



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché la nostra energia è la tua energia.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

bluenergy.online



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892

A coffee-loving moment



Scan for
excellence



La Linea Hausbrandt "A coffee-time moment" arricchisce la sua proposta e si veste con un nuovo packaging flessibile con valvola salva aroma che mantiene il caffè fresco, come appena tostato e macinato. Così da mantenerne l'essenza, l'intensità, le botaniche pregiate e il metodo di lavorazione.

**Perché il caffè diventi un momento unico
va protetto con amore.**



Q3 Ibrida plug-in,
benzina, diesel.



Nuova Audi Q3. Movimento di avanguardia.

Audi Financial Services finanzia la vostra Audi.

La terza generazione del **SUV** urbano della Casa dei quattro anelli si fa interprete di un viaggio in continua evoluzione: più **design**, **intelligenza** e **dinamicità** per conquistare ogni strada, in città e non solo. Merito di geometrie scolpite, interni **dotati di tecnologie come il palcoscenico digitale e avanzati sistemi di assistenza alla guida, tra cui il Trained Parking con autoapprendimento delle manovre. Per rendere anche la quotidianità avanguardia in movimento.**

Scopri di più nel nostro Showroom e su **motorclass.it**

Gamma Audi Q3. Consumo di carburante (l/100 km) ciclo combinato (WLTP): 1,7 - 9,0. Emissioni CO₂ (g/km) ciclo combinato (WLTP): 39 - 205.

I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/ Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

MOTORCLASS
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratigauri, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE DI PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it



Maria Callas
MARIA CALLAS
a
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®] OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events

Corporate conventions

Gala dinners

Customised services



Visit the **Theatre**

Audio guide tours

Guided tours

Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
 San Marco, 4387
 30124 Venezia
 Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com

sponsor ufficiale



CONNECT TO AMAZING FLAVOR

with delicious choices prepared by our flying chefs





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2025-2026
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

giovedì 20 novembre 2025 ore 19.00

La clemenza di Tito

venerdì 20 marzo 2026 ore 19.00

Ottone in villa

domenica 12 aprile 2026 ore 19.00

Lohengrin

domenica 24 maggio 2026 ore 19.00

Carmen

venerdì 12 giugno 2026 ore 19.00

Enrico di Borgogna

venerdì 26 giugno 2026 ore 19.00

Venere e Adone

mercoledì 26 agosto 2026 ore 19.00

L'elisir d'amore

venerdì 18 settembre 2026 ore 19.00

Pagliacci

Concerti della Stagione Sinfonica 2025-2026
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Ivor Bolton (venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00)

Kazuki Yamada (sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00)

Vincenzo Milletari (sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00)

Constantinos Carydis (venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00)

Markus Stenz (venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 2 maggio 2026 ore 20.00)

John Axelrod (venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00)

Cornelius Meister (giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00)

Neil Thomson (giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2025-2026



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 fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

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

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

Incontri con l'opera e con il balletto

venerdì 14 novembre 2025

ERNESTO NAPOLITANO

La clemenza di Tito

martedì 20 gennaio 2026

CARLA MORENI

Simon Boccanegra

mercoledì 28 gennaio 2026

GIANCARLO DE CATALDO

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

martedì 24 febbraio 2026

VALENTINA BONELLI

Lo schiaccianoci

martedì 17 marzo 2026

GIUSEPPE CLERICETTI

Ottone in villa

giovedì 2 aprile 2026

FRANCESCO FONTANELLI

Lohengrin

lunedì 13 aprile 2026

DA DEFINIRE

Il piccolo principe

lunedì 4 maggio 2026

ROBERTO GIAMBRONE

Martha Graham Dance Company

mercoledì 20 maggio 2026

PAOLO PINAMONTI

Carmen

martedì 9 giugno 2026

LUCA ZOPPELLI

Enrico di Borgogna

martedì 23 giugno 2026

PAOLO FURLANI

Venere e Adone

martedì 15 settembre 2026

MASSIMO CONTIERO

Pagliacci

martedì 6 ottobre 2026

ROBERTO CALABRETTO

The Telephone / Trouble in Tahiti

martedì 13 ottobre 2026

FRANCO BOLLETTA

Hamburger Kammerballett / Dear Son

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee

SOCI FONDATORI



REGIONE VENETO



MECENATI

SI RINGRAZIANO



FONDAZIONE DI
VENEZIA



CAMERA DI COMMERCIO
VENEZIA ROVIGO



GENERALI



GRUPPO SAVE



VALDOBBIADENE



FONDAZIONE
EXO-HUBY

BLUENERGY



FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss-Savio Foundation



MAVIVE
VENEZIA



ALILAGUNA

Mikhail Bakhtiarov

zalferano



pwc

Marsilio



PARTNER COMMERCIALI

INTESA  SANPAOLO

MAIN PARTNER



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT
TRIESTE 1892



COLLABORAZIONI



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
VENEZIA



TURKISH
AIRLINES



GARAGE
SAN MARCO
VENEZIA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Maurizio Jacobi

Agnese Lunardelli

Alessandro Tortato

consiglieri

Nicola Colabianchi

sovrintendente

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giuseppe De Rosa *presidente*

Pier Paolo Italia

Giovanni Battista Armellin

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Anonimo, ritratto di Giuseppe Verdi (metà anni Quaranta). Milano, Museo Teatrale alla Scala.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2025-2026

SIMON BOCCANEGRA

Teatro La Fenice

venerdì 23 gennaio 2026 ore 19.00 turno A

domenica 25 gennaio 2026 ore 15.30 turno B

martedì 27 gennaio 2026 ore 19.00 turno D

giovedì 29 gennaio 2026 ore 19.00 turno E

domenica 1 febbraio 2026 ore 15.30

martedì 10 febbraio 2026 ore 19.00

giovedì 12 febbraio 2026 ore 19.00

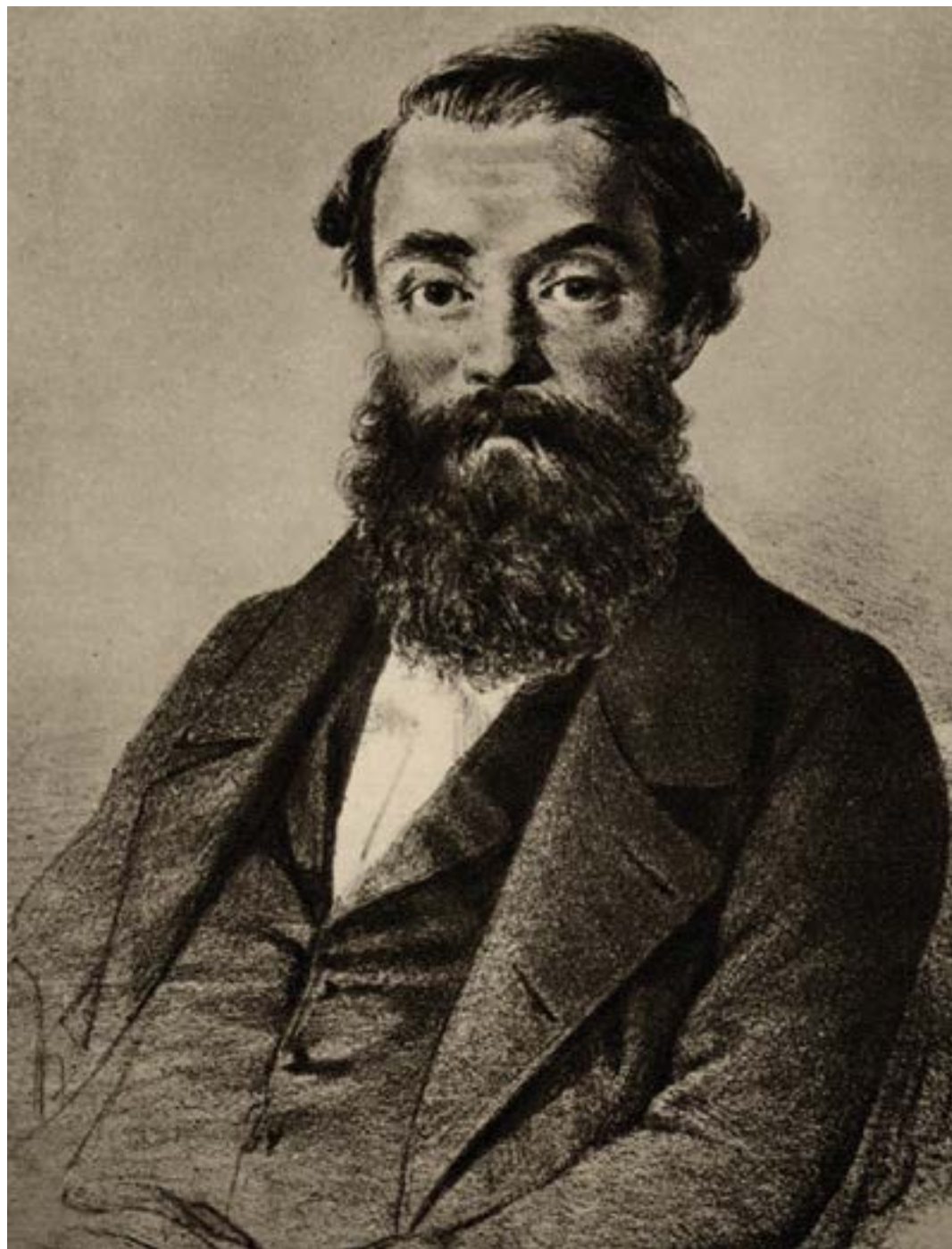
sabato 14 febbraio 2026 ore 15.30 turno C **CarnivalCocktail 2026**

main partner

INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Francesco Maria Piave (1810-1876).

La locandina	19
<i>Simon Boccanegra</i> in breve	21
<i>Simon Boccanegra</i> in short	24
Argomento	27
Synopsis	31
Argument	35
Handlung	39
Il libretto	43
«Di queste luci mi affascina il triste risplendimento»: Verdi e il ‘chiaroscuro’ in musica <i>di Anselm Gerhard</i>	73
Luca Micheletti: <i>Simon Boccanegra</i> , un’opera ‘ibseniana’ <i>a cura di Leonardo Mello</i>	95
Luca Micheletti: “ <i>Simon Boccanegra</i> , an ‘Ibsenian’ opera	103
Renato Palumbo: « <i>Boccanegra</i> ? Non si era mai visto e sentito nulla di simile» <i>a cura di Maria Rosaria Corchia</i>	111
Renato Palumbo: “ <i>Boccanegra</i> ? Nothing like this had ever been seen or heard of before”	116
Simone torna a Venezia, ma rifatto <i>a cura di Franco Rossi</i>	121
MATERIALI	
<i>Simon Boccanegra</i> 1957 e 1881: due versioni a confronto <i>di Franco Rossi</i>	141
CURIOSITÀ	
La figura storica di Simone	148
Biografie	149
DINTORNI	
<i>Primavera</i> , il primo film di Damiano Michieletto	156
La Fenice completa i lavori di abbattimento delle barriere architettoniche	158
Ritrovato il bozzetto di Giuseppe Cherubini per il soffitto del Teatro Malibran	160
IMPRESA E CULTURA	
Si conferma la collaborazione triennale tra Fondazione di Venezia e Teatro La Fenice, all’insegna del rinnovamento tecnologico	162



Leopoldo Metlicovitz, ritratto di Arrigo Boito (*AA.VV., Arrigo Boito musicista e letterato*, Nuove Edizioni, 1986).

Simon Boccanegra

melodramma in un prologo e tre atti

libretto di **Francesco Maria Piave**

con aggiunte 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 Boccanegra</i>	Luca Salsi (23, 25, 27, 29/1) Simone Piazzola (1, 10, 12, 14/2)
<i>Jacopo Fiesco</i>	Alex Esposito
<i>Paolo Albiani</i>	Simone Alberghini
<i>Pietro</i>	Alberto Comes

Dramma

<i>Simon Boccanegra</i>	Luca Salsi (23, 25, 27, 29/1) Simone Piazzola (1, 10, 12, 14/2)
<i>Maria Boccanegra</i>	Francesca Dotto
<i>Jacopo Fiesco</i>	Alex Esposito
<i>Gabriele Adorno</i>	Francesco Meli
<i>Paolo Albiani</i>	Simone Alberghini
<i>Pietro</i>	Alberto Comes
<i>Un capitano dei balestrieri</i>	Safa Korkmaz (23, 25, 27, 29/1) Mathia Neglia (1, 10, 12, 14/2)
<i>Un'ancella di Amelia</i>	Yeoreum Han (23, 25, 27, 29/1) Alessandra Vavasori (1, 10, 12, 14/2)

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia

Luca Micheletti

scene Leila Fteita

dramaturg e aiuto regista Benedetto Sicca

costumi Anna Biagiotti

light designer Giuseppe Di Iorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

mimi Francesco Bortolozzo, Nicola Candreva, Elia Gazzato,
Francesco Mandich, Roberto Moro, Davide Tonucci

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

assistente regista Francesco Martucci; assistente costumista Giuditta Verderio; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; maestro di sala Maria Cristina Vavolo, altro maestro di sala e palcoscenico Linda Piana; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Emma Principi; maestro alle luci: Roberta Paroletti; scene FM Scenografie (Milano), Silvano Santinelli Scenografie Srl (Pesaro), Surfaces srl (Treviso); attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Costume Art Lab SRLS (Reggio Calabria), D'Inzillo Sweet Mode SRL (Roma), Laboratorio Teatro La Fenice; calzature Pedrazzoli Calzature (Milano), Calzature Epoca (Milano); trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (VE)

Simon Boccanegra in breve

Le due versioni del *Simon Boccanegra* – risalenti, rispettivamente, al 1857 e al 1881 – offrono la possibilità d'un interessante raffronto tra la prima maturità artistica di Verdi e la sua tarda fase creativa. La versione del '57 fu il penultimo frutto della collaborazione con Francesco Maria Piave (conclusa nel 1862 dalla *Forza del destino*), già autore di numerosi libretti verdiani fra i quali *Ernani*, *Rigoletto* e *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 con il *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 avvale anche della collaborazione di Giuseppe Montanelli, patriota italiano esule nella capitale francese in seguito alla condanna ai lavori forzati a vita per la partecipazione ai moti toscani del '49.

L'esito della prima rappresentazione (12 marzo 1857) fu infelice. In una lettera alla contessa Maffei, Verdi stesso lo paragonò 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



Anna Biagiotti, figurino di Simone per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

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 con l'*Aida* e con la 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 a 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 Vêpres 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.

Simon Boccanegra in short

The two versions of the *Simon Boccanegra* – dating back to 1857 and 1881 respectively – offer the possibility of an interesting comparison between Verdi's early artistic maturity and his late creative phase. The 1857 version was the penultimate fruit of his collaboration with Francesco Maria Piave (concluded in 1862 with *La forza del destino*), and the author of numerous Verdi librettos including *Ernani*, *Rigoletto* and *La traviata*. The genesis of the work can be traced back to when Verdi received the commission for a new work from the management of Teatro La Fenice in the spring of 1856. Verdi himself chose the subject, borrowing it from the eponymous drama (1843) by the Spanish playwright Antonio García Gutiérrez, from whose repertoire Verdi had already drawn inspiration with *Il trovatore*. It was more than natural that the libretto should be penned once again by the Murano-born Francesco Maria Piave, who was also working at the same time as director of the Venetian opera house; in addition, he also played an important role as an intermediary with the direction of La Fenice and with the circles of censorship. Verdi had to wait a considerable time from afar before he could control the preparation of the libretto, since he was forced to remain in Paris owing to legal vicissitudes; as a result, unbeknown to Piave, he also availed himself of the collaboration of Giuseppe Montanelli, an Italian patriot exiled to the French capital following his sentence to hard labour for life for participation in the Tuscan riots of '49.

The response to the première (12 March 1857) was poor. In a letter to Countess Maffei, Verdi himself compared it to the Venetian debut of *La traviata*: "With *Boccanegra* I've had a fiasco in Venice almost as big as *Traviata*. I thought I had done something passable, but it seems that I was mistaken." Unlike *La traviata*, however, *Boccanegra* was not fully rehabilitated afterwards: in fact, the reception in the rest of Italy was not much better. It triumphed in Reggio Emilia and Naples, pleased Rome, and was a disaster in Florence and Milan. The observations of the critics present at the Venetian première in Venice summed up the main concerns raised: the "Gazzetta privilegiata di Venezia" claimed the music of *Boccanegra* was 'too grand and severe,' in short 'of the kind that does not immediately impress,' not least because it is characterised by a 'gloomy feel.' This last observation was echoed by others, all respectful of Verdi's genius, but lamenting the opera's excessive 'darkness', 'severity' and 'harmonic abstruseness.' There was even a rumor – in all probability unfounded – that mentioned a highly organised hostile *claque* led by Meyerbeer...



Anna Biagiotti, figurino di Jacopo Fiesco per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

That Verdi had frustrated the audience's high expectations with his music choices is all too evident. However, what no one asked deep down, was why: the plot of *Simone* stages a story hinged on the tragic inhumanity of political hatred, a thirst for power, desire for revenge, and state interest. The lack of elegance and superficial pleasantness in this opera is an immediate consequence of this fundamental aspect of the text: to anyone who recognises the primacy of dramaturgical reason – that is, the centrality, for musical conception, of the events presented on stage – the dark 'timbre' of Verdi's music is as necessary as it is absolute.

Verdi remained attached to *Boccanegra*, but he was not impervious to the public's perplexities: his attitude towards this work remained ambivalent, as can be seen by his ironic-affectionate expressions when discussing it ('I loved it as you love your hunchbacked son,' 'wobbly table,' 'crooked legs,' 'a badly beaten dog'). Significant is that, in view of his next work, *Ballo in maschera*, he shelved projects of works with 'very in-

teresting scenes, but without variety,' with 'a single, high string [...] but nevertheless the same' because of 'excessive monotony.' However, for Verdi the 'case' *Boccanegra* remained an unfinished chapter. It was Giulio Ricordi, in 1879, who proposed the idea of a revision, only to be met with the composer's clear rejection ('I received [...] a large package that I suppose a score of *Simone*! If [...] you come to S. Agata in six months, a year, two, three, etc. you will find it intact. I told you [...] that I hate useless things').

Convinced that he had finished his creative career, Verdi believed it "better to finish with *Aida* and with the *Messa* [the *Requiem*, of 1874] than with an *arrangement*"... Nevertheless, already in 1880, he had been working on a new *Simone*. Since this was his first collaboration with Boito (the librettist of the past two Verdian masterpieces), the revision was, among other things, a kind of final test in view of *Otello*, the libretto of which Verdi had in the meantime received (albeit without committing himself). In the time between the two versions, great changes had taken place both in Verdi's conception and in the history of European opera: Wagner had explored the possibility of a musical drama that was no longer articulated in the organised, regular units of the 'scene,' but in open forms that were expanded to structural parts corresponding to the acts. In this regard, Verdi developed in a similar manner and matured also thanks to new experiences in the genre of *grand opéra* with

Les vêpres siciliennes (1855) and *Don Carlos* (1867) and later with *Aida* (1871). All this could not fail to also influence the revision of *Boccanegra*, whose original structure fell within the canon of the typical articulation in the closed form of nineteenth-century Italian melodrama, and whose reworking, on the other hand, aimed primarily at the continuity of musical discourse, as can be seen in the prologue, now supported by the flow of an orchestral period that formally and dramatically unifies the action.

More specifically, the most striking intervention took place in the second part of the first act: here hymns and dances were replaced by the grim scene of the Council and the impressive episode of Paolo's curse. Overall, the changes involved cuts, replacements (the oath between Adorno and Fiesco, for example, was replaced by the latter's blessing) and also changes in the instrumentation; as regards the latter, Verdi's composition style had meanwhile become very refined, especially thanks to his experience with the two *grand opéra* mentioned earlier.

The new version debuted with resounding success on 24 March 1881 at La Scala in Milan. Despite its warm welcome, even the revised version of the opera did not immediately meet with unanimous success; it was not until the twentieth century that *Simone* was finally reborn and acclaimed and, perhaps surprisingly, it was actually in Germany in the 1930s that its path to success began, going from there to Italian and then international stages. With the version conducted by Claudio Abbado at La Scala, directed by Giorgio Strehler (1971), it took on an increasingly current dimension.

Argomento

PROLOGO

Una piazza di Genova, verso la metà del Trecento. 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 a 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



Leila Fteita, atto primo, bozzetto per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

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 chiedendole 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. Commosso 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.

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,



Leila Fteita, atto secondo, bozzetto per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

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 execrate 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. 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.

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'ar-



Leila Fteita, atto terzo, bozzetto per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

rivée 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 plébéen, ainsi que l'homme qui l'a élevée – le noble Andrea Grimaldi – (c'est sous ce nom que se cache Jacopo Fiesco, que Simon croit mort) et que Lorenzino un plébéen 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 poi son 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.

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.

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 verzweiferten Ruf «Maria! Maria!» – der in einem tragischen Kontrast zu den jubelnden Stimmen des Volkes steht das dem neuen Dogen, Simon Boccanegra, huldigt.



Leila Fteita, atto terzo, bozzetto per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

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 Adorno, 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 Adeligen Andrea Grimaldi (in Wirklichkeit der von Simone totgeglaubte Jacopo Fiesco) und Lorenzino – ein sich den Patriziern verkaufte 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 kom-

men. 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 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.

Simon Boccanegra

melodramma in un prologo e tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

PROLOGO

Simon Boccanegra, corsaro al servizio della Repubblica genovese baritono

Jacopo Fiesco, nobile genovese basso

Paolo Albiani, filatore d'oro genovese baritono

Pietro, popolano di Genova basso

Marinai, popolo, domestici di Fiesco, ecc.

DRAMMA

Simon Boccanegra, primo doge di Genova baritono

Maria Boccanegra, sua figlia, sotto il nome di Amelia Grimaldi soprano

Jacopo Fiesco, sotto il nome d'Andrea basso

Gabriele Adorno, gentiluomo genovese tenore

Paolo Albiani, cortigiano favorito del doge baritono

Pietro, altro cortigiano basso

Un capitano dei balestrieri tenore

Un'ancella di Amelia mezzosoprano

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.

*Il presente libretto riproduce l'edizione curata da Michele Girardi in *La Fenice prima dell'Opera 2014-2015. Simon Boccanegra*, Venezia 2014. Il testo adottato è il libretto della *prémère* scaligera (Milano, 24 marzo 1881). Parole e versi non intonati sono segnalati in grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra sono state indicate con numeri arabi in apice.

PROLOGO

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

SCENA PRIMA

Paolo e Pietro in scena, continuando un discorso.

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

PIETRO
Altro proponi
di lui più degno!

PAOLO
Il prode che da' nostri
mari cacciava l'african pirata,
e al ligure vessillo rese l'antica nominanza¹ altera.

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

PAOLO
Oro, possanza, onore.

PIETRO
Vendo a tal prezzo il popolar favore.

Si dan la mano; Pietro parte.

SCENA SECONDA

PAOLO
(solo)
Abborriti patrizi,
alle cime ove alberga il vostro orgoglio,
disprezzato plebeo, salire io voglio.

SCENA TERZA

Detto e Simone che entra frettoloso.

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

PAOLO
All'alba eletto
esser vuoi nuovo abate?

SIMONE
Io?... no.

PAOLO
Ti tenta
ducal corona?

SIMONE
Vaneggi?

PAOLO
(con intenzione)
E Maria?

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

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

SIMONE
Maria!

PAOLO
Negarla
al Doge chi potria?

SIMONE
Misera!

PAOLO
Assenti?

SIMONE
Paolo...

PAOLO
Tutto disposi... e sol ti chiedo²
parte ai perigli e alla possanza...

SIMONE
Sia...

PAOLO
In vita e in morte?...

SIMONE
Sia.

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

Simone s'allontana, Paolo si trae in disparte presso il palazzo dei Fieschi.

SCENA QUARTA

Paolo, Pietro, marinari e artigiani.

PIETRO
All'alba tutti qui verrete?

CORO
Tutti.

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 più³ lune, che la gentil sembianza
non allegrò⁴ i veroni della romita stanza;
passando ogni pietoso invan mirar desia
la bella prigioniera, la misera Maria.

PAOLO

Si schiudon quelle porte solo al patrizio altero,
che ad arte si ravvolge ne l'ombre del mistero...⁵
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!...⁶

PAOLO

Guardate,

(*Si vede il riverbero d'un lume*)
la fatal⁷ 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,
freddo sepolcro dell'angiolo mio!...
Né a proteggerti io valsi!... Oh maledetto!...⁸
E tu, Vergin, soffristi
(*volgendosi all'immagine*)
rapita a lei la verginal corona?...
Ma che dissi!... deliro!... ah mi perdona!

Il lacerato spirito
del mesto genitore
era serbato a strazio

d'infamia e di dolore.
Il serto a lei de' martiri
pietoso il cielo 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.

SCENA SESTA

Detto e Simone che ritorna in scena esultante.

SIMONE

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

Alcun veggio!... chi fia?

FIESCO

Simon?...

SIMONE

Tu!

FIESCO

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

SIMONE

Padre mio, pietade imploro⁹
supplichevole a' tuoi piedi...
Il perdono a me concedi...

FIESCO

Tardi è omai –

SIMONE

Non sii crudel.

Sublimarmi a lei sperai
sopra l'ali della gloria,
strappai serti alla vittoria
per l'altare dell'amor!

FIESCO

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

SIMONE

Taci...

FIESCO

Segno all'odio mio
e all'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?

SIMONE

Rubella

sorte lei rapì...

FIESCO

Favella.

SIMONE

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

FIESCO

La donna?

SIMONE

Morta.

FIESCO

E la tua figlia?...

SIMONE

Misera, trista,
tre giorni pianse, tre giorni errò;
scomparve poscia, 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!

