

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2014-2015
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a* **Musica
Venezia**
(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, Twitter, You Tube, Instagram e Pinterest
follow us on facebook, Twitter, You Tube, Instagram and Pinterest





SULTANATO DELL'
oman

Ministero del Turismo

Oman, vivi i tuoi desideri

Oman, terra ricca di fascino,
dal mare incantato e dune dorate.
Uno spettacolo da vivere.

UFFICIO DEL TURISMO DEL SULTANATO DELL'OMAN

Tel. +39 02 89952633

omaninfo@aigo.it

www.oman-tourism.gov.om



Oman Turismo

Gesalo



*sun, sea, nature and fun
at the doorstep of Venice*



www.comune.jesolo.ve.it



LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,

trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,

dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

martedì 18 novembre 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Simon Boccanegra

lunedì 12 gennaio 2015 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

I Capuleti e i Montecchi

mercoledì 21 gennaio 2015 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

Il signor Bruschino

martedì 27 gennaio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

L'elisir d'amore

giovedì 5 febbraio 2015 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Pasquale

lunedì 16 marzo 2015 ore 17.30

PIER LUIGI PIZZI

Alceste

venerdì 15 maggio 2015 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Norma

lunedì 22 giugno 2015 ore 17.30

GIANNI GARRERA

Juditha triumphans

mercoledì 9 settembre 2015 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTO

La cambiale di matrimonio

giovedì 1 ottobre 2015 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il diario di uno scomparso

La voix humaine

venerdì 16 ottobre 2015 ore 18.00

CARLA MORENI e PAOLO BARATTA

Die Zauberflöte

Incontro con il balletto

lunedì 13 luglio 2015 ore 18.00

SILVIA POLETTI e FRANCO BOLLETTA

Terza sinfonia di Gustav Mahler

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2014-2015
del Teatro La Fenice*

mercoledì 10 dicembre 2014
relatore **Monica Bertagnin**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (12 e 14 dicembre)
musiche di Šostakovič

martedì 16 dicembre 2014
relatore **Giovanni Toffano**

concerto diretto da **Marco Gemmani**
(Basilica di San Marco 17 e 18 dicembre)
musiche di Gabrieli, Grandi, Grillo e Cavalli

giovedì 18 dicembre 2014
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Gabriele Ferro** (19 e 20 dicembre)
musiche di Mendelssohn e Beethoven

mercoledì 28 gennaio 2015
relatore **Giovanni Battista Rigon**

concerto diretto da **Alexandre Bloch** (31 gennaio)
musiche di Fauré, Britten, Stravinskij e Ravel

mercoledì 25 febbraio 2015
relatore **Federica Lotti**

concerto diretto da **Diego Matheuz** (27 e 28 febbraio)
musiche di Vasks, Poulenc e Šostakovič

mercoledì 4 marzo 2015
relatore **Giovanni Mancuso**

concerto diretto da **Lorenzo Viotti**
(Teatro Malibran 6 e 8 marzo)
musiche di Mozart, Barber e Stravinskij

mercoledì 11 marzo 2015
relatore **Marco Peretti**

concerto diretto da **Jonathan Webb**
(Teatro Malibran 13 e 14 marzo)
musiche di Gardella, Britten, Elgar e Haydn

mercoledì 1 aprile 2015
relatore **Franco Rossi**

concerto diretto da **Yuri Temirkanov** (2 e 4 aprile)
musiche di Haydn, Šostakovič e Brahms

mercoledì 8 aprile 2015
relatore **Michael Summers**

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (10 e 11 aprile)
musiche di Mahler

mercoledì 15 aprile 2015
relatore **Massimo Contiero**

concerto diretto da **John Axelrod**
(Teatro Malibran 18 e 19 aprile)
musiche di Stravinskij e Skrjabin

mercoledì 29 aprile 2015
relatore **Stefania Lucchetti**

concerto diretto da **Michel Tabachnik**
(Teatro Malibran 30 aprile e 2 maggio)
musiche di Brahms, Webern e Boulez

mercoledì 10 giugno 2015
relatore **Francesco Erle**

concerti diretti da **Mario Brunello** (12 e 14 giugno)
musiche di Sciortino, Haydn e Rota

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2014-2015

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00

diretta Euroradio

Simon Boccanegra

mercoledì 14 gennaio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

I Capuleti e i Montecchi

domenica 8 febbraio 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Don Pasquale

venerdì 20 marzo 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Alceste

martedì 20 maggio 2015 ore 19.00

differita

Norma

giovedì 25 giugno 2015 ore 19.00

differita

Juditha triumphans

Concerti della Stagione sinfonica 2014-2015

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 12 dicembre 2014)

Jonathan Webb (venerdì 13 marzo 2015)

Yuri Temirkanov (giovedì 2 aprile 2015)

Jeffrey Tate (venerdì 10 aprile 2015)

John Axelrod (sabato 18 aprile 2015)

Mario Brunello (venerdì 12 giugno 2015)

Alessandro De Marchi (domenica 28 giugno 2015)



 tripadvisor.it

 Expedia.it

 trivago



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Vicenza



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO,
INDUSTRIA, AGRICOLTURA, ARTIGIANATO
E SERVIZI



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
Real Estate Development and Management

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Vittorio Zappalorto

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andreetta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



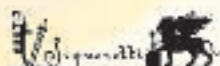
COMITÉ FINANCIER
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEMASTERHOUSE COOPERS

Marsilio



RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENETIA

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti
libretto di Francesco Maria Piave

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

sabato 22 novembre 2014 ore 18.00 anteprima *in diretta su* 

martedì 25 novembre 2014 ore 19.00 turno A

domenica 30 novembre 2014 ore 15.30 turno B

martedì 2 dicembre 2014 ore 19.00 turno D

giovedì 4 dicembre 2014 ore 19.00 turno E

sabato 6 dicembre 2014 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2014-2015 1





Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Pastello su carta (1886). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Antico oltraggio a vendicar»
di Michele Girardi
- 13 Anselm Gerhard
«Di queste luci mi affascina il triste risplendimento»
Verdi e il 'chiaroscuro' in musica
- 35 Harold S. Powers
La scena del Consiglio in *Simon Boccanegra*:
un'analisi genetica del genere
- 67 Andrea De Rosa
Simon Boccanegra e il dolore del passato
- 69 *Simon Boccanegra*: libretto e guida all'opera
a cura di Michele Girardi
- 117 *Simon Boccanegra* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 119 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 131 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Simone torna a Venezia, ma rifatto...
a cura di Franco Rossi
- 155 Biografie

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

con aggiunte e modifiche di Arrigo Boito

dal dramma *Simón Bocanegra* di Antonio García Gutiérrez

musica di Giuseppe Verdi

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 12 marzo 1857

prima rappresentazione della nuova versione: Milano, Teatro alla Scala, 24 marzo 1881

versione 1881

personaggi e interpreti

PROLOGO

<i>Simon Bocanegra</i>	Simone Piazzola
<i>Jacopo Fiesco</i>	Giacomo Prestia
<i>Paolo Albiani</i>	Julian Kim
<i>Pietro</i>	Luca Dall'Amico

DRAMMA

<i>Simon Bocanegra</i>	Simone Piazzola
<i>Maria Bocanegra</i>	Maria Agresta
<i>Jacopo Fiesco</i>	Giacomo Prestia
<i>Gabriele Adorno</i>	Francesco Meli
<i>Paolo Albiani</i>	Julian Kim
<i>Pietro</i>	Luca Dall'Amico
<i>Un capitano dei balestrieri</i>	Roberto Menegazzo (22, 25/11, 4/12) Cosimo D'Adamo (30/11, 2, 6/12)
<i>Un'ancella di Amelia</i>	Francesca Poropat (22, 25/11, 4/12) Andrea Lia Rigotti (30/11, 2, 6/12)

maestro concertatore e direttore Myung-Whun Chung

regia e scene Andrea De Rosa

costumi Alessandro Lai

light e video designer Pasquale Mari

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova

con il sostegno di 

mimo Valentina Diana

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Paola Rota
<i>assistente ai costumi</i>	Giovanna Fiorentini
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Federico Brunello
<i>maestro alle luci</i>	Roberta Paroletti
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene, attrezzeria, costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>costumi realizzati con tessuto</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>riprese, postproduzione e video</i>	Ideogamma (Rimini)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)



Le recite di sabato 22 e martedì 25 novembre saranno registrate e trasmesse in differita giovedì 27 novembre 2014 alle ore 21.15 su 

«Antico oltraggio a vendicar»

Il carteggio fra Verdi e Boito è un monumento alla grandezza umana e artistica di due dei più grandi italiani di ogni tempo, ed è lettura altamente raccomandabile perché fornisce una chiave d'accesso privilegiata all'ultima fase creativa di Verdi: nelle loro lettere si ammirano tanto la sagacia della visione drammaturgica e musicale, quanto la rettitudine morale di entrambi.¹ Nel novembre del 1880 i due artisti stavano discutendo su un possibile concertato dell'atto terzo di *Otello*, quand'ecco che improvvisamente, «come un fantasima» (così avrebbe detto Jacopo Fiesco), riemerge un'opera dei cosiddetti 'anni di galera' del Maestro, che il Teatro La Fenice aveva tenuto a battesimo il 12 marzo del 1857 senza successo, sorte confermata anche nelle riprese successive. Ora l'editore Giulio Ricordi offriva al Maestro l'occasione di rimetterla in scena, e il *Simon Boccanegra* venne dato alla Scala il 24 marzo del 1881, dopo un lavoro di revisione durato circa due mesi, in condizioni ottimali, con *cast* strepitoso diretto da un virtuoso della bacchetta come Franco Faccio.

Erano passati quasi venticinque anni dalla prima versione, e il nuovo quadro del Consiglio che chiudeva l'atto primo, dovuto alla fantasia sapiente del compositore e aggiustato e versificato da Arrigo Boito, aveva creato un asse molto solido attorno al quale ruotavano tematiche di conflitto – fra potere e felicità individuale, fra classi sociali avverse –, agnizioni numerose (ben cinque) e *coup de théâtre* incalzanti. Tutte le parti della vecchia opera avevano trovato un diverso, formidabile equilibrio – e come al solito ha ragione Budden, quando nota che il lavoro di revisione era difficile, perché «era un po' come trasformare una diligenza in un treno a vapore. Che ciò sia stato possibile indica quanto avanzata rispetto ai tempi fosse l'opera originaria».²

In questo volume ripubblichiamo un saggio denso e illuminante di Harry Powers, già apparso nei programmi di sala della Fenice (1991) e rivisto per l'occasione, in omaggio al grande studioso verdiano scomparso nel 2007. Powers focalizza la sua attenzione critica proprio sul nuovo finale primo, e con pazienza e acume guida il lettore in un processo ri-creativo affascinante, non tralasciando alcun dettaglio. Lo spetta-

¹ Lo si legga nell'eccellente edizione pubblicata dall'Istituto di studi verdiani di Parma: *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978.

² JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi* [The Operas of Verdi, 1973-1978], 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988, II, p. 288.

tore avverte in teatro la spinta dinamica che questo immane affresco corale, concluso dalla maledizione del Doge contro il perfido Albiani, proietta sullo sviluppo dell'azione: Powers ne motiva l'effetto ricorrendo ai mezzi della filologia, facendo emergere scelte drammatiche e musicali di estrema sottigliezza che non erano frutto di un progetto ben delineato in partenza, ma che hanno preso forma un poco per volta, anche nel fitto dialogo con Boito.

In apertura Anselm Gerhard offre la sua visione ermeneutica del *Boccanegra* sotto aspetti molteplici, scrivendo un saggio esteso che coglie l'essenza dell'opera interrogando la partitura da angolazioni diverse. Gerhard parte da una constatazione:

I melomani più accaniti sono unanimi nel loro giudizio: davanti a *Simon Boccanegra* non possono trattenersi dal dimostrare il loro entusiasmo. L'amore incondizionato degli affezionati verdiani si spiega probabilmente grazie ai pregi peculiari dell'opera: dopo la vasta revisione del 1881, infatti, la partitura risulta da un lato non meno sfaccettata di quella di *Otello*, ma dall'altro piena di melodie di immediata cantabilità al pari di quelle di *Rigoletto*.

E chiude concentrandosi su un aspetto sinora trascurato dalla critica, che invece a suo avviso rivestì un certo ruolo per attirare l'interesse di Verdi nei confronti del dramma di Antonio García Gutiérrez (che, giova ricordarlo, gli aveva già fornito la fonte del *Trovatore*):

Come abbiamo già accennato, il compositore definì il soggetto della sua opera genovese «interessante». Ma perché lo «interessava»? Se prendiamo in considerazione quanto la drammaturgia dei contrasti pervada tutti i parametri della composizione, non c'è più dubbio su cosa avesse attirato l'entusiasmo di Verdi nel dramma spagnolo. Quando il Doge ordina di spegnere tutte le luci abbaglianti all'inizio dell'ultimo atto, García fa dire al suo personaggio: «De esas luces me fascina l el triste resplandor.» E seppure non rimanga nessuna eco di questa frase nei testi librettistici di Verdi, Piave e Boito, non si potrebbe condensare con maggiore incisività il principio del chiaroscuro in quest'opera verdiana.

Nonostante le doti riconosciute dai melomani, «il melodramma non riuscì però mai a stabilirsi nel repertorio standard, né durante la vita del compositore né dopo la sua morte», scrive Gerhard, e dunque non è ancora riuscito a vendicare l'antico oltraggio. Personalmente appartengo alla generazione che ha conosciuto *Simon Boccanegra* grazie all'allestimento scaligero nato nel 1971 e diretto da Claudio Abbado, con la regia di Giorgio Strehler e con Piero Cappuccilli nel ruolo eponimo. Non ho mai nutrito, dunque, quei dubbi che hanno reso difficile la vita scenica di quest'opera tormentata, che a tutt'oggi è il capolavoro di Verdi che mi emoziona di più. Certo, non esiste un governante così illuminato e giusto come Simone, ma è bello credere nella sua utopia, condividere le emozioni e soffrire empaticamente con lui, quando muore dopo aver conquistato da poco la felicità. E salutare con lui il mare, un amico sincero che fluisce nella partitura, simbolo di una serenità ch'è mèta irraggiungibile, in un nuovo allestimento che il regista Andrea De Rosa illustra con parole toccanti.

Michele Girardi



Foto delle prove di *Simon Boccanegra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2014; regia e scene di Andrea De Rosa, costumi di Alessandro Lai, video di Pasquale Mari. In scena (t, 7): Maria Agresta (Maria Boccanegra), Simone Piazzola (Simon Boccanegra), Valentina Diana (mimo). Foto Michele Crosera.



Foto delle prove di *Simon Boccanegra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2014; regia e scene di Andrea De Rosa, costumi di Alessandro Lai, video di Pasquale Mari. In scena, sopra (I, 11): Francesco Meli (Gabriele Adorno), Simone Piazzola (Simon Boccanegra); sotto (II, 9): Francesco Meli (Gabriele Adorno), Simone Piazzola (Simon Boccanegra), Valentina Diana (mimo), Maria Agresta (Maria Boccanegra). Foto Michele Crosera.



Foto delle prove di *Simon Boccanegra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2014; regia e scene di Andrea De Rosa, costumi di Alessandro Lai, video di Pasquale Mari. In scena, sopra (III, 1): Julian Kim (Paolo Albiani), Giacomo Prestia (Jacopo Fiesco); sotto (III, 4): Maria Agresta (Maria Boccanegra), Simone Piazzola (Simon Boccanegra), Valentina Diana (mimo), Francesco Meli (Gabriele Adorno), Giacomo Prestia (Jacopo Fiesco). Foto Michele Crosera.



Alessandro Lai, figurini per i costumi di Maria e Simon Boccanegra in *Simon Boccanegra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2014; regia e scene di Andrea De Rosa.

Anselm Gerhard

«Di queste luci mi affascina il triste risplendimento»: Verdi e il ‘chiaroscuro’ in musica

I melomani più accaniti sono unanimi nel loro giudizio: davanti a *Simon Boccanegra* non possono trattenersi dal dimostrare il loro entusiasmo. L'amore incondizionato degli affezionati verdiani si spiega probabilmente grazie ai pregi peculiari dell'opera: dopo la vasta revisione del 1881, infatti, la partitura risulta da un lato non meno sfaccettata di quella di *Otello*, ma dall'altro piena di melodie di immediata cantabilità al pari di quelle di *Rigoletto*. Malgrado queste qualità, il melodramma non riuscì però mai a stabilirsi nel repertorio standard, né durante la vita del compositore né dopo la sua morte. Certo, dopo la messinscena leggendaria di Giorgio Strehler del 1971 alla Scala, *Simon Boccanegra* è rappresentato con una certa regolarità sui palcoscenici dei grandi teatri lirici, ma senza raggiungere livelli comparabili alla presenza nei cartelloni di *Un ballo in maschera* o *Don Carlos*, per non parlare di ‘cavalli di battaglia’ come *Rigoletto*, *Aida* o ancora *Il trovatore*.

Come *Il trovatore*, anche *Simon Boccanegra* si basa su un dramma del poeta spagnolo Antonio García Gutiérrez, nato nello stesso anno di Verdi, il 1813. Le differenze tra le due tragedie, però, sono più che vistose: una trama in cui si respirano gli echi di un leggendario medioevo spagnolo per il dramma del 1836, un'ambientazione storica con riferimenti precisissimi alle lotte intestine della repubblica di Genova per quello del 1843. Inoltre, balza subito agli occhi il differente trattamento della tessitura vocale dei personaggi: mentre nel *Trovatore* la voce di baritono assegnata al conte di Luna ha un ruolo minore rispetto a quelle primarie del tenore – suo rivale e fratello ignorato –, del soprano e del mezzosoprano, in *Simon Boccanegra*, sfidando tutte le convenzioni, Verdi si concentra fin dall'inizio dell'opera esclusivamente sui registri maschili profondi. Nel prologo infatti, se si escludono il conciso «Miserere» dietro le quinte, qualche breve replica corale nel racconto di Paolo e il coro di giubilo alla fine dell'atto, non intervengono né il tenore né tantomeno una voce femminile.

La narrazione degli intrighi politici che attanagliano una Genova irreparabilmente lacerata è affidata esclusivamente al timbro scuro di bassi e baritoni. «Nella [loro] cupa interezza» – così Arrigo Boito durante la revisione del libretto¹ – sono esposti i con-

¹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi dell'8 dicembre 1880, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, I, p. 11.

flitti politici tra lo spietato patrizio Fiesco, l'intrigante popolano Paolo col suo sodale Pietro e l'eroe eponimo, lacerato tra un amore disperato e le seduzioni del potere.

Eppure le due opere sono legate da numerose analogie – almeno nei tre atti che seguono il prologo –, tuttora tralasciate dalla critica verdiana che ha preferito sottolinearne, a giusta ragione, le ovvie differenze. Ad esempio, uno dei momenti più soavi della partitura del 1857 è la melodia che accompagna l'apparizione di Gabriele Adorno all'amata Amelia nella seconda scena dell'atto primo: «ben lontano» – così recita la didascalia – il tenore canta, in un brillante Sol maggiore, che un'«alma senza amor» sarebbe come «cielo di stelle orbato | di fior vedovo prato». Già dopo la prima del 1857 alcuni critici notarono una certa somiglianza tra questa scena e la sortita dell'eroe eponimo del *Trovatore*: anche nell'atto iniziale di quest'opera, infatti, risuona 'fuori campo' la voce del tenore Manrico che – il suo mestiere *oblige* – accompagnato da un'arpa che imita gli arpeggi di un liuto si presenta come vero e proprio trovatore, incarnando allo stesso tempo con il suo «Deserto sulla terra» la condizione imprescindibile di qualsiasi eroe romantico.

Di certo, nei quattro anni che intercorsero tra le due opere Verdi aveva notevolmente affinato i suoi mezzi scenico-musicali: il Gabriele del *Simon* non canta nel metro ben accentuato di $\frac{3}{8}$, ma in quello di $\frac{3}{4}$ che conferisce alla sua canzone un carattere quasi 'sospeso', e nella prima versione del 1857 l'accompagnamento non è assegnato all'arpa bensì alla fisarmonica. (Solo nella revisione del 1881 il compositore sceglierà nuovamente l'arpa, anche se con una differente funzione drammaturgica: concentrare tutta l'attenzione sulla voce dell'innamorato con accordi a mo' di disinvolto accompagnamento pianistico.)

1. «Coazioni a ripetere»

Se si getta uno sguardo a tutti e quattro gli atti dell'opera di Verdi, al prologo e al dramma vero e proprio ambientato venticinque anni dopo, balzerà subito agli occhi quanto la reiterazione del tema della maledizione accomuni la triste storia di *Simon Boccanegra* a quella del *Trovatore*. In effetti, già la trama del *Trovador* di García, così cruda e apparentemente incomprensibile, era focalizzata sul trauma di persone che, incapaci di liberarsi di ricordi orribili, arrivano a commettere errori fatali. Nell'opera di Verdi del 1853, così come nella tragedia spagnola del 1836, Azucena – che molti anni prima per una tragica fatalità aveva gettato nel fuoco il proprio unico figlio al posto di quello del Conte – sembra guidata suo malgrado dalle ultime parole della madre sul rogo ed è quindi costretta, nonostante ami Manrico come suo figlio, a portare a termine il suo desiderio di vendetta. Dal canto suo il tenore avrebbe la possibilità di uccidere il suo nemico – il nuovo conte di Luna, in realtà suo fratello –, ma gli risparmia la vita, trattenuto da una voce interiore. Questa scelta gli sarà fatale: Manrico stesso cadrà vittima della vendetta del Conte, che a sua volta, pochi secondi dopo la sua morte, apprenderà scioccato di aver condannato al patibolo suo fratello.



Girolamo Magnani, bozzetto dell'atto III per la *première* di *Simon Boccanegra* al Teatro alla Scala di Milano, 1881. Sullo sfondo s'indovina il mare, che per il protagonista è l'antidoto più forte alle scelleratezze degli uomini.

Mentre *El trovador* e *Il trovatore* sembrano quasi un modello esemplare per la teoria del «Wiederholungszwang» – la coazione a ripetere – sviluppata sei decenni più tardi da Sigmund Freud, questi stessi motivi risultano meno marcati in *Simon Boccanegra* e soprattutto configurati in modo quasi incomprensibile. Ciò si spiega essenzialmente con il fatto che sia nel dramma di García che nell'adattamento di Verdi le motivazioni politiche non sono visibili scenicamente: per fare un riferimento al successivo *Don Carlos*, non ritroviamo nessun marchese di Posa che racconta l'oppressione del popolo, né un inquisitore che lascia intuire la brutalità della dominazione contro la quale i coraggiosi ribelli insorgono. Nessuno dei personaggi si mette in gioco se non in nome del proprio interesse privato, per non dire sentimentale. E anche se si volesse giudicare la pregnanza drammaturgica dei libretti d'opera con altri parametri rispetto al teatro di Shakespeare e Schiller, bisognerebbe comunque ammettere che il libretto di *Simon Boccanegra* è in qualche modo problematico.

In questo senso, non c'è bisogno di scomodare lo scettico giudizio espresso da Hanslick in occasione della prima viennese del 1882 per affermare che quest'opera procede con «una trama a scatti, senza senso».² In effetti, anche un letterato molto più vicino a Verdi giunse a conclusioni del tutto simili riguardo alla prima versione del 1857:

Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: *è scoltito!* Nessun fatto che sia realmente *fatale* cioè indispensabile e potente, generato dalla ineluttabilità tragica. [...] V'è molto intrigo e non molto costruito. Tutto in quel dramma è superficiale, tutti quei fatti sembrano ideati lì per lì, al momento, per occupare la scena materialmente: non hanno radici profonde né vigorosi legami, non sono il risultato di caratteri, sono *apparenze di fatti*.³

Di certo se Arrigo Boito l'8 dicembre 1880 scrivendo questa lettera al «caro Maestro» fosse stato cosciente che le critiche mosse al libretto e alla sua sostanziale forma poetica non erano imputabili a Francesco Maria Piave ma a Verdi stesso – responsabile di ogni decisione riguardante la successione delle scene e lo sviluppo dei personaggi –, il suo giudizio sarebbe stato più diplomatico. Ed è sorprendente constatare come Verdi rispondesse in modo piuttosto indulgente alle brusche parole di Boito e soprattutto come prendesse particolarmente a cuore le obiezioni dello scrittore durante la loro collaborazione successiva.

Ma *Simón Bocanegra* di García Gutiérrez ha ancora un'altra caratteristica rispetto al *Trovador*: la fitta e complessa rete degli intrighi si regge su gesta di reietti e su inattese scene di agnizione che si spiegano solo grazie a dettagliate allusioni allo sfondo storico-politico dei conflitti tra le varie fazioni della Repubblica genovese alla metà del secolo XIV – ossia due secoli prima degli eventi che ispirarono la «tragedia repubblicana» *La congiura di Fiesco a Genova* (1783) di Schiller.

² EDUARD HANSLICK, «*Simon Boccanegra*», *Oper von Verdi (Erste Aufführung in Wien 1882)*, in Id., *Aus dem Opernleben der Gegenwart (Der «modernen Oper», III. Theil). Neue Kritiken und Studien*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, 1884, pp. 22-30: 25: «Die Hauptpersonen, welche diese unsinnige Handlung ruckweise vorwärtsschieben, sind schön kostümierte Holzpuppen ohne Fleisch und Knochen».

³ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi cit.

Come accade per ogni riduzione operistica di un lavoro teatrale, anche la trasposizione di un dramma così prolisso necessitò di drastici raccorciamenti. Nel rielaborare la sua dettagliata 'selva' in prosa – inviata a Piave nell'agosto 1856 per la traduzione in versi⁴ – Verdi eliminò alcuni personaggi minori, ridusse i cinque atti – in origine disposti in un prologo e quattro atti – a un prologo e tre atti, e soprattutto decimò radicalmente tutti quei dialoghi in cui i personaggi, esitanti tra ripudio e perdono, amore e odio, politica e vita privata, spiegavano almeno in parte le loro motivazioni. Per citare alcuni esempi dall'atto primo, le informazioni decisive per la piena comprensione dell'intrigo – come le motivazioni del complotto tra Gabriele e Fiesco o il riferimento al fatto che Fiesco spacci l'orfanella Amelia per una Grimaldi per salvaguardare il patrimonio di famiglia – sono ridotte a mere allusioni criptiche o – nel caso delle ulteriori semplificazioni operate da Boito sul libretto – del tutto eliminate. Nella revisione del 1881 non rimane più traccia nemmeno del fatto che Fiesco si finga Andrea, poiché tutta Genova è convinta della sua morte, così come è eliminata l'allusione alle ragioni politiche che fanno esitare Simone a dichiararsi padre di Amelia.

Ovviamente nella nuova versione molti passaggi sono notevolmente migliorati, primo tra tutti quello, pensato *ex novo* da Boito, del confronto tra Boccanegra e i suoi antagonisti nella scena del Consiglio alla fine dell'atto primo. Ma allo stesso tempo un importante vizio di fondo del libretto diviene ancora più evidente: Paolo, sul quale si concentra ora tutta l'attenzione nella scena della maledizione alla fine dell'atto primo, è delineato esclusivamente come un faccendiere politico guidato da un odio cieco verso i potenti. Il fatto che sia innamorato della figlia di Simone (o almeno che voglia a tutti i costi averla per sé) è un presupposto del libretto che in nessun modo si concretizza con mezzi musicali, e seppure nel suo personaggio si ritrovano alcune caratteristiche che sembrano anticipare il nichilismo viscerale di Jago nell'*Otello* – specialmente nella più tagliente caratterizzazione del 1881 – egli rimane lontano dalla profondità del personaggio shakespeariano così come dalla vigorosa incisività di altri 'cattivi' operistici combattuti tra ambizione e amore.

Verdi, quindi, riesce a delineare situazioni pungenti e sottilmente contrastanti, ma non una loro esposizione e sviluppo coerenti. Questa peculiarità della sua drammaturgia fu già notata da alcuni osservatori contemporanei. Così ad esempio si esprime nel 1881 il critico Filippo Filippi, che in linea di principio sarebbe dovuto essere ben disposto nei confronti del compositore, dato che scriveva regolarmente per la rivista di Ricordi, l'editore del Maestro:

Nesso non ce n'è punto, né alcuna ragione men che discreta, la quale giustifichi lo strano via vai dei personaggi: traditori che bazzicano per la reggia a propinare con tutta comodità veleni, in bicchieri a bella posta preparati; prigionieri i quali passeggiano liberamente nel Palazzo

⁴ Cfr. *Simon Bocanegra* [sic!] / *Libretto* / di Francesco M^a Piave / per musica del / M^o Cav.^{re} Giuseppe Verdi / da comporsi espressamente / pel Gran Teatro della Fenice / nella Stagione di Carnovale e Quadregesima / 1856-57 (online nel sito dell'Archivio storico del Teatro La Fenice: <http://www.archiviositoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?multimediaType=Archive&id=37335>); edizione a cura di Daniela Goldin in *Simon Boccanegra*, programma di sala, Teatro Comunale di Firenze, 1988, pp. 145-174.

del Doge, e che possono mettersi in agguato per ucciderlo; una fanciulla rapita, trasportata in un naviglio, che persuade il rapitore a lasciarla in libertà; personaggi i quali arrivano sempre a tempo per preparare una catastrofe o per scioglierla; e a tempo pure i riconoscimenti, i pentimenti, il perdono, la benedizione e la morte, la quale è sempre il migliore suggello di tutte le cose di questo mondo.⁵

Naturalmente Filippi, come tanti altri, addossa tutta la colpa al librettista Piave senza neanche domandarsi come Verdi stesso avesse potuto entusiasinarsi per un tale dramma. E il critico fiorentino Abramo Basevi arrivò addirittura alla disperazione se si presta fede a quanto scrisse nel suo libro su Verdi del 1859: «Fui costretto di leggere non meno di SEI VOLTE attentamente questo libretto del Piave per capirne, o credere di capire, qualche cosa».⁶

Eppure, come espresse con lungimiranza un anonimo giornalista che recensì la prima veneziana del 1857 per il periodico torinese «Il pirata» (con tutta probabilità Francesco Regli), le cose non stanno semplicemente così:

Il libretto [...] 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.⁷

Grazie a questa drammaturgia costruita in modo non proprio ortodosso, Verdi riesce paradossalmente a delineare il tema drammatico della ricorrenza di esperienze tragiche in modo ancora più sottile di quanto avesse fatto quattro anni prima nel *Trovatore*. Se a un primo sguardo al centro dell'impressionante scena finale dell'atto primo è posto il tradimento di Paolo verso il Doge, non di meno il cuore reale dell'episodio è il fatto che per l'eroe eponimo i ricordi peggiori sembrano ridiventare realtà. Come nel prologo Fiesco lo aveva accusato di essere un seduttore senza scrupoli e lo aveva trattato come indegno arrivista rifiutandogli la mano della figlia Maria, così a sua volta alla fine dell'atto primo, venticinque anni dopo, Gabriele presume che il Doge abbia rapito Amelia per farne la sua amante. Nella versione di Piave così inveisce il rampollo di casa Adorno: «Un pirata s'assiede sul trono... I Sì, costui vergin casta involò». Nel nuovo libretto di Boito del 1881 sia l'accusa di stupro che il disprezzo dell'aristocratico nei confronti dell'uomo comune sono ulteriormente inaspriti, e Gabriele insulta il futuro suocero con parole quali «audace rapitor di fanciulle» o ancora «empio corsaro incoronato».

In realtà, Amelia non è affatto l'amante di Simone, bensì la sua unica figlia, cioè una discendente, da parte di madre, della fiera famiglia dei Fieschi, e colpisce la magnanimità, a prima vista difficilmente comprensibile, con cui il Doge reagisce a queste accuse. A differenza del conte di Luna, di Manrico e di Azucena egli sembra aver imparato

⁵ FILIPPO FILIPPI in «La perseveranza» del 25 marzo 1881; cit. da *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene [1861-1886]*, a cura di Annibale Alberti, [Milano], Mondadori, 1931, pp. 269-275: 270.

⁶ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 259.

⁷ «Il pirata», XXII/76 (22 marzo 1857).

che esiste un solo modo per uscire dalla maledizione di un evento traumatico del passato: la via della pace, come cantato nell'ensemble finale dell'atto primo grazie al pre-stito petrarchesco «E vo gridando: pace!», subito ripreso da Amelia su una melodia di accattivante bellezza in *dolcissimo*: «Pace! lo sdegno immenso | nascondi per pietà!». ⁸

Certo l'uomo più potente della città-stato, con il suo passato di corsaro, non è immune da esplosioni d'ira, e non esita a impegnarsi nelle repressioni con il massimo rigore, se lo ritiene indispensabile. Scoprendo che il suo compagno nella fede politica lo ha tradito, lo costringe a maledire se stesso – quasi fosse una messa in scena sadica – e non lascia trapelare nessuna pietà quando quest'ultimo è condotto all'esecuzione capitale. Anche alle offese di Gabriele reagisce sulle prime con impeto a stento controllato: «Folle!...» nella versione del 1857, «Ribaldo!» in quella del 1881, dove, «indignato [...], si ritrarrà» – così la *Disposizione scenica* preparata da Giulio Ricordi – «con disgusto da Gabriele». ⁹

Ma alla fine Boccanegra è pronto a un gesto magnanimo di perdono che mostra la sua conquistata saggezza, capace di superare qualsiasi snobismo e odio di classe. Dopo un quarto di secolo al governo, il Doge viene presentato come modello esemplare, dal carattere sovrumano, anche se questo non giova particolarmente alla *verosimiglianza* del dramma.

Proprio questa dubbia magnanimità è il punto più debole della concezione drammaturgica di García, che né Piave né Boito né tantomeno Verdi riuscirono a rendere plausibile. Il critico viennese Eduard Hanslick ebbe gioco facile quando nel 1882 se ne burlò con queste parole:

Accettiamo di buon grado il forte contrasto tra la magnanimità di Boccanegra e il suo vile contorno, ma che egli raccomandi al popolo come il più degno a diventare Doge un pazzo maligno come questo Adorno che vuole ucciderlo nel sonno, e che gli dia in sposa la sua unica figlia, va oltre ogni limite di qualsiasi generosità che si sia vista all'opera. ¹⁰

Ma la focalizzazione su una magnanimità del tutto inattendibile si spiega se si pensa a quanto fosse importante per Verdi stigmatizzare i conflitti politici come ingiustizie fatali, quasi incubi mostruosi. Alla fine del prologo, quando, poco prima di venir acclamato dai suoi compagni come il nuovo Doge, Boccanegra riesce a rivedere l'amata Ma-

⁸ Cfr. ANSELM GERHARD, *Ultimi baci nei «giardini del Decameron»*. Allusioni intertestuali nei libretti di Boito per Verdi, in *L'opera prima dell'opera: fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, Edizioni Plus, 2006, pp. 141-150: 142. Il verso di Boccanegra deriva da *Italia mia*: «l' vo gridando pace, pace, pace», CXXVIII, v. 122 del *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)* di Francesco Petrarca.

⁹ DISPOSIZIONE SCENICA / PER L'OPERA / SIMON BOCCANEGRA / DI / GIUSEPPE VERDI / compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala / DA / GIULIO RICORDI, Milano, Ricordi, 1881, p. 24; ristampa anastatica in MARCELLO CONATI-NATALIA GRILLI, «Simon Boccanegra» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1993 («Musica e spettacolo»), pp. 125-186: 152.

¹⁰ HANSLICK, «Simon Boccanegra» cit., pp. 25-26: «Den mit seiner schuftigen Umgebung stark kontrastirenden Edelmuth Boccanegra's acceptiren wir gerne; aber daß er einem bösen Narren, wie diesem Adorno, der ihn im Schlafe ermorden will, die einzige Tochter zur Frau gibt und ihn dem Volke angelegentlich als den würdigsten Dogen recommandirt – das geht doch über die Grenzen selbst opernmäßiger Großmuth hinaus».



Bozzetti per il prologo *Simon Boccanegra*: di Giuseppe Bertoja, Venezia 1857 (in alto) e Girolamo Magnani, Milano 1881 (in basso).

ria solo sul letto di morte, reagisce esclamando «Via fantasmi!», parola che appare ancora due volte nel corso dell'opera: all'inizio dell'atto primo quando Gabriele comunica ad Amelia di essere coinvolto in una congiura contro il Doge e lei reagisce con il grido «I funesti fantasmi scaccia!», e nell'ultimo confronto tra Simone e il vendicativo Fiesco, a lungo creduto morto, quando il vecchio patrizio presenta se stesso come uno spettro: «Come un fantasima | Fiesco t'appar».

2. «L'arte della transizione»

Nonostante le sue enormi debolezze drammaturgiche, sarebbe tuttavia affrettato liquidare questa singolare opera verdiana come un fallimento. È evidente come l'intento del compositore nel mettere in scena queste situazioni contrastanti fosse profondamente diverso rispetto a quanto fatto quattro anni prima con *Il trovatore*: non solo un montaggio ad effetto – quasi con una tecnica cinematografica – tra singole scene dagli affetti contrapposti, ma anche una nuova tecnica drammatico-musicale che ben risponde al concetto di «arte della transizione» («Kunst des Übergangs») coniato da Wagner nel 1859¹¹ (anche se qui, naturalmente, il riferimento non è da intendersi alla tecnica del così detto «*Leitmotiv*»).

Non solo il prologo – a giudizio di Boito «forte, solido tenebroso come un pezzo di basalte»¹² – dominato dalle voci maschili profonde, ma tutti e quattro gli atti della partitura verdiana sono legati da un malinconico colore di fondo che permea inequivocabilmente tutta la musica. Già i critici della prima versione del 1857 furono sgomenti nel constatare la preponderanza di tonalità minori, e sul periodico «La fama» del 1858 si legge in occasione della prima romana dell'opera questa denuncia, d'altronde deliberatamente esagerata:

Simon Boccanegra [...] 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 diciotto lunghe melodie tutte in modo minore, il prologo che dura ventotto minuti, è tutto in minore, solo in fine si risolve in maggiore.¹³

È pur vero che nella versione rivista del 1881 Verdi apre il prologo con il suggestivo preludio degli archi in Mi maggiore, ma la tonalità iniziale già a partire dalla quarta battuta è scurita da una terza minore, per toccare poi tonalità distanti come Sol diesis minore e Re diesis minore, senza contare che tanto nel 1857 quanto nel 1881 manca uno dei *topoi* inconfutabili dell'opera dell'Ottocento fino a *Otello*: il coro d'apertura.

¹¹ Lettera di Richard Wagner a Mathilde Wesendonck del 29 ottobre 1859, in *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck: Tagebuchblätter und Briefe – 1853-1871*, a cura di Wolfgang Golther, Berlin, Duncker, 1904, pp. 188-194: 188.

¹² Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi cit., p. 11.

¹³ M., *Teatri, spettacoli. Roma, 27 dicembre 1857*, in «La fama. Rassegna di scienze, lettere, arti, industria e teatri», XVII/1 (4 gennaio 1858), p. 2.

All'interno di questa tinta indiscutibilmente «tenebrosa» va però riconosciuto che in questo stesso prologo le ambizioni dell'eroe eponimo e il suo dolore, gli intrighi di Paolo e l'odio di Fiesco contro il rapitore di sua figlia sono combinati tra loro con una particolarissima tecnica drammaturgico-musicale. Nella prima versione, la sortita di Fiesco con l'imponente cantabile «Il lacerato spirito» si collega senza nessuna interruzione alla descrizione di Paolo che la precede, pieno di invidia nel guardare i palazzi dei «patrizi altieri»: in modo del tutto insolito, infatti, tutti e due i numeri sono scritti nella stessa tonalità di Fa diesis minore. E se nella seconda versione Verdi traspose il racconto di Paolo in Mi minore (non certo per differenziare i due brani, né per semplificare la tessitura del primo – già scritto in un registro medio –, bensì per riservare l'emblematica tonalità di Fa diesis – che avrà un ruolo decisivo nel nuovo finale dell'atto primo – alle figure principali del dramma sentimentale), la continuità tra lo sguardo astioso di quest'ultimo al palazzo dei Fieschi e l'addio di Fiesco alla figlia defunta fu costruita in maniera ancora più convincente, grazie alla comparsa della figurazione di due biscrome seguite da una nota più lunga – gesto imperioso che accompagna la sortita del testardo patrizio – già nel postludio orchestrale del racconto.

ESEMPIO 1¹⁴ – Prologo, n. 1. Aria di Fiesco, 1^P

Andante sostenuto

Cr, Trb

Fg, Trbn, Cmbs

Archi

ff

Simili connessioni si trovano in vari momenti della partitura anche nella prima versione. Così, mediante uno stesso ritmo puntato dal carattere marziale, Verdi incornicia, nell'apertura del duetto Simone / Fiesco nel prologo, due affetti completamente diversi:

¹⁴ L'analisi viene condotta sulla partitura dell'opera (GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, Milano, Ricordi, s.a., PR 152, rist. 1993) dalla quale sono tratti anche gli ess. musicali; il luogo viene individuato mediante l'atto, il numero e la lettera di richiamo con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra).

E ancora all'inizio dell'atto primo sia la sortita di Amelia («Come in quest'ora bruna») che la romanza di Gabriele già menzionata sono cantate nel metro inconsueto di $\frac{9}{8}$. Le due sortite non sono accomunate solo dallo stesso ritmo ma anche e soprattutto da precise scelte melodiche. In entrambi i casi, le melodie accentuano il quinto e il sesto grado della tonalità, mentre la tonica viene solo sfiorata:

ESEMPIO 3 – I, n. 3. Scena e duetto, ⁴A

Amelia

O al - te - - ro o - stel, sog - gior - no

Gabriele

Se man - ca un cor che t'a - ma,

ESEMPIO 4 – n. 10. Scena, terzetto e finale II, P

tenori **pp**



Al- l'ar-mi, all'ar- mi, o Li- gu- ri, sa - cro do-ver v'ap - pel- la

bassi **pp**



Al- l'ar-mi, all'ar- mi, o Li- gu- ri, sa - cro do-ver v'ap - pel- la

Andante sostenuto

Gabriele *con espress.*

Per-don, per-don, A-me-lia

Verdi incastona le emozioni dissonanti dei suoi personaggi in modo sistematico dentro una drammaturgia a contrasti in cui gli aspri confronti si dissolvono ripetutamente in un tenace desiderio di pace. In tutti e tre gli esempi appena esaminati il compositore giustappone gli orrori spettrali di una politica preda della sete di potere a sogni di eva-

sione in un mare vasto, illimitato e lontano. Sebbene meno vistosa, questa opposizione si ritrova anche alla fine del prologo quando Verdi si concentra su una delle più aspre ironie tragiche del teatro romantico: nel momento preciso in cui Boccanegra è giunto all'apice del suo percorso politico apprende che l'amore della sua vita è morto. García aveva scolpito questa feroce contrapposizione nel dialogo lapidario tra Simón e Paolo: all'esclamazione di Simón «¡Una tumba!» Paolo risponde «¡Un solio!»; ripreso letteralmente nell'opera verdiana nelle espressioni «Una tomba... Un trono!...».

Considerando il prologo nella sua interezza si riconosce l'arte sottile con cui Verdi ha collegato il fragoroso coro finale con il sereno ondeggiare del mare (e delle emozioni) all'inizio dell'opera. La melodia dei violini e dei fiati al registro acuto riprende con la terza sopra la tonica, la quarta sotto la tonica e la tonica esattamente lo stesso impulso diastematico che caratterizza il ritmo di barcarola nell'accompagnamento del racconto in cui Paolo accenna alla detenzione di Maria («L'atra magion vedete?... de' Fieschi è l'empio ostello»), provocando il commento raggelato del coro: «Par l'antro dei fantasimi!...».

