personale del ricchissimo Opizzino Spinola di Lucoli è bloccato dalla momentanea convergenza formata dai Guelfi Fieschi e Grimaldi e dai ghibellinissimi Doria. La coalizione degli elementi in gara tra loro per il potere, e spesso tra loro contrastanti, impedisce ogni forma duratura di dominio e perpetua il disordine fino a farlo apparire cronico e insanabile. Sperando di raggiungere un certo grado di stabilità interna, nel 1311 i genovesi affidano il potere all'imperatore Enrico VII. Si tratta naturalmente di una sottomissione negoziata, nella quale sono conservate le interne autonomie e le attribuzioni dei magistrati locali, ma al di là della portata politica e giuridica di tali accordi, è evidente come le lotte civili abbiano fiaccato il fiero orgoglio repubblicano che aveva fatto affrontare tanti rischi ai tempi di Federico II e di Carlo d'Angiò. Due anni dopo, alla morte di Enrico, le contese riprendono. Nel 1317 i nobili guelfi, sempre avversi ad ogni pur parziale partecipazione popolare al governo, abbattano il nuovo regime dei ventiquattro governatori metà nobili metà popolari – fragile tentativo di collaborazione altre volte tentato – e nominano capitani del popolo due dei loro. Si ricostituisce allora una netta divisione tra le parti. I ghibellini Doria e Spinola, ora tutti esuli, riavvicinati nella disgrazia comune e collegati con i grandi feudatari – i marchesi del Carretto, di Clavesana, di Ceva, i conti di Ventimiglia e di Laigueglia – mettono a soqquadro la Riviera occidentale e occupano Albenga e Savona. Il conflitto, a questo punto, si inserisce nella lotta che divide l'Italia intera. In aiuto ai ghibellini genovesi, Marco Visconti cinge d'assedio la città, che nel 1318 i nobili guelfi al governo consegnano a Roberto, il re angioino di Napoli. I nobili ghibellini continuano a guerreggiare per tredici anni, mentre il disordine si estende alle colonie. L'ascesa dei gruppi popolari – rimasti, nei limiti del possibile, fuori dalla mischia –

sollecita la ricomposizione del fronte nobiliare, indebolito negli uomini e nei mezzi dalla strenua lotta. Nel 1311, i guelfi aprono le porte della città agli esuli ghibellini. La tregua è breve e appena quattro anni dopo, con l'ennesimo rivolgimento, Doria e Spinola allontanano il vicario angioino, cacciano i guelfi e impongono una nuova diarchia. Ma il popolo, che ha accresciuto forze, capacità e pretese non è più disponibile alla vecchia alleanza.

Le *elites* venute dai traffici e dalla navigazione – mercanti, corsari e banchieri le cui ricchezze sono rifluite anche nell'investimento fondiario, hanno alle spalle quasi un secolo di vita pubblica e sono ora in grado di rivendicare non un "governo di popolo guidato da nobili", ma un governo favorevole al popolo. Tanto più che a tali *elites* si accostano i gruppi emergenti interessati alle attività artigianali più redditizie della seta e dell'oro filato, né mancano nella componente più povera della società genovese reali ragioni di disagio acuite dalle perenni guerre interne ed esterne. Quando i capitani si arrogano l'elezione dell'abate del popolo, in passato scelto dal popolo stesso, si sollevano le prime voci dei "malcontenti". Un'altra scintilla della rivolta scocca sul mare. In Fiandra, sulle galee genovesi al servizio del re di Francia, è nata una "gran rissa" tra il capitano dell'armata Antonio Doria e la "turba de' marinari", che lamentano di non aver avuto le "paghe intere". I marinai rientrati a Savona, aizzano la plebe che abbatte il podestà e offre il governo a due cittadini popolari. Allora i capitani genovesi, per allentare la tensione, concedono al popolo di designare i "venti huomini del suo corpo" che eleggeranno l'abate. Ma il 23 settembre del 1339, mentre nel pubblico palazzo i delegati popolari prolungano con le usuali "gare de' favori" l'elezione del nuovo abate, è la piazza ad acclamare prima abate, poi – in un crescendo corale che il racconto della tradizione storiografica bene sottolinea – "dominus" e infine "dux" Simone Boccanegra. Il giorno seguente, sulla piazza davanti alla chiesa di san Lorenzo, presente il popolo armato cui si è unita la plebe del contado, Simone è creato

e confermato “Doge perpetuo della città”, affiancato da alcuni consiglieri “tutti del corpo del popolo”.¹⁴

Due immediati provvedimenti danno il carattere del mutamento in atto, che sostituisce al governo della nobiltà il dominio della ricca borghesia mercantile e marinara: la definitiva esclusione da ogni ufficio dei guelfi, sempre dimostratisi avversi al popolo, e l'esclusione di tutti i nobili dalla carica dogale. Il compito che si presenta al nuovo doge è arduo: l'erario è esausto, le gabelle quasi tutte ipotecate in favore dei creditori, i commerci ostacolati dalle scorrerie corsare e i territori della repubblica in mano ai ribelli. Ma durante il primo anno di dogado Simone Boccanegra riesce a sottomettere i feudatari ribelli, a recuperare i possedimenti genovesi sulle due Riviere e nell'Oltregiogo e a sventare le numerose congiure che la nobiltà estromessa dal governo ordisce contro di lui. Interprete delle attese popolari, nel 1340 vara una oculata riforma finanziaria intesa ad alleggerire il carico fiscale e, insieme, a rafforzare le casse dello stato. Il continuo ricorso al prestito forzoso obbliga infatti il Comune, per far fronte alla corresponsione degli interessi, alla imposizione di nuove imposte, a nuove addizionali su quelle preesistenti e in definitiva, quindi, ad un ripetuto intollerabile aggravio fiscale particolarmente sentito dai ceti meno abbienti. Il Boccanegra cerca di riordinare il debito pubblico, che a Genova sfiorava allora i tre milioni ed era compensato con interessi fissi varianti dal 6 al 10 per cento.¹⁵ Consolida in un unico monte tutti i debiti preesistenti e, forte del successo della rivoluzione, attua una misura che, frequente presso altre città in situazioni d'emergenza, per la Genova di allora è un'ardita innovazione: disconoscendo gli originari impegni statuali verso i risparmiatori, egli ripudia quasi i due terzi del debito in interessi, lasciando tuttavia integro il capitale nominale. Ma il risparmio è drasticamente colpito con un secondo provvedimento: al tasso d'interesse rigido è sostituito quello variabile, ovvero si lega l'entità del compenso per il capitale sborsato al reale gettito dell'imposta assegnata ai com-

peristi all'atto dell'emissione del prestito. Questa misura, che una volta tanto privilegia l'interesse dello stato e quindi della collettività su quello dei ceti più favoriti, tende, con l'alleggerimento dell'onere della pubblica finanza, a dare fissità e certezza al carico fiscale e a rendere disponibili per le future esigenze dell'erario le eventuali entrate non ancora impegnate al servizio del debito. La portata di questi provvedimenti, che avrebbero potuto risollevarle le finanze dello stato, è ridotta solo dalla loro temporaneità: la caduta del doge segnerà infatti un rapido ritorno all'antico.

Proprio questa coraggiosa politica finanziaria e la tendenza ad accentrare nelle sue mani il potere distribuendo gli incarichi più importanti tra i suoi congiunti – il fratello Giovanni nel 1340 è nominato vicario prima della Riviera orientale e quindi di quella occidentale, poi sarà in Corsica come governatore –, alienano presto al Boccanegra non poche simpatie anche fra i popolari. La base d'appoggio del suo potere si assottiglia. Né la politica di pace perseguita con Pisa – l'antica rivale con la quale nel giugno del 1341 si prolunga la pace già esistente per altri venticinque anni – e con Venezia, politica che pure conferisce grande prestigio alla figura del Boccanegra, è sufficiente a mantenere “quieto” il suo governo. Né meriti sufficienti gli acquista il tentativo, peraltro fortunato, di rafforzare la sicurezza e la potenza delle colonie genovesi in Oriente, difendendo le basi in Crimea seriamente minacciate dai Turchi. A partire dal 1342 il doge unisce le forze genovesi a quelle veneziane per combattere i tartari di Gianibek, imperatore del Kipcak, che hanno assalito i commercianti genovesi e veneziani di Tana e nel 1344 pongono l'assedio a Caffa, la più importante colonia genovese sul Mar Nero. Con l'aiuto della Serenissima i genovesi costringono i tartari a ritirarsi e Boccanegra può così ricevere in patria un inviato dell'imperatore Gianibek venuto a chiedere la pace.

Ma il brillante successo non attenua le tensioni interne. Se i nobili non hanno mai desistito dall'ostacolarlo, ora anche molti popolari gli rimproverano il governo sempre

più assoluto e lo sperpero del denaro pubblico impiegato nel mantenimento del suo esercito personale – assoldato allo scopo di reprimere le frequenti congiure e gli attacchi dei nobili fuoriusciti – e nel lusso della corte sfarzosa di cui ama circondarsi¹⁶. Perduto l'appoggio dei popolari, all'inizio del dicembre 1344, il doge tenta un accordo con i nobili fuoriusciti, promettendo di riammetterli al governo della repubblica. Ma l'accordo non è raggiunto poiché Simone rifiuta di allontanare dalla città i mercenari al suo servizio. Dopo questo insuccesso, convoca il popolo e, ricordate le proprie benemerenzze verso la città e difeso il suo operato, abbandona spontaneamente il potere, imbarcandosi alla volta di Pisa con più di 100.000 fiorini d'oro¹⁷.

La sua uscita dalla scena non è tuttavia definitiva. L'elezione di un nuovo doge, infatti, aggrava le contese, nelle quali si insinua come arbitro Luchino Visconti, il signore di Milano. Dopo il dogado di Giovanni di Murta – importante per la spedizione d'Oriente che porta alla conquista di Scio –, la riaccesa guerra con i veneziani e con i catalani e l'acuirsi delle lotte intestine nel 1353 inducono i genovesi ad affidare la signoria della città all'arcivescovo di Milano Giovanni Visconti. I rapporti di Simone Boccanegra con i Visconti non sono affatto chiari. Dal suo esilio pisano forse ne sostiene i tentativi: un appoggio che secondo il cronista milanese Pietro Azario gli avrebbe fruttato ingenti somme di denaro. Oppure – come risulta dalle cronache genovesi che non accennano a tal gesto infamante – è il Visconti a rivolgersi a lui nel tentativo di placare il malcontento genovese nei confronti di Milano. È evidente però che appena rientrato in Genova, il Boccanegra si unisce ai popolari nella rivolta antiviscontea. Il presidio milanese è cacciato dalla città il 14 novembre 1356 e il giorno seguente Simone Boccanegra è acclamato doge per la seconda volta.

Il suo governo è caratterizzato dalla strenua ripresa della politica antinobiliare e dall'antagonismo con i Visconti, in cui alle ragioni politiche si mescolano risentimenti e motivi di inimicizia familiare. Come già si

è ricordato, il doge ha dato in sposa la figlia Maddalena al già citato Luchinetto Visconti, figlio di Luchino, costretto a fuggire dal Milanese per l'ostilità dei congiunti Barnabò e Galeazzo, che lo consideravano un impostore e non riconoscevano le sue pretese all'eredità paterna. Con Venezia, invece, il doge cerca di appianare ogni divergenza. Nello sforzo di unire in lega le due repubbliche contro il pericolo turco, accoglie dunque l'invito di Petrarca, adoperatosi nelle trattative – è suo il “messaggio” che “per Venezia / supplica pace” ricordato nella grandiosa scena del Consiglio, inserita da Boito nella riedizione dell'opera verdiana del 1881. Ma la morte gli impedisce di portare a termine questo grandioso progetto che aveva l'appoggio dell'imperatore d'Oriente e del papa. Nel marzo del 1363, mentre la nobiltà congiura contro di lui e il popolo comincia a rinfacciargli gli stessi difetti del primo dogado – l'avidità, il nepotismo, le spese eccessive –, Simone Boccanegra muore improvvisamente, avvelenato secondo la voce di tutti gli annali e le cronache genovesi, dopo aver partecipato ad un banchetto in onore del re di Cipro, Pietro Lusignano, in casa del nobile genovese Pietro Marocello.

Il prestigioso titolo dogale e il nuovo regime popolare non attenueranno lo stato di perpetua belligeranza della vita politica genovese. Anzi, la nuova classe dirigente, strutturata anch'essa in potenti clan familiari e consorterie, sarà più divisa e faziosa della vecchia aristocrazia, che esclusa dalla suprema autorità, ma non, dopo un primo momento – quello appunto del doge Boccanegra –, dalle missioni diplomatiche e dalle cariche militari e navali, con il suo torbido parteggiare aggraverà le contese già durissime tra i nuovi governanti. A Genova l'instabilità più violenta continuerà ad essere la cifra costante della vita pubblica. Al grido di “vivant populus et mercatores et vivat dux”, Simone Boccanegra era stato eletto “doge perpetuo”. Ma dei sedici dogi, che nel corso del Trecento si avvicendano dopo di lui nella massima dignità, solo tre muoiono in carica. Gli altri o abdicano o sono deposti in modo violento.¹⁸ Come

scriveva alcuni secoli dopo Andrea Spinola, i Genovesi erano “fattiosi di natura”.¹⁹ In questo gioco politico sostanzialmente aperto un regime politico di natura autoritaria stenta ad affermarsi in modo continuato.

NOTE

- ¹ G. CANALE, *Simonino Boccanegra*, Capolago 1835.
- ² G. MAZZINI, *Epistolario*, Firenze 1902, I, pp. 267–268. Nella lettera alla madre del 10 agosto 1834, Mazzini, esule a Losanna, osservava che i due cori avevano «asai del bello», quello «soprattutto, che intuona un canto di guerra, contrastando con un coro tutto di pace ... rivela ingegno».
- ³ G. CANALE, *Simonino Boccanegra*, p. 148.
- ⁴ *Ibid.*, p. 29.
- ⁵ *Ibid.*, pp. 38–39.
- ⁶ *Ibid.*, p. 54.
- ⁷ *Ibid.*, p. 50.
- ⁸ D. PUCCINI, *Il «Simon Boccanegra» di Antonio Garcia Gutierrez e l'opera di Giuseppe Verdi*, in «Studi Verdiani», III (1985), p. 123.
- ⁹ J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino 1985, I, p. 30.
- ¹⁰ G. VILLANI, *Cronaca*, a c. di F.G. DRAGOMANNI, Milano 1849, I, XI, cap. CII.
- ¹¹ G. ORTALLI, *Il travaglio d'una definizione. sviluppi medievali del dogado*, in *I Dogi*, a c. di G. BENZONI, Milano 1982, pp. 15–44.
- ¹² Cfr. G. AIRALDI, *Genova e la Liguria nel Medioevo*, in Id. e A.M. PATRONE, *Comuni e signorie nell'Italia settentrionale: il Piemonte e la Liguria*, Torino 1986.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ P.F. SCRIBANIS, *Simone Boccanegra*, in G. GRILLO, *Elogi di liguri illustri*, Genova 1864, I, pp. 132–137.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 464.
- ¹⁶ G. BALBI, *Simone Boccanegra*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, sub voce.
- ¹⁷ G. VILLANI, *Cronaca*, I, XI, cap. CXII.
- ¹⁸ L. LEVATI, *I dogi perpetui di Genova*, Genova 1928.
- ¹⁹ O. RAGGIO, *Faide e parentele. Lo stato genovese visto dalla Fontanabuona*, Torino 1990, p. XII. Lo Spinola scrive intorno al 1620.

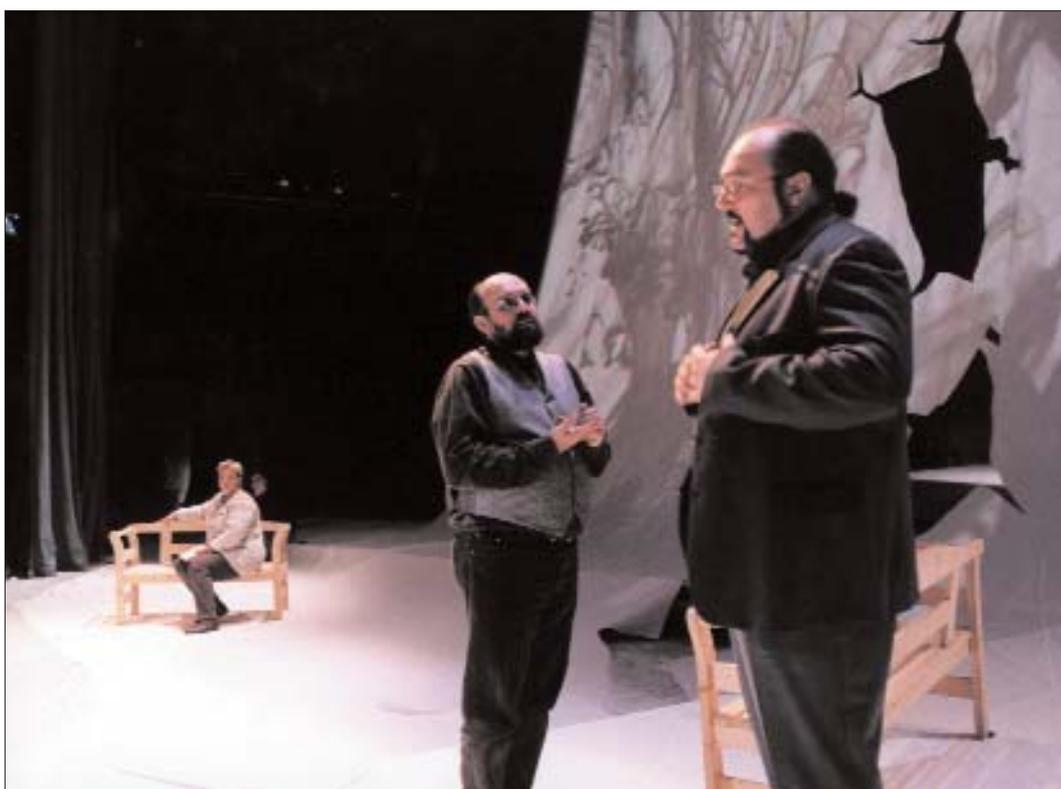


Foto delle prove di *Simon Boccanegra*. Regia di Elio De Capitani. Venezia, PalaFenice, gennaio 2001.

INTERVISTA A ELIO DE CAPITANI

a cura di CARMELO DI GENNARO

Elio De Capitani, firmando la messa in scena del Simon Boccanegra fai il tuo esordio come regista su di un palcoscenico lirico. Tra l'altro, hai lavorato su una delle più belle e problematiche opere di Giuseppe Verdi; quali sono ora, a lavoro concluso, le tue sensazioni a proposito di questa esperienza?

La scoperta più interessante che ho fatto è quella del Verdi regista. Sì, perché il compositore ha un'idea molto precisa della regia, ed ha costruito lo spettacolo pensando non solo alla fattura musicale, ma anche alla struttura drammaturgica del testo (mi riferisco soprattutto alla versione del 1881, quella che mettiamo in scena). Non credo che il teatro dell'epoca, quella di prosa intendo, fosse così avanzato dal punto di vista della costruzione drammaturgica. Basta ricordare qualche particolare: Simone, per esempio, è un protagonista che non ha ampi momenti solistici, non ha arie vere e proprie, eppure è sempre al centro della scena, anche nei pensieri degli altri personaggi. Oppure, si pensi ai concertati: là dentro ci sono voci diverse, ma non solo dal punto di vista timbrico. Ciascuno dei personaggi espone un personale modo di intendere le cose, la vita, gli affetti, la morte. Tornando a Simone, va aggiunto che si tratta di personaggio sfaccettato, che contiene in sé molte pulsioni; tra l'altro, c'è un tema, che possiamo definire come "borghesemente ottocentesco", ruotante attorno al problema della verginità. Quella macchia, quel lieve e inconfessabile sospetto che tocca l'onore di Maria, e che tocca anche Maria/Amelia, è una vera ossessione per tutti i personaggi maschili, da Fiesco a Simone, i quali metto-

no in luce un sentimento, tipicamente borghese, lo ripeto, del possesso assoluto e totalizzante del corpo femminile.

Nel tuo lavoro come regista di prosa, all'Elfo, hai sempre dimostrato una passione teatrale strettamente legata a una passione civile, per un teatro insomma che fosse anche "politico", nel senso nobile del termine. Credo che in Verdi, e soprattutto nel Simone, tu abbia ritrovato questi temi, cari alla tua poetica di regista...

In quest'opera c'è un Verdi politico molto evidente, ma già pessimista, che alza un canto nella speranza di ritrovare un'armonia, anche politica. Nella festa del Doge (versione 1857), l'inno era un semplice inno di lode al nuovo potente, nella versione 1881, il musicista sembra amareggiato da un Risorgimento che non avrebbe dato – ed è un problema ancora attuale – un'unità reale tra popolo e classe dirigente, i cui difetti Verdi squaderna in maniera incontrovertibile. Infatti, per bocca di Simone (al quale credo sia possibile, senza fare del facile psicologismo, regalare qualche tratto del Verdi uomo), il musicista condanna allo stesso tempo le classi dirigenti, i potenti, ma anche il popolo. Simone, come farà Ythzak Rabin molti anni dopo di lui, dice che la pace va fatta con i nemici, ossia con il padre della donna che lui ha rapito. Per tale ragione, quando Simone muore – e il coro intona «No! Boccanegra!» – ho voluto che il coro non fosse fuori scena, ma entrasse in palcoscenico, e contemplasse il corpo del Doge con incredulità e rammarico, come se si rendesse conto solo in quel momento dell'occasione che è andata perduta, ossia quella di sedare i conflitti e ritrovare l'ar-

monia, obiettivo che Boccanegra aveva perseguito per oltre venticinque anni.