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.

Entra¹⁰ nel palazzo.

FIESCO

T'inoltra e stringi

gelida salma.

SIMONE

(comparso sul balcone)

Nessuno!... qui sempre

silenzio e tenebra!...

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

Maria!... Maria!!

FIESCO

L'ora suonò del tuo castigo...

SIMONE

(esce dal palazzo atterrito)

È sogno!...

Sì; spaventoso, atroce sogno il mio!

VOCI

(da lontano)

Boccanegra!...

SIMONE

Quai voci!

VOCI

(più vicine)

Boccanegra!

SIMONE

Eco d'inferno è questo!...

SCENA SETTIMA

Detti, Paolo, Pietro, marinai, popolo d'ambo i sessi, con fiaccole accese.

PAOLO E PIETRO

Doge il popol t'acclama!

SIMONE

Via fantasmi!

PAOLO E PIETRO

Che di' tu?...

SIMONE

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

PAOLO

Un trono!...

FIESCO

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

CORO

Viva Simon, del popolo l'eletto!!!

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

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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

AMELIA

(osservando l'orizzonte¹¹)

I.

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

II.

Ma gli astri e la marina
che pingono¹² alla mente
dell'orfana meschina?...
La notte atra, crudel,
quando la pia morente
sclamò: «ti guardi il ciel».

III.

O altero ostel, soggiorno
di stirpe ancor più altera,
il tetto disadorno
non obliai per te!...
Solo in tua pompa austera
amor sorride a me.

(È giorno)

S'inalba il ciel, ma l'amoroso canto
non s'ode ancora!...
Ei mi terge ogni dì, come l'aurora
la rugiada dei fior, del ciglio il pianto.

UNA VOCE

(lontana)

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

AMELIA

Ciel!... la sua voce!... È desso!...

Ei s'avvicina!... oh gioia!...

Tutto m'arride l'universo adesso!...

UNA VOCE

(più vicina)

Se manca il¹³ cor che t'ama,
non empiono tua brama
gemme¹⁴, possanza, onor.

AMELIA

Ei vien!... l'amor
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!...

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,¹⁵ irrequieti?

GABRIELE

Chi?

AMELIA

Tu, e Andrea,
e Lorenzino e *gli*¹⁶ altri...

GABRIELE

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

AMELIA

Tu tremi?...

GABRIELE

I funesti
fantasmi scaccia!

AMELIA

Fantasmi dicesti?

Vieni a mirar la cerula
marina tremolante;
là Genova torreggia
sul talamo spumante;
là i tuoi nemici imperano,
vincerli indarno speri...
ripara i tuoi pensieri
al porto dell'amor.

GABRIELE

Angiol che dall'empireo
piegasti a terra l'ale,
e come faro svolgori
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

Vedi¹⁷ quell'uom?... Qual ombra
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.

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 puote.

Pietro parte.

SCENA QUARTA

Gabriele ed Amelia.

GABRIELE
Il Doge qui?

AMELIA
Mia destra a chieder viene.

GABRIELE
Per chi?

AMELIA
Pel favorito suo. – D'Andrea
vola in cerca... T'affretta...¹⁸ va... prepara
il rito nuzial... mi guida all'ara.

A DUE
Sì, sì dell'ara il giubilo
contrasti il fato avverso,
e tutto l'universo
io sfiderò con te.
Innamorato anelito
è del destin più forte;
amanti oltre la morte
sempre vivrai con me.

Amelia entra nel palazzo.

SCENA QUINTA

Gabriele va per uscire dalla destra e incontra Andrea.

GABRIELE
(Propizio giunge Andrea!¹⁹)

ANDREA
Sì mattutino²⁰
qui?...

GABRIELE
A dirti...

ANDREA
Che ami Amelia.

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

ANDREA
Alto mistero
sulla vergine incombe.

GABRIELE
E qual?

ANDREA
Se parlo
forse tu più non l'amerai.

GABRIELE
Non teme
ombra d'arcani l'amor mio! T'ascolto.

ANDREA
Amelia tua d'umile stirpe nacque.

GABRIELE
La figlia dei Grimaldi!

ANDREA
No – la figlia
dei Grimaldi morì tra consacrate
vergini in Pisa. Un'orfana raccolta
nel chiostro il dì che fu d'Amelia estremo
ereditò sua cella...

GABRIELE
Ma come de' Grimaldi
anco il nome 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 benedico
 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 detti²¹ 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,
 di qua partir convien.

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.²²

DOGE

E gli esuli fratelli tuoi non punge
 desio di patria?

AMELIA

Possente... ma...

DOGE

Intendo...

a me inchinarsi sdegnano i Grimaldi...
 Così risponde a tanto orgoglio il Doge...

Le porge un foglio.

AMELIA

*(leggendo)*Che veggo!...²³ il lor perdono?

DOGE

E denno a te della clemenza il dono.

Dinne, perché in quest'eremo
 tanta beltà chiudesti?
 Del mondo mai le fulgide
 lusinghe non piangesti?
 Il tuo rossor mel dice...

AMELIA

T'inganni, io son felice...

DOGE

Agli anni tuoi l'amore...

AMELIA

Ah mi leggesti in core!
 Amo uno spirto angelico
 che ardente mi riamava...
 Ma di me acceso, un perfido
 l'or dei Grimaldi brama...

DOGE

Paolo!

AMELIA

Quel vil nomasti!... E poiché tanta
pietà ti muove dei destini miei,
vo' svelarti il segreto che mi ammantà...
Non sono una Grimaldi!...

DOGE

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

AMELIA

Orfanella il tetto umile
m'accogliea d'una meschina,
dove presso alla marina
sorge Pisa...

DOGE

In Pisa tu?

AMELIA

Grave d'anni quella pia
era solo a me sostegno;
io provai del ciel lo sdegno,
involata ella mi fu.
Colla tremola sua mano
pinta effigie mi porgea.
Le sembianze esser dicea
della madre ignota a me.
Mi baciò, mi benedisse,
levò al ciel, pregando, i rai...
Quante volte la chiamai
l'eco sol risposta diè.

DOGE

(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?...

AMELIA

Uom di mar noi²⁴ 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!...²⁵

DOGE

Sei mia figlia.

AMELIA

Io...

DOGE

M'abbraccia, o figlia mia.

AMELIA

Padre, padre il cor ti chiama!²⁶
Stringi al sen Maria che t'ama.

DOGE

Figlia!... a tal nome²⁷ palpito
qual se m'aprisse i cieli...
un mondo d'ineffabili
letizie a me riveli;
qui un paradiso il tenero
padre ti schiuderà...
di mia corona il raggio
la gloria tua sarà.

AMELIA

Padre, vedrai la vigile
figlia a te sempre accanto;
nell'ora malinconica
asciugherò il tuo pianto...
Avrem gioie romite
note soltanto al ciel,
io la colomba mite
sarò del regio ostel.²⁸

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.

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.

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 popolani. Seduti a parte, quattro consoli del mare e i connestabili. Paolo e Pietro stanno sugli ultimi seggi dei popolani. Un araldo.

DOGE

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

TUTTI

Sì.

DOGE

Ma d'altro voto
più generoso io vi richiedo.

ALCUNI

Parla.

DOGE

La stessa voce che tuonò su Rienzi
vaticinio di gloria e poi di morte,
or su Genova tuona. – Ecco un messaggio
(mostrando uno scritto)
del romito di Sorga, ei per Venezia
supplica pace...

PAOLO

(interrompendolo)

Attenda alle sue rime
il cantor della bionda avignonese.

TUTTI

(ferocemente)

Guerra a Venezia!

DOGE

E con quest'urlo atroce
fra due liti d'Italia erge Caino
la sua clava cruenta! – Adria e Liguria
hanno patria comune.

TUTTI

È nostra patria
Genova.

Tumulto lontano.

PIETRO

Qual clamor!

ALCUNI

D'onde tai grida?

PAOLO

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

TUTTI

(alzandosi)

Una sommossa!

PAOLO

(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...²⁹ accanto ad esso
combatte un guelfo. A me un araldo.

PIETRO

(sommesso)

fuggi o sei còlto).

(Paolo,

DOGE

(guardando Paolo che s'avvia)

Consoli del mare,
custodite le soglie! Olà, chi fugge
è un traditor.

Paolo confuso s'arresta.

VOCI

(in piazza)

Morte ai patrizi!

CONSIGLIERI NOBILI
(*sguainando le spade*)

All'armi!

VOCI
(*in piazza*)
Viva il popolo!

CONSIGLIERI POPOLANI
(*sguainando le spade*)
Evviva!

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

VOCI
(*in piazza*)
Morte al Doge.

DOGE
(*ergendosi con possente alterezza; sarà giunto l'araldo*)
Morte al Doge? sta ben. – Tu, araldo, schiudi
le porte del palagio e annuncia al volgo
gentile e plebeo ch'io non lo temo,
che le minacce udii, che qui li attendo...
Nelle guaine i brandi.

Ai consiglieri che ubbidiscono.

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

ALTRE VOCI
Ai trabocchi!

ALTRE
Alla gogna!

DOGE
Squilla la tromba dell'araldo... ei parla...
(*Una tromba lontana. Tutti stanno attenti 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., molte³⁰ 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.

DOGE
Che vuoi dir?

GABRIELE
(terribilmente)
Pel cielo!
Uom possente tu se'³¹

DOGE
(a Gabriele)
Ribaldo!

GABRIELE
(al doge slanciandosi)
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 scappar.

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

POPOLO
Orro!

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!

AMELIA

Terribili gridi!

NOBILI

(ai popolani)

Abbasso le scuri!

AMELIA

Pietà!

DOGE

(possentemente)

Fratricidi!!!

Plebe! Patrizi! – Popolo,
dalla feroce storia!
Erede sol dell'odio
dei Spinola 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 falli, la fuga
sia tua salvezza almen.)

PAOLO

(a Pietro)

(No, l'angue che mi fruga
è gonfio di velen.)

GABRIELE

(Amelia è salva, e m'ama!
Sia ringraziato il ciel!
Disdegna 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 prigionio sarai, finché la trama

tutta si scopra. – No, l'altera lama
serba, non voglio che la tua parola.

GABRIELE
E sia!

DOGE
(*con forza terribile*)
Paolo!

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

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

In te risiede
l'austero dritto popolar, è accolto
l'onore cittadin nella tua fede:
bramo l'ausiglio tuo... V'è in queste mura
un vil che m'ode e impallidisce in volto,
già la mia man 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*³²)
Sia maledetto! e tu ripeti il giuro.

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

TUTTI
Sia maledetto!!!

ATTO SECONDO

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.

SCENA PRIMA

Paolo e Pietro.

PAOLO
(*a Pietro traendolo verso il poggiolo*)
Quei due vedesti?

PIETRO
Sì.

PAOLO
Li traggi tosto
dal carcer loro per l'andito ascoso,
che questa chiave schiuderà.

PIETRO
T'intesi.

Esce.

SCENA SECONDA

PAOLO
Me stesso ho maledetto!
e l'anatèma
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 ne la 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?

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

Al³³ carcer ten va.

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

SCENA QUARTA

Paolo e Gabriele.

PAOLO

Udisti?

GABRIELE

Vil disegno!

PAOLO

Amelia dunque mai tu non amasti?

GABRIELE

Che dici?

PAOLO

È qui.

GABRIELE

Qui Amelia! –

PAOLO

E del vegliardo
segno è alle infami 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'anima
furente gelosia;
tutto il suo³⁴ sangue spegnerne
l'incendio non potria;
s'ei mille vite avesse,
se mieterle³⁵ potesse
d'un colpo il mio furor,
non sarei sazio ancor.

Che parlo!... Ohimè!...

Piango!...³⁶ pietà, gran Dio, del mio martiro!...

Pietoso cielo, rendila,
rendila a questo core
pura siccome l'angelo
che veglia al suo pudore;
ma se una nube impura
tanto candor m'oscura,
priva di sue virtù,
ch'io non la vegga più.

SCENA SESTA

Detto ed Amelia dalla sinistra.

AMELIA

Tu qui?...

GABRIELE

Amelia!

AMELIA

Chi il varco t'apria?

GABRIELE

E tu come qui?

AMELIA

Io...

GABRIELE

Ah sleale!

AMELIA

Ah crudele!...

GABRIELE

Il tiranno ferale...

AMELIA

Il rispetta...

GABRIELE

Egli t'ama...

AMELIA

santo... D'amor

GABRIELE

E tu?...

AMELIA

L'amo al³⁷ pari...

GABRIELE

né³⁸ t'uccido? E t'ascolto,

AMELIA

Infelice!... mel credi,
pura io sono...

GABRIELE

Favella.

AMELIA

Concedi
che il segreto non aprasi ancor.

GABRIELE

Parla – in tuo cor virgineo
 fede al diletto rendi –
 il tuo silenzio è funebre
 vel che su me distendi.
 Dammi la vita o il feretro,
 sdegno la tua pietà.

AMELIA

Sgombra dall'alma il dubbio...
 santa nel petto mio
 l'immagin tua s'accoglie
 come³⁹ nel tempio Iddio.
 No, procellosa tenebra
 un ciel d'amor non ha.
(S'ode uno squillo)

Il Doge vien – Scampo non hai – T'ascondi!

GABRIELE

No.

AMELIA

Il patibol t'aspetta.

GABRIELE

Io non lo temo.

AMELIA

Nell'ora⁴⁰ stessa teco avrò morte...
 se non ti move di me pietà.

GABRIELE

Di te pietade?...
(Tra sé)

(Lo vuol la sorte...

Si compia il fato... Egli morrà...)

Amelia nasconde Gabriele sul poggiolo.

SCENA SETTIMA

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

DOGE

Figlia!...

AMELIA

Sì afflitto, o padre mio?

DOGE

T'inganni...

Ma tu piangevi.

AMELIA

Io...

DOGE

La cagion m'è nota
 delle lagrime tue... Già mel dicesti...
 ami; e se degno fia
 di te l'letto 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...

DOGE⁴¹

O crudele

destino! O dileguate mie speranze!
Una figlia ritrovo; ed un nemico
a me la invola... Ascolta:
s'ei ravveduto...

AMELIA

Il fia...

DOGE

Forse il perdono

allor...

AMELIA

Padre adorato!...

DOGE

Ti ritraggi –

attendere qui degg'io l'aurora...

AMELIA

Lascia

ch'io vegli al fianco tuo...

DOGE

No, ti ritraggi...

AMELIA

Padre!...

DOGE

Il voglio...

AMELIA

(entrando a sinistra)

(Gran Dio! come salvarlo?)

SCENA OTTAVA

Il doge e Gabriele nascosto.

DOGE

Doge! ancor proveran la tua clemenza
i traditori? – Di paura segno
fora il castigo. – M'ardono le fauci.

(Versa dall'anfora nella tazza e beve)

Perfin l'onda⁴² del fonte è amara al labbro
dell'uom che regna... Oh duol... la mente è oppressa...⁴³
stanche le membra... ahimè!... mi vince il sonno.⁴⁴

*(Siede)*⁴⁵

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 por si tra esso ed il padre.

SCENA NONA

Detti ed Amelia.

AMELIA

Insensato!

Vecchio inerme il tuo braccio colpisce?

GABRIELE

Tua difesa mio sdegno raccende.

AMELIA

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

GABRIELE

Che favelli?...

DOGE

(destandosi)

Ah!...

AMELIA

Nascondi il pugnale,
vien... ch'ei t'oda...

GABRIELE

Prostrarmi al suo piede?

DOGE

(entra improvvisamente fra loro, dicendo a Gabriele)

Ecco il petto... colpisci, sleale!

GABRIELE

Sangue il sangue d'Adorno ti chiede.

DOGE

E fia ver?... chi t'apri 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...

GABRIELE

Suo padre sei tu!!!
Perdono, Amelia – Indomito
geloso amor fu il mio...
Doge, il velame squarciasi...

un assassin son io...

Dammi la morte; il ciglio
a te non oso alzar.

AMELIA

(Madre, che dall'empireo
proteggi la tua figlia,
del 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)*⁴⁶

All'armi, all'armi, o Liguri,
patrio⁴⁷ dover v'appella –
scoppiò dell'ira il folgore;
è notte di procella.
Le guelfe spade cingano
di tirannia lo spalto –
del coronato veglio,⁴⁸
su, alla magion, l'assalto.

AMELIA

(corre al poggolo)
Quai gridi?...

GABRIELE

I tuoi nemici...

DOGE

Il so.⁴⁹

AMELIA

S'addensa
il popolo.

DOGE

*(a Gabriele)*T'unisci⁵⁰ 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 pugnar ritorno,
se la clemenza tua non li disarmi.

DOGE

(*accennando Amelia*)
Sarà costei tuo premio.

GABRIELE E AMELIA

O inaspettata gioia!

AMELIA

O padre!

DOGE E GABRIELE

(*snudando le spade*)

All'armi!

ATTO TERZO

Interno del Palazzo Ducale. Di prospetto grandi aperture dalle quali si scorgerà Genova illuminata a festa: in fondo il mare.

SCENA PRIMA

Un capitano dei balestrieri, con Fiesco, dalla destra, poi dalla sinistra Paolo in mezzo alle guardie.

GRIDA

(*interne*)

Evviva il Doge!

ALTRE GRIDA

Vittoria! Vittoria!

CAPITANO

(*rimettendo a Fiesco la sua spada*)
Libero sei: ecco la spada.

FIESCO

E i guelfi?

CAPITANO

Sconfitti.

FIESCO

O triste libertà! –

(*A Paolo*)

Che?... Paolo?!

Dove sei tratto?

PAOLO

(*arrestandosi*)

All'estremo supplizio.

Il mio demonio mi cacciò fra l'armi
dei rivoltosi e là fui 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!

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.

FIESCO

Inorridisco!... no, Simon, non questa
vendetta chiesi, d'altra meta degno
era il tuo fato. – Eccolo... il Doge. – Alfine
è giunta l'ora di trovarci a fronte!

Si ritira in un angolo d'ombra.

SCENA TERZA

*Il doge: lo precede il capitano con un trombettiere,
Fiesco in disparte.*

CAPITANO

(al verone)

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

Esce seguito dal trombettiere.

DOGE

M'ardon le tempia... un'atra vampa sento
serpeggiar per le vene... Ah! ch'io respiri
l'aura beata del libero cielo!
Oh refrigerio!... la marina brezza!...

Il mare!... il mare!... quale in rimirarlo
di glorie e di sublimi rapimenti
mi si affaccian ricordi! – Il mare!... il mare!...
Perché in suo grembo non trovai la tomba?...

FIESCO

(avvicinandosi)

Era meglio per te!

DOGE

Chi osò inoltrarsi?...

FIESCO

Chi te non teme...

DOGE

(verso la destra chiamando)

Guardie?

FIESCO

Invan le appelli...

non son qui i sgherri tuoi –
M'ucciderai, ma pria mòdi...

DOGE

Che vuoi?

I lumi de la 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 fantasimaFiesco t'appar,
antico oltraggio
a vendicar.

DOGE

Di pace nunzio

Fiesco sarà,
suggella un angelo
nostra amistà.

FIESCO

Che dici?

DOGE

Un tempo il tuo perdon m'offristi...

FIESCO

Io?

DOGE

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

FIESCO

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

DOGE

Piangi?... Perché da me volgi gli sguardi?...⁵²

FIESCO

Piango, perché mi parla
in te del ciel la voce;
sento rampogna atroce
fin nella tua pietà.

DOGE

Vien, ch'io ti stringa al petto,
o padre di Maria;
balsamo all'alma mia
il tuo perdon sarà.

FIESCO

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

DOGE

Tutto favella,
il sento, a⁵³ me d'eternità...

FIESCO

Crudele

fato!

DOGE

Ella vien...

FIESCO

Maria...

DOGE

Taci, non dirle...
anco una volta benedirlela voglio.*S'abbandona sopra un seggiolone.*

SCENA QUARTA

*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!

DOGE

Deponi

la meraviglia. – In Fiesco il padre vedi
dell'ignota Maria, che ti diè vita.

MARIA

Egli?... Fia ver?...

FIESCO

Maria!...

MARIA

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

DOGE

Tutto finisce, o figlia...

MARIA

Qual feroce

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 benedici
pietoso dall'empiro;
a lor del mio martiro
cangia le spine in fior.

MARIA

No, non morrai, l'amore
vinca di morte il gelo,
risponderà dal cielo
pietade al mio dolor.

GABRIELE

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

FIESCO

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

DOGE

T'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.

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

*Spira.*⁵⁴

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'inginocchiano.⁵⁵

NOTE

¹ «rinomanza».

² «chieggo».

³ «tre».

⁴ «rallegrò».

⁵ Aggiunta: «Pietro e coro / È vero. / O cielo! / Gran Dio!».

⁶ «orror!...».

⁷ «feral».

⁸ Aggiunta: «oh vile seduttore!...».

⁹ «pietà t'imploro».

¹⁰ «*Risoluto entra*».

¹¹ «*entra in scena guardando verso il mare*».

¹² «dicono».

¹³ «un».

¹⁴ «oro».

¹⁵ «torbidi».

¹⁶ «ed».

¹⁷ «Vedi là».

¹⁸ «Affrettati...».

¹⁹ «ei giunge».

²⁰ «Tu sì mattutino».

²¹ «di quest'ora».

²² «io sono».

²³ «veggiò!...».

²⁴ «mi».

²⁵ «nome mio!...».

²⁶ «SIMONE / Figlia il cor ti chiama! / MARIA».

²⁷ «nome io».

²⁸ Aggiunta: «SIMONE / O figlia! / AMELIA / Padre!».

²⁹ «inseguito...».

³⁰ «*uomini*».

³¹ «sei tu!».

³² «*terribile*».

³³ «Al tuo».

³⁴ «mio».

³⁵ «e spegnerle».

³⁶ «Ahimè!... deliro!... / Ah! io piango!...».

³⁷ «del».

³⁸ «e non».

³⁹ «quale».

⁴⁰ «All'ora».

⁴¹ Aggiunta «*(con disperazione)*».

⁴² «l'acqua».

⁴³ Aggiunta: «*(Siede)*»

⁴⁴ Aggiunta: «*(S'addormenta)*»

⁴⁵ Aggiunta: «*(Dormendo)*»

⁴⁶ «*(fra le scene. Questo coro dovrà dirsi ben lontano in principio ed avanzarsi a poco a poco)*»

⁴⁷ «sacro».

⁴⁸ «demone».

⁴⁹ Aggiunta: «CORO / Guerra! guerra! sterminio! vendetta!»

⁵⁰ «Va', t'unisci».

⁵¹ «Come un».

⁵² «Tu piangi?... Perché volgi altrove il ciglio?...».

⁵³ «in».

⁵⁴ «(*con voce quasi spenta egli vorrebbe parlare e non può; stende le mani di nuovo sul capo dei figli e muore*)».

⁵⁵ Aggiunta: «CORO / Pace per lui!».

GRAN TEATRO LA FENICE

Giovedì 12 Marzo 1857 REGITA XL^a

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA NUOVA IN TRE ATTI E UN PROLOGO

SIMON BOCCANEGRA

Libretto di F. R. PIETRE — Musica rappresentata suofu del M.^o Gio: B. VERDI Libretto della Fenice d' nuovo

PERSONAGGI PROLOGO GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi	ATTORI Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra	PERSONAGGI DIVANNO GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi GIORGIO BOCCANEGRA, reame di caritate delle repubbliche genovesi	ATTORI Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra Giorgio Boocanegra
--	--	--	--

Musica rappresentata suofu del M.^o Gio: B. VERDI Libretto della Fenice d' nuovo

DOPO L' OPERA l' Azione storico-allegorica in tre parti e sette scene del Generale GIUSEPPE ROTA:

BIANCHI E NEGRI

PERSONAGGI Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S.	ATTORI Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S.	PERSONAGGI Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S.	ATTORI Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S. Il conte di S. S.
--	--	--	--

Musica rappresentata suofu del M.^o Gio: B. VERDI Libretto della Fenice d' nuovo

Della Parte Seconda Roma. Il PRIMO è DUE comprese del Sig. ANTONIO LORENZONI, e la parte seconda della Sig.^a ELISA ALBERTI-SELLON.

Prezzo del Vigiletta Anzi. L. 5 — Per piccoli Fanciulli 1:50

Si alia la dote alle ore OTTO precise

No. 2. L' Azione in tre parti e sette scene del Generale GIUSEPPE ROTA, e la parte seconda della Sig.^a ELISA ALBERTI-SELLON.

Della Parte Seconda Roma. Il PRIMO è DUE comprese del Sig. ANTONIO LORENZONI, e la parte seconda della Sig.^a ELISA ALBERTI-SELLON.

Locandina per la prima esecuzione assoluta di *Simon Boccanegra* al Teatro La Fenice, 1857. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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

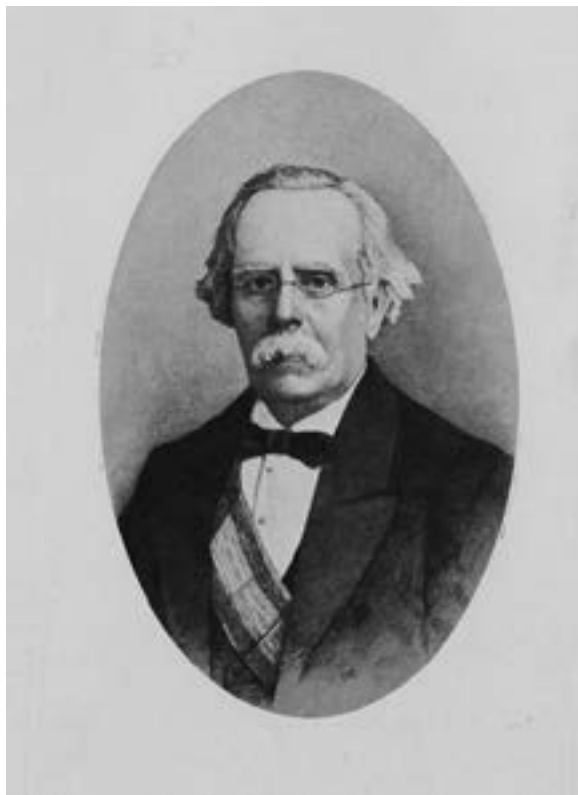
di Anselm Gerhard

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: do po 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 conflitti 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 sottolineare



Antonio García Gutiérrez (1813-1884). Museo Arqueológico Nacional di Madrid.

mezzi scenico-musicali: il Gabriele del *Simon* non canta nel metro ben accentuato di 3/8, ma in quello di 9/8 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.)