ESEMPIO 6 – n. 1. Scena e coro, EE

Allegro vivo $\text{♩} = 92$



ESEMPIO 7 – n. 1. coro e scena di Paolo, G

Allegro moderato



La pulsione dattilica di questo inciso melodico del coro finale, impressa da una semi-minima e due crome, sarà poi ripresa nel preludio orchestrale che Verdi comporrà per la seconda versione del 1881: una quasi-barcarola nello strano metro di $\frac{4}{4}$, esempio stupefacente della maestria del compositore che perfino con un metro binario è riuscito a rendere l'idea della superficie calma e dei lenti ondeggiamenti del mar ligure mentre nelle evasioni armoniche verso la tonalità della medianta si può quasi percepire l'aria salata alle sponde del mediterraneo.

Nell'incontro di Amelia e Gabriele all'inizio dell'atto primo «gl'incanti di questo mare» – traduzione letterale nell'abbozzo steso da Verdi degli «encantos de ese mar» immaginati da García – sono esposti come contrasto speculare ai «fantasmi» della politica. Amelia, così ancora la *Disposizione scenica*, «prende» il suo amante «per mano, e lo fa volgere un poco verso il mare, al quale fa cenno».¹⁵ L'effetto folgorante di questa contrapposizione è dovuto innanzitutto all'interesse dimostrato da Verdi in que-

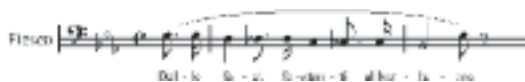
¹⁵ *Disposizione scenica* cit., p. 13 (p. 141).

st'opera per una drammaturgia del 'chiaroscuro'. Mentre il prologo era stato dominato da voci maschili profonde, l'atto seguente inizia – esattamente come nell'atto secondo degli *Huguenots* di Meyerbeer del 1836 – con un'unica voce femminile acuta. Verdi trasforma il monologo sbiadito all'inizio dell'atto primo di García in una 'sortita' dell'unica protagonista femminile, cadenzata in tre strofe. Come nel dramma spagnolo, il sipario si apre all'aurora, nella mezza oscurità tra notte e giorno; ma Verdi si discosta dal modello letterario quando, senza nessun pre-testo in García, sceglie l'antitesi luce / tenebre nei versi che esprimono la gioia di una giovane donna in attesa della persona amata. Nel libretto in prosa, preparato dallo stesso Verdi, la «notte di pianto e di dolore» è spazzata via dal «dolce tuo raggio, o luna, che l'onda del mar riflette e traccia», e il «divin raggio dell'amor» di Gabriele rallegra «i tetri splendori di questo orgoglioso albergo». Nella versificazione di Piave questi concetti costituiranno una seconda strofa di contrasto, in cui Amelia rievoca la pietà della madre adottiva: «La notte atra, crudel, | quando la pia morente | sciamò: – Ti guardi il ciel».

A questa drammaturgia di luci reali e metaforiche corrisponde la sottigliezza della strumentazione orchestrale, ancor più differenziata nel rifacimento del 1881. Per il preludio prima della 'sortita' di Amelia, Verdi ricorre solo a strumenti dal registro acuto quali violini, viole, un ottavino, un flauto traverso, un oboe e un clarinetto e, nel tentativo di distanziare queste sonorità eteree da qualsiasi peso 'terreno', rinuncia alla linea del basso, senza la quale gli accordi appaiono come sospesi. I trilli prolungati e i *tremoli* dei violini nel registro acuto sembrano esprimere il luccichio del primo sole, e l'accompagnamento cesellato, ritmicamente complementare, del canto di Amelia i primi ardori di un amore giovanile. Così Amelia e Gabriele, che sopraggiunge dopo questa sortita, rappresentano l'ottimismo e la gioia di vivere di una nuova generazione esasperata dalle lotte di potere dei gerontocrati.

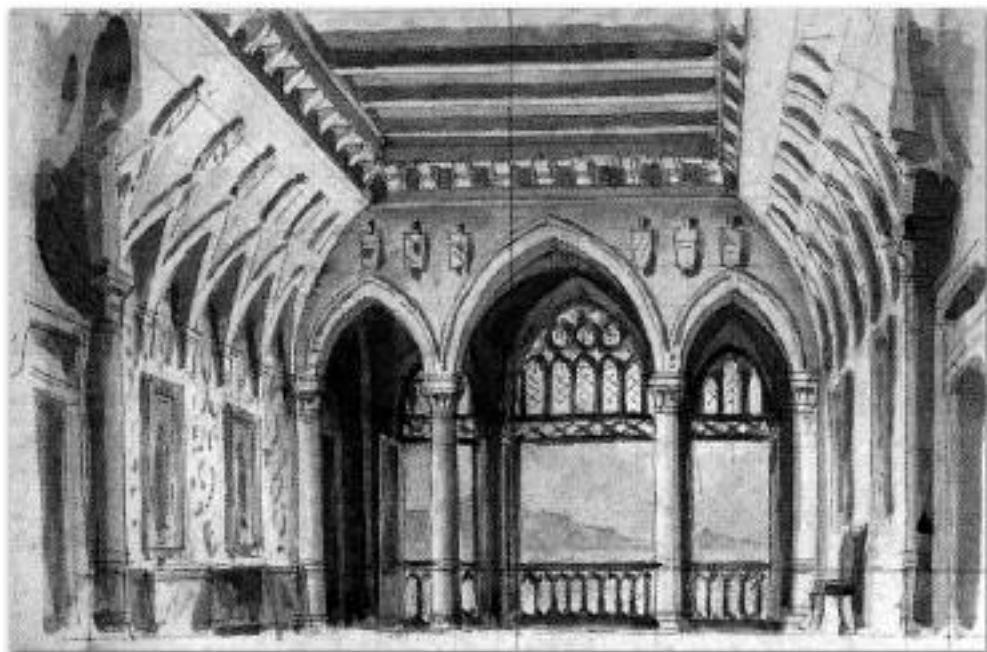
Se questi sono i tratti distintivi della coppia dei giovani innamorati, tutta differente è invece la caratterizzazione di Fiesco:¹⁶ l'antagonista di Simone, rappresentante inflessibile della superbia aristocratica, si aggrappa quasi sempre alla tonica. Nel suo secondo assolo «Delle faci festanti al barlume», al centro dell'atto terzo, la voce si muove sulla tonica della tonalità di Mi bemolle minore, per tornare a questo primo grado pressoché in qualsiasi occorrenza del canto:

ESEMPIO 8 – III, n. 11. M

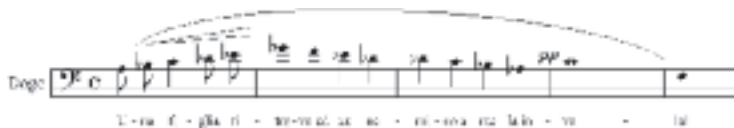


Già nella sua aria di sortita, nel brano «Il lacerato spirito», fra le otto note che intona il primo settenario sdrucchiolo, la tonica Fa# viene ripetuta non meno di sei volte. Il

¹⁶ I paragrafi seguenti sulla caratterizzazione dei personaggi di Fiesco e Simon approfondiscono considerazioni proposte recentemente in un mio saggio specialistico (cfr. ANSELM GERHARD, *L'arte della fisionomia vocale. Profili melodici in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», 23, 2012-2013, pp. 71-82).



Bozzetti per l'atto I di *Simon Boccanegra*: di Giuseppe Bertoja, Venezia 1857 (in alto) e Girolamo Magnani, Milano 1881 (in basso).

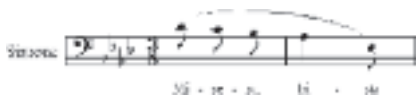
ESEMPIO 19 – II, n. 10. C⁵

Questa ‘fisiologia’ di un personaggio tanto vulnerabile quanto desideroso di armonia, tanto fiero quanto infine poco sicuro trova il suo apice nella breve scena dell’ultimo atto dove Verdi alla fine concede a Simone qualcosa che assomiglia nelle fattezze a un assolo. Il Doge, già moribondo, rimembra ancora il suo vero elemento («Il mare!... il mare!...»), contemplando il golfo di Genova – come precisa la *Disposizione scenica* – «con ineffabile dolcezza: la calma e la serenità ritornano sul di lui volto, unitamente ad un senso di tristezza che trapela anche nell’accento delle di lui parole».¹⁷ Nella realizzazione musicale questo istante sublime è reso con una melodia i cui estremi sono le note esterne di un accordo di settima dominante, stavolta con una linea discendente dal Fa acuto al Sol.

ESEMPIO 20 – III, n. 11. I



Quest’ultimo monologo di un eroe infelice è stato descritto da Luigi Dallapiccola «come uno degli esempi più grandi di descrizione del paesaggio o di ‘voce della natura’ (Naturlaut) che si possano riscontrare nella storia dell’opera italiana».¹⁸ Verdi è riuscito a integrare questo passaggio – rimasto (come la maggior parte degli esempi finora analizzati) immutato dalla prima versione del 1857 fino alla seconda del 1881 – in modo tanto raffinato quanto limpido nella concezione della sua partitura. Pure nell’*Andantino* del duetto del prologo, nella sezione che segue immediatamente l’inciso citato nell’es. 14, Simone canta la sorte infelice di sua figlia «misera, trista» con una melodia che è caratterizzata di nuovo dall’intervallo emblematico di settima (Re♭-Mi♭):

ESEMPIO 21 – n. 1. W³

Nella revisione del 1881, Verdi amplia ulteriormente la portata di questa integrazione motivica dell’ultimo monologo di Simone nel complesso della partitura, toccando adesso anche la parte strumentale. Nel verso antecedente all’esempio appena analizzato

¹⁷ *Disposizione scenica* cit., p. 43 (p. 171).

¹⁸ LUIGI DALLAPICCOLA, *Considerazioni su «Simon Boccanegra»* [1969], in ID., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 103-110: 106.

(«Oh refrigerio!... la marina brezza!...»), l'accompagnamento è caratterizzato dai tremoli degli archi che oscillano fra toni vicini sopra un pedale (Sol) del basso che funge da ponte all'inciso «Il mare» (es. 20), 'chiudendo' proprio con l'intervallo emblematico di settima Sol-Fa. Precisamente questa metafora musicale del fluttuare di suoni per grado congiunto sopra una nota tenuta al grave, rispecchiando l'ondeggiare del mare, sarà presa dal compositore come nucleo del preludio orchestrale, composto *ex novo* nel 1881 per dare una maggiore incisività all'inizio del prologo della sua opera.

4. «Mezza luce»

Se ci è consentito cambiare ancora prospettiva, dopo tante osservazioni riguardo ai dettagli della composizione verdiana, vorremmo soffermarci sull'importanza dell'intuizione *visiva* per la concezione d'insieme dell'opera. Il compositore, infatti, conferisce una tinta caratteristica alla sua partitura sfumando continuamente le gradazioni tra luce e oscurità, i due elementi essenziali della drammaturgia di *Simon Boccanegra*. Già García Gutiérrez, nel suo ultimo atto, aveva fatto coincidere l'agonia del Doge avvelenato con lo spegnersi dei lumi nella piazza davanti al palazzo ducale. Nella scena che corrisponde all'inizio dell'ultimo duetto tra Simone e Fiesco troviamo infatti una didascalia tradotta alla lettera nel libretto in prosa di Verdi: «In questo momento cominciano a spegnersi le luci della piazza, per modo che allo spirar del Doge saranno tutte completamente spente.»¹⁹

Questo dettaglio, che può sembrare a prima vista secondario, è stato al contrario decisivo per l'immaginario scenico di Verdi, come dimostrano l'insistenza quasi ossessiva sui minimi particolari dell'illuminazione di quest'atto e l'immagine dell'aurora all'inizio dell'atto primo. Nel 1881 il compositore indirizzò lettere lunghissime all'editore Ricordi per sottolineare l'importanza di tali scelte sceniche.²⁰ E già nei primi di febbraio 1857 aveva ammonito Piave, responsabile a Venezia di quello che oggi chiameremmo il lavoro di regia:

Cura molto le scene: [...] Raccomando la scena ultima: quando il Doge ordina a Pietro di schiudere i balconi devesi 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.²¹

Questa contrapposizione di chiaro e scuro non condiziona solo l'inizio e la fine dell'intrigo principale dopo che il prologo si è sviluppato tra le tenebre della notte più pro-

¹⁹ *Simon Bocanegra* cit., p. 172. Nel dramma di García Gutiérrez (IV,8) la didascalia recita: «Desde este momento empiezan a apagarse las luces de la plaza, de modo que al espirar [d]el Dux, hayan desaparecido completamente».

²⁰ Cfr. le lettere di Giuseppe Verdi a Ricordi del 18, 21, 22 e 23 febbraio 1881, in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati [e] Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988, pp. 129-147.

²¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Francesco Maria Piave della prima decade del febbraio 1857, in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 401.

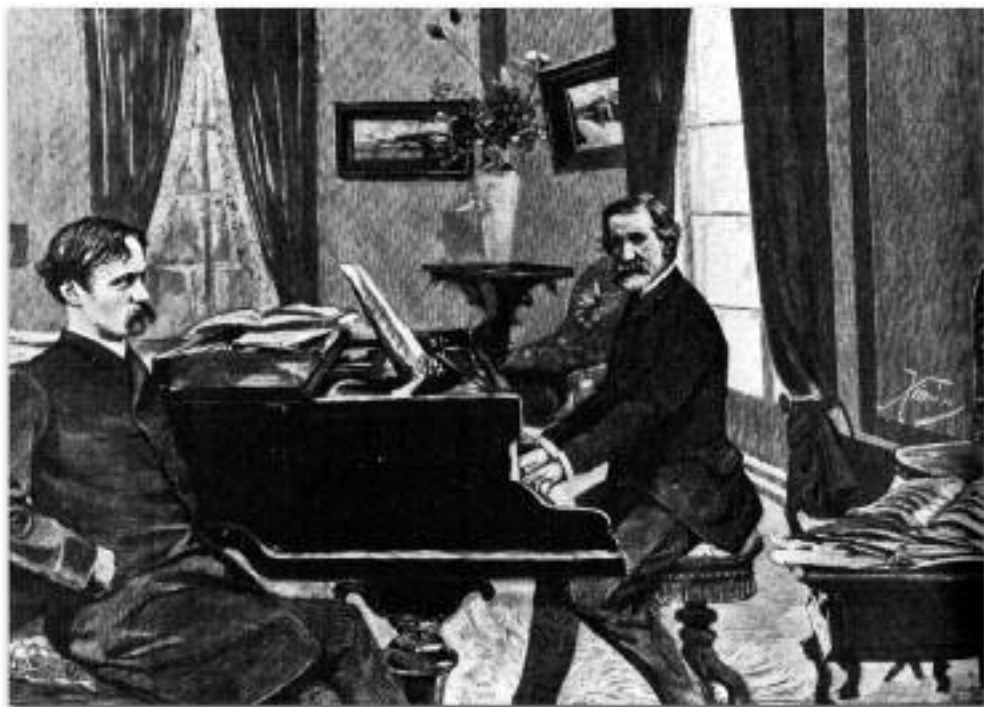
fonda. Sia per il primo quadro dell'atto primo che per il terzo e ultimo atto, la *Disposizione scenica* del 1881 prescrive «mezza luce», termine inconsueto che nel contesto del teatro musicale si associa facilmente alla tecnica della «mezza voce», definita in un dizionario tedesco del 1836 come equivalente «a quelle pallide mezze-tinte della pittura, quei colori argentei e trasparenti che avvolgono ed elevano in una distanza eterea l'oscurità del primo piano». ²² Molto più di quanto avvenisse nel dramma spagnolo, Verdi assunse il 'chiaroscuro' con tutte le sue sfumature come principio fondamentale della sua opera, sia per dipingere le situazioni sceniche che per esprimere gli stati d'animo dei suoi personaggi, in relazione tanto ai dettagli dell'illuminazione quanto alle «mezze tinte» musicali.

Un esempio è la 'sortita' di Amelia all'inizio dell'atto primo, che abbiamo già esaminato: mentre Verdi incupisce la seconda strofa dell'aria scegliendo la tonalità di Mi bemolle minore in contrasto estremo con il Mi bemolle maggiore della prima e dell'ultima strofa, troviamo una successione opposta nel *cantabile* di Fiesco al centro del prologo. Nel momento in cui il padre accenna al «serto [...] de' martiri» che «pietoso il cielo diè» a sua figlia, la musica volge dal Fa diesis minore verso un Fa diesis maggiore dagli accenti quasi sovrannaturali, anche se questa momentanea 'rischiarita' della tonalità maggiore viene smentita dalla battuta seguente con la sesta minore Re della trena del coro femminile che canta dietro le quinte («È morta!...»).

Nel finale dell'atto primo, concepito *ex novo* nel 1881, Verdi cambia tonalità precisamente nel momento in cui il Doge fa volgere il pezzo concertato un'ultima volta verso Fa diesis maggiore dopo i tanti tentennamenti tra modo minore e maggiore che avevano caratterizzato la sua implorazione «E vo gridando: pace!». Questo tentativo disperato di placare definitivamente le lotte fratricide nella repubblica genovese trova il suo apice nel lungo melisma di Amelia sulla parola «pace», che culmina sulla decisiva terza maggiore La# nel registro acuto.

ESEMPIO 22 – n. 6. Finale dell'atto I, YY





Verdi e Boito al lavoro nella villa di Sant'Agata.

ESEMPIO 23 – BB



Lo spietato confronto tra Paolo e Simone culmina dunque in un quadro d'orrore, dove l'utopia di una società pacificata non è durevole. Nelle parole di Verdi scritte nel 1881: «È triste perché dev'essere triste ma interessa».²³

In quest'opera il mare, cioè il panorama che si apre agli occhi dei genovesi ma anche ad Amelia e Gabriele sulla terrazza del palazzo estivo fuori le mura, funge da punto focale per tutti gli aneliti dei personaggi a una vita più serena e pacifica. Sebbene Verdi nel 1856 e 1857, durante il lavoro alla prima versione, avesse conosciuto l'altera città solo durante qualche visita passeggera (per la prima volta in occasione della ripresa del suo *Oberto, conte di S. Bonifacio* alla fine del 1840), le sue esperienze personali e i suoi ricordi 'sensoriali' furono decisivi per il rifacimento del 1881. Dal 1860 in

²³ Lettera di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene del 2 aprile 1881, in *Verdi intimo* cit., p. 286.

poi, il compositore ebbe infatti l'abitudine di passare i mesi invernali a Genova, e dalle sue lettere sappiamo quanto fosse affascinato dal panorama che il vasto mare offriva ai suoi occhi dal suo lussuoso appartamento di palazzo Doria.

Non sappiamo invece fino a che punto la figura di Boccanegra rispecchi anche esperienze di vita del compositore, seppure colpisca quanto l'insicurezza del «popolano» divenuto Doge e, di contrasto, la sua autorità inflessibile siano caratteri ben presenti nella persona di Verdi.

Come abbiamo già accennato, il compositore definì il soggetto della sua opera genovese «interessante». Ma perché lo «interessava»? Se prendiamo in considerazione quanto la drammaturgia dei contrasti pervada tutti i parametri della composizione, non c'è più dubbio su cosa avesse attirato l'entusiasmo di Verdi nel dramma spagnolo. Quando il Doge ordina di spegnere tutte le luci abbaglianti all'inizio dell'ultimo atto, García fa dire al suo personaggio: «De esas luces me fascina l el triste resplandor.» E seppure non rimanga nessuna eco di questa frase nei testi librettistici di Verdi, Piave e Boito, non si potrebbe condensare con maggiore incisività il principio del chiaroscuro in quest'opera verdiana. Accanto al fascino del «triste risplendere» ciò che sicuramente attirò l'attenzione di Verdi fu l'idea di un'opera lirica che «va spegnendosi» – così Hanslick – «nel crepuscolo afoso del panorama»;²⁴ un'opera in cui Verdi potesse esprimere con il cupo «basalte» del prologo e con la rappresentazione di aspri conflitti politici e privati la sua visione, tutta personale, della discordia umana, o – se preferiamo il vocabolo scelto da Richard Wagner per *Die Meistersinger von Nürnberg* – della «folia umana» («Wahn»), confrontata non con il fascino del fuoco, il «Feuerzauber», dell'universo wagneriano, bensì con il «Meereszauber», il fascino del mare con tutte le sue sfumature di colori, luci e profumi.*

²⁴ HANSLICK, «*Simon Boccanegra*» cit., p. 30: «Es sprühen wohl hin und wieder hellere Funken auf, besonders gegen den Schluß der Oper, aber sie verknistern eindruckslos in der feuchten Dämmerung des Ganzen».

* Ringrazio Vincenzina C. Ottomano (Berna) per il prezioso aiuto nella revisione linguistica di questo saggio.

Harold S. Powers

La scena del Consiglio in *Simon Boccanegra*: un'analisi genetica del genere*

Prima di entrare nel vivo di questo lungo studio mi sembra utile spiegare e giustificare l'uso dell'espressione «analisi genetica del genere» che compare nel sottotitolo. Quando il termine «analisi» viene usato senza particolari specificazioni in relazione a un brano di musica, spesso esso ha il significato di un resoconto *ad hoc* del brano considerato in modo più o meno separato dal contesto. Le singole parti dell'opera vengono allora spiegate nella loro relazione reciproca sì da evidenziare l'individualità del pezzo in esame, e ogni sfondo normativo sul quale si staglia quell'individualità è o semplicemente dato per scontato, o visto come interno al brano stesso e trattato come implicito (e in qualche caso anche come esplicito). Con l'espressione «analisi del genere» in relazione alla scena del Consiglio del *Simon Boccanegra* verdiano, intendo suggerire che l'effetto della scena dipendeva – e per molti aspetti ancora dipende – non solo dai suoi rimarchevoli caratteri di singolarità, ma anche dall'impiego di quelle particolari configurazioni drammatico-musicali sullo sfondo di una normativa drammatico-musicale generale. Per parafrasare un termine corrente della critica letteraria, è un'analisi basata sulla «listener-response», ovvero sul rapporto fra la scena e le aspettative «di genere» dell'ascoltatore.

Queste aspettative «di genere» – il già menzionato «sfondo normativo drammatico-musicale» – sono nel nostro caso esplicitamente disponibili in una scena composta un quarto di secolo prima per una precedente generazione di spettatori d'opera italiani: la scena della piazza nella prima versione di *Simon Boccanegra*. Un resoconto delle successive fasi di pianificazione e realizzazione attraverso le quali la scena originale fu trasformata in quella della nuova versione è ciò che intendo con l'espressione «analisi genetica» della scena del Consiglio. L'intreccio delle due modalità di approccio in un'«analisi genetica del genere» conduce a un'interpretazione critica unitaria le cui modalità formano non un semplice amalgama bensì un vero composto con peculiari proprietà discorsive: un po' come le modalità «drammatico-musicali» che guidano la crea-

* La traduzione italiana di questo saggio, apparsa nel programma di sala di *Simon Boccanegra*, Venezia, Teatro La Fenice, 1991, pp. 947-963, è stata totalmente rivista da Elena Tonolo sulla base del testo originale inglese del 1989: HAROLD S. POWERS, «*Simon Boccanegra*» I.10-12: *A Generic-Genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, «19th-Century Music», XIII/2 (autunno 1989), pp. 101-128. La ripubblicazione del saggio vuol essere un omaggio a uno degli studiosi più importanti in assoluto del melodramma verdiano, e non solo di quello. Inoltre l'analisi e le conclusioni di Harry Powers non hanno perso nulla della loro validità scientifica a una distanza temporale ch'è quasi quella che nel *Boccanegra* separa il prologo dall'atto iniziale (MG).

zione di un lavoro per il teatro musicale formano non un semplice amalgama di musica, poesia e dramma, bensì un composto indissolubile con nuove proprietà specifiche, chiamato «opera».

I

La scena del Consiglio di *Simon Boccanegra* fu preparata da Giuseppe Verdi e da Arrigo Boito come nuovo finale dell'atto primo per una ripresa 'rinnovata' dell'ormai quasi dimenticata partitura al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1880-1881. Verdi aveva originariamente composto il *Simon Boccanegra* per una produzione del 1857 al Teatro La Fenice di Venezia. Il libretto del 1857 era la messa in versi di un dettagliato testo in prosa dialogata steso probabilmente dallo stesso Verdi, che era a sua volta la riduzione di un dramma spagnolo di Antonio García Gutiérrez.¹ La versificazione fu opera di Francesco Maria Piave, salvo qualche passaggio di Giuseppe Montanelli.² L'opera non piacque troppo a Venezia; ebbe maggior fortuna a Reggio Emilia, più tardi quello stesso anno, e a Roma e Napoli l'anno successivo, ma fu un fiasco a Firenze e alla Scala nel 1859.³ Il *remake* di *Simon Boccanegra* per la stagione scaligera del 1880-1881 fu proposto a Verdi da Giulio Ricordi in una lettera del 19 novembre 1880, su istanza dell'amministrazione della Scala.⁴ L'intento dei responsabili del teatro milanese era di rafforzare quella che si stava presentando come una stagione debole ricorrendo a un'opera di Verdi poco conosciuta. L'intento di Giulio Ricordi, d'altra par-

¹ La «selva» in prosa è integralmente conservata fra le carte dell'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia ed è consultabile online a <http://www.archiviositoricalafenice.org/ArcFenice/ImageView.aspx?multimediaType=Archive&id=37335>. 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 3 e il 12 settembre 1856 e in altre lettere e documenti vari, risalenti a quello stesso mese, da Venezia. Cfr. MARCELLO CONATI, *La bottega della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 382-386; e JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi* [The Operas of Verdi, 1973-1978], 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988, II, pp. 267-289. 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 l'allestimento della stagione 1988-1989. Per un profondo studio critico del dramma di Gutiérrez, della «selva» dialogata e di entrambi i libretti, si rimanda a DANIELA GOLDIN, «*Simon Boccanegra*» da Piave a Boito, e la drammaturgia verdiana in EAD., *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 283-334.

² FRANK WALKER, *Verdi, Giuseppe Montanelli and the libretto of «Simon Boccanegra»*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», 1, Parma, 1960, pp. 1373-1390.

³ Per un resoconto della preparazione della produzione a Reggio e delle revisioni, cfr. MARCELLO CONATI, «*Simon Boccanegra*» di Verdi a Reggio Emilia, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro municipale «Romolo Valli», 1984. Le modifiche richieste da Verdi per la ripresa milanese, modifiche operate sulla base della sua esperienza nella produzione napoletana, sono descritte in una lettera ad Alberto Mazzucato parzialmente pubblicata in FEDERICO GHISI, *Lettere inedite dall'Epistolario Verdi-Mazzucato appartenute a Frank V. De Bellis*, in *Conferenze 1968-70*, Milano, Associazione Amici della Scala, 1971, pp. 168-170.

⁴ Lettera Ricordi-Verdi, venerdì 19 novembre 1880; cfr. Appendice, CVR 76. Le sigle nell'Appendice si riferiscono alle seguenti fonti: CVR (seguito dal numero della lettera citata) = *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988; CVB = *Carteggi Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978.

te, andava oltre l'aspetto 'commerciale': quanto egli fosse affezionato all'opera è dimostrato dal fatto che una delle sue prime composizioni (l'op. 31) fu un Capriccio per pianoforte su temi del *Simone*.⁵

Rispetto al «genere», preso in senso ampio, la scena del Consiglio è un finale concertato, così come lo era il finale dell'atto primo nel 1857. In senso più specifico invece vorrei dimostrare che essa appartiene a una specie particolare di quello stesso genere drammatico-musicale. Essa rappresenta secondo me un esempio particolarmente interessante di un tipo di finale concertato che era stato creato – per quanto ne so – dallo stesso Verdi trent'anni prima.

Il modello prototipico di finale interno nei melodrammi romantici italiani – come il finale dell'atto secondo di *Lucia di Lammermoor* (1839), o lo stesso finale dell'atto primo del *Simon Boccanegra* del 1857 – si svolge di solito in uno spazio pubblico animato da un vasto *ensemble* di cantanti principali e coro. Esso si apre con una serie variabile (per quantità e tipologia) di momenti preparatori, cui fa seguito una sequenza di quattro movimenti scanditi da un diverso metro poetico e definiti da diversi tipi di scrittura musicale, ma 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, che segue il concertato, è di nuovo un episodio a carattere cinetico, che culmina in una stretta conclusiva veloce, ma statica. Nella modifica cui Verdi sottopose questo disegno strutturale, il movimento finale fu eliminato del tutto e l'episodio cinetico che veniva dopo il concertato lento fu costruito in modo da condurre non più alla stretta, ma alla calata del sipario.

Per i primi due esempi di questa nuova specie del genere del 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 l'atto primo di *Luisa Miller* (1849), venne dettagliatamente discussa nella corrispondenza con lo stesso librettista.⁷ L'eliminazione della stretta dal finale in quattro movimenti dell'atto secondo del *Trovatore* (1853; Cammarano morì nel corso della redazione dell'opera nel luglio 1852) è ancor più ampiamente documentata negli abbozzi del libretto e nella corrispondenza con il nuovo collaboratore.⁸ Anche il finale dell'atto secondo di *Un ballo in maschera* (1859) va considerato come un esempio dello stes-

⁵ Cfr. le lettere di Verdi a Ricordi pubblicate in FRANCO ABBATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959: 24 novembre 1868 (III, p. 233), ca. 15 dicembre 1870 (p. 411), 3 e 5 marzo 1875 (pp. 743-744), 2 maggio 1879 (IV, p. 82).

⁶ PHILIP GOSSETT, *The 'candeur virginale' of «Tancredi»*, «Musical Times», 112, 1971, pp. 326-329.

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», nei *Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968, p. 471.

⁸ JOHN N. BLACK, *Salvatore Cammarano's programma for «Il trovatore» and the Problem of the Finale*, «Studi Verdiani», 2, 1983, 78-107.

so ormai sperimentato progetto drammatico-musicale, in cui un concertato ben preparato dal punto di vista drammatico è seguito da un'azione che non si conclude con la stretta ma con una rapida discesa del velario.⁹

Tre ulteriori esempi di questa variante verdiana del finale concertato – ormai assunto a dignità di «genere» – s'incontrano nell'ultimo periodo creativo di Verdi, a partire da vent'anni dopo il *Ballo*. Uno di questi è il finale dell'atto terzo di *Otello* (1887); il secondo – come intendo dimostrare – è la nuova scena del Consiglio in *Simon Boccanegra* (1881) e il terzo, infine, è il finale dell'atto secondo di *Falstaff*, con la scena della cesta e del paravento (1893).¹⁰

In termini di «genere», la scena del Consiglio è molto simile al finale terzo di *Otello*, che Verdi e Boito avevano già ben definito e programmato nelle sue linee generali poco prima di intraprendere la stesura del nuovo finale per *Simon Boccanegra*.¹¹ Entrambi i finali iniziano con una successione di episodi ambientati in pubblico che culminano in un'azione violenta su una forte parola scenica: nel primo caso il gesto e le parole di Otello «A terra! E piangi»; nel secondo l'atto di «sguainar di spade» dei consiglieri e l'urlo del Doge «Fratricidi!!!». Ogni parola scenica lancia un concertato lento e statico, introdotto da uno dei personaggi principali; il concertato è poi seguito da 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 gridata, poi sussurrata.

In termini di «genesì», invece, la scena del Consiglio è comparabile ai finali di *Luisa Miller* e del *Trovatore* dato che fu sviluppata a partire dalla struttura convenzionale in quattro movimenti. Nel caso in questione, il progetto originario era stato composto compiutamente e rappresentato in teatro, e un importante frammento del suo testo e della sua musica originali sopravvive nella scena rifatta. Il rapporto genetico tra il finale primo in quattro movimenti del *Simon Boccanegra* del 1857 e la scena del Consiglio del 1881 non è però diretto come quello verificabile tra i progetti di Cammarano per i finali quadripartiti di *Luisa Miller* e *Il trovatore* e i finali che Verdi ebbe poi a comporre per quelle due opere poco più tardi. Durante i circa tre mesi della sua ben documentata genesi, il finale primo del *Boccanegra* fu sottoposto a trasformazioni progressive, dettaglio per dettaglio, talora subitanee e deliberate, talora gradualmente e quasi inavvertibili. Se alla fine la scena del Consiglio giunse a somigliare ad altri finali concertati verdiani senza

⁹ Cfr. il mio saggio, *The «laughing chorus» in context*, in *Verdi: «Simon Boccanegra»*, a cura di Nicholas John, *English National Opera Guide*, n. 40, London-New York, Calder, 1989, pp. 23-40.

¹⁰ Per un resoconto delle tre fasi di progettazione del finale secondo di *Otello*, cfr. JAMES HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: «Otello»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, pp. 31-33, 36-39; la revisione di *Boccanegra*, compresi naturalmente i progetti e la composizione della scena del Consiglio, ha luogo fra la seconda e la terza fase. Nel finale di *Otello*, al termine della seconda fase, la sequenza drammatico-musicale generale – azione che conduce ad un concertato d'insieme, seguito dalla sequenza che va dalla 'crisi nervosa' di Otello fino al termine dell'atto – era già stabilita; solo il testo dell'insieme, e a fortiori la sua strutturazione interna, erano ancora da sistemare.

¹¹ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, pp. 30-33.

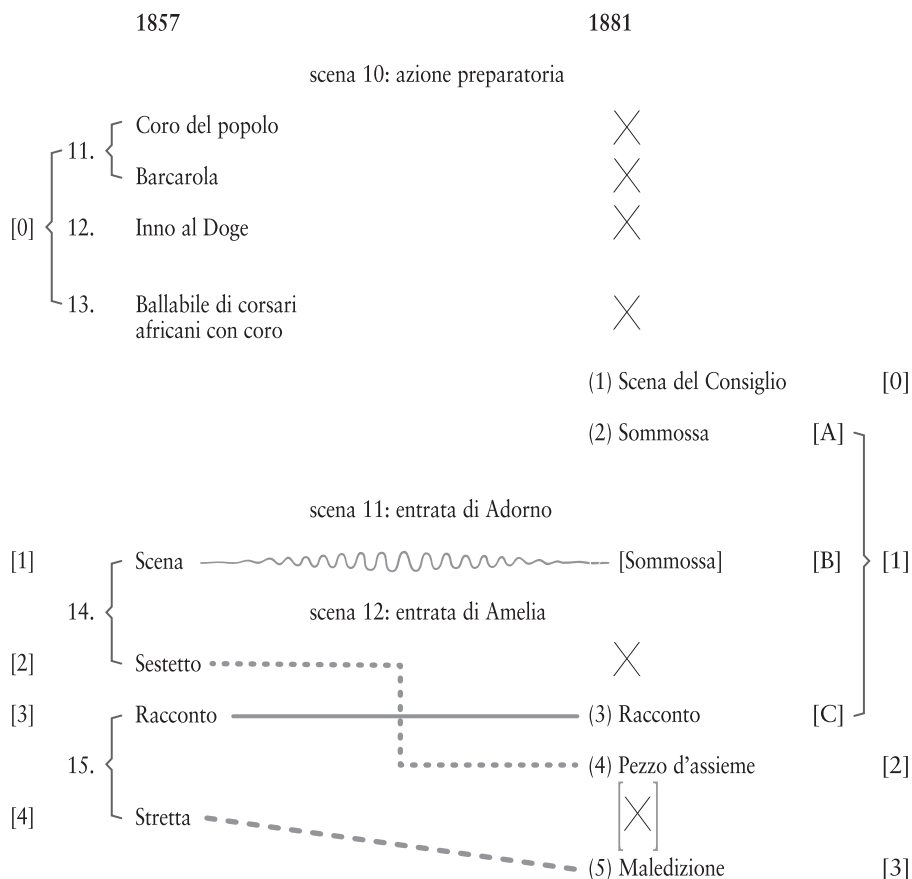
stretta, non fu in conseguenza di una singola decisione drammatico-musicale (come era avvenuto per *Luisa Miller* e *Il trovatore*), ma in modo tortuoso e accidentale, in una sorta di evoluzione convergente. Stando così le cose, un resoconto del processo creativo che portò alla scena del Consiglio che oggi conosciamo – un'«analisi genetica» della scena – è di fatto il modo che più di ogni altro può offrire al critico accorto la possibilità di discernerne gli attributi drammatico-musicali «di genere».

II

La tavola 1 (a p. 40) offre le analisi comparative «di genere» del finale primo del 1857 e della scena del Consiglio del 1881, su due colonne parallele; accanto il lettore troverà un'esposizione riassuntiva dei punti di somiglianza e di differenza dei due finali, attraverso i vari simboli (linea ondulata, linea retta, linea tratteggiata, linea punteggiata) che connettono le due versioni lungo la tavola. In aggiunta a questi simboli di relazione, quattro differenti serie di numeri marcano quattro livelli dei due piani drammatico-musicali: i numeri seguiti dai due punti (che indicano le tre scene del libretto, uguali nelle due versioni), quelli seguiti da punti (che indicano i pezzi staccati dello spartito del 1857) e quelli chiusi tra parentesi tonde (che derivano dall'ultima pagina del libretto del 1881) sono connessi a documenti contemporanei alle due versioni del *Boccanegra*; quelli racchiusi tra parentesi quadre riassumono la mia «analisi genetica del genere».

L'articolazione drammatica complessiva – la sequenza principale delle peripezie – è identica nei due finali, come indicato dai numeri delle scene nei libretti originali. La scena 10 rappresenta un'apparizione pubblica del Doge Simon Boccanegra nell'esercizio dei suoi poteri, con il baritono protagonista circondato da un *entourage* di personaggi secondari e dal coro – o dai cori. Nella scena 11 entra il tenore, 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 una certa Amelia Grimaldi. Al culmine del diverbio appare Amelia in persona, la prima donna, e la scena 12 continua poi fino alla fine dell'atto.

I due finali hanno però differenti articolazioni musicali. Ho designato le varie sezioni con espressioni prese a prestito dagli spartiti o dai libretti contemporanei ai due finali. Per il finale del 1857, i pezzi staccati erano destinati a essere venduti singolarmente, in fascicoli numerati da 11 a 15, con titoli che alludevano alla loro forma o contenuto teatrale («Coro di popolo e barcarola», «Scena e sestetto», ecc.). I cinque titoli che ho utilizzato nella suddivisione della scena del Consiglio sono desunti dall'ultima pagina del libretto pubblicato da Ricordi nel 1881, dove sono identificati con nomi relativi alla loro forma o 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 comparando sotto tale designazione in alcuna fonte musicale. Le articolazioni drammatico-musicali così indicate corrispondono per entrambi i finali a diversi schemi di versificazione e/o veste musicale.

Tavola 1 *Simon Boccanegra*, Finale del Primo Atto: confronto delle due versioni

La scena 10 della versione del 1857 comprende quattro strofe di settenari, stese all'ultimo momento da Giuseppe Montanelli e utilizzate da Verdi per cori cerimoniali e un breve ballo; la corrispondente scena 10 del 1881 comincia con una breve introduzione orchestrale, dopo la quale il dialogo d'apertura fra il Doge e il suo Consiglio – in endecasillabi sciolti – è intonato in stile recitativo, con un'unica isolata breve frase lirica. Il testo relativo alla successiva sommosa fuori scena e alle reazioni dei personaggi sul palcoscenico continua in endecasillabi sciolti, ma la musica è ora un *Allegro agitato* (♩ = 132, cfr. es. 1a)¹² in quello stile che Abramo Basevi definiva «parlante armonico», in cui la continuità musicale è affidata all'orchestra mentre le linee vocali con il te-

¹² L'analisi viene condotta sulla partitura dell'opera (GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, Milano, Ricordi, s.a., pr 152, rist. 1993), dalla quale sono tratti anche gli ess. musicali [NDC].

Tavola 1 Note esplicative

I numeri delle scene sono gli stessi dei libretti per entrambi 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 scomparve, 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 sommossa (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'insieme' 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].

sto si adattano ad essa in stile più o meno declamatorio. Il ritmo furioso viene interrotto da quello che rappresenterà il primo *climax* drammatico: il Doge ordina a un araldo di comunicare alla folla che può entrare nella sala e comanda alle insolenti fazioni patrizia e plebea del suo Consiglio di rinfoderare le armi, mentre l'araldo esce e suona la tromba, rasserenando il popolo in tumulto.

La scena 11 inizia in entrambi i finali con l'uscita in scena di Gabriele Adorno e Jacopo Fiesco, e per qualche tempo le due trame convergono. Nella scena 11 del 1857 vi è un totale cambio d'andatura: preceduti dalle grida «Tradimento! Tradimento!», Adorno e Fiesco irrompono in scena interrompendo la festa, e le quattro quartine spezzate di concitato dialogo in decasillabi dello scontro di Adorno con il Doge vengono musicate in varie specie di «parlanti», ma sempre in *tempo giusto*. La contrapposizione è interrotta dall'entrata di Amelia, che dà l'avvio alla scena 12. Nel canonico sestetto

to concertato che segue, il coro e i personaggi reagiscono all'ingresso inaspettato della donna cantando su quartine intere di ottonari. Il successivo tempo di mezzo del finale del 1857 comprende cinque quartine di doppi senari nelle quali si dispiega il racconto di Amelia, un assolo narrativo con pochi brevi interventi del coro, intonato senza soluzioni di continuità o ripetizioni musicali in un § *Moderato*, per lo più secondo quello che Basevi chiama «parlante melodico», con la linea vocale che segue la melodia continua dell'orchestra.

ESEMPIO 1

a. *Sommossa* (cfr. Budden, II, es. 206 a, b)

Allegro agitato (♩ = 132)

b. *Sommossa* (cfr. Budden, II, p. 334)

c. *Sommossa* (cfr. Budden, II, p. 335)

I tempo (♩ = 132)

Popolani Amelia Nobili

Abbas-so le spa - de!... Ter-ri - bi-li gri - di!... Abbas-so le

Fl, Ott
Ob, Cl
VII
Vle, Vlc, Cb

Amelia Doge

scu - ri!... Pie- tà!... Fra-tri - ci - di!...

Tutti

L'inizio della scena 11 del finale del 1881 vede invece la prosecuzione del testo in endecasillabi sciolti della rivolta fuori scena, con la musica che torna all'*Allegro agitato* (♩ = 132) e al materiale motivico con cui la rivolta aveva avuto inizio (es. 1a), mentre Adorno e Fiesco compaiono trascinati dalla folla inferocita. Il successivo scontro fra Adorno e il Doge, l'inattesa entrata di Amelia che dà inizio alla scena 12 e la reazione sollevata del Doge nel vederla viva, formano un *climax* seguito da un diminuendo che porta direttamente al racconto di Amelia. La narrazione della giovane, che ora segue la sua entrata senza l'interposizione di un concertato statico di sollievo (di disappunto per Paolo), si svolge in cinque quartine di doppi senari, come nel 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* e al metro di $\frac{4}{4}$ della musica della sommossa, riportando in primo piano alcuni materiali chiave già sentiti in un passaggio precedente (cfr. ess. 1c e 1b).

Nel finale del 1857 il racconto di Amelia è seguito dalla stretta, un'intonazione totalmente canonica della sesta e ultima quartina di doppi senari, con tutte le ripetizioni

musicali e testuali che ci si aspetta di trovare in una sezione statica. Nel finale del 1881 il racconto prepara invece il pezzo d'assieme lento, tutto in settenari. Le prime due ottave di settenari sono riservate all'assolo d'apertura del Doge, il famoso «Plebe! Patrizi!»: trentaquattro battute musicate nello stile di un'aria, ma senza ripetizioni testuali salvo l'ultimo verso di ogni ottava. Alle trentotto battute del successivo *ensemble* sono invece riservate quattro quartine: Amelia si rivolge a Fiesco chiedendo pace tra le fazioni in lotta (es. 2b), mentre gli altri personaggi partecipano con sentimenti diversi all'evolvere della situazione. Trattandosi di un concertato del tutto canonico, esso contiene naturalmente una considerevole quantità di ripetizioni e ricorrenze musicali e testuali.