Cosa vedremo sulla scena, ossia che tipo di scenografia avete immaginato tu e Carlo Sala, autore di scene e costumi?

Il contraltare alla tematica politica, che è così visibile nella scena del Consiglio e nei momenti iniziali dell'opera, dominati dal personaggio di Paolo Albiani (il vero politico moderno, un personaggio bellissimo, quasi scespiriano, un uomo che cerca l'ascesa sociale, anche a prezzo della corruzione; senza di lui, tra l'altro, Genova non avrebbe avuto Boccanegra come Doge), è l'incubo di Simone a proposito della morte di Maria. L'avventura inizia con lei che muore, senza che Simone possa redimerne la vita, le scelte, ossia senza averle fatto ottenere il perdono del padre. Ora, il caso ha voluto che noi (io e Carlo Sala, che mi ha proposto quest'idea, alla quale ho aderito con entusiasmo) si sia individuato il monumento funebre che Arrigo VII, venuto a Genova, commissionò a Giovanni Pisano proprio in memoria della giovane moglie, deceduta a causa della peste. Il matrimonio di Arrigo era un matrimonio d'amore, non d'interesse (circostanza allora rarissima a quei livelli sociali), e questa commissione – l'anima della moglie sorretta da due angeli che si distacca dal corpo – ha valenza privatissima, quella di commemorare un dolore intimo. C'è piaciuto immaginare, dunque, questa effigie sempre presente nella vita e nelle azioni di Simone, il quale accetta un incarico pubblico pur nella consapevolezza che per lui, dal punto di vista privato, tutto è finito, non ha quasi più senso; tra l'altro, i frammenti della sua vita dimidiata si rinsalderanno solo alla fine, quando dovrà morire. In questo Verdi si dimostra amarissimo e beffardo, poiché la speranza e la gioia si mischiano alla morte, alla fine di tutto. L'invocazione finale di Simone a Maria, che sovente il pubblico intende come un appello alla figlia e che invece è rivolta alla moglie, sottolinea la soddisfazione di un uomo in punto di morte, che però ha almeno ottenuto la pace. Dunque, questa statua ha il compito di eviden-

ziare il "liricamente privato" in Simone, rispetto al lato "politico" che lo domina, volente o nolente.

Continui a mettere in evidenza, dunque, la scottante attualità dei contenuti di quest'opera, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista dello scandaglio dei sentimenti...

Non c'è una pedissequa cronaca politica, nel *Simone*, ma c'è la descrizione di una società che ricorda moltissimo quella di oggi. Dal 1945 ad oggi abbiamo fatto grandi cose, abbiamo sconfitto il fascismo, abbiamo costruito un paese per molti versi moderno, ma non siamo ancora riusciti a creare una società che condivida una cultura comune. Quello di Verdi non è solo un inno alla fraternità, ripeto, ma anche un atto d'accusa, a patrizi e popolo incapaci di costruire una nazione e una cultura comune, nazionale.

È anche per questo motivo, dunque, che hai deciso di abbigliare i personaggi dell'opera in fogge moderne?

Non volevo assolutamente attualizzare l'opera, come dicevo prima non ce n'è assolutamente bisogno, è un'opera moderna persino nelle parti che sembrano più convenzionali, permettendo tali e tante possibilità di recitazione ai personaggi che all'inizio nemmeno io sospettavo. L'ho fatto semplicemente per togliere il consueto apparato scenico che ci fa percepire il *Simone* come vicenda di un'altra epoca, di un altro mondo. Ho voluto permettere a tutti di guardarlo con un altro occhio, non avendo sotto il naso una lontananza che fa sembrare che si stia parlando di altre epoche. Il mio non è uno sforzo per attualizzare l'opera, lo vorrei ribadire con forza. La mia regia certamente pone lo sguardo sulla società odierna, ma secondo un'angolazione che io, come artista, sento; ossia, la circostanza che ancora oggi si faccia teatro, si faccia cultura, senza sapere bene per chi la si faccia. Bisogna ogni volta costruirsi un pubblico diverso, inventarsi delle situazioni, dato che ancora non è chiaro quali siano le autentiche basi della nostra cultura nazionale; non abbiamo nemmeno – tanto per fare un esem-

pio – una legge sul teatro, non che questa sia così importante, ma è un indice del fatto che la cultura importa poco a chi ci governa. Quindi quell'invettiva di Verdi, alla quale facevo accenno sopra, centoventi anni dopo ha ancora senso. Il meccanismo della politica, vissuta come abile gioco da Paolo, è oggi sceso a un livello veramente infimo; ciò non significa evitare i compromessi, o illudersi di non considerare la politica come luogo di scambio di favori, significa però poter esercitare l'arte della mediazione con ogni mezzo a un livello alto, talvolta persino nobile. C'è un altro aspetto bellissimo di Simone che vorrei sottolineare: egli, pur avendo preso il potere grazie alle manovre di Paolo, alla fine non accetta lo scambio, non rispetta il bieco patto di potere non solo per motivi privati, certo, ma anche perché ha appreso la ragion di stato.

Ti sei fatto guidare, nel preparare questa tua regia, maggiormente dalla musica o dal libretto?

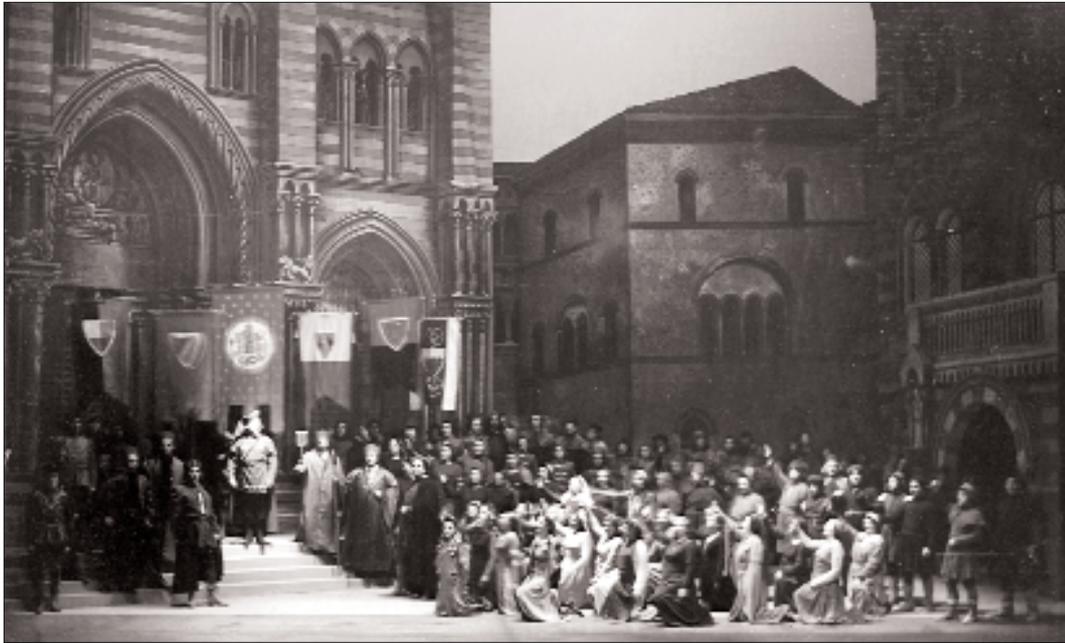
Il libretto, che è scritto certamente in maniera molto intelligente, però non può guidarti per la messa in scena. È la musica che si assume questo compito. Verdi non si limita a mettere in musica il libretto, bensì diventa autore della drammaturgia con la musica. La cosa straordinaria di Verdi è questa: quello che non c'è nel libretto sono i pensieri, i quali invece sono tutti contenuti nella musica. La continua frammentarietà narrativa di questo incredibile melodramma è dovuta al fatto che la musica descrive i pensieri, anche solo con tre note, con una piccola frase. Questa è una cosa fantastica, una sorta di continuo sottotesto, che ti soccorre nel costruire una regia. Per esempio il libretto, talvolta, è un po' noioso, nella sua pedanteria ritmata, mentre la musica non lo è mai, assolutamente. Verdi ha fatto, lo ripeto, una drammaturgia che è regia; una regia che non è però un'indicazione dei movimenti scenici, quanto piuttosto una continua sottolineatura dei pensieri, delle emozioni intime dei personaggi. Per me è stato esaltante lavorare su di un autore con una simile idea del palcosceni-

co, della regia.

Che funzione hanno, nella tua messa in scena, i video?

Assolvono la funzione di costruire, assieme alle luci, una scenografia che evochi i luoghi, gli ambienti, senza essere pedantemente realistica. Tra l'altro, i video ci sono serviti per rendere l'idea della natura ambivalente del mare, quel mare al quale Simone anela come refrigerio prima di morire, ma che è anche un luogo torbido, scuro. Un'immagine ripresa da Francesco Frongia (che ha appunto curato la parte video) è riuscita a incarnare la potenza negativa del mare (che potrebbe essere, in senso traslato, anche quella del bicchiere d'acqua avvelenato fatto bere a Simone), un'acqua che invita a una immersione da suicidio. C'è un unico momento che, così come nell'opera è diverso, è radicalmente differente anche nei video, ossia quando Amelia, nel primo atto, canta uno stranissimo sogno di fiori sull'acqua; questo è l'unico momento a colori del nostro spettacolo, che altrimenti si mantiene sempre su toni in bianco e nero, proprio perché lì anche la musica è a colori. Un'opera, insomma, che ha grande significato fare oggi; tra l'altro sono rimasto fortemente impressionato dai cantanti, che si sono impegnati anche nella recitazione in maniera totale, dandomi soverchia attenzione, e disponibilità a cogliere ogni mio suggerimento.

SIMON BOCCANEGRA ALLA FENICE



Simon Boccanegra. Forniture scenografiche Ercole Sormani, Milano e regia di Augusto Cardì. Venezia, Teatro La Fenice, gennaio 1950. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



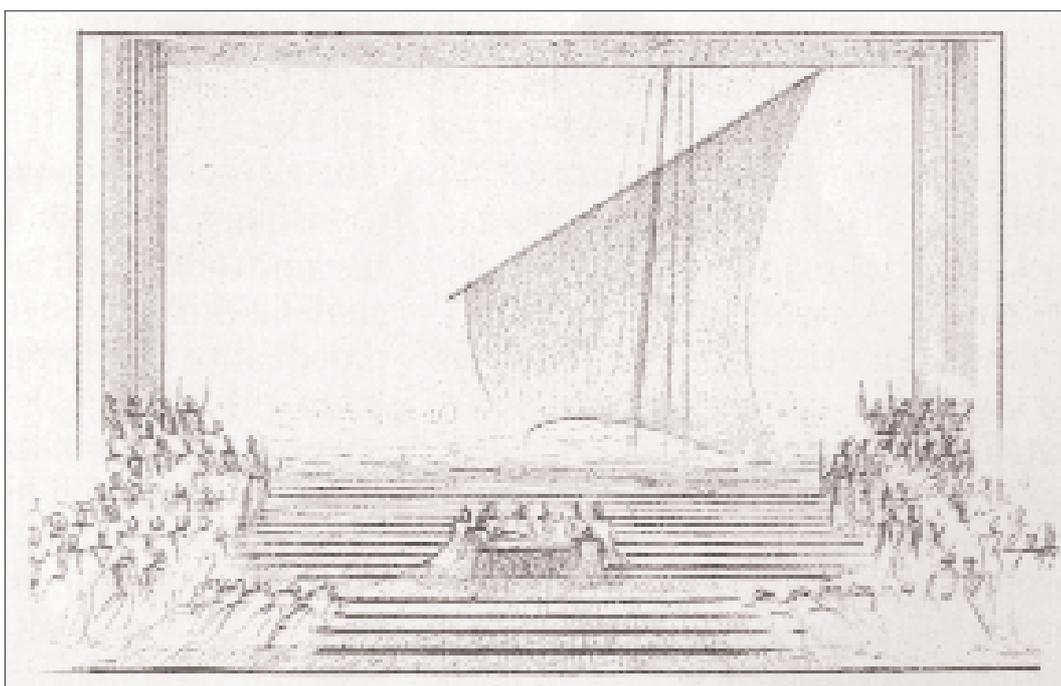
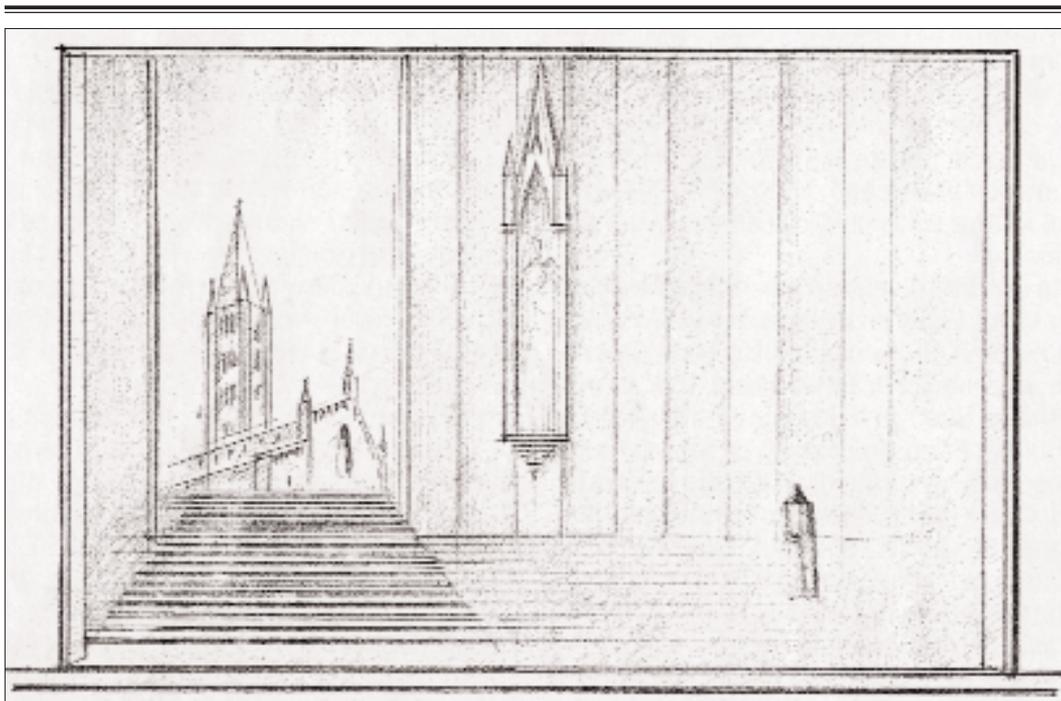
Simon Boccanegra. Scene di Enzo Deho e regia di Renzo Frusca. Venezia, Teatro La Fenice, 1964. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Simon Boccanegra. Scene e costumi di Mischa Scandella, regia di Sandro Bolchi. Venezia, Teatro La Fenice, 1970. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



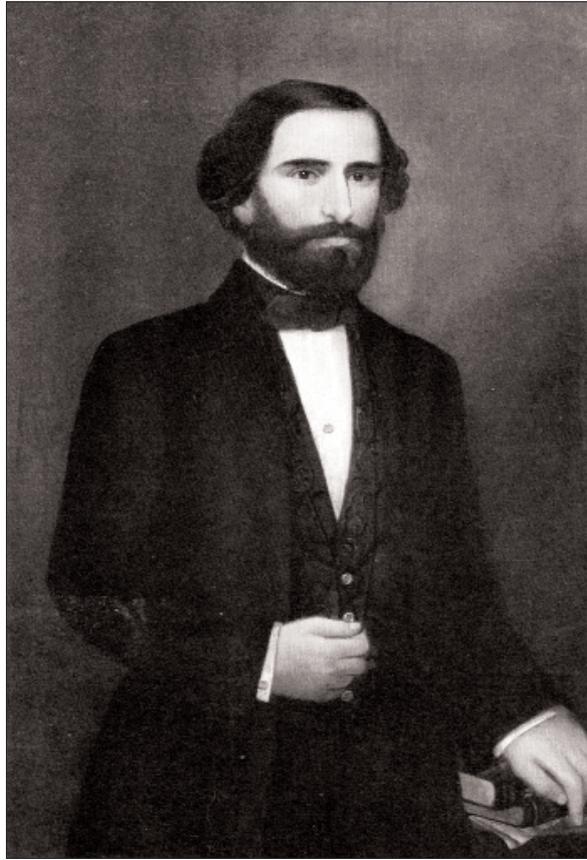
Simon Boccanegra. Scene e costumi di Enrico Frigerio, regia di Giorgio Strehler. Venezia, Teatro La Fenice, 1981. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Pier'Alli, bozzetti per *Simon Boccanegra*. Venezia, Teatro La Fenice, luglio 1991. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Simon Boccanegra. Scene, costumi e regia di Pier'Alli. Venezia, Teatro La Fenice, luglio 1991. (Archivio Storico del Teatro La Fenice).



Giuseppe Verdi. (1843).

GIUSEPPE VERDI

a cura di MIRKO SCHIPILLITI

O le opere per i cantanti, o i cantanti per le opere.¹

Amo l'arte quand'è rappresentata degnamente. [...] Ah il mio cuore, il mio istinto se volete, mi dice sempre la verità: nelle cose un po' incerte lo interrogo, e mi risponde giusto.²

L'arte che manca di spontaneità, di naturalezza e di semplicità non è più arte.³

Conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio; che le masse, che pure hanno molta capacità, abbiano altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno. [...] Io credo all'ispirazione.⁴

GIUSEPPE VERDI

1813

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre⁵ alle Roncole,⁶ frazione del comune di Busseto nel ducato di Parma, figlio di Carlo Verdi (1785-1867), gestore di un'osteria rivendita di vini, e Luigia Uttini (1787-1851), sposi dal 1812. Sia i nonni paterni che materni erano osti, di origini risalenti a famiglie di contadini e commercianti insediatesi nel '700 presso Parma. Grazie alla madre riesce a scampare all'invasione delle truppe austriache.⁷ Ha una sorella di tre anni più giovane, Giuseppa Francesca, mentalmente ritardata per aver contratto una meningite, morta a 16 anni nel 1835.

1821

Iniziati precocemente gli studi musicali con Don Pietro Baistrocchi, organista e maestro elementare alle Roncole, dispone già di una spinetta,⁸ regalatagli per la predilezione dimostrata verso la musica, come testimonia l'iscrizione dell'artigiano Stefano Cavalletti che riparò gratuitamente lo strumento:

La buona disposizione che ha il giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento.

Chierichetto, durante le funzioni si distrae ascoltando l'organo.⁹

1822

Alla morte di Baistrocchi, Verdi gli succede negli incarichi musicali alle funzioni religiose, venendo presto soprannominato "maestrino delle Roncole". Intanto canta nel coro di Madonna dei Prati e si reca periodicamente a Busseto per le lezioni di musica con Lorenzo Gagliardi.

1823

Iscritto al ginnasio gesuita riceverà una formazione umanistica; in adolescenza diventerà un lettore assiduo. Intanto, forse contrariato dal padre, studia composizione e contrappunto col maestro di cappella operista Ferdinando Provesi, organista alla cattedrale di Busseto e direttore della scuola di musica municipale.

1828

Rimane a Busseto, dove fino al 1832 comporrà prevalentemente musica vocale (fra cui le cantate *I deliri di Saul* e *Le lamentazioni di Geremia*), pezzi per la locale So-

cietà filarmonica:¹⁰ marce, sinfonie (brani unici in un movimento), concertati, e una nuova Sinfonia per *Il barbiere di Siviglia* di Rossini. Si tratta di prime esperienze che Verdi non ricorderà con piacere, considerandole in seguito «una farragine di pezzi»: nel 1895 ne distruggerà i manoscritti.¹¹

1831

Ormai al centro della vita musicale cittadina, viene ospitato nella casa di Antonio Barezzi, presidente della Società filarmonica di Busseto, mecenate, musicista dilettante e commerciante, che ammira il talento di Verdi con affetto quasi paterno. Il giovane Giuseppe, conosce così sua figlia Margherita Barezzi, coetanea alla quale impartisce lezioni di canto e pianoforte, futura prima moglie. Barezzi finanzierà gli studi musicali di Verdi in assenza della borsa di studio che il Monte di pietà di Busseto gli concederà solo a partire dal 1833.¹²

1832

Viene bocciato all'esame di ammissione al Conservatorio di Milano, non solo per ragioni musicali (scorretta impostazione pianistica e immatura conoscenza del contrappunto), ma soprattutto per le iscrizioni allora in soprannumero, il superamento del limite d'età di 18 anni e la provenienza da fuori provincia. Consigliato dal violinista Alessandro Rolla, membro della commissione esaminatrice, "capo d'orchestra" alla Scala e amico di Barezzi, studierà per tre anni da Vincenzo Lavigna,¹³ con cui analizzerà partiture (fra cui *Don Giovanni* di Mozart con studio accanito) e dal quale verrà spinto a frequentare concerti e spettacoli:

Studiai con lui fino al 1835. Lavigna era fortissimo nel contrappunto, qualché poco pedante e non vedeva altra musica che quella di Paisiello! [...] Nei tre anni passati con lui non ho visto che canoni e fughe, e fughe e canoni in tutte le salse. Nissuno mi ha insegnato l'istrumentazione ed il modo di trattare la musica drammatica. Ecco cosa fu Lavigna. [...] era dotto ed io vorrei che fossero tutti così i maestri insegnanti.¹⁴

L'aria per due tenori e orchestra *Ch'io la vidi* è fra le prime composizioni di Verdi pervenuteci.