I. «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

arne, 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.

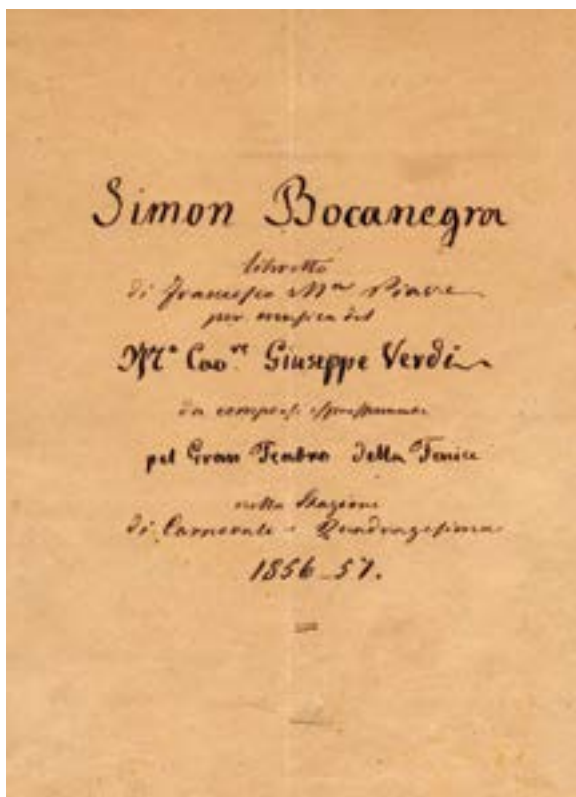
Di certo, nei quattro anni che intercorsero tra le due opere Verdi aveva notevolmente affinato i suoi

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.

Mentre *El trovador* e *Il trovatore* sembrano quasi un modello esemplare per la teoria del «Wiedeholungszwang» – 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:



Frontespizio della 'selva' in prosa del *Simon Boccanegra* redatta da Piave. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Luigia Bendazzi, la prima interprete di Amelia/Maria nel *Simon Boccanegra* del 1857. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: è scolpito! Nessun fatto che sia realmente fatale cioè indispensabile e potente, generato dalla ineluttabilità tragica. [...] 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.

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'orfanelle 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 –



Leone Giraldoni primo Simon Boccanegra, 1957. Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Eduardo Ximenes, *Simon Boccanegra alla Scala*, tavola incisa nel periodico «Illustrazione Italiana», 1881. Milano, Civica raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.

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 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 esprime 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... / 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».

L'ORCHESTRA

OTTAVINO

FLAUTO

2 OBOI

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

GRANCASSA

ARCHI

ARPA INTERNA

BANDA IN PALCO:

2 TROMBE

2 TROMBONI

PERCUSSIONI

(ARPA DALLA BUCA)

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 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 prestito 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 represse 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 Maria 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».

LE VOCI

PROLOGO

SIMON BOCCANEGRA, *CORSARO AL SERVIZIO
DELLA REPUBBLICA GENOVESE*
BARITONO

JACOPO FIESCO, *NOBILE GENOVESE*
BASSO

PAOLO ALBIANI, *FILATORE D'ORO GENOVESE*
BARITONO

PIETRO, *POPOLANO DI GENOVA*
BASSO

DRAMMA

SIMON BOCCANEGRA, *PRIMO DOGE DI GENOVA*
BARITONO

MARIA BOCCANEGRA, *SUA FIGLIA,
SOTTO IL NOME DI AMELIA GRIMALDI*
SOPRANO

JACOPO FIESCO, *SOTTO IL NOME D'ANDREA*
BASSO

GABRIELE ADORNO, *GENTILUOMO GENOVESE*
TENORE

PAOLO ALBIANI, *CORTIGIANO
FAVORITO DEL DOGE*
BARITONO

PIETRO, *ALTRO CORTIGIANO*
BASSO

UN CAPITANO DEI BALESTRIERI
TENORE

UN'ANCELLA DI AMELIA
MEZZOSOPRANO

II. «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 a 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.

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.

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: la maledizione di Fiesco sulla testa del suo antagonista («Sul tuo capo io qui chiedo / l'ira vindice del ciel») in un tetro la minore e l'implorazione supplichevole di Simone in re bemolle maggiore («Sublimarmi a lei sperai / sopra l'ali della gloria»). 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 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.

Allo stesso modo, il coro fuori scena alla fine dell'atto secondo («All'armi, all'armi, o Liguri!») con la sua tonalità minore e il pungente ritmo puntato in levare riprende il movimento melodico dell'*ensemble* finale precedente («Perdon, perdon, Amelia») che passa dal quinto grado al sesto minore e torna dopo il quarto grado di nuovo alla dominante.

III. CONTRASTI

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 evasione 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!...».

La pulsione dattilica di questo inciso melodico del coro finale, impressa da una semiminima 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 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.

SIMON BOCCANEGRA

PROLOGO

Giuseppe Verdi

UNA PIAZZA DI GENOVA

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

N° 1.

Allegro moderato ♩ = 92

VIOLINI
I.
II.
VIOLINI
VIOLONCELLI
CONTRABBASSI

Fag.
Tromb.

Viol.
Vio.
Vi.
Co.

B

Orn. *pp*

Fl. *pp*

Cl. *pp*

Amelia *Canabile*

Co - me in que - sto - ra

B

Viol. *ppp*

Vcllo *ppp*

Vc. *ppp*

Orn.

Fl.

Cl. *pp*

Am. *pp*

bra - na cor - ri - don già a stri e il

Viol.

Vcllo

Vc.

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». ¹⁴ L'effetto folgorante di questa contrapposizione è dovuto innanzitutto all'interesse dimostrato da Verdi in quest'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 pretesto 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.

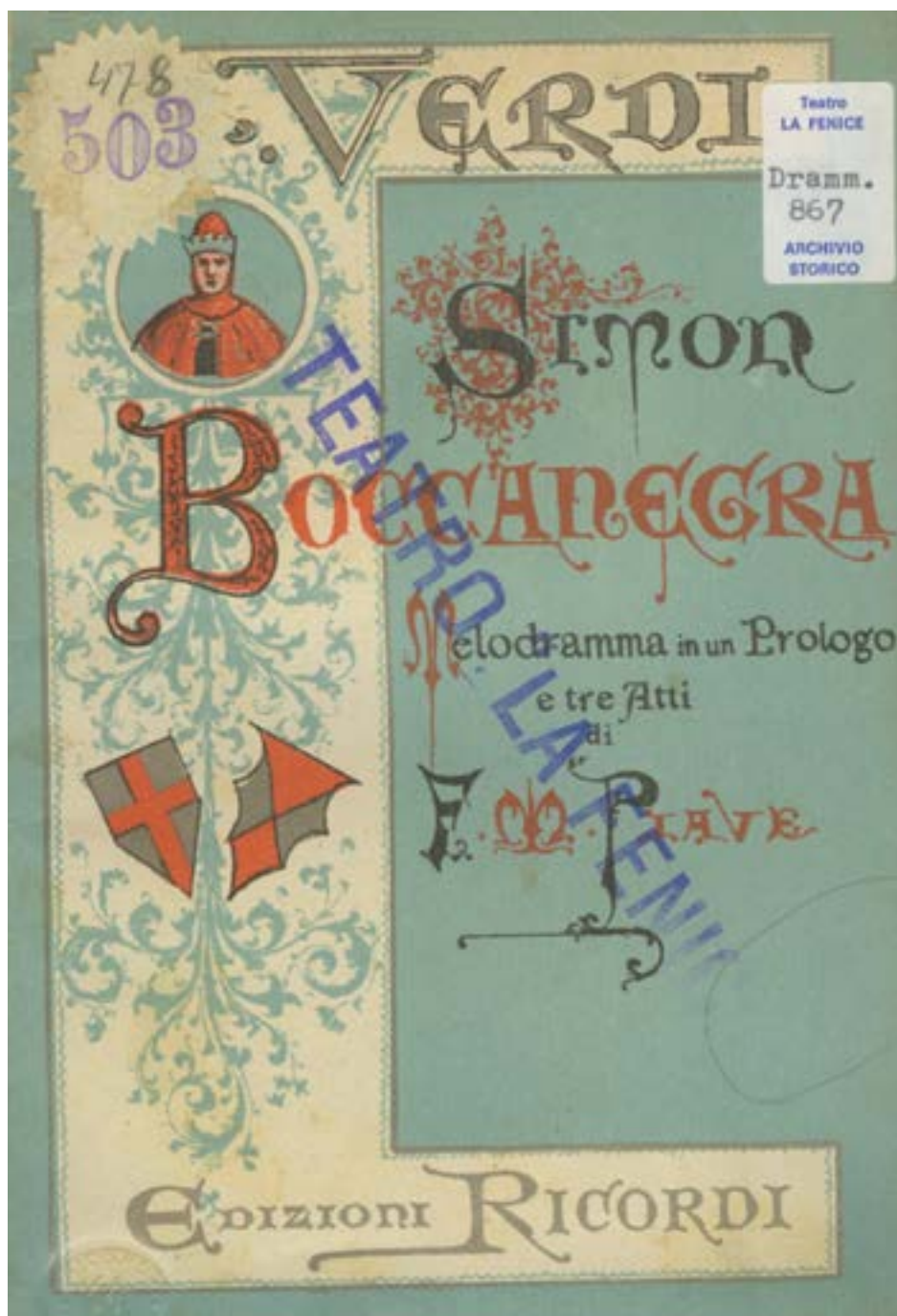
Se questi sono i tratti distintivi della coppia dei giovani innamorati, tutta differente è invece la caratterizzazione di Fiesco: ¹⁵ l'antagonista di Simone, rappresentante inflessibile della superbia aristocratica, si aggrappa quasi sempre alla tonica. Nel suo secondo assolo «Delle faci festanti al 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.

Già nella sua aria di sortita, nel brano «Il lacerato spirito», fra le otto note che intonano il primo settenario sdrucchiolo, la tonica fa diesis viene ripetuta non meno di sei volte. Il ritmo marcato sottolinea ancora di più questa insistenza melodica che rispecchia l'ostinazione e la rigidità di un carattere quasi sclerotico. Di conseguenza, anche l'ultimo intervento solistico di Fiesco, il suo «Come un fantasima» è segnato dalla persistente ripetizione del centro tonale la.

Per quanto riguarda Simone, a differenza dell'intransigente vecchio patrizio e a differenza degli amanti sorridenti Verdi lo disegna fin dall'inizio come personaggio teso, spinto da un'ansia struggente. Per porre l'accento ancora di più sul suo isolamento, non gli conferisce nessun numero solistico nel senso canonico del termine. Nel suo primo duetto con Fiesco, nel prologo, il corsaro è introdotto in una posizione «supplichevole», contrapposizione sottolineata in modo particolarmente efficace all'inizio del numero: Fiesco canta «con forza» un inciso melodico che comincia sulla tonica la per 'aprire' sulla dominante, seguito da una seconda frase che nuovamente insiste sul la centrale, martellato tre volte, prima di modulare alla nuova tonica relativa, do. Simone riprende questo stesso do all'ottava alta, ma con funzione armonica molto diversa: la tonica di Fiesco è ora legata a un accordo di settima di dominante che richiederebbe una risoluzione sul fa, che tuttavia non arriva. E quando Fiesco imporrà di nuovo il do maggiore come tonica, Simone gli risponderà con un altro tentativo disperato, scegliendo la tonalità lontanissima di re bemolle maggiore. Qualche istante dopo, nello stesso duetto, subito prima dell'*Andantino* («Del mar sul lido tra gente ostile»), questa maniera di confrontare i due antagonisti viene ribadita e intensificata. Fiesco intona, nel registro basso, una cadenza in do maggiore. Simone vuole forzare la progressione armonica verso una nuova tonica (fa minore) cui tutta via non giunge (versione 1881), e durante la mancata risoluzione la sua parte circoscrive un accordo di settima e nona di dominante in cui spicca particolarmente l'intervallo dissonante mi-re. Questa formula melodico-armonica marca in modo analogo pure il passaggio dal primo assolo di Fiesco nell'atto terzo al suo martellante «Come un fantasima». Per rendere gli interventi ansiosi di Simone, Verdi lascia la tonalità di mi bemolle minore, modulando verso l'accordo sospeso del quinto grado di re minore. E a Fiesco, che scandisce cupamente la tonica di re minore, Simone risponde con una linea melodica che ha per estremi l'intervallo di settima re-mi.

Per tornare al duetto del prologo, comincia la prima sezione chiusa della forma multi-partita del numero: Simone narra la perdita di sua figlia a Pisa («Del mar sul lido tra gente ostile») con una melodia sospesa che accentua il terzo, quinto e sesto grado della tonalità (la bemolle, do e re bemolle), proprio come nei due assoli di soprano e tenore appena citati. Con due differenze capillari però: la tonalità scelta per il canto dell'eroe è un cupo fa minore, mentre i sentimenti amorosi dei giovani risplenderanno all'alba nel tono maggiore; e, a differenza di Amelia e Gabriele, Simone non riuscirà mai in questo brano a far concludere il suo canto sulla tonica fa.

La musica assegnata a Simone respira serenità pacata (in fa maggiore stavolta) solo nel suo momento più felice, dopo aver ritrovato la figlia nel gran duetto dell'atto primo. Ma anche per questa situazione Verdi sceglie una melodia caratterizzata da una sottile tensione intervallare, come risulta dall'inconsueto accento sul settimo grado per l'inizio del secondo verso («qual se m'aprisse i cieli...»), o ancora dall'intervallo di settima, vero emblema dei suoi desideri inappagati, che delimita nella versione del 1881 la melodia assegnata al quarto verso («letizie a me riveli»). Da questa prospettiva, non è un caso che la primissima parola di Simone nel prologo («Un amplesso») sia intonata – nella versione del 1881 – sull'intervallo di settima discendente (re-mi). Quest'intervallo caratteristico torna, per citare solo qualche altro esempio, dodici battute dopo, quando l'amante infelice piange la sorte della sua amata Maria.



Copertina del libretto del *Simon Boccanegra* per la rappresentazione del 7 febbraio 1885 al Teatro La Fenice. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sempre la settima, in entrambe le versioni dell'opera, segna poi il momento preciso dell'agnizione nel tempo di mezzo, prima della cabaletta appena citata. E ancora nell'atto secondo, quando, per esprimere la sua delusione di padre, Simone deve amaramente constatare che la figlia appena ritrovata gli è stata «involata» da un «nemico». 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 a un senso di tristezza che trapela anche nell'accento delle di lui parole».¹⁶ 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. 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». ¹⁷ 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, Simone canta la sorte infelice di sua figlia «misera, trista» con una melodia che è caratterizzata di nuovo dall'intervallo emblematico di settima (re bemolle - mi bemolle).

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 («Oh refrigerio!... la marina brezza!...»), l'accompagnamento è caratterizzato dai tre moli 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.

IV. «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.»¹⁸

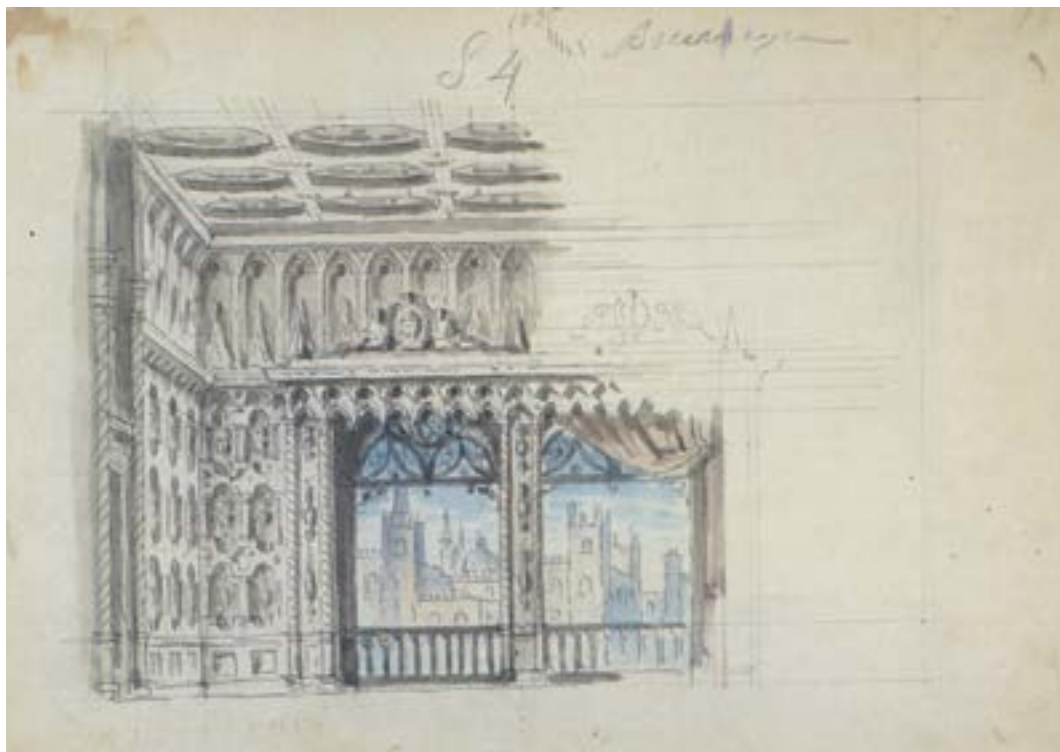


Giuseppe Bertoja, bozzetto per l'atto primo (Palazzo de' Grimaldi) di *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1857. Venezia, Museo Correr.

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.¹⁹ 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.²⁰

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 profonda. 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



Giuseppe Bertoja, bozzetto per l'atto secondo (Palazzo Ducale in Genova) di *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1857. Venezia, Museo Correr.

e trasparenti che avvolgono ed elevano in una distanza eterea l'oscurità del primo piano». ²¹ 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 trenodia 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. Questa melodia fulgida e accattivante sarà però nuovamente incupita nel momento in cui Simone smaschera il traditore Paolo: l'assolo del clarinetto basso riprende lo stesso ritmo e buona parte dei contorni della melodia 'celeste' di Amelia, trasposti però da fa diesis maggiore a un tetro sol minore.

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».²²

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 San Bonifacio* alla fine del 1840), le sue esperienze personali e i suoi ricordi 'sensoriali' furono decisivi per il rifacimento del 1881. Dal 1860 in 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 / 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»;²³ 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 «follia 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.*

NOTE

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.

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.

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

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).

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*: «I' 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 Schläfe 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».

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.

¹⁴ *Disposizione scenica* cit., p. 13 (p. 141).

¹⁵ 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).

¹⁶ *Disposizione scenica* cit., p. 43 (p. 171).

¹⁷ 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.

¹⁸ *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».

¹⁹ 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.

²⁰ 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.

²¹ Anonimo, Mezza voce, in *Damen Conversations Lexikon*, a cura di Carl Herloßsohn, vol. VII (Majoran Ohrenzwang), Leipzig-Adorf, Volckmar, 1836, p. 210: «Das m. v. gleicht jenen schwachen Mitteltinten, jenen silberhellen, durchsichtigen Farben der Malerei, die in duftiger Ferne den dunkeln Vordergrund umhüllen und emportragen».

²² Lettera di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene del 2 aprile 1881, in *Verdi intimo* cit., p. 286.

²³ Hanslick, «*Simon Boccanegra*» cit., p. 30: «Es sprühen wohl hin und wieder hellere Funken auf, besond'ers gegen den Schluß der Oper, aber sie verknistern eindrucklos in der feuchten Dämmerung des Ganzen».

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

Luca Micheletti: *Simon Boccanegra*, un'opera 'ibseniana'

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Luca Micheletti dello spettacolo che sta preparando per la Fenice.

Simon Boccanegra ha da sempre affascinato gli estimatori di Verdi, anche se l'opera non è mai divenuta 'universale' come tanti altri capolavori. La critica coeva scorgeva qualche schematicità – nel libretto di Piave da Antonio García Gutiérrez rivisto da Boito venticinque anni dopo – per la quale ciascun personaggio agisce per proprio conto e per personale interesse e non è esplicitata la cornice politica e storica dell'azione. Che opinione ha lei rispetto a questa lettura?

Mi pare che questa schematicità lavori a tutto vantaggio della sorprendente mobilità del dramma; un approccio meno romanzesco, meno ordinato, più brado, più inconsueto, in cui il *plot* conta meno del vissuto dei personaggi. Siamo in un mondo che, come la musica racconta, si fa costantemente carico della soggettività dei protagonisti: non li descrive come pedine di un gioco più grande di loro; loro sono il gioco. E questa modalità di narrazione, questa elasticità del dispositivo drammaturgico, in cui le emozioni del singolo carattere o del singolo episodio modificano in continuazione il tono e i contenuti, sono perfettamente calzanti per un dramma politico-borghese (pienamente ottocentesco), in cui le rivoluzioni del potere sono determinate dalle vicende private di chi lo detiene o vi aspira.

Lungi dall'essere un limite, il fatto che la vicenda storica e i suoi dettagli non vengano particolareggiati mi sembra una potentissima intuizione: rende quest'opera concreta e metafisica al tempo stesso. Non esiterei a usare l'aggettivo 'ibseniano'. È una creazione non affatto sommaria, anzi molto pensata e stratificata, quasi criptata. La popolano controfigure di personaggi storici ritoccate ad arte, creature d'invenzione e anche moltissimi spettri. Sono numerosi i fantasmi che abitano le stanze del potere, così come gli scheletri nell'armadio dei protagonisti – un passato irrisolto che si tramuta in ossessione, con riferimento a trame nascoste che coinvolgono uomini di potere, interessi politici ed economici. E tutto mentre i personaggi sono scossi da passioni violente: non solo amori contrastati, ma rivoluzioni familiari, generazionali, sociali... C'è qualcosa di più ibseniano di questo?

Visto così, *Simone* è una delle opere drammaturgicamente più disinibite e sperimentali di Verdi: si disfa di molte convenzioni narrative e si lascia contaminare da una luminosa e onirica liquidità, direi proprio 'marina'. Ma nel metaforico viaggio di Simone in questo mare, Verdi ci invita non a scrutare l'orizzonte, bensì a immergerci negli abissi della coscienza di ognuno.

Partiamo dal protagonista: quali sono i tratti salienti del doge plebeo, il grande corsaro al servizio della Repubblica genovese? Potrebbe assomigliare a qualche eroe della tragedia antica, soprattutto per la sua mancanza di certezze e per i dubbi che nascono in lui rispetto alle scelte da compiere?

In un mondo senza più dèi non c'è posto per eroi di quella specie. I dubbi e i rimorsi di Simone, di fronte a un fato che si svela poco a poco, più che a un eroe antico mi fanno pensare ad alcune enigmatiche figure dell'Ottocento teatrale: ad alcuni drammi simbolisti e psicologici del profondo Nord, specialmente. Per restare ad Ibsen, penso al *Costruttore Solness*, dove l'uomo, pur potente e realizzato, viene travolto da rimorsi, paure e senso di colpa; oppure alla figura dell'idealista ribelle Stockmann in *Un nemico del popolo*, spinto da convinzioni morali più che da ambizione, che si scontra con la brutalità di un sistema corrotto. Ma non siamo così lontani nemmeno dall'atmosfera della *Sonata degli spettri* di August Strindberg, per citare un altro padre del dramma borghese simbolico-psicologico, dove ognuno è vittima di un sistema familiare e sociale che va imputridendo, tra fanciulle innocenti e vecchi colpevoli, tensioni metafisiche e poteri invisibili.

Gli uomini che popolano questo teatro vivono nella costante problematizzazione del loro ruolo sociale, spesso legato a doppio nodo con la loro autorità morale. Sono schiacciati da pressioni politiche e interiori che ne determinano le azioni; vengono spesso messi di fronte a un fatto compiuto più grande di loro, esposti agli scossoni delle alterne vicende che li coinvolgono senza che ne siano pienamente consapevoli fino alla fine. Segreti familiari e debiti psichici presentano il conto con implacabile tempismo.

Così avviene a Simone: un uomo travolto dagli eventi, spesso incapace di interpretarne i segni nonostante la spinta etica e i sentimenti positivi che lo muovono. Con queste figure egli condivide un destino di isolamento (la solitudine del potere, ma anche quella del giusto...), il bisogno di verità e di espiatione, il farsi testimone di un mondo al collasso. È un uomo visionario, in cerca di pace – sia interiore sia politica –, ma assiste, fin dal Prologo, allo sgonfiarsi della sua realtà, alla distruzione e poi alla complessa ricostruzione delle sue relazioni affettive, circondato da una società nemica, se non del tutto miserabile e corrotta: tutto questo condiziona profondamente la sua capacità e possibilità di azione.

Simone accetta di diventare doge perché spera – su suggerimento di Paolo – che Fiesco non potrà negare figlia e perdono a un uomo salito tanto in alto; ma la sua acclamazione segue di pochi istanti la presa di coscienza della morte di Maria. Non appena Simone diviene doge, esserlo non ha già più senso per lui, e dovrà cercare, per decenni, un nuovo significato per il suo ruolo e per la sua esistenza, tra le ceneri ardenti di un fallimento personale che non è solo lutto, ma anche prigionia: un muro invalicabile, oltre il quale c'è il mare perduto, la rinuncia assoluta alla vita di prima, compiuta per amore dal corsaro d'un tempo.