La sezione conclusiva del finale del 1881, la «maledizione», nella quale il Doge obbliga il suo favorito Paolo a maledire se stesso, impiega un metro spesso usato da Boito nei suoi libretti a partire dal 1868, che combina i tratti dei versi sciolti e dei versi lirici: versi imparisillabi di differenti lunghezze, spesso con *enjambement*, ma sempre rimati, sono raggruppati in strofe di varia lunghezza e secondo vari schemi di rime.¹³ La veste musicale assume questi stessi caratteri di flessibilità.

L'elemento che funge da cardine fra i due finali e che costituisce 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 – pressoché identico in entrambe le versioni dell'opera. Il rapporto tra i due finali dall'inizio fino al racconto può essere riassunto nei punti seguenti. Primo: gli inizi delle due scene non hanno nulla in comune, salvo la presenza del Doge nel suo ruolo pubblico. Secondo: l'azione tra l'entrata di Adorno all'inizio della scena 11 e il racconto di Amelia nella scena 12 è fondamentalmente la stessa, anche se testo e musica sono di fatto differenti. Terzo: mentre il finale del 1857 prevede un esteso e completo numero chiuso tra l'entrata di Amelia e il suo racconto, dotato delle consuete ripetizioni di musica e testo, il finale del 1881 presenta al contrario solo due concitati versi di risposta da parte degli astanti, seguiti da due ulteriori versi nei quali il Doge allenta la tensione drammatica e musicale, lasciando partire il racconto.

In entrambi i finali, la narrazione di Amelia costituisce la preparazione del pezzo in forma chiusa che segue, ma oltre al fatto di essere entrambi momenti statici, i due pez-

¹³ Boito utilizzò per la prima volta questo tipo di metro nel suo poema lirico *Case nuove*, pubblicato nel 1866: due strofe isorimiche di 17 versi imparisillabi tutti rimati. Il primo libretto in cui compaiono strofe di questo genere è quello di *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 (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 imparisillabi misti in strofe completamente rimate, 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.

zi chiusi non hanno nulla in comune. La stretta del 1857 costituisce l'ultimo dei due pezzi chiusi del finale; è veloce e interamente corale, e il suo nucleo poetico è la parola «anatema». Il pezzo d'assieme del 1881, al contrario, rappresenta il primo e unico pezzo chiuso nel finale, è un concertato lento avviato da un lungo assolo, e il suo soggetto poetico è la parola «pace» (cfr. ess. 2a e 2b).

ESEMPIO 2

a.

[♩ = 58] Doge

E vo gri-dan - do: pa - ce E vo gri-dan - do a - mor, e vo gri-dan - do a - mor.

VI I e II

Vle

p *poco cresc.* *f* *p dim.* *ppp*

legni

Cr. Cb, Cimb

b.

Amelia [♩ = 58]

Pa - - ce! lo sdegno im-men - so na-scon-di per pie - tà

VI I

VI II, Vle

pp stacc. *pp col canto* *pp*

Vlc, Cb

Vlc, Cb

L'ultimo movimento del finale del 1881 segue il pezzo d'assieme. La sua parola chiave è «maledetto», in chiara correlazione poetica con l'«anatema» della stretta del 1857. La sua versificazione e la sua struttura musicale più libere, e soprattutto la sua posizione immediatamente successiva a un lento concertato statico, gli conferiscono però il carattere di movimento cinetico d'azione, per quanto lenta e imponente sia la scena rappresentata. Mentre nel 1857 l'anatema invocato sullo sconosciuto rapitore di Amelia rappresenta soltanto l'auspicio collettivo di un evento futuro, ripetutamente ripetuto, nel 1881 l'anatema viene a essere come 'personificato'; diventa una maledizione visibile in scena. Come la stretta del finale del 1857, il movimento della maledizione nel



Paul Destez, La sala del Consiglio in *Simon Boccanegra*, 1.11, Paris, Théâtre Italien, 1883. Incisione, da «Il Teatro illustrato», gennaio 1884.

finale del 1881 conclude la scena e l'intero atto, e con lo stesso tema poetico; ma è un episodio a carattere cinetico, non statico; un movimento d'azione, non un pezzo chiuso. Nella partizione della mia analisi, attestata dai numeri tra parentesi quadre della tavola 1, la maledizione del 1881 è un terzo movimento, mentre la stretta del 1857 è un quarto movimento.

Per quanto riguarda il racconto di Amelia, che è il passaggio che i due finali hanno in comune, esso è cinetico in entrambi, per il fatto che in entrambi prepara un pezzo chiuso; ma i pezzi chiusi che esso prepara hanno funzioni drammatico-musicali diverse, cosicché anche la sua funzione drammatico-musicale risulta differente. Nel 1857 esso segue un concertato statico lento e conduce direttamente a una stretta statica 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 invece l'ultimo di una serie di episodi drammatico-musicali «aperti». E se è vero che esso prepara un pezzo chiuso, come nel 1857, tale pezzo è il primo e unico pezzo chiuso del finale del 1881, ed è lento invece che veloce. In breve, nel 1881 il racconto funziona come l'ultima fase di un ampio tempo d'attacco multipartito: tradotto nei numeri della mia schematizzazione analitica, non si tratta più di un semplice terzo movimento, bensì dell'ultima parte di un primo movimento estremamente complesso.

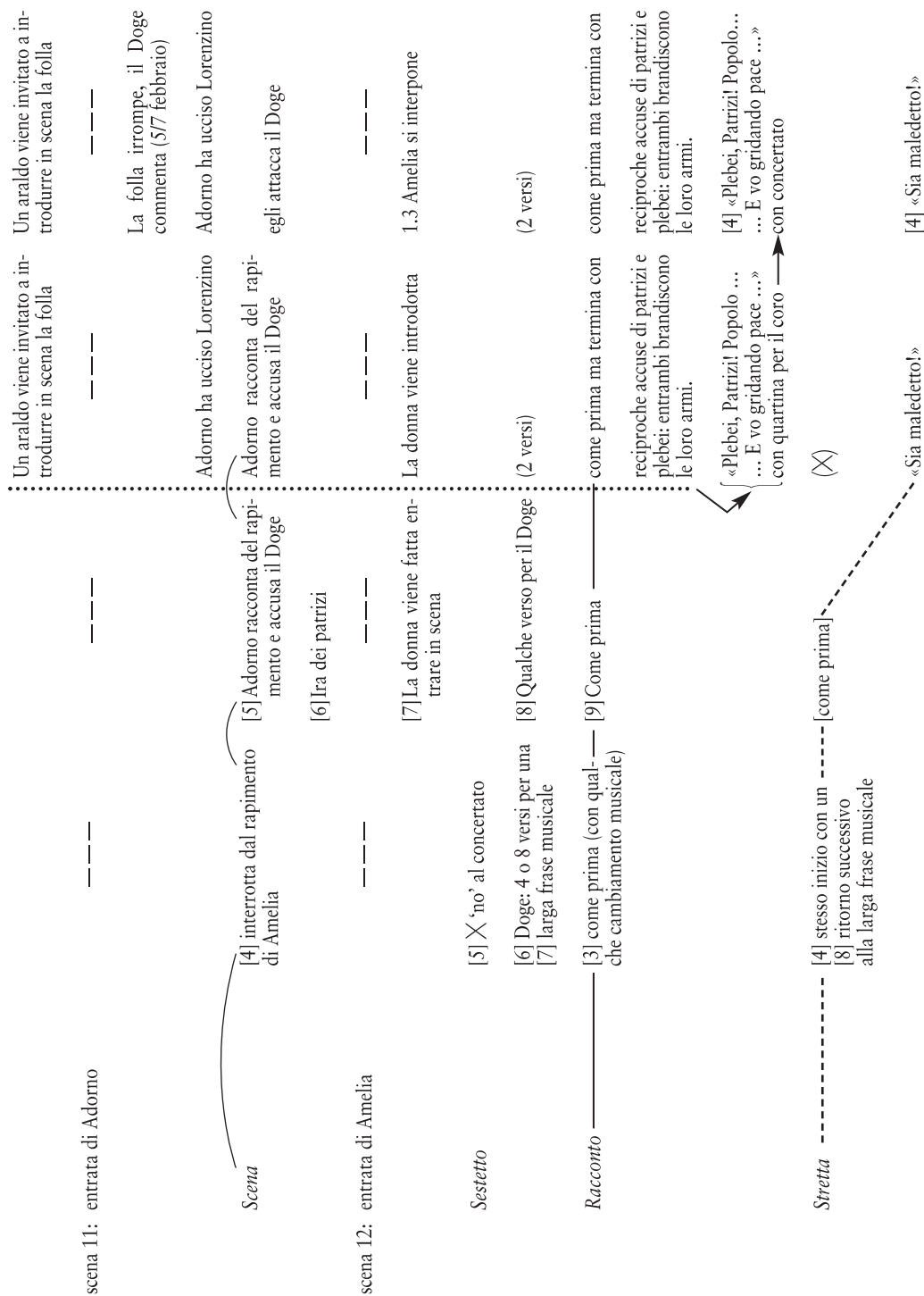
III

Mentre la tavola 1 mette a confronto i due finali in base alla ricerca dei caratteri di «genere», la tavola 2 (p. 48) vuol essere descrittiva in senso «genetico» e illustrare il percorso creativo che il vecchio finale ha attraversato nella sua graduale trasformazione in quello nuovo – o almeno quella parte di percorso creativo che può essere oggi documentata –, con riferimenti ad alcuni passaggi cruciali presenti nella corrispondenza di Verdi con Giulio Ricordi e con Boito (vedi gli estratti a p. 59 e sgg.). La prima colonna della tavola 2, la tavola «genetica», 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.¹⁴ La terza colonna è uno schema dell'abbozzo in prosa di Boito risalente all'8 dicembre 1880. La quarta colonna è una ricostruzione ipotetica dell'articolazione drammatica della prima stesura in versi di Boito. Il vero testo di quel 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

¹⁴ I numeri tra parentesi quadre che si trovano accanto alle frasi nella seconda colonna della tavola 2 si riferiscono ad estratti dalle lettere del 20 e del 26 novembre 1880 riportate in appendice, spezzate e numerate per comodità del lettore. I numeri 1-4 si riferiscono alle suddivisioni della lettera del 20 novembre; i numeri 3-8 a quelle della lettera del 26 novembre.

Tavola 2 *Simon Boccanegra*, Storia genetica della scena del Consiglio

1.	2.	3.	4.	5.
Finale originario 1857	Corrispondenza Verdi-Ricordi 20 nov. (scene 10 - 11) 26 nov. (scena 12)	Abbozzo in prosa di Boito 8 dicembre	Prima versificazione fine dicembre	Verdi - Boito 28 dicembre - 15 febbraio (i numeri si riferiscono al 28 dicembre / 9 gennaio)
scena 10: azione preparatoria	-----	-----	-----	-----
Giubileo d'argento del Doge	[1,2] il Doge nel Consiglio	[1] Una donna attende fuori [2] Re di Tartaria	Una donna attende fuori Re di Tartaria	1. ✕ Re di Tartaria 2. Il Doge legge la lettera di Petrarca riguardo alla pace fra Genova e Venezia Il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia Il Consiglio rifiuta la pace
	[2] il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia [3] il Consiglio rifiuta la pace con Venezia e accusa il Doge	Il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia Il Consiglio rifiuta la pace	Il Doge richiede al Consiglio la pace con Venezia Il Consiglio rifiuta la pace	Il Doge rammenta la «patria comune» di Genova e Venezia (15/18 gennaio)
	[1] Lettera di Petrarca che invoca pace tra Genova e Venezia	[3] Lungo assolo del Doge che comprende le parti della lettera di Petrarca xiv, 5	✕	
		[4] La perorazione viene interrotta: i plebei sono pro, i patrizi contro la pace. Reciproco antagonismo fra patrizi e plebei	Il Consiglio viene interrotto dalle grida fuori scena della sommosa antipatrizia. Patrizi e plebei brandiscono le loro spade	Il Consiglio viene interrotto dalle grida fuori scena della sommosa antipatrizia. Patrizi e plebei brandiscono le loro spade



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 aggiunte, sostituzioni e modifiche sono a loro volta indicate nella colonna 5 della tavola 2, che riporta la versione definitiva della scena.

La replica quasi immediata di Verdi alla proposta di Ricordi di risuscitare *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 (cfr. *infra*, p. 59), il compositore cita due delle *Lettere familiari* del Petrarca, delle quali quella indirizzata al Doge di Genova (libro XIV, lettera 5) gli suggerì lo scenario della sala del Consiglio e l'episodio della richiesta del Doge di far pace con Venezia, richiesta ostacolata con indignazione dal Consiglio¹⁵ (vedi tavola 2, colonna 2, nn. 1-3). Quindi, scriveva Verdi, «declamazioni, ira, fino ad accusare il Doge di tradimento etc... etc... La lite viene interrotta dal rapimento d'Amelia» (4) – frase con la quale il compositore intendeva, naturalmente, l'annuncio 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 del giubileo d'argento del Doge con una nuova scena pubblica di diversa ambientazione che pure porta il numero 10 e 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.¹⁶ Il resto del finale, a partire dall'annuncio del rapimento di Amelia fatto da Adorno all'inizio della scena 11, sembrò destinato dapprima a rimanere immutato. Ma non per molto: infatti nella successiva lettera a Ricordi datata 26 novembre (cfr. *infra*, p. 60), dopo aver confermato con enfasi la necessità di una nuova «testa di finale»,¹⁷ Verdi prosegue con alcuni suggerimenti per il rimodellamento della scena 12 del vecchio finale (vedi ancora tavola 2, colonna 2, nn. 3-8). Di essi, i punti che rimarranno immutati da questo momento in poi sono due: l'eliminazione del concertato dopo l'entrata inaspettata di Amelia (5), per la quale la «reazione musicale» si riduceva a un'ampia frase del Doge atta ad esprimere il suo sollievo (6-7); e il mantenimento del racconto di Amelia (con pochi cambiamenti nella musica, 3). Come avrò modo di dimostrare in seguito, gli altri due propositi espressi da Verdi nella lettera – mantenere l'inizio della stretta (4) e riproporre una «larga frase musicale» nel mezzo dell'ultimo movimento (8) – sopravvissero anch'essi, ma con notevoli trasformazioni.

¹⁵ FRANCESCO 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, 1863-1867) Verdi poteva aver rilevato molti elementi della scenografia e degli sfondi dell'opera (*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).

¹⁶ GOLDIN, *La vera Fenice* cit. p. 309.

¹⁷ La parola chiave è «testa», non «testo» come si è supposto a partire dall'interpretazione che Luzio dette della copia di lavoro verdiana, spesso quasi illeggibile. Cfr. *Carteggi verdiani*, a cura di Francesco Luzio, 4 voll., Roma, Reale accademia d'Italia, 1947, IV, p. 204.

La colonna 3 della tavola 2 è un riassunto della «selva in prosa» di Boito risalente all'8 dicembre (cfr. *infra*, p. 61), pubblicata per la prima volta nel 1975.¹⁸ 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, 9, prevede che a partire dall'inizio del racconto di Amelia l'atto vada a terminare «come nell'opera già esistente». Il secondo, 3, prescrive che il momento forte della nuova «testa di scena» sia un lungo assolo del Doge con citazioni dalle lettere del Petrarca. Il terzo punto è più complesso: il conflitto politico fra le due città-stato, nell'«idea madre» di Verdi, doveva essere trasformato 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 dal primo basso Jacopo Fiesco, contro i plebei-ghibellini al potere, rappresentati dall'ex corsaro e ora Doge Simon Boccanegra e dai suoi infidi seguaci Paolo e Pietro.

Nell'abbozzo in prosa di Boito il marchingeo che consente di attuare il passaggio dal conflitto fra le città-stato marinare situate in regioni italiane reciprocamente distanti a un conflitto civile fra fazioni di classe in Genova è descritto in 4: i sei plebei e i sei patrizi componenti il Consiglio del Doge dovevano reagire su fronti opposti all'appassionata invocazione di pace fra Genova e Venezia, i ghibellini-plebei a favore, i guelfi-patrizi contro. Quando poi il patrizio Adorno, trattenuto dalla folla plebea, accusava il Doge ghibellino di aver fatto rapire la (supposta) figlia del patrizio Grimaldi dal plebeo Lorenzino (5), l'irata (e ovviamente antiplebea) reazione dei consiglieri patrizi (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 generale che aveva concluso la trama della vecchia versione dando origine alla stretta.

Al momento di stendere la sua prima redazione in versi (tavola 2, colonna 4), 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 assolo del Doge (3), veniva fuori troppo presto e Boito lo spostò molto più avanti, nella scena 12, in una posizione in cui poteva costituire il ben preparato *climax* dell'intera scena (cfr. la linea punteggiata nella tavola 2). Ma il riposizionamento dell'assolo del Doge lo riportava nell'ambito 'privato' della vecchia trama (le reazioni al rapimento di Amelia): la sua perorazione e l'invocazione alla pace non potevano più essere messe in relazione con la pace fra Genova e Venezia e divenivano così impossibili le citazioni e le parafrasi delle lettere del Petrarca, com'erano già state raccolte in dettaglio nell'abbozzo in prosa. Come nello schizzo dell'8 dicembre, anche nella prima redazione in versi il conflitto fra patrizi e plebei si accende due volte, la seconda causato dall'episodio del rapimento di Amelia. La prima esplosione di conflitti e rancori non è però più in relazione alla guerra – il Consiglio è ora unanime a favo-

¹⁸ GABRIELLA CARRARA-VERDI, «O il Senato... O la Chiesa di S. Siro», «Biblioteca», 70, Busseto, 1975, pp. 171-179.

re della guerra in opposizione alle aspettative del Doge –, ma è causata dai timori dei consiglieri patrizi che paventano l'appressarsi del popolo in rivolta. Le uniche parole del Petrarca conservate intatte sono rappresentate dal penultimo verso dell'assolo «Plebe! Patrizi!» del Doge, che coincide con l'ultimo verso della canzone petrarchesca *Italia mia*: «I' vo gridando pace, pace, pace». Esso, naturalmente, esprime ancora il tema essenziale dell'«idea madre» di Verdi, e ha il vantaggio di suonar familiare – allora come oggi – a tutti gli italiani medio-colti, ma non proviene più dal *corpus* delle lettere del poeta.¹⁹

Mettendo in versi il libretto, Boito modificò anche il *tutti* della folla nella vecchia stretta, con il suo tradizionale assetto metrico in versi lirici. Trasformò così lo statico *tableau vivant* musicale – possiamo chiamarlo *tableau chantant* – in una scena d'azione cinetica facendo ricorso a quel metro irregolare tipico della canzone (in parte lirico, in parte declamatorio) che egli stesso aveva sviluppato e adattato a scopi librettistici (cfr. la nota 13, *supra*). È così che il disegno di Boito per la conclusione della scena del Consiglio si va avvicinando allo schema di base che egli, assieme a Verdi, aveva già deciso di utilizzare per il finale dell'atto terzo di *Otello*: una sequenza di azioni che porta a un ben preparato pezzo lirico, 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 «Plebe! Patrizi!» del Doge si presenta come un semplice assolo del protagonista con risposta corale, vale a dire un secondo assolo dopo il racconto di Amelia. Verso la fine della colonna 5 della tavola 2 è riportato un elemento che compare in una lettera datata 24 gennaio (cfr. *infra*, p. 64). In essa Verdi scrive: «Senza volerlo ho fatto un pezzo concertato nel finale nuovo», e richiede un testo aggiuntivo a Boito per questo nuovo concertato. Nell'innalzare «Plebe! Patrizi!» da assolo con risposta d'assieme a concertato d'assieme 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 il 26 novembre Verdi aveva deciso di eliminare il concertato che si trovava fra l'improvvisa entrata di Amelia e il suo racconto, ora introduceva un nuovo concertato che seguiva il racconto. Nel fare ciò completava una serie tortuosa di aggiustamenti d'ordine «genetico» attraverso i quali la dinamica drammatico-musicale della scena nel suo insieme, quasi inavvertitamente e in modo fortuito, finiva per conformarsi alla specie «senza stretta» del genere «finale concertato», un'invenzione che gli aveva fatto riscuotere alcuni significativi successi più di vent'anni prima.

¹⁹ Ciò nonostante, un riferimento alla lettera di Petrarca al Doge di Genova fu reintrodotta, per volontà di Verdi, dopo la sua lettera del 15 gennaio (cfr. *infra*, p. 63), come è segnalato all'inizio dell'ultima colonna della tavola 2. Verdi voleva un testo aggiuntivo con cui allungare la scena iniziale prima che si iniziassero a 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.

IV

Vorrei concludere mettendo in evidenza alcuni dettagli analitici della musica della scena del Consiglio, che rispecchiano la struttura «di genere» di questa sezione dell'opera e/o ne riflettono in modo interessante la storia «genetica». Il rilievo del primo dettaglio mi è suggerito da un passo della lettera di Verdi datata 26 novembre che riguarda l'ultimo movimento della scena (i passi principali della lettera si possono leggere nell'appendice, a p. 60).

Quando Boito si accinse definitivamente a stendere la trama e i versi per l'ultimo episodio del finale primo, non rimase alcun margine che potesse permettere a Verdi di «conserv[are] molte cose della stretta» in senso letterale, così com'erano. Ciò nonostante, le due intenzioni fondamentali espresse nella lettera al riguardo della stretta – mantenere «specialmente il principio» e riproporre una precedente «larga frase musicale [...] ripetuta [...] in mezzo alla stretta nel posto ove entrano tanto stupidamente le arpe» – si possono ancora riconoscere nella scena della maledizione.²⁰ Il terrificante tema all'unisono, in *fortissimo*, che dà inizio alla maledizione – molto lento, ora, quanto veloce era invece all'inizio della stretta nel 1857 – condivide vari caratteri del soggetto precedente, alcuni evidenti altri appena visibili (cfr. ess. 3a e 3b).

ESEMPIO 3

a. (cfr. Budden, II, es. 204 a-b)



b. (cfr. Budden, II, es. 209 a e pp. 337-338)



Sarebbe difficile non riconoscere in entrambi la stessa tonalità (Do minore), il *tutti* in unisono, il *fortissimo* e la quarta ascendente Sol-Do in ritmo giambico (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 – contrassegnato con una Z nell'esempio 3b. I segmenti marcati Y nella maledizione, infine, presentano anch'essi una remotissima somiglianza con il passaggio (melodicamente ascendente o staziona-

²⁰ 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».

rio) in ritmo trocaico contrassegnato con la lettera *Y* nel soggetto della stretta del 1857, e l'intervallo ascendente di terza minore è un'eco ancor più remota: le connessioni, se esistono, sono in questi casi solo il residuo di più forti connessioni.

L'unica «larga frase musicale» cantata dal Doge che venga ripetuta dopo altro materiale intermedio è la frase conclusiva di «Plebe! Patrizi!», ovvero i versi «E vo gridando: pace! | e vo gridando: amor!» (cfr. es. 2a), che si ripresentano – testo e musica – al centro del concertato. Si tratta in effetti di un elemento ripetuto nel canto del Doge, e che può senza dubbio essere definito come «una larga frase musicale», ma torna entrambe le volte nello stesso movimento, come parte integrante del suo disegno formale. Il più indiziato a essere riconosciuto come la «larga frase musicale» di un precedente movimento che ricorra nel mezzo del movimento conclusivo è allora la grande frase melodica di Amelia che contiene la sua invocazione di pace (cfr. es. 2b). L'assolo del clarinetto basso, che nell'episodio della maledizione accompagna la velata accusa che il Doge muove al suo seguace Paolo (cfr. es. 4a), è infatti un'evidente trasformazione della melodia di Amelia. La trasformazione è ancora più evidente nella prima formulazione della melodia (cfr. es. 4b), in cui si nota una sensibile, *Mi#*, fra due *Fa#*, poi cancellata e rimpiazzata da un *Re#* nell'autografo di Verdi.

ESEMPIO 4

a. (cfr. Budden, II, es. 209 b e pp. 337-338)



b. Forma originale del canto

e dei VI I per l'es. 2b



Se la somiglianza tra la melodia del clarinetto basso nella scena della maledizione e la melodia della pace cantata da Amelia nel concertato è stata notata da parecchi studiosi in passato,²¹ la rassomiglianza più tenue tra l'*incipit* dell'episodio della maledi-

²¹ Cfr. EDWARD G. CONE, *On the Road to «Otello»: Tonality and Structure in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani» 1, 1982, pp. 72-98: 91; JAMES HEPOKOSKI, *An introduction to the 1881 Score*, in Giuseppe Verdi «Si-

zione e l'apertura della stretta del 1857 – un brano certo poco conosciuto! – è stata notata, per quanto ne so, solo da Julian Budden (a cui non sfugge niente). Ecco cosa afferma Budden riguardo all'episodio della maledizione, alla luce del brano del 1857:

questo antiquato *cliché* melodrammatico 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 musicali su cui la scena è basata, la prima 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.²²

Budden aveva anche notato le relazioni musicali che ho citato sopra nell'esempio 1.²³ Gli elementi nella musica della sommossa contrassegnati con Y e Z nell'es. 1a sono utilizzati in una trasformazione di vivida evidenza in quelli che sono probabilmente i due momenti drammatico-musicali cruciali della scena (illustrati negli ess. 1b e 1c). La musica dell'es. 1b risuona nel momento in cui il Doge ordina all'araldo di lasciar entrare la folla, concludendosi con l'accordo di settima diminuita segnato nell'esempio da un asterisco. Poi il Doge si rivolge alle fazioni popolare e patrizia del suo Consiglio, che hanno appena sguainato le spade l'una contro l'altra, con la frase perentoria «nelle guaine i brandi!» (lettera H nella partitura Ricordi), e un'ampia cadenza perfetta riconduce al soggetto principale e alla tonalità di Do minore con cui s'era aperta, musicalmente, la sommossa, questa volta marcati *fortissimo*, mentre la prima volta erano stati intonati in *pianissimo*.

L'es. 1c ci porta molto più avanti nell'opera, subito 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 dal $\frac{6}{8}$ (inizialmente *Moderato* poi *Più allegro* e *Animando a poco a poco*) del racconto di Amelia torna al $\frac{4}{4}$ (*Tempo primo*) dell'episodio della sommossa. La versione attestata dall'es. 1c e la modulazione che segue echeggiano, una terza minore sopra, l'es. 1b, un po' compresso per quanto riguarda la lunghezza della frase, ma con una sosta in *fortissimo* sullo stesso identico accordo di settima diminuita (ora preparatorio della dominante di Mi♭ minore): su questo accordo il Doge – prendendo per la prima volta la parola dall'inizio del racconto di Amelia – interrompe per la seconda volta il contrasto tra le due fazioni con il grido «Fratricidi!!!», la parola scenica che lancia «Plebe! 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 e 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:

mon Boccanegra», a cura di Nicholas John, English National Opera Guide n. 32, London-New York, Calder, 1985, p. 21.

²² BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 388.

²³ Ivi, p. 332 sgg.

Un'altra osservazione sul finale. [...] Io vorrei che, quasi a commento, dopo il verso

Il cantor della bionda Avignonese

Tutti dicessero Guerra a Venezia!

Doge È guerra fratricida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia.

Tutti Nostra patria è Genova.

*Tumulto interno et.*²⁴

In risposta Boito inviò i versi corrispondenti alle direttive del compositore – è la fine della «scena» (azione preparatoria), che porta al «tempo d'attacco» con il tumulto fuori scena –, avvertendo però Verdi:

Ho evitato la parola: guerra *fratricida* indicata dalla Sua lettera perché non tolga effetto alla esclamazione: *Fratricidi!* che scoppia prima dei versi del

Doge: Plebe! Patrizi!... ecc.²⁵

L'inavvertita anticipazione verbale di Verdi dell'esclamazione «Fratricidi!!!» nell'abbozzo di dialogo sopra riportato avrebbe in effetti fatto arrivare troppo presto la parola scenica, e a livello verbale Boito aveva ragione a non voler «sciupare» l'effetto finale. Ma laddove una ripetizione verbale può essere ridondante, una ripetizione musicale può avere una precisa e deliberata funzione enfatica. L'uso fortuito da parte di Verdi della parola «fratricida» nel suo abbozzo di dialogo, va probabilmente letto come un riflesso della coppia di liti fratricide tra rappresentanti patrizi e rappresentanti plebei nella sala del Consiglio, che sono le colonne portanti del disegno complessivo della scena, con questo passo inserito nell'ambito del primo scontro (anche se non nella stessa posizione). Si tratta dell'inconsapevole equivalente, ridondante a livello verbale, dell'importanza che Verdi stava dando, sia a livello drammaturgico che a livello musicale, al fatto di reintrodurre la musica della sommossa, nella sua particolare accezione delle «spade sguainate», all'interno del secondo scontro, come *climax* del racconto di Amelia e preparazione del pezzo d'assieme.

Ci sono molti altri dettagli analitici da notare nella correlazione fra «genere» e «genesi» in quella che è una delle scene d'assieme di Verdi più efficaci e più documentate. Vengono subito in mente i pervasivi significati tonali dell'accordo di settima diminuita su «Fratricidi!!!», ripresentato in vari rivolti, ma sempre in *fortissimo*. Questo accordo, che apre la scena come «neighbor chord» (accordo costruito sulla nota di volta) della triade di Do maggiore, assume cinque battute dopo funzione di settima di sensibile della triade di Mi minore, che costituirà la tonalità conclusiva e culminante della musica della sommossa, nel momento in cui la folla irrompe nella sala del Consiglio. Lo stesso accordo di settima diminuita in *fortissimo* conclude anche, per due volte, la frase finale dell'introduzione orchestrale, entrambe le volte seguito e messo in risalto da una pausa generale.

²⁴ CVB, p. 32.

²⁵ CVB, p. 34.

Altrove questo accordo cardine di settima diminuita prepara la dominante della tonalità di gran parte dei punti di arrivo drammatico-musicali cruciali della scena; tutte tonalità le cui toniche sono esse stesse suoni dell'accordo di settima diminuita in questione:

1. nell'es. 1b esso conclude il La minore su cui erano state intonate le istruzioni del Doge all'araldo, e porta al ritorno in *fortissimo* della tonalità di Do minore e del tema principale iniziale della musica della sommossa.
2. poco dopo introduce lo squillo in Mi $\flat$ della tromba dell'araldo.
3. nell'es. 1c conduce dalla triade di Do maggiore (la dominante della tonalità di Fa minore così prominente nel racconto di Amelia) alla dominante di Mi $\flat$ minore, tonalità d'inizio del pezzo d'assieme che a sua volta passa a Fa $\sharp$ maggiore (relativo maggiore una terza minore sopra) nella seconda parte dell'assolo nel Doge e nel concertato.
4. l'accordo compare infine anche sotto l'esclamazione del Doge «Sia maledetto!» nella scena della maledizione e, col massimo fragore, nell'eco della folla «Sia maledetto!!»

Il sistema di relazioni tonali imperniato su questo accordo di settima diminuita – Do maggiore / Do minore, La minore, e Mi $\flat$ minore / Fa $\sharp$ maggiore – è riassunto subito prima della fine dell'atto nel «Sia maledetto!!» sussurrato tre volte dal coro su un Do all'unisono, accompagnato da un'alternanza di Do pizzicati di contrabbassi e viole e Fa $\sharp$ gravi di violoncelli e clarinetto basso al grave, e da un *tremolo* tenuto sulle terze Do-Mi e Si-Re $\sharp$ ai violini.

L'opposizione tonale elementare della scena del Consiglio, che sta alle spalle del più ampio contrasto di complessi tonali, è quella dei suoni Mi $\sharp$ e Mi $\flat$, che costituisce naturalmente il nucleo essenziale del contrasto tra Do maggiore e Do minore. Essa si fa sentire distintamente nella scena della maledizione, quando il Mi $\sharp$ di Paolo sul suo conclusivo «Orror!» (in Do maggiore) è immediatamente rimpiazzato dal Mi $\flat$ (in Do minore) del passaggio orchestrale conclusivo in *fortissimo*. Questo contrasto Mi $\flat$ / Mi $\sharp$ è amplificato nel primo (e più ampio) sviluppo della musica della sommossa anche in un altro modo: con l'accostamento, strutturalmente parallelo, della tonalità di Do minore (che caratterizza la scena nel suo insieme) alla tonalità di Do $\sharp$ minore, un semitono più acuta. Dopo la scena d'apertura, il tempo d'attacco della musica della sommossa comincia in un Do minore più volte ribadito, e poi comincia a modulare. Il successivo forte punto d'arrivo cadenzale è alla tonalità di Do $\sharp$ minore (lettera G della partitura Ricordi), con il primo ritorno completo, in *forte*, del soggetto di apertura, mentre il coro fuori scena lancia la sua prima invettiva a pieni polmoni «Morte ai patrizi! Viva il popolo!» spingendo i consiglieri patrizi a sguainare le spade. Un'identica successione cadenzale (lettera H) subito dopo le istruzioni del Doge all'araldo segna un ulteriore 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 suono Mi è anche singolarmente protagonista di diversi momenti nella scena. Il più evidente è il *climax* in Mi minore della musica della sommossa, quando la folla irrompe nella sala del Consiglio. Il significato decisivo di questo passaggio è sottolineato, nei materiali che documentano la genesi della scena, in uno scambio di lettere del 5 e 7 febbraio. Verdi vuole «due versi [aggiuntivi] per far gridare tutto il mondo» che gli servono per la musica che sta scrivendo per l'irruzione della folla, nella quale vuole che «anche l'orchestra faccia sentire la possente sua voce», e scrive a Boito per chiedergli di inviarglieli, raccomandandogli che «non [faccia] manc[are] la parola vendetta». In quel preciso punto della partitura autografa, infatti, furono inseriti alcuni fogli su cui oggi si leggono il nuovo testo e la nuova musica, aggiunta voluta da Verdi durante una fase intermedia della composizione, fra l'«abbozzo» e la «partitura-scheletro». L'effetto di questa aggiunta – oltre a consentire all'orchestra di far «sentire la possente sua voce» mentre il coro grida i nuovi versi «Vendetta! Vendetta! Spargasi il sangue del fiero uccisor» e i soprani del coro sostengono un Si acuto – è soprattutto quello di rinforzare la tonalità culmine di Mi minore che conclude la musica della sommossa potenziando così il suono Mi contro le armonie e tonalità centrate sul Mi che direttamente o indirettamente dominano gran parte del resto della scena. Inoltre, questo prolungamento del Mi minore nella sezione conclusiva della musica della sommossa, in contrasto con il Do minore con cui la musica della sommossa iniziava, evidenzia la centralità dei nuclei tonali Do e Mi sui quali la sommossa comincia e termina. È quindi plausibile che essi vengano percepiti come già prefigurati dalle triadi stabili di Do maggiore (bb. 2 e 4) e Mi minore (bb. 6 e 8) – risoluzioni dell'accordo cruciale di settima diminuita discusso *supra* – con cui si apre l'introduzione orchestrale della scena. E via di questo passo.

Spero che queste diverse osservazioni sul processo creativo della drammaturgia musicale abbiano chiarito al lettore paziente alcune delle dinamiche della scena del Consiglio. Spero inoltre che esse possano offrire una discreta testimonianza di come la documentazione compositiva possa costituire uno strumento prezioso per l'analisi critica oltre che per la comprensione storica o la ricostruzione dei dati biografici. La questione non è tanto se la documentazione compositiva disponibile sia o debba essere punto di partenza per l'osservazione analitica – in questo caso di fatto non lo è stata – quanto in che misura essa possa rendere più credibile un'analisi critica, talora molto più credibile, o guidarla verso aree di interesse dove altrimenti avrebbe potuto non dirigersi. Non che la visione di un compositore sul suo lavoro debba godere necessariamente uno *status* privilegiato per il lavoro critico; ma quanto più stravagante sembra un'intuizione analitica, tanto più plausibile essa diventa se si può dimostrare che l'artista stesso in qualche modo la condivideva mentre era intento al lavoro creativo. Il resto è compito della critica.

Appendice

Estratti dalla corrispondenza (novembre 1880 – febbraio 1881)

Il punto di partenza della revisione di *Simon Boccanegra*

RICORDI-VERDI, VENERDÌ 19 NOVEMBRE 1880

CVR 76¹

- [1] L'impresa della Scala ci chiede insistentemente per la prossima stagione il *Simon Boccanegra*: ed oltre al desiderio vivissimo di far conoscere quest'opera, detta impresa mi dice che vi è spinta dal rammentarsi come e quanto gliene parlasse il tenore [Filippo] Patierno, che l'aveva eseguita in una riproduzione al San Carlo di Napoli [1864-65].² Mi rammento infatti ch'Ella, ill.^e Maestro, mi replicò più volte che il *Boccanegra* da Lei messo in scena appunto al San Carlo [1858] vi otteneva completo successo – Crede che gli elementi di cui dispone quest'anno la Scala, sieno tali da ottenere l'esecuzione ch'El-la può desiderare?...
[2] Voci bellissime le sono tutte: cioè [Anna] D'Angeri - [Francesco] Tamagno - [Federico] Salvati - [Edouard] De Reszké.³
[3] 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.^o Verdi per illecita detenzione di oggetti preziosi!!!!...⁴ 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.

VERDI-RICORDI, SABATO 20 NOVEMBRE 1880

CVR 77

Non bisogna toccar nulla del primo atto [i.e. prologo], né dell'ultimo e nemmeno, salvo qualche battuta qua e là, del terzo [secondo]. Ma bisogna rifare tutto il secondo atto [primo], e darle rilievo, e varietà, e maggior vita. – Musicalmente si potrebbero

¹ Le sigle (seguite dal numero della lettera citata) si riferiscono alle seguenti fonti: CVR = *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati e Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988; CVB = *Carteggi Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978.

² Non si hanno documenti che comprovino l'esibizione di Patierno nel ruolo di Gabriele a Napoli.

³ Alla fine, dopo molti ripensamenti sul cast discussi fra Verdi e Ricordi, furono questi gli artisti che sostennero i ruoli principali, con l'unica eccezione che Victor Maurel – e non Federico Salvati, che fu Paolo – interpretò il ruolo di Simone.

⁴ Riguardo agli «oggetti preziosi», vedi la lettera di Verdi a Ricordi del 2 maggio 1879 in ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., IV, p. 82 (d'ora in poi abbreviato in ABBIATI). Vedi anche le lettere pubblicate in ABBIATI, III, del 24 novembre 1868 (p. 233), del 5 dicembre ca. 1870 (p. 411), del 2 e 5 marzo 1875 (pp. 743-744).

conservare la cavatina della donna, il duetto col tenore, e l'altro duetto tra padre e figlia [...].

Torniamo al second'atto [primo]. Chi potrebbe rifarlo? [...] Cosa si potrebbe trovare? [...] Per es: Mettere in scena una caccia? [...] Una festa? [...] Una lotta coi corsari d'Africa? [...] Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia?... A questo proposito mi sovviene di

- [1] due stupende lettere di Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra,⁵ l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ch  entrambi erano figli d'una stessa madre l'Italia et. et... Sublime questo sentimento d'una patria italiana in quell'epoca! – Tutto ci  e politico non drammatico; ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto. Per es.:
- [2] Boccanegra colpito da questo pensiero vorrebbe seguire il consiglio del poeta: convoca il Senato, ed un Consiglio privato, ed espone loro la lettera e il suo sentimento...
- [3] Orrore in tutti, declamazioni, ira, fino ad accusare il Doge di tradimento et... et...
- [4] 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 difficolt  che vi ho esposto
- [5] io son pronto a rifare quest'atto.

Il piano di Verdi per la scena 12

VERDI-RICORDI, VENERD  26 NOVEMBRE 1880

CVR 82

In quanto al libretto,

- [1] trovata un'Idea vasta, grandiosa, varia di forma e di colore
- [2] per fare una testa di finale, il resto si riduce a poco. Dico testa perch 
- [3] bisogna conservare il racconto d'Amelia di cui cambierei in gran parte la musica,
- [4] e conserverei molte cose della stretta specialmente il principio.
- [5] Non mi pare il caso qui di fare uno dei soliti pezzi concertati. Soltanto
- [6] 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
- [7] per porvi sopra alla bella meglio alcune note che abbiano l'aria d'una larga frase musicale.
- [8] 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.
- [9] 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,
- [10] mi mandi qualche ventina di righe in prosa che basteranno a farmi capire tutto.

⁵ In realt  il Doge Giovanni di Valente – vedi GOLDIN, *La vera Fenice*, cit. p. 308.

L'abbozzo in prosa di Boito per il finale del primo atto

BOITO-VERDI, 8 DICEMBRE 1880

CVB 6

Sala del Consiglio nel Palazzo degli Abati.

Il Doge, il Podestà, i consiglieri nobili, i consiglieri popolari, i consoli del mare, i conestabili.

- [1] Un usciere annuncia una donna la quale implora di parlare al Doge. Il Doge ordina che si dia ricetto a quella donna ma la vedrà soltanto dopo che si sieno liberati i destini della patria.
- [2] Il Doge annuncia al Consiglio che Toris il re di Tartaria invia un ambasciatore richiedente pace ai Genovesi (*Veda Annali della Repubblica di Genova* del Giustiniani T. II, L. IV). Tutto il Consiglio ad una voce accorda la pace. Allora il Doge invoca che si cessi la guerra colla Repubblica di Venezia. Ripulse del Consiglio, tumulto.
- [3] Il Doge esclama: «Coi barbari, cogli infedeli acconsentite alla pace e volete la guerra coi fratelli. E non vi bastano i vostri trionfi? e il sangue sparso sulle aque [sic] del Bosforo non ha ancora estinta la vostra ferocia? Voi avete portato il vostro vessillo vittorioso sulle onde del Tirreno, dell'Adriatico, dell'Eusino, dell'Jonio, dell'Egeo» – e qui possiamo servirci dei più bei brani della lettera v del XIV libro, epistolario di Petrarca, specialmente là dove dice: «bello è superare l'avversario alla prova del brando; bellissimo è vincerlo per magnanimità di cuore e dove parla così liricamente degli splendori della riviera» (purché questa ultima digressione non prolunghi troppo la scena); ma è così bello là dove dice: «ed ammirato il nocchiero alla novità dello spettacolo lasciavasi cadere il remo dalle mani e fermava per meraviglia la barca in mezzo al corso».
- [4] Pure la perorazione del Doge deve terminar fieramente e interrotta qua e là da qualche grido della moltitudine. I popolani stanno per la pace, i nobili per la guerra. Antagonismo assai vigoroso fra nobili e plebei.
- [5] Tumulto alla porta della sala: è annunciato l'arresto di un nobile il quale col ferro in pugno voleva penetrar nel consiglio. Nobili e popolari, veementemente, vogliono che questo nobile s'avvanzi. Entra Gabriele Adorno il quale accusa il Doge di aver fatto rapire Amelia Grimaldi.
- [6] Sorpresa e sdegno dei nobili;
il Doge rimane come fulminato e ordina che si faccia comparire la donna che poco prima chiedeva aiuto e asilo nel palazzo.
- [7] La donna è introdotta. È Amelia che si butta ai piedi del Doge e che annuncia d'essersi salvata.
- [8] Qui troverebbero posto alcuni versi coi quali il Doge ringrazia il cielo di aver salvata Amelia
- [9] e l'atto terminerebbe come nell'opera già esistente.