1834

L'ambiente più aperto di Milano amplia molto le prospettive creative di Verdi, che frequenta la Società Filarmonica diretta da Pietro Massini, partecipando come direttore d'orchestra e maestro al cembalo alla *Creazione* di Haydn. Massini procura a Verdi anche un libretto d'opera, che il compositore porta con sé a Busseto, insieme alla promessa di una rappresentazione al Teatro dei Filodrammatici di Milano. Con la morte di Provesi, aspira a diventare suo successore, ma il posto di organista alla cattedrale di Busseto,¹⁵ nonostante le rimostranze e gli scontri con le autorità, non gli viene assegnato, né quello della collegiata. Dovrà rinunciare anche a quello nella cattedrale di Monza.

1836

Esaminato da Giuseppe Alinovi,¹⁶ viene nominato per nove anni insegnante di canto, clavicembalo, pianoforte, organo, contrappunto e composizione alla scuola di musica di Busseto, stipendiato esiguamente dal comune con 657 lire annue. Partecipa alle accademie locali (talvolta a casa di Barezzi), dove vengono eseguite sue composizioni da camera sia strumentali che vocali, fra cui un *Tantum ergo* per voce e organo; fra queste anche alcuni cori a tre voci per le tragedie di Manzoni e *Il 5 Maggio* per voce sola. Si sposa con Margherita Barezzi (1814-1840). Avranno due figli: Virginia Maria Luigia, nata nel 1837 e Icilio Romano Carlo Antonio, nato nel 1838. Entrambi moriranno prematuramente nel 1838 e nel 1839.

1839

Grazie all'aiuto di Massini e all'intermediazione di Vincenzo Merighi, primo violoncello alla Scala, Verdi viene presentato a Bartolomeo Merelli, impresario del teatro milanese, che gli promette di rappresentare una sua opera in occasione delle recite

che la Scala organizzava in beneficenza per il Pio Istituto Teatrale di Milano.¹⁷ Si trasferisce a Milano con la famiglia, conscio dell'importanza di uscire dal ristretto circolo bussetano. A Barezzi, sempre suo finanziatore, scrive:

Lei sa a che siano rivolte le mie mire e le mie speranze. Non certamente la speranza di accumulare ricchezze, ma quella di essere qualche cosa fra gli uomini e di non essere inutile arnese come tanti altri.

Dopo la pubblicazione di una raccolta di *Sei romanze* per canto e piano presso l'editore milanese Canti nel 1838 (che ora pubblica altri tre brani), Verdi viene chiamato da Merelli per inserire la sua opera nella stagione della Scala:

Era una bella offerta: giovine, sconosciuto, mi imbattevo in un impresario che osava mettere in scena un nuovo lavoro senza domandarmi indennizzo di sorta, indennizzo che del resto sarei stato nell'impossibilità di dare. Merelli, arrischiando del suo tutte le spese di messa in scena, mi propose soltanto di dividere per metà quella somma che avrei preso, se in caso di successo avessi venduta l'opera. Né si creda che con ciò mi facesse proposta onerosa: era l'opera di un principiante.

Il 17 novembre debutta felicemente alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*,¹⁸ opera in due atti su libretto di Temistocle Solera, dall'originale di Antonio Piazza offertogli da Massini, con apporti dello stesso Verdi e di Merelli. Nel cast canta Giuseppina Strepponi (1815-1897),¹⁹ futura compagna e moglie di Verdi, fra i primi suoi sostenitori, avendo insistito per la rappresentazione dell'opera. Merelli procura tre nuovi incarichi.

1840

Sul libretto *Il finto Stanislao* di Felice Romani, la seconda opera di Verdi è la commedia *Un giorno di regno*, un fiasco alla Scala, cadendo dopo una sola recita. Oltre all'inadatto soggetto buffo, Verdi viveva un

periodo difficile, che dopo la perdita dei due figlioletti e alcuni problemi di salute, accorpa ora l'insuccesso teatrale alla morte della moglie Margherita, pochi mesi prima, portandolo al diniego per la composizione.²⁰ Solo l'astuzia di Merelli lo riavvicina alla musica con la realizzazione di una nuova opera: *Nabucodonosor*, titolo abbreviato in *Nabucco*. Giulio Ricordi ricostruì insieme al compositore il celebre episodio in cui Verdi torna a comporre, nel racconto autobiografico in *Vita aneddotica di Giuseppe Verdi* di Arthur Pougin:

Ero sfiduciato, né più pensavo alla musica, quando una sera d'inverno [...] m'imbattò in Merelli [...]: «Vedi, ecco qui il libretto di Solera! Un così bell'argomento, e rifiutarlo!...Prendi...leggilo!» [...] Rincai e con un gesto quasi violento, gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomi ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto; senza saper come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso: *Va, pensiero, sull'ali dorate*. Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettao sempre. Leggo un brano, ne leggo due: poi, fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!...Ma sì...Nabucco mi trottava nel capo!...Il sonno non veniva: mi alzo e leggo il libretto, non una volta, ma due, ma tre, tanto che al mattino si può dire ch'io sapeva a memoria tutto quanto il libretto del Solera. Con tutto ciò non mi sentivo di recedere dal mio proposito, e nella giornata ritorno al teatro e restituisco il manoscritto a Merelli. [...] Ritornai a casa col Nabucco in tasca: un giorno un verso, un giorno l'altro, una volta una nota, un'altra volta una frase...a poco a poco l'opera fu composta.²¹

Iniziano gli anni di intensissima attività in cui nasceranno alcuni dei suoi più importanti capolavori:

Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!²²

E cominciano anche le ricorrenti polemiche con le censure degli stati italiani sotto dominio straniero, che volevano frenare ogni incitamento patriottico, specie quando si osservò che le opere di Verdi lasciavano emergere negli ascoltatori sentimenti politici latenti.

1842

In scena alla Scala in primavera, *Nabucco* (dove canta ancora la Stropponi), libretto di Temistocle Solera, è il primo grande successo di Verdi, con 57 repliche in autunno e una serie di rappresentazioni in Europa e America fino al 1851.²³ Con le successive sei opere (da *I lombardi* ad *Attila*) Verdi si assicurerà solide basi economiche, ricompensato anche dall'ampio consenso popolare. Sia per *Nabucco* che per *Un giorno di regno* riceve 4000 lire, oltre alle 2500 per la vendita dei diritti all'editore Ricordi (tanto quanto era stata pagata *Norma* di Bellini). Casa Ricordi diventerà in poco più di quarant'anni l'editore di tutte le sue opere.²⁴ A Milano frequenta il salotto di Giuseppina Appiani e quello del poeta Andrea Maffei e della contessa Clara Spinelli Carrara Maffei, futura grande amica alla quale rimarrà sempre molto legato, e attraverso cui entra in contatto con i movimenti politici contemporanei, aderendo alla causa risorgimentale, e con i liberali barone Ricasoli, Gino Capponi, Giuseppe Giusti e Giovanni Battista Niccolini. Nell'alta società milanese stringe amicizia anche con la Somaglia e la contessa Samoyloff.²⁵ A Bologna conosce Rossini in occasione dell'esecuzione del suo *Stabat Mater* diretto da Donizetti:

Sono stato a visitare Rossini il quale mi ha accolto assai gentilmente e l'accoglienza mi è parsa sincera. Comunque sia, io sono stato contentissimo. Quando penso che Rossini è la reputazione mondiale vivente io mi ammazzerei e con me tutti gli imbecilli. Oh è una gran cosa essere Rossini.²⁶

Verdi stimava moltissimo anche Bellini:

Povero, è vero, nell'armonia e nell'istromentazione, ma ricco di sentimento, e di una tinta melanconica tutta sua propria! Anche nelle opere sue meno conosciute, nella *Straniera*, nel *Pirata*, vi sono melodie lunghe, lunghe, lunghe, come nessuno ha fatto prima di Lui. E quanta verità e potenza di declamazione come nel duetto tra Polione e Norma! E quanta altezza di pensiero nella prima frase dell'Introduzione di *Norma*; seguita dopo poche battute da un'altra frase, male istromentata, ma che nessuno ha mai fatto altra più celestiale!

1843

Su libretto di Solera alla Scala va in scena *I lombardi alla prima crociata*, dal poema di Tommaso Grossi. È un trionfo, tuttavia non confermato alla Fenice di Venezia («Un gran fiasco, uno di quei fiaschi veramente classici»).

1844

Il Conte Mocenigo, presidente degli spettacoli al Teatro La Fenice di Venezia (città «bella, è poetica, è divina, ma...io non ci starei volentieri»²⁷), propone a Verdi una nuova opera.²⁸ Per la Fenice, tra i più importanti palcoscenici europei, concorrente diretto della Scala e del San Carlo, Verdi compone *Ernani*, libretto del muranese Francesco Maria Piave (che invece aveva pronto un *Cromwell*), su soggetto scelto dallo stesso compositore, da Victor Hugo («Oh, se si potesse fare l'Hernani, sarebbe una gran bella cosa!»). Le modalità di lavoro di Verdi sono peculiari:

In ciò che riguarda l'istromentazione, io sono solito farla incominciare le prove a cembalo. Io per sistema faccio l'istromentale durante le prove a cembalo, e lo spartito non è mai interamente finito che all'anti-prova generale.²⁹

Ma è soprattutto il rapporto con i librettisti, che in una strettissima collaborazione gestita dal compositore al fine di assicurare una corretta drammaturgia («è bene che poeta e maestro sentano all'unisono!»³⁰),

trova fin d'ora un carattere mai più abbandonato:

Il Sig. Piave non ha mai scritto, e quindi è naturale che in queste cose manchi. [...] Per quanta poca esperienza io mi possa avere, vado nonostante in teatro tutto l'anno, e sto attento moltissimo: ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fossero state miglior distribuzione dei pezzi, meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali... insomma se vi fosse stato maggior esperienza sì nel poeta che nel maestro. Tante volte un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbe bellissima in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato.⁵¹

In questo genere di composizioni non c'è effetto se non c'è azione, quindi parole sempre meno che si può. [...] In quanto alla durata dei pezzi, la brevità non è mai un difetto. [...] Se Ella darà un'occhiata ai libretti da me musicati vedrà che sono trattati con tutte le libertà e senza essere rispettate le solite convenienze. Qualche volta per verità ardisco fare alcune operazioni, ma questo lo faccio per l'effetto generale della cosa ma non mai per me, perché scrivere un duetto e un'aria o su un metro o sull'altro per me è l'istessa cosa. Le raccomando la brevità perché questa è voluta dal pubblico.⁵²

Il 9 marzo *Ernani* alla Fenice è subito uno storico grande successo (nonostante la non buona esecuzione), rappresentando anche il primo legame con gli ideali risorgimentali attribuito a Verdi. Il giornale veneziano «Il Gondoliere» riporta che

Le ultime sue note inebbriarono, ben quattro volte, gli animi sin de' gravi aristarchi e delle severe matrone. Negli atri, nelle vie, nelle sale, nei geniali convegni stanno sul labbro di tutti i nuovi canti... La musica è sparsa di soavi melodie, di eletti accordi, di splendida istrumentazione.

Suo assistente e copista diventa l'allievo

bussetano – l'unico che ebbe Verdi – Emanuele Muzio (1825-1890).⁵³ Lavora assiduamente per le repliche dei *Lombardi alla prima crociata*. A Roma, al Teatro Argentina, viene rappresentata *I due Foscari* con un certo successo. Donizetti, ascoltata l'opera, scrive:

Verdi ha grande ingegno. Manca di fantasia per trovare la prima battuta di un pezzo; una volta trovata, però, va avanti divinamente. Egli farà dei voli rapidi. A mio vedere andrà avanti assai. Io aveva ragione di dire che Verdi avea talento! E si i Due Foscari non formano il suo bello che a lampi... Invidia a parte, ché non lo conosco, è l'uomo che brillerà.

All'intenso lavoro di compositore si affiancano frequenti disturbi di salute, allo stomaco (gastrite) e alla gola, nonché alcuni momenti di depressione. Inizia la stesura dei Copialettere, riportanti le bozze di molte lettere, curando così con estrema attenzione la propria corrispondenza. Acquista i primi poderi intorno a Busseto.

1845

Dopo gli attriti con Merelli a causa della scarsa attenzione agli allestimenti della Scala, con un mal realizzato ma felicemente applaudito debutto di *Giovanna d'Arco* (libretto di Solera da Schiller), per 24 anni Verdi non concederà più prime esecuzioni delle proprie opere al teatro milanese. *Alzira* (libretto di Salvatore Cammarano dal dramma di Voltaire) va in scena al San Carlo di Napoli con successo, ma sarà un fiasco alla Scala nel 1847. A Busseto acquista Palazzo Dordoni, dove si stabilirà dal 1849, e la tenuta di Sant'Agata, dove vivrà dal 1851. Aveva iniziato presto ad arricchirsi economicamente. Dopo *Un giorno di regno* e *Nabucco*, aveva guadagnato 12000 lire per *Ernani* e per *I Lombardi*, 18000 sia per *Attila* che per *Macbeth*, in seguito 20000 franchi per *I Masnadieri* a Londra e 5000 franchi per *Jerusalem* a Parigi più 8700 per i diritti di pubblicazione e rappresentazione. Si preparano le traduzioni francesi dei *Lombardi*, *Ernani* e *Nabucco*; *Il finto Stanislao* viene accolto be-

ne al Teatro S. Benedetto di Venezia; giungono proposte per opere a Madrid e San Pietroburgo.

1846

La seconda opera di Verdi rappresentata in prima assoluta al Teatro La Fenice di Venezia è *Attila* (libretto di Temistocle Solera dal dramma di Zacharias Werner) con qualche dissenso iniziale, ma con i consensi della propaganda risorgimentale.⁵⁴ Verdi si dimostra molto interessato alla ricostruzione storica, ma anche a certe scelte musicali:

[Le bande] non hanno più il prestigio della novità e sono controsensi perpetui, e frastuoni; poi delle marce io ne ho fatte: una guerriera nel *Nabucco*, ed un'altra solenne e grave nella *Giovanna* che non farò mai più le migliori. E che non si può fare un'opera grandiosa senza il frastuono della banda?...E il *Guglielmo Tell*, ed il *Roberto il Diavolo* non sono grandiose? Pure non hanno banda! Ormai la banda è una provincialata da non usarsi più nelle grandi città.

Attila è un successo anche in altri teatri italiani, da Firenze a Ferrara, Reggio Emilia, Livorno, Rovigo, Vicenza, Trieste, Cremona.

1847

Con successo, al Teatro La Pergola di Firenze debutta *Macbeth*, su libretto di Piave e Andrea Maffei tracciato dallo stesso Verdi:

Eccoti lo schizzo del Macbet. Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori del comune. Lo schizzo è netto: senza convenzione, senza stento, e breve. Ti raccomando i versi che essi pure siano brevi: quanto più saranno brevi e tanto più troverai effetto... Nei versi ricordati bene che non vi deve essere parola inutile: tutto deve dire qualche cosa.⁵⁵

Macbeth fa il giro delle città italiane, fra le

prime Venezia, Padova, Vicenza, Brescia, Bergamo. A Londra *I due Foscari* sono un grande successo («Un successo così straordinario non si è mai visto a Londra») come la nuova opera *I Masnadieri*, che debutta al Her Majesty's Theatre (libretto di Andrea Maffei da Friedrich Schiller), prima opera di un italiano di allora composta espressamente per gli inglesi. È a Londra che Verdi conosce Mazzini. A Parigi segue l'allestimento di *Jerusalem*, rifacimento dei *Lombardi alla prima crociata*. Qui rivede Giuseppina Strepponi e se ne innamora.⁵⁶ Inizia così la lunga convivenza con la donna che sarà per lui anche prezioso e attento assistente e consigliere, collaboratrice persino nella stesura di alcuni libretti. Con lei – la «Peppina» – risiede a Passy, vicino Parigi.

1848

A Parigi firma una petizione di italiani residenti in Francia a favore del governo provvisorio lombardo: è il suo primo gesto politico. I moti rivoluzionari lo richiamano in Italia, partecipe alla vita politica:

Onore a questi prodi! Onore a tutta l'Italia che in questo momento è veramente grande! L'ora è suonata, siine pur persuaso, della sua liberazione. È il popolo che la vuole: e quando il popolo vuole non avvi potere assoluto che le possa resistere. Potranno fare, potranno brigare finché vorranno quelli che vogliono essere a viva forza necessari ma non riesciranno a defraudare i diritti del popolo. Sì, sì, ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana. Cosa dovrebbe essere? Tu mi parli di musica!! Cosa ti passa in corpo?...Tu credi che io voglia ora occuparmi di note, di suoni?...Non c'è né ci deve essere una musica grata alle orecchie degli Italiani del 1848. La musica del cannone!⁵⁷

Al Teatro Grande di Trieste va in scena *Il Corsaro*, libretto di Francesco Maria Piave da Byron, ma con esiti disastrosi, sia di pubblico che di critica, cancellato dal cartellone dopo tre recite.

1849

Accantonato un progetto per un'opera dall'*Assedio di Firenze* di Guerrazzi, su libretto di Salvatore Cammarano *La battaglia di Legnano* va in scena al Teatro Argentina di Roma, unica opera verdiana di taglio propagandistico, scritta interamente a Parigi durante i moti rivoluzionari a favore della Repubblica romana. Scrive su proposta di Mazzini l'inno rivoluzionario *Suona la tromba* su testo di G. Mameli. Commenta la situazione politica:

Della nostra povera Italia non so cosa dire di consolante! [...] Cosa mai sperare da tutti questi intrighi diplomatici, dal prolungamento dell'armistizio? [...] La Lombardia diventerà un deserto, un cimitero. Dopo si dirà che la nazione estenuata di tutti i mezzi, può chiamarsi felice di appartenere al paterno governo austriaco. Iddio li benedica [...] Che bella Repubblica!⁵⁸

È a Napoli con Barezzi per le recite di *Luisa Miller* al Teatro San Carlo, la nuova opera che dopo le prime incerte recite acquista successo. A Napoli il lavoro non fu mai facile (Verdi critica «l'indegno modo di procedere»), per i pettegolezzi, gli assilli della censura, i problemi contrattuali:

I grandi successi sono difficili a Napoli, e soprattutto per me.

1850

Ha in mente molti progetti per Ricordi e per La Fenice. Riceve proposte per soggetti shakespeariani come *La tempesta* e *Amleto*, meditando anche su un *Re Lear*. Si concentra tuttavia su *Le roi s'amuse* di Victor Hugo, per Venezia, e con Piave concorda *Stiffelio* (dalla commedia francese di Emile Souvestre e Bourgeois). Pur con pesanti modifiche della censura, *Stiffelio* viene rappresentata al Teatro Grande di Trieste, ma con scarsi esiti. Andrà in scena a Firenze, Roma e Napoli col nuovo titolo di *Guglielmo Wellingrode*. Sono anni di frenetica attività, che a Verdi non risparmiano stress e problemi di salute («Oh se potessi non lavorare!»⁵⁹). Estremamente prolifico, fa della rapidità di scrittura un suo punto di for-

za:

Per scriver bene occorre poter scrivere rapidamente, quasi d'un fiato, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire, l'abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre un'opera a lunghi intervalli con musica a mosaico, priva di stile e di carattere!

Una modalità di lavoro che continuerà a confermare, come ricorderà la Strepponi:

Egli non potrebbe comporre le sue Opere a pezzi e bocconi, con pause in mezzo. Mastica ben bene il soggetto prima di dare mano alla musica. *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata* etc. furono scritte in poco tempo, tutte d'un fiato, sotto la sferza di un'attività febbrile.⁴⁰

1851

Muore la madre, mentre i rapporti col padre si fanno difficili. La cosiddetta «trilogia popolare verdiana» (*Rigoletto-Trovatore-Traviata*) viene inaugurata felicemente dal successo di *Rigoletto* al Teatro La Fenice, dopo ripetute modifiche al libretto di Piave e al soggetto di Hugo (che Verdi ammirava) volute dalla censura austriaca:

Il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche.⁴¹

Moltissime le recite a Venezia, l'opera farà il giro dei teatri italiani⁴² ed esteri (Austria, Germania, Ungheria, Boemia) e rimarrà un punto di riferimento per lo stesso autore:

A me pare che il miglior soggetto in quanto a effetto che io abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto sul merito letterario e poetico) sia *Rigoletto*. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio.⁴³

Intanto vanno e vengono ancora i progetti per un *Re Lear*, mai realizzato, nonostante le trattative con i librettisti Salvatore Cammarano e Antonio Somma. Insofferente per

i pettegolezzi dei bussetani, riparte per Parigi. Trasferisce la sua residenza nella periferica tenuta di Sant'Agata, dove tuttavia risiederà stabilmente solo dal 1857 dopo i frequenti viaggi in Francia:

Io che darei tutto per un po' di pace e che faccio di tutto per tenerla, non posso riscirvi: ho un bel girare di paese in paese, dalle città rumorose alle campagne quasi disabitate.⁴⁴

Il clima bussetano non gli fu mai gradito:

Un paese che ha il mal vezzo d'intricarsi spesso degli affari altrui, e disapprovare tutto quello che non è conforme alle sue idee.

Era ritenuto un "prodotto del posto", nonostante i passati scontri:⁴⁵

Molti parlando di me van sussurrando una frase non so se più ridicola od indegna...: L'abbiam fatto noi! Parole che mi sono balzate all'orecchio. [...] Ripeto che ciò è ridicolo e indegno. Ridicolo perché io posso rispondere: «Perché non fate gli altri?».