Qualcuno ha visto nella figura dell'antagonista, Paolo Albiani, alcune caratteristiche che lo accosterebbero a Jago, anche se l'astuzia e la perfidia del secondo, che proviene dal genio di Shakespeare, non sono paragonabili con quelle del personaggio del Boccanegra. È d'accordo con questa lettura?



Luca Micheletti (© Fabio Anselmini).

– finisce assassinato non per una grande macchinazione storica, ma per un tradimento personale da parte di un ex amico. Questo rafforza la tesi dell'opera: i grandi fatti della storia si decidono, come avrebbe detto Brecht, più in camera da letto che in camera di consiglio – ovvero, i destini umani si compiono sovente in base a casi privati, stabiliti a sangue freddo «nei fraterni lari». Così accade in tutto il *Simone*: l'odio di Fiesco e di Adorno, la vendetta di Paolo, le scelte decisive del doge stesso sono motivate meno dalla politica che dal cuore. Anzi: in tutta l'opera la politica è la maschera del cuore, lo specchio cangiante dei suoi sommovimenti.

Paolo è un cattivo di piccolo cabotaggio. Non assurge alla grandezza malefica di Jago, perché le ragioni che lo muovono sono in tutto scoperte e anche un po' tipizzate: l'odio di classe, l'amore non ricambiato... «Il mio demonio mi cacciò fra l'armi dei rivoltosi», ci dice nell'ultimo atto –, ma il suo è un demonio tutto umano, che possiamo chiamare frustrazione, delusione, rivalsa. Siamo ben lontani dal male per il male, dal «Dio crudele» di Jago, il quale non ha una *ratio* effettiva che giustifichi il suo accanimento (la preferenza accordata a Cassio da Otello è un motivo inconsistente per innescare la ferocia della sua macchinazione), e buona parte del suo fascino velenoso risiede proprio nell'inspiegabilità delle sue azioni criminali. In Paolo, invece, tutto è spiegato: è un plebeo che aspira al potere e, conquistatolo, ne vorrebbe approfittare.

Per una crudele ironia del destino, Simone – già bersaglio di congiure politiche ultradecennali

Verdi ha tratto sia Il trovatore che Simon Boccanegra da Antonio García Gutiérrez, un drammaturgo spagnolo più o meno della stessa epoca. Ci sono delle differenze, a suo parere, tra le due opere, distanziate da cinque importanti anni di esperienza, che vedono nel mezzo anche La traviata?

L'impressione antica e spontaneamente emotiva che aveva Barilli sul *Trovatore* – di opera ferina, scritta come di getto, macchina emotiva quasi primordiale e irresistibile nella sua potenza al contempo popolare e archetipica – non avrebbe potuto svilupparsi a partire da *Simone*, nonostante entrambe le opere derivino da drammi di Gutiérrez.

Ma dove *Il trovatore* è truculento, *Simone* è sfumato; dove quello sembra correre all'impazzata facendosi beffe della verosimiglianza – a tutto vantaggio di un racconto il più vario e indiavolato possibile – questo è meditativo, quasi impressionistico, nella descrizione minuta di ritratti psicologici credibili, moderni e tridimensionali.

Dove nel *Trovatore* c'è romanzo, in *Simone* c'è poesia. Là i personaggi sono dati in pasto all'incredibile vicenda con disinibizione avventurosa e immaginifica; qui è il contrario: la vicenda è in parte 'vampirizzata', cannibalizzata dalla psicologia dei personaggi, in un alternarsi continuo di soggettive. *Il trovatore* è orizzontale e travolge tutto, anche il cuore del pubblico; *Simone* a me pare invece un'opera verticale, la cui meraviglia risiede nella facoltà che ci è data di vedere materializzati (anche e soprattutto per il tramite 'magico' della musica) i mondi interiori dei protagonisti, i loro incubi, le loro fragilità.

Perché *Il trovatore* sia così sovrumano – o oltreumano – e *Simon Boccanegra* invece così umano – o, per restare a Nietzsche, forse 'troppo umano' – pur partendo entrambi da Gutiérrez, non so dire. La vocazione delle due opere a me pare divergere, così come la loro energia segreta. E seppur si possano riscontrare, specialmente leggendo il dramma originale sul doge corsaro, analogie legate a un medesimo immaginario romantico-politico, a passioni selvagge, intrighi familiari, opposizioni sociali, bambini perduti e ritrovati, il tono resta davvero tutt'altro, specie negli esiti ultimi, nella resa musicale di Verdi. Anche perché in *Simone* il compositore sembra voler attenuare il gusto gotico e disordinato di Gutiérrez, a tutto vantaggio di un equilibrio formale più maturo, solenne, a tratti quasi ipnotico – adatto al carattere del protagonista.

Aggiungo però che proprio la grondante teatralità della fonte spagnola doveva aver innescato l'interesse verdiano; e grazie alla sovrabbondanza di quel testo originario, complice anche il tempo intercorso tra prima e seconda stesura, Verdi si è potuto concedere probabilmente di dare per scontato il teatro (inteso ora come 'repertorio effettistico') e concentrarsi, invece, sulla definizione miniata di un'idea che gli sarebbe stata sempre più cara: quella del potere come tragedia individuale.

Un elemento particolare riguarda il tempo dell'azione. Tra il prologo e il primo atto passano venticinque anni. È stato uno spunto per la sua visione registica?

Il dramma ci convoca a una gestione emotiva di questo lasso di tempo. Si possono scegliere alcune strade, ma non moltissime a mio avviso. Quella che ho imboccato io l'ho preferita non in quanto mai battuta, ma perché del tutto coerente con la linea simbolista e borghese che ho contestualizzato più sopra.

Per me questo tempo non trascorre, poiché è già trascorso. Tutto il Prologo è un attraversamento in forma di *sonata di spettri* – onirico o allucinatorio – delle ossessioni e dei fantasmi del Boccanegra maturo. Entriamo subito *in medias res*, come nei sogni. Nel

Prologo (con bel criterio classico), assistiamo a una ricapitolazione delle figure e degli eventi che hanno segnato in maniera cruciale la coscienza del futuro protagonista: risaliamo subito al trauma biografico centrale, che ha riorganizzato non solo la vita reale, ma anche la vita psichica del soggetto.

Solitamente non amo un approccio psicologista ai personaggi teatrali – che sono di base funzioni libere a cui tutto è concesso, senza che necessitino di particolari spiegazioni –, ma in questo caso mi sembra davvero opportuno servirsi di definizioni chiare e specifiche, mutuare dagli studi di psicologia clinica. La morte di Maria è l'evento critico che genera in Simone una rottura del *continuum temporale*, e il fatto che questa morte coincida con la sua elezione a doge fa di questa stessa elezione un secondo trauma: un trauma fondatore, strutturante, che andrà a costituire la nuova soggettività di Simone da lì in avanti — definendo la sua posizione vittimaria, il senso di colpa fondamentale, il rapporto con la morte e la modalità di ogni altra relazione successiva. Insomma: un nuovo funzionamento psichico. (Eco esplicita del duplice trauma, nel botta e risposta tra il protagonista e Paolo: «Una tomba!» / «Un trono!»). Lo spettacolo si apre presentando un catalogo di voci, di volti, di luoghi che, come in un labirinto mentale, riconducano sempre alla stessa stanza della memoria — quella in cui è custodito il ricordo di quell'alba genovese che cambiò tutto di colpo e per sempre.

Come questa incursione sia possibile – e le modalità della sua rappresentazione – sono questioni stabilite, per me, dal cosiddetto contratto spettatoriale, dalla sospensione dell'incredulità. In altri termini: è il teatro stesso che, con i suoi apparati e le sue convenzioni, si farà carico di incorniciare questo inizio come una vicenda metafisica, fantasmatica, onirica, immaginativa – o come vogliamo dire.

Quel che mi preme chiarire (in scena), è che fin da subito siamo in presenza di un Simone già maturo, che ricorda – o sogna, o proietta in maniera allucinatoria – eventi accaduti venticinque anni prima: rivede se stesso più giovane e diverso, rivive gli eventi reali e mentali del prologo, metà assistendovi, metà partecipandovi, come accade nelle zone franche dei sogni (o del teatro...).

A motivare ulteriormente il carattere trasfigurato e visionario di questa danza spettrale con cui l'opera si apre, aggiungo che Simone stesso, alla fine del Prologo – fuggendo dal cadavere di Maria appena scoperto – afferma: «È sogno!... sì, spaventoso, atroce sogno il mio!». In questa frase vedo la chiave per la messa in scena dell'intero Prologo e per la gestione del suo mistero nell'economia della rappresentazione, oltre che come funzione drammaturgica. Quel sogno atroce Simone lo rifà ogni notte da venticinque anni, da quando visse quei fatti e non riuscì più a liberarsene.

E non posso dimenticare che, nel seguito dell'opera, noi vedremo davvero Simone sognare – nel secondo atto, già preda della psichedelia indotta dal veleno. Potrebbe essere questo l'inizio della nostra narrazione? Cominciamo da lì? Il sogno, il delirio, l'ossessione di una mente avvelenata che, *in limine mortis*, una volta di più rivede tutti i suoi spettri più spaventosi? («Via, fantasmi!», griderà sgomento subito dopo la sua elezione...).

A margine: nel Prologo sovrabbondano parole legate all'immaginario sulfureo – quasi un catalogo dei mostri che infestano una mente ossessionata. Ci sono molte occor-



Anna Biagiotti, figurino di Simone nelle vesti di doge per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

renze di «morte», «sepolto», «tomba», «ombra», e poi «antro dei fantasmi», «delirio», «lacerato spirito», «sangue», «gelida salma», «tenebra», ecc. Mi sembra qualcosa di più e di diverso da un compiacimento gotico, o quantomeno un repertorio suggestivo che può offrire materiale utile, se si considera il nesso «tomba/trono» come un vero pensiero intrusivo: un tarlo dell'anima, un incantesimo mentale tormentoso e ricorrente, cui Simone è condannato.

Parliamo del suo spettacolo. Dove ha situato la vicenda? Siamo in un contesto storico – la Genova del XIV secolo – oppure in un ambiente che richiama la contemporaneità? Oppure ancora in un ambito astratto e senza tempo? E dove si è orientato per quanto riguarda i costumi?

La determinazione di un'epoca e di un'estetica specifiche per scene e costumi, presa di per sé, è un elemento a mio sentire decisamente più accessorio di come si pretende spesso di raccontarlo. Più che sull'epoca mi preme riportare il discorso sul tempo

(anche inteso come tempo storico) in quanto coefficiente drammaturgico.

Rispetto all'epoca prevista dal libretto, mi capita spesso di non trovare rilevante né il restare, né l'andare 'altrove'; non è lì che si concentra la mia ricerca, quanto piuttosto sull'affondare il più in profondità possibile, in un traforo verticale nell'abisso dei personaggi: questo tentativo non mi mette necessariamente in rapporto con il loro tempo storico (soprattutto quando esso è scelto in origine quasi per caso o per convenzione), e d'altra parte mi pare davvero superfluo l'abbigliarli alla moderna per sentire, come a volte si afferma, «ancora attuale» il loro percorso, ecc.

A maggior ragione in rapporto a questo *Simone*, non mi interessa 'spostare' una vicenda che, per la mia sensibilità e la mia lettura, è – prima di tutto – una narrazione 'interiore', che dunque non avviene in nessun luogo specifico, o avviene in molti luoghi contemporaneamente – il che è lo stesso. Il punto è: non spostarsi da cosa? Da quali riferimenti estetici? Il medioevo di Gutiérrez e di Verdi non ha nulla a che fare con il Medioevo reale (così come l'attinenza col Boccanegra personaggio storico è effettivamente molto sfumata e posticcia): è un'era riassunta e ripensata da una consuetudine, una sensibilità e una moda in tutto ottocentesche. Dunque, obliterarlo? No, tramutarlo piuttosto in un sistema di senso utile per la nostra indagine creativa.

Del resto, Simone è, metaforicamente, un navigatore del tempo e un naufrago della vita (e questo per me riassume bene la funzione del famoso «mare» continuamente evocato dalla musica... non è meramente descrittiva o impressionistica, ma psichica, metaforica e mitopoietica). L'ambientazione, in questo caso, deve essere utile a determinare estetica e sostanza di questo concetto, piuttosto che un'epoca specifica.

Penso che il teatro *tout court* sia una sorta di macchina del tempo che ci dà la preziosa possibilità di viaggiare portandoci appresso frammenti di mondi, magari lontani tra loro, che coesistendo fanno sì che il risultato sia qualcosa in più della somma delle sue componenti strutturali e stilistiche.

In questo spettacolo andremo da un Medioevo fittizio e manierista, come quello di Gutiérrez, appunto, all'età del dramma politico-borghese ottocentesco che ho evocato più sopra – periodo storico che per avventura coincide con quello della stesura dell'opera. Mi pare, per altro, una suggestione ineludibile quella che ci porta a immaginare il Verdi quarantaquattrenne del 1857 come il Simone del Prologo, e quello quasi settantenne del 1881 come il Simone maturo del resto dell'opera. È quasi un'opera talismano per Verdi – e queste coincidenze cronologiche (o sincroniche) amplificano la sensazione di un ponte tra epoche, di un viaggio anche biografico.

Ecco perché non sono interessato alla rievocazione storica fine a se stessa, ma all'utilizzo critico delle varie epoche in gioco, come un ingranaggio della memoria, sottoposto a costante reinvenzione.

L'epoca di Verdi (e di Ibsen...) farà capolino sotto mantelli medievali e stemmi di araldica primitiva e, per così dire, 'preraffaellita': un medioevo leggendario e meticcio, fatto di misticismo cristiano ed estetica neogotica, di cui non preme affatto disfarsi, poiché adattissimo per una storia di fantasmi.

E se devo essere più preciso circa lo spazio dirò che a dominare è l'idea di una prigione di cemento, di muri con un mare dipinto in filigrana, evocato dalla consonanza – ovviamente non etimologica – che lega le parole mare, muro e Maria.

L'impressione emotiva di questa libera associazione crea quasi un nuovo semantema condiviso, speciale, scorretto eppure esatto per descrivere il nostro viaggio. Il mare a cui Simone aveva rinunciato quando gli fu sottratta Maria lo ha chiuso in un carcere di rimorsi:



Anna Biagiotti, figurino di Maria Boccanegra per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

il mare, come Maria, diverrà da allora in poi inattingibile, impenetrabile, come un muro che lo esclude dalla vita vera.

Un carcerato passa il tempo scarabocchiando il volto dell'amata sulle pareti della sua cella; nella prigione psichica di Simone si imprime il mare perduto – figura della sua libertà impossibile, di un viaggio interrotto e continuamente trasfigurato.

In questa grande stanza della memoria il passato del *corsaro*, il presente del *doge* e il futuro del *padre* sono perennemente interconnessi e danno corpo a immagini molteplici: alcune reali (o da pensare tali), molte altre fantastiche: una ricapitolazione spettrale, lisergica, di eventi traumatici, di un tempo sospeso che si manifesta per epifanie.

La dimensione del privato è custodita in maniera straniante e quasi non terrestre da una cappella gotica (forse portale spazio-temporale) ora tomba e ora letto per il doge dormiente che seguiamo nei suoi deliri, fino al collasso dopo l'avvelenamento. La sua morte sopraggiungerà solo un atto e mezzo dopo l'assunzione del veleno: per quasi un terzo dell'opera Simone è nel delirio, in un tempo – appunto – dilatato e distorto; in un tempo interiore che si farà spazio scenico ancora più raccolto e instabile.

Saremo chiamati a vedere il mondo vacillare attraverso i suoi occhi di moribondo, in una soggettiva sempre più coscienziale; e il mare, cambiando diverse forme, sarà presenza costante e significante. È la musica di Verdi che ci indica questa *immersione* nell'intimità, rendendo il tono sempre più rarefatto, toccante, ultraterreno, fino a quelle poche sillabe sospese che guidano il protagonista nell'Aldilà: «Maria...».

Simon Boccanegra è un'opera di congiure, tradimenti, scontri, odio e una guerra agitata sullo sfondo. Cosa può dirci oggi, in questi turbolenti tempi contemporanei?

Forse che edificazione politica ed edificazione personale debbono andare di pari passo. Una postura spiritualmente consapevole nel singolo gioverà all'atteggiamento della società. In un'era di personalismi imperanti, mi sembra che non ci sia una cura reale per i bisogni spirituali degli individui, spesso ridicolizzati, svuotati, o messi in secondo piano rispetto alla precedenza attribuita ovunque all'apparenza pubblica, esteriore.

Tra le innumerevoli esperienze d'appagamento che può dare l'accostarsi a un capolavoro come *Simon Boccanegra*, io spero che trovi spazio anche una riflessione sulla necessaria cura da riservare alla fragilità di ognuno e alla comunione possibile. Simone, dalle sue miserie umane, diventa *leader* perché è capace di piangere («Piango su voi...»): una compassione che non è sentimentalismo, ma apertura del cuore, capacità di lasciarsi ferire dal dolore dell'altro. Quella che non ha Fiesco, ad esempio, al quale, prigioniero dell'odio, è mancato uno spazio interiore di rielaborazione. La politica avrebbe sempre bisogno di donne e di uomini interiormente desti, consapevoli della loro fragilità e della fragilità altrui, capaci di trasformare dolore e perdita in empatia e responsabilità.

Luca Micheletti: “*Simon Boccanegra*, an ‘Ibsenian’ opera”

We are talking to Luca Micheletti about his production for Teatro La Fenice.

Although the opera has never become ‘universal’ like so many of his other masterpieces, Simon Boccanegra has always fascinated Verdi’s admirers. Contemporary criticism saw a certain schematism – in Piave’s libretto based on Antonio García Gutiérrez and revised by Boito twenty-five years later – in which each character acts on their own behalf and out of personal interest; in addition, the political and historical framework of the action is not explained. What is your response to this criticism?

I think that this schematism is to the full advantage of the surprising mobility of the drama. It offers a less romanced, less tidy, wilder, more unusual approach, where the plot is less important than the characters’ lives. We are in a world that, as the music tells us, constantly assumes the subjectivity of the protagonists. It does not describe them as pawns in a game that is larger than them; they are the game. And this kind of narration, this elasticity of the dramaturgical device, in which the emotions of the single character or the single episode constantly change the tone and contents, are perfectly fitting for a bourgeois political drama (quintessentially nineteenth-century), in which the revolutions of power are determined by the private affairs of those who hold it or aspire to it.

Far from being a limit, the fact that the historical event and its details are not explained seems to me a very powerful intuition: it makes this opera both concrete and metaphysical. I would not hesitate to use the adjective ‘Ibsenian’. It was not created in a haste at all; on the contrary, it’s very thoughtful and stratified, almost encrypted. It is populated by doubles for artfully retouched historical characters, creatures of invention and even countless ghosts. There are numerous ghosts that inhabit the rooms of power, as well as the skeletons in the protagonists’ closet – an unresolved past that turns into an obsession, with reference to hidden plots involving men of power, political and economic interests. And all this while the characters are shaken by violent passions: not only thwarted love, but family, generational, and social revolutions... Is there anything more Ibsenian than this?

Seen in this way, *Simon* is one of Verdi’s most uninhibited and experimental dramaturgical works: he gets rid of many narrative conventions and lets himself be contaminated by a bright and dreamlike liquidity, that I would call ‘marine’. But in *Simon*’s metaphorical

journey in this sea, Verdi isn't inviting us to stare at the horizon, but to immerse ourselves in the depths of everyone's consciousness.

Let's talk about the protagonist: what are the key features of the plebeian doge, the great corsair at the service of the Genoese Republic? Does he resemble some hero of ancient tragedy, in particular because of his lack of certainty and the doubts he has regarding the choices he has to make?

In a world without gods, there is no place for heroes of that kind. In the face of a fate that unfolds little by little, more than an ancient hero, Simon's doubts and regrets make me think of some enigmatic figures of the theatrical nineteenth century: some symbolist and psychological dramas from the far North, in particular. Going back to Ibsen, I'm thinking of the *Master Builder*, where the man, although powerful and real, is overwhelmed by regrets, fears and guilt; or the figure of the rebel idealist Stockmann in *An Enemy of the People*, driven by moral beliefs rather than ambition, which collides with the brutality of a corrupt system. But we are not that far away from the atmosphere of August Strindberg's *Ghost Sonata*, to quote another father of the symbolic-psychological bourgeois drama, where everyone is the victim of a rotting family and social system, with innocent girls and old culprits, metaphysical tensions, and invisible powers.

For the men in this theatre their social role is a constant problem, one that is often closely tied to their moral authority. They are crushed by political and internal pressures that determine their actions; they are often confronted with a greater fait accompli than themselves, exposed to the shocks of the alternating events that involve them without fully realising until the end. Family secrets and psychological debts present the bill with relentless timing.

This is what happens to Simon: a man overwhelmed by events, often unable to interpret their signs despite his ethical impulse and positive feelings. With these figures he shares a destiny of isolation (the solitude of power, but also that of the just...), the need for truth and atonement, witnessing a world in collapse. He is a visionary man, seeking peace – both internal and political. However, what he witnesses, already from the Prologue, is the deflation of his reality, the destruction and then the complex reconstruction of his affective relationships, surrounded by a society that is hostile, if not completely wretched and corrupt. This profoundly affects his ability and possibility to act.

Simon agrees to become a doge because he hopes – at Paolo's suggestion – that Fiesco will not be able to deny his daughter and forgiveness to a man who has risen so high; but moments after he has been acclaimed, he learns of Maria's death. As soon as Simon becomes doge, being doge no longer makes sense to him, and for decades he will have to look for a new meaning for his role and for his existence; he seeks among the burning ashes of personal bankruptcy that is not only bereavement, but also a prison: an impassable wall, beyond which there is the lost sea, the absolute relinquishment of his former life, done out of love by the corsair of the past.



Luca Micheletti (© Fabio Anselmini).

everything is explained: he is a plebeian who aspires to power and, having conquered it, would like to take advantage of it.

Because of a cruel irony of fate, Simon – already the target of political conspiracies for over 10 years – ends up assassinated not because of great historical scheming, but because he is betrayed by a former friend. This reinforces the thesis of the opera: the great facts of history are decided, as Brecht would have said, more in the bedroom than in the council chamber – that is, human destinies are often fulfilled on the basis of private cases, established in cold blood ‘in the house of household gods.’ This is the case throughout *Simon*: Fiesco and Adorno’s hatred, Paolo’s revenge, doge’s decisive choices are motivated less by politics than by the heart. Indeed: throughout the opera, politics is the mask of the heart, the iridescent mirror of its agitation.

Some people see in the figure of the antagonist, Paolo Albiani, a parallel to Jago, although the cunning and perfidy of the latter, which comes from the genius of Shakespeare, are not comparable to those of the character in Boccanegra. Do you agree?

Paolo is a villain of little account. He does not rise to the evil grandeur of Jago, because the reasons that move him are completely exposed and even a little typified: class hatred, unrequited love... ‘My demon drove me into the weapons of the rioters’, he tells us in the last act – but his is an all too human demon, which we can call frustration, disappointment, revenge. We are far from evil for evil, from Jago’s ‘Cruel God’, who does not have an actual *ratio* to justify his fierceness (Otello’s preference for Cassio is an inconsistent reason to trigger the ferocity of his machination), and much of his poisonous appeal lies precisely in the inexplicability of his criminal actions. In Paolo, on the other hand,

Verdi drew both Il trovatore and Simon Boccanegra from Antonio García Gutiérrez, a Spanish playwright of roughly the same period. Are there any differences, in your opinion, be-

tween the two works, which have five important years of experience between them, also including La traviata?

Barilli's old and spontaneously emotional impression of *Il trovatore* – as a feral work, written in one go, an emotional machine that was almost primal and irresistible in its power that was both popular and archetypal – could not have developed from *Simon*, despite the fact both works were inspired by Gutiérrez's plays.

But where *Il trovatore* is truculent, *Simon* is nuanced; where one seems to run amok making a mockery of likeliness – to the advantage of a story as varied and devilish as possible – the other one is meditative, almost impressionistic, with minute descriptions of credible, modern and three-dimensional psychological portraits.

Where in *Trovatore* there is romance, in *Simon* there is poetry. In *Trovatore* the characters are thrown into the incredible story with adventurous and imaginative disinhibition; here it is the opposite: the story is partly 'vampirised', cannibalised by the psychology of the characters, in a continuous alternation of subjectives. *Il trovatore* is horizontal and overwhelms everything, even the heart of the audience; *Simon* instead seems to me a more vertical work, the wonder of which lies in the faculty we are given to see materialised (also and above all through the 'magic' of music) the inner worlds of the protagonists, their nightmares, and their fragility.

Although both operas were inspired by Gutiérrez, why *Il trovatore* is so superhuman – or ultrahuman – and *Simon Boccanegra* instead so human – or, to quote Nietzsche, perhaps 'all too human' – I cannot say. I think that the vocation of the two operas diverges, as does their secret energy. And although there are analogies, especially if you read the original play about the corsair doge, analogies linked to the same romantic-political imagery, to wild passions, family intrigues, social oppositions, children lost and found, the tone remains very different, especially in the music in Verdi's final version. Also, because in *Simon* the composer seems to want to attenuate Gutiérrez's Gothic and disorderly style, to the advantage of a more mature, solemn formal balance that is at times almost hypnotic – suitable for the character of the protagonist.

I must add, however, that it was precisely this excess of theatricality in the Spanish source that must have triggered Verdi's interest; and thanks to the overabundance of that original text, also due to the time that elapsed between the first and second versions, Verdi was probably able to take theatre for granted (now understood as an 'effective repertoire') and therefore able to concentrate, instead, on the highly detailed definition of an idea that would have been increasingly dear to him: that of power as an individual tragedy.