Il nuovo finale nelle lettere Verdi-Boito

VERDI-BOITO, SABATO 11 DICEMBRE 1880

CVB 7

L'atto da Lei ideato nella chiesa di S. Siro è stupendo [...] ma m'impegnerebbe troppo e non potrei sobbarcarmi a tanto lavoro [...]. Infine tentiamo, e facciamo questo finale col rispettivo ambasciatore tartaro, colle lettere di Petrarca, etc., etc.

BOITO-VERDI, FINE DICEMBRE 1880

[Attorno alla fine di dicembre del 1880 Verdi ricevette la prima versione in versi del nuovo finale. Non si sa con esattezza se questo documento esista tuttora. La sua configurazione può comunque essere dedotta con una certa approssimazione dalla corrispondenza successiva e dalla versione finale.]

VERDI-BOITO, MARTEDÌ 28 DICEMBRE 1880

CVB 8

Bellissima questa scena del Senato, piena di movimento, di color locale, con versi elegantissimi e potentissimi [...]. Mi permetta adesso alcune osservazioni per mio semplice schiarimento.

1. Crede Ella necessario far presentire nel principio che Amelia è salva, ed invoca giustizia?
 2. Crede Ella sia bastante l'affare solo di Tartaria per unire il Senato? Non si potrebbe aggiungerci altro affare di stato per es.: una presa dei corsari; e magari la guerra di Venezia maledetta dal Poeta? Tutto, s'intende, alla sfuggita. in pochissimi versi?
 3. Se Adorno dice «Ho ucciso Lorenzino perché mi rapia la sposa» ed Amelia «Salva lo sposo mio» si viene a distruggere la scena dell'atto terzo [secondo] fra il Doge ed Amelia. Scena poco importante per se stessa, ma che prepara assai bene il sonno del Doge e il terzetto.
- [4] Il resto benissimo. Stupendo dal «Plebe Patrizi Popolo» sino al fine che chiuderemo col «Sia maledetto».

BOITO-VERDI, [9 GENNAIO 1881]

CVB 11

- [1] Variante per la scena del Senato.

SIMON

Messeri, il re di Tartaria [e così via. Praticamente identico alla versione finale, fino alla conclusione:]

PAOLO (*interrompendolo*)

Attenda alle sue rime
il cantor della bionda Avignonese.

SIMON

Messeri!

(*Il tumulto s'avvicina*)

PIETRO

Qual clamor?!

ALCUNI

D'onde tali grida?

Etc.

[2] Un'altra variante [...] prima dell'entrata di Amelia.

SIMON

Perché impugni l'acciar? [e così via. Vedi versione finale]

GABRIELE (*disvincolandosi e correndo con Fiesco per ferire il Doge*)

Empio corsaro incoronato! muori!

AMELIA (*entrando e interponendosi fra i due assaltatori e il Doge*)

Ferisci.

SIMON, FIESCO, GABRIELE

Amelia!

TUTTI

Amelia!

AMELIA

O Doge! (o padre!)

salva l'Adorno tu.

SIMON

Nessun l'offenda!!

Cade l'orgoglio e al suon del suo dolore

tutta l'anima mia parla d'amore.

Amelia di' tu come fosti rapita

e come ecc. ecc. ecc. ecc.

[3] Piccolissima variante per mio uso e consumo [...]. Finale atto primo.

STANZA DEL CORO

Il suo commosso accento

sa l'ira in noi calmar,

vol di soave vento

che rasserena il mar.

VERDI-BOITO. SABATO 15 GENNAIO 1881

CVB 17

Un'altra osservazione sul finale. Fra i 2000 spettatori della prima sera forse ve ne saranno venti appena che conoscono le due lettere del Petrarca. A meno di non mettere qualche nota, riesciranno pel pubblico oscuri i versi di Simone. Io vorrei che, quasi a commento, dopo il verso

Il cantor della bionda Avignonese

tutti dicessero

TUTTI

Guerra a Venezia!

DOGE

È guerra fratricida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia

TUTTI

Nostra patria è Genova

Tumulto interno et.

BOITO-VERDI, DOMENICA 16 GENNAIO 1881

CVB 18

PAOLO (*ridendo*)

Attenda alle sue rime
il cantor della bionda Avignonese.

TUTTI

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!

PIETRO

Qual clamor?

ALCUNI

D'onde tai grida?
etc.

Ho evitato la parola: guerra «fratricida» indicata dalla Sua lettera perché non tolga effetto alla esclamazione: «fratricidi» che scoppia prima dei versi del

DOGE

Plebe, Patrizi!... etc.

VERDI-BOITO, MARTEDÌ 24 GENNAIO 1881

CVB 20

Senza volerlo ho fatto un pezzo concertato nel finale nuovo. S'intende che Simone canta prima a solo tutti i suoi sedici versi

Plebe! Patrizi! Popolo!

... ..

Dopo viene questo concertato che è poco concertato, ma pur sempre concertato. Io non amo in generale gli a parte perché obbligano l'artista all'immobilità; e vorrei che almeno Amelia si volgesse a' Fieschi raccomandando

Pace... perdono... oblio...

Sono fratelli nostri!

Mi riescirebbe così più calda la piccola frase fatta per Amelia. Non dimentichi in questa nuova strofetta la parola «pace» che mi gioca assai bene.

VERDI-BOITO, SABATO 5 FEBBRAIO 1881

CVB 23

Nel finale nuovo, alla scena della rivolta ho procurato malgrado un movimento agitato di orchestra, di far sentire tutte le parole, l'orchestra rugge ma rugge piano. È necessario però che alla fine anche l'orchestra faccia sentire la possente sua voce e ci vorrebbe un gran forte dopo le parole del Doge «Ecco le plebi». Qui si scatenerebbe in tutta la sua forza l'orchestra a cui si aggiungerebbero, appena entrati, popolo, patrizi, donne etc. Avrei quindi bisogno di due versi per far gridare tutto il mondo. Che in questi versi non manchi la parola vendetta!

BOITO-VERDI, LUNEDÌ 7 FEBBRAIO 1881

CVB 26

Variante all'ingresso del coro nella scena del Senato

DOGE

Ecco le plebi!

LA FOLLA

Vendetta! Vendetta!

Spargasi il sangue del fiero uccisor!

DOGE

Questa è dunque del popolo la voce?!

Da lungi tuono d'uragan, da presso

grido di donne e di fanciulli...

Ella scorge che può ripetere vendetta fin che vuole, non solo, ma anche l'endecasillabo seguente.



J. Roy, Scena finale di *Simon Boccanegra*. Incisione di Raoul Toché; *Les premières illustrées*, stagione 1883-1884, Paris 1884.

Andrea De Rosa

Simon Boccanegra e il dolore del passato

Per una singolare coincidenza, quest'anno mi è capitato di portare in scena due capolavori di Giuseppe Verdi, accomunati dall'essere entrambi tratti da opere teatrali di Antonio García Gutiérrez: *Il trovatore* e ora, appunto, *Simon Boccanegra*.

Entrambi condividono, rispetto alla fonte teatrale, una notevole complessità della trama che talvolta si spinge fino a veri e propri salti logico-temporali. Uno scoglio che apparentemente ne rende difficile la comprensione, la messa in scena e, di conseguenza, la fruizione da parte degli spettatori. Ma già nel *Trovatore*, e ancora di più nel *Simone*, mi è capitato di osservare come questa complessità, nelle mani del genio musicale di Verdi, si trasformi in una straordinaria ricchezza narrativa. Una ricchezza che si svela solo a patto di non cedere alla tentazione di ridurre grossolanamente i personaggi in caratteri, ma al contrario ci si sforzi di approfondire la difficile prova umana che essi devono sopportare. Se a ciò si aggiunge la grande dilatazione temporale che accomuna le due storie, allora ci sembrerà addirittura di essere come di fronte alla scrittura di un romanzo, all'interno del quale i personaggi, proprio grazie alla complessità delle situazioni che si trovano ad affrontare, evolvono in maniera sorprendente e inaspettata.

Lungi dal risultare contraddittori, questi personaggi manifestano una grandissima umanità perché Verdi nutre queste complicate storie di profonde e continue suggestioni musicali, curando il dettaglio in modo maniacale. Ed è proprio lì, nel dettaglio, che i personaggi prendono vita, come accade nel grande romanzo europeo che in quegli anni si affermava. Ho cercato di tenere fermo il mio sguardo su queste apparenti contraddizioni, dunque, con la convinzione che in esse si celi qualcosa che le avvicina alla sensibilità dello spettatore moderno. Sono stato attratto, nel *Trovatore*, dal complicatissimo rapporto madre-figlio che, nel *Simone*, si rovescia specularmente nel rapporto padre-figlia. Come sappiamo, il rapporto genitoriale era per Verdi un tema fondamentale di indagine teatrale-musicale. Questo rapporto è centrale sin dalla nascita stessa del teatro, con la tragedia greca, ma in Verdi assume una centralità nuova. Immaginiamo per un attimo la situazione raccontata nel prologo del *Simone*: la sua piccola bambina, nata da una relazione segreta con Maria, viene affidata a una anziana nutrice che muore. La bambina, dopo aver pianto e vagabondato per tre giorni (rimasta chissà quante ore in compagnia di un cadavere che non le rispondeva più) si allontana e se ne perdono le tracce per sempre. Non si potrebbe immaginare, per un padre, un dolore più tre-

mendo. Ma a questo si aggiunge, sempre nel veloce tempo del prologo, il nuovo dolore per la morte di Maria, la madre della bambina. Tutta l'opera, cioè i tre atti veri e propri, ambientati ben venticinque anni dopo, portano il peso di questo dolore e di questo tempo trascorso. Dobbiamo chiederci che cosa questo tempo e questo dolore hanno prodotto nei personaggi, come li hanno trasformati, che cosa li hanno fatti diventare. Alcuni di essi hanno cambiato nome, altri non sanno chi sono, altri si debbono nascondere sotto mentite spoglie, qualcuno sa qualcosa degli altri ma, in definitiva, nessuno sa veramente tutto di tutti. In questa fitta ragnatela, che si fa fatica a dipanare e a raccontare in modo lineare, la cosa più importante è il modo in cui ciascuno si rapporta con la propria incerta e dolorosa identità. Nell'oscurità che proviene da quel lontano passato ciascuno cerca se stesso ma per ritrovarsi deve fare i conti con quel dolore di cui è stato o vittima o artefice.

Ho cercato, sia con il lavoro di regia che con quello scenografico, di rendere espliciti alcuni fili che tengono insieme la complicata trama e che legano tutti i personaggi, ma soprattutto Simone, a quel passato. Il più importante di questi fili è sicuramente il mare che nel mio allestimento sarà una presenza costante sullo sfondo della scena (attraverso un filmato che abbiamo realizzato in Liguria, con il contributo fondamentale di Pasquale Mari, nelle ore del giorno e della notte indicate dal libretto). Dal mare Simone, che era un corsaro, è stato irrimediabilmente allontanato a causa della sua elezione a Doge di Genova e della contemporanea morte di Maria, che lo hanno imprigionato dentro i palazzi del potere e nel cupo dolore per la morte della donna amata e la scomparsa della figlia. Maria e il mare, come ombre e fantasmi di un passato lontano ma incancellabile, saranno sempre presenti nella sua vita, lungo tutto lo spettacolo, ma si ricongiungerà con entrambi solo con la morte, che sopraggiunge alla fine del dramma. Solo a quel punto infatti, il mare sarà visibile per intero e la donna amata potrà di nuovo stringerlo tra le sue braccia.

A questi temi familiari si sovrappongono, anche qui con forte analogia con la tragedia greca, quelli del potere e della responsabilità del comando. Ciò che rende Simone un personaggio veramente moderno dal punto di vista politico, verrebbe da dire finanche attuale se si pensa alla recente storia d'Italia, è la sua ostinazione al superamento del conflitto sociale. Il richiamo all'unità, attraverso le parole di Petrarca, costituisce senz'altro una delle vette dell'opera. Ma è ancora una volta un richiamo possibile essendo egli un uomo che ha molto sofferto. La forza che Verdi infonde nella musica («Plebe! Patrizi!») è quella di un uomo che ha vissuto l'esperienza estrema della perdita e che proprio per questo si sforza ora di ricongiungere quel popolo che gli sta davanti, irreparabilmente diviso tra odi e incomprensioni apparentemente insanabili. Non c'è retorica nella sua voce perché è il suo doloroso passato a fare di lui, da corsaro che era, il grande uomo di Stato che è diventato. Attraversando quest'opera, ciascuno dei personaggi trova alla fine una sua pace. Per alcuni di loro, per paradossale che possa sembrare, essa coincide con la morte.

SIMON BOCCANEGRA

Libretto di Francesco Maria Piave

Edizione a cura di Michele Girardi,
con guida musicale all'opera



Francesco Maria Piave, autore del libretto di *Simon Boccanegra* (1857).

Simon Boccanegra, libretto e guida all'opera

a cura di Michele Girardi

Il processo creativo di Verdi comprendeva la revisione dei suoi lavori per adattarli alle esigenze di nuovi palcoscenici – è il caso, ad esempio, delle opere italiane rinnovate per le sale parigine (dai *Lombardi alla prima crociata* a *Otello*) e viceversa (*Les vêpres siciliennes* e *Don Carlos*) –, ma anche interventi volti a imprimere nuovo vigore a opere segnate dall'insuccesso di pubblico. Fra queste, il caso di *Simon Boccanegra* è in assoluto il più rilevante, perché nessun altro restauro fu più vasto e al tempo stesso condotto con attenzione al minimo dettaglio. Nel 1857, all'epoca del debutto veneziano, non erano ancora terminati i cosiddetti 'anni di galera' per il compositore, e il *Boccanegra* si trovava al culmine di uno stile legato alla tradizione del melodramma romantico, vincolato all'unità della scena e ai numeri chiusi. A distanza di ventiquattro anni l'orizzonte d'attesa del pubblico era radicalmente mutato: l'estetica del *grand opéra* aveva sfondato in Europa e in Italia, contagiando non solo Verdi ma anche Wagner, e ora il compositore puntava alla continuità nell'arco di un atto e dell'intera opera. Fu Boito, avanguardista ma non dogmatico che offrì a Verdi, dietro sollecitazione dell'editore Giulio Ricordi, l'occasione di immettere nuova linfa vitale in un'opera a lui molto cara, e questa collaborazione servì a verificare la loro intesa per il progetto di *Otello*, già in atto.

Diretto da Franco Faccio, e con Victor Maurel, futuro Jago, nella parte dell'eroe eponimo, *Simon Boccanegra* fu accolto da un franco successo di pubblico il 24 marzo 1881 alla Scala di Milano, che si protrasse per le nove repliche successive. Tuttavia l'opera circolò in Europa ancora per una decina d'anni, ma non rientrò fra i titoli di repertorio, fino a quando non venne rispolverata in Germania negli anni trenta del Novecento. Di lì, gradatamente, tornò nelle sale che contano fino al riscatto definitivo, promosso dalla ripresa scaligera del 1971 diretta da Claudio Abbado, con la regia di Giorgio Strehler, e oggi occupa un posto di riguardo nella programmazione dei teatri di tutto il mondo.

Il testo adottato per questa edizione della seconda versione di *Simon Boccanegra* è il libretto della *première* scaligera.¹ Parole e versi non intonati sono segnalati in gras-

¹ SIMON BOCCANEGRÀ / melodramma in un prologo e tre atti / di F. M. PIAVE / musica di G. VERDI / nuova edizione / per la rappresentazione al Teatro alla Scala / Milano - Quaresima 1881 / Milano, R. Stabilimento Ricordi, 1881.

setto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra² sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.³

PROLOGO		p. 75
ATTO PRIMO	<i>Scena I</i>	p. 83
	<i>Scena X</i>	p. 91
ATTO SECONDO		p. 97
ATTO TERZO		p. 106
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 113
	<i>Le voci</i>	p. 115

² Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione corrente della partitura d'orchestra: GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, Milano, Ricordi, s.a., PR 152, rist. 1993.

³ Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante l'atto, la scena e le lettere di chiamata con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra); le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); la freccia indica modulazioni.

SIMON BOCCANEGRA

melodramma in un prologo e tre atti
di F[rancesco] M[aria] Piave

musica di G[iuseppe] Verdi

nuova edizione
per la rappresentazione al Teatro alla Scala
Milano - Quaresima 1881

PERSONAGGI

PROLOGO

SIMON BOCCANEGRA, <i>corsaro al servizio della repubblica genovese</i>	[Baritono]	Vittorio Maurel
JACOPO FIESCO, <i>nobile genovese</i>	[Basso]	Edoardo De Reszké
PAOLO ALBIANI, <i>filatore d'oro genovese</i>	[Baritono]	Federico Salvati
PIETRO, <i>popolano di Genova</i>	[Basso]	Giovanni Bianco
Marinai, popolo, domestici di Fiesco, ecc.		

DRAMMA

SIMON BOCCANEGRA, <i>primo Doge di Genova</i>	[Baritono]	Vittorio Maurel
MARIA BOCCANEGRA, <i>sua figlia,</i> <i>sotto il nome di AMELIA GRIMALDI</i>	[Soprano]	Anna D'Angeri
JACOPO FIESCO, <i>sotto il nome D'ANDREA</i>	[Basso]	Edoardo De Reszké
GABRIELE ADORNO, <i>gentiluomo genovese</i>	[Tenore]	Francesco Tamagno
PAOLO ALBIANI, <i>cortigiano favorito del Doge</i>	[Baritono]	Federico Salvati
PIETRO, <i>altro cortigiano</i>	[Basso]	Giovanni Bianco
Un CAPITANO dei balestrieri	[Tenore]	Angelo Fiorentini
Un'ANCELLA di Amelia	[Mezzosoprano]	Fernanda Capelli
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.

Maestro concertatore e direttore per le Opere, Franco Faccio
 Sostituto, *Coronaro Gaetano*
Maestro direttore dei Cori, Cetrati Giuseppe
 Sostituto, *Lucarelli Adolfo*
Primo Violino solista, Rampazzini Giovanni
Primo dei secondi Violini, Bastoni Giovanni
Primo Violino e direttore d'Orchestra pel Ballo, Pantaleoni Alceo
Prime Viole a perfetta vicenda, Cavallini Eugenio - Barberini Carlo
Primo Violoncello, per l'Opera, Truffi Isidoro
Primo Violoncello, pel Ballo, Calandria Emanuele
Primo Contrabbasso, per l'Opera, Negri Luigi - Sostituto, Jennacky Giovanni
Primo Contrabbasso, pel Ballo, Pinetti Arnaldo
Primo Flauto, per l'Opera, Zamperoni Antonio - pel Ballo, Gullone Emilio
Primo Ottavino - Cantù Giuseppe
Primo Oboe, per l'Opera, Cesari Luigi - pel Ballo, Pozzali Temistocle
Primo Clarinetto, per l'Opera, Orsi Romeo - pel Ballo, Snavella Luigi
Primo Fagotto, per l'Opera, Torricini Antonio - pel Ballo, Borghetti Giuseppe
Primi Corsi, per l'Opera, Laurini Domizio - Pierazzini Angelo
Primo Corno, pel Ballo, Mariani Giuseppe
Prima Tromba, per l'Opera, Falda Gaetano - pel Ballo, Priora Eugenio
Prima Trombone, Neri Pio
Bombardone, Porta Natale
Prima Arpa, per l'Opera, Bodo Angela - pel Ballo, Moretti Carlotta
Gran Cassa e Piatti, Marcellini Gaudenzio e figlio
Timpani, Geronzi Luigi
Organo e Fisarmonica, Lucarelli Adolfo
Direttore di scena, Archinti Gaetano
Maestro direttore del Corpo di Musica Municipale, Rosari Gustavo
Ispettore pel Ballo, Viganò Davide
Rammentatore, Bassinello Giovanni
Scenografo, Zucarelli Giovanni - Sostituto, Contessa Luigi
Collaboratori, Lorati Francesco - Fanfani Alfonso - Polli Salvatore
Chiameri Carlo - Zammarini Francesco
Direttore ed inventore del Macchinismo, Mastellari Gaetano
Vestiarista proprietario, Zamperoni Luigi
Attrezzista proprietario, Croce Gaetano e figlio
Scultore, Covazzuti Giuseppe
Fornitore proprietario dei Piasforti, Ratti Emilio
Fornitore delle maglie, Brati Enrico
Fiorista e piumista, Lanfranchi Carlotta - Parrucchiere, Ditta Venegoni
Gioielliere, Corbella Napoleone
Calzolais, Maueroffer Rosa
Fornitore degli istrumenti, Pelitti Giuseppe.

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.¹

SCENA PRIMA

(PAOLO e PIETRO in iscena, continuando un discorso)²

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**¹ altera.

PIETRO

Intesi... e il premio?...

PAOLO

Oro, possanza, onore.

PIETRO

Vendo a tal prezzo il popolar favore.

(*Si dan la mano; Pietro parte*)

¹ Prologo, n. 1. *Allegro moderato* – c, Mi.

Simon Boccanegra era nel 1857 un'opera a numeri chiusi, e tale è rimasta nel rifacimento del 1881. Ma nel caso del prologo il numero è molto più vasto del consueto, e al suo interno compaiono, come in *Aida*, solo lacerti delle vecchie definizioni. Con l'esperienza di chi aveva oramai consumato le forme di tradizione, Verdi trasformò la vecchia struttura dell'opera ovunque si rendesse necessario, per proseguire, nel solco di *Aida*, l'ideale di un dramma dominato da uno sviluppo continuo.

² Se il prologo del 1857 iniziava con un recitativo, nel 1881 udiamo un flusso orchestrale, ESEMPIO 1 (n. 1, bb. 1-4, ¹⁹A)

Allegro moderato ♩ = 92

su cui escono in scena Paolo e Pietro, proseguendo un colloquio già iniziato. Campeggia nella piazza il cupo palazzo dei Fieschi, potente casata nobiliare genovese. L'azione, già nella versione veneziana, cozza contro una consolidata convenzione formale (mancando il coro d'introduzione), ma qui acquista una naturalezza che prima non aveva. Sullo sfondo di una figura dattilico-spondaica (– ~ – –, es. 1, ai violini e ai violoncelli per aumentazione) ch'è soprattutto mimesi musicale del mare, i due rappresentanti del popolo imbastiscono una conversazione agghiacciante, assorbiti in una narrazione avviata dall'orchestra *in medias res*: argomento, mai uscito dall'attualità italiana, è il voto di scambio. La ripresa del primo periodo in Mi («Il prode che dai nostri mari», A¹³), viene interrotta dal breve dialogo successivo: il patto scellerato è stretto.

¹ «rinomanza».

SCENA SECONDA

PAOLO (solo)

Abborriti patrizi,³alle 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 Savona⁴
perché qui m'appellasti?

³ Basta una semplice digressione a Do perché la marea sonora punti i riflettori addosso all'ambizione di Paolo, traducendola in un gesto icastico potentissimo, fatto di un declamato scolpito su una nota sola, intorno alla quale corni e timpani, soprattutto, creano un clima solenne:

ESEMPIO 2 (B⁸)

Paolo Albiani

Cl, 2 Cr
VI I e II (div.)

Ob, 2 Cr
VI I e II (div.)

Fg, Vle

Vlc
Trbn, Cb

Tp

A-bor-ri-ti pa-tri-zi, al-le-ci-me-o-ve-al-ber-ga il vo-stro or-

- go-glio, di-sprez-za-to ple-beo, sa-li-re io vo-glio.

Ob, Cl, VI I

Cl, Cr, VI II

Vle

Vlc, Cb

pp

⁴ Più mosso-Allegro moderato – → Mi

Simone fa il suo ingresso in un clima denso di intrighi, e Paolo lo incalza, tentando di farne lo strumento della propria volontà: sarà Doge della fazione popolare, se vuole ricongiungersi a Maria, figlia di Fiesco. Nella prima sezione le mobili crome in *staccato* che punteggiano l'azione nel momento in cui entra Boccanegra, gli ritagliano uno spazio dove emerge la sua rettitudine assoluta. E si noti con quale puntualità il tema orchestrale iniziale ritorni prima che si stringa il patto finale, quando Simone porge il suo assenso tacito all'investitura e si dispone ad assumere la prestigiosa carica solo per coronare la sua vicenda amorosa con Maria Fiesco, negatagli per *mésalliance*:

SCENA QUARTA

(PAOLO, PIETRO, *marinari e artigiani*)

PIETRO

All'alba tutti qui verrete?

CORO

Tutti.⁵

PIETRO

Niun pei patrizi?...

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 (*avanzandosi*)

Simone Boccanegra.

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 sé; 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.

CORO

Già volgono più^{III} lune, che la gentil sembianza
non allegro^{IV} i veroni della romita stanza;
passando ogni pietoso invan mirar desia
la bella prigioniera, la misera Maria.

PAOLO

Sì schiudon quelle porte solo al patrizio altero,
che ad arte si ravvolge nell'ombre del mistero...^V
Ma vedi in notte cupa per le deserte sale
errar sinistra vampa, qual d'anima infernale.

CORO

Par l'antro de' fantasimi!... Oh qual terror!...^{VI}⁵ Coro e scena di Paolo. *Moderato* – *c-f*, sol-Sol → mi.Qui compare la prima indicazione di una forma tradizionale, ma la soluzione di continuità è resa logica dal repentino volgere degli eventi. Entrano i popolani, e bisogna conquistare il loro favore perché votino il corsaro. Paolo dipinge scene di tregenda nel palazzo dei Fieschi, icona della nemica nobiltà, raccontando di soprusi ed evocando fantasmi da esorcizzare «col segno della croce». La frase del baritono viene sostenuta dal timbro cupo dei due clarinetti nel registro *chalumeau* con una scala cromatica nel registro grave sopra una figura ostinata delle viole: raramente la superstizione che pervade gli astanti è stata descritta in maniera così persuasiva.^{III} «tre».^{IV} «rallegrò».^V Aggiunta: «PIETRO e CORO | È vero. | O cielo! | Gran Dio!».^{VI} «error!...».

PAOLO

*(Si vede il riverbero d'un lume)*la fatal^{VII} vampa appare...

CORO

Oh ciel!...

PAOLO

V'allontanate.

Si caccino i demoni col segno della croce...

All'alba.

CORO

Qui.

PIETRO

Simon.

CORO

Simone ad una voce.

(Partono)

SCENA QUINTA

FIESCO *(esce dal palazzo)*A te l'estremo addio, palagio altero,⁶
freddo sepolcro dell'angiolo mio!...Né a proteggerti io valsi!... Oh maledetto!...^{VIII}

E tu, Vergin, soffristi

(Volgendosi all'immagine)

rapita a lei la verginal corona?...

Ma che dissi!... deliro!... ah mi perdona!

Il lacerato spirito⁷

del mesto genitore

era serbato a strazio

d'infamia e di dolore.

Il serto a lei de' martiri

pietoso il cielo diè...

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)^{VII} «feral».⁶ Aria di Fiesco. *Andante sostenuto-Allegro* – $\frac{3}{4}$, fa $\sharp$ -Fa $\sharp$ → Si →

L'assolo dell'imponente antagonista di Simone è un altro brano del 1857, dopo il coro precedente, che prende posto con estrema naturalezza nella nuova struttura dell'opera senza cambiamenti sostanziali, segno che anche allora Verdi aveva visto giusto. Fiesco non è solo uno dei tanti padri del suo teatro, ma anche il nemico irriducibile di ogni ordine nuovo, rappresentato da Boccanegra, e dunque polarità ineludibile del dramma. Lo annuncia una scossa tellurica degli archi all'unisono in fortissimo, cui fanno eco settime (diminuite e di varie specie) degli ottoni (vedi es. 1 a p. 22). Associando la figlia alla quale è stata strappata la verginità alla madre di Gesù, Fiesco chiude con un'invocazione blasfema ch'è prova del suo profondo turbamento, oltre che un'importante informazione narrativa.

^{VIII} Aggiunta: «oh vile seduttore!...».⁷ *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, fa $\sharp$ -Fa $\sharp$ L'aria è breve, ma intensa: vi si condensa tutta la devozione paterna che fa seguito all'esecrazione del seduttore. La repentina svolta dal modo minore al maggiore, quando il padre evoca addirittura il «serto dei martiri» per la sua Maria, punteggiato dalle figure di lamento del coro (seconde minori), si stempera in un commovente postludio già nella versione veneziana (altri ne seguiranno, tutti affatto significativi e cifra peculiare del *Boccanegra*), animato dall'anapesto, che spinge la melodia verso l'alto in un fremito contenuto:

ESEMPIO 4 (S)



SCENA SESTA

(Detto e SIMONE che ritorna in scena esultante)

SIMONE

Suona ogni labbro il mio nome. – O Maria,⁸
 forse in breve potrai
 dirmi tuo sposo!...
 (*Scorge Fiesco*)

Alcun veggo!... chi fia?

FIESCO

Simon?...

SIMONE

Tu!

FIESCO

Qual cieco fato
 a oltraggiarmi ti traeva?...
 Sul tuo capo io qui chiedevo
 l'ira vindice del ciel.

SIMONE

Padre mio, *pietade imploro*^{IX}
 supplichevole a' tuoi piedi...
 Il perdono a me concedi...

FIESCO

Tardi è omai –

SIMONE

Non sii crudel.
 Sublimarmi a lei sperai⁹
 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'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

Nol poss'io!

FIESCO

Perché?

⁸ Duetto Simone e Fiesco. *Allegro moderato-Poco più mosso-Allegro agitato* – c, → la →

Il confronto tra Fiesco e Simone è il fulcro del *Boccanegra*. Qui si scontrano per la prima volta davanti agli occhi degli spettatori, ma la loro rivalità è più antica, e incarna simbolicamente il conflitto fra patrizi e popolo. Proprio quando il protagonista torna in scena esultante con la prospettiva di riunirsi alla sua donna, il nobile gli si fa incontro, mentre l'orchestra sottolinea il suo malanimo con un boato tremendo. Il fragore si stempera nell'invocazione di perdono da parte di Simone, un eroe la cui forza deriva dall'inclinazione all'amore senza riserve.

^{IX} «pietà t'imploro».

⁹ [*Allegro agitato*]-Meno mosso – Re♭ → Si → Mi

La tonalità sale di un semitono quando il corsaro descrive il suo sogno di gloria, con orgoglio ma senza pompa, perché il suo unico scopo è rendersi degno di sposare Maria. Ma l'avversario non può perdonare l'offesa, specie se Simone verrà incoronato Doge (lo storico Boccanegra venne eletto primo Doge perpetuo della Repubblica di Genova nel 1339). La drastica risposta del basso si ferma sulla dominante di Mi, da cui la sua voce riprende la calma. Uno spiraglio di indulgenza si apre: Simone gli renda la nipote nata da «impuro amor».

SIMONE

Rubella

sorte lei rapì...

FIESCO

Favella.

SIMONE

Del mar sul lido tra gente ostile¹⁰
 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 compir 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!¹¹
 E tra cotesti rettili nascea
 quella pura beltà?... Vederla io 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^x nel palazzo*)

FIESCO

T'inoltra e stringi

gelida salma.

SIMONE (*comparso sul balcone*)

Nessuno!... qui sempre

silenzio e tenebra!...

(*Stacca il lanternino della immagine, ed entra; s'ode un grido poco dopo*)

Maria!... Maria!!

FIESCO

L'ora suonò del tuo castigo...

¹⁰ *Andantino-Accellerando-Tempo 1 – 3/8*, fa-Mi-fa

Ma Simone non può soddisfare il desiderio di Fiesco. Intonando un cantabile malinconico racconta in una sorta di ballata la triste vicenda. Al centro campeggia il flusso marino mimato da un ostinato di semicrome affidato ai violini primi, e il temporaneo Mi maggiore («Di là una notte») si riallaccia all'inizio. Simone sale al Fa acuto per chiedere perdono. Gli replica freddamente Fiesco che, nel dire addio al nemico, scende fino al Fa grave, come Filippo II di fronte al grande inquisitore. Si chiude così il primo duello fra due uomini che in fondo si stimano, e potrebbero essere uniti dall'affetto. Non s'incontreranno più fino al termine dell'opera (anche se condideranno la scena nel finale primo). Solo allora si chiuderà un lunghissimo arco di simmetria.

¹¹ *Allegro-Andante-Allegro come prima-Meno mosso-Andante come prima-Allegro agitato – c, → Re*
 Poche battute ci separano dalla fine del prologo, pure il tempo pare dilatarsi all'infinito. L'agogica cambia a ogni piè sospinto, riflettendo l'agitazione che invade il protagonista, e quando egli decide di entrare nel palazzo una melodia affettuosa s'incarica di tradurre sonoramente la sua speranza. Nel momento in cui abbraccia la «gelida salma», una punizione che Fiesco attende con impazienza, il popolo grida il suo nome in lontananza: «eco d'inferno».

^x «Risoluto entra».

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!...¹²

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*)¹² Scena e coro. *Allegro assai vivo* – $\frac{2}{4}$, Fa

«Verdi sapeva benissimo che le rivoluzioni il popolo non le fa in marsina e in guanti bianchi», ricordava opportunamente Massimo Mila. L'orchestra accompagna in maniera travolgente l'ingresso del coro al gran completo, scandito dalla cellula dattilica che contraddistingue anche il flusso iniziale:

ESEMPIO 5 (EE)

Allegro vivo $\text{♩} = 92$ 

Ora però, contratta in tempo di $\frac{2}{4}$ e impetuosamente iterata, la cellula assume un carattere fatuo ed ossessivo che sembra in rapporto di derivazione, e quindi di causa-effetto con le trame iniziali (anche se questo finale preesiste alla revisione questa relazione pregnante non c'era), avviando il cammino di solitudine ed amarezza del protagonista. La stessa linea, cioè, caratterizza con pertinenza principi in tensione tra loro: il mare, con cui Simone vive in simbiosi, e che è per lui l'unica vera fonte di serenità sino al finale ultimo, e l'ambizione altrui scevra da scrupoli, che lo insidia sino a procurargli la morte. Una modernissima antitesi metonimica: «Paolo! Una tomba...» – «Un trono!» condensa qui, in pochi secondi di tragedia, i successivi venticinque anni di governo di Simone:

ESEMPIO 6 (^4GG)

Simone

Paolo

Pao - lo!... U - na tom - ba ... Un tro - no!...

Legni, Cr

Vl I, Vle

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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

AMELIA (*osservando l'orizzonte*^{XI})

I

Come in quest'ora bruna¹³
sorridon gli astri e il mare!

Come s'unisce, o luna,
all'onda il tuo chiaror!
Amante amplesso pare
di due verginei cor!

II

Ma gli astri e la marina
che **pingono**^{XII} alla mente
dell'orfana meschina?...
La notte atra, crudel,
quando la pia morente
sclamò: «ti guardi il ciel».

^{XI} «entra in scena guardando verso il mare».

^{XII} «dicono».

¹³ n. 2. Preludio e aria. *Lento assai* – $\frac{9}{8}$, Mi♭

Dopo il clima fosco del prologo, l'inizio dell'atto primo parla ancora di mare, regalando allo spettatore uno dei pochi scorci sereni di tutta l'opera. È un'immagine che l'orchestra dipinge alle nostre orecchie in maniera molto sofisticata:

ESEMPIO 7 (n. 2, bb. 1-4, 17A)

Lento assai ♩ = 120

Verdi si discosta dalla prima versione dell'opera soprattutto nella strumentazione, che assume un ruolo decisamente più importante: nel 1857 la melodia delle viole veniva esposta in progressione, nel 1881 si mescola ai trilli vaporosi dei violini e agli arpeggi dei legni, spuma delle onde e barbaglii lunari mentre nasce il sole, e a consonanze cercate con enfasi (clarinetto e oboe che battono prima una seconda poi s'incontrano in una terza maggiore, A¹⁻³), indi la melodia s'increspa melanconica (es. 8 A) e vibra in minore. Quando Amelia attacca l'aria, il cui *incipit* (es. 8 B) si riallaccia alla sequenza iniziale delle viole, si crea un amalgama magico nella mente fra i suoni di natura e la figuretta che sta godendosi lo spettacolo dell'alba sul mare, ritratto di un'innocenza estranea a ogni intrigo:

ESEMPIO 8 A (7A)

Cl I *con espressione*

ESEMPIO 8 B (B¹)

Amelia *cantabile*

La protagonista canta un vasta aria tripartita, che nella sestina centrale prende la strada del ricordo doloroso: l'orfana rivede con la mente la donna che l'aveva allevata nella modesta casa dove aveva vissuto, e la sua voce

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)

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,¹⁴
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^{xiii} cor che t'ama,
non empiono tua brama
gemme^{xiv}, possanza, onor.

AMELIA

Ei vien!... l'amor¹⁵
m'avvampa in seno
e spezza il freno
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!...

segue nota 13

s'inabissa nel registro grave. Poi, mentre riprende il flusso della sezione iniziale, torna il sereno e la casa umile si affianca al palazzo altero in cui ora vive nel lusso. E adesso lo spettatore, a differenza dei personaggi, sa che la ragazza è la figlia del Doge, che aveva raccontato la stessa storia a Fiesco venticinque anni prima.

¹⁴ n. 3. Scena e duetto. *Più mosso* – $\frac{9}{8}$, Sol

Gabriele si presenta come un eroe romantico, intonando la più classica delle serenate da dietro le quinte, accompagnato da un'arpa come Manrico nel *Trovatore* (nel 1857 sotto la voce si udiva una fisarmonica). In questo duetto la forma pentapartita (scena¹⁴, tempo d'attacco¹⁵, cantabile¹⁶, tempo di mezzo¹⁷, cabaletta¹⁸) deriva da una sintesi formale. Nel 1857 Amelia cantava una cabaletta che Verdi ha tagliato, rendendo l'azione più stringente: così la serenata svolge la funzione di scena del duetto, invece che tempo di mezzo della cavatina. Se si fa eccezione per il vasto finale primo e per l'assolo iniziale, tutti i numeri di questo atto sono condotti all'insegna della concisione, e la loro rapida successione sfrutta l'impianto tradizionale per rendere l'azione vieppiù pressante.

^{xiii} «un».

^{xiv} «oro».

¹⁵ *Allegro agitato-Allegro moderato-Andante mosso-Allegro* – ϕ - ϕ , →

Come Leonora («Più dell'usato è tarda l'ora»), anche Amelia mostra tutta la sua impazienza («Perché sì tardi giungi?»), spingendosi fino al Si₄. Ma anche il suo timore per l'amato, che partecipa a oscuri complotti insieme al suo tutore Andrea, che ama ma che al tempo stesso l'atterrisce, e a Lorenzino («l'usuriere» del prologo, «venuto a' Fieschi», appunto). La politica torna quindi sul proscenio, e mina lo spazio canonico dell'affetto.

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,^{xv} irrequieti?

GABRIELE

Chi?

AMELIA

Tu, e Andrea,
e Lorenzino e gli^{xvi} 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 cerula¹⁶
marina tremolante;
là Genova torreggia
sul talamo spumante;
là i tuoi nemici imperano,

vincerli indarno speri...
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^{xvii} quell'uom?... Qual ombra¹⁷
ogni dì appar.

GABRIELE

Forse un rival?...

SCENA TERZA

(*Detti, un'ANCELLA, quindi PIETRO*)

ANCELLA

Del Doge

un messaggier di te chiede.

AMELIA

S'appressi.

(*L'ancella esce*)^{xv} «torbidi».^{xvi} «ed».¹⁶ *Andantino* – $\frac{3}{8}$, Sol

L'invito a mettere da parte gli odi inutili si traduce in un agile valzerino che sfoga in una melodia persuasiva, alla quale Gabriele replica con una magnifica frase appassionata che sale all'acuto con forza crescente, acquistando un impatto che nel 1857, quando la voce restava più in basso e seguiva un profilo più convenzionale, non aveva. L'effetto dell'*a due* sulla melodia lirica principale ne risulta notevolmente potenziato.

^{xvii} «Vedi là».¹⁷ *Allegro* – *c*, →

Nel tempo di mezzo si va definendo il nodo: il Doge visiterà il palazzo dei Grimaldi per caldeggiare il matrimonio fra Amelia e Paolo Albiani.

GABRIELE

Chi sia veder vogl'io...
(*Va per uscire*)

AMELIA (*fermandolo*)

T'arresta.

PIETRO (*inchinandosi ad Amelia*)

Il Doge

dalle caccie tornando di Savona
questa magion visitar brama.

AMELIA

Il potete.

(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...^{xviii} va... prepara
il rito nuzial... mi guida all'ara.

A 2

Sì, sì dell'ara il giubilo¹⁸
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!^{xix})

ANDREA

Sì mattutino^{xx} 19

qui?...

GABRIELE

A dirti...

ANDREA

Che ami Amelia.

GABRIELE

Tu che lei vegli con paterna cura
a nostre nozze assenti?

^{xviii} «Affrettati...».¹⁸ *Allegro brillante* – sol-Sol

Alla fine del duetto Verdi mostra quanto sia cresciuto nella maturità il suo interesse per un dramma svelto e stringente. Se nella prima versione il brano si chiudeva regolarmente sulla tonica, qui l'orchestra plana su un accordo di Si maggiore al quale si aggancia senza soluzione di continuità il brano successivo.

^{xix} «ci giunge».^{xx} «Tu sì mattutino».¹⁹ n. 4. Scena e duettino. *Allegro moderato-Allegro* – c, → do#-Do

Anche in queste pagine, più concise nella versione rivista, il diverso trattamento della materia drammatica risulta significativo. Nel 1857 prevaleva la vendetta politica dei guelfi sui ghibellini tradotta in un giuramento dei due nobili, mentre nel 1881 Verdi e Boito preferirono celebrare l'amore di Gabriele per Amelia, eliminando persino un'informazione importante, come l'identità di Andrea Grimaldi, ch'è Jacopo Fiesco sotto falso nome: evidentemente vollero piuttosto serbare l'incognito fino al *coup de théâtre* dell'atto terzo. Andrea-Fiesco si accinge a benedire le nozze, non senza aver spiegato al focoso giovane che Amelia non è nobile, e impersona la parte della vera erede dei Grimaldi solo per salvare le ricchezze dei fratellastri, esiliati dal Doge. Adorno non teme la *mésalliance*, anzi adora l'orfana povera ma, in vista dello sviluppo della trama (siamo alle soglie della grande scena dell'agnizione tra padre e figlia) colpisce che Fiesco, in tanti anni, non abbia mai sentito parlare la voce del sangue. Il confronto fra le diverse sensibilità è inevitabile, visto che fra poco Amelia e Simone percepiranno il loro legame quasi al volo, mentre il nobile autoritario resterà freddo fino al finale.

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 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!

GABRIELE

Ah! tu mi dai la vita.

ANDREA

Vieni a me, ti benedico²⁰
nella pace di quest'ora,
lieto vivi e fido adora
l'angiol tuo, la patria, il ciel!

GABRIELE

Eco pio del tempo antico,
la tua voce è un casto incanto;
serberà ricordo santo
de' tuoi detti^{xxi} il cor fedel.

(Squilli di trombe)

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

ANDREA

Ah! presto il dì della vendetta sorga!

(Partono)

SCENA SESTA

(DOGE, PAOLO e seguito, poi AMELIA dal palazzo)

DOGE

Paolo.

PAOLO

Signor.

DOGE

Ci spronano gli eventi,²¹
di qua partir convien.

²⁰ *Sostenuto religioso-Allegro* – Do-mi-Do

La benedizione è impartita in un corale, tanto dotto quanto ispirato, ed è «eco pia del tempo antico», per il quale il giovane prova nostalgia. Un tempo di privilegi di casta messi in discussione dal Doge popolare, le cui squille scuotono i nobili in coda al brano. I due si allontanano mentre escono in scena, venendosi incontro, il corteo di Amelia con le damigelle e di Simone con Paolo e cacciatori.