Inoltre rimarrà oggetto di pettegolezzo per la convivenza con la Strepponi:

In casa mia vive una signora libera, indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto da ogni bisogno. Né io né Lei dobbiamo a chicchessia conto delle nostre azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano tra noi? Quali gli affari? Quali i legami? Quali diritti che io ho su di Lei, ed Ella su di me? Chi sa s'Ella è o non è mia moglie? [...] Chi sa se ciò sia bene o male? Perché non potrebbe anche essere un bene? E fosse anche un male chi ha diritto di scagliarci l'anatema? Bensi io dirò che a Lei, in mia casa, si deve pari anzi maggior rispetto che non si deve a me, e che a nessuno è permesso mancarvi; che infine Ella ne ha tutto il diritto, e pel suo contegno, e pel suo spirito, e pei riguardi speciali e a cui non manca verso gli altri.⁴⁶

1852

Stipula un contratto con l'Opéra di Parigi, sperando in un *Re Lear*, ma Scribe e Duveyrier gli propongono un libretto in realtà già scritto per il *Duca d'Alba* di Donizetti.⁴⁷ La scelta cade comunque su un soggetto italiano, *I vespri siciliani*.

1853

A Parigi assiste a *La signora delle camelie*, dramma teatrale di A. Dumas figlio, che sarà fonte di *Traviata*. A *Rigoletto* seguono infatti il *Trovatore*, acclamato trionfalmente al Teatro Apollo di Roma, e *Traviata*, ancora alla Fenice, inizialmente un insuccesso, ma applaudita l'anno seguente al teatro veneziano di S. Benedetto:

La Traviata, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti?...Il tempo giudicherà.⁴⁸

È un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto pei costumi, pei tempi e per mille altri goffi scrupoli, io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridarono quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene, io era felice di scrivere il *Rigoletto*.

Molti saranno i soggiorni nella capitale francese. Fino al 1857 vi rimarrà per *I vespri siciliani*, recandosi in Italia solo per il Natale del 1855 e nella primavera 1856.

1855

Il conte Mocenigo assegna a Verdi una nuova opera per La Fenice. In occasione dell'esposizione universale, *I vespri siciliani* vanno in scena all'Opéra di Parigi con grandi entusiasmi, e in seguito al Teatro Ducale di Parma, mutandone il titolo in *Giovanna da Guzman*. Verdi riesce ad adattarsi alle esigenze francesi, nonostante alcune sue rimostranze:

Due cose mancheranno sempre all'Opéra: il ritmo e l'entusiasmo. [...] ma la colpa è anche un po' di voi altri Francesi, che mettetevi dei ceppi ai piedi agli artisti col vostro bon gout...comme il faut etc, etc. Lasciate alle arti libertà completa, e tollerate difetti

nelle cose d'ispirazione. Se spaventate l'uomo di genio con la critica compassata e meschina Egli non si abbandonerà mai, e gli toglierete il naturale e l'entusiasmo.⁴⁹

L'autorità del compositore e il rispetto del testo originale sono fondamentali:

È la strada che condusse al barocco e al falso l'arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i cantanti si permettevano creare (come dicono ancora i francesi) le loro parti e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No: io voglio un solo creatore, e m'acconto che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello ch'è scritto; il male sta che non s'eseguisce mai quello ch'è scritto.

Io non ammetto né ai Cantanti né ai Direttori la facoltà di creare, che come dissi, è un principio che conduce all'abisso.

Fu sempre attento alla difesa del diritto d'autore, richiedendo compensi per ogni forma di utilizzo delle proprie musiche, penalità per i tagli, scegliendo in prima persona in quali teatri si poteva o non si poteva rappresentare una sua opera, stipulando con accuratezza i contratti:

Cosa divento io allora? Un operajo, un giornaliero che porta la sua merce alla Casa, e che la Casa sfrutta come le pare e piace! – Non è quello che voglio io [...] Se avessi voluto fare il Mercante, nissuno m'avrebbe impedito di scrivere dopo la *Traviata* un'opera all'anno, e formarmi una fortuna tre volte maggiore di quella che ho! Io aveva altri intendimenti d'arte.⁵⁰

Io ho il diritto che le mie opere, come da contratti, vengano eseguite come le ho scritte.⁵¹

Stabilisce così una nuova autonomia del compositore e nuovi rapporti con teatri ed editori, contestando la mancanza di adeguate leggi o trattati fra stati e premendo sul ducato di Parma affinché stipuli accordi

internazionali per la tutela dei diritti d'autore: in Spagna si copiavano le partiture prestate dagli editori, in Inghilterra si rischiava di essere eseguiti gratis. Nel 1882 contribuirà insieme ad altri autori alla nascita della Società Italiana di Autori ed Editori (SIAE) a Milano.

1856

Dopo iniziali incertezze («Non so dopo l'opera di Parigi [*I vespri siciliani*] quando mi verrà voglia di scrivere una nota»), cominciano le trattative col presidente della Fenice Giobatta Tornielli per la nuova opera: sarà *Simon Boccanegra*, su libretto di Francesco Maria Piave (e qualche consiglio di Somma) da un cupo dramma storico di García Gutiérrez. In una lettera al librettista ne fa cenno per la prima volta da Parigi, dove era impegnato per le rappresentazioni in francese del *Trovatore*. Qui si avvale anche della collaborazione librettistica del professore di diritto Giuseppe Montanelli, pensando anche a un testo in prosa «per fare una novità», idea successivamente abbandonata. La censura austriaca preme per controllare i testi, ma Verdi ribatte:

Nel libretto non si porrà né un concetto né una parola cambiata. Cosa importa se per ora sia in prosa o in versi? E 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. Ciò non può farsi se noi non siamo insieme.⁵²

A Venezia revisiona *Stiffelio* e inizia quindi a comporre *Simon Boccanegra*, mostrandosi subito sensibile alla rappresentazione:

Cura molto le scene. Le indicazioni sono abbastanza esatte, nonostante mi permetto alcune osservazioni. Nella prima scena, se il Palazzo Fieschi è di fianco, bisogna che sia ben in vista di tutto il pubblico, perché è necessario che tutti veggiano Simone quando entra in casa, quando viene sul balcone, e stacca il lanternino: credo d'aver avuto un effetto musicale che io non voglio perdere causa la scena.⁵³

1857

Il 12 marzo al Teatro La Fenice *Simon Boccanegra* va in scena per la stagione di Carnevale, prima versione dell'opera. Non è un successo, e in pochi anni viene abbandonata dai teatri:

Ho fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande di quello della *Traviata*. Credevo di aver fatto qualcosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato.⁵⁴

Più tardi Verdi aggiungerà:

Sono ora tranquilli i veneziani? Chi avrebbe mai detto che questo povero *Boccanegra*, buona o cattiva opera che sia, dovesse sollevare tanto diavolezzo? Sta pur tranquillo che non mi formalizzo più di niente, né degli ebrei passati presenti e futuri, né dei nemici convertiti, e trovo, come te, il mondo bello.

Ma la «Gazzetta privilegiata di Venezia» riporta:

La musica del *Boccanegra* è di quelle che non fanno subito colpo. Ella è assai elaborata, condotta col più squisito artificio e si vuole studiarla nei suoi particolari. Da ciò nacque che la prima sera ella non fu in tutti compresa, e se ne precipitò da alcuni il giudizio; giudizio aspro, nemico che, nella forma con cui si è manifestato, e rispetto a un uomo che chiamasi Verdi, uno dei pochi, che rappresenti di fuori le glorie dell'arte italiana, che compose il *Nabucco*, i *Lombardi* e tanti altri capolavori, i quali fecero e fanno il giro del mondo, ben sapeva parere, per non dire altro, strano e singolare. Ciò che può in qualche modo spiegare quella prima e sinistra impressione è il genere della musica forse troppo grave e severa, quella tinta lugubre che domina lo spartito, e il prologo in ispecie. Varii pezzi nobili e il magistrale artificio del finale sono bellezze di primo ordine, che la seconda sera perfettamente si intesero... Onorando l'opinione di tutti, e poiché quella del pubblico non è, in questa occasione, chiara abbastanza, abbiamo detto sul lavoro di Verdi

liberamente la nostra, anche perché fondata sul voto delle più competenti persone, che tutte si accordano a levarne al cielo massime la fattura. Non nascondiamo però che tutti non sono del nostro avviso, e che il Verdi, o almeno la sua opera, ha non pochi avversari; ma, per onor del nostro gentile paese, dobbiamo pur dichiarare che certi segni di sfavore, troppo eloquenti e aperti, non mossero da labbri veneziani. Fu una importazione da fuori. Il pubblico di Venezia è umano, intelligente, cortese, si rispetta e rispetta gli ingegni.

Diretto da Angelo Mariani, a Rimini *Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio* per problemi di censura) non ottiene successo. Verdi conduce una vita abbastanza isolata a Sant'Agata (gli amici l'avevano soprannominato «l'orso di Busseto»), conservando rapporti solo con Barezzi e rifiutando di presiedere la Società Filarmonica di Busseto:

Quale male avvi se io vivo isolato? Se io credo bene di non far visite a chi porta titoli? Se io non prendo parte alle feste, alle gioie altrui? Se io amministro i miei fondi perché mi piace e mi diverte?⁵⁵

A Sant'Agata fissa la nuova dimora per il padre Carlo, che curerà le questioni amministrative della proprietà, segue con molta dedizione le attività contadine della propria tenuta («Il suo amore per la campagna è diventato mania, raptus, furore», scriverà la moglie):

Da mattina a sera sono sempre fra campi, boschi, in mezzo a paesani, a bestie. Si sveglia alle quattro e mezzo, gestisce la corrispondenza e compone, dopo pranzo si occupa della tenuta:

Il Maestro compone ordinariamente nella sua camera da letto con artistica profusione. [...] Alto di persona, snello, vigoroso, dotato di una ferrea salute, come di una ferrea energia di carattere, egli promette un'eterna virilità.⁵⁶

È una personalità molto riservata: ritroso,

schivo, modesto, sensibile e generoso, spirito indipendente e libero ma che sapeva far valere le proprie ragioni. Amava le risate fra amici ed era appassionato di biliardo. Così lo ritrasse Hanslick:

Qualcosa d'infinitamente mite, modesto e aristocratico nella stessa modestia, riluce nella figura di quest'uomo, che la fama non ha reso vanitoso, gli onori non arrogante, l'età non bisbetico.

E Rossini aggiunse:

Un compositore col casco, ha carattere melanconicamente serio, ha colorito fosco e mesto, che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua, ed è apprezzabilissimo appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo.

1859

Alla Scala viene ripreso *Simon Boccanegra*, ma anche qui è un fiasco oltremisura, come testimonia la «Gazzetta musicale» di Milano:

La storia della prima rappresentazione del *Boccanegra* è fra le più strane che ricordino i miserandi fasti del fiasco: la più cattiva e scorretta composizione musicale, posta sulle scene d'un grande teatro, dinanzi ad un pubblico che gode giusta fama d'intelligente e d'imparziale, non avrebbe potuto meritarsi un accoglimento di quella fatta: accoglimento tale di fischi, di risate e di apostrofi, da non permettere la materiale udizione di buona parte dell'opera. Quasi tutto il giornalismo milanese con lodevole rettitudine, ha dichiarato in nome del pubblico che quelle prime animosità erano tutte per l'esecuzione, talmente sconcia in alcune parti da sfornare i più bei concetti e tutte le intenzioni dell'autore.

Confermato da Verdi:

Il fiasco di *Boccanegra* a Milano doveva essere, ed è stato. Un *Boccanegra* senza *Boccanegra*, tagliate la testa ad un uomo e poi riconoscetelo se potete! Tu ti meravigli del-

la sconvenienza del pubblico? A me non sorprende affatto. Egli è sempre felice quando può arrivare a fare scandalo. [...] Il *Boccanegra* non è inferiore a tante altre mie opere più fortunate di questa, perché per questa abbisogna forse esecuzione più finita, ed un pubblico che voglia ascoltare. Triste cosa il teatro!!⁵⁷

L'opera risveglia tuttavia gli animi patriottici nello slogan "Viva VERDI", acronimo di Vittorio Emanuele Re D'Italia. Dopo le pressioni e i cambiamenti voluti dalle censure preunitarie del 1858, *Una vendetta in dominio* viene mutata in *Un ballo in maschera* (libretto di Antonio Somma) debuttando al Teatro Apollo di Roma invece che al San Carlo di Napoli. Alla prima le grida di "Viva VERDI" si mescolano agli applausi. Non si trattava solo di identificare ideali risorgimentali nelle opere di Verdi, ma anche valori morali su cui si stava fondando la coscienza nazionale della società italiana di allora. Verdi esulta per Garibaldi, i moti rivoluzionari italiani trovano la sua adesione, acquista armi per i dimostranti della Seconda Guerra d'Indipendenza, raccoglie fondi per le famiglie dei caduti. L'armistizio di Villafranca trova la sua disapprovazione; rifiuta la proposta di musicare un Canto per Napoleone, che intanto appoggia gli italiani:

Spero si presenteranno, e presto, altre circostanze per onorare, come meglio saprò, l'Uomo che ha promesso liberar l'Italia da ogni straniero.

A Busseto viene eletto rappresentante all'assemblea delle provincie parmensi e si reca come delegato dal Re a Torino; incontra Cavour. Dopo undici anni di convivenza si sposa con Giuseppina Strepponi nella piccola chiesa valdostana di Collonges-sous-Salève⁵⁸ con grande riservatezza (testimoni il campanaro e il cocchiere).

1861

Dopo le insistenze di Cavour, Verdi viene nominato membro della Camera dei Deputati nell'appena nato parlamento italiano,

deputato a Borgo S. Donnino (Fidenza):

Se i miei scarsi talenti, i miei studi, l'arte che professo mi rendono poco atto a questa sorta d'uffizi, valga almeno il grande amore che ho portato e porto a questa nostra nobile ed infelice Italia.⁵⁹

Trasferitosi a Torino, dopo la morte dello statista frequenterà saltuariamente le sedute parlamentari, fino a dimettersi dalla carica nel 1865:

La mia vita pubblica non esiste. Son deputato, è vero, ma fu per sbaglio. [...] Non avevo mai visto il Conte di Cavour ed ero ansiosissimo di conoscerlo. [...] Egli m'ascoltava attentamente e quando gli descrissi la mia inettitudine ad essere deputato [...] lo feci in modo così bizzarro ch'egli diede in un gran scoppio di risa. Bene, dissi fra me, son riuscito. Allora egli cominciò a ribattere una per una le mie ragioni, e ne aggiunse alcune che mi fecero un certo senso. Io soggiunsi: ebbene Signor Conte, accetto; ma alla condizione che dopo qualche mese io darò la mia dimissione. Sia, rispose, ma me ne farete prima cenno [...] Più volte volli dare le dimissioni [...] ma ora per una cosa ora per un'altra io sono ancora deputato.⁶⁰

1862

All'esposizione universale di Londra partecipa con l'*Inno delle nazioni* per soprano, coro e orchestra, su testo di Boito, eseguito al Her Majesty's Theatre. È l'occasione del primo incontro con il giovane ventenne letterato scapigliato. Inizia un periodo di produzioni estere: in Russia visita Mosca e San Pietroburgo, dove dopo l'enorme successo riscosso con *Il Trovatore* al Teatro Imperiale, è *La forza del destino* a debuttarvi con altrettanti consensi, ma alla quarta recita viene contestata dai sostenitori di Michail Glinka. Verdi viene insignito dell'Ordine Imperiale e Reale di S. Stanislao.

1863

Con la Strepponi visita la Spagna, in occasione delle recite a Madrid di *La forza del*

destino, recandosi all'Escorial, a Siviglia, Cordoba, Cadice, Granada. L'opera va in scena a Roma con il titolo *Don Alvaro*. A Parigi spera di diventare direttore del Theatre-Italien.

1864

Dopo la morte di Meyerbeer viene nominato membro dell'Académie des Beaux Arts.

1865

Nella versione francese *Macbeth* viene rappresentato al Theatre Lyrique, ma è un fiasco. Da novembre, fino a marzo dell'anno venturo è a Parigi per la stesura del libretto di *Don Carlos*.

1867

È ancora all'Opéra per la produzione di *Don Carlos*, accolto senza grossi consensi. Ma continua a diffidare dell'ambiente francese, iniziando una serie di contrasti con l'orchestra del teatro parigino:

Io credo all'ispirazione: voi altri alla fattura; ammetto il vostro criterio per discutere: ma io voglio l'entusiasmo che a voi manca per sentire e giudicare. Voglio l'Arte in qualunque siasi manifestazione, non l'amusement, l'artificio ed il sistema che voi preferite.⁶¹

Ottima cosa sarebbe il Teatro di repertorio, ma non lo credo realizzabile. Gli esempi dell'Opéra e della Germania hanno per me pochissimo valore perché in tutti questi teatri gli spettacoli sono deplorabili. All'Opéra splendida la mise en scène, superiore per esattezza di costume e di buon gusto a tutti i Teatri, ma la parte musicale pessima. Cantanti sempre mediocrissimi, orchestra e coro svogliati e senza disciplina. Io ho sentito a quel teatro spettacoli a centinaia, e mai e poi mai una buona esecuzione musicale ma in una città di 3000000 d'abitanti vi sono sempre duemila persone per riempire la sala anche con cattivo spettacolo.⁶²

Diretto da Angelo Mariani, a Bologna *Don Carlo* nella versione tradotta in italiano, ri-

scuote invece vivo successo. Verdi inizia a recarsi periodicamente a Genova in villeggiatura presso un appartamento appositamente acquistato a palazzo Sauli, che frequenterà ripetutamente d'inverno. Muore il padre Carlo. Adotta col nome di Maria la figlia di un suo cugino paterno, Filomena, di 7 anni, che studierà in un collegio torinese e sposerà a 18 anni il notaio bussetano Alberto Carrara: sarà lei l'erede universale del Maestro, garantendo l'attuale discendenza. Con i suoi 5 figli costituiva la famiglia di Verdi.

1868

Restituisce la croce di commendatore al Ministro dell'Istruzione Broglio, che non l'aveva menzionato in una lettera a Rossini sulla riforma dei Conservatori:

Benché ignorante in musica (come Ella stessa lo dice e lo crede) sentenza che da quaranta anni non si è più fatta un'opera in Italia. Perché allora si manda a me questa decorazione? Vi è certamente un equivoco nell'indirizzo e ve la rimando.

Alla morte di Rossini Verdi progetta una *Messa da Requiem* composta dai «più distinti maestri italiani» dell'epoca⁶⁵ per l'anniversario della scomparsa. Viene realizzata ma non eseguita, in mancanza di fondi:

Un gran nome è scomparso dal mondo! Era la riputazione la più estesa, la più popolare dell'epoca nostra, ed era gloria italiana!⁶⁴

Per l'occasione scrive un *Libera me*, che finirà invece nella *Messa da Requiem* composta in memoria di Alessandro Manzoni nel 1874. Verdi lo incontra attraverso la mediazione di Clarina Maffei:

Lo stimo e venero quanto si può stimare e venerare su questa terra e come uomo e come altissimo e vero onore di questa nostra sempre travagliata patria.⁶⁵

Cosa potrei dirvi del Manzoni? Come spiegarvi la sensazione dolcissima, indefinibile, nuova, prodotta in me, alla presenza di

quel Santo, come voi lo chiamate? Io me gli sarei posto in ginocchio dinanzi, se si potessero adorare gli uomini.⁶⁶

A Busseto si inaugura il nuovo teatro, che onora Verdi con un busto appositamente realizzato. Ma Verdi non presenzia alla cerimonia, continuando a diffidare dei bussetani, con i quali non manteneva rapporti da dodici anni.⁶⁷

1869

Alla Scala va in scena con successo una nuova versione della *Forza del destino*. In questa circostanza, attraverso la mediazione della contessa Maffei, Verdi incontra per la prima volta il direttore d'orchestra Franco Faccio, dimostrandogli subito stima. Non presenzia invece alle rappresentazioni dell'opera a Napoli, a causa del rifiuto di adottare per l'intonazione il diapason in uso in Francia. L'unificazione del diapason a livello europeo rimarrà una sua costante preoccupazione.⁶⁸

1871

Gli viene proposta la direzione del Conservatorio di Napoli, ma rifiuta l'invito, non ritenendo di avere la possibilità di potersi dedicare con costanza a un tale impegno. Non è affatto indifferente ai problemi allora sollevati sull'istruzione musicale, e viene chiamato – invano – a presiedere un'apposita commissione ministeriale:

Ho ragione di credere esservi nei nostri istituti musicali studj che dovrebbero essere severissimi e sono mal fatti, e che si perde un tempo, che riesce alla fin fatale, ad insegnare quello che non si può insegnare, a ridurre l'arte a sistema, e collo scopo (scopo che conoscono e sentono meglio gli uomini che creano) di cacciare mali che realmente esistono, ma creandone dei nuovi che sono peggiori e più perniciosi. È una cosa strana la lotta che esiste fra gli uomini così detti di scienza, e quelli che fanno (lotta senza frutto per l'indifferenza dei secondi, e per la petulante ostinazione dei primi); ed è ancora più strano vedere che tutte le nostre grandi sommità del secolo attuale non sono quasi mai figlie di Conservatorj!.