One particular element concerns the time of the events. There are twenty-five years between the prologue and the first act. Was this a source of inspiration for your production?

The drama invites an emotional management of this period of time. There are various possibilities, but not that many in my opinion. The one I chose was not because it is new but because it is completely consistent with the symbolist and bourgeois line that I contextualised above.

So for me this time doesn't pass, as it has already passed. The entire Prologue is a journey in the form of a *sonata of spectres* – dreamlike or hallucinatory – through the obsessions and ghosts of the mature Boccanegra. We immediately get into the middle of things, *in medias res*, as in dreams. In the Prologue (with beautiful classical criteria), we witness a recapitulation of the figures and events that have crucially marked the consciousness of the future protagonist: we immediately go back to the key biographical trauma, which has reorganised not only the subject's real life, but also his psychic life.

I don't usually like a psychologist approach to theatrical characters – who are basically free functions that are allowed everything, without requiring any particular explanation – but in this case it seems highly appropriate to use clear, specific definitions borrowed from clinical psychology studies. Maria's death is the critical event that generates a break of the *temporal continuum* in Simon, and the fact that this death coincides with his election as doge makes this election a second trauma: a founding, structuring trauma, which will constitute Simon's new subjectivity from there on — defining his position as a victim, his fundamental guilt, his relationship with death and the manner of any other subsequent relationship. In short: a new psychic functioning. (Explicit echo of the double trauma, in the cut and thrust between the protagonist and Paolo: 'A tomb!' / 'A throne!'). The show opens with a catalogue of voices, faces and places that, as in a mental labyrinth, always lead back to the same room in his memory — the one housing the memory of that Genoese dawn that suddenly changed everything forever.

How this incursion is possible – and how it is portrayed – are questions raised, in my opinion, by the so-called spectatorial contract, by the suspension of disbelief. In other words: it is the theatre itself that, with its apparatuses and conventions, will take charge of framing this beginning as a metaphysical, phantasmatic, dreamlike, imaginative story – or the form we choose to say.

What I want to clarify (on stage), is that right from the start we are in the presence of a Simon who is already mature, who remembers – or dreams, or projects in a hallucinatory way – events that happened twenty-five years earlier: he sees himself younger and different, relives the real and mental events of the prologue, half as an observer, half as an active participant, as is the case in certain stages of dreams (or theatre...).

As further justification of the transfigured and visionary character of this ghostly dance with which the work opens, I add that Simon himself, at the end of the Prologue – whilst fleeing from the corpse of Mary he has just discovered – says: 'È sogno!... sì, spaventoso, atroce sogno il mio!'. [It's a dream! ... yes, my frightening, atrocious dream!'] I see this sentence as the key to the development of the entire Prologue and to the management of its mystery in the economics of portrayal, as well as in its dramaturgic function. Simon has been having that atrocious dream every night for twenty-five years, ever since that terrible experience and has not been able to get rid of it.

And then there's the fact that later on in the opera, we really will see Simon dreaming – in the second act, already prey to poison-induced psychedelia. Could this be the beginning of our narrative? Is that our starting point? The dream, the delirium, the obsession of a poisoned mind that, *in limine mortis*, sees all its most frightening spectres all over again?



Anna Biagiotti, figurino di Paolo Albiani per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

(‘Via, fantasmi!’ he shouts in dismay immediately after his election...).

Incidentally: words related to the sulphurous imaginary abound in the Prologue – almost like a catalogue of monsters that infest an obsessed mind. There are many repetitions of ‘death’, ‘buried’, ‘tomb’, ‘shadows’, and then ‘den of ghosts’, ‘delirium’, ‘torn spirit’, ‘blood’, ‘icy body’, ‘darkness’, etc. I think it is something more, something different from Gothic complacency, or at least a suggestive repertoire that can offer useful material, if you consider the ‘tomb/throne’ connection as a true intrusive thought: a worm in the soul, a tormentous and recurrent mental spell Simon is sentenced to.

Let’s talk about your production. Where did you set the plot? Are we in a historical setting – fourteenth-century Genoa – or in a setting that evokes the contemporary? Or are we in an abstract, timeless setting? And what kind of costumes did you choose?

The choice of a specific period and aesthetic for scenes and costumes, taken in itself, is an element that I feel is much more subordinate than it is often claimed to be. More than the period, I want to bring back the discourse to time (also understood as historical time) as a dramaturgical coefficient.

Compared to the period envisaged by the libretto, I often find it is not relevant to either stay or go ‘elsewhere’; it is not on this that my research focuses, but rather on sinking as deep as possible, into a vertical tunnel in the abyss of the characters: this attempt does not necessarily put me in relation to the historical time (especially when it is originally chosen almost by chance or convention); on the other hand, it seems really unnecessary for them to be in modern dress in order to feel, as is sometimes claimed, that their path is ‘still current.’ etc.

This is all the more so in relation to this *Simon*: I am not interested in ‘moving’ a story that, for my sensitivity and my reading, is – first of all – an ‘inner’ narrative, which therefore does not take place in any specific place, or takes place in many places at the same time – which is the same. The point is: don’t move from what? From which aesthetic references? The Middle Ages of Gutiérrez and Verdi have nothing to do with the real Middle Ages (in the same way that the relevance to the historical Boccanegra character is actually very nuanced and sketchy). It is an era summarised and rethought according to a custom,

sensitivity and fashion that is completely nineteenth century. So, cancel it? No, rather turn it into a meaning system that helps our creative studies.

Moreover, metaphorically, Simon is a navigator of time and a castaway of life (and for me this perfectly sums up the function of the famous 'sea' that is continuously evoked by the music; it is not merely descriptive or impressionistic, but psychic, metaphorical and mythopoietic). The setting, in this case, must help determine the aesthetics and substance of this concept, rather than a specific period.

I think that the theatre *tout court* is a kind of time machine that gives us the precious opportunity to travel, taking with us fragments of worlds, perhaps distant from each other, and which, by coexisting, make the result something more than the sum of its structural and stylistic components.

In this production we will go from a fictitious and Mannerist Middle Ages - that of Gutiérrez - to the age of nineteenth-century bourgeois-political drama that I evoked earlier - a historical period that coincides with when the work was written. Moreover, I think it is inevitable that we find ourselves imagining the forty-four-year-old Verdi of 1857 as the Simon of the Prologue, and the almost seventy-year-old composer of 1881 as the mature Simon of the rest of the work. It's almost a talismanic opera for Verdi - and these chronological (or synchronous) coincidences amplify the feeling of a bridge between epochs, of what could even be a biographical journey.

That's why I'm not interested in the historical evocation for its own sake, but in the critical use of the various eras at play, like a cog in our memory, which is constantly reinvented.

The era of Verdi (and Ibsen...) will appear under medieval mantles and primitive coats of arms and is so to speak, 'pre-Raphaelite': a legendary and mesmerising medieval era, made of Christian mysticism and neo-Gothic aesthetic, which shouldn't be cast aside in the least since it is highly suitable for a ghost story.

And if I have to be more precise as regards the physical space, I will say that the dominant idea is that of a concrete prison, of walls with a sea painted in filigree, evoked by the consonance - obviously not ethymological - that links the words sea, wall and Maria.

The emotional impression of this free association creates almost a new shared, special, incorrect and yet exact semanteme to describe our journey. The sea that Simon gave



Anna Biagiotti, figurino di Gabriele Adorno per *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, gennaio 2026.

up when Maria was taken from him enclosed him in prison of regrets: the sea, like Maria, will from then on become elusive, impenetrable, like a wall that excludes him from real life.

A prisoner spends his time scribbling his loved one's face on the walls of his cell; Simon's psychic prison imprints the lost sea – a figure of his impossible freedom, of an interrupted and continuously transfigured journey.

In this great room of memory, the *corsair's* past, the *doge's* present and the *father's* future are perennially interconnected and embody multiple images: some real (or to be thought of as such), many other fantastic: a spectral, lysergic recapitulation of traumatic events, of a suspended time that manifests itself through epiphanies.

The dimension of the private is guarded in a strange and almost non-terrestrial way by a Gothic chapel (perhaps a space-time portal), that alternates as a tomb and bed for the sleeping doge we follow in his delusions, until he collapses after being poisoned. His death will only occur one act and a half after he takes the poison: for almost a third of the opera Simon is delirious, in a time that is dilated and distorted; in an interior time that will make the stage even more secluded and unstable.

We will see the world float through his moribund eyes, in an increasingly conscientious subjective world; and the sea, changing different shapes, will be a constant and significant presence. It is Verdi's music that shows us this intimate *immersion*, making the tone increasingly rarefied, touching, otherworldly, up to those few suspended syllables that guide the protagonist in the afterlife: 'Maria...'.

Simon Boccanegra is a work of conspiracies, betrayals, confrontation, hatred with an agitated war in the background. What can it say to us today, in these turbulent contemporary times?

Perhaps that political edification and personal edification have to go hand in hand. A spiritually mindful attitude in the individual will benefit that of society. In an age of reigning personalisms, it seems to me that there is no real cure for the spiritual needs of individuals, often ridiculed, emptied, or overshadowed by the precedence given everywhere to public, outward appearance.

Among the countless experiences of satisfaction that can come from a masterpiece like *Simon Boccanegra*, I hope there is also room for reflection on need for the care that should be reserved for the individual fragility and possible communion. Simon, from his human miseries, becomes *leader* because he is capable of crying ('I cry about you...'): this is a compassion that is not sentimentalism, but openness of the heart, the ability to be injured by another person's pain. And this is what Fiesco does not have, for example, because, being a prisoner of hatred, he lacks an interior space for reworking. Politics would always need inwardly awakened women and men, aware of their fragility and the fragility of others, capable of transforming pain and loss into empathy and responsibility.

Renato Palumbo: «*Boccanegra*? Non si era mai visto e sentito nulla di simile»

a cura di Maria Rosaria Corchia

Dialoghiamo con Renato Palumbo, esperto verdiano, a proposito di Simon Boccanegra.

Maestro, partiamo da un'analogia suggestiva che riguarda il tempo, un tema molto caro al compositore emiliano. Com'è noto, dalla prima alla seconda versione di quest'opera trascorrono oltre vent'anni, così come dal prologo alla vicenda vera e propria narrata nei tre atti. Nel 1857 Verdi ha più o meno l'età di Fiesco nel prologo, e nel 1881 avrà la stessa età di Fiesco nel corpo dell'opera. Se non sbaglio, anche per lei sono trascorsi una ventina d'anni da quanto interpretò per la prima volta questa partitura. È così? Per lei, dal suo punto di vista, come è cambiato l'approccio a quest'opera?

L'approccio con le opere è sempre in evoluzione. Guai se così non fosse. Il primo *Simon Boccanegra* lo diressi proprio nella *tourné* della Fenice in Giappone nel 2001 e avevo appena diretto a Martina Franca la prima versione dell'opera. Mi trovai quindi a studiarne le differenze cercando di comprendere, in breve tempo, i ventiquattro anni che portarono dalla prima alla seconda e definitiva stesura. Certo l'esperienza maturata da Verdi, unita all'età del compositore influi molto. Come influi il mutato assetto politico. Il Verdi battagliero e politicamente coinvolto del 1857 diventa la voce del doge che esclama «E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!» ispirandosi ai versi finali della poesia *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* di Petrarca. Allo stesso modo anche la mia età e la mia evoluzione umana e professionale influiscono oggi sull'interpretazione dell'opera. Venticinque anni or sono l'irruenza giovanile mi faceva tralasciare aspetti contemplativi profondi che oggi ritengo fondamentali. L'essere padre mi fa capire come, con la comprensione e il perdono, all'avvicinarsi della vecchiaia, gli angoli astiosi si smussino per lasciare posto alla riconciliazione verso un mondo di pace, il messaggio che il *Simon Boccanegra* ci lascia.

Nei vent'anni che trascorrono tra la prima e la seconda versione dell'opera si può dire che scorra gran parte della storia del melodramma italiano ed europeo. Da una parte non si può non accennare all'influenza francese: proprio nella metà degli anni Cinquanta Verdi aveva intensificato i rapporti con la Francia e la Francia da allora rimase per lui un riferimento per aggiornamenti e arricchimenti sul piano internazionale delle sue conoscenze. In che modo Boccanegra percepisce questa influenza?

La prima versione, commissionata dalla Fenice, nacque a Parigi dove Verdi era presente per supervisionare la messa in scena delle sue opere e fu quasi un lavoro da remoto tra lui e il librettista Piave, con il quale i rapporti non erano idilliaci, al punto che lo stesso Verdi inviò un 'libretto in prosa' dell'opera al Piave. Cosa questa non consueta, ma che resterà poi nello stile del libretto definitivo. Gli 'anni di galera' non erano ancora conclusi e lo stile scelto era sempre quello della tradizione del melodramma romantico a forma chiusa. Alla prima di Venezia l'opera però non piacque e in pochi anni sparì dai cartelloni tanto che Verdi, rammaricato, la ritenne ingiustamente incompresa. Tante furono le richieste da parte di Giulio Ricordi per far sì che il Maestro apportasse quelle modifiche ritenute necessarie affinché quel «tavolo traballante» – così venne definita l'opera – trovasse la sua forma definitiva. Verdi sempre rifiutò. Nel frattempo il gusto del pubblico era notevolmente mutato e il modello del *grand opéra* francese aveva contagiato l'Europa e l'Italia spingendo il compositore alla continuità all'interno degli atti e dell'intera opera. Fu grazie al nuovo sodalizio con Arrigo Boito, e ai suoi suggerimenti, che Verdi attinse nuova energia vitale per far rinascere quest'opera a lui tanto cara e consolidare quella strana alchimia che portò anche al termine del progetto già in atto: *Otello*.

Dall'altra parte c'è Wagner, che in quegli anni aveva esplorato la possibilità di un dramma musicale aperto. Come cambia la 'forma' e la drammaturgia di quest'opera dalla prima alla seconda versione? Perché Verdi sente l'esigenza di fare queste modifiche?

L'influenza wagneriana ci fu, ma più da un punto di vista ideale. Verdi infatti aveva sempre ben chiaro il suo concetto di teatro musicale che esaltasse la parola e che con l'aiuto di Boito diventerà protagonista assoluta. Dalla prima versione i cambiamenti sono molti. Verdi elimina il preludio composto da tre temi: Viva Simon - Inno al doge nel finale primo, l'agnizione di Amelia e il tema della Sommosa. Il tema del doge verrà tra l'altro completamente cancellato. Aggiunge l'introduzione nell'aria di Amelia alla quale però taglierà la cabaletta. Trasforma il Duetto e giuramento «Paventa o perfido» tra Fiesco e Adorno in una benedizione nuziale. Sostituisce la Scena di Popolo e Barcarola con la Scena del Consiglio. Lascia quasi intatto il Prologo della prima versione – assolutamente geniale – e riprende alcuni aspetti lirici della prima versione, specialmente i duetti, cambiando solo alcuni aspetti tonali e arricchendone il testo come nella celebre aria di Fiesco, che manterrà pur sempre la forma di un breve arioso. Saranno mantenute anche le arie di Amelia Grimaldi e di Gabriele Adorno. Da sottolineare come il protagonista Simone non abbia un'aria e che a Paolo, cuore drammaturgico dell'opera, affidi un canto sempre moderno, declamato con colori vocali ricercati. Tutti questi cambiamenti, che oggi noi logicamente apprezziamo, devono essere stati non facili per Verdi sebbene il Maestro non si spiegò mai il motivo dell'insuccesso della prima versione. Forse perché quel «tavolo traballante» non trovava soluzione perché così «traballante» non lo era mai stato.

Vuole raccontarci le due scene più significative introdotte in questa seconda versione? Come 'spiegherebbe' al pubblico la spettacolarità della Scena del Consiglio?



Renato Palumbo (© Medres).

La Scena del Consiglio diventa il punto focale e vera novità dell'opera. Mi piace ricordare che fu proprio Verdi a volerla ambientare nel Palazzo Ducale, mentre Boito aveva proposto una scena simile, ma nella chiesa di San Siro. La tensione disegnata dagli archi nell'introduzione; la durezza degli ottoni a rimarcare l'importanza delle decisioni che si prenderanno aspettando la rivolta preparata per deporre il doge con la forza; la metrica musicale scompare e i declamati di Simone trasformano l'opera in teatro puro. La ricercatezza del testo «L'Eusin alle liguri prore» o citare Petrarca come «il romito di Sorga», lasciano senza parole. È proprio vero che i grandi statisti non vengono mai capiti e gli interessi di bassa lega calpestano ogni cosa. Questa scena ne è la prova.

Tutto si svolge con dei tempi scenici velocissimi. Introduzione, l'invito di Simone ai senatori, la rivolta, il fuggi fuggi generale, la presa di controllo del doge, l'invio dell'araldo,



Frontespizio del libretto di *Simon Boccanegra* 1857. Archivio storico del Teatro La Fenice.

il silenzio, ecco le plebi. L'arrivo di Amelia sfuggita ai rapitori, il suo racconto e poi «Plebe, patrizi, popolo!» del doge. Non si era mai visto e sentito nulla di simile. La maledizione di Paolo accompagnata dall'insinuante *solo* del clarone che con le sue spire avvolge Paolo, ormai scoperto, e lo stritola verso la sua sicura rovina. Magnifico!

La tinta di quest'opera è lugubre. E in effetti oscurità e severità sono colori necessari, considerata la vicenda imperniata sulla tragica disumanità dell'odio politico, della sete di potere, del desiderio di vendetta: per Verdi, la ragione drammaturgica vince su tutto, pertanto non poteva che essere così. Secondo lei cosa spinge Verdi a lavorare su questa trama così poco leggera? E come realizza questa tinta cupa, attraverso quale scrittura orchestrale e quale tipo di vocalità?

La scelta di questo soggetto non è chiara. Forse fu suggerito dalla Strepponi che sembra averlo tradotto dallo spagnolo. Sicuramente l'amore per la città di Genova dove Verdi era solito svernare ma anche l'intricata vicenda della figlia persa e ritrovata e la vicenda politica, ossia la nascita della prima repubblica genovese per acclamazione popolare; una politica di cui la storia è piena, tra cui la sete di potere a qualunque costo, uno dei grandi

temi verdiani. La tinta cupa nelle opere verdiane non nasce solo dal soggetto ma anche dalla scelta degli interpreti che Verdi avrebbe avuto a disposizione. La tinta orchestrale diventa anch'essa descrittiva al pari di un *Lietmotiv*. Da qui la scelta quindi di una certa vocalità che darà voce e descriverà il personaggio: lirica e rassicurante in Amelia, profonda e ferita la vocalità di Fiesco che ritiene Simone causa della morte della figlia, eroica e vendicativa quella di Adorno, l'insinuante vocalità di Paolo e quella del protagonista Simone che, dal Prologo al primo atto, subisce una trasformazione; dall'irruente corsaro sensibile alle lusinghe di Paolo per riavere l'amata ormai defunta, a quella del politico che intende dare alla sua seconda rielezione un senso di riconciliazione e di pace in una città dove la lotta tra plebe e nobiltà sembra non avere fine. Questa è la grande difficoltà interpretativa che fa diventare questo ruolo, dal punto di vista interpretativo, culmine dei personaggi verdiani e che, quindi, non poteva che essere affidata alla vocalità baritonale che Verdi tanto amava.

Renato Palumbo: “*Boccanegra*? Nothing like this had ever been seen or heard of before”

We are talking to the Verdi expert Renato Palumbo about Simon Boccanegra.

Maestro, let's start with a suggestive analogy about time, a theme very dear to the Emilian composer. As is known, more than twenty years passed between the first and the second version of this opera, as well as between the prologue to the true story narrated in the three acts. In 1857 Verdi was about the same age as Fiesco in the prologue, and in 1881 he would have the same age as Fiesco in the body of the opera. If I'm not mistaken, it has also been about twenty years since you first performed this score. Is that right? From your point of view, how has the approach to this opera changed?

The approach with opera is always evolving. Woe betide if that were not the case. I conducted my first *Simon Boccanegra* when La Fenice was on tour in Japan in 2001 and I had just conducted the first version of the opera in Martina Franca. I therefore found myself studying the differences, trying to understand, in a short time, the 24 years that led from the first to the second and final draft. Of course, Verdi's experience, combined with the composer's age, had a great influence, as did the changed political structure. The combative and politically involved Verdi of 1857 had become the voice of the doge who exclaimed, 'E vo gridando: pace! E vo gridando: amor!' inspired by the final verses of Petrarch's poem 'Italia mia, benché 'l parlar sia indarno.' Likewise, my age and my own human and professional development have affected how I interpret the opera today. Twenty-five years ago, my youthful rashness made me leave out deep contemplative aspects that today I consider fundamental. Being a father has made me understand how, with understanding and forgiveness, as we approach old age, our rancorous sentiments are softened and make way for reconciliation towards a world of peace, the message that Simon Boccanegra leaves us.

It can be said that much of the history of Italian and European melodrama took place in the twenty years between the first and second versions of the opera. On the one hand, it is impossible not to mention the French influence: by the mid-1850s, Verdi had intensified relations with France and from that point on, the country remained a reference for him for the latest changes and a broadening of knowledge at an international level. How did this influence Boccanegra?



Renato Palumbo (© Medres).

The first version, commissioned by La Fenice, was composed in Paris when Verdi was there to supervise the staging of his works; it was almost a kind of distance working between him and the librettist Piave, with whom relations were not idyllic, to the point that Verdi himself sent a 'prose libretto' of the opera to Piave. This was unusual, but in the end, this was the style of the final libretto. His 'galley years' were not yet over, and the style chosen was always that of the tradition of romantic melodrama in closed form. At the Venice premiere, however, the opera was not well received and, in a few years, it disappeared from the billboards, upsetting Verdi who considered it unjustly misunderstood. Giulio Ricordi asked the Maestro numerous times to make the changes deemed necessary for that 'wobbly table' – as the work was defined – to find its final form. Verdi refused repeatedly. Meanwhile, the taste of the public had changed considerably, and the model of French *grand opéra* had

Ob. *a 2*

Cl.

Do.

Do.

Cor. *III, IV, a 2*

Do.

DOGE

Mo-a-se-ri, il re di Tar-ta-ria vi por-ge pegni di pa-ce e rio-chi
col canto

Val.

Vie.

Ve.

Cb.

DOGE

do-ni e annun-cia schi-aol'Eus-ta al-le li-gu-ri pro-re. Accen-sen-ti-te?

PAOLO

PIETRO

Tru.

12 NOBILI & 12 POPOLANI

UNITI

infected Europe and Italy, driving the composer to follow suit within the acts and the entire opera. It was thanks to his new partnership with Arrigo Boito, and to his suggestions, that Verdi drew new vital energy to revive this work so dear to him and consolidate that strange alchemy that also led to the end of the project already in place: *Otello*.

On the other hand, there was Wagner, who had explored the possibility of an open music drama in those years. How does the 'form' and dramaturgy of the first version of this opera change compared to the second one? Why did Verdi feel the need to make these changes?

The Wagnerian influence made itself felt, but more from an ideal point of view. Verdi had always clearly understood his concept of a musical theatre that would enhance the word and that, with the help of Boito, would become the absolute protagonist. He made many changes to the first version. Verdi cut the prelude with three themes: 'Viva Simon - Inno al doge' in the first finale, the recognition of Amelia, and the theme of the popular uprising. The theme of the doge was completely eliminated, among other things. He added the introduction in Amelia's aria, but he cut the cabaletta. He transformed the Duet and Oath 'Paventa o perfido' between Fiesco and Adorno into a wedding blessing. He replaced the People's and Barcarola Scene with the Council Chamber Scene. He left the Prologue of the first version almost intact – absolutely brilliant – and took up some of the lyrical aspects of the first version, especially the duets, changing only some tonal aspects and enriching the text as in Fiesco's famous aria, which still retained the form of a brief arioso. The arias by Amelia Grimaldi and Gabriele Adorno were also kept. It should be noted that the protagonist Simon does not sing an aria and that Paolo, the dramaturgical heart of the work, was always given modern song, recited with refined vocal colours. All these changes, which we obviously appreciate today, can't have been easy for Verdi although he could never understand why the first version failed. Perhaps because there was no solution to that 'wobbly table' since it hadn't been all that 'wobbly.'

Would you like to tell us about the two most significant scenes introduced in this second version? How would you 'explain' the spectacularity of the Council Chamber Scene to the public?

The Council Chamber Scene becomes the focal point and real novelty of the opera. I like to remember that it was Verdi who wanted it to be set in the Doge's Palace, while Boito had proposed a similar scene, but in the Church of San Siro. The tension created by the strings in the introduction; the harshness of the brass to highlight the importance of the decisions that will be taken, waiting for the uprising prepared to depose the doge by force; the musical metric disappears and Simon's declamation transforms the opera into pure theatre. The sophistication of the text 'L'Eusin alle liguri prore' or citing Petrarch as 'il romito Sorga,' leave you speechless. It is true that great statesmen are never understood and low league interests trample everything. This scene is proof of that.

Everything takes place with extremely rapid scene changes. The introduction, Simon's invitation to the senators, the uprising, the general rush, the doge taking control,

the sending of the herald, the silence, then the plebs. The arrival of Amelia after escaping from the kidnappers, her story and then 'Plebe, patrizi, popolo! by the doge. Nothing like this had ever been seen or heard of before. Paolo's curse accompanied by the insinuating solo of the bass clarinet that with its coils envelops Paolo, now exposed, whirling him towards his certain ruin. Beautiful!