^{xxi} «di quest'ora».²¹ n. 5. Scena e duetto. *Andante mosso-Allegro moderato* – c, →

In poche battute Simone congeda Paolo, non prima che questi abbia posato lo sguardo cùpido sulla bellezza di Amelia. Poi, rimasto solo con la donna, il protagonista inizia il dialogo con un atto di clemenza: il perdono ai fratelli esuli della ragazza, fieramente avversi al suo dogado. Un atto di grandezza umana e politica nel segno della riconciliazione, che il governante utopista dedica alla giovane con intenzione, come se ne presagisse l'identità.

PAOLO

Quando?

DOGE

Allo squillo

dell'ora.

*(Ad un cenno del Doge il corteggio s'avvia dalla destra)*PAOLO *(nell'atto di partire scorge Amelia)**(Oh qual beltà!)*

SCENA SETTIMA

(AMELIA e il DOGE)

DOGE

Favella il Doge

ad Amelia Grimaldi?

AMELIA

Così nomata sono.^{xxii}

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 veggio!...^{xxiii} il lor perdono?

DOGE

E denno a te della clemenza il dono.

Dinne, perché in quest'eremo²²

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 tanta

pietà ti muove dei destini miei,

vo' svelarti il segreto che mi ammantava...

Non sono una Grimaldi!...

DOGE

Oh! ciel... chi sei?...

segue nota 21

Dopo l'assolo d'apertura di Amelia, tutto il primo quadro dell'atto si svolge all'insegna del dialogo, con ben tre duetti di fila: anche per quest'ultimo, lungo e complesso, come per quello precedente dei due fidanzati, è ravvisabile l'articolazione pentapartita (cfr. nota 14), ma le sezioni cinetiche risultano più varie dell'usato.

^{xxii} «io sono».

^{xxiii} «veggo!...».

²² *Allegro giusto-Poco più mosso* – Sib →

Il Doge attacca su una melodia brillante dei violini che nel 1857 anticipava la mazurca dell'orchestra d'archi nel *Ballo in maschera* ma che, ripresa nel 1881, pare echeggiare l'accompagnamento al colloquio fra Elisabetta e Posa nel *Don Carlos* (II.3). Anche le movenze fatue di questa musica, in armonia col *topos* verdiano, sono un potentissimo ingrediente del dramma: in scena si avvia la prima di cinque agnizioni a partire dall'invito al colloquio che Simone rivolge alla donna («Dinne»). L'evento inesorabile sembra sollecitato dalla natura stessa, tanto quanto innaturale risultava la freddezza precedente di Fiesco. Amelia, spinta da una forza arcana a rivelare tutto di se stessa al nuovo venuto, denuncia le inaccettabili *avances* di Paolo e parla del suo vero amore. E poi torna al passato remoto, un'idea che resta immanente per i protagonisti dell'opera.

AMELIA

Orfanella il tetto umile²³
 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 (*tra 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?...²⁴

AMELIA

Uom di mar noi^{xxiv} 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!...^{xxv}

DOGE

Sei mia figlia.

AMELIA

Io...

DOGE

M'abbraccia, o figlia mia.

AMELIA

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

DOGE

Figlia!... a tal nome^{xxvii} palpito²⁵
 qual se m'aprisse i cieli...

²³ *Andantino* – ♩ , sol-Sol

Una melodia delicata e patetica dell'oboe accompagna il racconto, che ora viene, finalmente, dalla diretta intressata. Appena sente il nome della città di Pisa, Simone aguzza l'orecchio e inizia a sperare.

²⁴ *Allegro moderato-Stringendo poco a poco-Allargando* – c , → Do →

Il tempo di mezzo fluisce con estrema naturalezza, e inizia con lo stesso invito di quello d'attacco: «Dinne». Ma qui gli avvenimenti incalzano, e la musica li esalta in progressione con forza crescente fino a che i due si abbracciano, immersi in un affetto tanto travolgente quanto commovente. Ritrovando Maria Boccanegra il Doge dà un senso a venticinque anni, passati altruisticamente, ma con sofferenza, al servizio della giustizia sociale.

^{xxiv} «mi».

^{xxv} «nome mio!...».

^{xxvi} «SIMONE | Figlia il cor ti chiama! | MARIA».

^{xxvii} «nome io».

²⁵ *Allegro giusto-Più mosso-Più animato* – Fa

L'estasi è raggiunta e le voci cantano spiegate, mettendo al riparo dal mondo per qualche istante il loro affetto. Mentre nella prima versione Simone motivava il suo riserbo successivo in merito alla natura del rapporto con

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.^{xxviii}

*(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 ogni speranza.²⁶

PAOLO

Doge, nol posso!...

DOGE

Il voglio.

(Parte)

PAOLO

Il vuoi!... Scordasti che mi devi il soglio?

SCENA NONA

(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)

segue nota 25

Maria, e la cabaletta si prolungava, nel 1881 padre e figlia si separano più rapidamente nel segno di un amore assoluto vissuto all'unisono ma nell'intimo, mentre l'orchestra espande l'affetto perorando il tema vocale (che verrà ripreso nell'atto secondo, cfr. es. 15) in un postludio raggiante pervaso dall'arpa, strumento dell'amore angelico.

^{xxviii} Aggiunta: «SIMONE | O figlia! | AMELIA | Padre!».

²⁶ *Allegro-Allegro vivo ed agitato* – → Do

L'episodio precedente ha un'appendice concisa: il Fa che chiude il duetto cozza violentemente col Si degli archi gravi: Simone gela le speranze di Paolo che, con Pietro, si lancia in una rapidissima musica di cospirazione, accompagnata dai soli archi in *staccato*, dove campeggiano il ricatto e l'interesse economico come basi del potere. Poche battute che ci proiettano con forza ancor maggiore nella sala del Consiglio, che apparirà con impatto affascinante dopo la mutazione a vista (già richiesto all'epoca, e facilmente realizzabile rimuovendo il fondale che accorcia la scena).

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 porge²⁷
 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.

²⁷ n. 6. Finale atto I. *Allegro moderato* – *c*, → Do

Se la rielaborazione del prologo mostra l'abilità di Verdi nel rivivere modernamente strutture di tradizione, nella cosiddetta «scena del Consiglio» egli si spinse ben più in là. Quella che udiamo è tutta musica nuova, eccezione fatta per il breve racconto di Maria, «Nell'ora soave che all'estasi invita». Ed è una musica già immersa nella lingua di *Otello* sin dalle settime diminuite iniziali strappate dagli archi, contrapposte ai blocchi degli ottoni e disseminate in uno spazio armonico instabile che finalmente si distende, lontano dalle tonalità alluse, su un accordo di Re per lasciar udire la prima istanza di Simone. Il Doge annuncia il nuovo patto commerciale fra Genova e il re di Tartaria (il Khanato dell'Orda d'Oro, dalla Crimea al lago d'Aral che aveva potestà sul ponto Eusino, vale a dire il Mar nero). Si vuol dare qui solo una prova musicale della volontà di creare *ex post* rapporti tra diversi momenti dell'opera, e tra vecchio e nuovo:

ESEMPIO 9 A (n. 6, Y)



ESEMPIO 9 B (n. 6, A)



La prima frase è pronunciata, con modi melliflui e suadenti, da Fiesco allorché nel prologo propone al rivale il perdono in cambio della nipote, mentre la seconda, che da essa sembra scaturire e ad essa rimanda, è intonata dai violini poco prima dell'ultimo scroscio di settime diminuite degli archi nel breve preludio strumentale al finale primo, come fosse un fantasma sonoro del torto subito dal Doge nel passato remoto, sempre immanente alla sua coscienza. Nel 1881 lo vediamo all'opera come governante, che ha vissuto annullando la sua vita privata

TUTTI
 È nostra patria
 Genova.
*(Tumulto lontano)*²⁸

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 *(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!

TUTTI
 Morte!

PAOLO, PIETRO
 È lui?

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

PIETRO
 Guarda.

DOGE *(guardando)*
 Ciel! Gabriele Adorno
 dalla plebe assalito...^{xxix} accanto ad esso
 combatte un guelfo. A me un araldo.

PIETRO *(sommesso)*
 (Paolo,
 fuggi o sei còlto).

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
 gentileasco e plebeo ch'io non lo temo,
 che le minacce udii, che qui li attendo...
 Nelle guaine i brandi.
(Ai consiglieri che ubbidiscono)

segue nota 27

in quella pubblica, amministrando con giustizia. Ma non ha a che fare con un mondo pacificato, e la sua invocazione di pace per Venezia viene sbertulata proprio da Paolo, che trilla *à la Boito* evocando «la bionda avignone». La tensione tra il Doge e i suoi consiglieri è al culmine,

²⁸ *Allegro agitato* – c, do →

quando all'improvviso dall'esterno del palazzo ducale giungono i clamori di una sommossa, che l'orchestra incarna scatenandosi in un vortice sonoro, foriero di lutti. Simone si prepara ad affrontare il tumulto imponendo ai consiglieri patrizi e plebei, che hanno subito sguainato le spade gli uni contro gli altri, di riporle, gesto che fa emergere nuovamente, dopo il perdono ai Grimaldi, la sua volontà di pace. Indi mostra il suo sprezzo del pericolo facendo aprire le porte del palazzo. L'uomo acquista tratti epici: buono e clemente oltre ogni immaginazione, e al tempo stesso inflessibile amministratore nel nome di una giustizia che persegue al di là di tutte le convenienze.

^{xxix} «inseguito...».

VOCI (*in piazza*)

Armi! saccheggio!

fuoco alle case!

ALTRE VOCI

Ai trabocchi!

ALTRE

Alla gogna!

DOGE

Squilla la tromba dell'araldo... ei parla...²⁹

(*Una tromba lontana. Tutti stanno attenti origliando. 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^{xxx} 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 gridio di donne e di fanciulli. – Adorno, perché impugni l'acciar?

GABRIELE

Ho trucidato

Lorenzino.

POPOLO

Assassin!

GABRIELE

Ei la Grimaldi

aveva 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 (*con agitazione*)

E il nome suo?

GABRIELE (*fissando il Doge con tremenda ironia*)

T'acqueta! il reo si spense

pria di svelarlo.

²⁹ La fanfara sul palco realizza uno straordinario effetto spaziale, attirando l'attenzione della piazza e del pubblico in teatro; quando l'araldo ha ottenuto il silenzio legge il proclama, ma a distanza si ode solo lo squillo delle trombe mentre la voce non si percepisce. La quiete innaturale della sala fa intendere la tensione che coglie gli astanti, i quali aguzzano le orecchie interrogandosi sulla reazione dei rivoltosi. Subito la folla cambia atteggiamento, inneggiando al Doge. Colpisce qui, rispetto al 1857, il mutato atteggiamento del popolo: se nella versione veneziana acclama Boccanegra, solidale e festoso, nella revisione non solo i suoi corrotti rappresentanti respingono le ragionevoli proposte di pace con Venezia avanzate da Simone – ed è aggiunta di straordinaria pregnanza il richiamo alla lettera del «romito di Sorgia», cioè di Francesco Petrarca, di cui Verdi si era sovrvenuto mentre il lavoro di revisione era entrato nel vivo –, ma la folla dall'esterno invade la sala. «Ecco le plebi», esclama desolato Simone, e subito dopo, con tragica ironia, «Quest'è dunque del popolo la voce? I Da lungi tuono d'uragan, da presso I gridio di donne e di fanciulli». Anche Fiesco, promotore della sommossa, è trascinato dalla gente, ma tra lui e Simone non vi sarà nessun contatto. Per quanto riguarda Gabriele Adorno, mentre nella versione veneziana irrompe in scena con la spada sguainata accusando il Doge di essere il mandante del rapimento di Amelia, nel rifacimento del 1881 giunge trascinato dalla folla che lo accusa di aver ucciso Lorenzino e solo nel corso della scena, preso da un impeto d'ira, si avventa sul Doge che crede coinvolto nel rapimento. Ma il suo gesto repentino è altrettanto repentinamente bloccato da Amelia, che piomba nella sala appena in tempo frapponendosi, con un gran *coup de théâtre*, fra l'amante e il genitore.

^{xxx} «uomini».

DOGE

Che vuoi dir?

GABRIELE (*terribilmente*)

Pel cielo!

Uom possente tu se!^{xxx}DOGE (*a Gabriele*)

Ribaldo!

GABRIELE (*al Doge lanciandosi*)

Audace

rapitor di fanciulle!

ALCUNI

Si disarmi!

GABRIELE

Empio corsaro incoronato! muori!

(*Disvincolandosi e correndo per ferire il Doge*)

SCENA DODICESIMA

(*AMELIA e detti*)AMELIA (*entrando ed interponendosi fra i due assalitori e il Doge*)

Ferisci!

DOGE, FIESCO, GABRIELE

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 invita³⁰
soletta men givo sul lido del mar.

Mi cingon tre sgherri, m'accoglie un naviglio.

POPOLO

Orrore!

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 dai 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 e discerno le smorte

sue labbra.

DOGE, GABRIELE

Chi è dunque?

POPOLANI (*minacciosi*)

Un patrizio.

NOBILI (*come sopra*)

Un plebeo.

POPOLANI (*ai nobili*)

Abbasso le spade!

^{xxx} «sei tu!».³⁰ Moderato-Più allegro – $\frac{6}{8}$ -c, Reb →

Il racconto di Maria, che sospende le ostilità per qualche istante, rievoca ancora il mare, ma non porta pace. Nella nuova posizione (si legga, in proposito, l'ampio e illuminante saggio di Harry Powers in questo volume), il breve assolo scatena il concertato, mentre a Venezia seguiva a un elaborato sestetto dando avvio a una canonica stretta. Inoltre ora la donna, senza nominarlo, guarda fissa Paolo, il «più nefando che illeso qui sta», provocando una nuova contrapposizione fra le due fazioni dei patrizi e dei plebei, che Simone ferma con un grido

AMELIA

Terribili gridi!

NOBILI (*ai popolani*)

Abbasso le scuri!

AMELIA

Pietà!

DOGE (*posentemente*)

Fratricidi!!!

Plebe! Patrizi! – Popolo,³¹

dalla feroce storia!

Erede sol dell'odio

dei Spinola e dei D'Oria,

mentre v'invita estatico

il regno ampio dei mari,

voi nei fraterni lari

vi lacerate il cuor.

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

raffrena per pietà!

Pace! t'ispiri un senso

di patria carità.)

PIETRO (*a Paolo*)

(Tutto fallì, 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 ogni 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 prigioniero 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!

³¹ *Andante-Più allegro* – $\text{c} - \frac{3}{4}$, $\text{mi} - \text{Fa}\sharp \rightarrow$

dando inizio al grande concertato, secondo gli usi della solita forma per un finale d'atto centrale. Al centro della sezione in maggiore rivolge il suo appello alla pace con uno slancio indimenticabile (es. 10A) subito raccolto da Amelia in una melodia rivolta a Andrea-Fiesco che svolgerà poco dopo un ruolo drammatico importantissimo (es. 10 B):

ESEMPIO 10 A (Y)

Simone



e vo gri - dan - do: pa - ce! e vo gri-dan-do: a-mor,

ESEMPIO 10 B (YY)

Amelia



Pa - - ce!

Il fragore si spegne, e ancora Simone mostra il suo superiore senso dell'onore concedendo a Gabriele di tenere la spada.

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

In te risiede³²

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 lo afferra per le chiome.
Io so il suo nome...
è nella sua paura.

Tu al cospetto del ciel e al mio cospetto
sei testimon. – Sul manigoldo impuro
piombi il tuon del mio detto:

(*Con immensa forza*^{xxxii})

Sia maledetto! e tu ripeti il giuro.

PAOLO (*atterrito e tremante*)

Sia maledetto... (Orror!)

TUTTI

Sia maledetto!!!

xxxii «terribile».

³² *Largo assai* – *c*, do

Una scena di maledizione suggella l'atto primo del *Simon Boccanegra* in entrambe le stesure: ma nella prima versione la folla, tra cui Albani trova rifugio e anonimato, chiede che «Del ciel, della terra l'anàtema scenda l sul capo esecrato del vil traditor!», mentre nella seconda il Doge impone a Paolo di ripetere il giuramento («Sia maledetto!»). Cioè da una parte ascoltiamo una condanna dura ma generica del rapitore di Amelia, mentre dall'altra vediamo e udiamo un furfante nefando che impallidisce in volto, impietrito dall'orrore, sotto il peso d'aver giurato a suo danno. E del pari diversa è la posizione delle *maledizioni* nello schema formale: il finale veneziano è una «stretta» convenzionale, di carattere statico, che segue il tempo di mezzo cinetico del racconto di Amelia, mentre quello milanese, che segue il grande concertato lento, ha carattere cinetico, d'azione, con una spinta che s'imprime con forza nel recitativo, immerso in mille pieghe di settime diminuite, più volte scomposte melodicamente in intervalli di quarta aumentata o di quinta diminuita, e sviluppate sino alla fine in un crescendo spasmodico. A incrementarne l'impulso il tema che l'orchestra intera declama *a tutta forza* all'inizio del *Largo assai* (es. 11), a cui il trillo degli ottoni sulla sensibile abbassata (Si_b) conferisce tratti caricaturali che incrementano per contrasto la drammaticità della situazione, come accadrà nel *Credo* di Jago:

ESEMPIO 11 (AA)

Largo assai ♩ = 63

The musical score for Example 11 (AA) is presented in two staves. The top staff is for the piano, featuring a trill on the first note. The bottom staff is for the full orchestra, also featuring a trill. Both staves are marked with 'ff' (fortissimo) and 'a tutta forza' (at full force). The tempo is indicated as 'Largo assai' with a quarter note equal to 63 beats. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

E a stabilire un arco di latente tensione vi è la polarità fra la tonalità dell'appello alla pace di Simone (in Fa# maggiore) e quella di questo scorcio, posto a distanza di quarta aumentata (e cioè in Do minore), dominato dal contrasto tra il *fortissimo* del tono ufficiale, già gravido di minacce, con cui il Doge si rivolge al suo sottoposto («Paolo» – «Mio Duce» – «In te risiede l'austero dritto popolar») e l'assottigliarsi del volume quando Simone duetta col clarinetto basso, che disegna nello spazio acustico rarefatto il colore della viltà e fa sbiancare in volto l'Albani:

ATTO SECONDO

PIETRO

Sì.

Stanza del Doge nel Palazzo Ducale in Genova. Porte laterali. Da un poggiolo si vede la città. Un tavolo: un'anfora e una tazza. Annotta.

PAOLO

Li traggi tosto

dal carcer loro per l'andito ascoso,
che questa chiave schiuderà.

SCENA PRIMA

(PAOLO e PIETRO)

PIETRO

T'intesi.

(Esce)

PAOLO (*a Pietro traendolo verso il poggiolo*)

Quei due vedesti?³³

segue nota 32

ESEMPIO 12 (AA)

Largo

col B *col canto*

p *f*

Simone *cupo*

v'è in queste mura un vil che m'ode e impalli di - sce in vol - to;

Infine emerge l'evidente rapporto tra la frase di Amelia che apriva il concertato ad invocare pace (es. 10 B) e il tema del clarinetto basso su cui scorre il *parlante* (es. 12), che Julian Budden definisce lapidariamente come «l'oscuro rovescio della medaglia». La forza di questa rinnovata maledizione non deriva d'altronde soltanto dall'evidenza drammatica e dal linguaggio che la sostiene, ma anche dall'orizzonte d'attesa dello spettatore, che la recepisce come una possente spinta dinamica che lo proietta nell'atto successivo, dove infatti l'azione ricomincia nella stessa tonalità di questa conclusione.

³³ n. 7. Scena e duetto. *Allegro agitato-Molto meno mosso-Allegro mosso-Più lento-Moderato - c*, do →

Anche all'inizio dell'atto secondo, com'era accaduto nel prologo, Paolo, fratello minore di Jago, conquista il proskenio. Si riprende nella stessa tonalità, do minore, segno che l'azione prosegue senza soluzione di continuità, mostrando l'esito della maledizione (com'era già accaduto nell'atto primo di *Rigoletto*, fra il quadro della festa e il successivo): l'ex favorito trama contro Simone preparando la sua vendetta prima della fuga, e approfittando del fatto che per quella notte Adorno e Grimaldi sono prigionieri a piede libero nel palazzo si dispone a introdurli per una via segreta nella stanza del Doge, riflettendo ad alta voce sulle sue prospettive. Anche questo monologo, assente nel 1857, è di proporzioni stringate, ma efficacissimo nell'additare gli effetti del potere su un individuo ambizioso. In luogo di una triade di Do maggiore in primo rivolto, come venticinque anni prima (cfr. es. 2), è da una settima diminuita che Paolo, schiacciato dalla maledizione, illustra il suo piano. A Simone non resterà scampo: o l'ucciderà il veleno che lui stesso scioglie in un'ampolla, oppure uno dei due nobili che di lì a poco gli aizzerà contro, soluzioni che ne mettono in luce la diabolica vigliaccheria. La sua gioia feroce trova esito in una frase formidabile:

ESEMPIO 13 (n. 7, B⁷)

Paolo

Scel-ga morte sua vi - a fra il to - sco ed il pu - gna - le.

la serpe si è travestita da leone per un attimo.

SCENA SECONDA

PAOLO

Me stesso ho maledetto!
e l'anatema
m'insegue ancor... e l'aura ancor ne trema!
Vilipeso... reietto
dal Senato e da Genova, qui vibro
l'ultimo stral pria di fuggir, qui libro
la sorte tua, Doge, in quest'ansia estrema.
Tu, che m'offendi e che mi devi il trono,
qui t'abbandono
al tuo destino
in questa ora fatale...
(*Estrae un'ampolla, ne vuota il contenuto nella tazza*)
Qui ti stillo una lenta, atra agonia...
là t'armo un assassino.
Scelga morte sua via
fra il toscio ed il pugnale.

SCENA TERZA

(*Detto, FIESCO e GABRIELE dalla destra, condotti da PIETRO, che si ritira*)

FIESCO

Prigioniero in qual loco m'adduci?³⁴

PAOLO

Nelle stanze del Doge, e favella
a te Paolo.

FIESCO

I tuoi sguardi son truci...

PAOLO

Io so l'odio che celasi in te.
Tu m'ascolta.

FIESCO

Che brami?

PAOLO

Al cimento
preparasti de' guelfi la schiera?

FIESCO

Sì.

PAOLO

Ma vano fia tanto ardimento!
Questo Doge, abborrito da me
quanto voi l'abborrite, v'appresta
nuovo scempio...

FIESCO

Mi tendi un agguato.

PAOLO

Un agguato?... Di Fiesco la testa
il tiranno segnata non ha?...
Io t'insegno vittoria. –

FIESCO

A qual patto?

PAOLO

Trucidarlo qui, mentre egli dorme...

FIESCO

Osi a Fiesco proporre un misfatto?

PAOLO

Tu rifiuti?

FIESCO

Sì.

PAOLO

Al^{xxxiii} 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!³⁵

PAOLO

Amelia dunque mai tu non amasti?

³⁴ *Allegro sostenuto* – → Fa

I due guelfi, protagonisti della sommossa precedente, escono in scena. Paolo tenta il ricatto con Fiesco, di cui mostra di conoscere la vera identità. Ma questi, fra i suoi difetti, non ha certo quello della viltà, e a costo di sabotare l'incombente rivolta, accuratamente preparata, rifiuta di uccidere il 'tiranno' a tradimento.

^{xxxiii} «Al tuo».

³⁵ n. 8. Scena ed aria. *Allegro-Allegro agitato* – c, →

Albani ha tuttavia nel sangue l'arte della politica, è conoscitore, come molti malvagi verdiani, dell'animo uma-

GABRIELE
Che dici?

PAOLO

È qui.

GABRIELE

Qui Amelia! –

PAOLO

E del vegliardo

segno è alle infami dilettezze.

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'anima³⁶

furente gelosia;

tutto il suo^{xxxiv} sangue spegnerne

l'incendio non potria;

s'ei mille vite avesse,

se mieterle^{xxxv} potesse

d'un colpo il mio furor,

non sarei sazio ancor.

Che parlo!... Ohimè!...

Piango!...^{xxxvi} 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?...

segue nota 35

no, e sa che il punto debole di Adorno è la gelosia. E colpisce nel segno: gli basta citare le «infami dilettezze» che il presunto rivale trarrebbe dalla sua donna per centrare il suo obiettivo e armargli la mano. In quest'asse fra baritono e tenore è chiaramente prefigurato il rapporto tra Otello e Jago: Adorno, lasciato solo in preda all'ira, risolve di uccidere il Doge.

³⁶ *Allegro sostenuto-Lento-Largo* – $\frac{3}{4}$, la → Mi

Vampe cromatiche dei violini che salgono e scendono incessanti accompagnano il tenore oramai incapace di dominarsi (e il suo impeto è quello che esibiva nella versione veneziana), ma improvvisamente il movimento s'arresta bruscamente: la tonalità passa repentinamente da la a Mi, mentre lo strazio di Gabriele sale fino al cielo:

ESEMPIO 14 (n. 8, D⁹)



xxxiv «mio».

xxxv «e spegnerle».

xxxvi «Ahimè!... deliro!... Ah! io piango!...».

GABRIELE	Amelia!	AMELIA	Infelice!... mel credi,
AMELIA	Chi il varco t'apria? ³⁷		pura io sono...
GABRIELE	E tu come qui?	GABRIELE	Favella.
AMELIA	Io...	AMELIA	Concedi
GABRIELE	Ah sleale!		che il segreto non aprasi ancor.
AMELIA	Ah crudele!...	GABRIELE	Parla – in tuo cor virgineo ³⁸
GABRIELE	Il tiranno ferale...		fede al diletto rendi –
AMELIA	Il rispetta...		il tuo silenzio è funebre
GABRIELE	Egli t'ama...		vel che su me distendi.
AMELIA	D'amor		Dammi la vita o il feretro,
	santo...		sdegno la tua pietà.
GABRIELE	E tu?...	AMELIA	Sgombra dall'alma il dubbio...
AMELIA	L'amo al ^{xxxvii} pari...		santa nel petto mio
GABRIELE	né ^{xxxviii} t'uccido?		l'immagin tua s'accoglie
	E t'ascolto,		come ^{xxxix} nel tempio Iddio.
			No, procellosa tenebra
			un ciel d'amor non ha.
			(S'ode uno squillo)
			Il Doge vien – Scampo non hai – T'ascondi! ³⁹
		GABRIELE	No.
		AMELIA	Il patibol t'aspetta.

³⁷ n. 9. Scena e duetto. *Allegro vivo* – c, → fa#-Fa#

Giunge Amelia: potrebbe essere il momento della verità, ma la donna intende mantenere il riserbo. Anche questo duetto, come i precedenti, è conciso, e legittima la strategia di Verdi di perseguire un dramma che avanzi rapidamente verso la mèta.

^{xxxvii} «del».

^{xxxviii} «e non».

³⁸ *Andante* – ♩ , fa#

Gabriele cerca un chiarimento che non gli può essere dato al momento, ma nella replica di Maria parla in sua vece la stessa tonalità in cui, nel finale primo, il padre appena ritrovato aveva invocato la pace, Fa# maggiore. Maria vuole essere creduta dal suo uomo, a prescindere dalle apparenze.

^{xxxix} «quale».

³⁹ *Allegro assai vivo-Più mosso* – c, → fa#

La chiusa del duetto è ancor più rapida: dopo lo squillo di tromba che annuncia il Doge, l'agogica accelera ancora e scatta una veloce cabaletta. Gabriele non ha capito niente e decreta in cuor suo la morte del rivale. Sale sul poggiolo, di dove potrà assistere al colloquio ma, come Otello nascosto dietro le colonne nell'atto terzo, saprà solo fraintendere il dialogo che si svolge in scena.

GABRIELE

Io non lo temo.

AMELIA

Nell'ora^{XL} 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 poggolo*)

SCENA SETTIMA

(*Detta e il DOGE, ch'entra dalla destra leggendo un foglio*)

DOGE

Figlia!...

AMELIA

Sì afflitto, o padre mio?

DOGE

T'inganni...⁴⁰

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

Nol posso.

AMELIA

Con lui morirò...

DOGE

L'ami cotanto?

AMELIA

Io l'amo
d'ardente, d'infinito amor. O al tempio
con lui mi guida, o sopra entrambi cada
la scure del carnefice...

DOGE^{XLI}

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!...

^{XL} «All'ora».⁴⁰ n. 10. Scena, terzetto e finale secondo. *Largo-Allegro-Allegro agitato-Largo* – c-♯, fa♯ →

E come il moro, anche questo tenore irruente non sente quel che dovrebbe sentire per placare la propria gelosia, ad esempio che, nel rivedersi, i due si salutano come figlia e padre. Il colloquio è drammatico, e Maria, per convincere Simone a perdonare il nemico guelfo, assume una dimensione tragica potente, salendo al Sib₄ e scendendo al Sib₃, la nota che evoca lo spettro del carnefice. Al Doge non resta che trovare, ancora una volta, una soluzione, da buon governante di popoli e di affetti, e chiede di rifletter in solitudine, davanti al suo mare. La figlia esce ma rimane nei paraggi, per evitare che Adorno uccida Boccanegra.

^{XLI} Aggiunta «(con disperazione)».

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 clemenza⁴¹
 i traditori? – Di paura segno

⁴¹ *Andante* – c, → Re-Fa#

Ma arriva prima il «tosco» e il commento del Doge dopo aver assunto il veleno, sul sapore amaro che persino l'acqua della fonte riserva al regnante, è pervaso di una tragica ironia. Nello scorcio corrispondente del primo *Boccanegra* il protagonista non beve la morte ma lo fa fuori scena nell'atto seguente: l'anticipo è scelta che ravviva la drammaturgia, a cominciare dall'entrata successiva di Gabriele. Primo effetto del veleno è il sonno che coglie Simone, offrendolo inerme al vile carnefice guelfo, l'altra via per la vendetta prevista da Paolo, spregevole burattinaio. I legni espongono la melodia della cabaletta dell'agnizione (cfr. nota 25) mentre il Doge s'addormenta e sogna col falso nome di Amelia sulle labbra, cosa che fa crescere la rabbia di Adorno. Quando Gabriele lo contempla, esitando per qualche istante, la melodia sale di una terza maggiore e risuona in Fa#, la tonalità della paternità serena, ma anche della pace invocata dal protagonista nella sala del consiglio ribollente di odio, ed è segno intertestuale di cecità umana che nonostante questo tema parli di paternità, egli si risolva a commettere il delitto:

ESEMPIO 15 (n. 10, F⁹)

Fl, I Ob, I Cl

dolcissimo

Gabriele

Tu dormi o ve - glio! del pa-dre mio car-

VI I (6 soli: 2, 2, 2)

-ne-fi - ce! tu mi ori - val!...

fora il castigo. – M'ardono le fauci.

(Versa dall'anfora nella tazza e beve)

Perfin l'onda^{XLII} del fonte è amara al labbro

dell'uom che regna... Oh duol... la mente è

[oppressa...^{XLIII}

stanche le membra... ahimè!... mi vince il sonno.^{XLIV}

(Siede)^{XLV}

Oh! Amelia... ami... un nemico...

(S'addormenta)

GABRIELE *(entra con precauzione, s'avvicina al Doge e lo contempla)*

Ei dorme!... quale

sento ritegno?... È riverenza 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 ed il padre)

SCENA NONA

(Detti ed AMELIA)

AMELIA

Insensato!⁴²

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'aprì queste porte?

AMELIA

Non io.

GABRIELE

Niun quest'arcano saprà.

DOGE

Il dirai fra tormenti...

GABRIELE

La morte,

tuoi supplizi non temo.

AMELIA

Ah pietà!

DOGE

Ah quel padre tu ben vendicasti,
che da me contristato già fu...
un celeste tesor m'involasti...
la mia figlia...

^{XLII} «l'acqua».

^{XLIII} Aggiunta: «*(Siede)*»

^{XLIV} Aggiunta: «*(S'addormenta)*»

^{XLV} Aggiunta: «*(Dormendo)*»

⁴² *Allegro agitato* – ♩, →

«Insensato» Adorno lo è davvero, se la sua rabbia si riattizza quando Maria si frappone fra lui e la vittima, «sottovoce» (in partitura) per non svegliare il padre; il giovane patrizio si atteggia a difensore dell'onore, mentre è solo un uomo ignobile e sleale, come Paolo, e capace di uccidere a tradimento. Ma la seconda importante agnizione, voce dal sen fuggita di Simone, cambia di colpo la situazione, e determina la svolta nell'animo bollente del gelfo, che di fronte a sé non ha più un rivale, ma un secondo padre.

GABRIELE

Suo padre sei tu!!!
 Per dono, Amelia – Indomito⁴³
 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 genitor all'anima
 meco pietà consiglia...
 Ei si rendea colpevole
 solo per troppo amor.)

DOGE

(Deggio salvarlo e stendere
 la mano all'inimico?
 Sì – pace splenda ai Liguri,
 si plachi l'odio antico;
 sia d'amistanze italiane
 il mio sepolcro altar.)

CORO (*interno*)^{XLVI}

All'armi, all'armi, o Liguri,⁴⁴
 patrio^{XLVII} dover v'appella –
 scoppiò dell'ira il folgore;
 è notte di procella.
 Le guelfe spade cingano
 di tirannia lo spalto –
 del coronato veglio,^{XLVIII}
 su, alla magion, l'assalto.

⁴³ *Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, *mi♭-Mi♭*

Il riscatto di Gabriele è al centro del terzetto nel finale secondo. Il giovane ritrova dignità, e nel suo mondo di valori l'unica soluzione possibile è la morte, che invoca di slancio per sé. Giunti al culmine del brano, mentre il nobile insiste in un atteggiamento retorico e velleitario, Simone, generosamente, offre ancora la riconciliazione:

ESEMPIO 16 (F⁹)

Maria
 Ei — si rendea col - pe - vo - le so - lo per troppo a - mor!... —

Gabriele
 Dammi la mor - te, dammi la mor - te, il ci - glio a te non o - so,

Simone
 Si pla - chi l'o - dio an - ti - co, si — pla - chi,

^{XLVI} «(fra le scene. Questo coro dovrà dirsi ben lontano in principio ed avanzarsi a poco a poco)»

⁴⁴ *Allegro assai* – $\frac{4}{4}$, *la♭-La♭*

La soluzione del nodo è rapidissima: avanza la sommossa dei guelfi più volte annunciata. Simone concede ad Adorno di ricongiungersi ai suoi ma questi guadagna la riabilitazione definitiva rifiutandosi di combattere contro il Doge. Sarà ambasciatore di pace, offerta dall'indomita clemenza del protagonista ai nemici. Le voci dei solisti s'intrecciano a quelle del coro in un finale a cappella, scandito da due tamburi e suggellato fragorosamente dall'orchestra. Anche qui la soluzione formale, già prevista nella versione del 1857, spezza le regole della solita forma, come nel finale primo, perché l'azione viene condotta come in un tempo di mezzo, e sprigiona una forza propulsiva che riverserà nell'atto successivo.

^{XLVII} «sacro».

^{XLVIII} «demon».

AMELIA (*corre al poggiolo*)

Quai gridi?...

GABRIELE

I tuoi nemici...

DOGE

Il so.^{XLIX}

AMELIA

S'addensa

il popolo.

DOGE (*a Gabriele*)

T'unisci^L a' tuoi...

GABRIELE

Che pugni

contro di te?... mai più.

DOGE

Dunque messaggio

ti reca lor di pace,
e il sole di domani
non sorga a rischiarar fraterne stragi.

GABRIELE

Teco a pugar 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!

^{XLIX} Aggiunta: «CORO | Guerra! guerra! sterminio! vendetta!»

^L «Va', t'unisci».

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!⁴⁵

CAPITANO (*rimettendo a Fiesco la sua spada*)

Libero sei: ecco la spada.

FIESCO

E i guelfi?⁴⁶

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 colto; 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!

⁴⁵ n. 11. *Presto assai* – ♯, lab-Lab

La sommossa continua, e il combattimento viene mimato in un turbolento preludio ch'è la prosecuzione del finale precedente, fino a quando l'impeto si arresta lasciando udire grida di vittoria che inneggiano al Doge. Il brano è scritto per la versione del 1881, e apre un unico numero che occupa l'intero atto, stabilendo un parallelo fra il prologo e l'epilogo. Sullo sfondo della scena campeggia il mare, che sarà il grande protagonista sonoro e visivo di questo terzo e ultimo atto.

⁴⁶ *Lo stesso movimento-Meno mosso-Poco più lento* – → Do

Nel 3° atto del *Boccanegra* scaligero Verdi e Boito perfezionarono la drammaturgia della prima versione. Alla Fenice il Doge e il suo seguito festeggiavano la vittoria, presenti fra loro Paolo e Pietro, celebrando il matrimonio di Maria e Gabriele. In un ultimo colloquio Albiani, prima di fuggire, introduceva nuovamente Fiesco, vinto ma ancora irriducibile, nelle stanze ducali, e lo informava di avere avvelenato il Doge. Anche nel 1881 Fiesco, rimesso in libertà dopo la notte in carcere, incontra Paolo, ma il popolano è in catene, condotto alla pena capitale per aver preso parte alla rivolta. La parentela del profilo melodico che intona con il tema della maledizione (es. 17, x: cfr. es. 12) mette viepiù in luce la natura maligna del reietto:

ESEMPIO 17 (n. 11, C¹³)



Il mio de- mo- nio mi cac- ciò fra l'ar- mi dei ri- vol- to- si

Quanto più efficace è sentire sotto l'annuncio dell'avvelenamento di Simone pulsare il ritmo datilico del prologo («Ei forse già mi precede»), e subito dopo l'eco sonora delle nozze fra Maria e Gabriele da dietro le quinte, che avvelena l'andata al supplizio di Paolo più di mille torture fisiche! Prima di partire questi si guadagna l'escrazione del guelfo rivelando d'essere lui il misterioso mandante del rapimento d'Amelia. Le versioni tornano a coincidere quando Fiesco si ferma nella stanza dove verrà Simone, e si annuncia lo scontro fra i due titani, il cui destino è peraltro legato a doppio filo. Anche se in modo ancora solo implicito, la pietà inizia a farsi largo nell'animo del nobile, che deprecava una fine tanto ignobile – la morte per avvelenamento – riservata a un valoroso antagonista.

PAOLO

Ei forse
già mi precede nell'avel!...

CORO INTERNO

(Dal sommo delle sfere
proteggili, o Signor;
di pace sien foriere
le nozze dell'amor.)

PAOLO

Ah! orrore!!
Quel canto nuzial, che mi persegue,
l'odi?... in quel tempio Gabriello 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 Doge⁴⁷
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 rimirarlo⁴⁸

⁴⁷ *Moderato* – → Si

La tromba risponde ai corni in orchestra squillando sul palco, in segno del rispetto del Doge verso i morti delle due fazioni, per i quali chiede di abbassare le luci di festa che illuminano Genova. Vacillando Simone entra, nel segno della conciliazione, per incontrare ancora una volta il suo mare che non lo ha mai tradito, e che gli brilla intorno in un amplesso commovente.

⁴⁸ *Andante* – $\frac{6}{8}$, → Do v

Eccolo il mare, l'unica tomba degna di un eroe tanto puro come Simone, che lo chiama per nome. La frase, brunita e ondeggiante nel registro grave, decorata dalla spuma del flauto, resta sospesa sulla dominante, come la vita del Doge, sospeso fra vita e morte, fra allucinazione e realtà:

ESEMPIO 18 (I)

Fl
tr

Cl, Fg *pp*

Simone

Il ma - - re!.. Il ma - - re!..

Vle *p*

Cb

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?...⁴⁹

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?

(*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

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.

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 alfin di quest'alma è il desio!

FIESCO

Come⁵¹ fantasima⁵⁰

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. –

⁴⁹ *Allegro moderato-Largo* – c, mib-Mib

Fiesco va a incontrare il suo nemico e lo aggredisce predicendogli una fine non lontana in un cantabile tesissimo che l'orchestra accompagna con veemenza. Mentre la luce inizia a calare dopo le due strofe di Fiesco (per spegnersi allo spirare del protagonista), avviene la terza agnizione, importante perché insieme con la successiva, scioglierà il nodo più stretto della trama, quello del perdono. Il sepolcro rende gli estinti, dunque Fiesco a Simone, in una pagina memorabile, piena di dolore (seconde minori ossessivamente iterate di violini e clarinetti) e morte (una variante della figura esogena che scuote il *Miserere* del *Trovatore*: .

⁵¹ «Come un».

⁵⁰ *Allegro assai* – $\frac{3}{4}$, la

Il 'fantasima' danza ruvido intorno a Simone, ma invece di ossessionarlo gli rende finalmente la pace, concedendogli di soddisfare il suo desiderio più grande, ed è la quarta e penultima agnizione: solo in questo momento Fiesco apprende la vera identità di Amelia, dopo averla cresciuta come tutore per tanti anni. Le frasi di Simone salgono incalzanti in progressione, com'era avvenuto nella prima agnizione tra Simone e la figlia, avvicinando i due momenti di riconquista dei legami famigliari.

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?...^{LII}

FIESCO

Piango, perché mi parla⁵¹
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^{LIII} me d'eternità...

FIESCO

Crudele

fato!

DOGE

Ella vien...

FIESCO

Maria...

DOGE

Taci, non dirle...

anco una volta benedirla voglio.
(*S'abbandona sopra un seggiolone*)

SCENA ULTIMA

(*Detti, MARIA, GABRIELE, senatori, dame, gentiluomini, paggi con torce, ecc., ecc.*)

MARIA (*vedendo Fiesco*)

Chi veggo!...

DOGE

Vien...

GABRIELE

(Fiesco!)

MARIA (*a Fiesco*)

Tu qui!

^{LII} «Tu piangi?... Perché volgi altrove il ciglio?...».

⁵¹ *Largo*— c, mi^b-Mi^b

Neppure il duro Fiesco può resistere a tanto affetto, così appassionato e veritiero: finalmente si scioglie in lagrime intonando un cantabile dolente che arriva ai vertici dell'emozione. Troppo tardi il nobile ha compreso la verità, ed è lui che ora rivela al Doge l'ormai inevitabile prossima fine, mentre l'orchestra ribadisce con grande effetto le figure del dolore e della morte, melodica e ritmica:

ESEMPIO 19 (U)

Fiesco

Ohi - mé!.. morte so - vrasta...

VI I e II

^{LIII} «in».

DOGE

Deponi⁵²

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 (*a Gabriele*)

Quali accenti! oh terror!

DOGE

Per me l'estrema

ora suonò!

(*Sorpresa generale*)

MARIA, GABRIELE

Che parli?...

DOGE

Ma l'Eterno

in tue braccia, o Maria,
mi concede spirar...

MARIA, GABRIELE (*cadendo a' piedi del Doge*)

Possibil fia?...

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

Gran Dio, li benedici⁵³

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'appresta, 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. –

⁵² *Allegro moderato-Moderato* – ♩ → fa

Lagime suggellano la festa nuziale, ma tutto passa, πάντα ῥεῖ. C'è ancora il tempo, tuttavia, per la quinta e ultima agnizione: Maria ritrova in Fiesco l'ultimo affetto familiare,

⁵³ *Andante sostenuto assai* – ♩, Lab-fa-Lab

e Simone, compiuta la sua missione terrena, s'appresta a morire consolato dall'affetto di chi lo circonda. L'orchestra riduce al minimo il suono, e il padre benedice la nuova coppia in un clima rarefatto. Il dolore trova la strada di un concertato toccante, finché Simone riprende le forze e ordina la sua successione al soglio. Ora Adorno potrà essere il Doge della concordia sociale.