Diede suggerimenti sulla formazione musicale (e offrì borse di studio a giovani bussetani meritevoli), specie per futuri compositori o cantanti, spesso sottolineando gli aspetti autodidattici dei propri studi, negando di avere grandi conoscenze:

In casa mia non vi è quasi musica; non sono mai andato in una Biblioteca musicale, mai da un Editore per esaminare un pezzo. Sto a giorno d'alcune delle migliori opere contemporanee, non mai studiandole, ma sentendole qualche volta in teatro. [...] Sono fra i maestri passati e presenti, il meno erudito di tutti. Intendiamoci bene, e sempre per non fare blague: dico erudizione, e non sapere musicale. Da questo lato mentirei se dicessi che nella mia gioventù non abbia fatto lunghi e severi studi. È per questo che mi trovo ad aver la mano abbastanza forte a piegare la nota come desidero, ed abbastanza sicura per ottenere, ordinariamente, gli effetti che immagino; e quando scrivo qualche cosa d'irregolare, si è perché la stretta regola non mi dà quel che voglio, e perché non credo nemmeno buone tutte le regole finora adottate.

Prediligendo la letteratura musicale italiana del '700, specialmente vocale, Verdi era comunque ben fornito di partiture. Nella sua biblioteca di Sant'Agata conservava musiche di Palestrina, Carissimi, Corelli, Marcello, Porpora, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Brahms, Wagner, spesso acquistate a Parigi. Ma per Verdi la formazione del giovane compositore rimaneva saldamente ancorata al contrappunto:

Avrei detto ai giovani alunni: «Esercitatevi nella fuga costantemente, tenacemente fino alla sazietà, e fino a che la mano sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti ed a modulare senz'affettazione. Studiate Palestrina e pochi altri suoi coetanei. Saltate dopo a Marcello e fermate specialmente la vostra

attenzione sui recitativi. Assistete a poche rappresentazioni delle Opere moderne, senza lasciarvi affascinare né dalle molte bellezze armoniche ed istromentali né dall'accordo di settima diminuita, scoglio e rifugio di tutti noi che non sappiamo comporre quattro battute senza una mezza dozzina di queste settime». Fatti questi studi, uniti a larga coltura letteraria, direi infine ai giovani: «Ora mettete una mano sul cuore; scrivete, e (ammessa l'organizzazione artistica) sarete compositori. In ogni modo non aumenterete la turba degli imitatori e degli ammalati dell'epoca nostra, che cercano, cercano e (facendo talvolta bene) non trovano mai. [...] Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e sono belli talvolta in teatro: in Conservatorio, no. Torniamo all'antico, sarà un progresso».

Mi si potrà opporre: «Chi insegnerà al giovine l'istromentale? Chi la composizione ideale?» La sua testa ed il suo cuore. Se ne avrà. Pel Cantante vorrei: estesa conoscenza della musica; esercizj sull'emissione della voce; studj lunghissimi di solfeggio come in passato; esercizi di voce e parola con pronunzia chiara e perfetta. Poi, senza che un Maestro di perfezionamento gli insegnasse le affettazioni del canto, vorrei che il giovine forte in musica e colla gola esercitata e pieghevole cantasse guidato solo dal proprio sentimento. Non sarebbe un canto di scuola, ma di ispirazione. L'artista sarebbe un'individualità; sarebbe lui, o meglio ancora, sarebbe nel melodramma il personaggio che dovrebbe rappresentare. È inutile il dire che questi studj musicali devono essere uniti a molta cultura letteraria.

Alla prima italiana di *Lohengrin* di Wagner, Verdi segue la nuova opera con partitura alla mano:

Wagner non è una bestia feroce come vogliono i puristi, né un profeta come lo vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le facili e più diritte. Non bisogna che i giovani si illudano, vi sono molti e molti che fanno credere di aver del-

le ali, perché veramente non hanno gambe da reggersi in piedi.

Presto verrà posto in contrasto col coetaneo collega tedesco, al quale non negherà diversi pregi («Un nome che lascia un'impronta potentissima nella storia dell'arte»):

Anch'io ho tentato la fusione della musica con il dramma e precisamente nel *Macbeth*, ma non potrei scrivere da solo i libretti come fa Wagner. Wagner supera tutti i compositori nella varietà dei colori della strumentazione. All'inizio egli combatté con successo il realismo, più tardi però si allontanò con esagerazione dalla poesia ideale e incorse nel medesimo errore che si era inizialmente fatto un dovere di correggere. La monotonia, dunque, che egli combatté vittoriosamente, minaccia da qualche tempo di dominarlo.⁶⁹

L'entusiasmo dei giovani intellettuali italiani come Boito per il wagnerismo e la musica tedesca che iniziava a diffondersi in Italia, fece assumere loro una posizione di rifiuto verso i contemporanei italiani («Il trito querulo lamentarsi della impotenza, della vacuità e nullità della moderna musica italiana può e deve'essere una menzogna») a cui Verdi risponde:

Ho sempre amato e desiderato il progresso [...]. Anch'io voglio la musica dell'avvenire, vale a dire che credo ad una musica a venire, e se non l'ho saputa, come volevo, fare, la colpa non è mia. Se anch'io ho sporcato l'altare, come dice Boito, Egli lo netti, ed io sarò il primo a venire ad accendergli un moccolo.

So anch'io che vi è una musica dell'avvenire, ma io presentemente penso e penserò così anche l'anno venturo che per fare una scarpa ci vuole del corame e delle pelli!... Che ti pare di questo stupido paragone che vuol dire che per fare un'opera bisogna aver in corpo primieramente della musica?!... Dichiaro che io sono e sarò un ammiratore entusiasta degli avveniristi a una condizione che mi facciano della musica!...

qualunque ne sia il genere, il sistema, ecc. ma la musica!... Basta, basta! Che non vorrei che parlandone troppo mi si attaccasse il male.⁷⁰

La melodia e l'armonia non devono essere che mezzi nella mano dell'artista per fare della Musica, e se verrà un giorno in cui non si parlerà più né di melodia né di armonia, né di scuole tedesche, italiane, né di passato né di avvenire etc. etc. etc. allora forse comincerà il regno dell'arte.⁷¹

L'artista deve scrutar nel futuro, veder nel caos nuovi mondi; e se nella nuova strada vede in fondo il lumicino, non lo spaventi il buio che l'attornia: cammini, e se qualche volta inciampa e cade, s'alzi e tiri dritto sempre. È bella qualche volta anche una caduta in un capo scuola.⁷²

Dopo aver scartato *Adriana Lecouvreur*, Verdi si dedica ad *Aida*, commissionata da Ismail Pascià, viceré d'Egitto, in occasione delle celebrazioni per l'apertura dello stretto di Suez.⁷³ Partecipa attivamente al soggetto tracciato da Du Locle «stendendo da capo a fondo, scena per scena, frase per frase» in preparazione al libretto di Antonio Ghislanzoni, al quale dà precise indicazioni:

Per parola scenica intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione.⁷⁴

Compone la musica in quattro mesi, ma per il debutto a Il Cairo affida la direzione a Giovanni Bottesini invece che all'amico Angelo Mariani. Assente alla prima, non rimane molto colpito dal successo clamoroso riscosso: la prima italiana – la vera prima per Verdi – sarà alla Scala nel 1872, trionfalmente applaudita (chiamandolo in proskenio 52 volte) e riscuotendo ancora grandi consensi all'Opéra di Parigi nel 1880. Verdi ha perfezionato la propria concezione del timbro e dell'acustica teatrale in relazione alla disposizione dell'orchestra:

Di un'importanza ben maggiore di quel che

comunemente si crede, per gli impasti degli strumenti, per la sonorità, per l'effetto. Questi piccoli perfezionamenti apriranno la strada ad altre innovazioni, che verranno un giorno; e fra queste quella di togliere dal palcoscenico i palchetti degli spettatori, portando il sipario alla ribalta, l'altra: di rendere l'orchestra invisibile. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima. Pare impossibile che al giorno d'oggi si tolleri di vedere il nostro meschino frack e le cravattine bianche miste ad un costume egizio, assiro, druidico, ecc.; e di vedere, inoltre, la massa d'orchestra, che è parte del mondo fittizio, quasi nel mezzo della platea fra il mondo dei fischianti o dei plaudenti.⁷⁵

Qualcuno avvertì influssi wagneriani in *Aida*, smentiti da Verdi («Bel risultato dopo 35 anni di carriera finire come imitatore»⁷⁶). Il dibattito sull'arte contemporanea, le incomprensioni col direttore d'orchestra Mariani⁷⁷ per motivi artistici e personali, causati dalle voci di un'ipotetica relazione tra Verdi e l'amica Teresa Stolz (ex-amante di Mariani e interprete sia in *Aida* che nel *Requiem*), le conseguenti incertezze della Strepponi, segnano l'inizio e il seguito di un periodo di silenzio operistico. In Francia viene insignito della Legion d'onore.

1873

A Napoli per le recite di *Don Carlo* e *Aida*, sospese le prove per imprevisti, compone il *Quartetto per archi* in mi minore, eseguito in forma privata all'albergo delle Crocelle a Chiatamone.⁷⁸ Verrà presentato pubblicamente al Conservatorio di Milano e a Vienna nel 1875. A Genova si trasferisce a Palazzo Doria, a Milano fissa una residenza all'Hotel Milan. La morte di Manzoni lo coglie di sorpresa:

Ora tutto è finito! E con Lui finisce la più pura, la più santa, la più alta delle glorie nostre.

1874

La *Messa da Requiem* in memoria di Manzoni viene eseguita a Milano nella chiesa di S. Marco, diretta dall'autore e successiva-

mente portata in Europa a Parigi, Londra e Vienna, uno dei suoi più grandi successi. Contrastanti le opinioni sulla sua religiosità, anticlericale e forse prevalentemente ateo, in questo opposto alla Strepponi, molto cattolica. La accompagnava a messa, ma non entrava in chiesa. In seguito pare invece che si fermasse in chiesa per meditare, e nel 1892 verrà celebrata una messa di Natale in casa sua. Arricchitosi, viene nominato senatore per censo, ma come tale non svolse attività politica:

I giornali scherzano atrocemente quando possono parlare delle mie immense ricchezze! Immense?! E come possono essere tali? [...] Quando io scrivevo molto, le opere si pagavano poco; adesso che si pagano bene, non scrivo quasi più.⁷⁹

1877

Viene invitato in Germania al Festival musicale di Colonia, dove vengono eseguiti il *Quartetto* e la *Messa da Requiem*, ricevendo in segno di stima una bacchetta d'avorio e argento e una corona d'argento e oro.

1879

A Milano dirige la *Messa da Requiem* in beneficenza, per le vittime delle alluvioni. L'orchestra lo saluta con una serenata sotto casa. Non sembra intenzionato a ritornare al teatro, si sente vecchio e vuole lasciare il campo ai giovani. Inoltre diventerà pessimista sul destino dei teatri in Italia:

La nostra musica a differenza della tedesca, che può vivere nelle sale con le Sinfonie, negli appartamenti coi Quartetti, la nostra, dico, ha il suo seggio principalmente nel teatro. Ora i teatri senza l'aiuto del Governo non possono durare. È un fatto che non si può negare: devono necessariamente chiudersi tutti ed è soltanto per eccezione se qualcuno trascina stentatamente la vita. La Scala, la stessa Scala forse chiuderà.⁸⁰

Oramai i teatri vanno così male che è inutile scrivere delle opere. [...] Tutti i teatri si chiuderanno l'uno dopo l'altro. Tutti!⁸¹

Ma Ricordi cerca di riavvicinarlo ugual-

mente all'opera provocandolo con il soggetto di *Otello*: in novembre è pronto il libretto di Boito.⁸² In Verdi la predilezione per Shakespeare si era ormai consolidata. Leggeva anche Ariosto, amava pittura e scultura, frequentava esposizioni d'arte:

Preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci.⁸³

Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: inventare il vero, ma domandatelo al Papà [Shakespeare]. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff, ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato, come Jago, e mai e poi mai degli angioli come Cordelia, Imogene, Desdemona, ecc. ecc., eppure sono tanto veri! Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non pittura.

Verdi aveva assunto da tempo il concetto di "vero":

A me piace nelle arti tutto quello che è bello. Io non ho esclusività: io non credo alla scuola, e mi piace il gajo, il serio, il terribile, il grande, il piccolo, etc, etc. Tutto tutto, purché il piccolo sia piccolo, il grande sia grande, il gajo sia gajo, etc, etc... insomma, che tutto sia come deve essere: Vero e Bello.⁸⁴

1880

Nel ritiro di Sant'Agata si dedica ad attività contadine. Dai 350 ettari iniziali la tenuta era stata portata a mille:

Io sto qui respirando dell'aria finché voglio, ma non ho da amministrare altro che le mie vacche, i miei bovi, cavalli ecc. e facendo il contadino, il muratore, il falegname, il fachino se occorre... Quindi addio libri, addio musica, mi pare di aver dimenticato e di non conoscere più le note.⁸⁵

Scriva un *Pater noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi, diretti alla Scala da Franco Faccio l'anno seguente. Al

silenzio operistico di Verdi risponde Ricordi, proponendogli la revisione di *Simon Boccanegra*, ormai uscito dal repertorio. L'atteggiamento di Verdi verso le proprie opere passate è critico, come egli dimostra riguardo al periodo di *Attila*:

Non crediate che io disdegni troppo i lavori di quell'epoca. Certo che ora non li farei, né vorrei farli in quel modo.⁸⁶

Inizialmente non è convinto del progetto di Ricordi:

Ho ricevuto ieri un grosso pacco che suppongo una partitura di *Simone*! Se voi verrete a S. Agata da qui a sei mesi, un anno due, tre, ecc. la troverete intatta come me l'avete mandata. Vi dissi a Genova che io detesto le cose inutili.⁸⁷

Viene quindi preparata una nuova versione del *Boccanegra* con prologo, su libretto di Boito, motivo per avvicinare moltissimo librettista e compositore per la prossima impresa di *Otello*:

Raddrizzare le gambe ad un vecchio cane che fu ben bastonato a Venezia, e si chiama *Simon Boccanegra*. [...] Oltre di ciò lo spartito come si trova non è possibile. È troppo triste, troppo desolante! Non bisogna toccar nulla del Primo atto, né dell'ultimo, e nemmeno, salvo qualche battuta qua e là, del terzo. Ma bisogna rifare tutto il second'atto, e darle rilievo e varietà, e maggior vita. Musicalmente si potrebbero conservare la cavatina della donna, il duetto col tenore e l'altro duetto tra padre e figlia, quantunque vi siano le cabalette. [...] 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? [...] A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ché 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 es.: 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.⁸⁸

Come sempre Verdi partecipa attivamente al perfezionamento del nuovo libretto:

Se possiamo trovare un bel principio di finale il resto a farsi si riduce solo a qualche verso qua e là. Per cambiare alcune frasi musicali, ecc.

L'atto da lei ideato nella chiesa di San Siro è stupendo sotto ogni rapporto. Bello per novità; bello per colore storico; bello dal lato scenico musicale; ma mi 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 Simone qualche cosa da trarne buon partito. Infine tentiamo, e facciamo questo Finale col rispettivo Ambasciatore Tartaro, colle lettere di Petrarca et...et...et...Tentiamo ripeto. Noi non siamo poi tanto inesperti, da non capire, pesa e se ha tempo si metta immediatamente al lavoro. Io intanto guarderò di raddrizzare qua e là le molte gambe storte delle mie note, e...vedremo!⁸⁹

Inoltre fissa i caratteri vocali dei personaggi:

Il vostro baritono [...] non avrà la calma, la compostezza, e quella tale autorità scenica indispensabile per la parte di Simone. È una parte faticosa quanto quella del Rigoletto, ma mille volte più difficile. Nel Rigoletto la parte è fatta, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel Boccanegra la voce e l'anima non bastano. Pel Fieschi ci vorrebbe una voce profonda, sensibile nelle corde basse fino al fa, con qualche cosa nella voce di inesorabile, di profetico, di sepolcrale.⁹⁰

1881

Segue la produzione delle sue terre e impegna generosamente i propri guadagni in opere benefiche iniziando la realizzazione dell'ospedale rurale di Villanova sull'Arda (Sant'Agata ne era frazione), interamente a sue spese, inaugurato nel 1887. Si occuperà anche della bonifica dei territori intorno a Busseto, costruirà case coloniche per i contadini, lascerà larga parte della propria eredità a istituti per bisognosi e ai poveri di Sant'Agata.⁹¹ Frequenta le terme di Tabiano Bagni e Montecatini. Comincia rapidamente la revisione della partitura di *Simon Boccanegra*:

Io vorrei fare tutto di seguito come se si trattasse di un'opera nuova.

Il 24 marzo viene rappresentato alla Scala il nuovo *Simon Boccanegra* diretto da Franco Faccio, riscuotendo grande successo, come riportato da Filippo Filippi sul giornale «Perseveranza»:

Trionfo: questa è la parola più adatta per esprimere il successo che ebbero, ieri sera alla Scala, il prologo, il primo ed il terzo atto del Boccanegra [...] Non si può descrivere l'effetto prodotto dal prologo: tutti domandavano se veramente la massima parte di quella musica era stata composta 24 anni fa.

Verdi commenta:

Anche prima dell'esecuzione di ieri sera

[...] mi pareva fossero bene aggiustate le gambe rotte di questo vecchio Boccanegra. L'esito di ieri sera mi conferma della mia opinione.⁹²

Il Boccanegra potrà fare il giro dei teatri come tant'altre sue sorelle, malgrado il soggetto sia assai triste. È triste, perché deb'essere triste; ma interessa. Nel secondo atto l'interesse pare che diminuisca; ma non vi sarebbe da sorprendersi che in un altro teatro, se minore fosse il successo del finale primo, questo second'atto avesse il successo degli altri. Cose del mondo... Cioè del teatro! Vedremo, e intanto speriamo.⁹³

Per l'edizione a Reggio Emilia, apporta qualche modifica:

Nell'introduzione al tempo 6/8 alla battuta 68 ho cambiato l'orchestra per il corso di dieci battute onde evitare un movimento difficile per violoncelli e viole; come questi istromenti sono quasi sempre nelle nostre orchestre razze di cani, così è meglio cambiarlo addirittura nello spartito per evitare qualche pasticcio d'esecuzione.⁹⁴

Nella traduzione di Jacopo Caponi viene pubblicata in italiano la *Vita aneddotica di G. Verdi* del musicologo Arthur Pougin, già edita a puntate su «Le Menestrel». Alla Scala viene inaugurata una scultura di Verdi, ma il musicista non presenzia alla cerimonia.

1884

Nuova versione italiana di *Don Carlo* alla Scala, portata da 5 a 4 atti. Giacomo Puccini debutta come compositore dell'opera *Le Villi*; Boito lo presenta a Verdi, che lo invita spesso a pranzo, e che forse ebbe modo di ascoltare alcuni suoi lavori:

Ho sentito dir molto bene del musicista Puccini. [...] Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è moderna né antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico! Niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera: la

sinfonia è la sinfonia, e non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico. [...] Dico per dire... Con la certezza d'aver detto cosa contraria alle tendenze moderne.⁹⁵

Inizia con discontinuità la stesura di *Otello*, prima opera non commissionata, lavorandoci fra periodi di interruzione:

L'*Otello* va, lentamente ma va! Lo finirò? Forse sì! Lo darò? La risposta è difficile anche per me! Intanto tiriamo via ed Amen.⁹⁶

1887

Richiamando da ogni parte del mondo critici, compositori, editori, *Otello* va in scena trionfalmente alla Scala, con un tale successo da soprannominare Milano "Otello-poli". Una folla acclama Verdi presso la sua residenza milanese. Nell'orchestra Arturo Toscanini suona come violoncellista. Hans Von Bülow esulta per la nuova opera, così come Ferruccio Busoni:

L'*Otello* è il vertice più alto di quanto è stato finora raggiunto nella musica italiana d'opera, e ciò sia detto non tanto a proposito dell'invenzione e del contenuto, quanto a proposito della forma e dell'indirizzo.

1889

A cinquant'anni dall'*Oberto*, sua prima opera, la carriera di Verdi viene festeggiata in una sorta di Giubileo, con gli auguri delle più alte autorità, una raccolta di pensieri in suo onore dagli studenti delle Università italiane, l'elogio di Carducci:

Giuseppe Verdi co' primi palpiti dell'arte giovine presenti e annunziò la patria risorgente. Oh canti indimenticabili e sacri a chi nacque avanti il 1848! Giuseppe Verdi con la gloria della grande arte superstita adorna ed esalta nel cospetto delle genti la patria risorta. Gloria a lui, immortale, sereno e trionfante, come l'idea della patria e dell'arte.⁹⁷

Verdi è ormai un monumento vivente, come rimarca Antonio Fogazzaro:

L'anima stessa d'Italia, che splende nella bellezza delle cose come nell'opera dei grandi poeti e dei grandi artisti, che vive oscura in ogni colore, in ogni forma del nostro paese come in ogni petto del nostro popolo, ha oggi la sua voce nel nome di Giuseppe Verdi. Quando questa voce ne sgorga e suona, ciascuno di noi si sente a muovere dentro la potente anima misteriosa della patria e sente che il canto esce in qualche modo da lui stesso, da infiniti altri a lui congiunti, dalla cara terra che a tutti è madre. Dimentichiamo in quel momento il Verdi; e questa è la sua gloria.

Il libretto di *Falstaff* viene cominciato da Boito, ottenendo da subito l'approvazione di Verdi, che ormai da molto tempo meditava su un'opera comica. La vicenda attinge ancora una volta a Shakespeare, riprendendo episodi dalle *Allegre comari di Windsor* e da *Enrico IV*. Per Verdi è un traguardo:

Voi nel tracciare *Falstaff* avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni! [...] Che gioia! Poter dire al pubblico: Siamo qui ancora! A Noi!⁹⁸

Acquista un terreno alla periferia di Milano per l'edificazione di una Casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo.