The tone of this opera is gloomy. And indeed, darkness and severity are necessary, considering the story is centred on the tragic inhumanity of political hatred, the thirst for power, the desire for revenge: for Verdi, dramatic reason wins over everything, therefore it couldn't be anything different. In your opinion, what drove Verdi to work on a plot that was anything but 'light'? And how did he create this sombre tint, with what kind of orchestration and vocality?

The choice of this subject is unclear. It might have been suggested by Strepponi who seems to have translated it from Spanish. Surely because of his love for the city of Genoa where Verdi used to spend the winter, but also the intricate story of his lost and found daughter and the political story, that is, the birth of the first Genoese republic by popular acclaim; a politics of which history is full, including the thirst for power at any cost, one of Verdi's great themes. The gloomy undertone in Verdi's works comes not only from the subject but also from the choice of interpreters that Verdi would have had at his disposal. The orchestral tint also becomes descriptive, like a *Leitmotiv*. Hence the choice of a certain vocality to give voice and describe the character: Amelia is lyrical and reassuring while Fiesco is deep and wounded, believing Simon to be the cause of his daughter's death; Adorno is heroic and vengeful; then there's the insinuating vocality of Paolo and that of the protagonist Simon who, from the Prologue to the first act, undergoes a transformation; from the impetuous corsair who is sensitive to Paolo's flattery to regain his now deceased beloved, to that of the politician who intends to give his second re-election a sense of reconciliation and peace in a city where the struggle between the plebs and nobility seems to have no end. This is the great interpretative difficulty that makes this role, from an interpretive point of view, the culmination of Verdi's characters and that, therefore, could only be entrusted to the baritone vocality that Verdi loved so much.

Simone torna a Venezia, ma rifatto...

a cura di Franco Rossi

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 e 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. Purtroppo la Fenice continua a dormire, sempre in attesa che



Verdi a Parigi (c. 1855), Studio Disdéri. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

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: 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 rinunzia 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



Page 24 (pari)

Per la sera di Sabato 7 Febbrajo 1885, alle ore 8 e mezza

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

del Meletramu in un prologo e 3 atti del m. Comm. VERDI

SIMON BOCCANEGRA

PERSONAGGI

PROLOGO

VERDI GIOVANNI, conte di Verdi

alla repubblica veneziana

ROBERTO PIERI il conte giovane

LEONARDO VERDI

VITTORIO VERDI

PAOLO ALBANI, conte di via giovane

PIETRO, fratello di Paolo

Barbieri - Pagni - Donzelli di Pavia, ecc.

FRANCESCO POLI

GIULIO BASTI

DRAMMA

VERDI GIOVANNI, conte di Verdi

alla repubblica veneziana

ROBERTO PIERI il conte giovane

LEONARDO VERDI

VITTORIO VERDI

PAOLO ALBANI, conte di via giovane

PIETRO, fratello di Paolo

Barbieri - Pagni - Donzelli di Pavia, ecc.

FRANCESCO POLI

GIULIO BASTI

PAOLO ALBANI, conte di via giovane

PIETRO, fratello di Paolo

Barbieri - Pagni - Donzelli di Pavia, ecc.

A Verona e in Venezia e nei teatri di tutta Italia sotto il titolo di Meletramu.

Al Teatro di Pavia il 4 Febbrajo prossimo 1885.

Maestro Compositore e Direttore d'orchestra

Cav. EMILIO USIGLIO

Maestro Compositore del Teatro

RAFFAELE CARCANO

Compositore e Direttore della musica da camera

RAFFAELE ROSSI

Prezzi per detta sera

Ingresso alla platea e palchi L. 3 - Per Fanciulli L. 1.50

Follie L. 10 - Scanno, fila d'orchestra L. 5 - Scanni delle altre file L. 3

Ingresso al Loggione L. UNA - Posto numerato L. DUE compreso l'ingresso



L'impresa non risponde né riconosce per l'entrata al Teatro che i biglietti comperati al camarino della medesima, od al cancello del Teatro stesso.

Il Teatro

FIORELLI & COMP.

**GRAN TEATRO
LA FENICE**

Stagione 1981-1982

Stagione 1981-1982	Settembre	13	giugno 1981	ore 20.30	Teatro F
Stagione 1981-1982	Luglio	13	giugno 1981	ore 20.30	Teatro F
Stagione 1981-1982	Settembre	17	giugno 1981	ore 20.30	Teatro alla
Stagione 1981-1982	Settembre	19	giugno 1981	ore 19.00	Teatro F
Stagione 1981-1982	Settembre	21	giugno 1981	ore 19.00	Teatro F
Stagione 1981-1982	Settembre	23	giugno 1981	ore 19.00	Teatro F
Stagione 1981-1982	Settembre	25	giugno 1981	ore 20.30	Teatro F
Stagione 1981-1982	Settembre	27	giugno 1981	ore 19.30	Teatro F

**SIMON
BOCCANEGRÀ**

Adattamento da un'opera di Sir John G. Crossman, M.D. (1911)

Musica di
GIUSEPPE VERDI

(Libretto: Simon)

Intenore: **PIERO CAPPUCIELLI**
ANTONIO VILLY ARDORI (1911-1912)

Flauto: **RONALDO GIARDINI**
LUIGI BONE (1911-1912)
LORENZO GASTANI (1911)

Flauto Altino: **FELICE NOLANI**

Flauto: **ALFREDO GIARDINO**

Violino: **GIULIA DENTROVA**
ROSELLA RICE (1911)

Violoncello: **GIANNINO GIOIELLO**

Capitani del balcanico: **ARONNE CERONI**

Ensemble: **SONALIA BAZZANI**
(Musica: Simon)

GIUSEPPE SINOPOLI
EDOARDO MÜLLER (1911)

Musica di
GEORG STREHLER
Libretto di
LAMBERTO PUGELLI

Musica e libretto di
ETTO FRIGERIO

Intenore alla regia: **MATTEO TOSI**
Musica: **MARIO FLAJO**
Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

Musica di
ALDO DANIELI

Intenore alla regia: **ALDO DANIELI**
Musica: **ALDO DANIELI**
Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

PREZZI

	1 ^a fila	2 ^a fila	3 ^a fila
Palcoscenico	15.000	12.000	8.000
Palco Centrale	10.000	8.000	5.000
Palco Laterale	10.000	8.000	5.000
Palco di Sotto	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000

Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

**GRAN TEATRO
LA FENICE**

VARIAZIONI DATE DELLE RECITE

5	7	9	11	13	16
Settembre	Settembre	Settembre	Settembre	Settembre	Settembre
ore 20.30	ore 20.30	ore 20.30	ore 20.30	ore 20.30	ore 20.30

**SIMON
BOCCANEGRÀ**

Adattamento da un'opera di Sir John G. Crossman, M.D. (1911)

Musica di
GIUSEPPE VERDI

(Libretto: Simon)

Intenore: **PIERO CAPPUCIELLI**
ANTONIO VILLY ARDORI (1911-1912)

Flauto: **RONALDO GIARDINI**
LUIGI BONE (1911-1912)
LORENZO GASTANI (1911)

Flauto Altino: **FELICE NOLANI**

Flauto: **ALFREDO GIARDINO**

Violino: **GIULIA DENTROVA**
ROSELLA RICE (1911)

Violoncello: **GIANNINO GIOIELLO**

Capitani del balcanico: **ARONNE CERONI**

Ensemble: **SONALIA BAZZANI**
(Musica: Simon)

GIUSEPPE SINOPOLI
EDOARDO MÜLLER (1911)

Musica di
GEORG STREHLER
Libretto di
LAMBERTO PUGELLI

Musica e libretto di
ETTO FRIGERIO

Intenore alla regia: **MATTEO TOSI**
Musica: **MARIO FLAJO**
Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

Musica di
ALDO DANIELI

Intenore alla regia: **ALDO DANIELI**
Musica: **ALDO DANIELI**
Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

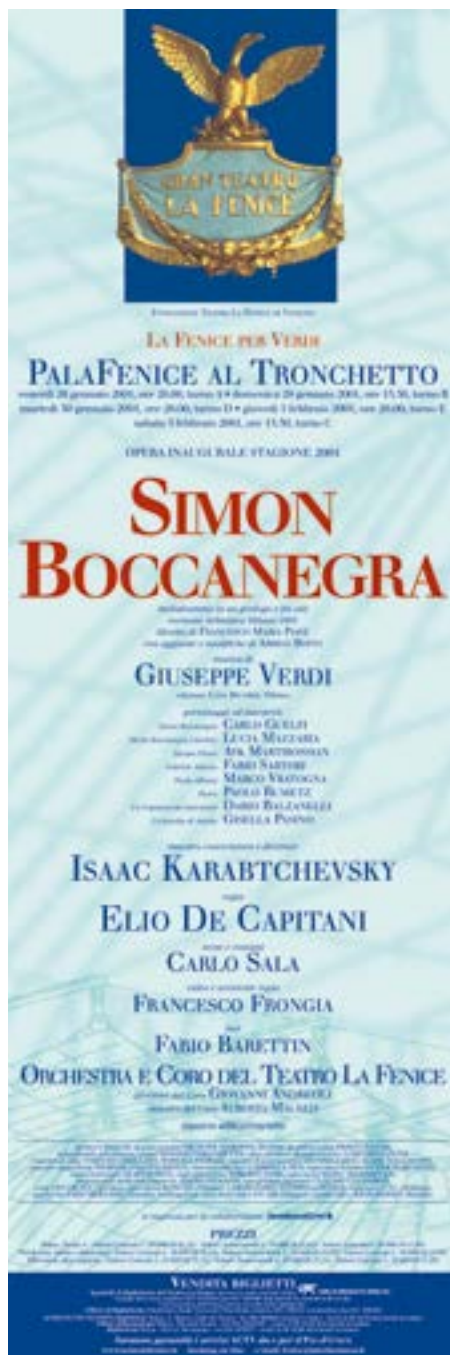
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

PREZZI

	1 ^a fila	2 ^a fila	3 ^a fila
Palcoscenico	15.000	12.000	8.000
Palco Centrale	10.000	8.000	5.000
Palco Laterale	10.000	8.000	5.000
Palco di Sotto	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000
Palco di Sopra	5.000	4.000	3.000

Intenore del Teatro alla Fenice di Milano

Locandine di *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1981 e 1991. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Teatro La Fenice Stagione 2014-2015

Teatro La Fenice
 sabato 14 novembre 2014 ore 18.00 **premier** **Simon Boccanegra**
 martedì 25 novembre 2014 ore 19.00 **Simon Boccanegra**
 domenica 29 novembre 2014 ore 15.30 **Simon Boccanegra**
 giovedì 4 dicembre 2014 ore 20.00 **Simon Boccanegra**
 venerdì 5 dicembre 2014 ore 19.00 **Simon Boccanegra**
 sabato 6 dicembre 2014 ore 15.30 **Simon Boccanegra**

Opera	Giorno	Orario	Prezzo	Prezzo	Prezzo
Simon Boccanegra	14 novembre	18.00	14	8	7
Simon Boccanegra	25 novembre	19.00	14	8	7
Simon Boccanegra	29 novembre	15.30	14	8	7
Simon Boccanegra	4 dicembre	20.00	14	8	7
Simon Boccanegra	5 dicembre	19.00	14	8	7
Simon Boccanegra	6 dicembre	15.30	14	8	7

Lirica e balletto
Stagione 2014-2015
Inaugurazione 1

SIMON BOCCANEGR
 libretto di Francesco Maria Piave
 musica di **GIUSEPPE VERDI**

Simon Boccanegra
 con **Carlo Guzzi**, **Luca Muzzara**, **Ata Montrossian**, **Fabio Nastori**, **Marco Vilgonga**, **Paolo Rizzetti**, **Dario Bolzani**
 direttore d'orchestra **Francesco Frongia**
 regia **Elio De Capitani**
 costumi **Carlo Sala**
 taglio e decorazione **Francesco Frongia**
 luci **Fabio Baretin**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 direttore del coro **Gianni Andreo**
 direttore artistico **Riccardo Miazzi**

Myung-Whun Chung
 regia **Andrea De Rosa**
 costumi **Alessandro Lù**
 taglio e decorazione **Paolo Mili**
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
 direttore del coro **Claudio Marino Monti**
 direttore artistico **Riccardo Miazzi**



Locandine di *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 2001 e 2014. Archivio storico del Teatro La Fenice.

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

L'imprendario 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'imprendario 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 costi 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 successone stupendamente Leonardi Pozzi Salmasi. ritardo scrivere studiando soddisfare vostrii 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 quaresimal!), 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.

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:



La pagina dei personaggi del libretto di *Simon Boccanegra* per la rappresentazione al Teatro La Fenice, 1885.

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 lavori 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

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 e 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

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.

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.

² «*Excelsior!* Ecco il grandioso Ballo che i sottoscritti propongono di dare nel p. v. Carnovale, 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.

⁵ Contratto del 19 ottobre 1884.

⁶ Rosani a Lazzari, Milano 22 ottobre 1884.

⁷ Lazzari a Piontelli, 20 gennaio 1885.

⁸ Appunto di Lazzari, 19 gennaio 1885.

⁹ Minuta di Lazzari, 11 febbraio 1885.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 1950. Maestro concertatore Oliviero De Fabritis. Regia di Augusto Cardì. Interpreti: Carlo Tagliabue (Simone), Boris Christoff (Jacopo Fiesco), Rolando Panerai (Paolo Albiani), Ernesto Dominici (Pietro), Caterina Mancini (Maria), Gino Penno (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 1964. Maestro concertatore Carlo Franci. Regia di Renzo Frusca. Interpreti: Giuseppe Taddei (Simone), Raffaele Ariè (Jacopo Fiesco), Domenico Trimarchi (Paolo Albiani), Giovanni Antonini (Pietro), Onelia Fineschi (Maria), Angelo Mori (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 1970. Maestro concertatore Antonino Votto. Regia di Sandro Bolchi. Interpreti: Mario Zanasi (Simone), Ruggero Raimondi (Jacopo Fiesco), Giovanni Ciminelli (Paolo Albiani), Giovanni Antonini (Pietro), Maria Chiara (Maria), Lino Martinucci (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 1981. Maestro concertatore Giuseppe Sinopoli (Edoardo Muller). Regia di Giorgio Strehler. Interpreti: Piero Cappuccilli/Antonio Salvadori (Simone), Bonaldo Ghiotti /Luigi Roni/ Lorenzo Gaetani (Jacopo Fiesco), Felice Schiavi (Paolo Albiani), Alfredo Giacomotti (Pietro), Ghena Dimitrova/Josella Ligi (Maria), Gianfranco Cecchele (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 1991. Maestro concertatore Roberto Paternostro. Regia scene e costumi di Pier'Alli. Interpreti: Alexandru Agache (Simone), Roberto Scandiuizzi (Jacopo Fiesco), Lucio Gallo (Polo Albiani), Maurizio Antonelli (Pietro), Daniela Dessì/Lucia Mazzaria (Maria), Giacomo Aragall (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 2001. Maestro concertatore Isaac Karabtchevsky. Regia di Elio De Capitani. Interpreti: Carlo Guelfi (Simone), Ayk Martirosian (Jacopo Fiesco), Marco Vratogna (Paolo Albiani), Paolo Rumetz (Pietro), Lucia Mazzaria (Maria), Fabio Sartori (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Simon Boccanegra al Teatro La Fenice, 2014. Maestro concertatore Myung-Whun Chung. Regia e scene di Andrea De Rosa. Interpreti: Simone Piazzola (Simone), Giacomo Prestia (Jacopo Fiesco), Julian Kim (Paolo Albiani), Luca Dall'Amico (Pietro), Maria Agresta (Maria), Francesco Meli (Gabriele Adorno). Archivio storico del Teatro La Fenice (© Michele Crosera).

CRONOLOGIA

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 Pier-son 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 Cardi.

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. Gianfran-

co 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 Scandiuizzi 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.

2014-2015 – *Stagione Lirica e Balletto*

22 novembre 2014 (9 recite); versione Milano 1881.

1. Simone Piazzola 2. Giacomo Prestia 3. Julian Kim 4. Luca Dall'Amico 5. Maria Agresta 6. Gabriele Adorno 7. Francesca Poropat 8. Roberto Menegazzo – Dir. d'orch.: Myung-Whun Chung; M° del coro: Claudio Marino Moretti; cen.: Andrea De Rosa; Cost.: Alessandro Lai; Light e video designer: Pasquale Mari.

Simon Boccanegra 1957 e 1881: due versioni a confronto

di Franco Rossi

L'opera in musica, nelle sue varie accezioni, è forse il genere musicale che maggiormente ha subito variazioni nel corso dei vari allestimenti di uno stesso titolo. È quindi genere variabile per eccellenza, dacché l'organico orchestrale e la compagnia di canto fino a Ottocento inoltrato erano destinati a conoscere cambiamenti consistenti a seconda delle eccellenze o delle debolezze di ciascuna compagnia: se ad esempio a Venezia il cantante migliore era un soprano, il trasferimento del titolo altrove poteva magari contare su un soprano debole e invece su un tenore di lusso, costringendo a cambiamenti (non sempre e non solo 'adattamenti') che risultavano di fatto molto significativi. Ma anche quando si giunge all'epoca romantica e a una maggior stabilità strutturale, anche là i cambiamenti sono frequenti: ci sono traduzioni non sempre eleganti (Wagner e la grande tradizione francese su tutti) in italiano, ma anche all'estero sono tanti i lavori tradotti ed eseguiti in tedesco o in francese nonostante l'origine italiana... Emergono tagli spesso consistenti, legati anche alla tipologia della stagione, oppure ancora cambiamenti di titoli, di ambientazioni, di epoche spesso legati, ad esempio, a motivi di censura. Tutto ciò cozza contro una nostra visione che tenderebbe invece a essere 'esclusiva': in un mondo ancora molto legato alla discografia, spesso ciascun spettatore è fortemente legato alla versione che conosce e che riascolta a casa propria, e spesso una esecuzione diversa è giudicata con un pizzico di ostilità, anche se magari quest'ultima è decisamente superiore a quella casalinga...

Anche all'interno del mondo verdiano, che pure è spesso considerato molto stabile, emergono queste varianti, talvolta modeste e poco conosciute (vedi ad esempio le versioni librettistiche del *Ballo in maschera*, lavoro per altri versi stabile nella sua struttura), altre volte legate agli adattamenti che lo stesso Verdi ebbe a confezionare per permettere la più ampia circolazione del titolo: si pensi solo al *Don Carlo*, le cui versioni sono davvero significativamente diverse l'una dall'altra sia per lingua, sia per ampiezza, sia per presenza di brani prima espunti, poi aggiunti... E tutto questo senza parlare di quei titoli che vengono in larga parte riscritti pur di provare a garantire una circolazione altrimenti difficile, come accade per *Stiffelio* e *Aroldo*, di cui il pubblico della Fenice ebbe la possibilità nel 1985 di confrontare le due versioni nell'arco di ciascuna recita, utilizzando sia il pomeriggio sia la sera della stessa giornata con un doppio allestimento e una doppia rappresentazione. Le differenze all'interno dello stesso lavoro sono spesso segno del desiderio di 'correggere' una versione considerata non del tutto convincente (la diversa orchestrazione del finale della *Traviata* veneziana



Arrigo Boito e Giuseppe Verdi.

rispetto a quella corrente), oppure ancora la fretta di poter 'occupare' una piazza importante con un lavoro solo apparentemente nuovo, come avviene per *I lombardi alla prima crociata* trasformatosi nel parigino *Jérusalem* e poi ritradotto nella versione italiana *Gerusalemme...*

Non poteva mancare a questa corposa sezione verdiana lo stesso *Simon Boccanegra*, scritto come quinta (e ultima, purtroppo) prima assoluta per la Fenice nel 1857. È un'opera che, complice anche un complesso lavoro librettistico che coinvolse non solo Francesco Maria Piave (che pure firmò il libretto), conobbe un successo modesto al suo primo apparire, e lo stesso Verdi ebbe spesso a lamentarsi della scarsa considerazione della quale quest'opera ebbe a godere presso il pubblico. Molti anni dopo, nel 1881, il legame di Verdi, fortemente voluto da Ricordi, con Arrigo Boito portò a una generale revisione librettistica, alla quale fece seguito ovviamente una consistente rivisitazione musicale. Per rendere più consapevoli delle differenze tra le due versioni abbiamo scelto di proporre un riassunto, scena per scena, delle parti che vennero confermate con quelle alle quali il librettista volle metter mano, identificandole con le due date '1857' (prima versione) e '1881' (seconda versione). Naturalmente questa è una sinossi che illustra i cambiamenti letterari e non può in alcun modo dar conto invece di tutte le numerose modifiche che il compositore apportò alla partitura.

PROLOGO

1857 e 1881: *Una piazza di Genova*

1857: Preludio, seguito da Recitativo, Racconto e Coro d'Introduzione

1881: Introduzione, Scena e Coro

Scena I («Che dicesti? All'onor di primo abate»): uguali

Scena II («Abborriti patrizi»): uguali

Scena III («Un amplesso... Che avvenne»): uguali

Scena IV («All'alba tutti qui verrete»):

1881: è introdotta da coro e scena

Scena V («A te l'estremo addio, palagio altero»):

1857: Recitativo e Romanza

1881: Aria

Scena VI («Suona ogni labbro il mio nome»):

1857: è introdotta da Recitativo e Duetto

1881: è introdotta dal solo Duetto

Scena VII («Doge il popol t'acclama»): uguali

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO

1857: *Palazzo de' Grimaldi fuori di Genova*. 1881: *Giardino de' Grimaldi fuori di Genova*.

Scena I («Come in quest'ora bruna»):

1857: Amelia, Scena e Cavatina

1881: Amelia, Aria

Scena II («Anima mia / Ti veggo alfin»):

1881: Duetto Amelia e Gabriele

Scena III («Del Doge un messaggier»): uguali

Scena IV («Il doge qui?»): modifiche alla seconda strofa

Scena V («Propizio giunge Andrea»):

1857: Duetto e giuramento

1881: Scena e duetto

Sensibili differenze nella conclusione

Scena VI («Il nuovo dì festivo»):

Scena e duetto in ambedue

Scena VII («Favella il Doge ad Amelia Grimaldi?»): quasi uguali, ma sensibilmente diverse in chiusura

Scena VIII («Che rispose?»):

1857: Scena

1881: Dialogo

Scena IX («Che disse? A me negolla»): uguali

QUADRO SECONDO

1857: *Vasta piazza di Genova*. 1881: *Sala del Consiglio nel Palazzo degli Abati*

Scena X, Scena XI e Scena XII: quasi completamente diverse

ATTO SECONDO

1857: *Palazzo Ducale in Genova*. 1881: *Stanza del doge nel Palazzo Ducale in Genova*

Scena I («Quei due vedesti?»):

1857: Scena

1881: Scena e recitativo

Scena II («O Doge ingrato» poi: «Me stesso ho maledetto!»):

1881: più ampia

Scena III («Prigioniero in qual loco»): piccole differenze all'inizio

Scena IV («Udisti? Vil disegno!»): uguali

Scena V («O inferno! Amelia qui!»): uguali

Scena VI («Tu qui?... Amelia!»): quasi uguali

Scena VII («Figlia!... Si afflitto o padre mio?»):

1857: Scena e sogno del doge

1881: Scena e Terzetto – Finale II

Scena VIII («Doge! Ancor proveran la tua clemenza»):

1857: Scena, Terzetto e Coro – Finale II

Scena IX («Insensato! Vecchio inerme»): qualche differenza nella chiusa

ATTO TERZO

1857: *Scena come nell'Atto Secondo*. 1881: *Interno del Palazzo Ducale*

Scena I («Doge, a' tuoi passi» – «Evviva il Doge»):

1857: Coro d'introduzione

1881: Scena e recitativo

Inoltre, tutta la prima parte è diversa

Scena II («Dal sommo delle sfere» – Inorridisco!...»):

1857: Coro nuziale

1881: Scena e Duetto

Scena III («Simon, non questa vendetta» – «Cittadini per ordine del Doge»): totalmente diversa

Scena IV («M'ardon le tempia. Un fuoco io sento»): solo in 1857

Scena V («M'ardon le tempia... un'atra vampa io sento»)

Scena ultima («Chi veggo!... Vien... Fiesco»): sostanzialmente uguali

Pio. Oh mio (surt., portata in l'ha per sempre).
(apre la porta ed istruendo l'uscio, poi dice)
 Io la promessa tenei — Ecco la stanza
 Del doge... E i tuoi ch'esser dovean qui teo
 Ove sono?

Fis. Nel no... Fuggim...

Pio. Fuggimmo

Nel par...

Fis. Fuggi!

Pio. Se complice alla morte

Del doge qui segnato esser non vuoi?

Fis. La morte!.. Che dicesti!..

Pio. Veleno ardente...

Fis. Infame!

Pio. Vessiti!

Siam tutti...

Fis. Orrore!.. vo... fuggi.

Pio. E tu?

Fis. Qui resto.

Pio. Io ch'io ti riederò. *(poi dalla sinistra)*

SCENA III.

FISCO solo.

Fis. Siano, non questa
 Vendetta io chiesi — D'altra fia degno
 Eri... Al sospetto di cotanta infamia
 Sopra sottrarsi morte... *(si ritira nel fondo)*

SCENA IV.

DETTO e DOG, seguito da FISCO dalla destra.

Dog. M'ardev le tempie — Un fuoco le sento
 Serpeggiar per le vene... Alle mura
 Aure il vena cischiodi.

Fin. *(colta la tosta, e si volge in piazza istruendo)*

Dog. Quel fulgore?

Fin. La tua vittima il popolo festeggia.

Dog. Chi turber degli estinti ora la pace?

E scherzasse ai caduti?... Va — comando —

Quanta luce s'estingua. *(batte una delle stoffe)*

SCENA V.

Dog e FISCO nel fondo.

Dog. (li refrigerio!.. la marina brezza!..

Il mare!.. Il mare!.. quale in rimbombio

Di glorie e di sublimi rapimenti

Mi si affaccian ricordi! — Il mare!.. Il mare!..

Perché la sua grembo non trova la tomba?

Fin. Era meglio per te! *(sottovoce)*

Dog. Chi osò insidiarmi...

Fin. Chi te non tenei...

Dog. *(verso la destra istruendo)* Guardo?

Fin. Inven le appelli...

Non son qui videri tuoi —

M'acciderai, non più m'offi...

Dog. Che vuoi?

Fin. Delle faci festanti al berlam

Gl'io ardevo, finché vedrai —

Tua sentenza la scena del cruce

Sopra queste pareti virgò.

Di tua stella s'occlusano i rui:

La tua porpora in bruci gli cade;

Vinciar fra le larve marai.

Cul la tomba tua scure negò.

(li ha condotti a seppellir nella piazza, per modo che

non sparisce del Dog non ne ardere più estremo)

Dog. Quale accento?

Fin. La nullo un'altra volta.

Dog. Fis ve? — Risorgon delle tombe i morti!

SCENA III.

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

CAPITANO

(di scena)

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

(tace seguito dal trombettiere)

DOGE

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

FIESCO

(entrando)

Era meglio per te!

DOGE

Chi oso inoltrarsi?...

FIESCO

Chi te non teme...

DOGE

(torna la donna chiamando)

Guardie?

FIESCO

Invan le appelli...

Non son qui i sgherri tuoi -
M'ucciderni, ma pria m'odi...

DOGE

Che vuoi?

(O taci della città e del purgatorio e spegnersi)

FIESCO

Delle faci festanti al barlume
Cifre arcane, fanebri vedrai -
Tua sentenza la mano del nume
Sopra queste pareti vergò.

La figura storica di Simone



Come è noto Verdi ricava il suo *Simon Boccanegra* dall'omonimo dramma del drammaturgo spagnolo Antonio García Gutiérrez, che aveva a sua volta romanizzato la storia del celebre corsaro genovese. Ma Boccanegra è una figura storica, realmente vissuta nella prima parte del XIV secolo. Ed è effettivamente stato il primo doge della repubblica marinara, nonostante non facesse parte della nobiltà cittadina. Eletto nel 1339, si trova molto presto in conflitto con le famiglie patrizie (i Doria, i Grimaldi e i Fieschi in particolare) e nel 1344 è costretto a rinunciare alla carica dogale. Ma a questo punto la verità storica diverge radicalmente dal *plot* dell'opera verdiana. Infatti Simone non muore affatto per una macchinazione del perfido Paolo Albiani, tanto che riprende a combattere per Genova sconfiggendo le truppe milanesi dei Visconti. Per questo e altri successi viene anzi rieletto doge nel 1356, adoperandosi inutilmente per costituire un'alleanza con i veneziani in funzione antiturca. Tuttavia un nesso tra il libretto di Piave, riadattato in seguito da Boito, e i dati storici si può ravvisare in una tradizione molto diffusa che lo vede morire avvelenato a un banchetto durante il suo secondo mandato.

Biografie

RENATO PALUMBO

Direttore. Passione e vocazione lo portano, fin dall'adolescenza, ad affiancare gli studi di canto, direzione d'orchestra e coro, pianoforte e composizione principale all'esplorazione del teatro d'opera in tutti i suoi aspetti fino al debutto sul podio, appena diciannovenne, con *Il trovatore*. Intraprende così un'intensa carriera che lo vede interprete di un vasto repertorio nei principali teatri italiani e internazionali, dalla Scala all'Opéra di Parigi, dal Covent Garden di Londra ai festival di Pesaro e di Martina Franca, da Washington, Chicago, Berlino, Tokyo, Bilbao e Barcellona a Genova, Torino, Parma, Venezia, Verona, Firenze, Napoli, Bari, dove ha inaugurato con *Turandot* la prima stagione lirica nel ricostruito Teatro Petruzzelli. Il rispetto assoluto della partitura, vissuto con spirito rigoroso ma non dogmatico è alla base di un percorso di ricerca concentrato sulla dimensione drammaturgica dell'opera e sulla sua evoluzione di respiro europeo, da Rossini a Marschner, da Donizetti e Bellini a Verdi, Meyerbeer, Puccini e Giordano. Con il medesimo spirito si dedica intensamente alla musica sinfonica, dal classicismo viennese a Mahler e Hindemith, passando per il grande repertorio romantico e tardoromantico tedesco, Dvořák, Grieg e Čajkovskij. L'amore per il canto e la vocalità costituisce l'altro pilastro della sua attività, sia come direttore sia come didatta. È Cavaliere della Repubblica Italiana per meriti artistici. È un artista impegnato in numerosissime opere: *Tosca* e *Rigoletto* a Torino, *La traviata* a Bologna, *Tosca* a Pechino, *Il barbiere di Siviglia* e *Cavalleria rusticana* a Bari, *La traviata* a Napoli e Washington. Grande successo ottiene con *Rigoletto* a Torino (regia di John Turturro). Dopo *La traviata* al Comunale di Bologna ha diretto a Sydney una nuova produzione di *Anna Bolena*. Recenti spettacoli lo hanno visto impegnato a Bari con *Rigoletto*, *Turandot*, *Attila*, *Aida* e *Don Pasquale*, Torino con *Manon Lescaut*, Torre del Lago con *Turandot*, Genova con *Il corsaro* e *I due Foscari*, Bologna con *Il trovatore*, Pechino con *Aida*, Sydney con *Rigoletto*, Sydney e Melbourne con *Ernani*, *Turandot*, *Maria Stuarda* e *La traviata*, Hong Kong con *La traviata*. Alla Fenice dirige *Il barbiere di Siviglia* (2024 e 2023), *La traviata* (2011), *Manon Lescaut* (2010) e *Nabucodonosor* (2008).

LUCA MICHELETTI

Regista. Baritono, attore e regista d'opera e di prosa, è tra gli artisti più acclamati e versatili della sua generazione. Ha cantato nei più prestigiosi teatri del mondo, tra cui il Teatro alla

Scala, il Metropolitan Opera di New York, la Royal Opera di Londra, la Sydney Opera House, il Tokyo Bunka Kaikan, il Grand Théâtre de Genève, il Maggio Musicale Fiorentino, l'Opera di Roma, La Fenice, l'Arena di Verona, il Teatro Regio di Torino, il Teatro Massimo di Palermo, tra gli altri. Ha collaborato con direttori quali Riccardo Muti, Zubin Mehta, Myung-Whun Chung, Daniele Gatti, Fabio Luisi, Daniel Harding, Marco Armiliato, Daniel Oren, Daniele Callegari, Julia Jones, Renato Palumbo, Bertrand de Billy, Antonino Fogliani, Pablo Heras-Casado, Michele Spotti, Francesco Ivan Ciampa ed Eun Sun Kim, in produzioni firmate da Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli, Luca Ronconi, Robert Carsen, David McVicar, Jonathan Miller, Chiara Muti, Davide Livermore, Hugo de Ana, Cristina Mazzavillani, Arnaud Bernard, tra molti altri. Il suo repertorio comprende i ruoli della trilogia Mozart/Da Ponte, nove ruoli verdiani (Jago, Rigoletto, conte di Luna, Macbeth, Monforte, Rodrigo, Renato, Germont, Ford), oltre a personaggi iconici come Escamillo, Marcello e Sharpless. Interpreta anche opere rare (Weill, Hosalla, Bernstein), operette, liederistica, musica sacra e sinfonica. Come regista ha firmato importanti allestimenti sia di prosa che d'opera; tra i più recenti: *Aiace* di Sofocle, *Carmen* di Bizet, *Scene dal Faust* di Schumann, *Die lustige Witwe*, *Trouble in Tahiti* e la prima assoluta dell'*Ultimo viaggio di Sindbad* di Colasanti. Nella stagione presente è impegnato al Teatro alla Scala (*Così fan tutte*), al Teatro Real di Madrid (*Carmen*), al Teatro Regio di Torino (*Macbeth*), al Filarmonico di Verona (*Falstaff*), al Tokyo Bunka Kaikan (*Don Giovanni*), alla Royal Opera di Londra (*La bohème*). Parallelamente alla carriera artistica, si è laureato in Lettere e Scienze del Teatro (a Milano e Venezia) e ha conseguito un dottorato in Italianistica alla Sapienza di Roma. La sua attività teatrale gli è valsa alcuni tra i più prestigiosi riconoscimenti del settore: il Premio Ubu, il Premio Internazionale Pirandello e il Premio Franco Enriquez. Per i suoi meriti artistici figura nell'Albo d'Oro del Conservatorio Luca Marenzio di Brescia.

LEILA FTEITA

Scenografa. Si diploma all'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino e subito dopo diventa assistente di Mauro Pagano. In seguito, collabora con Ezio Frigerio, Dante Ferretti, Gae Aulenti, Peter Stein, Margherita Palli, Tullio Pericoli e Hugo De Ana alla realizzazione di spettacoli d'opera, prosa e balletto nei più prestigiosi teatri in Italia e nel mondo. Come scenografa collabora, tra gli altri, con Liliana Cavani, Ronconi, Olmi, Hampe, Pier'Alli, Savary, Zeffirelli, Wilson, Herzog, Joël, De Ana, Vick. Lavora con Giorgio Strehler, in qualità di assistente di Ezio Frigerio, per *Arlecchino servitore di due padroni*, *I giganti della montagna*, *L'isola degli schiavi*, *Falstaff*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*. Nel 1992 esordisce alla Scala come scenografa con il balletto *La bottega fantastica*. Sempre per la Scala, tra i molti lavori realizzati, ha poi ideato le scene di *Madama Butterfly* per l'inaugurazione della stagione 2016-2017. Tra gli impegni più recenti, *La bohème* al Regio di Torino e *Madama Butterfly* con la regia di Chiara Muti al Maggio Musicale. Firma scene e costumi per *Die lustige Witwe* e il dittico Pergolesi/Bernstein *La serva padrona* e *Trouble in Tahiti*, entrambi al Carlo Felice di Genova, e per *Amorosa presenza* di Nicola Piovani al Verdi di Trieste; nell'estate 2022 a Martina Franca firma scene e costumi per *Il giocatore* di Prokof'ev con la regia di David Poutney (con cui vince il Premio Abbiati). Nell'autunno 2023 firma

scene e costumi del *Barbiere di Siviglia* al Teatro dell'Opera di Liegi e dell'*Elisir d'amore* a Bilbao. Nel 2024 firma le scene dell'opera in prima mondiale di Silvia Colasanti *Sinbad* commissionata dall'Opera di Roma con la regia di Luca Micheletti. Torna nell'estate del 2024 a Martina Franca e firma scene e costumi per *Norma* e *Aladino* di Nino Rota. Per la Scala nel 2025 ridisegna e riprende il *Falstaff* di Strehler e a Liegi firma scene e costumi per *Così fan tutte*. Nel novembre 2025 cura scene e costumi per *La bohème* a Seul per una produzione in collaborazione tra l'Accademia del Teatro alla Scala e il Ministero della Cultura della Corea. Sul versante didattico, dal 2013 tiene il laboratorio di scenografia nel Corso di Laurea Magistrale in Televisione, cinema e *new media* presso l'Università IULM, dal 2022 fa parte del corpo docenti dell'Accademia del Teatro alla Scala e dal 2025 del corpo docenti della Fondazione Michelangelo Pistoletto alla Cittadella dell'Arte di Biella.

BENEDETTO SICCA

Dramaturg. Autore, regista e attore, dopo il diploma all'ANAD Silvio d'Amico ha sviluppato una carriera che abbraccia teatro di prosa, opera lirica, cinema e progetti multidisciplinari. Nel 2012 presenta alla Cappella Sansevero di Napoli l'opera contemporanea *Il Principe e la Rondine*, di cui firma il libretto. Debutta nella lirica nel 2014 con la prima esecuzione moderna della *Lotta d'Ercole con Acheloo* di Steffani per il Festival della Valle d'Itria, allestimento vincitore di un Premio Speciale Abbiati. Nel 2015 firma *Medea in Corinto* di Mayr, registrata da Dynamic, e *The Turn of the Screw* al Maggio Musicale Fiorentino, dove introduce l'uso di immagini 3D stereoscopiche. Collabora con Luca Ronconi per *Semiramide* e con Robert Wilson al Watermill Center, partecipando alle produzioni *L'incoronazione di Poppea* e *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*. È regista associato di John Turturro per *Rigoletto* al Teatro Massimo di Palermo, curandone anche il riallestimento all'Opera di Xi'an, e della *Trilogia popolare* di Francesco Micheli all'Opera di Firenze. Durante la ripresa da lui curata di *Rigoletto* a Firenze incontra il baritono Luca Micheletti, con cui avvia una fertile collaborazione che lo porta a lavorare al suo fianco ad *Aiace* al Teatro Greco di Siracusa e come *dramaturg* per *L'ultimo viaggio di Sindbad* di Silvia Colasanti all'Opera di Roma. Partecipa all'Accademia Monteverdiana 2016 diretta da Sir John Eliot Gardiner alla Fondazione Cini e nel 2017 è regista collaboratore per *Shi si – faccia* di Carlo Boccadoro al Macerata Opera Festival. Nel 2021, durante la pandemia, scrive e dirige a quattro mani con Cecilia Ligorio il video-poema musicale *Tempo ritrovato* per la Rete Lirica delle Marche.

ANNA BIAGIOTTI

Costumista. Affermata costumista italiana nata a Milano, è una figura di riferimento nel panorama delle arti sceniche e del *design* del costume. Ha iniziato il suo percorso professionale presso il prestigioso Teatro alla Scala, dove ha sviluppato la propria visione artistica, basata su un forte senso estetico e una meticolosa cura del dettaglio. Per oltre vent'anni ha guidato il laboratorio costumi e gestito gli archivi storici del Teatro dell'Opera di Roma, supervisionando la realizzazione e la conservazione dei costumi delle principali produzioni del Teatro. Nel corso della sua carriera, ha collaborato con importanti protagonisti della scena lirica internazionale, tra cui il celebre direttore d'orchestra ungherese Iván Fischer, fondatore e

direttore artistico della Budapest Festival Orchestra. Tra i suoi progetti più significativi figura la produzione di *Giovanna d'Arco* per l'Opera Nazionale Estone, apprezzata per l'accuratezza storica e l'impronta visiva originale. Il suo approccio al *design* del costume unisce sapientemente artigianato tradizionale e sensibilità contemporanea, ottenendo non solo un equilibrio formale, ma anche una profonda resa caratteriale. Le sue creazioni si distinguono per l'attenzione ai dettagli e per una solida comprensione del contesto storico, qualità che le consentono di realizzare costumi autentici e al tempo stesso innovativi. Riconosciuta per la sua esperienza e competenza, rimane una professionista molto richiesta nel mondo delle arti performative.

GIUSEPPE DI IORIO

Light designer. Nato a Napoli, si è formato alla Guildhall School of Music and Drama di Londra. Ha firmato disegni luce per produzioni teatrali classiche, contemporanee e *site-specific*. Tra i lavori più recenti: *Hrabina* (Moniuzsko Festival, Teater Wielki Poznan), *Falstaff* (Regio di Parma), *La bohème*, *Lucia di Lammermoor*, *La forza del destino* (Comunale di Bologna), *Nabucco*, (Teatro Pavarotti di Modena), *Jedermann* (Festival di Salisburgo), *Carmen* (Opera di Roma), *Edipo a Colono* ed *Edipo re* (Teatro Greco di Siracusa), *Faust* (Massimo di Palermo), *La forza del destino*, *La bohème*, *Tristan und Isolde*, *Rigoletto*, *Tosca*, *Demonismenis* (Greek National Opera di Atene), *Forum*, *Cabaret* (Lido 2 Paris), *Pierrot Lunaire / Gianni Schicchi* (Fondazione Haydn di Bolzano), *Edgar* (Opéra de Nice), *Rusalka* (Teatr Wielki Poznań), *Les Contes d'Hoffmann* (Opera Nazionale Lituania di Vilnius) e *Raymonda* (Balletto Reale Danese). Ha collaborato con istituzioni quali Teatro dell'Opera di Roma, Liceu di Barcellona, Festival Donizetti di Bergamo, Göteborg Opera, Teatro de São Carlos di Lisbona, Festival Verdi di Parma, Teatro Massimo di Palermo, Birmingham Opera, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Mariinskij di San Pietroburgo, Glyndebourne Festival, Chicago Theatre, Lyric Opera di Chicago, Théâtre du Châtelet di Parigi e Mariinskij. Tra gli spettacoli Premio Abbiati: *Mosè in Egitto* e *Guglielmo Tell* al ROF di Pesaro, *Die Gezeichneten*, *Das Rheingold* al Teatro Massimo di Palermo (2010-2013), *La bohème* al Comunale di Bologna (2018) e *Stiffelio* al Festival Verdi (2017).

LUCA SALSÌ

Basso, interprete del ruolo di Simon Boccanegra. Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato in canto al Conservatorio Arrigo Boito di Parma sotto la guida del soprano Lucetta Bizza e ha proseguito la sua formazione con il baritono Carlo Meliciani. La sua carriera lo ha portato a calcare i più grandi palcoscenici del mondo: Metropolitan, Scala, Royal Opera House, Bayerische Staatsoper, Washington National Opera, Salzburg Festival, Los Angeles Opera, Staatsoper di Berlino, Liceu di Barcellona, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Concertgebouw di Amsterdam e Teatro Real di Madrid. Ha lavorato con direttori d'orchestra quali Muti, Chailly, Gergiev, Levine, Gatti, Conlon, Dudamel, Luisotti, Palumbo, Renzetti, Mariotti e Zedda e con registi teatrali come Carsen, De Ana, Minghella, Herzog, Zeffirelli, McVicar e Michieletto. Ha cantato una vasta gamma di ruoli baritonali principali, tra cui Macbeth, Rodrigo (*Don Carlo*), Carlo (*Ernani*), Ger-

mont (*La traviata*), Scarpia (*Tosca*), Nabucco, Gérard (*Andrea Chénier*), Simon Boccanegra e Alfio (*Cavalleria rusticana*). Alla Fenice partecipa a *Rigoletto* (2025 e 2021), *I due Foscari* (2023), *Macbeth* (2018) e *La traviata* (2015) oltre a un *recital* lirico con Francesco Meli (2020) e al Concerto di Capodanno 2019.

SIMONE PIAZZOLA

Basso, interprete del ruolo di Simon Boccanegra. Nato a Verona, è attivo nei principali teatri internazionali. Ha iniziato gli studi con il soprano Alda Borelli Morgan, perfezionandosi poi con il basso Giacomo Prestia. Debutta nel 2005 al Teatro Giordano di Foggia nel *Re* di Giordano, cui seguono *Rigoletto* all'Opera di Roma e *Il trovatore* a Spoleto. Interprete di riferimento del ruolo di Giorgio Germont, vanta duecentotrentatré recite nei principali teatri italiani ed esteri. Ha cantato alla Scala dal 2014 in ruoli quali conte di Luna, Silvio, Marcello, Rodrigo e Carlo (in *Ernani*). Tra le produzioni internazionali figurano *Maria Stuarda* (Atene), *La bohème* (São Paulo, Tel Aviv), *La forza del destino* (Valencia e Monaco), *Don Carlo* e *La traviata* (Covent Garden), *Aida* e *Simon Boccanegra* (Wiener Staatsoper), *Falstaff* e *Il pirata* (Teatro Real di Madrid) Nelle ultime stagioni canta nella *Traviata* a Jesi, Pisa, Salerno, *Roberto Devereux* a Bergamo e Rovigo, *Falstaff* a Liegi, *Le Villi* a Torino, *Madama Butterfly* ad Amburgo, ancora *La traviata* a Las Palmas, *Rigoletto* a Vilnius, *Francesca da Rimini* a Torino, *Otello* (Jago) al Bellini di Catania. Si è aggiudicato due premi Abbiati (2015 e 2019).

ALEX ESPOSITO

Basso, interprete del ruolo di Jacopo Fiesco. Nato a Bergamo nel 1975, si è presto affermato come uno degli artisti più interessanti della sua generazione, collaborando con direttori come Abbado, Pappano, Chung, Nagano, Gatti, Biondi, Chailly, Mariotti e registi come Mussbach, Guth, Vick, Michieletto, Alden, Pelly e Pizzi. Si esibisce regolarmente nelle più prestigiose istituzioni musicali, tra cui Scala, Fenice, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opéra National de Paris, Deutsche Oper di Berlino, Royal Opera House, Teatro Real di Madrid. Tra gli impegni più recenti *Faust* alla Wiener Staatsoper e al Palau de les Arts di Valencia, *Lucrezia Borgia* all'Opera di Roma, *Don Carlo* alla Deutsche Oper e *I lombardi alla prima crociata* al Real di Madrid. È stato insignito del Premio Franco Abbiati 2007 e nel 2020 del titolo di *Kammersänger* della Bayerische Staatsoper. Alla Fenice di recente canta in *Anna Bolena* (2025), *Don Giovanni* (2024, 2014, 2011 e 2010), *Mefistofele* (2024), nei *Contes d'Hoffmann* (2023), in *Faust* (2022 e 2021), in un *recital* lirico a lui dedicato (2020), e in *Don Carlo* (2019), *Semiramide* (2018), *Die Zauberflöte* (2015 e 2006) e *The Rake's Progress* (2014).

SIMONE ALBERGHINI

Baritono, interprete del ruolo di Paolo Albiani. Nato a Bologna, ha studiato canto e si è perfezionato con Oslavio Di Credico, Leone Magiera e Carlo Meliciani. Vince nel 1994 il Concorso Operalia, organizzato da Plácido Domingo, e da allora si esibisce nei più impor-

tanti teatri e festival internazionali (Scala, rof, Festival di Glyndebourne, Maggio Musicale Fiorentino, Washington National Opera, Metropolitan Opera di New York, Covent Garden, San Carlo di Napoli, Festival di Edimburgo, Comunale di Bologna, Real di Madrid, Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera, Regio di Torino, New National Theatre di Tokyo, Massimo di Palermo tra gli altri). Collabora regolarmente con direttori quali Roberto Abbado, Allemandi, Armiliato, Benini, Campanella, Carminati, Chailly, Ciampa, Currentzis, Davis, Domingo, Fasolis, Fogliani, Frizza, Gelmetti, Jurowski, Lanzillotta, Luisotti, Lyniv, Mariotti, Montanari, Mehta, Muti, Nosedà, Ono, Ozawa, Pidò, Trinks, Villaume, Zedda e registi del calibro di Audi, Barbe & Doucet, Fo, Gandini, Ligorio, Martone, Michieletto, Pizzi, Ronconi, Verdone, Vick. Alla Fenice canta in *Turandot*, *La vita è sogno* e *Maria Egiziaca* (2024), *La traviata* (2019), *L'italiana in Algeri* (2019), *Le nozze di Figaro* (2013 e 2011), *Don Giovanni* (2013, 2011 e 2010) e *Thaïs* (2007).

ALBERTO COMES

Basso baritono, interprete del ruolo di Pietro. Nato a Monopoli, si è diplomato con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio Niccolò Piccinni di Bari sotto la guida del soprano Maria Grazia Pani. Ha vinto diversi concorsi lirici nazionali e internazionali. Ha frequentato le *masterclass* di Juan Diego Florez, Michele Pertusi, Sonia Ganassi, Chris Merritt, Sara Mingardo, Brigitte Fassbaender, Roberto de Candia, Marco Vinco, Domenico Colaianni, Sherman Lowe. Nel 2019 è stato selezionato dall'Accademia del Belcanto Rodolfo Celletti di Martina Franca, nel cui ambito ha preso parte alle produzioni nel cartellone 2019 del Festival della Valle d'Itria. Nel 2023 è nel cast di *Salomé* di Strauss al Petruzzelli di Bari. Nello stesso anno debutta nei ruoli di oratore/primo sacerdote/secondo armigero in *Die Zauberflöte* e in quello di Wurm in *Luisa Miller* per i Teatri del Circuito Lombardo. Nel 2024 è ancora l'oratore in *Die Zauberflöte* al Filarmonico di Verona. Nel 2025 è Monterone in *Rigoletto* allo Sferisterio di Macerata, e Colline nella *Bohème* al Teatro Comunale Pavarotti-Freni di Modena.

FRANCESCA DOTTO

Soprano, interprete del ruolo di Maria Boccanegra. Nata a Treviso, si è diplomata in flauto traverso e successivamente ha intrapreso lo studio del canto lirico, diplomandosi con lode e menzione d'onore. Fra i numerosi ruoli in repertorio, Violetta le ha permesso di emergere sulla scena lirica internazionale, calcando palcoscenici di grande prestigio in Italia (Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Maggio Musicale Fiorentino) e all'estero (Atene, Lima, Tokyo e Berlino). Fra i numerosi ruoli da protagonista che ha in repertorio, donna Anna in *Don Giovanni* e Fiordiligi in *Così fan tutte* di Mozart, Norma, Anna Bolena ed Elena nel *Marino Faliero* di Donizetti, Luisa Miller e Leonora nel *Trovatore* di Verdi, Mimì nella *Bohème* e Liù in *Turandot*. Fra gli impegni recenti *Così fan tutte* a Liegi, *Madama Butterfly* a Lione, *Otello* a Piacenza, Modena e Reggio Emilia, *Norma* in Giappone. Alla Fenice canta in *Don Giovanni* e *Maria Egiziaca* (2024), *Il trovatore* (2022), il Concerto di Capodanno 2020, *Turandot* (2019), *Don Giovanni* (2019, 2017 e 2014), *La traviata* (2019, 2018, 2016, 2015 e 2014), *La bohème* (Mimì, 2017, e Musetta, 2013 e 2012).

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete del ruolo di Gabriele Adorno. Genovese, ha debuttato giovanissimo in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e *Messa di Gloria* di Puccini al Festival dei Due Mondi di Spoleto. A oggi, vanta ventidue anni di carriera e vent'anni di collaborazione con la Scala, dove ha debuttato a soli ventitré anni nei *Dialogues des Carmélites* diretto da Muti, ed è tornato per *Otello*, *Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Maria Stuarda*, *Der Rosenkavalier*, *Carmen*, *Giovanna d'Arco*, *I due Foscari*, *Don Carlo*, *La traviata*, *Ernani*, *Tosca*, *Il trovatore*, *Aida*, *L'elisir d'amore*, *Macbeth* e *Un ballo in maschera*. Ha oltre cinquanta ruoli in repertorio cantati nei più importanti teatri italiani e internazionali, lavorando con direttori del calibro di Chailly, Chung, Gatti, Luisi, Muti, Thielemann, Nosedà, Pappano, Frizza, Rustioni, Temirkanov. Ha inaugurato la stagione 2024-2025 della Fenice con *Otello* proseguendo poi con *La traviata* e *Carmen* nel teatro della sua città, *Tosca* di nuovo alla Scala e al San Carlo di Napoli. Alla Fenice canta anche nei *Due Foscari* (2023), in *Aida* (2019), *Un ballo in maschera* (2017), *Simon Boccanegra* (2014), *Il trovatore* (2011), *Il barbiere di Siviglia* (2008), *Pia de' Tolomei* (2005) e *Lucia di Lammermoor* (2004).

Primavera, il primo film di Damiano Michieletto

Primavera, liberamente tratto da *Stabat Mater* di Tiziano Scarpa, rappresenta il vero e proprio esordio cinematografico di Damiano Michieletto, se si eccettua il precedente *Gianni Schicchi* (2021), derivato dall'omonima opera comica di Giacomo Puccini.

Siano ai primi del Settecento: l'Ospedale della Pietà è il più grande orfanotrofio di Venezia che avvia le orfane più brillanti allo studio della musica. Cecilia ha vent'anni, vive da sempre alla Pietà ed è una straordinaria violinista. Tutto cambia con l'arrivo del nuovo insegnante di violino. Il suo nome è Antonio Vivaldi. Il rapporto maestro/allieva conduce lo spettatore nei segreti dell'arte e del talento, che sfidano l'*establishment* politico e religioso.

Il lungometraggio diventa l'occasione per esplorare l'epoca d'oro di Venezia, dove la sorprendente musica di Vivaldi, eseguita dalle straordinarie musiciste, orfane dell'Ospedale della Pietà, fissò per sempre la grandezza della città d'acqua, libera e cosmopolita, che seppe farsi capitale di cultura e modernità.

Il film, uscito in sala il 25 dicembre dopo un'anteprima il 13 alle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, è sceneggiato dallo stesso Michieletto e da Ludovica Rampoldi, e ha come protagonisti Tecla Insolia (Cecilia) e Michele Riondino (Antonio Vivaldi), affiancati da Andrea Pennacchi, Fabrizia Sacchi, Valentina Bellè e Stefano Accorsi. Le musiche originali sono di Fabio Massimo Capogrosso. I professori dell'Orchestra del Teatro La Fenice sono stati chiamati a eseguire le registrazioni musicali.

La Fenice completa i lavori di abbattimento delle barriere architettoniche

La Fenice è accessibile a tutti. Con il completamento dei lavori di abbattimento delle ultime barriere architettoniche ancora esistenti, l'edificio di Campo San Fantin è oggi completamente accessibile anche per gli spettatori con disabilità, in linea con le disposizioni legislative vigenti e con il 'Piano di eliminazione delle barriere architettoniche' adottato dalla Fondazione Teatro La Fenice.

Dopo il *restyling* che nel 2024 ha riguardato i locali del *bookshop*, della biglietteria, del bar del *foyer* – completamente rinnovato negli arredi al fine di rendere gli spazi



Il nuovo pontile galleggiante del Teatro La Fenice.

accessibili anche alle persone con disabilità motoria utilizzatori di carrozzina – ora sono finalmente giunti a compimento anche gli altri lavori parte integrante del progetto, vale a dire la sostituzione di un ascensore destinato al pubblico, la realizzazione di una rampa per l'accesso dalla porta San Gaetano in prossimità dell'ingresso principale e l'installazione di un pontile galleggiante con rampa per agevolare l'accesso dalla porta d'acqua. Quest'ultimo intervento è particolarmente significativo: vi era già infatti la possibilità di accedere al teatro mediante l'utilizzo di mezzi nautici, quali ad esempio i taxi, ma l'accesso esistente non consentiva uno sbarco sicuro, poiché non esisteva un sistema galleggiante che seguisse l'andamento della marea. Ora invece, grazie al pontile galleggiante con rampa, gli spettatori con disabilità potranno accedere in Fenice in completa sicurezza. Questo intervento in particolare è stato realizzato in sinergia con la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Venezia e con l'Ufficio Mobilità e Trasporti su acqua del Comune di Venezia.

Il progetto di abbattimento delle barriere architettoniche della Fenice è stato finanziato dai fondi del PNRR dell'Unione Europea – Next Generation EU nell'ambito del Piano per l'Eliminazione delle barriere architettoniche; in particolare si tratta della Missione 1 - Digitalizzazione, innovazione, competitività e cultura, Component 3 - Cultura 4.0 (MIC3), Misura 1 'Patrimonio culturale per la prossima generazione', Investimento 1.2: 'Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei, biblioteche e archivi per consentire un più ampio accesso e partecipazione alla cultura' nei musei e luoghi della cultura pubblici non appartenenti al Ministero della Cultura.

Ritrovato il bozzetto di Giuseppe Cherubini per il soffitto del Teatro Malibran

Una felice casualità restituisce a tutti il bozzetto finale del soffitto del Teatro Malibran. Lo storico dell'arte Marco Dolfín, specialista in pittura veneta, si trovava infatti a Roma per un viaggio di studio, e passeggiando per il mercato antiquario ha riconosciuto l'opera di Giuseppe Cherubini (Ancona, 1867 – Venezia, 1960), artista marchigiano attivo a Venezia nei primissimi anni del Novecento.

Dopo le prime, immediate ricerche lo studioso ha confrontato diverse fonti, fra cui un introvabile catalogo dell'Lxxx Esposizione di Belle Arti di amatori e cultori di Roma, custodito all'ASAC (Archivio Storico delle Arti contemporanee) della Biennale, fino a giungere alla certezza che si trattasse proprio del bozzetto in questione, datato 1919, che lo stesso Cherubini aveva mandato a quell'esposizione. La conferma definitiva è stato il ritrovamento di una lettera del pittore a Riccardo Gabrielli, scultore e direttore della Pinacoteca Civica di Ancona, dove è annunciato l'invio dell'opera alla mostra romana.

A Dolfín, che conosceva bene il lavoro di Cherubini in quanto recentemente curatore di una mostra a lui è dedicata al Laurentianum, è stato facile riconoscere la mano del pittore, e gli accertamenti successivi hanno fornito la conferma definitiva che si trattasse proprio del bozzetto ideato per il teatro veneziano.

Il dipinto raffigura una grande scena allegorica ambientata in un'architettura immaginaria con un cielo stellato sullo sfondo. Ma è tipico del periodo storico in cui si inserisce, quando sono ancora attuali i fermenti delle avanguardie, l'inserimento di elementi di modernità che richiamano il tempo presente e la sua matrice tecnologica: in un contesto che si potrebbe definire tiepolesco fanno capolino, tra altri segni caratteristici, un aeroplano e un giovane che regge una macchina di proiezione (evidente riferimento al cinematografo).

Cherubini, del resto, in laguna aveva lavorato anche in vari altri luoghi, comprese alcune chiese cittadine, e per quanto riguarda il Malibran, oltre all'affresco per il soffitto aveva curato anche le decorazioni di platea, il Caffè del pianoterra e il grande sipario.



Il bozzetto di Giuseppe Cherubini per il soffitto del Teatro Malibran (1919).

Si conferma la collaborazione triennale tra Fondazione di Venezia e Teatro La Fenice, all'insegna del rinnovamento tecnologico

Uno stanziamento complessivo di 1.950.000 euro in tre anni per procedere all'ammodernamento completo del palcoscenico del Teatro La Fenice, garantendo, in questo modo, il necessario aggiornamento tecnologico e l'allineamento con le più recenti normative in materia di sicurezza: è questo il fulcro del nuovo accordo triennale di collaborazione sot-



La Torre scenica del Teatro La Fenice.

toscritto dalla Fondazione di Venezia e dalla Fondazione Teatro La Fenice, grazie al quale potrà essere mantenuta a livelli di eccellenza la capacità produttiva musicale e concertistica di un teatro di fama internazionale qual è La Fenice.

L'intervento prevede, a partire dall'anno in corso e fino al 2027, la sostituzione delle componenti elettriche, elettroniche e informatiche del sistema di comando e controllo della meccanica di scena superiore, dando seguito a quanto evidenziato in una specifica relazione tecnica relativa all'intervento di ammodernamento e adeguamento tecnologico della macchina scenica.

Con questo accordo prosegue, dunque, il partenariato strategico fra i due Enti, indirizzato al sostegno dell'attività culturale di alto profilo svolta dalla Fenice in campo musicale. La collaborazione finalizza, peraltro, in maniera molto tangibile il contributo garantito dalla Fondazione di Venezia al Teatro, dando ulteriormente corso alla volontà dell'Ente di essere, per la città, strumento concreto non solo di valorizzazione e di promozione di eventi di elevatissimo tenore culturale, ma anche dell'ottimale fruizione dei luoghi prestigiosi in cui questi stessi eventi trovano spazio e si realizzano.

«La cultura – sottolinea Vincenzo Marinese, presidente della Fondazione di Venezia – è un patrimonio comune che, come Fondazione, abbiamo il dovere di preservare ogni giorno, anche attraverso azioni mirate che confermano il legame tra istituzioni e territorio. I luoghi in cui la cultura prende forma e voce non sono solo spazi: sono memoria condivisa, sono storie che uniscono generazioni, sono il cuore pulsante della nostra identità. Il nuovo accordo fra le nostre Fondazioni nasce proprio da questa convinzione, con l'obiettivo che la cultura possa rimanere viva, accessibile, capace di generare conoscenza e di ispirare bellezza».

«Sono molto lieto – afferma Nicola Colabianchi, Sovrintendente e Direttore Artistico della Fenice – di proseguire la collaborazione con la Fondazione di Venezia, che da sempre sostiene le istituzioni culturali cittadine, e in particolare il nostro Teatro. Questa *partnership* rappresenta un passo importante verso l'innovazione e il miglioramento continuo delle nostre produzioni. Sono entusiasta del fatto che il sostegno della Fondazione sia indirizzato all'implementazione di tecnologie avanzate, che ci consentiranno di rinnovare i mezzi e i materiali, compreso il *software* di movimentazione scenica. Questo investimento garantirà un significativo salto di qualità nelle nostre produzioni artistiche, migliorando l'efficienza, la sicurezza e la qualità estetica, in linea con le normative vigenti. Già nel 1996, dopo il tragico incendio, abbiamo ricostruito il palcoscenico con l'obiettivo di renderlo all'avanguardia a livello internazionale. Questa nuova collaborazione tra le nostre Fondazioni rappresenta un ulteriore passo avanti verso l'eccellenza, assicurando che il Teatro La Fenice continuerà a essere un faro di innovazione e tradizione nel panorama culturale mondiale».

La pianificazione dei lavori è stata calibrata in funzione dei vincoli della programmazione artistica 2026-2027, con uno sviluppo previsto fra primavera 2026 ed estate 2027. Data la sua complessità, l'intervento sarà oggetto di una procedura di gara europea.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paretto, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VIOLINI PRIMI Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦ ♦, Margherita Miramonti, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Ilaria Marvilly, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

VIOLINI SECONDI Alessandro Cappelletto •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Alessandro Ceravolo, Valentina Favotto, Emanuele Frascini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti

VIOLE Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

VIOLONCELLI Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Jacopo Sommariva

CONTRABBASSI Stefano Pratissoli •, Walter Garosi, Marco Petrucci, Denis Pozzan

FLAUTI Matteo Armando Sampaolo •

OTTAVINO Silvia Lupino

OBOI Andrea Paolo De Francesco •, Angela Cavallo

CLARINETTI Leonardo Geusa • ♦, Federico Ranzato

CLARINETTO BASSO Fabrizio Lillo

FAGOTTI Marco Giani •, Fabio Grandesso

CORNI Andrea Corsini •, Mauro Verona ♦, Nicola Scaramuzza, Dario Venghi

TROMBE Federico Perugini • ♦, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

TROMBONI Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Giacomo Gamberoni, Federico Garato, Giovanni Ricciardi

BASSO TUBA Alberto Azzolini

TIMPANI Barbara Tomasini •

PERCUSSIONI Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ♦
altro maestro del Coro

SOPRANI Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Federica Cervasio, Emanuela Conti, Katia Di Munno, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Alessia Martuscelli ♦

ALTI Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Yeoreum Han, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Da Hye Youn, Jiwon Song ♦

TENORI Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Alberto Pometto, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Davide Urbani, Alessandro Vannucci, Francesco Negrelli ♦, Francesco Scalas ♦, Alessio Zanetti ♦

BASSI Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Franco Zanette, Riccardo Bosco ♦, Andrij Severini ♦, Luca Sozio ♦, Cesare Filiberto Tenuta ♦

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Nicola Colabianchi *sovrintendente e direttore artistico*

Andrea Chinaglia *◇ direttore musicale di palcoscenico e supervisore dell'archivio musicale*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *◇ responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Lucas Christ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

ORGANIZZAZIONE COMPLESSI ARTISTICI E SERVIZI MUSICALI Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Sebastiano Bonicelli, Salvatore Guarino

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Francesca Fornari, Costanza Pasquotti, Matilde Lazzarini Zanella

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

UFFICIO STAMPA, COMUNICAZIONE ED EDIZIONI Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

MACCHINA SCENICA Giovanni Barosco *responsabile*

DIREZIONE GENERALE, AMMINISTRAZIONE, FINANZA, CONTROLLO E MARKETING

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

DIREZIONE MARKETING Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti *◇*

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon, Giorgia Semeraro *◇*

DIREZIONE DI PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Cinzia Andreoni *◇*, Marco Crosera *◇*

DIREZIONE DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA Massimo Checchetto *direttore allestimenti scenici*, Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Riccardo Bonora, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Jacopo David, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tego, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan

AUDIOVISIVI Michele Benetello *capo reparto*, Nicola Costantini, Cristiano Faè, Alberto Sarcetta, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Federico Pian, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia, Giacomo Tagliapietra

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◇, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Marina Liberalato, Paola Masè, Stefania Mercanzin, Alice Nicolai, Francesca Semenzato, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2025
opera inaugurale

La clemenza di Tito

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Ivor Bolton
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
23, 25, 27, 29 gennaio, 1, 10, 12, 14 febbraio 2026

Simon Boccanegra

musica di Giuseppe Verdi

direttore Renato Palumbo
regia Luca Micheletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
8, 11, 13, 15, 17 febbraio 2026

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Stefano Ranzani
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 26, 27, 28 febbraio, 1 marzo 2026

Lo schiaccianoci

musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Wayne Eagling e Solymosi Tamás
direttore Gábor Hontvári

Étoiles, primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Magyar Állami Operaház
(Opera Nazionale di Budapest)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
20, 22, 24, 26, 29 marzo 2026

Ottone in villa

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Giovanni Di Cicco

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
12, 15, 19, 22, 26 aprile 2026

Lohengrin

musica di Richard Wagner

direttore Markus Stenz
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Fondazione Teatro dell'Opera di Roma,
Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia

Teatro La Fenice
6, 7, 8, 9, 10 maggio 2026

Martha Graham Dance Company

Diversion of Angels
coreografia Martha Graham
musica Norman Dello Joio

Lamentation
coreografia Martha Graham
musica Zoltán Kodály

Chronicle
coreografia Martha Graham
musica Wallingford Riegger

En masse
coreografia Hope Boykin
assistenti al coreografo Cameron Harris,
Terri Ayanna Wright
musica Leonard Bernstein
musica aggiuntiva Christopher Rountree
costumi Karen Young
light design Al Crawford

Teatro La Fenice
24, 26, 27, 28, 29, 30, 31 maggio, 3 giugno 2026

Carmen

musica di Georges Bizet

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Calixto Bieito

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Regio di Torino,
Teatro Massimo di Palermo

Teatro Malibran
12, 14, 16, 18, 20 giugno 2026

Enrico di Borgogna

musica di Gaetano Donizetti

direttore Corrado Rovaris
regia Silvia Paoli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Festival Donizetti di Bergamo

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 30 giugno, 1 luglio 2026

Venere e Adone

musica di Salvatore Sciarrino

direttore Kent Nagano
regia Georges Delnon

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Hamburgische Staatsoper
prima rappresentazione italiana

Teatro Malibran
26, 28, 30 agosto, 1 settembre 2026

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
18, 20, 22, 24, 26 settembre 2026

Pagliacci

musica di Ruggero Leoncavallo

direttore Daniele Callegari
regia Andrea Bernard

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro Goldoni
9, 10, 11, 13, 14 ottobre 2026

The Telephone

musica di Gian Carlo Menotti

Trouble in Tahiti

musica di Leonard Bernstein

direttore Francesco Lanzillotta
regia Gianmaria Aliverta

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
16, 17 ottobre 2026

Hamburger Kammerballett

Hamlet Connotations
coreografia John Neumeier
musica Aaron Copland

Petruška Variations
coreografia John Neumeier
musica Igor Stravinskij

pianoforte Michal Bialk

Teatro Malibran
23, 24 ottobre 2026

Dear Son

coreografia di Sasha Riva & Simone Repele
musica autori vari

Teatro Malibran
29, 30, 31 gennaio, 1, 3, 4 febbraio 2026

Piccolo Orso e la Montagna di ghiaccio

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Julia Cruz
regia Lorenzo Ponte

Orchestra 1813

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con AsLiCo

prima rappresentazione assoluta

Teatro Malibran
15, 16, 17, 18 aprile 2026

Il piccolo principe

musica di Pierangelo Valtinoni
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Luisa Russo
regia Emanuele Gamba

Solisti e Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia



Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia

Teatro La Fenice

venerdì 28 novembre 2025 ore 20.00 turno S
sabato 29 novembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Ivor Bolton

Johannes Brahms
Variazioni su un tema di Joseph Haydn op. 56a
Das Schicksalslied per coro e orchestra op. 54
Sinfonia n. 3 in fa maggiore per orchestra op. 90

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 13 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
domenica 14 dicembre 2025 ore 17.00 turno U

direttore

Kazuki Yamada

Tōru Takemitsu
Star-Isle

Camille Saint-Saëns
Concerto per violoncello e orchestra n. 1
in la minore op. 33

Sergej Rachmaninov
Sinfonia n. 2 in mi minore op. 27

violoncello Ettore Pagano

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 17 dicembre 2025 ore 20.00 per invito
giovedì 18 dicembre 2025 ore 20.00 turno S
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Natale Monferrato
Vespro di Natale
Ricostruzione di un vespro di Natale
a San Marco nel 1675

Cappella Marciana

Teatro Malibran

sabato 10 gennaio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 11 gennaio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Vincenzo Milletari

Giuseppe Martucci
Notturmo per orchestra op. 70 n. 1

Aleksandr Skrjabin
Concerto per pianoforte e orchestra
in fa diesis minore op. 20

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Shahrazād op. 35

pianoforte Gianluca Bergamasco

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

lunedì 9 febbraio 2026 ore 20.00

direttore e violino

Gidon Kremer

Jēkabs Jančevskis
Lignum per orchestra d'archi
dedicato alla Kremerata Baltica (2017)

Frédéric Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21
versione per pianoforte e orchestra d'archi
di Yevgeniy Sharlat (2010)

Eine (andere) Winterreise
Il progetto di Gidon Kremer e della Kremerata
Baltica in omaggio a Franz Schubert

Raminta Šerkšnytė
Winternacht per violino e orchestra d'archi
Victor Kissine
Frühlingstraum per violino e orchestra d'archi
Georgijs Osokins
Auf dem Flusse per violino e orchestra d'archi

Astor Piazzolla
Las Cuatro Estaciones Porteñas

pianoforte Georgijs Osokins

Kremerata Baltica

Teatro La Fenice

lunedì 2 marzo 2026 ore 20.00

Recital lirico

Giuseppe Verdi
Don Carlo: «Io la vidi e al suo sorriso»
«È lui!... desso... l'Infante!»
«Son io, mio Carlo... Per me giunto è il dì
supremo... Io morirò ma lieto in core»

Franz Liszt

Widmung s. 566

Giuseppe Verdi
La forza del destino: «La vita è inferno
all'infelice... O tu che in seno agli angeli»
«Morir!... tremenda cosa!... Urna fatale
del mio destin»
«Invano Alvaro ti celasti al mondo»
I vespri siciliani: «Sogno, o son desto?»

Franz Liszt

Rigoletto. Paraphrase de concert s. 434

Giuseppe Verdi
Otello: «Non pensateci più... Ora e
per sempre addio... Era la notte...
Sì, pel ciel...»

tenore Francesco Meli
baritono Luca Salsi

pianoforte Nelson Calzi

Teatro La Fenice

venerdì 6 marzo 2026 ore 20.00 turno S
sabato 7 marzo 2026 ore 20.00
domenica 8 marzo 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Constantinos Carydis

Ernest Guiraud
La Chasse fantastique

Arvo Pärt
Psalom

Periklis Koukos
O lightless Light! - Ode to Oedipus

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 3 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 4 aprile 2026 ore 17.00

direttore

Michael Hofstetter

Antonio Vivaldi
Sinfonia *Al Santo Sepolcro* rv 169

Antonio Lotti
Credo in fa maggiore per voci, archi
e continuo

Giovanni Battista Pergolesi
Stabat mater

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 17 aprile 2026 ore 20.00 turno S
sabato 18 aprile 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Jean-Féry Rebel

Les Éléments symphonie nouvelle: Le Cahos

Franz Joseph Haydn

Sinfonia n. 102 in si bemolle maggiore

Hob.:1:102

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38

Primavera

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 aprile 2026 ore 20.00

direttore

Alpesh Chauhan

Bedřich Smetana

Vltava (La Moldava)

Zoltán Kodály

Galántai táncok (Danze di Galánta)

Jean Sibelius

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 43

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 2 maggio 2026 ore 20.00 turno S
domenica 3 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Ton Koopman

Wolfgang Amadeus Mozart

«Ave verum corpus» mottetto per orchestra

in re maggiore kv 618

Messa dell'incoronazione per soli, coro, organo

e orchestra in do maggiore kv 317

Sinfonia n. 40 in sol minore kv 550

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 8 maggio 2026 ore 20.00 turno S
sabato 9 maggio 2026 ore 20.00 riservato under35
domenica 10 maggio 2026 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Michael Daugherty

Route 66

Aaron Copland

Appalachian Spring

Charles Ives

Sinfonia n. 2

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 19 giugno 2026 ore 20.00 turno S
domenica 21 giugno 2026 ore 17.00 turno U

direttore

Corrado Rovaris

Arthur Honegger

Pastorale d'Été

Astor Piazzolla

Tres Tangos

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore kv 504 *Praga*

bandoneón Mario Stefano Pietrodarchi

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

domenica 5 luglio 2026 ore 21.00

La Fenice in Piazza San Marco

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

giovedì 9 luglio 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 10 luglio 2026 ore 20.00 turno U

direttore

Cornelius Meister

Richard Strauss

Don Juan poema sinfonico op. 20

Antonín Dvořák

Polednice

(La strega di mezzogiorno) op. 108 B 196

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 25 settembre 2026 ore 20.00
domenica 27 settembre 2026 ore 17.00 riservato under35

direttore

Daniele Callegari

Georges Bizet

Sinfonia in do maggiore

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17

Piccola Russia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

giovedì 1 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.00 riservato under35

direttore

Neil Thomson

Nikolay Rimsky-Korsakov

Capriccio spagnolo op. 34

Joaquín Rodrigo

Concerto d'Aranjuez

Edward Elgar

Variations on an Original Theme (Enigma)

op. 36

chitarra Marco Tamayo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 30 ottobre 2026 ore 20.00 turno S
sabato 31 ottobre 2026 ore 20.00

direttore

Alfonso Caiani

Carl Orff

Carmina burana

versione per soli, coro, due pianoforti

e percussioni

Coro del Teatro La Fenice

Piccoli Cantori Veneziani



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 grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1978 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 sono stati celebrati i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 140

Benemerito € 270 Donatore € 500

Emerito €1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
San Polo 2025
30125 Venezia Tel: 041 2759165

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Mautti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Michela Vanon Alliata, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichello Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Mariana Diringuer

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a 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 a 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 duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera
- Pubblicazione del libro *Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni*, di Enrico Tantucci, ed. lineadacqua, 2024.

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 Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, 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 Bertola 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;

Premio Venezia 2024. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, lineadacqua, 2024.



FENICE EDUCATION

STAGIONE 2015 / 2016



SPETTACOLI E LABORATORI
PER SCUOLE E FAMIGLIE



LEZIONI
CONCERTO

PERCORSI DIDATTICI
SULLA STAGIONE
LIRICA E BALLETO

CORSI
FORMAZIONE



LA FENICE VIENE
NELLA TUA SCUOLA

TEACHER
AMBASSADOR



<http://education.teatrodelfenice.it>
formazione@teatrodelfenice.org



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 135 - gennaio 2026
ISSN 1971-8241

Simon Boccanegra

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Franco Rossi

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il saggio *«Di queste luci mi affascina il triste risplendimento»:*
Verdi e il 'chiaroscuro' in musica di Anselm Gerhard
è tratto da *Simon Boccanegra*, La Fenice prima dell'Opera, Venezia 2014.

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice
Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2026
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972