Tu, Fiesco, compi il mio voler... Maria!!!⁵⁴
(Spira)^{LIV}

MARIA, 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'inginoc-
chiano)^{LIV}

FINE

⁵⁴ Il sereno congedo dalla vita, in un clima ancor più rarefatto, è nel nome della figlia:

ESEMPIO 20 (¹AA)

Simone

Maria, Gabriele

Ma-ri - a!!!

Padre!.. Pa - dre!..

ppp

Sull'accordo di tonica di La_b maggiore, tenuto in *più che pianissimo* nel registro acuto, entrano gli archi gravi sporcando l'armonia: Fiesco trasmette il lutto al popolo e tutti invocano la pace al rintocco della campana funebre, mentre l'orchestra ribadisce le figure della morte. La pace: quella pace per la quale si è battuto fino alla fine l'eroe più incontaminato di tutta la straordinaria galleria di personaggi creati da Verdi per indicare al pubblico la strada di un'etica sociale superiore.

^{LIV} «(con voce quasi spenta egli vorrebbe parlare e non può; stende le mani di nuovo sul capo dei figli e muore)».

^{LIV} «Aggiunta: «CORO | Pace per lui!»».

Simon Bocanegra

libretto
di Francesco M^{re} Piave
per musica del

M^{re} Cav^{re} Giuseppe Verdi

da comporsi e rappresentarsi

pel Gran Teatro della Fenice

nella stagione
di Carnevale e Quadragesima.

1856-57.

=

Frontespizio della «selva» in prosa del *Simon Bocanegra* redatta da Piave. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'orchestra

ottavino	4 corni
flauto	2 trombe
2 oboi	3 tromboni
2 clarinetti	cimbasso
clarinetto basso	
2 fagotti	timpani
	grancassa
violini I	
violini II	arpa interna
viole	banda sul palco
violoncelli	
contrabbassi	

L'orchestrazione della seconda versione di *Simon Boccanegra* attesta la maestria tecnica raggiunta da Verdi nella sua ultima fase creativa, dopo le sempre più numerose esperienze internazionali a contatto con i complessi stabili di svariati teatri e istituzioni musicali europee, da Parigi a Vienna, Londra e altre capitali. Ma la sapienza con cui, nel rivedere la partitura per la ripresa scaligera del 1881, egli seppe valorizzare in una prospettiva diversificata passaggi della versione originale con ritocchi essenziali ma decisivi, testimonia che la funzione drammatica dell'effetto veniva sempre al primo posto.

Nella versione scaligera Verdi conservò, fra gli altri, un passaggio molto problematico dal punto di vista tecnico. Nel momento in cui il Doge sta dormendo, e Adorno entra per ucciderlo (II.8), un *continuum* leggerissimo viene sussurrato da sei violini a coppie in *staccato*, spinti fino al La₅ (cfr. guida, es. 15): eccedevano i limiti di allora sia quella nota (all'acuto) sia l'amalgama fra le prime parti dei legni nel registro medio-grave, scarsamente sonoro, che intonano la reminiscenza dell'agnizione tra padre e figlia, producendo un suono flebile e cupo. Il musicista intendeva tratteggiare a pastello, con suoni più incerti, il sogno del Doge, inventando un'immagine sfumata del sonno che rendesse il protagonista ancor più inerme.

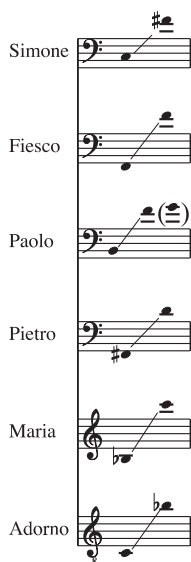
In ogni caso Verdi aveva proposto parecchie novità sin dal 1857 – a Venezia gli esperimenti erano graditi – e ne era consapevole (aveva scritto in una lettera del 1858 che «l'orchestrazione [del *Boccanegra*] esige più finezza e colorito che in altre opere mie»).

Volendo rispecchiare con gli strumenti il racconto di Paolo, che chiama in causa nel prologo la superstizione popolare contro la casata dei Fiesco, sostenne con molta efficacia la voce con due clarinetti inquietanti nel registro *chalumeau*, pastoso e algido, mentre i «fantasimi» evocati dal mestatore danzano nelle nostre orecchie. E a suggello dell'elezione a Doge di Boccanegra le campane suonano a stormo accompagnate dai tamburi assordando il protagonista, in trionfo ma stravolto dal dolore: un effetto così potente affidato ai bronzi per evidenziare la repellente banalità del potere è assai raro nell'opera dell'Ottocento, e anticipa la scena dell'incoronazione nel *Boris Godunov*.

Una novità di assoluto rilievo introdotta nel prologo della seconda versione (e splendidamente celebrata da Franz Liszt nelle *Réminiscences de Boccanegra* del 1882, anno del *Parsifal*...) è il preludio degli archi, punteggiato con discrezione dai fiati (cfr. es. 1 nella guida), che garantisce lo sviluppo della conversazione in scena, illumina le bramosie politiche di Paolo (es. 2) e ne celebra la riuscita («Tutto disposi», es. 3) prima di lasciare il passo allo sviluppo dell'intrigo. Il flusso ondeggiante degli archi ha anche il compito di mimare l'elemento marino, che tanta parte riveste nella trama del *Boccanegra*, e si aggiunge ad altri scorci dove il mare già campeggiava, creando una coesione molto più forte nella partitura, e al tempo stesso accentuando nelle acque un simbolo di serenità della natura in contrasto con l'irragionevolezza umana. Verdi intervenne col bisturi nell'introduzione e nell'accompagnamento dell'aria di Amelia che apre l'atto primo, rigenerando l'atmosfera della prima versione con tocchi preziosi (es. 7), ma non sentì la necessità di cambiare il carattere dell'invocazione del Doge che si inoltra nella sala nello scorcio conclusivo, barcollando sotto l'effetto del veleno, mentre dalla veranda s'intravede suggestivamente la baia di Genova, con le luci della festa che scema-no poco a poco (es. 18).

Se nel corso dell'opera gl'interventi sono molteplici, ma sovente di rifinitura, nello scorcio che chiude l'atto primo, un ganglio della trama che cambiò il volto stesso del *Boccanegra*, Verdi reagì alla proposta drammaturgica di Boito, da lui stesso inventata, componendo un affresco grandioso. In questo episodio il timbro riveste un'importanza capitale per determinare l'atmosfera pessimistica, teatro di una rivalità inconciliabile fra patrizi e plebe, a cominciare dalle strappate violente degli archi all'inizio cui replicano in antifona blocchi accordali degli ottoni che sprofondano subito nel dramma la vicenda, per seguire con i movimenti vorticosi dei violini che trascinano la sommossa popolare fino al confronto fra le masse e il Doge. Ma è nella sezione conclusiva che la fantasia di Verdi si scatena, dando vita alla scena della maledizione, che figura a buon diritto come uno dei punti più alti della partitura. Una scena in bianco e nero: il tema tesissimo, carico di figure puntate viene scandito dall'orchestra intera all'unisono dal grave all'acuto e *a tutta forza* (es. 11) e anticipa il motto che introdurrà il *Credo* di Jago, richiamato anche dal trillo grottesco che lo suggella. E il dialogo fra Simone e il clarinetto basso che gli fa eco, squarcia il cuore e la mente di Paolo: una pagina da manuale nella storia dell'orchestrazione al servizio del dramma.

Le voci



Il ruolo di Simone nella versione del 1881 dette inizio alla collaborazione tra Verdi e Victor Maurel, che avrebbe creato in seguito le parti di Jago e Falstaff. La tessitura gravita, come quella destinata a Leone Giraldoni che era stato il Doge a Venezia, in zona medio acuta, senza sveltare oltre registro. Segno che Verdi voleva imprimere a questo personaggio una sorta di energia giovanile, che lo induce a non rassegnarsi mai e a combattere con vigore per ideali di pace, giustizia e fraternità. Onesto e sincero, viene premiato quando ritrova la figlia che credeva perduta, e gli basta vederla per qualche minuto perché il cuore gli parli del suo stesso sangue. Indomito nel finale primo milanese, dove acquista un risalto eccezionale, seppellisce con forza immane il reo Paolo sotto il suo disprezzo, ma con Fiesco esercita sempre la forza della dolcezza e della persuasione, animato da un autentico affetto nei suoi confronti, fino a quando, nella penultima scena, riesce a stabilire con lui una corrente affettiva ricca di emozioni reciproche. Fra tutti i baritoni verdiani che esercitano il potere, nessuno eguaglia questo Doge, giusto sia con i nobili (la cui ricchezza persegue per fini di equità sociale) sia con gli umili, troppo spesso inclini a seguire i propri umori senza riflettere sulle conseguenze (come in occasione della sommossa).

Al contrario, Gabriele Adorno non divide la statura etica di tenori romantici come Ernani o Stiffelio, ma appartiene piuttosto a quella schiera di anti-eroi, vittime del loro temperamento, come Manrico e Rodolfo di *Luisa Miller*, e in quanto giovane rampollo patrizio non fa fare una buona figura alla sua classe sociale. Vittima di un equivoco, come Otello non solo non crede alla sua donna, ma non sa guardare oltre il proprio naso, e sprofonda in abissi di viltà quando si decide a uccidere il Doge a tradimento, mentre il riscatto avviene soltanto di fronte all'evidenza dei fatti. Anche l'interprete scaligero della parte, Francesco Tamagno, avrebbe vestito sei anni dopo i panni del protagonista in *Otello*, e la sua tessitura, pur non raggiungendo note estreme, è ben più acuta rispetto a quella di Carlo Negrini, che era stato Adorno a Venezia. Il dato traduce meglio le contraddizioni di un carattere dominato dall'irragionevolezza.

Per fortuna del tenore, anche qui il soprano, Maria Boccanegra sotto il falso nome di Amelia Grimaldi, dimostra nei suoi confronti una maturità affettiva che lo mette al

riparo dalle giuste conseguenze delle sue azioni scriteriate, ad esempio quando egli si butta contro Simone nella sala del Consiglio e, soprattutto, quando sta per colpirlo nuovamente nel finale secondo. La donna salva la vita al genitore, e nuovamente al fidanzato. Sotto il profilo vocale il ruolo spetta a un soprano lirico pieno, dalla voce estesa in grado di scendere fino al Si_2 su cui evoca lo spettro del carnefice agli occhi del padre nel finale secondo, e salire fino al Do_5 poco dopo quando invoca la madre, potendo esibire un tono terribile come quando esplode un Si_4 sulla piena orchestra fermando l'azione omicida di Adorno nel finale primo, o soave filando la medesima nota in chiusura della sua aria, leggera come la «rugiada dei fior» che la sua linea di canto fa brillare agli occhi del pubblico.

Le voci gravi, peraltro, sono le vere dominatrici della scena nel *Boccanegra*. Basso a tutto campo, in una parte che richiede tutta la gamma del suo registro vocale, è l'antagonista di Simone. Fiesco percorre con il protagonista una strada che ha inizio nel prologo e culmina nel finale dell'opera, e che li vede agire nella stessa città, ma in maniera del tutto separata. Quando s'incontrano dopo venticinque anni, finalmente scatta la molla del sentimento anche nel vecchio guelfo, che capisce in pochi istanti di aver ascoltato testardamente la parte peggiore di sé per tutta la vita, talmente cieco e incapace di intuito affettivo da non aver riconosciuto nell'orfana cresciuta sotto il suo tetto la nipote tanto bramata. Ma è troppo tardi per invecchiare serenamente insieme e non gli resta, dopo uno sfogo di pianto intenso e commovente, che annunciare dal verone ai genovesi la morte del loro Doge. Fra tutti, Fiesco è il personaggio più legato alla prima versione dell'opera, fin dal primo assolo nel prologo, rimasto uguale. Con i suoi colleghi, da Silva dell'*Ernani* a Procida dei *Vespri siciliani* e altri ancora, condivide un atteggiamento inflessibile, impermeabile alle ragioni altrui, anche se la sua nobiltà d'animo gl'impedisce di colpire Simone a tradimento.

Chi non prova scrupoli di sorta è Pietro, un popolano sin troppo sensibile al denaro e alla posizione sociale, che si fa comprare in tutte le circostanze, sin da quando spalleggia Albiani nel colloquio iniziale. Quest'ultimo è un baritono *vilain* molto speciale. Non esercita la forza, ma s'insinua nei pensieri altrui come un serpente, perseguendo l'obiettivo ambizioso di esercitare il potere lasciandosi alle spalle la condizione plebea di filatore. Se nel prologo Paolo resta quello della prima versione, racchiuso in un ambito vocale piuttosto ristretto, nel 1881 Verdi ampliò la sua parte, assegnandogli un monologo breve ma significativo all'inizio dell'atto secondo, perché chiarisca, come non accadeva a Venezia, il suo piano diabolico e infallibile per uccidere Simone. Lui stesso enfatizza la sua scelleratezza salendo fino al Sol_3 (es. 13), e anche se potrebbe limitarsi a un Mi , è preferibile che l'interprete opti per la nota acuta che mette in luce, per qualche istante, la portata della sua vendetta. Per qualche istante la sua statura di miserabile arrampicatore balza in primo piano e ingigantisce, come era accaduto nel prologo, quando per pochi istanti era salito alla ribalta, proclamando la sua ambizione smisurata (es. 2). Anche se non ne condivide la visione nichilista, il Paolo scaligero sembra una sorta di prova generale per uno dei personaggi più ammalianti e terribili di tutto il teatro verdiano: Jago.

Simon Boccanegra in breve

a cura di Gianni Ruffin

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 cinquantasette 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 *La traviata*. La genesi dell'opera è da ricondurre alla commissione di un nuovo lavoro avanzata a Verdi dalla dirigenza del Teatro La Fenice nella primavera 1856. Fu Verdi a scegliere il soggetto, mutuandolo dal dramma omonimo (1843) del drammaturgo spagnolo Antonio García Gutiérrez, al cui repertorio Verdi 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 con la direzione del teatro 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 avvalse 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 quarantanove.

L'esito della prima rappresentazione (12 marzo 1857) fu infelice. In una lettera alla contessa Maffei, Verdi stesso lo paragonò al debutto veneziano della *Traviata*: «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 della *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 *première* 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» e «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 non può che 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 espanse 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 *Les vèpres siciliennes* (1855) e *Don Carlos* (1867) e in seguito con *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, come si può apprezzare nel prologo, ora sostenuto dal flusso di un periodo orchestrale che unifica formalmente e drammaticamente l'azione.

Nel dettaglio, il più vistoso intervento ebbe luogo nella seconda parte dell'atto primo: 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 rimpiazzato 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 e internazionali. Fino a trovare nell'edizione scaligera diretta da Claudio Abbado, con la regia di Giorgio Strehler (1971), una dimensione vieppiù attuale.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

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, il filatore Paolo Albiani, confida al popolano Pietro di voler sostenere la candidatura di Simon Boccanegra – un corsaro al servizio della repubblica genovese – nella speranza di poter ottenere da questi poteri e ricchezza. 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 sposarlo. Paolo convince Simone ad accettare la candidatura (una volta eletto Doge, Fiesco non potrà più negargli Maria) e chiede di essergli vicino nella lotta per la conquista del potere. Uscito Simone, Pietro chiede al popolo di votare per Boccanegra, mentre Paolo addita alla folla l'odiato palazzo signorile dei Fieschi, sempre più cupo da quando Maria non appare più ai balconi e solo il padre si vede errare per le vuote sale. Allontanatisi i popolani, dal palazzo esce sconvolto Jacopo Fiesco: Maria è morta; voci lamentose cantano il suo miserere. Sopraggiunge Simone, ignaro della morte dell'amata, e supplica Fiesco di perdonarlo e concedergli la figlia, ma l'inflessibile patrizio, ora più che mai fermo nel suo odio mortale per il corsaro, fa balenare una speranza di perdono solo se Simone accetterà di affidargli la bambina avuta con Maria. In preda a una profonda angoscia, Boccanegra rivela che la bimba, affidata a un'anziana nutrice sulla costa pisana, è da tempo misteriosamente scomparsa. Ogni speranza di pace tra i due rivali svanisce; Fiesco si allontana e rimane in disparte ad osservare Simone che, esasperato, decide di entrare nel palazzo per cercarvi Maria. Poco dopo giunge il suo grido disperato, al quale si sovrappongono, in un tragico contrasto, lontane voci di esultanza: il popolo acclama il nuovo Doge, Simon Boccanegra.

ATTO PRIMO

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. La fanciulla si dice preoccupata per la vita del giovane, che sa coinvolto in una congiura guelfa contro il Doge plebeo assieme al vegliardo che si prende cura di lei – il nobile Andrea Grimaldi – e a Lorenzino, un plebeo segretamente vendutosi ai patrizi. Giunge Pietro e annuncia che il Doge desidera visitare il palazzo dei Grimaldi. Amelia, turbata, avverte Gabriele che Simone chiederà la sua mano per il favorito, Paolo Albiani, e lo supplica di affrettare le loro nozze. 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 per salvare il patrimonio della famiglia. I due patrizi si allontanano all'arrivo del Doge, che si rivolge ad Amelia offrendo pace alla sua casata e chie-

dendole di parlargli di sé. La fanciulla confessa di amare Gabriele ma di essere desiderata dal perfido Paolo, che aspira a impossessarsi delle ricchezze dei Grimaldi, e narra la sua storia di povera trovatella cresciuta in quel di Pisa. Simone, emozionato, la incalza con le sue domande e le mostra un ritratto di Maria, identico a quello che Amelia possiede di sua madre. Comosso per aver ritrovato la figlia perduta, Simone l'abbraccia teneramente e la rassicura: non verrà data in sposa contro la sua volontà. Allontanatasi la fanciulla, Simone ordina a Paolo di rinunciare a lei. Paolo allora, furente per l'ingiunzione del Doge, decide di rapire Amelia con l'aiuto di Pietro e di Lorenzino, che tiene in suo potere essendo a conoscenza del suo tradimento a favore dei patrizi.

Sala del Consiglio – Il Doge chiede il parere dei consiglieri circa la guerra con Venezia: sensibile all'esortazione di pace di Francesco Petrarca, vorrebbe evitarla, ma trova la violenta opposizione di Paolo e dell'assemblea. Dalla piazza giungono i clamori di un tumulto. Simone si affaccia a un balcone e scorge Gabriele Adorno che si difende dalla folla inferocita. Dalla piazza giungono grida contrastanti e Simone ordina di aprire le porte per far entrare i contendenti e ascoltare le loro ragioni. La folla irrompe, trascinando Gabriele e Andrea e chiedendo vendetta per l'assassinio di Lorenzino. Interrogato dal Doge, Gabriele dichiara di averlo ucciso perché aveva tentato di rapire Amelia, su istigazione di «un uom possente». Convinto si tratti del Boccanegra, il giovane patrizio si slancia verso di lui per ucciderlo. Ma viene fermato da Amelia, che si frappone fra lui e il padre, racconta le fasi del rapimento e, fissando Paolo, dice di poterne riconoscere il mandante tra i presenti. 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. Gabriele, colpito, si consegna al Doge che, con forza terribile, impone a Paolo di unirsi alla comune esecrazione del vile rapitore, presente in sala. Paolo, inorridito, è costretto a maledire se stesso. Tutti i presenti gridano minacciosamente «Sia maledetto!».

ATTO SECONDO

Stanza del Doge nel Palazzo Ducale di Genova – Prima di fuggire da Genova, Paolo vuole vendicarsi dell'uomo che un tempo ha fatto salire al trono. Dopo aver versato un veleno nella tazza di Simone, introduce nella stanza Gabriele e Andrea, di cui rivela di conoscere la vera identità e l'odio profondo per il Boccanegra: sotto il nome di Andrea Grimaldi si cela infatti Jacopo Fiesco, da tutti creduto morto da tempo. In nome di quell'odio antico, Paolo chiede a Fiesco di colpire il Doge nel sonno, ma il fiero vecchio rifiuta di compiere un atto così sleale. Paolo non desiste e insinua in Gabriele il sospetto che Amelia si trovi nelle stanze del Doge, vittima delle sue turpi attenzioni. Giunge Amelia e tenta invano di convincere Gabriele della purezza dei sentimenti che la legano a Simone, senza rivelargli però di esserne figlia. All'arrivo di Boccanegra, ella nasconde il giovane sul balcone e implora il padre di concedere a Gabriele, legato alla congiura guelfa, 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 e supplica il giovane di riporre il pugnale. Il Doge, risvegliatosi, sfida Gabriele a colpirlo, visto che già gli ha involato il cuore della figlia. Proprio in quel momento si odono voci concitate: i congiurati guelfi stanno assalendo il palazzo. Il Doge incarica Gabriele di comunicare loro le sue proposte di pace e il giovane, commosso, parte, deciso a tornare – se non verrà ascoltato – per combattere al fianco del Boccanegra, che gli concede la mano della figlia.

ATTO TERZO

Interno del Palazzo Ducale – La rivolta è fallita, i congiurati patrizi (ai quali si è unito, per sete di vendetta, Paolo) sono stati sconfitti. Prima di essere condotto al patibolo, Paolo rivela a Fiesco,

disgustato, che un veleno sta per uccidere Simone. In preda a un misterioso affanno – primo sintomo del veleno propinatogli da Paolo –, Simone cerca refrigerio respirando sul balcone l'aria del mare, che gli ricorda le glorie passate. All'improvviso gli si avvicina la sinistra figura di Fiesco, che si fa riconoscere come il suo antico rivale. Ma il Doge risponde ai suoi propositi di vendetta rivelandogli che Amelia Grimaldi è in realtà Maria Boccanegra, la figlia scomparsa di Simone e di Maria Fiesco. La commozione invade il vecchio patrizio che, troppo tardi, comprende l'inutilità del suo lungo odio, cede all'abbraccio di Simone e con voce spezzata gli rivela che un traditore lo ha avvelenato. Entrano Amelia e Gabriele, seguiti dalla corte dogale. Simone invita la figlia a riconoscere in Fiesco il nonno materno, benedice i due innamorati e muore, dopo aver indicato in Gabriele il nuovo doge di Genova.

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. Paolo révèle que les plaintes d'une jeune femme ont été entendues dans le palais Fieschi, 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 misere. 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 mystérieusement. Tout espoir de paix disparaît: Fiesco s'éloigne et, caché, reste pour observer Simon qui, 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.

PREMIER ACTE

Jardin Grimaldi, dans les environs de Gênes. Vingt-cinq ans ont passé – Une jeune femme, Amelia Grimaldi, se rappelle confusément 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. 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 plébéien, 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. 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. Le Doge entre 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. 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.

Salle du Conseil – 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 des conseillers. On entend de la place le bruit d'un tumulte. Simon sort sur un balcon et découvre Gabriele Adorno, poursuivi par les plébéiens. 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. 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'élance 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. 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, demandant paix et concorde pour son peuple. 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!».

DEUXIÈME ACTE

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. Paolo ne renonce pas: il insinue en Gabriele le soupçon qu'Amelia se trouve dans les appartements du Doge, victime de ses attentions abjectes. 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. 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 et l'accuse de lui avoir volé le cœur de sa fille. C'est ainsi que Gabriele apprend la vérité sur la naissance d'Amelia. 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.



Il basso Édouard De Reszke, primo interprete del ruolo di Fiesco nel *Simon Boccanegra*, versione 1881.

TROISIÈME ACTE

Dans le Palais Ducal. La révolte a échoué, les conjurés ont perdu. Avant d'être conduit sur l'échafaud, Paolo révèle à Fiesco qu'un poison va tuer Simon. 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 se fait reconnaître. Le Doge répond à ses propos 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. 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.

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, a privateer in the service of the Genoese government, in the hope of gaining power and richness. 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. Pietro asks the people to vote for Boccanegra. Paolo reveals that a young woman's cries have been heard coming from the Fiesco palace, 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 intone the Miserere. 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 Simone who, 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.

ACT ONE

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. 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. 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. The Doge enters, 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. Distancing himself from the girl, Simone asks Paolo to renounce her. Furious, Paolo decides to kidnap Amelia with the help of Lorenzino.

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 the advisers. Clamours of an uproar can be heard from the square. Simone appears on the balcony and sees Gabriele Adorno chased by the plebeians. 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. Adorno declares to have killed Lorenzino because he kidnapped Amelia and states that, before dying, Lorenzino confessed to be pushed to the crime by a high ranking man. 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 henchmen, that she fainted and reawakened in Lorenzino's house. 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. 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 excrete himself. Everyone present shouts menacingly «May he be damned!».

ACT TWO

In the Doge's chambers of the Ducal Palace in Genoa – Banned from Genoa, Paolo wants to wreak revenge on the man he once helped rise to the Doge's throne before leaving in exile. After pouring a poison in Simone's cup, 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, 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. Amelia arrives and tries in vain to convince Gabriele of the pureness of her sentiments for Simone without revealing her secret. Upon the arrival of the Doge, the young girl hides Gabriele on the balcony and begs her father to pardon him. 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 and accuses him of having stolen his daughter from him. In this way Gabriele learns the truth about Amelia's birth. Agitated voices are heard: the conspirators are assailing the palace. The Doge entrusts Gabriele to carry his peace proposals to the conspirators.



Alfredo Edel, figurini per *Simon Boccanegra*, versione 1881; Simone nel prologo, e Maria/Amelia nell'atto I. Milano, Archivio storico Ricordi.



Alfredo Edel, figurini per *Simon Boccanegra*, versione 1881; Paolo Albiani e Jacopo Fiesco nel prologo. Milano, Archivio storico Ricordi.

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.

ACT THREE

Inside the Ducal Palace – The revolt has failed, the conspirators have been defeated. Before being led to the gallows, Paolo reveals to Fiesco that Simone is about to be killed by a poison. Mysteriously breathless, Simone seeks relief breathing the ocean air on the balcony, which reminds him of past glories. Suddenly Fiesco approaches him, 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, yields to Simone's embrace and, with voice broken with tears, tells Boccanegra that a traitor has poisoned him. 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.

Handlung

VORSPIEL

Ein Platz in Genua gegen Mitte des 14. Jahrhunderts – Auf Grund der bevorstehenden Dogenwahl wüten 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, da er hofft durch diese Geste Reichtum und Macht zu erhalten. 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. Pietro bittet das Volk für Boccanegra zu stimmen. Paolo berichtet, dass er aus dem Palast der Fieschi das Jammern einer jungen Frau vernommen hat. Alle bemerken voller Angst, dass man Maria schon seit langem nicht mehr auf dem Balkon ihres Hauses gesehen hat, und dass 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. 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. Fiesco entfernt sich. Verbittert beschließt Simone in den Palast einzudringen um Maria zu suchen. Kurz darauf hört 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.

ERSTER 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 Ador-

no, der ein Liebeslied singend eintrifft. 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 totgeglaubte 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. 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. Der Doge erscheint. 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. 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.

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. Lärm erhebt sich auf der Straße und dringt in den Saal. Simone begibt sich auf den Balkon und erblickt, verfolgt vom Pöbel, Gabriele Adorno. 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 werden vom Volk umringt, das um Vergeltung für den Tod Lorenzinos bittet. 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. Ist aber sicher den feigen Auftraggeber zu kennen. Ihr Blick streift Paolo. Neuer Streit entbricht zwischen Patriziern und Plebejern. Simone versucht die Streitenden zur Vernunft zu bringen und bittet um Frieden und Eintracht. Gabriele unterwirft sich und bietet ihm sein Schwert an, das der Doge zurückweist, bevor er sich voller Zorn an Paolo wendet, in dem auch er 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!».

ZWEITER 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. Hierauf lässt er Gabriele und Andrea kommen und sucht den letzteren zum Mord am Dogen anzustiften. Fiesco lehnt ab. Paolo lässt nicht ab von seinem Vorhaben. Durch den Hinweis Amelia sei die Geliebte des Dogen geworden entfacht er in Gabriele die Eifersucht. Amelia versucht vergebens Gabriele von den Gefühlen die sie an Simone binden zu überzeugen. Ohne ihm jedoch ihr Geheimnis zu enthüllen. 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



Il tenore Francesco Tamagno (Gabriele Adorno, a sinistra) e il soprano Anna D'Angeri (Maria/Amelia, a destra), primi interpreti nel *Simon Boccanegra*, versione 1881.

durch das Eintreten Amelias gestört, die ihn bittet den Dolch wegzustecken. Der Doge erwacht und erklärt Adorno, Amelia sei seine Tochter. 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.

DRITTER AKT

Im Dogenpalast – Der Aufstand ist niedergeschlagen worden. Bevor Paolo zur Richtstätte schreitet, offenbart er Fiesco, dass ein schleichendes Gift Simone verzehrt. Simone schleppt sich auf den Balkon in die kühle Meeresluft, die ihn an vergangene Heldentaten erinnert. Plötzlich steht ihm Fiesco gegenüber, der 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. 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.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nato all'indomani del progressivo disgregarsi dell'impero napoleonico iniziatosi con la disastrosa campagna di Russia del 1812, e morto nel clima sofisticato e decadente della *belle époque*, Verdi attraversò quasi per intero un secolo sconvolto da rivoluzionari mutamenti storici, sociali nonché artistici e con la sua produzione operistica – ventotto titoli prodotti tra il 1839 e il 1893 – fu protagonista della vita musicale mondiale per più di sessant'anni. Dotato di uno spiccato e tenace temperamento che lo portava a rivendicare con malcelato orgoglio tanto l'autonomia del proprio percorso di studi musicali, condotto perlopiù da autodidatta, quanto la propria indipendenza culturale, il compositore contribuì in prima persona a costruirsi un'efficace immagine artistica, esagerando di proposito i suoi umili natali e i suoi difficili esordi teatrali. Tale atteggiamento finì per favorire la nascita di numerose leggende intorno alla sua figura, tanto che la relativa scarsità di dati biografici riguardanti gli anni giovanili alimentò il mito delle sue origini contadine, legandolo al comune sentimento romantico e risorgimentale che intravedeva nella creazione artistica l'espressione più autentica dell'anima popolare della nazione. Se il mito è stato più volte contestato negli ultimi tre decenni, a cominciare dalla fondamentale biografia *The Man Verdi* di Frank Walker (1962), di recente Anselm Gerhard sta proponendo un rapporto ben diverso fra il compositore e la società del suo tempo, dove la nobiltà gioca un ruolo sin qui sottovalutato.¹

Se quindi, da un lato, il filone aneddotico fu ampiamente avallato da Verdi stesso – si leggano a tal proposito l'intervista che il compositore rilasciò allo scrittore Michele Lessona, autore di un fortunato volume che raccoglieva a scopo pedagogico le biografie di alcuni italiani illustri,² oppure i *Souvenirs anecdotiques* raccontati a puntate da Arthur Pougin tra il 1877 e il 1879 sulla rivista parigina «Le ménestrel», successivamente tradotti in italiano da Folchetto con la significativa aggiunta delle memorie del maestro dettate all'editore Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e infine raccolti in volume e ristampati in francese³ –, gli albori della ricerca verdiana videro in parallelo la comparsa di testimonianze provenienti da conoscenti, ammiratori e amici,⁴ accanto

¹ Cfr. ANSELM GERHARD, «Cortigiani, vil razza bramata!» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi*, «Acta Musicologica», LXXXIV, 2012, prima parte, 1, pp. 37-64; seconda parte, 2, p. 199-224; sul prezioso volume di Walker si veda più oltre, e alla nota 17.

² MICHELE LESSONA, *Parma. Giuseppe Verdi*, in Id., *Volere è potere*, Firenze, Barbera, 1869, pp. 287-307.

³ Cfr., rispettivamente, ARTURO PUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica, con note ed aggiunte di Folchetto* [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi, 1881 (lo schizzo biografico si legge alle pp. 39-46); ARTHUR PUGIN, *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886 (il libro apparve in inglese l'anno successivo); un'edizione italiana recente è stata pubblicata da Passigli (*Vita aneddotica di Verdi*, Firenze, 1989).

⁴ HERCULES CAVALLI, *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música y Antonio Canova escultor*, Madrid, Ducacal, 1867; GINO MONALDI, *Verdi e le sue opere*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877 – l'autore, marchese, compositore e critico musicale, scrisse negli anni successivi almeno una dozzina di te-

ai primi importanti studi analitici sulla peculiare drammaturgia operistica del maestro bussetano. Tra questi ultimi vanno doverosamente citati i quasi contemporanei lavori del musicologo fiorentino Abramo Basevi e del filosofo napoletano Nicola Marselli: il primo, capostipite imprescindibile destinato ad influenzare ogni successiva disamina formale dell'arte di Verdi, si propone di rintracciare l'adozione delle convenzioni formali canonizzate da Rossini (è il primo a citare la «solita forma» dei numeri chiusi) da parte del musicista; il secondo, pur muovendo dalle medesime premesse ideologiche, centra invece la sua attenzione sul loro impiego in funzione dell'espressione drammatica.⁵

Già prima che componesse le due ultime opere, Verdi era assunto a gloria nazionale, così che le *premieres* di *Otello* e *Falstaff*, accompagnate in tutta Europa da una pubblicità tambureggiante, divennero eventi culturali d'importanza senza precedenti. Entrambi i lavori furono accolti da un successo confortante, eppure faticarono molto prima di occupare un posto di rilievo nel repertorio nazionale, com'era già accaduto a molte delle opere scritte dal compositore dopo *La traviata*; a dispetto della loro modernità, infatti, né *Otello* né *Falstaff* riuscirono a scalfire il gusto operistico predominante durante la *fin de siècle*, sbilanciato tra la 'plebea' corrente verista e il sofisticato dramma d'impronta wagneriana. L'influenza che l'ultimo Verdi esercitò sulle giovani generazioni fu dunque di trascurabile portata, e la sua popolarità a cavallo tra Otto e Novecento subì una drastica flessione nonostante le sue opere più fortunate – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – continuassero a costituire l'asse portante nei cartelloni. Così come in ambito teatrale, anche in quello musicologico i primi due decenni del nuovo secolo furono scarsi di contributi significativi e, se si eccettuano alcuni timidi tentativi di studiare la produzione operistica del musicista – particolarmente interessanti sono ancor oggi i titoli di Alfredo Soffredini e di Camille Bellaigue⁶ – oppure i primi incerti compendi bibliografici,⁷ la sola impresa editoriale degna di nota fu senza dubbio la pubblicazione dei copialettere del compositore, curata a quattro mani da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, che mise finalmente a disposizione degli studiosi una vasta selezione di lettere (così come di abbozzi e di varianti) indirizzate a un'ampia pluralità di soggetti e distese su un periodo che copre la maggior parte della carriera creativa del musicista.⁸

sti su Verdi, tra cui la biografia inaffidabile *Verdi (1839-1898)*, Torino, Bocca, 1899; rist. Milano, Bocca, 1951; EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887; rist. ampl. G. Verdi (1813-1901), ivi, 1901, 1926³.

⁵ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859¹; ed. critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001; NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Detken, 1859 (si vedano in particolare le pp. 126-153).

⁶ ALFREDO SOFFREDINI, *Le opere di Giuseppe Verdi. Studio critico analitico*, Milano, Carlo Aliprandi, 1901; CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; trad. it. Milano, Treves, 1913. Tra i saggi editi in quegli anni val la pena di citare inoltre: ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901; Id., *Per il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Memorie, aneddoti e considerazioni*, Torino, Lattes, 1913; LUIGI TORCHI, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335; GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi. L'ascensione dell'arte sua, con uno studio di Alfredo Galletti sui libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Napoli, Perrella, 1914 (un più corposo e circostanziato volume di analisi dell'arte verdiana fu pubblicato trent'anni dopo dallo stesso autore, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, 1951²).

⁷ LUIGI TORRI, *Saggio di bibliografia verdiana*, «Rivista musicale italiana» cit., pp. 379-407 (comprende quasi quattrocento titoli); CARLO VANBIANCHI, *Nel I. centenario di Giuseppe Verdi (1813-1913). Saggio di bibliografia verdiana*, Milano, Ricordi, 1913 (raccolge e cataloga oltre novecento titoli).

⁸ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913; rist. fotomeccanica: Bologna,

Sintomi positivi di un generale mutamento di clima iniziarono a manifestarsi in tutta Europa a partire dalla metà degli anni Venti. In area tedesca la cosiddetta *Verdi Renaissance* fu guidata da Franz Werfel, che redasse un fortunatissimo romanzo basato sulla vita del compositore,⁹ mentre in lingua inglese comparvero nel decennio successivo una cospicua serie di contributi biografici che accompagnarono la ripresa nei teatri del vecchio continente e negli Stati Uniti di titoli pressoché dimenticati come *Ernani*, *La forza del destino* e *Nabucco*.¹⁰ Il lascito epistolare verdiano si arricchì poi di nuove raccolte che, nonostante i numerosi errori di trascrizione, allargarono notevolmente la conoscenza dei rapporti intrattenuti dal musicista con editori, librettisti, amici, personalità artistiche e amatori: la pubblicazione dei copialettere fornì gran parte del materiale per le antologie editate da Werfel e Oberdorfer;¹¹ a breve distanza Jacques Gabriel Prod'homme e Annibale Alberti diedero alle stampe due fondamentali carteggi di Verdi, rispettivamente con due delle personalità di spicco del *milieu* teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, l'editore Léon Escudier e il librettista Camille Du Locle, e con il conte Opprandino Arrivabene.¹² Infine Luzzio completò nel volgere di un decennio un monumentale *corpus* in quattro volumi che comprendeva lettere, documenti e materiali inediti in possesso degli eredi del maestro a Sant'Agata.¹³

Con gli anni cinquanta la ricerca verdiana entrò nella sua fase adulta. Dopo la ristampa nel 1951 del corposo volume biografico scritto da Carlo Gatti vent'anni prima,¹⁴ videro la luce a breve distanza due fondamentali contributi di diversa natura: da un lato la monografia redatta da Massimo Mila, un'aggiornata rielaborazione della tesi di laurea del musicologo torinese centrata

Forni, 1968 («Bibliotheca musica Bononiensis», v/23); il volume è diviso in due parti: la prima contiene una selezione di circa quattrocento lettere desunte dai copialettere di Verdi, un insieme di quaderni contenenti appunti, copie e indici di alcune delle corrispondenze del musicista, mentre la seconda comprende in una corposissima appendice materiale epistolare non compreso nei copialettere.

⁹ FRANZ WERFEL, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Paul Zsolnay, 1924, 1930² (lo si legga nella recente trad. italiana di Willy Dias: *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Milano, Corbaccio, 2001). In lingua tedesca è meglio dimenticare il titolo del musicologo nazista e mistificatore HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam, Athenaeon, 1932.

¹⁰ Tra i più significativi citiamo: FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, University Press, 1930; JOHN FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi. His Life and Works*, London, William Heinemann, 1931, 1962² (trad. it. parziale: Milano, Longanesi, 1950); DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent, 1940; rist. ampl., *ivi*, 1973.

¹¹ *Giuseppe Verdi Briefe*, a cura di Franz Werfel, Berlin, Paul Zsolnay, 1926; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani (pseud. di Aldo Oberdorfer), Verona, Mondadori, 1941; Milano, Rizzoli, 1951²; rist. ampl. a cura di Marcello Conati, 1981, 2001³; in seguito apparvero le *Letters of Verdi*, a cura di Charles Osborne, London, Gollancz, 1971.

¹² JACQUES GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, «Rivista musicale italiana», xxxv, 1928, pp. 1-28, 171-197, 519-552 (contiene un centinaio di lettere scritte ai coniugi Escudier tra il 1847 e il 1877 e conservate presso la Bibliothèque de l'Opéra); Id., *Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle*, «La revue musicale», x/5, 1929, pp. 97-112; x/7, 1929, pp. 25-37 (offre una selezione di cinquanta lettere e di altri documenti da Verdi e Giuseppina a Du Locle nel decennio 1866-1876); *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931. Dello stesso anno è inoltre la testimonianza documentaria *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931.

¹³ ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia/Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947 («Studi e documenti», 4); le collezioni di lettere più imponenti sono quelle indirizzate dal musicista e da Giuseppina Strepponi ai fratelli Cesare e Giuseppe De Sanctis, ad Arrigo Boito e al politico bussetano Giuseppe Piroli. Di poco posteriore è il titolo di UMBERTO ZOPPI, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

¹⁴ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931; rist. *Verdi*, Milano, Mondadori, 1951, 1981².

sulle peculiarità dell'arte drammatica di Verdi apparsa negli anni trenta,¹⁵ dall'altro il mastodontico studio di Franco Abbiati che, come Gatti, poté avere accesso a fonti epistolari, autografi musicali e materiale documentario conservati nella tenuta di Sant'Agata e attualmente in gran parte inaccessibili.¹⁶ Se i titoli di Gatti e Abbiati, a dispetto della loro pretesa di completezza, conservano ancora le molte 'manipolazioni' incoraggiate in vita dallo stesso compositore, toccò alla fondamentale biografia di Frank Walker il compito di sfatare alcuni dei miti più duri a morire,¹⁷ seguita l'anno successivo dal volume di George Martin.¹⁸ Nell'opera di tutela e di diffusione dell'opera verdiana un ruolo chiave fu infine svolto dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, fondato nel 1959 dal compositore e critico musicale Mario Medici allo scopo di valorizzare la ricerca musicologica sul compositore. Fin dalla sua nascita infatti l'istituzione si è distinta per l'intensissima attività di ricerca e, attraverso una pluralità di organi editoriali, ha prodotto nei suoi primi vent'anni di esistenza dieci numeri del «Bollettino Verdi», raccolti in quattro volumi ognuno dedicato a un'opera specifica (*Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Ernani*), cinque numeri di «Quaderni»,¹⁹ e tre volumi di atti di convegno.²⁰

Soltanto negli ultimi quattro decenni la ricerca verdiana si è soffermata sugli autografi del musicista; a differenza delle partiture di proprietà dell'editore Ricordi, il materiale preparatorio (schizzi, stesure incomplete oppure abbozzi continuativi) ha avuto infatti ben difficile reperibilità, dal momento che gli eredi del compositore hanno ostacolato a lungo la pubblicazione dei documenti in loro possesso – basti pensare che l'edizione in facsimile dell'abbozzo continuativo del *Rigoletto* è stata licenziata soltanto nel quarantesimo anniversario della morte di Verdi. Uno dei primi studi a utilizzare in modo fruttuoso l'ingente quantità di documenti venuti nel frattempo alla luce fu la robusta biografia di Julian Budden, fondamentale caposaldo della riconsiderazione in

¹⁵ MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; vers. ampl.: *Verdi*, 1958. Dello stesso autore sono *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978² e il volume *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, che include numerosi saggi scritti in precedenza (rist. *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Rizzoli, 2000).

¹⁶ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. Una più agile consultazione biografica di quel periodo è rappresentata dai titoli di EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951; rist. Milano, Baldini & Castoldi, 2001; GIOVANNI CENZATO, *Itinerari verdiani. La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria*, Parma, Fresching, 1949; rist. *Itinerari verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

¹⁷ FRANK WALKER, *The Man Verdi*, London, Dent, 1962; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1982; trad. it. di Franca Medioli Cavara: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, 2005³.

¹⁸ GEORGE MARTIN, *Verdi. His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead & co., 1963.

¹⁹ A differenza dei primi quattro numeri, pubblicati fra il 1963 e il 1971, che hanno focalizzato la loro attenzione su singole opere (*Il corsaro*, *Gerusalemme*, *Stiffelio* e *Aida*), le ultime tre uscite sono caratterizzate da un approccio più ampio: «Messa per Rossini». *La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, 1988, n. 5; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Atti del convegno «Ah, la paterna mano» dedicato ai cent'anni di Casa Verdi* (Milano, 27 maggio 1999), a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, 2002, n. 6; *Giuseppe Verdi. Le lettere genovesi*, a cura di Roberto Iovino e Raffaella Ponte, 2013, n. 7.