1892

Dirige la preghiera dal *Mosè* di Rossini nel centenario della nascita del compositore pesarese, ultima apparizione pubblica come direttore. Per il quarto centenario della scoperta dell'America il sindaco di Genova gli chiede un'opera celebrativa, ma Verdi passa l'incarico all'amico giovane esordiente Alberto Franchetti.⁹⁹ «Eccellente musicista» era per Verdi anche Alfredo Catalani, altro giovane compositore.

1893

Frequenta assiduamente le prove di *Falstaff*, in scena alla Scala con grande successo, diretta da Edoardo Mascheroni. Car-

ducci è entusiasta:

La prima rappresentazione di Falstaff alla Scala fu una cosa assolutamente meravigliosa. Il gran vecchio Verdi, quando andai a salutarlo, mi abbracciò e mi baciò.

A Roma, dopo essere stato da Re Umberto e ricevuta la cittadinanza onoraria, viene ancora applaudito alle rappresentazioni nella capitale, sensibilmente commentate da Hanslick:

Che svolta inaspettata, bella, significativa, quella del vegliardo che verso il termine della sua vita si svincola dal tragico e con la saggezza della sua felice vecchiaia fa posare lo sguardo sul lato solare e giocondo dell'esistenza!

L'opera passa presto a Venezia, Trieste, Vienna, Berlino. Boito gli propone un soggetto su *Antonio e Cleopatra* e uno su *Re Lear*. Un balletto per l'edizione francese di *Otello* è la nota conclusiva della sua lunga carriera operistica, mentre l'anno seguente la rappresentazione all'Opéra segnerà insieme a *Falstaff* all'Opéra Comique l'ultima visita a Parigi. *Falstaff* sarà molto ammirato da Richard Strauss, che invierà a Verdi la partitura della sua prima opera *Guntram* «in segno d'omaggio ed ammirazione». A Parigi partecipa alla commemorazione di Charles Gounod, per lui

un grandissimo musicista, il primo Maestro di Francia, ma non ha fibra drammatica. Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola... intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare al dramma, o ai Drammi.

1897

Si dedica allo studio della musica antica, già da tempo frequentata in quaderni di esercizi con madrigali a quattro, cinque e sei voci, e scrive uno *Stabat Mater* per coro e orchestra, che andrà a completare i cosiddetti *Quattro pezzi sacri*, costituiti anche da

un *Te Deum* per doppio coro e orchestra (1895), un'*Ave Maria* su una scala enigmatica per coro a 4 parti (1889) e le *Laudi alla Vergine Maria* per coro femminile (1886). Giuseppina Strepponi muore a Sant'Agata, nominato Verdi suo erede universale, ma lasciandogli un grande vuoto («Io sono solo! Triste, triste, triste!»). Si dedica all'edificazione della Casa di riposo per musicisti a Milano (che oggi porta il suo nome) alla quale assegnerà una parte della propria consistente eredità. Ormai abbandonata la composizione, segue le produzioni delle sue opere in Italia:

Non sono ammalato, ma sono troppo vecchio!! Passar la vita senza poter far nulla! È duro assai!

Io, senza essere malato, ho mille malanni addosso. Le gambe mi portano a stento, e non cammino quasi più: la vista indebolita, e non posso leggere a lungo: di più sono anche un po' sordo. Insomma, mille malanni.¹⁰⁰

Ma nel 1885 era stato più pessimista:

Gli anni cominciano proprio ad essere troppi e penso... penso che la vita è la cosa più stupida, e quello che è ancor peggio inutile. Cosa si fa? Cosa abbiamo fatto? Cosa faremo? Nulla.¹⁰¹

1898

A Parigi vengono eseguiti i *Pezzi sacri*, mentre in Italia debuttano sotto la bacchetta di Arturo Toscanini, passando poi in Inghilterra e Germania. Il giovane direttore incontra Verdi per ricevere alcuni consigli sull'esecuzione. La salute peggiora e aumentano i problemi di cuore.¹⁰²

1900

Si sceglie di intitolargli il Conservatorio di Milano, ma Verdi non è d'accordo:

Conservatorio "Giuseppe Verdi" è una stonazione! Un Conservatorio ha attentato (non esagero) alla mia esistenza, ed io debbo sfuggirne fin la memoria. E se quel

sant'uomo di mio suocero, sentita la sentenza dei Profeti del Conservatorio del Giugno 1852, m'avesse detto «Sento che la musica non è affare per te: è inutile perder tempo e spender denari. Ritorna al tuo villaggio nativo, torna organista, lavora la terra e muori in pace».

Non mi hanno voluto da giovane, non mi avranno da vecchio.

Anche altri conservatori aspirano a quest'onore, fra cui quello di Parma. Verdi rifiuta il Collare dell'Annunziata, che il re Umberto gli vuole offrire; l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe gli conferisce un'onorificenza per meriti intellettuali. Trascorre il Natale nella sua suite milanese all'Hotel Milan, insieme alla Stolz, Boito e Ricordi. Viene terminata la Casa di riposo per musicisti. Ultimi suoi appunti sono alcune note sulla preghiera della regina Margherita per l'assassinio di Umberto I.

1901

All'Hotel Milan il 21 gennaio rimane emiplegico e incosciente per un ictus cerebrale. Si dispiega una mobilitazione generale: le autorità inviano telegrammi, una folla attende notizie sotto il suo appartamento, per non disturbare le sue ultime ore la strada viene cosparsa di paglia per attutire ogni rumore e viene impedito il passaggio dei veicoli. Giuseppe Verdi muore alle 2.50 del 27 gennaio, assistito da Maria Carrara, Teresa Stolz, Giulio e Giuditta Ricordi, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, l'avvocato Campanari, il proprietario dell'albergo e alcuni medici. Il 30 gennaio una folla numerosa assiste al trasferimento della salma al Cimitero monumentale di Milano. I funerali sono semplici secondo le sue volontà:

Ordino che i miei funerali sieno modestissimi, e sieno fatti o allo spuntar del giorno, o all'Ave Maria di sera senza canti e suoni. Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole.

Il giorno seguente Toscanini dirige alla Scala un solenne concerto commemorati-

vo. Il 27 febbraio le salme di Verdi e della moglie, seguite dalle autorità e da circa trecentomila persone, vengono trasportate, dopo apposito decreto parlamentare, all’Oratorio della Casa di Riposo per musicisti, dove verranno conservate rispettando così le volontà del Maestro; simultaneamente, novecento esecutori diretti da Toscanini cantano *Va pensiero* dalla gradinata del Famedio. La Casa di riposo per musicisti verrà inaugurata nel 1902, solo dopo la morte di Verdi, che non voleva essere ringraziato personalmente. Boito lo ricordò con immensa ammirazione:

L’atto della mia vita di cui maggiormente mi compiaccio è la servitù volontaria che ho dedicato all’uomo giusto, nobile fra tutti e veramente grande.

Nel 1918 Toscanini trovò nella partitura autografa di *Falstaff* un appunto di Verdi:

Tutto è finito,
Va, va, vecchio John,
Cammina per la tua via
Fin che tu puoi.
Divertente tipo di briccone
Eternamente vero sotto
Maschera diversa in ogni
Tempo, in ogni luogo.
Va, va,
Cammina, cammina
Addio!!!!¹⁰⁵

NOTE

¹ Lettera a Ricordi, 20 novembre 1880.

² Lettera a Ricordi, 1868.

³ Lettera a Giulio Ricordi, 1880.

⁴ Lettera a Camille Du Locle.

⁵ Secondo i registri battesimali (dove fu iscritto come Joseph Fortunin François, poiché il ducato di Parma era sotto dominio francese). Verdi sosteneva di essere nato il 9 ottobre, giorno di S. Donnino, fatto plausibile poiché i nati dopo il tramonto venivano registrati nel giorno successivo.

⁶ Frazione a 5 Km da Busseto.

⁷ Secondo i primi biografi la madre si era rifugiata con lui nel campanile della chiesa delle Roncole. Una lapide ricorda l’avvenimento.

⁸ Sui tasti acuti riporta ancora i nomi delle note aggiunti a penna. Verdi la custodì per tutta la vita. Attualmente è conservata al Museo della Scala di Milano.

⁹ È a questi episodi che si riferisce il celebre aneddoto secondo cui durante la funzione religiosa il piccolo Giuseppe, distratto dall’ascolto, ricevette in cambio una pedata dal prete, che avrebbe aggiunto «Dio t’manda ’na sajetta!» Ma sarà invece il sacerdote – come raccontò Verdi – a morire colpito da un fulmine durante una messa.

¹⁰ I filarmonici di Busseto costituivano una piccola banda composta da dilettanti, che si esibiva in case private.

¹¹ Dopo la morte della seconda moglie di Antonio Barezzi, che li aveva custoditi.

¹² Grazie all’intercessione della duchessa Maria Luigia tramite lo stesso Barezzi. Altrimenti gli sarebbe stata concessa se avesse frequentato per un anno il Conservatorio di Milano. I “forestieri” potevano essere ammessi solo come paganti nella classe di pianoforte.

¹³ Autore di balletti e opere, rappresentate anche alla Scala con discreto successo, Vincenzo Lavigna (1776-1856), di scuola napoletana (fu allievo di Paisiello) e sostituito al teatro milanese, insegnava al conservatorio di Milano dal 1825.

¹⁴ Lettera a Francesco Florimo, 1871.

¹⁵ Vi era stato ammesso senza concorso Giovanni Ferrari, nonostante la disputa sollevata da Verdi.

¹⁶ Fu maestro di cappella alla Corte Ducale di Parma.

¹⁷ Fondato dal duca Carlo Visconti di Modrone per aiutare ex-teatranti bisognosi.

¹⁸ Probabile rifacimento del progetto operistico originario perduto e mai rappresentato intitolato *Rocester* (pare che Verdi sperasse in una sua messa in scena a Parma). Viene altresì menzionato il titolo *Lord Hamilton*, forse solo una fonte librettistica per l’*Oberto* (cfr. J. BUDDEN, *Tutte le opere di Verdi*, vol. I, EDT, Torino, 1985).

¹⁹ In carriera dal 1834 al 1846, Giuseppina Strepponi fu una brillante cantante, ma allora in declino, peraltro dopo una trascorsa vita sentimentale tormentata. Parlava anche l’inglese e il francese ed era diplomata in pianoforte.

²⁰ In una custodia con l’incisione «Ricordi della mia povera famiglia», Verdi conserverà per tutta la vita i loro anelli nuziali, i capelli biondi di lei incastonati nel proprio anello, un suo anellino e un fermaglio, e una ciocca di capelli di Antonio Barezzi, dopo la morte di quest’ultimo. Alla morte di Verdi, per suo volere sarà consegnata agli eredi di Barezzi.

²¹ Il racconto leggendario su *Nabucco* viene stemperato dalla ricostruzione di M. LESSONA in *Volere è potere* del 1869, antecedente, probabilmente più veritiera e approvata in seguito dallo stesso compositore: abbandonato il libretto dell’opera per circa cinque mesi, Verdi lo riprese per caso in mano, lesse l’ultima scena e la musicò.

²² Lettera a Clarina Maffei, 12 maggio 1858.

²³ Vienna e Lisbona, 1843; Barcelona, Berlino, Corfù, Stoccarda, Oporto, Malta, 1844; Parigi, Amburgo, Marsiglia, Algeri, 1846; Copenaghen, Costantinopoli, Budapest, Londra, 1847; L’Avana, Bucarest, 1847; New York, Bruxelles, 1848; Praga, 1849; Lwow, Buenos Aires, 1850; Zurigo, San Pietroburgo, 1851.

²⁴ A partire dal 1888 incorporerà l’editore Lucca che disponeva ancora dei diritti di *Attila*, *I Masnadieri* e *Il corsaro*.

- ²⁵ Fu amante dello zar di Russia.
- ²⁶ In F. ABBATI, *La vita e le opere di Giuseppe Verdi*, Milano 1959.
- ²⁷ Dopo i successi veneziani, Verdi cambierà opinione sulla città lagunare: «Scriveva che non mi piaceva il soggiorno di Venezia, dimani al contrario con mio gran dispiacere la devo lasciare. E chi non sarà sensibile a tante gentilezze?». Tuttavia in seguito ribadirà su Venezia: «Questa quiete cupa e melancolica mi mette ora d'un umore qualche volta insopportabile». All'Hotel Europa orchestrò *Rigoletto*, *Traviata* e *Simon Boccanegra*.
- ²⁸ Verdi era stato preferito a Donizetti, Mercadante, Pacini e Nini.
- ²⁹ Lettera alla direzione del Teatro La Fenice, 1843.
- ³⁰ Lettera a Cammarano, 4 aprile 1851.
- ³¹ Lettera al segretario della Fenice Guglielmo Brenna.
- ³² Lettera a Francesco Maria Piave, 8 agosto 1845.
- ³³ Modesto compositore di opere, svolse una carriera internazionale di direttore d'orchestra.
- ³⁴ La frase di Attila «Avrai tu l'universo, resti l'Italia a me» era diventata uno slogan patriottico.
- ³⁵ Lettera al Piave, settembre 1846.
- ³⁶ Si era stabilita nella capitale francese dal 1846 come insegnante, fondando anche una scuola di canto.
- ³⁷ Lettera al Piave, aprile 1848.
- ³⁸ Lettera a Clarina Maffei, 3 ottobre 1848.
- ³⁹ Lettera a Piave, 1847.
- ⁴⁰ Lettera a Mauro Corticelli, 27 settembre 1862.
- ⁴¹ Lettera al Piave, aprile 1851.
- ⁴² Dove subirà cambiamenti nel titolo (*Viscardello, Clara di Perth, Lionello*).
- ⁴³ Lettera ad Antonio Somma.
- ⁴⁴ Lettera a Clarina Maffei, 1852.
- ⁴⁵ La borsa di studio che aveva percepito gli era stata donata "per legato", oltre al fatto che inizialmente gli incarichi musicali della cittadina gli erano stati negati.
- ⁴⁶ Lettera ad Antonio Barezzi, gennaio 1852.
- ⁴⁷ Verdi lo scoprirà soltanto nel 1882, in occasione del debutto postumo dell'opera di Donizetti.
- ⁴⁸ Lettera a Muzio.
- ⁴⁹ Lettera a Léon Escudier, 1867.
- ⁵⁰ Lettera Tito Ricordi, 11 marzo 1874.
- ⁵¹ Lettera a Giulio Ricordi, 9 giugno 1894.
- ⁵² Lettera a Piave da Parigi, 3 settembre 1856.
- ⁵³ Lettera al Piave.
- ⁵⁴ Lettera a Clarina Maffei.
- ⁵⁵ Lettera a Barezzi.
- ⁵⁶ Riferito da Ghislanzoni nel 1865.
- ⁵⁷ Lettera a Tito Ricordi, 4 febbraio 1859.
- ⁵⁸ A pochi chilometri da Ginevra, nell'Alta Savoia.
- ⁵⁹ Ringraziamento al Podestà di Busseto.
- ⁶⁰ Lettera a Francesco Maria Piave, 8 febbraio 1865.
- ⁶¹ Lettera a Du Locle, 7 dicembre 1869.
- ⁶² Lettera ad Arrivabene, 5 febbraio 1876.
- ⁶³ Oltre a Verdi, erano stati convocati Buzzolla, Bazzini, Pedrotti, Cagnoni, Federico Ricci, Nini, Boucheron, Coccia, Gaspari, Platania, Petrella e Mabellini.
- ⁶⁴ Lettera a Clarina Maffei.
- ⁶⁵ Lettera a Clarina Maffei, 24 maggio.
- ⁶⁶ Lettera a Clarina Maffei, 7 luglio.
- ⁶⁷ Verdi aveva rifiutato di partecipare all'inaugurazione del nuovo teatro, e aveva accumulato risentimenti dopo che nel 1856 i consigli richiestigli per la nomina di un nuovo maestro di musica della città erano stati totalmente ignorati.
- ⁶⁸ Dal 1859 in Francia si utilizzava il diapason a 435 Hz. Nel 1885 Boito rappresenterà l'Italia al congresso internazionale di musica di Vienna sostenendo la tesi di Verdi per un diapason a 432 Hz. Verranno adottati i 435 Hz.
- ⁶⁹ Dichiarazione alla «Neue Freie Press» di Vienna, 1875.
- ⁷⁰ Lettera a Opprandino Arrivabene, 1868.
- ⁷¹ Lettera ad Opprandino Arrivabene, 16 luglio 1875.
- ⁷² Lettera ad Achille Torelli, 1867.
- ⁷³ Va in scena dopo due anni dall'apertura dello stretto. In caso di rifiuto la commissione sarebbe passata a Gounod o Wagner.
- ⁷⁴ Lettera a Ghislanzoni, 17 agosto 1870.
- ⁷⁵ Lettera a Giulio Ricordi, 1871.
- ⁷⁶ Lettera a Ricordi.
- ⁷⁷ Nel 1870 aveva diretto il *Lohengrin* di Wagner.
- ⁷⁸ Poi Hotel Hassler, ora scomparso.
- ⁷⁹ La motivazione originaria della nomina a senatore verrà quindi appositamente modificata.
- ⁸⁰ Lettera a Giuseppe Pirolì, 1885.
- ⁸¹ Lettera ad Arrivabene, 15 marzo 1885.
- ⁸² Per Faccio Boito aveva redatto il libretto su *Amleto* di Shakespeare.
- ⁸³ Lettera ad Antonio Somma.
- ⁸⁴ Lettera all'amico pittore Domenico Morelli, 14 marzo 1875.
- ⁸⁵ Lettera all'amico Opprandino Arrivabene, 14 settembre 1880.
- ⁸⁶ Lettera a Giuseppe Perosio, 7 giugno 1880.
- ⁸⁷ Lettera a Giulio Ricordi, 2 maggio 1879.
- ⁸⁸ Lettera a Giulio Ricordi, 1880.
- ⁸⁹ Lettera a Boito, 11 dicembre 1880.
- ⁹⁰ Lettera a Ricordi, 20 novembre 1880.
- ⁹¹ Dal testamento olografo di Verdi: «Di distribuire in perpetuo l'elemosina di lire trenta per ciascuno a cinquanta poveri del mio villaggio nativo le Roncole il giorno 10 Novembre di ogni anno; Si distribuiranno ai poveri del Villaggio di S. Agata lire mille nel giorno dopo la mia morte».
- ⁹² Lettera ad Arrivabene, 25 marzo 1881.
- ⁹³ Lettera ad Arrivabene, 2 aprile 1881.
- ⁹⁴ Lettera a Ricordi.
- ⁹⁵ Lettera ad Arrivabene, 10 giugno 1884.
- ⁹⁶ Lettera all'amico Opprandino Arrivabene, 19 marzo 1886.
- ⁹⁷ Pubblicato sulla «Gazzetta musicale» di Milano. Verdi rispose a Carducci: «Non avrei mai osato sperare ch'Ella potesse rammentare il mio nome con parole indulgenti e tanto splendide. M'inchino ringrazio, e con ammirazione profonda mi dico, Dev.mo».
- ⁹⁸ Lettera a Boito, 7 luglio 1889.
- ⁹⁹ Franchetti scriverà l'opera *Cristoforo Colombo*.
- ¹⁰⁰ Lettera a Boito, 1897.
- ¹⁰¹ Lettera a Clarina Maffei.
- ¹⁰² Secondo *Il Caffaro* di Genova.
- ¹⁰³ Conservato al Museo Teatrale alla Scala.



Giuseppe Verdi. (1900).

BIBLIOGRAFIA PER IL CENTENARIO

a cura di GILDO SALERNO

Le pubblicazioni dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, qui sotto indicate, costituiscono ormai un punto di riferimento essenziale all'interno della ricchissima bibliografia verdiana:

- «Bollettino di studi verdiani», dal 1960;
- «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», dal 1963;
- «Atti di Congressi», dal 1969;
- «Studi verdiani», rivista attiva dal 1982;
- «Carteggi».

a) Bibliografie e cataloghi

«Studi verdiani», sin dal primo numero del 1982, pubblica una *Bibliografia verdiana*, a cura di Marcello Conati, che censisce le pubblicazioni dal 1977 a oggi.

- CECIL HOPKINSON, *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi, 1813-1901*, 2 voll., Broude Brothers, New York 1973 e 1978.
- MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Boonin, Hackensack (NJ) 1974 (Music Indexes and Bibliographies, 5).
- ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani: appunti e bibliografia ragionata*, in «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp.305-329.

b) Opere e libretti

Le opere di Giuseppe Verdi / The Works of Giuseppe Verdi, a cura di Philip Gossett, Julian Budden, Martin Chusid, Francesco Degrada, Gabriele Dotto, Ursula Günther, Giorgio Pestelli e Pierluigi Petrobelli. Avviata nel 1983, l'edizione critica delle opere

verdiane è stampata da Casa Ricordi e dalla University of Chicago Press. Sono stati finora pubblicati: *Nabucco, Ernani, Alzira, Il corsaro, Luisa Miller, Rigoletto, Il trovatore, La traviata, Messa da requiem*.

- *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di LUIGI BALDACCI, Milano, Garzanti, 1975.
- *Verdi: tutti i libretti d'opera*, a cura di PIETRO MIOLI, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996.
- *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di LUIGI BALDACCI, Torino, UTET, 1996.
- *Verdi. Libretti*, antologia di libretti verdiani (*Nabucco, Macbeth, Rigoletto, Il trovatore, La Traviata, Un ballo in maschera, Aida, Otello, Falstaff*), con un saggio di Philip Gossett, Milano, Oscar Classici Mondadori, 2000 (insieme con un volume antologico di *Lettere*).

c) Carteggi

- *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di GAETANO CESARI e ALESSANDRO LUZIO, Milano 1913 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1968).
- *Verdi intimo: carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931.
- *Franco Faccio e Verdi: carteggi e documenti inediti*, a cura di RAFFAELLO DE RENSI, Milano, Treves, 1934.
- *Carteggi verdiani*, a cura di ALESSANDRO LUZIO, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-47.
- *Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lette-*

-
- re, a cura di ALDO OBERDORFER, Milano, Rizzoli, 1951; nuova ed. ampl. a cura di MARCELLO CONATI, Milano, Rizzoli, 1981.
- *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di MARIO MEDICI e MARCELLO CONATI, 2 voll., Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978.
 - *Carteggio Verdi-Ricordi: 1882-1885*, a cura di FRANCA CELLA, MADINA RICORDI e MARISSA DI GREGORIO CASATI, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1994.
 - *Verdi. Lettere*, antologia a cura di Michele Porzio (insieme con volume antologico di *Libretti*), Milano, Oscar Classici Mondadori, 2000.
- d) Biografie, monografie e documentari
- ARTHUR POUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica, con note e aggiunte di Falchetto*, Milano, Ricordi, 1881 (rist. con prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 1989).
 - EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887.
 - GINO MONALDI, *Verdi: 1859-1898*, Torino, Bocca, 1899, 1926².
 - EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. 1819-1901*, Firenze, Barbera, 1901, 1926².
 - GIOVANNI BRAGAGNOLO ed ENRICO BETTAZZI, *La vita di Giuseppe Verdi narrata al popolo*, Milano, Ricordi 1905.
 - GINO MONALDI, *Saggio di iconografia verdiana*, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1913.
 - FRANZ WERFEL, *Verdi: Roman der Oper*, Berlino, Paul Zsolnay, 1924 (trad. it. *Verdi: il romanzo dell'opera*, Milano, Treves 1929; Scandicci, La Nuova Italia, 1989).
 - FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, Oxford University Press, 1930; rist. Westport, Hyperion 1979.
 - BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba, 1931; Torino, Einaudi 1985; nuova ed. Milano, Aedphi, 2000.
 - FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi: His Life and Works*, London, Heinemann 1931 (rist. New York 1972).
 - CARLO GATTI, *Verdi*, 2 voll. Milano, Mondadori, 1931, 1951², 1955³.
 - HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Postdam, Athenaeon, 1932.
 - ANDREA DELLA CORTE, *Verdi*, Torino, Ariadne, 1939.
 - DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent 1940, 1975⁵.
 - FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959.
 - FRANK WALKER, *The Man Verdi*, New York, Knopf, 1962 (trad. it. *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964).
 - GEORGE W. MARTIN, *Verdi: His Music, Life and Times*, New York, Dodd Mead, 1963, 1964², 1983³.
 - JEAN MALRAYE, *Verdi*, Paris, Seghers, 1965.
 - VIKTOR BÄRWALD, *G. Verdi, Sein Leben, sein Werk*, Stuttgart, Schuler, 1969.
 - MARIA TERESA MURARO, *Le scenografie delle cinque "prime assolute" di Verdi alla Fenice di Venezia*, in *Atti del Primo Congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1969, pp. 328-334.
 - GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970.
 - MASSIMO MILA, *La giovinezza di Giuseppe Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².
 - HOWARD C. ROBBINS LANDON, *Das kleine Verdibuch*, Salzburg, Residenz, 1976.
 - WILLIAM WEAVER, *Verdi. A Documentary Study*, New York, Thames and Hudson, 1977.
 - PETER SOUTHWELL-SANDER, *Verdi. His Life and Times*, Tunbridge Wells, Midas, 1978.
 - GIUSEPPE TAROZZI, *Il gran vecchio. La vita e le opere di Verdi dal 1863 al 1901*, Milano, Sugar, 1978.
 - GUSTAVO MARCHESI, *Verdi, merli e cucù: cronache bussetane fra il 1819 e il 1839*, Busseto, Biblioteca della Cassa di Risparmio, 1979.
 - DIETER SCHNEBEL, a cura di, *Giuseppe Verdi*, text + kritik, München, 1979 (Musik-Konzepte, 10).
 - WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York, Norton, 1979.
 - MARCELLO CONATI, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il Formichiere, 1980, 1981².
 - CLAUDIO CASINI, *Verdi. La musica*, Milano, Rusconi, 1981.
-

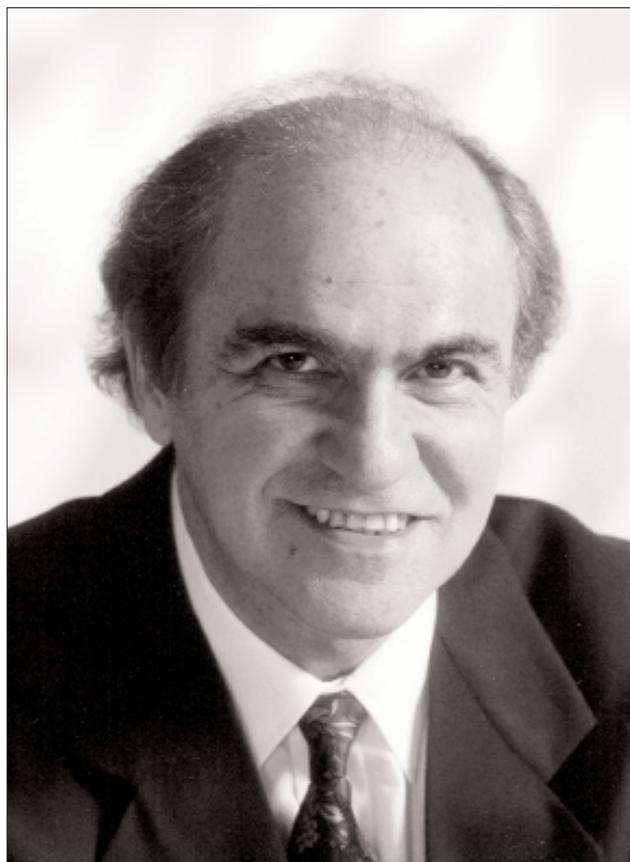
-
- DAVID R.B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, 1985².
 - HANS GÄL, *Giuseppe Verdi und die Oper*, Frankfurt am Main, Fischer, 1982.
 - GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Milano, IMI, 1982.
 - MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
 - GIAMPIERO TINTORI, *Invito all'ascolto di Verdi*, Milano, Mursia, 1983, 1996².
 - AA. VV., *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi e mito di un artista e del suo tempo*, Catalogo della mostra di Colorno, 1985.
 - WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi*, Mainz, Schott, 1986.
 - CHARLES OSBORNE, *Verdi, a Life in the Theatre*, New York, Knopf, 1987.
 - FRIEDRICH DIECKMANN, *Wagner, Verdi: Geschichte einer Unbeziehung*, Berlin, Siedler, 1989.
 - ROGER PARKER, *Studies in Early Verdi (1832-1844): New Information and Perspectives on the Milanese Musical Milieu and the Operas from «Oberto» to «Ernani»*, New York and London, Garland, 1989.
 - GUSTAVO MARCHESI, *Verdi. Anni. Opere*, Parma, Azzali, 1991.
 - MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993.
 - ROGER PARKER, «One Priest, One Candle, One Cross»: *Some Thoughts on Verdi and Religion*, in «The Opera Quarterly», XII/1, 1995, pp. 27-34.
 - MARCELLO CONATI, *Verdi (dai taccuini di Boito)*, in «Musica/Realtà», XVIII/53, 1997, pp. 115-132.
 - MARTA MARRI TONELLI, *Andrea Maffei e il giovane Verdi*, Riva del Garda, Museo Civico, 1999.
 - ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.
 - AA. VV., *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di FRANCESCO DEGRADA. Interventi di P. L. Pizzi, F. Degrada, M. Marri Tonelli, F. Mazzocca, M. Conati, R. Parker, J. Rosselli, P. Petrobelli, P. Gallarati, D. Rosen, G. Rumi, G. Dotto, E. Senici, W. Osthoff, M. Viale Ferrero, V. Crespi Morbio, R. Leydi, J. Budden, C. Mingardi, A. Rostagno, A. Magnocavallo, C. Toscani e O. Jesurum, Milano, Skira editore, 2000.
 - NICOLA CIPRIANI – MARIO STEFANONI, *VERDI Live. Antologia di edizioni discografiche. Tutte le opere di Verdi incise "dal vivo" dal 1935 al 2000 in vinile e in CD*, Parma, Azzali, Edizioni CIP, 2000.
- e) Studi sulla musica e sulla drammaturgia
- ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica Bologna, Forni, 1978.
 - FILIPPO FILIPPI, *Musica e musicisti: critiche, biografie ed escursioni*, Milano, G. Brigola, 1876.
 - ALFREDO SOFFREDINI, *Le opere di Verdi: studio critico analitico*, Milano, Aliprandi, 1901.
 - LUIGI TORCHI, *L'opera di Verdi e i suoi caratteri principali*, in «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335.
 - CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi*, Paris, Laurens, s.d. [1912].
 - MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; rist. Milano, Feltrinelli, 1960.
 - PAUL BEKKER, *Wandlungen der Oper*, Zürich und Leipzig, Orell Füssli, 1934.
 - JOSEF LOSCHOLDER, *Das Todesproblem in Verdis Operschaffen*, Köln, Petrarca-Haus, 1938.
 - GINO RONCAGLIA, *L'ascensione creatrice del genio di Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940.
 - ANDREA DELLA CORTE, *Le sei più belle opere di Verdi*, Milano, Istituto d'alta cultura, 1946.
 - TEODORO CELLI, *Va, pensiero... Vita di Giuseppe Verdi*, Milano, Rizzoli, 1951.
 - ILDEBRANDO PIZZETTI, *Contrappunto e armonia nell'opera di Verdi*, in «Rassegna musicale», XXI/3, 1951, pp. 189-200.
 - CARLO GATTI, *Revisioni e rivalutazioni verdiane*, Torino, ERI, 1952.
 - FRANCIS IRVING TRAVIS, *Verdi's Orchestration*, Zürich, Juris-Verlag, 1956.
 - GINO RONCAGLIA, *Galleria verdiana. Studi e figure*, Milano, Curcio, 1959.
 - PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*,
-

-
- Firenze, Vallecchi, 1967.
- LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdis mit dem literarischen Drama: ein Betrag zur szenischen Strukturüberstimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 (Berliner Studien zur Musikwissenschaft, 15).
 - CHARLES OSBORNE, *The complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969 (trad. it. *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 1975; rist. 2000).
 - GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970.
 - PIERLUIGI PETROBELLI, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, in «Acta musicologica», XLIII, 1971, pp.125-142; ora in *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp.49-78.
 - *Colloquium Verdi-Wagner*, Roma 1969 («Analecta musicologica», XI, 1972).
 - JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll.: I: *From Oberto to Rigoletto*; II: *From Il Trovatore to La forza del destino*; III: *From Don Carlos to Falstaff*, London, Cassel, 1975-81; nuova ed. Oxford, Clarendon Press, 1992 (trad. it. Torino, EDT, 1985-88).
 - MARIO LAVAGETTO, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi. Tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*, in «Nuovi argomenti», n.s. 43-44, 1975, pp. 205-267.
 - VINCENT GODEFROY, *The Dramatic Genius of Verdi: Studies of Selected Operas*, 2 voll., London, Gollancz 1975 e 1977.
 - FRITS NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford, Oxford University Press, 1977 (trad. it. *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1995).
 - MARZIO PIERI, *Viaggio da Verdi*, Parma, La Pilotta, 1977.
 - MASSIMO MILA, *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980.
 - PETER ROSS, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Bern, Gnägi, 1980.
 - DAVID ROSEN, *The Staging of Verdi's Operas*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Bärenreiter, 1980. pp. 444-453; trad. it. *La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizioni sceniche»*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 209-227.
 - MARZIO PIERI, *Verdi. L'immaginario dell'Ottocento*, Milano, Electa, 1981.
 - GUIDO PADUANO, *Noi facemmo ambedue un sogno strano. Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, Sellerio, 1982.
 - ALDO NICASTRO, *Verdi*, in *Il melodramma e gli italiani*, Milano, Rusconi, 1982.
 - H. ROBERT COHEN, *A Survey of French Sources for the Staging of Verdi's Operas: «Livrets de mise en scène», Annotated Scores, and Annotated Libretti in two Parisian Collections*, in «Studi verdiani», III, 1985, pp. 11-44.
 - ALAIN DUVAULT, *Verdi, la musique et le drame*, Paris, Gallimard, 1986.
 - PIERO WEISS, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV/1, 1982, pp. 158-156 (trad. it. *Verdi e la fusione dei generi*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 75-92).
 - JAMES A. HEPOKOSKI, *Compositional Emendations in Verdi's Autograph Scores: Il trovatore, Un ballo in maschera and Aida*, in «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 87-109.
 - JEAN-FRANÇOISE LABIE, *La cas Verdi*, Paris, Laffront, 1987.
 - SANDRA CORSE, *Opera and the Uses of Language: Mozart, Verdi, and Britten*, Rutherford (NJ), Fairleigh Dickinson U., 1987.
 - MARKUS ENGELHARDT, *Die Chöre in den frühen Opern Giuseppe Verdis*, Tutzing, Schneider, 1988.
 - ERNO LENDVAI, *Verdi and Wagner*, Budapest, International House, 1988.
 - ROGER PARKER, *On Reading Nineteenth-Century Opera: Verdi through the Looking-Glass*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp.
-

- 288-305.
- MARIO LAVAGETTO, *Il libretto verdiano, in Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 73-77.
 - GEORGE W. MARTIN, *Aspects of Verdi*, New York, Dodd Mead, 1988, 1993².
 - CAROLYN ABBATE e ROGER PARKER, a cura di, *Analyzing Opera: Verdi and Wagner*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989.
 - CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Scandicci, La Nuova Italia, 1990.
 - JEAN CABOURG, *Guide des opéras de Verdi*, Paris, 1990.
 - FABRIZIO DELLA SETA, *Verdi: La tradizione italiana e l'esperienza europea*, in «Musica/Realtà», 32, 1990, pp. 135-158.
 - GILLES DE VAN, *Musique et narration dans les opéras de Verdi*, in «Studi verdiani», VI, 1990, pp. 18-54.
 - MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, in «Studi verdiani», VI, 1990, pp. 99-145.
 - DAVID ROSEN, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia, Torino, EDT, 1990.
 - GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. *Verdi. Un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994).
 - MARKUS ENGELHARDT, *Verdi und Andere: «Un giorno di regno», «Ernani», «Attila», «Il Corsaro» in Mehrfachvertonungen*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1992.
 - ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper*, Stuttgart, Metzler, 1992.
 - GUIDO PADUANO, *Shakespeare e la parola scenica*, in *Il giro di vite*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 115-166.
 - RUBENS TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Pordenone, Studio Tesi, 1992.
 - FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia*, vol. 9, Torino, EDT, 1993.
 - RAOUL MELONCELLI, *Giuseppe Verdi e la critica francese*, in «Studi verdiani», 1993, pp. 97-122.
 - LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.
 - FABRIZIO DELLA SETA, «Parola scenica» in *Verdi e nella critica verdiana*, in *Le parole della musica, I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena* (a cura di F. Nicolodi e P. Trovato), Firenze, Olschki, 1994.
 - PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater: Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994 (trad. it. *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998).
 - PIERLUIGI PETROBELLI, MARISA DI GREGORIO e OLGA JESURUM, a cura di, «*Sorgete! Ombre serene!*» *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.
 - DANIELE PISTONE, *Verdi et la critique musicale française: aspects et évolution de 1860 à 1993*, in *Le parole della musica. II: Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 295-305.
 - UMBERTO MACINANTE, *L'epistolario di Verdi. Un'analisi linguistica*, Torino, Passigli, 1995.
 - KNUD ARNE JÜRGENSEN, *The Verdi Ballets*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1995.
 - DAVID ROSEN, *Verdi: Requiem*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
 - PIERLUIGI PETROBELLI e FABRIZIO DELLA SETA, a cura di, *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, 28-30 settembre 1994), Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996.
 - TINO DRENGER, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik: Semiotische Studien zu ausgewählten Opern*, Hamburg, Wagner, 1996 (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, 45).
 - LINDA B. FAIRTILE, *Verdi's First «Willow Song»: New Sketches and Drafts for «Otello»*, in «Nineteenth-Century Music»,

-
- XIX/3, 1996, pp. 213-250.
- ROBERTA M. MARVIN, *Verdi's Unwritten Operas*, in «Irish Musical Studies», V, 1996, pp. 191-204.
 - WOLFGANG OSTHOFF, *Verdi Pinattuale. Esempi e paragoni*, in «Studi verdiani», XI, 1996, pp. 13-39.
 - BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationalbildung*, Berlin, Akademie, 1996.
 - ROGER PARKER, *Arpa d'or dei fatidici vati: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1997.
 - ROGER PARKER, *Leonora's Last Act: Essays in Verdina Discourse*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1997.
 - LUIGI BALDACCIO, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, nuova ed., Milano, Rizzoli, 1997.
 - MARTIN CHUSID, a cura di, *Verdi's Middle Period 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, Chicago University Press, 1997.
 - PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi*, Milano, Rizzoli, 1997.
 - RITA GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998.
 - TERESA KLIER, *Die Orchesterkonzeption in den Opern von Giuseppe Verdi*, Tutzing, Schneider, 1998 (Würzburger musikhistorische Beiträge, 18).
 - BROOKS TOLIVER, *Grieving in the Mirrors of Verdi's Willow Song: Desdemona, Barbara and a «Feeble, Strange Voice»*, in «Cambridge Opera Journal», X/3, 1998, pp. 289-305.
 - MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000. Il volume raccoglie tutti gli scritti importanti di Massimo Mila su Verdi. L'introduzione, *I due Verdi di Massimo Mila*, è anch'essa firmata da Piero Gelli.
 - RODOLFO CELLETTI, *Verdi*, in *Storia dell'opera italiana*, I vol., Milano, Garzanti, 2000.
- f) Studi su *Simon Boccanegra*
- WOLFGANG OSTHOFF, *Die beiden Boccanegra-Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk*, in «Analecta Musicologica», I, 1963, pp. 70-89.
 - FRANCO ABBIATI, *Alti e bassi del «Simon Boccanegra»*, Verona, Ente autonomo Arena di Verona, 1973.
 - MASSIMO BOGIANCKINO, «*Simon Boccanegra*»: *il testo in prosa, i libretti ecc.*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Perugia», XIV, 1976-77.
 - *L'avant-scène Opéra*, n.19, 1979 (dedicato a *Simon Boccanegra*).
 - S. FALCINELLI, *Étude comparative des sources manuscrites milanaises du Simon Boccanegra*, CNMSP, 1980.
 - MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983 (studio sulle opere allestite a Venezia).
 - MARCELLO CONATI, *Il «Simon Boccanegra» di Verdi a Reggio Emilia (1857). Storia documentata. Alcune varianti alla prima versione dell'opera*, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro Municipale «Romolo Valli», 1984.
 - DARIO PUCCINI, *Il «Simon Boccanegra» di Antonio Garcia Gutiérrez e l'opera di Giuseppe Verdi*, in «Studi verdiani», III, 1985, pp. 120-130.
 - DANIELA GOLDIN, *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi, 1985.
 - HANS BUSCH, a cura di, *Verdi's «Otello» and «Simon Boccanegra» (revised version) in Letters and Documents*, 2 voll., New York, Oxford University Press, 1988.
 - MARIATERESA CATTANEO, *Il libretto spagnolo: un percorso verdiano dal dramma al melodramma*, in *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Milano, Guerini e Associati, 1988, pp. 21-34.
 - ANDREAS SOPART, *Giuseppe Verdi's «Simon Boccanegra» (1857 und 1881): eine musikalisch-dramaturgie Analyse*, «Analecta musicologica», XXVI, 1988.
 - HAROLD POWERS, «*Simon Boccanegra*» I, 10-12: *A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, in «Nineteenth-Century Music», XIII, 1989-1990, pp.101-128; trad. it. *Analizzando Simon Boccanegra: atto I, scene 10-12. Genere della ge-*
-

-
- nesi e genesi del genere*, nel programma di sala del Teatro La Fenice, Venezia, 1991, pp. 947-967.
- ALBERT ORAM CORDELL, *The orchestration of Verdi: a study of the growth of Verdi's orchestral technique as reflected in the two version of «Simon Boccanegra»*, Ann Arbor, UMI, 1992.
 - *Simon Boccanegra. Disposizione scenica*, a cura di MARCELLO CONATI e NATALIA GRILLI, Milano, Ricordi, 1993.
 - JULIAN BUDDEN, *The Vocal and Dramatic Characterisation of Jacopo Fiesco*, in «Studi verdiani», X, 1994-95, pp. 67-75.
 - PIERO MENARINI, *Simón Bocanegra/Simon Boccanegra*, nel programma di sala del Teatro Comunale di Bologna, 1997, pp. 23-35 (versione ampliata di Firenze, 1988-89).
 - MASSIMO MILA, *Simon Boccanegra*, in Massimo Mila, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000, pp. 528-540.
- Per notizie sulla figura storica di Simone Boccanegra si possono consultare:
- GIOVANNA PETTI BALBI, *Simone Boccanegra e la Genova del '300*, Genova, Marietti, 1991; nuova ed. Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.
 - LAURA MEGNA, *Simon Boccanegra e il dogado a Genova*, nel programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, 1991, pp. 980-987.



Isaac Karabtchevsky.

BIOGRAFIE

a cura di PIERANGELO CONTE

ISAAC KARABTCHEVSKY

Brasiliano di genitori russi, Isaac Karabtchevsky ha compiuto gli studi di direzione d'orchestra e composizione in Germania perfezionandosi con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Attualmente è Direttore Musicale del Teatro La Fenice dove dal 1995 è anche Direttore Principale e dal gennaio 2001 è responsabile della programmazione artistica. Dal 1981 al giugno 2000 è stato Direttore Artistico del Teatro Municipal di San Paolo. In entrambi i teatri è costantemente impegnato sia nella direzione di opere liriche che nelle stagioni sinfoniche. Inoltre, dal 1988 al 1994, Karabtchevsky è stato Direttore Artistico della Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, con la quale ha compiuto numerose tournée internazionali. Per questa sua importante attività è stato insignito dell'Alta Onorificenza del governo Austriaco per meriti culturali, riconoscimento assegnato per la prima volta ad un artista brasiliano. Gli impegni di direttore lo hanno portato alla Staatsoper e alla Volksoper di Vienna dove ha ottenuto un particolare successo con *Una tragedia fiorentina*, *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, *L'affare Makropulos* di Janáček, *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia*. Ha inoltre diretto al Musikverein di Vienna, al Concertgebouw di Amsterdam, al Royal Festival di Londra, alla Salle Pleyel di Parigi, al Kennedy Center di Washington, alla Carnegie Hall di New York, alla Staatsoper di Vienna, alla Staatsorchester di Hannover, al Teatro Comunale di Bologna, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, al Teatro Massimo di Palermo, al Teatro Real di Madrid, alla RAI di Torino, al Teatro Colon di Buenos Aires, alla Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf.

Alla Fenice è stato protagonista di importanti allestimenti quali *Erwartung*, *Il castello del principe Barbablù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen*, *Fidelio*, *Aida*, *Re Teodoro in Venezia* di Giovanni Paisiello, *Sansone e Dalila*, *Un ballo in maschera*, *Sadkò* di Rimskij-Korsakov, *Billy Budd* nonché in molti concerti sinfonici (*Messa da Requiem* di Verdi). Nel febbraio 1999 ha diretto all'Opera House di Washington il *Boris Godunov* con Samuel Ramey; il critico Tim Page del Washington Post ha giudicato questa esecuzione come uno dei due migliori spettacoli della stagione. L'attività concertistica lo ha portato a dirigere le più prestigiose orchestre internazionali collaborando con solisti quali Isaac Stern, Mstislav Rostropovič, Martha Argerich, Claudio Arrau, Gidon Kremer, Eva Marton, Maria Guleghina. Le principali interpretazioni di Karabtchevsky alla Fenice sono state edite in CD da «Mondo Musica» di Monaco di Baviera, la casa discografica del teatro veneziano. Sergio Segalini, direttore di «Opera international», ha indicato il suo *Fidelio* come un punto di riferimento tra le ultime produzioni dell'opera beethoveniana.

ELIO DE CAPITANI

Regista, attore, autore, ha iniziato la carriera artistica al Teatro dell'Elfo dove ha lavorato in oltre una dozzina di spettacoli diretti da Gabriele Salvatores, dove ha firmato la prima regia (*Nemico di classe* di Nigel Williams, 1982) e dove, divenuto regista stabile, ha inaugurato una nuova linea rivolta alla drammaturgia contemporanea, linea che ha trasformato l'Elfo in un teatro d'avanguardia nel panorama italiano, forte di una programmazione ricca di prime italiane, di im-

portanti collaborazioni e di significativi riconoscimenti. Tra i suoi lavori ricordiamo *L'isola*, *Il lago*, *Il servo*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Le amare lacrime* di Petra von Kant (diretto a quattro mani con Ferdinando Bruni, con il quale ha stabilito un duraturo sodalizio, e premiato con il Biglietto d'oro Agis-BNL 1990), *La danza immobile*, *Il pozzo dei pazzi*, *La sposa di Messina*, *Risveglio di primavera*, *La bottega del caffè* (rappresentato in Italia ed in tournée in Sud America) e *I rifiuti, la città e la morte* che conclude la trilogia dedicata a Fassbinder. In seguito alla costituzione di Teatridithalia, organismo nato dall'unione dell'Elfo con il Teatro di Porta Romana, firma la regia di *Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore*, *Decadenze* e *Alla greca*. Dirige Mariangela Melato in *Un tram chiamato desiderio* per il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1993 e in *Tango barbaro* nel 1995. Tornato a Shakespeare con *Amleto*, mette in scena *I Turcs tal Friul* di Pasolini alla Biennale di Venezia, *Caligola*, *La morte e la fanciulla*, *Tango americano*, *Edoardo II* e recentemente *Giochi di famiglia*. Con *Simon Boccanegra*, Elio De Capitani è alla sua prima regia lirica.

CARLO SALA

La sua carriera è contraddistinta dalla continua collaborazione con De Capitani al Teatro dell'Elfo per quanto riguarda la prosa e con Puecher e Nunziata per quanto concerne la lirica. Nel primo periodo ha firmato gli abiti per numerosi lavori teatrali e le scene e i costumi per *Bohème*, *Arcadia in Brenta*, *La straniera*, *Cavalleria rusticana*, *Luisa Miller*, *La serva padrona*, *Il pirata*, *Simon Boccanegra*, *Il matrimonio segreto*, *Ci-*

ro in Babilonia, opere presentate in teatri italiani, e per *Elisir d'amore* proposto in Spagna. Vincitore del «Premio Milano 90 – Il contemporaneo» per le scene della *Bottega del caffè*, a partire dal 1991 stabilisce una fruttuosa collaborazione con il coreografo Cannito, con il quale realizza diversi spettacoli di danza. Regolarmente presente nelle più importanti stagioni italiane, partecipa alle produzioni di *Amarcord* e del *Carro fantastico* alla Scala e di *Maria Stuarda* all'Opera di Roma. Negli ultimi anni si intensifica il sodalizio artistico con De Capitani, sodalizio che ha dato vita ai *Turcs tal Friul*, al *Sogno di una notte di mezza estate*, al *Tango americano*, a *La morte e la fanciulla*, a *I rifiuti la città la morte*, a *Oresteia – Eumenidi*, a *Edoardo II*, ai *Due gemelli veneziani*.

FRANCESCO FRONGIA

Resti umani non identificati e la vera natura dell'amore di Brad Fraser è il titolo della sua prima video-installazione. A quel periodo risalgono le sue prime opere di video-arte che vengono presentate in diversi festival italiani e internazionali. In seguito collabora con Andrea Taddei per *Motel* e *Il berretto a sonagli* e con Armando Pugliese per *Il segno verde*, *La pelle*, *Le città del mondo*, *La guerra di Troia non si farà*, *La Gerusalemme liberata*. È stato aiuto regista di Elio De Capitani tra il 1994 ed il 1998 con il quale ha realizzato lo spettacolo-concerto *La nuova gioventù* di Pasolini e i filmati per *Oresteia – Eumenidi* di Eschilo. *Die Hochzeit* di Wagner è la sua prima regia: ad essa è seguita quella per *Pollicino* di Henze e per *Mentre le ombre si allungano* con il gruppo La Crus.

CARLO GUELFÌ

Ha studiato canto con lo zio paterno. Vincitore del Concorso «Aureliano Pertile» e premiato al «Giacomo Lauri Volpi» come “rivelazione lirica internazionale”, ha avviato da subito varie collaborazioni con i più importanti teatri e le più significative istituzioni musicali sia in Italia che all'estero. Nel corso della carriera ha affrontato con successo i principali capolavori melodrammatici ottocenteschi (è considerato uno specialista delle opere di Verdi), i più importanti testi del repertorio di matrice verista impegnandosi anche nell'esecuzione di brani di autori contemporanei. Ha spesso collaborato con famosi direttori (Leonard Bernstein, Nello Santi, Peter Maag, Carlo Maria Giulini, Zubin Mehta, Giuseppe Sinopoli, Antonio Pappano). Carlo Guelfi ha cantato in *Rigoletto* (1997), *Aida* (1998), *Maria di Rohan* (1999) e *Sansone e Dalila* (1999) al PalaFenice. L'anno scorso ha riscosso un grande successo personale nel *Simon Boccanegra* presentato al Festival di Salisburgo sotto la direzione di Abbado e all'Opera di Roma per Amonasro in *Aida*.

LUCIA MAZZARIA

Vincitrice del Concorso «Puccini» e del Concorso Internazionale di Rio de Janeiro, il soprano Lucia Mazzaria ha debuttato nel 1987 al Teatro La Fenice nel ruolo di Mimì riscuotendo un entusiastico successo di pubblico e di critica che l'ha avviata ad una significativa carriera internazionale. Ha cantato infatti in moltissime opere nei più prestigiosi teatri (Teatro alla Scala, Teatro Comunale di Bologna, Teatro Comunale di Firenze, Arena di Verona, Teatro San Carlo

di Napoli, Covent Garden, Staatsoper di Vienna, Lyric Oper di Chicago, nelle sedi liriche di Colonia, Zurigo, Bonn, Amburgo) collaborando con importanti direttori quali Riccardo Muti, Gianluigi Gelmetti, Alain Guingal, Lorin Maazel, Bruno Bartoletti, Georges Prêtre, Daniel Oren, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, sir Colin Davis. Recentemente ha cantato nel *Don Giovanni* a Bilbao, in *Saffo* di Pacini, in *Carmen* a Bilbao e a Macerata, in *Turandot* diretta da Zubin Mehta, in *Aida* al PalaFenice nel 1998.

AYK MARTIROSSIAN

Completati gli studi, dopo essersi affermato in vari concorsi internazionali, dal 1994 al 1998 ha fatto parte del cast dei solisti del Teatro Municipale di Mosca e ha stabilito una fattiva collaborazione con il Bol'shoj dove ha sostenuto i ruoli protagonisti nel *Boris Godunov* ed in *Aida* e dove tornerà per *Nabucco*. Più recentemente Ayk Martirossian, regolarmente ospite nei cartelloni di prestigiosi teatri europei, è stato membro dell'Opera di Stato di Vienna, dove ha cantato in *Ernani*, *Rigoletto*, *Fedora*.

FABIO SARTORI

Tra i più promettenti giovani tenori lirici italiani, Fabio Sartori ha mosso i primi passi in Fenice debuttando nel 1993 in *Mosè*, nel 1994 in *Tristano e Isotta*, nel 1995 in *Bohème*. Successivamente ha cantato a Bologna la *Petite Messe Solennelle* per la direzione di Leone Magiera e la parte di Percy nell'*Anna Bolena*, ha debuttato al Rossini Opera Festival nell'*Occasione fa il ladro*, ha impersonato Pinkerton al Comunale di Firenze ed al Verdi di Trieste, Carlo nella *Linda di Cha-*

mounix al Comunale di Bologna ed Edgardo nella *Lucia di Lammermoor* alla Fenice di Venezia. Nella stagione 1997-1998 ha lavorato con Riccardo Muti alla Scala per il *Macbeth* inaugurale (Macduff) e per la *Messa da Requiem* di Verdi, con Daniele Gatti al Comunale di Bologna nel *Simon Boccanegra* e con Eliahu Inbal nel *Don Carlo*; al PalaFenice ha cantato il ruolo del titolo nel *Werther* di Massenet. Recentemente ha collaborato con Oren per *Lucia di Lammermoor*, con Callegari per *Oberto, conte di San Bonifacio*, con Abbado per *Simon Boccanegra* e con Karabtchevsky per la *Messa da Requiem* di Verdi presentata al PalaFenice lo scorso dicembre.

MARCO VRATOGNA

Allievo di Angelo Bertacchi e Leone Magiera, il giovane baritono Marco Vratogna ha debuttato di recente in *Gianni Schicchi*, produzione allestita nei teatri del circuito lombardo, ed in *Stiffelio* al Teatro Verdi di Trieste.

PAOLO RUMETZ

Inizia a Trieste lo studio del canto ed in seguito si perfeziona a Monaco. Debutta nel *Maestro di cappella* e si esibisce al Festival dei Due Mondi di Spoleto in un pastiche di musiche mozartiane. Successivamente, in teatri italiani ed europei, interpreta numerosi ruoli, affrontando opere di diversa appartenenza storica (*Parsifal*, *Traviata*, *Don Giovanni*, *Il turco in Italia*, *Sonnambula*, *Gioconda*, *I quattro rusteghi*). Ha cantato inoltre in oratori (*Praecursor Domini* di Frescobaldi) ed operette (*Boccaccio*). Tra gli impegni delle ultime stagioni segnaliamo *Gioconda*, *Carmen*, *Tosca*, *La pietra del paragone* al Garsington Opera Festival, *La cenerentola*,

L'inganno felice a Padova in una produzione del Teatro La Fenice, *Trovatore*, *Bohème*, *Lucia di Lammermoor*.

DARIO BALZANELLI

In seguito al debutto al Teatro di Marsala nel ruolo di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, ha cantato numerose opere del repertorio lirico tra cui *Madama Butterfly*, *Traviata*, *Rigoletto*. Dopo esser stato Rodolfo, Macduff, Nemorino al Teatro Bonci di Cesena nel 1998, ha svolto una tournée concertistica in tutto il mondo, si è riproposto nella *Bohème* a Sassari, in Austria e Germania ed ha interpretato Edmondo nella *Manon Lescaut* che il Teatro La Fenice ha rappresentato a Copenhagen l'anno scorso. Recentemente ha debuttato nella *Messa da Requiem* di Verdi a Klagenfurt.

GISELLA PASINO

Ha debuttato in *Aida* a Roma nel 1987: da allora il suo repertorio si è arricchito di numerosi ruoli verdiani quali Preziosilla nella *Forza del destino*, Fenena nel *Nabucco*, Maddalena nel *Rigoletto*, Azucena nel *Trovatore* ed Eboli nel *Don Carlo*. Dopo il successo ottenuto a Francoforte accanto a Renato Bruson nella riscoperta dell'opera *Cristoforo Colombo* di Franchetti, Gisella Pasino ha calcato i principali palcoscenici italiani e stranieri. Recentemente applaudita in *Carmen*, vanta una notevole produzione discografica.

ANTONIO SALVADORI

Vincitore di sette concorsi lirici, giovanissimo debutta nei *Pagliacci*, nel *Barbiere di Siviglia*, in *Un ballo in maschera* ed in *Rigoletto*. Inizia così una carriera internazionale che lo vede interpretare i principali ruoli di

baritono drammatico nelle più importanti sedi liriche mondiali. Al Teatro alla Scala debutta in *Luisa Miller* e vi ritorna per *Beatrice di Tenda*, *I pagliacci* e *La fanciulla del west*. Diretto da bacchette di grandissimo calibro quali Kleiber, Muti, Maazel, Gavazzeni, Sinopoli, Chailly, recentemente si è esibito nella *Bohème*, in *Simon Boccanegra*, *Cavalleria rusticana*, *Macbeth*, *Nabucco*, *Tosca*, *Aida*, *Rigoletto*.

SERENA FARNOCCHIA

L'affermazione in importanti concorsi internazionali l'ha condotta al debutto nello *Speziale* di Haydn ed in *Lucia di Lammermoor* a Philadelphia al fianco di Luciano Pavarotti. Perfezionatasi con Magda Olivero e Riccardo Muti in seno alla Scala dove ha cantato in *Nina pazza per amore*, in *Don Giovanni*, in *Armide* e nel Concerto di Pasqua, si è esibita in *Adelia* di Donizetti, in *Tannhäuser* a Napoli, in *Iris*, in *Carmen*, nella *Donna senz'ombra* per la direzione di Sinopoli, nella *Bohème* a Roma.

MAURIZIO MURARO

Vincitore del Concorso Internazionale «Kattia Ricciarelli», del Concorso Europeo «Adriano Belli» di Spoleto, del Premio Nazionale Austriaco «H. Wechter» quale miglior interprete della stagione 1999-2000, già da alcuni anni Maurizio Muraro ricopre ruoli principali nei maggiori teatri in Italia ed in Europa. Ha cantato a Vienna, Bruxelles, Amburgo, Berlino, Monaco di Baviera sotto la direzione di maestri quali Muti, Sinopoli, Oren, Metha, Davis, Pappano, esibendosi in opere di Mozart (la trilogia dapontiana), Rossini (*Un viaggio a Reims*), Donizetti (*Elisir d'amore*, *Don Pasquale*,

Lucia di Lammermoor), Bizet (*Carmen*), Puccini (*Bohème*). Regolarmente impegnato in registrazioni discografiche e cinematografiche, lo scorso dicembre ha cantato nella *Messa da Requiem* di Verdi al PalaFenice.

MAURIZIO GRAZIANI

Specializzato nel repertorio verdiano e verista, Maurizio Graziani ha interpretato *I due Foscari*, *Macbeth*, *Stiffelio*, *Trovatore*, *Aida* (a Buenos Aires, all'Arena di Verona, a Helsinki, al Festival di Trapani e di Avenches), *Cavalleria rusticana*, *Adriana Lecouvreur* (ad Atene), *Andrea Chénier* (a Catania). In repertorio vanta anche numerosi titoli pucciniani: *Manon Lescaut* (cantata nei teatri lombardi, a Palermo e a Catania), *Madama Butterfly* (a Tokyo e a Torre del Lago), *Manon Lescaut*, *La fanciulla del west*, *Tosca*, *Turandot*.

MARCO DI FELICE

Da cinque anni in carriera, dopo aver frequentato diverse masterclass ed aver vinto prestigiosi premi, ha debuttato in *Così fan tutte*. Successivamente ha cantato nelle *Nozze di Figaro*, nella *Scala di seta* (al Teatro Comunale di Bologna), nella *Bohème* (anche all'Opera di Roma), nella *Cambiale di matrimonio*, nel *Requiem* di Fauré (allestito dall'Arena Sferisterio di Macerata), nel *Signor Bruschino* (anche con Gelmetti), nell'*Amico Fritz* (al San Carlo di Napoli), nel *Viaggio a Reims* (per la bacchetta di Zedda), nella *Cena delle beffe*, in *Madama Butterfly* (a Tokyo).

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente

Paolo Costa

consiglieri:

Giorgio Pressburger

Angelo Montanaro

segretario

Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

direttore musicale
Isaac Karabtchevsky

segretario generale
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dell'organizzazione scenica e tecnica
Giuseppe Morassi

segretario artistico
Sandra Pirruccio

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

fotocomposizione e scansioni immagini Texto - Venezia

stampa Grafiche Zoppelli - Dosson di Casier (TV)

Supplemento a: LA FENICE
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. C. CHIAROT, aut. Trib. di Ve 10.4.1997, iscr. n. 1257, R. G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2001

AREA ARTISTICA

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

JEFFREY TATE

primo direttore ospite

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico

Giuseppe Marotta *

maestri di sala

Stefano Gibellato *

Roberta Ferrari ♦

maestri di palcoscenico

Silvano Zabeo *

Ilaria Maccacaro ♦

maestro suggeritore

Pierpaolo Gastaldello ♦

maestri alle luci

Gabriella Zen *

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Mauro Chirico
Andrea Crosara
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Gisella Curtolo
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Clara Marzorati ♦

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron

Viole

Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Alberto Salomon ♦

Violoncelli

Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦
Daniela Condello ♦
Carlo Teodoro ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan ♦

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga ♦

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Enrico Roccatto ♦
Eleonora Zanella ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo La Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini
Maurizio Meneguz ♦

Tuba

Alessandro Ballarin

Fisarmonica

Roberto Pasqualato •

Timpani

Gabriele Cappelletto ♦

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Roger Catino ♦

Arpe

Brunilde Bonelli • ♦

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Manuela Schenale
Rossana Sonzogno

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Paola Rossi
Francesca Poropat ◆
Orietta Posocco ◆
Cecilia Tempesta ◆
Laura Zecchetti ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Dario Meneghetti ◆
Luigi Podda ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ◆

◆ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

<i>direttore di palcoscenico</i> Paolo Cucchi	<i>responsabile allestimenti scenici</i> Massimo Checchetto ♦	<i>altro direttore di palcoscenico</i> Lorenzo Zanoni ♦
<i>capo reparto elettricisti</i> Vilmo Furian	<i>capo reparto macchinisti</i> Valter Marcanzin	<i>capo reparto attrezzisti</i> Roberto Fiori
<i>capo reparto sartoria</i> Maria Tramarollo	<i>responsabile falegnameria</i> Adamo Padovan	
<i>responsabile ufficio segreteria artistica</i> Vera Paulini	<i>responsabile ufficio promozione e decentramento</i> Domenico Cardone	
<i>responsabile tecnico</i> Marco Buranelli	<i>responsabile archivio musicale</i> Gianluca Borgonovi	<i>responsabile ufficio economato</i> Adriano Franceschini
<i>responsabile ufficio produzione</i> Lucia Cecchelin	<i>responsabile ufficio ragioneria e contabilità</i> Andrea Carollo	<i>responsabile ufficio personale</i> Lucio Gaiani

Macchinisti

Bruno Bellini
Vitaliano Bonicelli
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Manutenzione

Umberto Barbaro
Giancarlo Marton

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Giuseppe Bottega ♦

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra
Tebe Amici ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro
Oscar Gabbanoto
Vittorio Garbin

Scenografia

Giorgio Nordio
Marcello Valonta

Addetti orchestra e coro

Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Cristiano Beda
Lorenzo Bellini ♦

Servizi Ausiliari

Stefano Callegaro
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Thomas Silvestri
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Giovanna Casarin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Santino Malandra
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca ♦
Fernanda Milan
Barbara Montagner ♦
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Alessandra Toffolutti ♦
Francesca Tondelli
Anna Trabuo ♦
Barbara Terruzzin ♦

♦ a termine