²⁰ *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani* (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 31 luglio-2 agosto 1966), a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; «Don Carlos» / «Don Carlo». *Atti del II. congresso internazionale di studi verdiani* (Verona, Castelveccchio-Parma, Istituto di studi verdiano-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969), a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972), a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974. Tra i convegni organizzati dall'Istituto negli anni settanta ricordiamo: «*I vespri siciliani*» di Verdi, in collaborazione con il Teatro Regio di Torino in occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro Regio (Torino, Piccolo Regio-Palazzo Madama, 7-11 aprile 1973); *Verdi in America. «Simon Boccanegra»*, *Verdi in the world*, in collaborazione con il Lyric Opera di Chicago (Chicago, Civic Theatre-University of Chicago, 18-25 settembre 1974).

tempi moderni della figura e dell'attività verdiana,²¹ contornato da una vasta quantità di validissimi contributi che hanno finalmente iniziato a esplorare gli aspetti più disparati della sua produzione musicale: dallo sforzo di catalogazione bibliografica intrapreso in particolare da Cecil Hopkinson,²² Martin Chusid,²³ Elvidio Surian²⁴ e Marcello Conati²⁵ ai numerosi saggi sulla poetica e le singolarità drammatico-musicali delle opere (si vedano soprattutto la brillante interpretazione della poetica artistica di Verdi dovuta a Gabriele Baldini, insigne studioso shakespeariano,²⁶ l'articolo sulla drammaturgia verdiana di Fedele D'Amico²⁷ e lo studio sui libretti condotto da Luigi Baldacci),²⁸ dalla fondazione nel 1976 dell'American Institute for Verdi Studies di New York (che

²¹ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1981; rist. a cura di Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 1992 (I. *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II. *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III. *From «Don Carlos» to «Falstaff»*); trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988. Tra le altre monografie comparse in quel periodo citiamo: CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969; trad. it. di Giampiero Tintori, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975, rist. 2000; GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970; ID., *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, IMI, 1981; WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1982.

²² CECIL HOPKINSON, *Bibliographical Problems Concerned With Verdi and His Publishers*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo* cit., pp. 431-436; ID., *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi (1813-1901)*, 2 voll. (I. *Vocal and Instrumental Works excluding Operas*; II. *Operas*), New York, Broude & Brothers, 1973-1978. Nel medesimo volume che raccoglie gli atti del congresso segnaliamo inoltre i saggi di DAVID LAWTON, *Per una bibliografia ragionata verdiana*, pp. 437-442; MARCELLO PAVARANI, *Per una bibliografia e documentazione verdiana*, pp. 446-451; OLIVER STRUNK, *Verdiana alla Biblioteca del Congresso*, pp. 452-457 (orig. in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, Norton, 1974, pp. 192-200); GIAMPIERO TINTORI, *Bibliografia verdiana in Russia*, pp. 458-463. Per un aggiornamento del catalogo si veda MARIA ADELAIDE BACHERINI BARTOLI, *Aggiunte, integrazioni e rettifiche alla «Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi» di Cecil Hopkinson. Edizioni verdiane nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 110-135.

²³ MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, Boonin, 1974. Curato dallo stesso autore è anche un corposo compendio omnicomprendente sui diversi aspetti della figura e della produzione musicale verdiana, WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York-London, Norton, 1980.

²⁴ ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani. Appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)*, «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp. 305-329. Per gli aggiornamenti successivi si consultino le bibliografie edite nei numeri della rivista «Studi verdiani».

²⁵ MARCELLO CONATI, *Bibliografia verdiana. Aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi* cit., pp. 546-568. L'autore, uno degli studiosi verdiani più prolifici, ha curato inoltre due importanti raccolte documentarie: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980 (rist. Torino, EDT, 2000); ID., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

²⁶ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 1982²; rist. 2000; sull'argomento si veda FABRIZIO DELLA SETA, *Abitare la battaglia thirty years after*, «Studi verdiani», 15, 2000-2001, pp. 16-28.

²⁷ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, «Analecta musicologica», XI, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-289. Di eguale importanza nello studio della drammaturgia verdiana sono anche: *Tornando a «Stiffelio». Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

²⁸ LUIGI BALDACCÌ, *Libretti d'opera*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 151-176; nel capitolo successivo, lo studioso allarga il campo delle sue riflessioni a problemi fondamentali di drammaturgia (*Padri e figli*, p. 177-202). Tra gli altri studi notevoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta occorre citare: PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, che offre un'analisi della poetica verdiana condotta attraverso l'epistolario; LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 («Berliner Studien zur Musikwissenschaft», 15), in cui si attua un confronto tra la drammaturgia delle opere giovanili

pubblica dallo stesso anno una regolare «Newsletter») alla nascita nel 1982 del periodico «Studi verdiani»;²⁹ dall'avvio della pubblicazione completa della corrispondenza a cura dell'Istituto nazionale di studi verdiani³⁰ fino all'impresa editoriale iniziata nel 1983 congiuntamente dagli editori Ricordi e The University of Chicago Press che prevede l'edizione critica dell'intera produzione musicale del compositore.³¹

Dagli anni novanta la popolarità di Verdi non ha conosciuto alcun calo: quasi tutti i titoli del suo catalogo hanno ormai goduto di riprese moderne e continuano ad attirare fresca e rinnovata attenzione. La quantità di saggi pubblicati ha raggiunto vette insuperate, circostanza favorita sen-

di Verdi e le loro fonti; JOSEPH KERMAN, *Verdi's Use of Recurring Themes*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; rist. Oxford, Oxford University Press, 1990 (trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993); DAVID R. B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

²⁹ Pubblicata con cadenza annuale (il numero più recente è il 23, datato 2012-2013), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento, più una sezione dedicata alla discografia verdiana. L'attività congressuale dell'Istituto negli anni Ottanta e Novanta si è distinta per il suo spiccato dinamismo: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima di «Rigoletto» in edizione critica* (Wien, Österreichische Gesellschaft für Musik, 12-13 marzo 1983), a cura di Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Ricordi, 1987; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi* (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito», 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996; tra i convegni e le mostre organizzate dall'ente ricordiamo: «*Ernani*» ieri e oggi, in collaborazione con il Teatro Comunale e il Comune di Modena (Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984); «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Teatro Regio, 28 settembre-31 dicembre 1994 (la mostra si è poi spostata in varie città d'Europa, Sud America ed Egitto). Una ulteriore collana con intenti più divulgativi, «I quaderni del Festival Verdi», in collaborazione con la Fondazione Teatro Regio di Parma, ha prodotto sinora cinque titoli (l'ultimo, dedicato a *Un ballo in maschera*, è uscito nel 2011).

³⁰ Al momento l'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma ha pubblicato il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa e Marisa Di Gregorio Casati, 1988 (primo volume della corrispondenza tra Verdi e l'editore per un totale di duecentocinquanta lettere); *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi e Marisa Di Gregorio Casati, 1994 (comprende trecentosessanta documenti tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, 2010, (con più di trecentocinquanta tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1853)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, 2001 (contiene centoundici lettere); *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, 2003 (un altro centinaio di lettere); *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesisio, 2008, che offre oltre duecentotrenta documenti riguardanti lo scambio epistolare intrattenuto da Verdi con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi tra il 1844 e il 1876. L'ultimo volume, fresco di stampa, è il *Carteggio Verdi-Morosini*, a cura di Pietro Montorfani, 2013: duecento lettere conservate a Sant'Agata, al Museo teatrale alla Scala e all'Archivio di Stato del Cantone Ticino a Bellinzona, che attestano il lungo rapporto del compositore (dal 1842 fino alla morte) con la famiglia Morosini, a cominciare dalla madre Emilia, grande sostenitrice del mito verdiano, per continuare con le figlie Giuseppina, Annetta, Carolina e Cristina.

³¹ *The Works of Giuseppe Verdi / Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-. Al momento sono stati pubblicati tredici volumi di opera e tre di altre composizioni (*Nabucodonosor*, *Ernani*, *Attila*, *Alzira*, *Giovanna d'Arco*, *I Masnadieri*, *Macbeth*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, a cui si aggiungono *Messa di Requiem*, *Quartetto e Inni*); manca ancora all'appello tutta la stagione creativa che inizia con *Les Vêpres siciliennes*, per la quale si può ricorrere alle edizioni Ricordi (molte di esse disponibili nelle meritorie ristampe in facsimile di Dover) delle partiture d'orchestra (*Simon Boccanegra* nella versione 1881, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo* nella versione italiana «valevole per l'edizione in 4 e 5 atti», *Aida*, *Otello*, *Falstaff*).

za dubbio dalla ricorrenza nel 2001 del centesimo anniversario della morte,³² toccando i lati ancora poco esplorati della personalità e dell'attività del compositore.³³ Con la creazione del Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», l'Istituto nazionale di studi verdiani ha potuto attrarre una schiera di musicologi di alto livello – basti citare i nomi di Roger Parker³⁴ e Marco Beghelli³⁵ – aprendo anche a tematiche più attuali con la vincitrice nel 2003, Susanne Rutherford,³⁶ mentre in parallelo ha continuato la sua instancabile attività documentaria attraverso

³² Per avere un'idea del boom editoriale legato all'anniversario basti l'elenco dei seguenti titoli in lingua italiana, che comprendono atti di congresso, cataloghi di mostre, miscellanee di studi e biografie: *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000; *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000; *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000; GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The Autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000; *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale* (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Atti del convegno internazionale* (Menaggio, Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001), a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003; *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001; GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001 (rist. Torino, EDT, 2012); EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS, 2001; *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli, 2001; *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*, a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Marco Marica e Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001. Nei principali paesi europei, invece, la ricorrenza ha prodotto un gran numero di contributi biografici, tra cui occorre segnalare BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000; JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. it. di Giancarlo Brioschi, *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2001); *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001; *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Foleni e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

³³ Tra gli studi più interessanti citiamo: JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. it. di Paolo Russo, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992); ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998) (si vedano in particolare le pp. 342-389, sulle *Vêpres siciliennes*, e 409-456, su *Un ballo in maschera*); GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994); MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993; *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

³⁴ ROGER PARKER, «Arpa d'or dei fatidici vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996. Lo stesso autore ha curato inoltre una miscellanea di studi, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e una compatta guida omnicomprendiva, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

³⁵ MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

³⁶ SUSANNE RUTHERFORD, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013. Il libro è il primo e unico titolo, finora, uscito in lingua inglese e fuori della collana pubblicata dall'Istituto nazionale di studi verdiani.

la pubblicazione in facsimile di autografi musicali del compositore.³⁷ Accanto alla recente comparsa di aggiornati strumenti bibliografici e di prospettiva generale,³⁸ il panorama della ricerca verdiana si è arricchito di originali contributi che hanno sondato i caratteri più originali e vitali della drammaturgia del maestro emiliano – si consultino a tal proposito i volumi firmati da Marcello Conati,³⁹ Pierluigi Petrobelli,⁴⁰ Fabrizio Della Seta,⁴¹ Emilio Sala⁴² e il recentissimo compendio di Anselm Gerhard⁴³ –, mentre ancora un po' arretrato è lo studio critico dei libretti.⁴⁴

Nonostante abbia percorso un cammino irto di ostacoli sulle scene, *Simon Boccanegra* vanta una bibliografia piuttosto ampia, che inizia con vari materiali genetici per entrambe le versioni,⁴⁵

³⁷ *Giuseppe Verdi. «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000; *Giuseppe Verdi-Antonio Somma. Per il «Re Lear»*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, ivi, 2002 (il volume propone la riproduzione, accompagnata dalla trascrizione, delle varie stesure del libretto tanto agognato ma mai musicato dal compositore).

³⁸ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998 («Composer Resource Manuals», 42); rist. London, Routledge, 2012; *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; sul versante divulgativo, in occasione del bicentenario della nascita, si segnala il recente contributo di RAFFAELE MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma Carocci, 2013.

³⁹ MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. In occasione del settantesimo compleanno dello studioso milanese è stato pubblicato poi il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene, tra gli altri, saggi verdiani di Markus Engelhardt, Wolfgang Osthoff, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers e David Rosen.

⁴⁰ PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; vers. it.: *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (il volume raccoglie e rielabora articoli pubblicati in altre sedi dall'autore nel corso di trent'anni di studi). Degni corollari del titolo precedente sono le miscellanee di studi pubblicate in occasione del sessantesimo e settantesimo compleanno dell'illustre musicologo: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000 (con saggi di Julian Budden, Marcello Conati, Fabrizio Della Seta, Gilles de Van, Sieghart Döhring, Markus Engelhardt, Anselm Gerhard, Michele Girardi, Sabine Henze Döhring, Carlo Matteo Mossa, Wolfgang Osthoff, Roger Parker, Sigrid Wiesmann); *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002 (con saggi verdiani di Luisa Cymbron, Emanuele Senici, Arrigo Quattrocchi, Marco Marica, David Rosen, Gloria Staffieri).

⁴¹ *Giuseppe Verdi. L'uomo e le opere*, CD-rom a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998; FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (trad. inglese: *Not Without Madness: Perspectives on Opera*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012 il testo riunisce saggi e articoli apparsi in precedenza su riviste specializzate).

⁴² EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EDT, 2008; ed. ampliata: *The Sounds of Paris in Verdi's «La traviata»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 («Cambridge Studies in the Opera»).

⁴³ ANSELM GERHARD, *Giuseppe Verdi*, München, Beck, 2012.

⁴⁴ Le ultime edizioni complete di libretti sono state *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I. *Libretti*; II. *Lettere 1835-1900*). Recentissima è inoltre la pubblicazione di una selezione dell'epistolario verdiano, CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamaio. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005. Il progetto universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, coordinato a livello nazionale da Guido Paduano, ha concentrato parte del suo lavoro sulle fonti della drammaturgia verdiana (cfr. *Shakespeare, Somma, Boito, Verdi. Tre itinerari testuali*, a cura di Fabrizio Della Seta, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, PLUS, 2006, pp. 73-139). Sulle disposizione metriche e la loro funzionalità drammaturgica si può leggere il volume di RITA GARLATO, *Repertorio metrico verdiano*, Venezia, Marsilio, 1998.

⁴⁵ 1813-1963. 150 anniversario della nascita di Giuseppe Verdi. *Autografi dell'archivio Ricordi esposti per l'esecuzione del «Simon Boccanegra»*, [a cura di Alberto Basso], Torino, RAI, 1963; *Simon Boccanegra / Libretto / di Francesco M^a Piave / per musica del / M^o Cav.^{re} Giuseppe Verdi / da comporsi espressamente / pel Gran Teatro della Fe-*



Ritratto di Giuseppe Verdi (1851).

fra cui la «selva in prosa» di Boito.⁴⁶ La versione del 1881 fu commentata da uno fra i più importanti musicologi, Eduard Hanslick – autore del celeberrimo trattato *Del bello musicale* [Vom

nice / nella Stagione di Carnovale e Quadregesima / 1856-57, edizione a cura di Daniela Goldin, in *Simon Boccanegra*, programma di sala, Teatro Comunale di Firenze, 1988, pp. 145-174; il libretto manoscritto si legge *online* nel sito dell'Archivio storico del Teatro La Fenice, dov'è conservato: <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?multimediaType=Archive&id=37335>, e anche la prima versione a stampa (Gattei, 1857): <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ImageView.ashx?multimediaType=Booklet&id=981>.

⁴⁶ GABRIELLA CARRARA-VERDI, «O il Senato... O la Chiesa di S. Siro», «Biblioteca», 70, Busseto, 1975, pp. 171-179. La genesi dell'opera si può leggere nell'affascinante *Carteggio Verdi-Boito* (vedi nota 30). Sulla fonte si può consultare il saggio di DARIO PUCCINI, *Il «Simon Boccanegra» di Antonio García Gutiérrez*, «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 120-130.

Musikalisch-Schönen, 1854] – che vide l'opera a Vienna nel 1882,⁴⁷ mentre in tempi più recenti Marcello Conati si è occupato sia della prima veneziana dell'opera (1857),⁴⁸ sia di una delle poche riprese fortunate di allora.⁴⁹ Lo studioso milanese, prolifico investigatore della biografia verdiana, ha anche pubblicato un prezioso volume (con Natalia Grilli)⁵⁰ dove studia la disposizione scenica dell'opera edita da Ricordi, ivi riprodotta in facsimile,⁵¹ della quale Alessandra Campana approfondisce un importante aspetto che riguarda l'influsso della fantasmagoria sul racconto di Paolo nel prologo.⁵² Il dibattito critico è stato stimolato dal compositore Luigi Dallapiccola, con un saggio breve del 1969,⁵³ che ha trovato interlocutori di alto profilo in Joseph Kerman, su questioni formali, Péter Pál Várnai, sul personaggio di Paolo Albiani, ed Edward G. Cone, il quale ha esaminato le relazioni fra le tonalità dell'opera e il dramma.⁵⁴ Un'introduzione alla partitura della versione rivista, con proposte analitiche di livello, viene dallo specialista James Hepokoski.⁵⁵

La revisione di Verdi e Boito del *Simon Boccanegra* ha favorito una serie di studi importanti che hanno messo in luce il rapporto fra il Verdi del 1857, ancora immerso, sia pure per poco, nei cosiddetti «anni di galera», e quello che stava per tornare in scena con i capolavori dell'estrema maturità, a cominciare dalle riflessioni pionieristiche di Wolfgang Osthoff,⁵⁶ per seguire con due illuminanti contributi sull'evoluzione nella drammaturgia dovuti a Frits Noske⁵⁷ e a Daniela Goldin,⁵⁸ e un saggio importante riguardante la genesi del finale primo proposto da Harry Powers,⁵⁹

⁴⁷ EDUARD HANSLICK, «*Simon Boccanegra*». *Oper von Verdi (Erste Aufführung in Wien 1882)*, in Id., *Aus dem Opernleben der Gegenwart (Der «modernen Oper» III. Theil). Neue Kritiken und Studien*, Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Literatur, 1884.

⁴⁸ MARCELLO CONATI, *Simone Boccanegra*, in Id., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, il Saggiatore, 1983, cap. VIII, pp. 341-418.

⁴⁹ Id., «*Simon Boccanegra*» di Verdi a Reggio Emilia, Reggio Emilia, Edizioni del Teatro municipale «Romolo Valli», 1984.

⁵⁰ MARCELLO CONATI-NATALIA GRILLI, «*Simon Boccanegra*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1993 («Musica e spettacolo»).

⁵¹ DISPOSIZIONE SCENICA / PER L'OPERA / SIMON BOCCANEGRA / DI / GIUSEPPE VERDI / compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala / DA / GIULIO RICORDI, Milano, Ricordi, 1881, ivi, pp. 127-186.

⁵² ALESSANDRA CAMPANA, Il «*Menzognero incanto*»: *sight and insight in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», 13, 1998, pp. 59-87.

⁵³ LUIGI DALLAPICCOLA, *Considerazioni su «Simon Boccanegra»*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, il Saggiatore, 1980, pp. 103-110.

⁵⁴ I contributi sono apparsi in «Studi verdiani», 1, 1982: JOSEPH KERMAN, *Lyric Form and Flexibility in «Simon Boccanegra»*, pp. 47-62; PÉTER PÁL VÁRNAI, *Paolo Albiani. Il cammino di un personaggio*, pp. 63-71; EDWARD G. CONE, *On the Road to «Otello»: Tonality and Structure in «Simon Boccanegra»*, pp. 72-98. Si veda qui la nota 20 per un convegno dedicato al *Boccanegra* tenutosi a Chicago nel 1974.

⁵⁵ JAMES HEPOKOSKI, *An introduction to the 1881 Score*, in *Giuseppe Verdi «Simon Boccanegra»*, a cura di Nicholas John, English National Opera Guide n. 32, London-New York, Calder, 1985, p. 13-26.

⁵⁶ WOLFGANG OSTHOFF, *Die beiden «Boccanegra»- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk*, «Analecta musicologica», Band 1: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte I, a cura di Paul Kast, Köln und Graz, Böhlau Verlag, 1963, pp. 70-89.

⁵⁷ FRITS NOSKE, «*Simon Boccanegra*»: *una trama, due drammi* [*Simon Boccanegra*: one plot, two dramas, 1977], in Id., *Dentro l'opera cit.*, pp. 233-260.

⁵⁸ DANIELA GOLDIN, «*Simon Boccanegra*» da Pieve a Boito, e la drammaturgia verdiana in EAD., *La vera fenice*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 283-334.

⁵⁹ HAROLD S. POWERS, «*Simon Boccanegra*» 1.10-12: *a generic-genetic analysis of the Council Chamber Scene, «19th-Century music»*, XIII/2, 1989, pp. 101-128 (lo si legga in questo volume, nella versione aggiornata del 1991, alle pp. 35-65). Dello stesso autore si veda inoltre *The «laughing chorus» in context*, in *Verdi: «Simon Boccanegra»*, a cura di Nicholas John, English National Opera Guide, n. 40, London-New York, Calder, 1989, pp. 23-40.

fino a un esteso confronto a tutto campo operato da Andreas Sopart,⁶⁰ per chiudere con una esauriente monografia di carattere documentario in lingua tedesca.⁶¹

Julian Budden, che ha avuto il merito di promuovere un'esecuzione della prima versione dell'opera presso la BBC, si è occupato sia del personaggio di Jacopo Fiesco,⁶² sia del *Simon Boccanegra* andato in scena a Venezia nel 1857 in relazione con l'opera italiana del suo tempo,⁶³ mentre Antonio Rostagno ha approfondito aspetti di prassi esecutiva.⁶⁴

Verdi e Boito si erano concentrati anche sullo storico primo doge di Genova, figura oltremodo interessante che spicca in una documentata monografia.⁶⁵ E se lo studio critico più recente sull'opera si deve a Anselm Gerhard,⁶⁶ la nostra rassegna sarebbe incompleta, tuttavia, se non segnalasse il punto di partenza dell'odierna *Boccanegra-Renaissance* in una indimenticabile incisione discografica del capolavoro verdiano nella versione del 1881 diretta da Claudio Abbado.⁶⁷ L'opera aveva debuttato alla Scala nel 1971, e rimase nel repertorio del teatro milanese fino al 1982. Su YouTube è reperibile la registrazione video trasmessa in mondovisione nel 1978:⁶⁸ si raccomanda, in particolare, l'introduzione del regista dello spettacolo, Giorgio Strehler, un'emozionante lezione di teatro, cultura e civiltà.

⁶⁰ ANDREAS SOPART, *Giuseppe Verdis «Simon Boccanegra» (1857 und 1881): eine musikalisch-dramaturgische Analyse*, «Analecta musicologica», 26, 1988. Della revisione di *Boccanegra* trattano anche le tesi dottorali di CLAIRE JANICE DETELS, *Giuseppe Verdi's «Simon Boccanegra»: a comparison of the 1857 and 1881 version*, University of Washington, PhD., 1982 (Ann Arbor, UMI, 1982) e di ALEXIX CATALANO, *I due Simoni: revision as recharacterization*, Brandeis University, PhD., 2000; questo aspetto viene inquadrato in un più ampio contesto nella tesi di laurea di FRANCESCO GALA, *L'evoluzione del pensiero etico e politico di Verdi attraverso l'esame delle opere con revisione: «Macbeth», «La forza del destino», «Simon Boccanegra»*, Facoltà di musicologia dell'Università degli studi di Pavia, 2005.

⁶¹ CHRISTIAN SPRINGER, *Giuseppe Verdi: «Simon Boccanegra»: Dokumente, Materialien, Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen*, Wien, Praesens, 2008.

⁶² JULIAN BUDDEN, *The vocal and dramatic characterization of Jacopo Fiesco*, «Studi verdiani», 10, 1994-1995 [1996], pp. 67-75.

⁶³ ID., «*Simon Boccanegra*» (First Version) in Relation to Italian Opera of the 1850's, in *Verdi-Studien* cit., pp. 11-32.

⁶⁴ ANTONIO ROSTAGNO, *Eseguire le opere di Verdi ieri. Intorno al «Simon Boccanegra»*, in *Verdi 2001* cit., II, pp. 759-786.

⁶⁵ GIOVANNA PETTI BALBI, *Simon Boccanegra e la Genova del '300*, Genova, Marietti, 1991; rist.: Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995.

⁶⁶ ANSELM GERHARD, *L'arte della fisionomia vocale. Profili melodici in «Simon Boccanegra»*, «Studi verdiani», 23, 2012-2013, pp. 71-82; sui questioni di personaggi e ruoli è imperniato il saggio di JULIA RANDEL, *The name of the Daughter: the role of Amelia / Maria in «Simon Boccanegra»*, «Verdi Forum», 28-29, American Institute for Verdi Studies, pp. 8-20.

⁶⁷ GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*; Freni, Cappuccilli, Carreras, Ghiaurov, Van Dam, Foiani; Coro e orchestra del Teatro alla Scala; Maestro del coro: Romano Gandolfi; Claudio Abbado [direttore], [Hamburg], Deutsche Grammophon, 1977, 2 CD.

⁶⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=s89cFWVDGeE> (prologo e atto I); <https://www.youtube.com/watch?v=zctoMumwRrg> (atti II e III). Tracce di quella messa in scena si ritrovano anche nel numero dedicato al *Boccanegra* dell'«Avant-Scène Opéra», 19, 1979 (rist. 1994), con scritti di Abbado, un'intervista a Strehler, e un commento musicale alla partitura di Gilles de Van.



SIMONINO BOCCANEGRA

Simonino Boccanegra; da Galleria storica dell'Italia, Firenze, David Passigli, 1845.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Simone torna a Venezia, ma rifatto...

È con un poco di affanno che gli anni ottanta dell'Ottocento si affacciano alla Fenice: da una parte spicca in bella evidenza la presenza di Wagner, in quel periodo a Venezia, dove rimase fino alla morte. L'anno 1882, che aveva visto sulle scene *Lohengrin*, *La favorita*, *L'africana* e *Margherita* di Ciro Pinsuti si conclude – dopo la lunga pausa primaverile, estiva ed autunnale – con gli insegnanti e gli studenti del Liceo-Società Musicale Benedetto Marcello che eseguono la *Sinfonia* giovanile del compositore tedesco nelle Sale Apollinee, in un concerto dedicato a Cosima cui partecipò Franz Liszt, padre della suddetta e quindi suocero di Wagner. Il compositore scomparve il 13 febbraio del 1883 a Ca' Vendramin Calergi, e in suo onore la compagnia di Angelo Neumann eseguì nell'aprile con proprie masse e con propri interpreti alla Fenice l'intero *Ring des Nibelungen*.

Al di là della risonanza dell'evento e della sua importanza storica è opportuno sottolineare come esso coincida con un periodo di chiusura del teatro, anche per necessità di restauri. La riapertura si avvia lentamente nel dicembre 1884 - febbraio 1885 con un numero basso di recite, molto modesto per una stagione di carnevale-quaresima: solo trenta serate all'insegna del risparmio. La cronologia degli spettacoli registra lo schietto successo del *Profeta* di Giacomo Meyerbeer (dodici serate), come pure la buona tenuta della *Gioconda* di Ponchielli (tredici serate). Oltre alla tradizionale cavalcina, la festa da ballo sempre presente nei giorni focali del carnevale, si registrano tre serate di *Simon Boccanegra*, gloria del Teatro La Fenice dove aveva debuttato nel 1857, presentato questa volta nella nuova versione scaligera riveduta da Arrigo Boito e notevolmente modificata da Giuseppe Verdi.

Proviamo a ripercorrere le vicende che avevano condotto a queste scelte. Il 21 giugno 1884 Carlo D'Ormeville, su carta intestata della «Gazzetta dei teatri» di cui era direttore dal 1877, rivolgendosi confidenzialmente a Giovanni Lazzari, direttore anziano, sonda il terreno: «Ma dunque questa Fenice rimarrà sempre eternamente chiusa? E questo *Excelsior* non si potrà dunque darlo? [...] Possibile che uno dei più belli ed eleganti teatri d'Italia abbia a tacere per tanto tempo?». ¹ La risposta è tempestiva, il giorno successivo: «Riscontro alla preg. sua 21 corr. Pur troppo la Fenice continua a dormire, sempre in attesa che il Municipio disponga di un concorso. Fin oggi nulla si deliberò e pare vi sia anche poca buona volontà per l'avvenire». Ancora una volta quindi le attività del teatro sono strettamente legate a quelle della città: senza un aiuto municipale anche i palchettisti, che certamente poveri non sono, non possono permettersi una stagione adeguata alla tradizione della Fenice. Risulta presto evidente che le voci che circolano sono ben informate, e perciò ci sorprendiamo nel leggere la proposta avanzata un mese dopo dagli impresari Pessina e Trevisan:

¹ Questo documento e tutti gli altri citati nel testo sono conservati nella busta 'Spettacoli' n. 475 conservata nell'Archivio storico del Teatro La Fenice.

la ripresa del tanto celebrato ballo *Excelsior*, per nulla nuovo visto che aveva esordito alla Scala tre anni prima, che viene spacciata come fosse un'idea originale. Il nostro stupore conferma la diffidenza che la stessa Fenice nutrirà nei confronti dei poco accorti imprenditori.²

Ben più navigato è D'Ormeville, che torna sulle sue proposte presentandole quasi come ragionamenti teorici tra amici, e non veri e propri sondaggi sulla conduzione dell'impresa:

Con 80.000 noi potremmo dare opera grandiosa come *Tannhauser*, *Re di Lahore* e simili. Con 110.000 opera di repertorio e gran ballo di repertorio come *Messalina* od *Excelsior*, somme minori, a voler fare preventivi ragionati e ragionevoli, non possono assolutamente bastare.³

Ed è proprio D'Ormeville il 13 settembre a introdurre nel complesso gioco delle proposte teatrali la ripresa del *Profeta* – titolo che peraltro aveva già trentacinque anni sul groppone ed era stato rappresentato alla Fenice nel 1855, sei anni dopo la prima parigina del 1849 – con un preventivo attestato su una spesa minima di 80.000 lire. Per qualcosa di meno invece Giovanni Roggia si dice disposto a rispolverare gli *Orazi e Curiazi* di Saverio Mercadante e il ballo *Brama*, presentato come l'unica vera e valida alternativa all'*Excelsior*. Passano un paio di settimane e il primo ottobre Luigi Madonini presenta un progetto per le oramai sicure trenta rappresentazioni (oltre non si andrà) «delle due grandiose opere-ballo *Gioconda* del M° Ponchielli e *Mefistofele* del M° Boito, ed una terza opera di repertorio da destinarsi», e anche qui la direzione della Fenice rifiuta la proposta. L'ultima *avance* di D'Ormeville a Lazzari risale invece al 17 ottobre 1884, quando l'astuto (ma questa volta non del tutto accorto) uomo di teatro avanza un'ulteriore schema di contratto:

Per mostrarle quale e quanto sarebbe il nostro vivo desiderio di combinare l'affare della Fenice, eccomi a farle a nome del sig. Rosani un nuovo progetto. 1) Il sig. Rosani si obbliga di dare non meno di trenta rappresentazioni con tre opere-ballo, la prima delle quali *Il Profeta*. Le altre sarebbero scelte di comune accordo con la direzione e si propongono fin d'ora *Carmen*, *Tannhauser*, o simili. 2) la direzione del teatro assume a tutto suo carico i seguenti articoli: orchestra, coro, gaz, stufe, macchinismo, tassa, spese serali. 3) Il sig. Rosani dal canto suo rinuncia interamente alla dote e non reclama dalla direzione alcun compenso pecuniario.

Il tentativo si rivela ingenuo, dal momento che pur a fronte della rinuncia alla dote teatrale prevede un tale carico di spese da addossare alla proprietà del teatro da renderlo più oneroso almeno di un'altra proposta da poco giunta alla direzione, quella di Piontelli. Le trattative proseguono dunque con quest'ultima impresa, anche se il primo contratto proposto per la firma si rivela incompleto:

Riunitasi oggi la Società per la firma del contratto da Lei già segnato, ha trovato che all'art. 1 che determina le opere ballo da rappresentarsi vi è incertezza nella seconda opera, che era già sin dai primordi definitivamente fissata e siccome desiderasi che questo secondo spartito sia stabilito così le si fa speciale invito di rettificare in detto senso l'articolo, fissando in via definitiva il secondo, e possibilmente il terzo spartito fra i seguenti: *Gioconda*, *Mefistofele*, *Dejanice*, *Boccanegra*. Escluso il *Re di Laore*.⁴

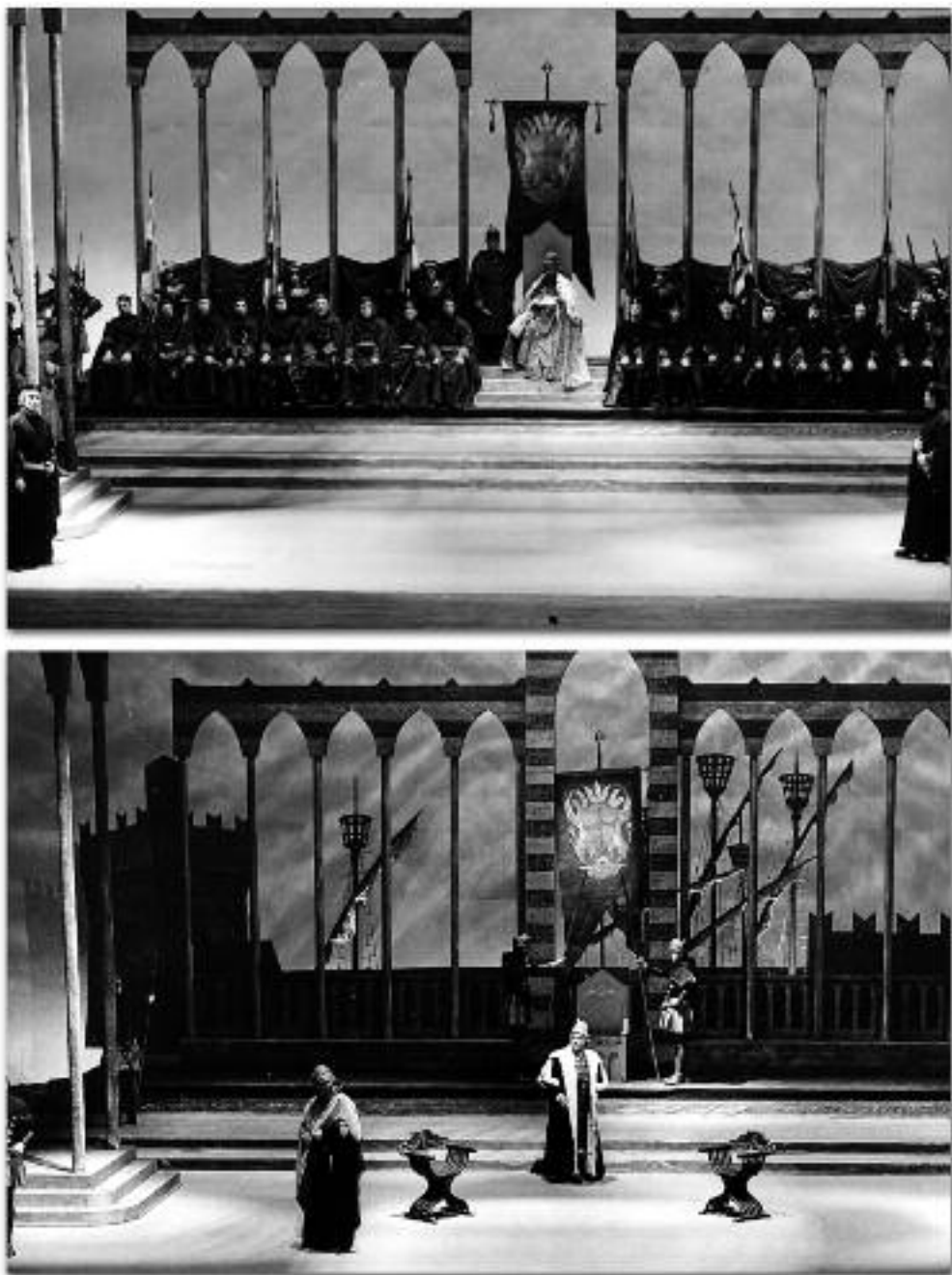
² «*Excelsior!* Ecco il grandioso Ballo che i sottoscritti propongono di dare nel p. v. Carnevale, a terminare circa febbraio 1885. Il Cav. Manzotti promette fare qualche intervista a Venezia. Coreografi e riproduttori sarebbero Raffaele e Rinaldo Rossi, Luigi Tuzza istruttore delle ragazzine e dei tramagnini»; Pessina e Trevisan a Lazzari, 14 agosto 1884.

³ Ormeville a Lazzari, 19 agosto 1884.

⁴ Lazzari a Piontelli, 13 novembre 1884.



Simon Boccanegra, versione 1881: finale del prologo (in alto) e dell'atto I (in basso); regia di Augusto Cardì, scene della ditta Ercole Sormani. Allestimento del Teatro La Fenice, 1950. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra, versione 1881: finale dell'atto I (in alto) e dell'atto III (in basso); regia di Renzo Frusca, scene di Enzo Dehò. Allestimento del Teatro La Fenice, 1964. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'impresario non può che accondiscendere: l'orchestra sarà composta da sessanta professori, il coro misto da altrettanti elementi più dodici ragazzi; come direttore d'orchestra, sempre più spesso determinante nelle trattative, si converge su Emilio Usiglio; la dotazione è ristretta a 60.000 lire, che però verranno versate più rapidamente in sole quattro rate contro le tradizionali sei: un evidente bisogno di liquidità. Disponendo di trentatré palchi in terzo ordine e almeno otto negli altri

la sottoscritta impresa si riserva il diritto, qualora condizioni speciali glielo permettano, di ampliare il progetto sostituendo all'opera *Il profeta* il grandioso ballo *Pietro Micca* del coreografo cav. Manzotti, ferma sempre l'opera *Gioconda* che in detto caso servirebbe d'apertura della stagione, oltre due altre opere da destinarsi.⁵

Tutto sembra oramai andare per il verso giusto, ma una lettera di Rosani, l'impresario rappresentato da D'Ormeville, giunge sul tavolo del presidente agli spettacoli, tossica come il veleno di Paolo Albiani e profetica, dal momento che gli avvenimenti prenderanno quella piega:

Ora che pare non si aprirà quest'anno la Fenice, voglio comunicarle le mie idee sul conto degli aspiranti, ciò che non feci prima per delicatezza.

Trevisan avrebbe fatto peggio di Brunello e Morini perché non andava coll'*Excelsior* neppure in scena. Madonini terminava a san Servolo, l'avrei garantito.

Piontelli lesina troppo per poter condurre teatri di primo ordine: si informi presso la direzione del Regio di Torino, che non lo volle accettare fra i concorrenti. È noto come lo scorso anno al Filarmonico di Verona diede la *Figlia del Reggimento*, opera che non si dà più neanche nei teatri di 3° ordine, e più eloquente parli l'assieme dello spettacolo ora dato a Treviso.

Anch'io avrei potuto presentare un progetto con 60.000 lire con artisti come il tenore De Negri, ma ho troppo buon senso e tatto per far ciò, e ne dò prova col rammentarle che alla Fenice invece del De Santis, che mi costò 14.000, avrei potuto portare il tenore Dellò che l'autunno aveva cantato la *Gioconda* a Treviso. [...] Se l'anno venturo codesto Municipio darà una sovvenzione possibile per dare un grande spettacolo, verrò io stesso costì a presentare un progetto da non temere concorrenza alcuna.⁶

L'impresa Piontelli tempesta letteralmente la Fenice di informative volte a dimostrare la sua abilità e competenza, troppo fitte per non destar sospetti: «jersera forza destino successione stupendamente Leonardi Pozzi Salmasi. ritardo scrivere studiando soddisfare vostri desideri terza opera fermo sempre profeta gioconda telegrafatemi nomina violinista liceo» (23 novembre) e ancora «ieri sera prima boccanegra grande successo piaciuta moltissimo musica esecuzione perfetta teatro rigurgitante» (novembre), scritte da Alessandria, dove Piontelli stava concludendo la stagione autunnale.

Nonostante questi evidenti segnali di insicurezza, il teatro apre puntualmente la sera di Santo Stefano, davanti a un pubblico festante: sono in sala un migliaio di persone, speranzose in una stagione che, seppur assai più breve del solito (trenta recite si davano in una stagione primaverile, non di carnevale quaresima!), sembrava promettere serate di qualità. Speranza vana, tant'è che già il 29 dicembre 1884 la proprietà redarguisce severamente l'impresa: «il vestiario fornito dalla ditta Successori Vicinelli per l'opera *Il profeta* lasciò molto a desiderare, provocando la critica della stampa in generale e la manifesta disapprovazione del pubblico», per cui si chiede di far verificare alla direzione del teatro gli abiti prima dell'andata in scena di *Gioconda*, onde evitare strascichi fastidiosi.

⁵ Contratto del 19 ottobre 1884.

⁶ Rosani a Lazzari, Milano 22 ottobre 1884.

Che l'andamento delle serate continui a preoccupare è d'altronde confermato dalla pesante presa di posizione di Ricordi, che in un telegramma del 15 gennaio pone condizioni ben precise:

Quantunque sembrami strano pubblico preferisca nomi nuovi incerti a nomi celebri arte pure apprezzando fattemi considerazioni accetterei nome nuovo quando direzione maestro e nostro rappresentante potessero darmi completa garanzia. caso diverso non posso permettere ulteriori scandalose recite intanto escludo assolutamente De Rizzi. Ricordi.

Lazzari corre immediatamente ai ripari riprendendo severamente l'impresa:

Dopo l'audizione della prova di iersera dell'opera *Gioconda* e sentito il parere di persone competenti relativamente alla prima donna sig. Emma De Rizzi, considerato che dopo l'insuccesso della prima rappresentazione di detta opera, massime nella parte della protagonista, conviene esser molto cauti e severi per non compromettere l'esito dello spartito [...], la direzione scrivente pur apprezzando nella sig.ra De Rizzi la bellissima voce, non la trovò in tutto adatta all'importante parte e quindi non la può accettare, ed invita codesta impresa a voler sostituire con altra prima donna che offrendo maggiori garanzie tanto dal lato musicale che da quello drammatico possa assicurare maggiormente l'esito dello spettacolo.⁷

Le 'persone competenti' alle quali fa riferimento Lazzari gravitano comunque nell'area veneziana e in quella del Liceo musicale: da rapporti non ufficiali scopriamo il ruolo avuto dal maestro Errera che

richiesto dai presenti di dire le sue impressioni, riflette che quantunque trovandosi nella prima donna sig.ra De Rizzi bellissima voce intonata, riscontra in essa deboli le noti medie e basse e la trova troppo fredda nel sceneggio. Conclude quindi che non può essere la donna che sarebbe richiesta per rimontare uno spettacolo in cui deve essere la protagonista.⁸

Siamo dunque di fronte a delle avvisaglie molto leggibili di un possibile e probabile insuccesso del *Simon Boccanegra*: nel foglio del 10-11 febbraio 1885 «Il secolo» annuncia l'insuccesso del lavoro verdiano, andato in scena l'8 febbraio: «Anche alla Fenice di Venezia le cose vanno a rotoli. Dopo il fiasco della *Gioconda*, malmenata dall'esecuzione, fece fiasco anche il *Simon Boccanegra*, dandosi col baritono Sivori, il tenore De Negri e la Pierson». Da una parte la valutazione del giornale è certamente malevola ed eccessiva, e non è probabilmente sbagliato leggerne anche le risultanze del mancato accordo con D'Ormeville (come abbiamo visto figura influente del giornalismo milanese), dall'altra vero è che uno schietto ed indiscutibile successo avrebbe messo a tacere ogni mugugno. La Fenice reagisce comunque con la richiesta di una rettifica formale:

Onorevole direzione del giornale Il Secolo Milano 13 febb 1885

Lo scrivente in data 13 corr. ore 4 pom. spedisce a codesta direzione un telegramma a rettifica di un cenno comparso sul giornale, relativo all'andamento degli spettacoli di questo teatro La Fenice del seguente tenore: «Ci corre l'obbligo pregarla rettificare inesatte notizie riguardanti nostro teatro Fenice inserite 10-11 febbraio. *Gioconda Profeta* applauditissimi, egualmente esecuzione *Boccanegra*. Stagione proceduta regolarmente compie domenica 15 suo corso con nostra soddisfazione».⁹

La realtà emerge anche dalle carte amministrative: il capolavoro verdiano approda sulle scene a sole sei serate dalla conclusione della stagione, come d'altra parte sempre era stato per tutti i la-

⁷ Lazzari a Piontelli, 20 gennaio 1885.

⁸ Appunto di Lazzari, 19 gennaio 1885.

⁹ Minuta di Lazzari, 11 febbraio 1885.



Simon Boccanegra, versione 1881: finale dell'atto I (in alto) e dell'atto III (in basso); regia di Sandro Bolchi, scene e costumi di Mischa Scandella. Allestimento del Teatro La Fenice, 1970. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra, versione 1881: atto I.7 (in alto), e atto III.1 (in basso); regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Ezio Frigerio. Allestimento del Teatro alla Scala, ripreso a Venezia nel 1981. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra, versione 1881: regia, scene e costumi di Pier'Alli. Allestimento del Teatro La Fenice e del Teatro comunale di Genova, 1991. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

vori del compositore di Busseto al loro primo apparire, e questa condizione impedisce ovviamente il ripetersi di un consolante numero di repliche. È anche vero però che tre sole recite non possono fare a meno di mostrare una reale difficoltà; l'incasso modesto anche della prima serata induce a credere a una qualche difficoltà a condividere entusiasticamente un titolo particolare, forse più sofferto, più 'intimo' rispetto ad altri lavori verdiani. Un biglietto, anonimo, conservato nelle carte d'archivio rappresenta forse al meglio il reale andamento dell'opera:

Veruna disapprovazione agli artisti ed alla esecuzione fu fatta per *Boccanegra*. Esecuzione ottima per parte cantanti orchestra e coristi, applauditi vari pezzi. Spartito complessivamente monotono non incontrò generale favore pubblico quantunque non disapprovato. Artisti tutti nella pienezza loro mezzi.

Dovremo attendere quindi un cambio nel gusto del pubblico, e nella visione degli interpreti, per giungere alle grandi riprese novecentesche: tra il 1950 e il 2001 *Simon Boccanegra* verrà ripreso alla Fenice per ben sei volte, tanto da indurre la direzione del teatro a portarlo in *tournee* in Giappone sempre nel 2001. La riscossa del triste e meditabondo doge di Genova è oramai compiuta



Simon Boccanegra, versione 1881: regia, scene e costumi di Pier'Alli. Allestimento del Teatro La Fenice e del Teatro comunale di Genova, 1991. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Simon Boccanegra al Teatro La Fenice

Melodramma in un prologo e tre atti di Francesco Maria Piave (1857) rivisto con aggiunte e modifiche di Arrigo Boito nel 1881, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Simon Boccanegra 2. Jacopo Fiesco 3. Paolo Albiani 4. Pietro 5. Maria Boccanegra 6. Gabriele Adorno 7. Un servo di Amelia 8. Un capitano dei balestrieri.

1856-1857 – *Stagione di carnevale-quaresima*

12 marzo 1857 (7 recite); prima rappresentazione assoluta.

1. Leone Giraldoni 2. Giuseppe Echeverria 3. Giacomo Vercellini 4. Andrea Bellini 5. Luigia Bendazzi 6. Carlo Negrini – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja.

1884-1885 – *Stagione di carnevale-quaresima*

7 febbraio 1885 (3 recite); versione Milano 1881.

1. Ernesto Sivori 2. Vittorio Salmasi 3. Francesco Pozzi 4. Giovanni Masetti 5. Berta Pierson 6. Giovanni Battista De Negri 7. Maria Ubaldi 8. Pietro Dorigo – M° conc.: Emilio Usiglio; m° coro: Raffaele Carcano; scen.: Pietro Bertoja.

1949-1950 – *Stagione lirica di carnevale*

21 gennaio 1950 (3 recite); versione Milano 1881.

1. Carlo Tagliabue 2. Boris Christoff 3. Rolando Panerai 4. Ernesto Dominici 5. Caterina Mancini 6. Gino Penno

(Ferrando Ferrari) 7. Luciana De Nardo Fainelli 8. Santo Messina – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì.

1963-1964 – *Stagione lirica invernale*

13 febbraio 1964 (3 recite); versione Milano 1881.

1. Giuseppe Taddei 2. Raffaele Ariè 3. Domenico Trimarchi 4. Giovanni Antonini 5. Onelia Fineschi 6. Angelo Mori 7. Annalia Bazzani 8. Ottorino Begali – M° conc.: Carlo Franci; m° coro: Sante Zanon; reg.: Renzo Frusca; bozz.: Enzo Dehò.

1969-1970 – *Stagione lirica*

26 marzo 1970 (5 recite); versione Milano 1881.

1. Mario Zanasi 2. Ruggero Raimondi 3. Giovanni Ciminelli 4. Giovanni Antonini 5. Maria Chiara 6. Lino Martinucci (Antonio Liviero) 7. Annalia Bazzani 8. Mario Carlin – M° conc.: Antonino Votto; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Sandro Bolchi; scen. e cost.: Mischa Scandella.

1981 – *Stagione d'opera e teatro musicale*

13 maggio 1981 (8 recite); versione Milano 1881.

1. Piero Cappuccilli (Antonio Salvadori) 2. Bonaldo Giaiotti (Luigi Roni, Lorenzo Gaetani) 3. Felice Schiavi 4. Alfredo Giacomotti 5. Ghena Dimitrova (Josella Ligi) 6. Gianfranco Cecchele 7. Annalia Bazzani 8. Aronne Ceroni – M° conc.: Giuseppe Sinopoli (Edoardo Müller); m° coro: Aldo Danieli; reg.: Giorgio Strehler; scen. e cost.: Ezio Frigerio; all.: Teatro alla Scala.

1991 – *Opere*

5 luglio 1991 (6 recite); versione Milano 1881.

1. Alexandru Agache 2. Roberto Scanduzzi 3. Lucio Gallo 4. Maurizio Antonelli 5. Daniela Dessì (Lucia Mazzaria) 6. Giacomo Aragall 7. Antonella Trevisan 8. Paolo Zizich – M° conc.: Roberto Paternostro; m° coro: Ferruccio Lozer; reg., scen. e cost.: Pier'Alli; nuovo all. coproduzione Teatro La Fenice - Teatro Comunale dell'Opera di Genova.

2001 – *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

26 gennaio 2001 (5 recite); versione Milano 1881.

1. Carlo Guelfi 2. Ayk Martirosian 3. Marco Vratogna 4. Paolo Rumetz 5. Lucia Mazzaria 6. Luca Lombardo (Fabio Sartori) 7. Gisella Pasino 8. Dario Balzanelli – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; m° del coro: Giovanni Andreoli; reg.: Elio De Capitani; scene e cost.: Carlo Sala.

2 febbraio 2001 (1 recita); versione Venezia 1857, in forma di concerto.

1. Antonio Salvadori 2. Maurizio Muraro 3. Marco Di Felice 4. Paolo Rumetz 5. Serena Farnocchia 6. Maurizio Graziani 7. Gisella Pasino – M° conc.: Isaac Karabtchevsky; m° del coro: Giovanni Andreoli.

2001 – *Tournée* in Giappone

Otsu, Biwako Hall e Tokyo, Orchard Hall, 24 giugno 2001 (3 recite; versione Milano 1881).

1. Antonio Salvadori 2. Ayk Martirosian 3. Marco Vratogna 4. Paolo Rumetz 5. Lucia Mazzaria 6. Francesco Grollo 7. Gisella Pasino 8. Dario Balzanelli – M° conc.: Renato Palumbo; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Elio De Capitani; scene e cost.: Carlo Sala.



Simon Boccanegra, versione 1881: regia di Elio De Capitani, scene e costumi di Carlo Sala. Allestimento del Teatro La Fenice, 2001. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista debuttando all'età di sette anni e vincendo a ventuno il secondo premio al Concorso Čajkovskij di Mosca. Si perfeziona al Mannes College e alla Juilliard School di New York e nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic, di cui nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore ospite principale del Teatro Comunale di Firenze, dal 1989 al 1994 direttore musicale dell'Orchestra dell'Opéra di Parigi, dal 1997 al 2005 direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Fondatore nel 1995 della Asia Philharmonic, è dal 2000 direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, dal 2005 direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e dal 2011 direttore ospite principale della Staatskapelle Dresden. Ha diretto le più prestigiose orchestre europee e statunitensi, fra cui Berliner e Wiener Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e Parigi, Filarmonica della Scala, Bayerischer Rundfunk, Staatskapelle Dresden, Orchestra del Metropolitan e New York Philharmonic, orchestre di Cleveland, Philadelphia, Boston e Chicago. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui in Italia il Premio Abbiati e il Premio Toscanini e in Francia la Légion d'Honneur (1992), la nomina ad Artista dell'anno dal Sindacato della critica (1991), il premio Victoires de la Musique (1995 e 2002) e la nomina a Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres (2011). Nel 2013 ha ricevuto a Venezia il Premio Una vita nella musica e le chiavi della città per il suo impegno nei confronti del Teatro La Fenice e della vita musicale veneziana. Parallelamente all'attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario, di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni e di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del programma delle Nazioni Unite per il controllo internazionale della droga, nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e nel 1996 il Governo della Corea del Sud gli ha conferito il Kumkuan, il più importante riconoscimento coreano in campo culturale. È attualmente Ambasciatore onorario per la cultura della Corea e dal 2008 è Ambasciatore di buona volontà dell'UNICEF. Nel 2012 è riuscito a riunire per la prima volta alla Salle Pleyel di Parigi la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

ANDREA DE ROSA

Regista e scenografo. Laureato in filosofia nel 1994, inizia l'attività di regista dirigendo vari cortometraggi tra i quali *Appunti per una fenomenologia della visione*, premiato al Festival Internazionale Cinema Giovani di Torino. Nel 2004 realizza con l'*Idomeneo* mozartiano la sua prima regia operistica e da allora alterna costantemente il suo lavoro fra prosa e lirica. In campo operistico ha spaziato dal Novecento con *Curlew River* di Britten, *Satyricon* di Maderna e un trittico per il São Carlos di Lisbona (*Sancta Susanna* di Hindemith, *Erwartung* di Schoenberg e, in prima asso-

luta, *Il dissoluto assolto* di Azio Corghi su libretto di José Saramago) al melodramma ottocentesco con *Macbeth* di Verdi e *L'elisir d'amore* (a Copenaghen), *Maria Stuarda* (al San Carlo di Napoli) e *Don Pasquale* (a Piacenza nel 2006 e a Madrid nel 2013, entrambe sotto la direzione Riccardo Muti) di Donizetti, e ha inoltre presentato *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello al Festival di Pentecoste 2008 di Salisburgo, diretto da Muti. Nel campo della prosa le sue produzioni sono state caratterizzate da un grande interesse per i personaggi tragici: *Encomio di Elena* tratto dal testo del filosofo sofista Gorgia da Lentini, *Le troiane* di Euripide, *Il decimo anno* da Euripide ed Eschilo, *Elettra* di Hofmannsthal, *Maria Stuart* di Schiller, *Molly Sweeney* di Brian Friel, *La tempesta* e *Macbeth* di Shakespeare. Dal 2008 al 2011 è stato direttore del Teatro Stabile di Napoli per il quale, oltre alla *Tempesta*, ha messo in scena *Tutto ciò che è grande è nella tempesta*, sull'opera di Martin Heidegger. Nel 2011 ha curato la regia di *Manfred* di Byron con le musiche di Schumann dirette da Gianandrea Noseda. Successivamente ha diretto *Norma* alle Terme di Caracalla e *Studi sul Simposio di Platone* per il Teatro di Modena. Nel 2014 ha curato la regia del *Trovatore* a São Paulo e di *Falstaff* (adattamento da *Enrico IV* ed *Enrico V* di Shakespeare) al teatro Carignano di Torino, attualmente in tournée nei maggiori teatri italiani.

ALESSANDRO LAI

Costumista. Nato a Cagliari, laureato in Storia dell'arte contemporanea, inizia nel 1994 l'apprendistato presso la sartoria Tirelli di Roma come assistente di Piero Tosi, Maurizio Millenotti e Gabriella Pescucci. Dal 2000 lavora come costumista per il cinema, la televisione, il teatro lirico e il teatro di prosa. Per il cinema ha collaborato con i registi Torre (*Sud Side Story*), Treves (*Rosa e Cornelia*), Conversi (*Malefemmine*), Brass (*Senso '45*), Zeffirelli (*Callas forever*), Cervi (*Il quaderno della spesa*), Franchi (*La spettatrice*, *E la chiamano estate*), Ponti (*A/R andata + ritorno*), Ippolito (*Vaniglia e cioccolato*), Mazzavillani (*Che fai tu luna*), Özpetek (*Saturno contro*, *Un giorno perfetto*, *Mine vaganti*, *Magnifica presenza*, *Allacciate le cinture*), Archibugi (*Lezioni di volo*, *Una questione di cuore*), Dipaola (*Appartamento ad Atene*), Muci (*L'amore imperfetto*), Lamberti (*Good as you*). Per la televisione ha disegnato i costumi delle fiction *Renzo e Lucia*, *Virginia*, *Alcide De Gasperi*, *Sotto copertura*, *L'ultima trincea*, *Giulietta e Romeo*. Nel teatro di prosa ha lavorato su testi di Molière, Marber, Louÿs, Wilde, Rostand, Torre con registi quali Origo, Guadagnino, Arias, van Hoecke, Preziosi, Virzì, e sui musical *Datemi tre caravelle* e *I promessi sposi* con la regia di Quaranta e Guardì. In ambito lirico ha collaborato con i registi van Hoecke (*Carmen*), De Rosa (*Il matrimonio inaspettato*), Mazzavillani (*I Capuleti e i Montecchi*, *Il trovatore*, *Pietra di diaspro* di Guarnieri, *La traviata*, *Rigoletto*), Özpetek (*Aida*, *La traviata*), Chiara Muti (*Sancta Susanna*, *Didò and Aeneas*, *Orfeo ed Euridice*, *Manon Lescaut*). Tre volte candidato ai David di Donatello, è vincitore del premio La chioma di Berenice (2000) e di due Nastri d'Argento (2003 e 2012).

SIMONE PIAZZOLA

Baritono, interprete del ruolo di Simon Boccanegra. Nato a Verona nel 1985, inizia a undici anni gli studi musicali con Alda Borelli Morgan. Nel 2004 prende parte a vari concerti organizzati dalla Fondazione Arena di Verona. Vincitore nel 2005 del Concorso Marie Kraja di Tirana e nel 2007 del Concorso Comunità Europea del Teatro Sperimentale di Spoleto, debutta nel 2005 al Teatro di Foggia nel *Re* di Giordano. Si è da allora esibito in importanti teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Comunale di Firenze, Massimo di Palermo, Filarmonico di Verona, Regio di Parma, Petruzzelli di Bari, teatri di Spoleto, Catania, Messina, Jesi, Fermo, Ascoli Piceno, Treviso, Rovigo, Padova, Modena, Piacenza, Bolzano, Ravenna, Macerata), europei (Madrid, Valencia, Bilbao, Atene, Budapest, Tel Aviv, São Paulo) e in tournée a San

Pietroburgo, in Giappone e in Cina, in un repertorio che comprende opere di Donizetti (Cecil in *Maria Stuarda*, Enrico in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Rigoletto in *Rigoletto*, Luna nel *Trovatore*, Germont nella *Traviata*, Don Carlo nella *Forza del destino*, Paolo in *Simon Boccanegra*, Rodrigo in *Don Carlo*), Puccini (Marcello nella *Bohème*, Sharpless in *Madama Butterfly*, Sonora nella *Fanciulla del West*), Leoncavallo (Silvio in *Pagliacci*), Gounod (Valentin in *Faust*). Ha collaborato con direttori quali Muti, Ono, Bonynghe, Campanella, Callegari, Renzetti, Matheuz, Mariotti, Roberto Abbado, e registi quali Pizzi, de Ana, Carsen, Mazzavillani, Özpetek, Micheli. Nell'agosto 2013 si è aggiudicato il secondo premio e il premio del pubblico al Concorso Operalia di Plácido Domingo a Verona.

MARIA AGRESTA

Soprano, interprete del ruolo di Maria Boccanegra (sotto il nome di Amelia Grimaldi). Vincitrice di numerosi concorsi canori, Maria Agresta debutta ufficialmente nel 2007. Il primo grande successo arriva nel 2011 con *I vespri siciliani* al Teatro Regio di Torino, diretta da Gianandrea Noseda. Da allora riceve inviti dai maggiori palcoscenici internazionali. È stata Elvira in *Don Giovanni* alla Scala e all'Arena di Verona; Julia nella *Vestale* di Spontini a Dresda; Norma a Tel Aviv; Elvira nei *Puritani* all'Opéra di Parigi; Gemma di Vergy a Bergamo; Leonora in *Oberto conte di San Bonifacio* alla Scala; Lucrezia nei *Due Foscari* al Covent Garden (con Pappano); Giovanna d'Arco a Graz con la ORF Radio-Symphonieorchester di Vienna; Odabella in *Attila* a Macerata; Amalia nei *Masnadieri* alla Fenice; Leonora nel *Trovatore* al Palau de les Arts di Valencia (con Zubin Mehta) e alla Scala; Violetta nella *Traviata* alla Staatsoper di Berlino, a Monaco di Baviera, all'Arena di Verona, a Salerno e a Guangzhou; Amelia in *Simon Boccanegra* all'Opera di Roma (con Muti), alla Staatsoper di Berlino (con Barenboim) e a Dresda (con Thielemann); Desdemona in *Otello* a Nancy, Valencia (con Mehta), Zurigo e Genova; Mimì nella *Bohème* alla Scala, all'Arena di Verona, a Napoli, Torino, Venezia, Torre del Lago, alla Bayerische Staatsoper di Monaco, all'Opéra di Parigi e a Tel Aviv; Micaëla in *Carmen* a Masada. Ha inoltre cantato la *Messa da requiem* di Verdi al San Carlo di Napoli con Luisotti, alla Staatsoper di Berlino con Barenboim, a San Pietroburgo e Verbier con Noseda. Ha vinto il Premio Abbiati 2014 come miglior soprano della stagione 2013 e l'Oscar della Lirica 2014.

GIACOMO PRESTIA

Basso, interprete del ruolo di Jacopo Fiesco. Nato a Firenze, ha studiato tecnica vocale con Sergio Catoni. Ha vinto numerosi concorsi internazionali tra cui il Voci Verdiane di Busseto e il Pavarotti di Philadelphia. Dopo il debutto in *Alzira* di Verdi a Fidenza nel 1991, ha intrapreso un'intensa carriera internazionale in teatri quali Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Comunale di Bologna, San Carlo di Napoli, Regio di Parma, Regio di Torino, Opéra di Parigi, Staatsoper di Vienna, Opernhaus di Zurigo, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Philharmonie di Berlino con i Berliner Philharmoniker, Teatro Colón di Buenos Aires. Ha collaborato con direttori quali Abbado, Mehta, Muti, Prêtre, Gatti, Luisotti, Oren, Barenboim, Santi, Campanella, Benini, Mariotti. Tra i più importanti impegni delle ultime stagioni ricordiamo *Norma* (Oroveso) a Bari e Torino; *Lucia di Lammermoor* (Raimondo) a Napoli; *Attila* (ruolo eponimo) a Pechino, *Macbeth* (Banco) a Bilbao e Monte-Carlo, *I masnadieri* (Massimiliano) a Napoli e a Venezia, *I vespri siciliani* (Procida) a Parma, *La forza del destino* (padre guardiano) a Sydney, *Aida* (Ramfis) per l'apertura del 74° Maggio Musicale Fiorentino, alla Scala e a Macerata, *Simon Boccanegra* (Fiesco) a Budapest, Torino e Parma, *Don Carlo* (Filippo II) a Torino e Vienna; *Turandot* (Timur) a Torino; *Les troyens* (Narbal) alla Scala.

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete del ruolo di Gabriele Adorno. Nato nel 1980 a Genova, inizia gli studi di canto a diciassette anni con Norma Palacios al Conservatorio di Genova, e li prosegue con Vittorio Terranova. Nel 2002 debutta in *Macbeth*, *Petite messe solennelle* e *Messa di Gloria* di Puccini al Festival di Spoleto iniziando un'intensa carriera internazionale nei principali teatri italiani (Venezia, Bologna, Firenze, Pesaro, Genova, Verona, Torino, circuito lombardo) e internazionali (Lisbona, Zurigo, Parigi, Lione, Vienna, Tokyo) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Don Giovanni*, *Così fan tutte* con Muti), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *Bianca e Falliero*, *Mao-metto II*), Bellini (*La sonnambula* con Natalie Dessay), Donizetti (*Anna Bolena*). Ha inoltre debuttato alla Scala in *Dialogues des Carmélites* diretto da Muti, ritornandovi per *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Maria Stuarda*, *Otello* e *Der Rosenkavalier*. Dal 2009 abbandona progressivamente i ruoli del belcanto primottocentesco in favore di ruoli più lirici: dopo i debutti nei *Lombardi alla prima crociata*, *Simon Boccanegra* e *Werther* a Parma, ha cantato *I Lombardi* a Macerata, *I due Foscari* a Los Angeles, *Rigoletto* al Covent Garden e al Metropolitan, *Il trovatore* alla Fenice, *Un ballo in maschera* a Parma, *Simon Boccanegra* a Vienna, *Werther* a Washington. Tra i suoi impegni più recenti, che gli sono valsi il Premio Abbiati 2014, cinque titoli verdiani con Muti (*Simon Boccanegra* a Roma e Tokyo, *I due Foscari* a Roma, *Nabucco* a Roma e Salisburgo, *Macbeth* a Chicago e *Ernani* a Roma), *Un ballo in maschera* a Santa Cecilia con Pappano, il *Requiem* di Verdi a Londra, Torino e Parma e *I due Foscari* a Londra con Pappano.

JULIAN KIM

Baritono, interprete del ruolo di Paolo Albiani. Nato a Seoul, vi inizia lo studio del canto per proseguirlo al Conservatorio di Milano dove si diploma nel 2010 con Stelia Doz, perfezionandosi anche con i maestri Tagliareni, Baldwin, Giajotti, Luchetti, Anvelt, Aragall, Kammerlander e Sighele. Premiato ai concorsi Aragall, Biotte, Tebaldi, Viñas e Voci Verdiane e vincitore del Concorso di Tolosa 2012, dal 2008 si esibisce in Italia (Milano, Firenze, Venezia, Ravenna, Martina Franca, Jesi, Riva del Garda, Fiesole, Cremona, Bergamo, Brescia) e all'estero (Locarno, Seoul, Pechino) in opere di Mozart (il Conte nelle *Nozze di Figaro*), Rossini (Gaudenzio nel *Signor Bruschi-no*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*), Bellini (Riccardo nei *Puritani*), Donizetti (Belcore nell'*Elisir d'amore*, Enrico in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Giacomo in *Giovanna d'Arco*, Germont nella *Traviata*, Paolo in *Simon Boccanegra*, Posa in *Don Carlo*), Puccini (Marcello e Schaunard nella *Bohème*, Sharpless in *Madama Butterfly*), Mascagni (Alfio in *Cavalleria rusticana*). Dal 2010 ha collaborato in più occasioni con Myung-Whun Chung, sotto la cui direzione ha cantato *La traviata*, *Simon Boccanegra* e *La bohème* a Seoul, un concerto di gala a Palazzo Ducale a Venezia, il gala verdiano del Festival di Pasqua 2013 di Salisburgo con la Staatskapelle Dresden, estratti da *Rigoletto* e dalla *Traviata* in tournée in Giappone con il Teatro La Fenice. Nel 2014 ha cantato Sharpless a Firenze, Marcello all'Opera di Roma e alla Fenice, Donner nel *Rheingold* a Seoul.

LUCA DAL'AMICO

Basso, interprete del ruolo di Pietro. Nato a Vicenza, diplomato in trombone e organo, si è perfezionato nel canto lirico con Sherman Lowe e Roberto Scandiuizzi. Scelto nel 2009 da Riccardo Muti per il ruolo di Agamemnon in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma, debutta poco dopo alla Scala in *Assassino nella Cattedrale* di Pizzetti, dando l'avvio a un'importante carriera nei maggiori teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Pesaro, Venezia, Napoli, Firenze, Verona, Parma, Macerata, Ancona, Ravenna, Sassari, Torre del Lago, Jesi, Bergamo) e internazionali (Salisburgo, Graz, St. Margarethen, Wexford, Oman, Seoul, Giappone), sotto la guida di direttori quali Muti,

Conlon, Bartoletti, Rovaris, Gelmetti, Oren. Ha interpretato opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*), Spontini (*Li finti filosofi*), Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il viaggio a Reims*), Bellini (*La sonnambula*, *Norma*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Marin Faliero*), Verdi (*Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Les vêpres siciliennes*, *La forza del destino*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*), Leoncavallo (*Mameli*), Wolf-Ferrari (*Il campiello*), Meyerbeer (*L'africaine*), Bizet (*Les pêcheurs de perles*, *Carmen*), Gounod (*Roméo et Juliette*), Chabrier (*Une éducation manquée*), Britten (*Death in Venice*), Testi (*Saul*). Nel 2013 è stato uno dei protagonisti del Concerto dell'Amicizia diretto da Muti a Ravenna e a Mirandola.

ROBERTO MENEGAZZO

Tenore, interprete del ruolo del capitano dei balestrieri. Ha studiato canto lirico con i maestri Gianfranco Cecchele e Pier Miranda Ferraro. Ha iniziato la carriera di artista del coro nel 1997 presso il Teatro La Fenice di Venezia, vincendo il concorso internazionale nello stesso anno. Si esibisce come solista e in diverse produzioni del teatro stesso.

COSIMO D'ADAMO

Tenore, interprete del ruolo del capitano dei balestrieri. Diplomato a Matera, si è perfezionato a Mantova con Katia Ricciarelli ed è stato finalista al Concorso Schipa. Ha cantato ruoli principali in *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La bohème*, *Tosca*, *Pagliacci*, *Andrea Chénier* per varie istituzioni musicali venete, nonché parti solistiche in lavori sacri di Charpentier, Mozart, Lucchesi, Rossini, Puccini, Orff. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è esibito come solista nel Gala Callas, nel *Requiem* di Schumann con Karabtchevsky, nel *Gloria* di Vivaldi con Scimone e in ruoli di comprimari nel *Trovatore*, *La traviata*, *La bohème*, *Madama Butterfly*, *L'africaine*.

FRANCESCA POROPAT

Mezzosoprano, interprete del ruolo di un'ancella di Amelia. Diplomata in canto nel 1999, dal 2000 è artista del Coro del Teatro La Fenice. Viene premiata in due concorsi di musica da camera (Città di Conegliano e Silvio Omizzolo). Interpreta brani del repertorio lirico, cameristico e sacro quali *Requiem* di Mozart; *Dixit Dominus* di Händel; *Gloria*, *Magnificat* e *Beatus vir* di Vivaldi; *Missa in tempore belli* di Haydn; *Messa di Gloria* di Rossini. Molto attiva nella musica contemporanea, esegue opere di Nono, Berio, Andriessen, Ambrosini, e partecipa a prime esecuzioni assolute di giovani autori italiani.

ANDREA LIA RIGOTTI

Soprano, interprete del ruolo di un'ancella di Amelia. Diplomata all'Istituto del Teatro Colón di Buenos Aires, si è perfezionata con Ernst Haefliger. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha cantato come solista nel *Gloria* di Galuppi con Scimone, nel *Requiem für Mignon* di Schumann con Ötvös, nei Mottetti op. 39 di Mendelssohn e in piccoli ruoli operistici. Attiva in ambito concertistico e lirico con repertorio da Monteverdi a Maderna, si è esibita in teatri quali l'Olimpico di Vicenza, il Filarmonico di Verona, il Massimo di Palermo, il Colón di Buenos Aires, con direttori quali Garrido, Dalla Vecchia, Delfrate, Paladin, Rebeschini, Roveri, Pedrini, Fracasso, Camozzo, Kirschner.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz <i>direttore principale</i>	Maria Cristina Vavolo ◇ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◇ <i>maestro di palcoscenico</i>
Marco Paladin <i>direttore musicale di palcoscenico e responsabile dei complessi artistici</i>	Alberto Boischio ◇ <i>altro maestro di sala</i>	Federico Brunello ◇ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>
		Roberta Paroletti ◇ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Xhoan Shkreli Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar	Viole Alfredo Zamarra • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Margherita Fanton Valentina Giovannoli Anna Mencarelli Stefano Pio Violoncelli Alessandro Zanardi • Francesco Ferrarini • ◇ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan Ottavino Franco Massaglia	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi Corno inglese Renato Nason Clarinetti Vincenzo Paci • Simone Simonelli • Federico Ranzato Claudio Tassinari Clarinetto basso Paolo De Gaspari ◇ Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Controfagotto Fabio Grandesso Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Fabio Codeluppi • ◇ Mirko Bellucco Eleonora Zanella Tromboni Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini Tuba Alessandro Ballarin Alberto Azzolini ◇ Timpani Dimitri Fiorin • Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganin Paolo Bertoldo ◇ Cristiano Torresan ◇ Pianoforte Carlo Rebeschini • Arpa Alessia Luise • ◇
---	---	---	---

- Δ primo violino di spalla
• prime parti
◇ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Alessia Franco ◇
Alessandra Vavasori ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Salvatore De Benedetto ◇
Giovanni Deriu ◇
Safa Korkmaz ◇
Eugenio Masino ◇
Nicola Enrico Zagni ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Emiliano Esposito ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Lucio Gaiani
*responsabile ufficio
gestione del personale*

Alessandro Fantini
*controllo di gestione e
coordinatore attività
metropolitane*

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◇

MARKETING – COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni ◇
Jacopo Longato ◇

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Elisabetta Gardin ◇
Andrea Pitteri ◇
Pietro Tessarin ◇

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore

Marina Dorigo

Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◇

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Lorenza Bortoluzzi
Dino Calzavara
Anna Trabuio

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Diego Matheuz *direttore principale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Tiziana Paggiaro

**DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE
DELLA PRODUZIONE**

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin
altro direttore di scena e palcoscenico

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

**DIREZIONE ALLESTIMENTO
SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto
direttore
Carmen Attisani ◇
Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero		Bernadette Baudhuin Valeria Boscolo
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen	Vittorio Garbin Romeo Gava		Luigina Monaldini Silvana Dabalà ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Dario Piovan Paola Ganeo ◇		Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Roberto Nardo Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		Alice Niccolai ◇ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Michele Gasparini Roberto Mazzon	Luca Seno Teodoro Valle				
Carlo Melchiori Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello Massimo Vianello				
Francesco Padovan Claudio Rosan	Roberto Vianello Alessandro Diomede ◇				
Stefano Rosan Paolo Rosso	Michele Voltan ◇				
Massimo Senis Luciano Tegon					
Andrea Zane Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇ Luca Micconi ◇					
Stefano Neri ◇ Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇ Martina Sosio ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

DOPPIA INAUGURAZIONE

Teatro La Fenice

22 / 25 / 30 novembre

2 / 4 / 6 dicembre 2014

Simon Boccanegra

musica di **Giuseppe Verdi**

versione definitiva 1881

personaggi e interpreti principali

Simon Boccanegra Simone Piazzola

Maria Boccanegra Maria Agresta

Jacopo Fiesco Giacomo Prestia

Gabriele Adorno Francesco Meli

Paolo Albiani Julian Kim

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia e scene **Andrea De Rosa**

costumi **Alessandro Lai**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 27 / 29 novembre

5 / 7 dicembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Francesca Dotto

Alfredo Germont Leonardo Cortellazzi

Giorgio Germont Marco Caria

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

con il sostegno del Freundeskreis des Teatro La Fenice

100ª replica dell'allestimento che il 12 novembre 2004 inaugurò la Fenice ricostruita

Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 20 gennaio

2015

I Capuleti e i Montecchi

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Giulietta Jessica Pratt / Mihaela

Marcu

Romeo Sonia Ganassi / Paola Gardina

Tebaldo Shalva Mukeria / Francesco

Marsiglia

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Maria Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Fondazione Arena di Verona e Opera Nazionale Ellenica

Teatro Malibran

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2015

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio Omar Montanari

Sofia Irina Dubrovskaya

maestro concertatore e direttore

Francesco Ommassini

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto Atelier della Fenice
al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

30 gennaio

1 / 7 / 12 / 19 febbraio 2015

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Mihaela Marcu**

Nemorino **Giorgio Misseri**

Belcore **Alessandro Luongo**

Il dottor Dulcamara **Carlo Lepore**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

8 / 14 / 18 / 20 / 22 febbraio 2015

Don Pasquale

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Don Pasquale **Roberto Scandiuizi**

Il dottor Malatesta **Davide Luciano**

Ernesto **Alessandro Scotto Di Luzio**

Norina **Barbara Bargnesi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO EXPO TRAVIATA

13 febbraio - 4 ottobre 2015

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 17 / 21 febbraio

21 / 25 / 27 / 29 marzo 2015

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

Teatro La Fenice

24 / 26 aprile

3 / 7 / 9 / 21 / 23 / 29 maggio

4 / 7 / 9 / 13 giugno 2015

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa / Francesco Ivan Ciampa

Teatro La Fenice

28 / 30 agosto

1 / 3 / 8 / 13 / 15 / 18 / 23 / 27 / 29 settembre - 4 ottobre 2015

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 28 marzo 2015

Alceste

musica di **Christoph Willibald Gluck**

versione originale in italiano, Vienna 1767

personaggi e interpreti principali

Alceste Carmela Remigio

maestro concertatore e direttore

Guillaume Tourniaire

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La

Fenice

in coproduzione con il Centre de Musique

Baroque de Versailles

e la Fondazione Teatro del Maggio Musicale

Fiorentino

nel tricentenario della nascita di Christoph

Willibald Gluck (1714)

Teatro La Fenice

8 / 10 / 22 / 26 / 28 / 31 maggio 2015

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**
versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Svetlana Kasyan

Suzuki Manuela Custer

Pinkerton Vincenzo Costanzo

Sharpless Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto speciale nel 2013 della 55.

Esposizione Internazionale d'Arte della

Biennale di Venezia

Teatro La Fenice

20 / 24 / 27 / 30 maggio

3 / 6 giugno 2015

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Polliane Gregory Kunde

Oroveso Dmitry Beloselskiy

Norma Anna Pirozzi / Maria Billeri

Adalgisa Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Gaetano d'Espinosa

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La

Fenice

progetto speciale della 56. Esposizione

Internazionale d'Arte della Biennale di

Venezia

Teatro Malibran

24 / 26 / 28 giugno 2015

2 / 4 luglio 2015

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Francesco Pasqualetti

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di**

scenografia dell'Accademia di

Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

produzione Atelier della Fenice al Teatro

Malibran

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

25 / 27 / 30 giugno 2015

3 / 5 luglio 2015

Juditha triumphans

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Juditha Manuela Custer

Vagaus Paola Gardina

Holofernes Teresa Iervolino

Abra Giulia Semenzato

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Elena Barbalich**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La

Fenice

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

Teatro La Fenice

15 / 16 / 17 luglio 2015

Hamburg Ballett - John Neumeier

Terza sinfonia di Gustav Mahler

coreografia di **John Neumeier**

musica di **Gustav Mahler**

interpreti primi ballerini, solisti e
corpo di ballo dell'Hamburg Ballett -
John Neumeier

allestimento Hamburg Ballett

nei quarant'anni della prima assoluta

amburghese e della prima italiana in Piazza

San Marco

nell'ambito del Festival «Lo spirito della

musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2014-2015

Teatro La Fenice

22 / 23 luglio 2015

Gala internazionale di danza

Giovani talenti diplomati presso le migliori accademie internazionali

quarta edizione

nell'ambito del Festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

29 agosto

2 / 6 / 11 / 16 / 20 / 22 / 25 settembre
2 ottobre 2015

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca **Fiorenza Cedolins / Svetlana Kasyan**

Cavaradossi **Stefano Secco**

Scarpia **Marco Vratogna**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 / 17 / 19 / 24 / 26 settembre 2015

La cambiale di matrimonio

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill **Omar Montanari**

Fanni **Marina Bucciarelli**

Edoardo Milfort **Giorgio Misseri**

maestro concertatore e direttore

Lorenzo Viotti

regia **Enzo Dara**

scene, costumi e luci **Scuola di scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
produzione Atelier della Fenice al Teatro Malibran

Teatro Malibran

6 / 8 / 10 / 11 / 13 ottobre 2015

Dittico

Il diario di uno scomparso
(Zápisník zmizelého)

musica di **Leoš Janáček**

personaggi e interpreti principali

Janek **Leonardo Cortellazzi**

pianoforte **Claudio Marino Moretti**

Coro del Teatro La Fenice

La voce umana

(La voix humaine)

musica di **Francis Poulenc**

personaggi e interpreti

Una donna **Ángeles Blancas Gulín**

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

Orchestra del Teatro La Fenice

regia **Gianmaria Aliverta**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29
/ 30 / 31 ottobre 2015

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Sarastro **Goran Jurić**

Tamino **Antonio Poli**

Pamina **Ekaterina Bakanova**

Papageno **Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

12 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
14 dicembre 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Dmitrij Šostakovič

Ouverture festiva in la maggiore op. 96
Concerto per violino e orchestra n. 1
in la minore op. 77

violino Anna Tifu

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

17 dicembre 2014 ore 20.00 solo per
invito

18 dicembre 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Giovanni Gabrieli

Canzon per sonar a otto, *primi toni*

Alessandro Grandi

Messa concertata seconda a otto voci
(1637)

prima esecuzione in tempi moderni

Cinque mottetti

per la Messa del Santo Natale

prima esecuzione in tempi moderni

Giovanni Battista Grillo

Canzon in eco a otto

Francesco Cavalli

Canzon a otto a due cori

I Solisti della Cappella Marciana

*in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco*

Teatro La Fenice

19 dicembre 2014 ore 20.00 turno S
20 dicembre 2014 ore 17.00 f.a.

direttore

Gabriele Ferro

Felix Mendelssohn Bartholdy

Salmo 42 per soprano, coro e orchestra
op. 42

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

31 gennaio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Alexandre Bloch

Gabriel Fauré

Pelléas et Mélisande, suite op. 80

Benjamin Britten

Variations on a Theme of Frank Bridge
per orchestra d'archi op. 10

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye, suite per orchestra

Orchestra di Padova e del Veneto

*progetto «Orchestre e teatri del Veneto alla
Fenice»*

Teatro La Fenice

27 febbraio 2015 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2015 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Pēteris Vasks

Cantabile per archi

Francis Poulenc

Concerto per due pianoforti e orchestra
in re minore FP 61

pianoforti

Anna Barutti, Massimo Somenzi

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore
op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro Malibran

6 marzo 2015 ore 20.00 turno S
8 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Lorenzo Viotti

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail KV 384:
Ouverture

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Samuel Barber

Adagio per archi op. 11a

Igor Stravinskij

Sinfonia in do

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 marzo 2015 ore 20.00 turno S
14 marzo 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jonathan Webb

Federico Gardella

vincitore del Premio Una vita nella musica
Nuove generazioni 2014

Metrica dell'istante

*Nuova commissione nell'ambito del
progetto «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice
prima esecuzione assoluta*

Benjamin Britten

Quatre chansons françaises
per soprano e orchestra

Edward Elgar

Serenata per archi in mi minore op. 20

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 92
Oxford

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2014-2015

Teatro La Fenice

2 aprile 2015 ore 20.00 turno S
4 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in sol maggiore Hob. I: 94
La sorpresa

Dmitrij Šostakovič

Concerto per pianoforte, orchestra
d'archi e tromba in do minore op. 35

pianoforte Alexander Gadjevic
vincitore del Premio Venezia 2013

tromba Piergiuseppe Doldi

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 aprile 2015 ore 20.00 turno S
11 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Gustav Mahler

Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 aprile 2015 ore 20.00 turno S
19 aprile 2015 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Igor Stravinskij

Apollon musagète, balletto
in due quadri per orchestra d'archi

Aleksandr Skrjabin

Sinfonia n. 2 in do minore op. 29

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

30 aprile 2015 ore 20.00 turno S
2 maggio 2015 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Anton Webern

Sinfonia op. 21 per orchestra da camera

Pierre Boulez

Live pour cordes

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 giugno 2015 ore 20.00 turno S
14 giugno 2015 ore 20.00 f.a.

direttore e violoncello solista

Mario Brunello

Orazio Sciortino

*Veglia. Cima Quattro, il 23 dicembre
1915*

*nell'ambito del progetto «Nuova musica alla
Fenice»*

*con il sostegno della Fondazione Amici della
Fenice*

prima esecuzione assoluta

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60
Il distratto

Concerto per violoncello e orchestra
in do maggiore Hob. VIIb: 1

Nino Rota

Concerto per violoncello e orchestra n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

John Axelrod

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra
in re maggiore op. 35

violino Francesca Dego

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra Sinfonica di Milano

Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

28 giugno 2015 ore 20.00 turno S

direttore

Alessandro De Marchi

Filippo Perocco

Verso Acqua Granda

*commissione Fondazione Teatro La Fenice
prima esecuzione assoluta*

Antonio Vivaldi

«Nulla in mundo pax sincera»,
mottetto per soprano, archi e continuo
in mi maggiore RV 630

Concerto per archi e continuo
in sol maggiore RV 151 *Alla rustica*

Gloria per soli, coro e orchestra
in re maggiore RV 589

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Sostenitore	€ 120
Benemerito	€ 250	Donatore	€ 500
Emerito	€ 1.000		

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido
Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

e-mail: info@amicifenice.it - sito web: www.amicifenice.it

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Donor	€ 500
Premium Friend	€ 1,000

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio
Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo
Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africaine*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNIO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

HANS WERNER HENZE, *Elegy for Young Lovers*, 4, 180 pp. ess. mus.: saggi di Federica Marsico, Wystan Hugh Auden, Chester Kalmann, Hans Werner Henze, Emanuele Bonomi

IGOR STRAVINSKIJ, *The Rake's Progress*, 5, 182 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Adriana Guarnieri, Damiano Michieletto e Lorenzo Malagola Barbieri, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *La porta della legge*, 6, 116 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Salvatore Sciarrino e Francesca Gentile, Hilary Griffiths, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2014-2015 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, 1, 178 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Harold S. Powers, Andrea De Rosa, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per quelle immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di novembre 2014

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico per i tuoi eventi

Il Teatro La Fenice apre le porte a privati ed aziende per l'organizzazione di eventi unici e prestigiosi nei propri spazi. Da cene di gala a visite guidate esclusive, da convention aziendali a concerti privati ed eventi ad hoc, tutti disegnati su misura per soddisfare le diverse esigenze e preferenze del cliente.



FEST

Informazioni: www.teatrolafenice.it
Tel. 041796016 - Fax 041796077





VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto: G. Mierle - Contrasto

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia