Daniela Goldin Folena

Identificazione di un padre verdiano

I Dogi non si addicono a Venezia. Così almeno avrebbe potuto pensare Verdi: nonostante il problema ricorrente della censura, il suo rapporto con la Fenice fu lungo e fruttuoso, facilitato da amicizie con veneziani particolarmente affezionati (tra i quali certamente Francesco Maria Piave), ma i soggetti melodrammatici da lui proposti o realizzati con protagonisti appunto dei Dogi per motivi vari non avevano avuto fortuna. Ci aveva provato una prima volta negli anni 1843-1844, proponendo *I due Foscari*, ricavato con eccezionale tempismo da *The two Foscari* di Lord Byron, autore da lui particolarmente amato (e fortunatissimo nella cultura romantica italiana), appena uscito nella traduzione, della quale doveva servirsi, di Carlo Rusconi. Motivi di convenienza e di dubbia opportunità di quel soggetto, che metteva in scena personaggi le cui famiglie erano ancora ben presenti a Venezia, convinsero la Presidenza del Teatro a rifiutare l'offerta verdiana, che fu allora dirottata verso il romano Teatro Argentina. Ambientata sulla sponda italiana opposta, la vicenda del Doge Boccanegra, delle lotte tra plebe e nobiltà genovese che intorno al Doge ruotavano, divenne accettabile, in vista di una sua realizzazione melodrammatica, per lo stesso Teatro veneziano nel 1856; ma come si sa, l'opera fu accolta, stando alle parole del compositore, da un sonoro fiasco. Col senno di poi, al momento della sua revisione, lo stesso Verdi avrebbe riconosciuto che il difetto principale di quella sua opera consisteva in una sostanziale monotonia, cioè nella scarsa varietà drammatica e forse anche scenografica o spettacolare. Eppure il punto di partenza era stato un drammaturgo coetaneo di Verdi, quell'Antonio García Gutiérrez che gli aveva già fornito la fonte del suo *Trovatore*, e dal quale, al di là di ragioni puramente anagrafiche, egli si sentiva certo attirato anche per il comune interesse privilegiato verso la tradizione drammatica francese più nuova, quella rappresentata soprattutto da Victor Hugo. L'ascendenza hughiana era particolarmente evidente nel *Trovador*, col quale il giovanissimo García Gutiérrez aveva debuttato nel 1835; ma il *Simón Bocanegra*, Drama en cuatro Actos, precedido de un

Prólogo (val la pena di ricordare il sottotitolo che ci permetterà di individuare lo stretto rapporto di Verdi con l'originale), rappresentato per la prima volta a Madrid il 17 marzo 1843, aveva un altro respiro, e, pur lasciando intravedere le origini drammaturgiche dell'autore, presentava uno sfondo culturale e drammatico più ampio di quello sotteso nel dramma d'esordio. Frutto di una conoscenza documentaria della storia genovese, la nuova tragedia gutierreziana seguiva con molta evidenza due filoni tematici ben distinti: le vicende individuali, private, del protagonista e degli altri personaggi principali, e quelle pubbliche, collettive, della città marinara, con i suoi scontri di classe e le sue lotte intestine. Nel Prólogo si presentavano gli antefatti che si sarebbero sviluppati su quei due piani: da una parte, l'amore impossibile tra il protagonista e una giovane, pur madre di un suo figlio, strappata a lui dall'odio del padre, perché di tutt'altra estrazione sociale; dall'altra, le recriminazioni di popolani ma anche della classe mercantile e artigiana, desiderosa di prendere il potere per odio verso i nobili, che investe del ruolo politico supremo («l'alto scranno») il corsaro Simón Bocanegra, facendo leva sul suo amore per Mariana, nella prospettiva, destinata ovviamente alla frustrazione, che quella nomina lo avrebbe elevato ad un più alto e più degno rango sociale. Nel testo spagnolo le motivazioni che spingono i personaggi minori e poi il protagonista, se non alla rivolta, al sommovimento politico sono ben esplicite, sì che avidità, ambizione pura, invidia per la classe dominante, e infine ingenuo desiderio di riconoscimento sociale emergono con particolare evidenza perché attribuiti ciascuno a singole, ben individuate figure. Nel corso dei quattro Atti successivi, il *cast* veniva completato con l'invenzione di due giovani amanti, legati per motivi diversi ai protagonisti "politici", e di una Julieta, ancella della giovane protagonista, destinata però a scomparire poco dopo la sua prima apparizione. Quanto alla struttura del dramma, le scene si susseguono in modo non sempre logico e lineare, tanto che qua e là si ha l'impressione di eventi interrotti senza una reale motivazione, di ripetizione o ridondanza degli atti, quando non di incomprensibile articolazione drammatica. Ma più che la vicenda in sé – che comprende le immancabili agnizioni, gli istinti di vendetta destinati ad appagarsi per atti di clemenza del protagonista, la morte pacificatrice del protagonista stesso e la giusta punizione dei malvagi –, nel *Bocanegra* originale (come del resto nella maggior parte dei drammi gutierreziani) hanno rilievo i dialoghi, la componente verbale, quella che realmente conferisce una fisionomia distinta ai singoli personaggi, ne

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

re che cos'era un dramma storico, gli aveva dato il gusto per i grandi affreschi "gotici", nei quali la fantasia doveva semplicemente interpretare o approfondire la realtà, anche quando alla storia si giustapponessero invenzioni di pura opportunità teatrale. Letture critiche degli anni iniziali della sua carriera operistica gli avevano del resto insegnato che la storia nazionale conteneva in sé il miglior repertorio drammatico, che vicende più o meno recenti, tali da poter essere ripercorse con credibilità, avrebbero coinvolto gli spettatori nel modo più efficace: a Verdi sarà parso paradossale solo il fatto che a descrivere – e con quale maestria! – vicende italiane fossero dei drammaturghi non italiani, ma sulla produttività anche musicale di quelle invenzioni non aveva dubbi, tanto da assumerle sempre con tempestività nei propri progetti melodrammatici. Fortuna vuole che proprio per il *Simon Boccanegra* rimanga documento della reazione personale e della personale rielaborazione verdiana del dramma originale: per esigenze della censura, il compositore inviò al librettista Francesco Maria Piave il libretto in prosa della futura opera, si divertì anche a suggerire il paradosso che in quell'occasione avrebbe musicato un testo in prosa:

> Torna a scrivere tu alla Presidenza che il *Simon Boccanegra* che io ho mandato in agosto non è un programma [cioè, secondo la terminologia tecnica verdiana, una sceneggiatura con indicazione sommaria dei dialoghi] (mi pare che i programmi non si facciano mai in quel modo) ma il libretto come deve essere approvato dalla Censura. Io ho l'obbligo di dare in Carnevale un'opera pel Gran Teatro della Fenice, e questa volta per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa! Che ti pare? Eccomi dunque in perfetta regola.

Quel libretto in prosa tuttora conservato testimonia le capacità di riduzione e di adattamento operistico del compositore. Ci testimonia prima di tutto la traduzione diretta (con tutta probabilità dello stesso Verdi) del testo spagnolo, perché ciò che colpisce è il processo di semplificazione persino drastica delle scene, col risultato peraltro di una razionalizzazione, se così si può dire, della vicenda, compensata da una eccezionale fedeltà al dialogo: pur ridotte in prosa dagli originali versi, intere sequenze del testo spagnolo sono quasi traslitterate (e per la maggior parte resteranno pure nella ulteriore, nuova versificazione del libretto), a conferma insieme della sintonia espressiva dei due autori e della produttività melodrammatica dei versi e del lessico

gutierreziani. Si legga il monologo d'entrata di Fiesco nel Prólogo, sc.8:

Por última vez
Adiós, altivo palacio,
Donde corrió mi niñez,
Y en cuyo anchurioso espacio
Me sorprendió la vejez.
Adios ya, sepulcro frio,
En cuyo centro sombrio
Hoy sólo á morar acierta
Mi pobre esperanza muerta
Y muerto el consuelo mio.
Ya aquel ángel soberano
Á tus balcones no asoma
[…]
Porque burlando tu amor
Y hollando tu candidez,
Mariana, el vil seductor
Vertió deshonra y dolor
En mi caduca vejez.
Y ¡en vano fué que guardara
Virgen santa el escondido
Centro que ya no te ampara!
¿Por qué dejó que llegara
El robador á tu nido?
¿Por qué, custodio leal
De su candor inocente,
Consentiste en nuestro mal
Que arrancaran de su frente
Su corona virginal?
¡Pero ay! ¡perdona! ¡perdona! (Se arrodilla)
Por mí... sí, por mi delirio
Cruel, ¡oh santa Madona!
Ha alcanzado otra corona
De expiacion y martirio.

E si legga ora la riduzione verdiana:

Fiesco (*solo*) – Addio per l'ultima volta, altero palazzo dei Fieschi!... Addio freddo sepolcro di quell'angelo ch'era la mia sola

> speranza e mio conforto!! Io non bastai a proteggerti!!... Maledizione sull'infame!... Perché santa custode permettesti che strappassero dalla sua fronte la verginal corona? Ahi perdona... perdona!... (*s'inginocchia*). Per mio crudel martiro, santa vergine, ella raggiunse altra corona d'espiazione!!... Marianna, nell'alto de' cieli presso al sacro trono prega per me. (*S'odono frattanto voci di lamento nell'interno*)

Dove si noterà il processo di semplificazione a cui l'originale spagnolo è sottoposto (con la frase finale evidentemente aggiunta come spunto per un'aria che il librettista versificherà secondo i canoni melodrammatici), senza però che se ne sacrifichino le espressioni fondamentali, quelle che danno il senso del rapporto di Fiesco con la figlia amata da Simone: un rapporto possessivo, che mescola l'affetto per l'una con il disprezzo e il rifiuto per l'altro, che fa comunque del personaggio una raffigurazione particolare di quel rapporto padri-figli così ben analizzato da Luigi Baldacci, e che è una costante della drammaturgia verdiana. Così nelle figure di Fiesco e di Simone si è vista la traccia di tanti altri grandi padri verdiani: soprattutto Rigoletto e il Lear shakespeariano, tanto vagheggiato dal nostro compositore e forse abbandonato anche perché realizzato in altre sue grandi figure paterne. Una paternità desiderata, perduta e riacquistata pervade del resto tutto il *Simon Boccanegra*, sia nella versione originale, sia nella versione operistica: persino il protagonista si rivolge al proprio antagonista Fiesco per ben due volte con l'appellativo di padre (si ricorderà che anche Violetta chiedeva a Germont: «Qual figlia m'abbracciate», *Traviata*, II 5); e lo stesso Simone, scoprendo la propria paternità, esternerà i suoi sentimenti con espressioni che sono segno di un'affettività estrema:

> […] ¡Hija mia! Á tan sagrado nombre
> Palpita el corazon de regocijo.
> ¡Ay! Si alguna ventura goza el hombre,
> Está encerrada en el amor de un hijo.
> […]
> ¡Ángel que Dios me envia! Por ti sola
> La dignitad con que me cubro anhelo;
> Mi corona ducal es tu aureola,
> Mi cariño inmortal será tu cielo.
>
> (*Simón Bocanegra*, II, 7)

Parole che Verdi manterrà nel suo libretto in prosa (I, 7), rendendolo se possibile ancor più iperbolico, col singolare dantismo *imparadisa* che

conferisce, per così dire, sfumature di religiosità all'affetto paterno:

> *Doge* – Figlia! a questo nome palpita il cor di gioia. Se alcun bene imparadisa l'uomo, esso racchiudesi nell'amor d'un figlio. Angiol che Dio m'invia per te solo ambisco la dignità con cui mi ricopro. La mia ducal corona è la tua aureola, il mio affetto immortal sarà il tuo cielo.

In effetti, prima ancora che sul piano narrativo o drammatico il testo di García Gutiérrez deve aver suggestionato Verdi su quello dei personaggi (faccio notare che nel libretto in prosa l'onomastica riproduce fedelmente la forma spagnola: Simone Bocanegra, Susana, ecc.). Il *cast* si apriva con la figura di

SIMON BOCANEGRA, *corsario al servicio de la republica de Génova.*

Niente di meglio per suggerire a Verdi un protagonista emarginato, un eroe trasgressivo, fuori dalla società, ma che prevedibilmente si sarebbe rivelato almeno moralmente superiore agli altri personaggi, come del resto si poteva dedurre fin da quel suo essere "al servizio" della repubblica, cioè della comunità. È vero che nella maggior parte dei drammi romantici, e pure dei melodrammi, il o la protagonista emergono per una loro relativa diversità rispetto agli altri personaggi; ma, entro la produzione verdiana, più che al trovatore Manrico o al bandito Ernani e simili paradossalmente Simon Boccanegra sembra rinviare al buffone Rigoletto, e ancor più alla traviata Violetta, perché, a differenza dei primi personaggi, Simone e Violetta non sono portatori clandestini o ignari di un ramo di vera nobiltà di casta: la loro è nobiltà d'animo, emergono per anticonformismo, per razionalità ed altruismo. Oltre ai protagonisti – Simón Bocanegra, Jacobo Fiesco, Gabriel Adorno, Susana-Maria –, i personaggi previsti nel modello spagnolo delineavano un ampio orizzonte economico-sociale: insieme col nobile Fiesco, il mercante Lorenzino Buchetto, l'artigiano Paolo, i marinai, tra i quali soprattutto l'ambizioso e avido Pietro; un paesaggio umano che Verdi avrebbe necessariamente semplificato, mantenendo sì gli interpreti principali, ma riducendo tutti gli altri personaggi della fonte spagnola al solo Pietro (che perderà ogni connotazione professionale, riducendosi a generico "popolano"), caricando però di significato drammatico, dotandolo di ulteriori connotazioni per così dire tragiche, l'altro comprimario, Paolo, che, pur privo di vero rilievo musicale, nelle lettere e nelle raccomandazioni di Verdi diventa figura degna di un grande interprete. Nella riduzione

operistica viene eliminata anche la figura di Julieta, un po' ridondante, è vero, anche nell'originale, se non per una inedita venatura comica che complicava il *cast*. Ma Verdi, che in quell'occasione non pensava ad una shakespeariana mescolanza di generi o di stile, avrà visto in lei solo la ripetizione di figure di ancelle, che servivano un po' da buttafuori delle protagoniste, già note per esempio dall'*Ernani* e dal *Trovatore*. Andrà invece notato che nella coppia Fiesco - Simone, l'uno implacabile, depositario di un potere che gli viene soprattutto dal rango, dalla classe di appartenenza, l'altro problematico, sensibile agli affetti più che al potere, Verdi può avere intravisto figure simili a quelle che diventeranno il Filippo II e il Marchese di Posa del *Don Carlo*; così del resto siamo autorizzati a pensare anche per la parallela scelta della vocalità, rispettivamente di basso per Fiesco e Filippo, e di baritono per Simone e Rodrigo. Senza dire che la circostanza strumentale che introduce Fiesco nel Prologo ha strettissima parentela con quella che introduce l'inconfondibile "Ella giammai m'amò" del Filippo di *Don Carlo*.
Agli occhi e per la sensibilità artistica di Verdi la storia dogale di García Gutiérrez era decisamente superiore a quella di Byron per un elemento: l'apparato scenico. Le didascalie del dramma gutierreziano erano ampie, ricche di dettagli, davano spazio alla documentazione storica della vicenda e insieme caratterizzavano il *milieu* sociale e umano entro il quale si muovevano i personaggi. Si veda a puro titolo d'esempio la didascalia della prima scena del Prólogo:

> *Una gran plaza de Génova. En el fondo, la iglesia de San Lorenzo, que se iluminará luégo interiormente. Á la derecha del espectador, el palacio de los Fiescos, figurando de mármol, con un gran balcon. En la fachada se verá una imágen de la Madona de Castelnovo, con un farolillo delante, que alumbrará esta parte de la escena. Entre el palacio y la iglesia quedará la entrada de una calle. Á la izquierda, en primer término, una casa de pobre aparencia, y otra más regular en el fondo, pegada al muro de la iglesia. Entre esas dos casas, quedará tambien una calle. Empieza á caer la tarde.*

E questa è la didascalia che Verdi passerà a Piave, il quale non potrà che riprendere con minimi aggiustamenti le indicazioni, o meglio le volontà, del maestro:

> *Gran piazza di Genova. Nel fondo la chiesa di S. Lorenzo che verrà poi illuminata internamente. Alla destra dello spettatore il palazzo*

dei Fieschi in marmo con gran balcone. Nella facciata una immagine con lanternino messo avanti. Fra il palazzo e la chiesa una strada. Alla sinistra, casa di povera apparenza; un'altra più regolare nel fondo appoggiata al muro della chiesa. Fra queste due case vi sarà pure una strada. Comincia a far notte.

Perché il nostro melodrammaturgo condivideva col drammaturgo spagnolo anche questa sensibilità scenografica: oggetti, spazi, sfondi e soprattutto luci e colori vengono indicati nelle loro opere addirittura con pignoleria (l'uno e l'altro arriveranno ad indicare persino gli oggetti che si nascondono dentro le stanze laterali o dentro gli armadi). Nelle poche lettere rimaste indirizzate a Piave sul *Simon Boccanegra*, Verdi insiste con ostinata intensità sull'aspetto scenico della sua futura opera, in particolare su tutto ciò che può rendere visivamente il paesaggio e i giochi di luce, indotto forse a questo anche dalle clausole stagionali delle didascalie gutierreziane, che alla fine, come si è visto nell'esempio sopra citato, alludono proprio al momento della giornata in cui si svolge l'azione. Si veda come, in una lettera al librettista del 5 settembre 1856, il compositore immaginava scene e colori del nuovo dramma, alle quali per altro, nella sua fantasia creatrice, aveva già fatto corrispondere azioni, gesti ed effetti musicali ben precisi:

Cura molto le scene. Le indicazioni sono abbastanza esatte, non ostante mi permetto alcune osservazioni. Nella prima scena, se il palazzo Fieschi è di fianco, bisogna che sia ben visto da tutto il pubblico, perché è necessario che tutti veggano Simone quando entra in casa, quando viene sul balcone e stacca il lanternino: credo di avere avuto un effetto musicale che io non voglio perdere causa la scena. [...] Questa scena deve avere molto sfondo. Invece di una finestra ne farei diverse fino a terra, una terrazza, metterei una seconda tela di fondo con la luna, i cui raggi battessero sul mare, che si dovrebbe vedere dal pubblico: il mare sarebbe una tela luccicante in pendio. Se io fossi pittore, farei certamente una bella tela semplice e di grande effetto.

Raccomando la scena ultima, quando il doge ordina a Piero di schiudere i balconi: deve vedersi l'illuminazione ricca, larga, che prende un gran spazio onde si possano vedere bene i lumi, che a poco a poco, l'un dopo l'altro, si spengono, fino che alla morte del Doge, tutto è nella profonda oscurità. È un momento, io credo, di grande effetto, e guai se la scena non è ben fatta.

> Non è necessario che la prima tela abbia un gran sfondo, ma la seconda, la scena dell'illuminazione, dev'essere ben lontana.

La luna e il suo riflesso sul mare erano un'esigenza verdiana, che non aveva corrispettivo nel modello spagnolo. D'altra parte Piave sapeva che la scena del primo atto, quella a cui si riferivano le raccomandazioni di Verdi, nell'originale si svolgeva verso l'alba; cosicché nel suo libretto la didascalia relativa si concluderà con una sorta di dilazione temporale: «Qualche tempo dopo l'alzata del sipario albeggia»; in modo da permettere alla luna e ai suoi riflessi sul mare di entrare, con tutte le loro potenzialità liriche oltre che scenografiche, nei versi dell'aria di Amelia che apre la stessa scena, praticamente con le parole volute dal musicista:

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

Quanto alle raccomandazioni per la scena finale, le parole di Verdi non facevano che riprendere la suggestiva didascalia del corrispondente testo spagnolo, messa però entro il dialogo finale tra Fiesco e Boccanegra: «*Desde esto momento empiezan á apagarse las luces de la plaza, de modo que al espirar el Dux, hayan desaparecido completamente*.» (*Simón Bocanegra*, IV, 8). E il fedele Piave manterrà quelle suggestive indicazioni, sottolineando anzi il progressivo oscuramento della scena: «*(I lumi cominciano a spegnersi nella piazza, per modo che allo spirare del Doge non ne arderà più alcuno.)*» (*Simon Boccanegra*, 1857, III, 5).

Con un'articolazione drammatica e un dialogo così ben predisposti dal compositore, a Piave restava ben poco da fare. Ma i suoi versi piacquero a Verdi che si trovò anche in quell'occasione a difendere il suo librettista, a difendere addirittura la paternità di quel libretto. L'azione seguiva la traccia della fonte spagnola con la parabola che nel Prologo prevedeva l'elezione indotta a Doge di Simon Boccanegra, l'incontro tra questi e Fiesco, e la morte dell'amata – da Simone – Mariana, senza che il protagonista potesse rivederla. Nel primo Atto, che riunisce più scene dell'originale, si assiste all'incontro dei giovani amanti Amelia e Gabriele; avviene il reciproco riconoscimento di padre e figlia (Simone e Susanna – Amelia) e si profila la fatale osti-

lità a Simone di Paolo, fino alla conclusione festosa, di anniversario dell'elezione del Doge, interrotta dall'irruzione di Gabriele e poi di Amelia, sfuggita ad un rapimento. Nel secondo Atto si precisa la congiura per l'eliminazione del Doge che però, perdonando Gabriele e autorizzando il suo legame con Amelia, se ne conquista l'appoggio nella nuova minaccia guerresca per Genova. Nell'Atto finale si consuma la vendetta di Paolo e si ritrovano Simone e Fiesco, incapace però di godere della morte provocata dell'antico nemico. Durante il soggiorno parigino precedente la prima rappresentazione veneziana della nuova opera, Verdi ebbe modo di sottoporre all'esule Giuseppe Montanelli il libretto di Piave per una revisione finale. Che però si svolse come era avvenuto per l'intervento di Andrea Maffei sul libretto del *Macbeth*: ritocchi, diffusi ma non sostanziali, ai quali per altro Verdi diede la forma definitiva con ulteriori suoi interventi.

L'esperienza del '57 non mise però la parola fine alla riduzione del dramma spagnolo. Fu così che Verdi mise alla prova per la prima volta l'abilità del musicista e poeta Arrigo Boito: la loro intesa fu graduale, non immediata. A giudicare anzi dalle prime battute del loro scambio epistolare sul *Simon Boccanegra*, non si potrebbe immaginare che di lì a poco la loro collaborazione avrebbe avuto l'esito sorprendente di un'opera nuovissima e carica di futuro quale il *Falstaff*. Ciò che divide i due autori nel 1880, anno dei primi contatti per la revisione del *Simon Boccanegra*, è soprattutto un diverso senso del teatro e del rapporto col pubblico: Boito avrebbe ritoccato il libretto per dare sì maggiore dinamismo e una nuova varietà musicale e soprattutto scenografica, ma, se avesse realizzato proprio i suoi primi progetti, sarebbe giunto ad eccessi di una spettacolarità pacchiana e irrazionale. Cambiati anche i tempi politici, Verdi pensava semplicemente di aggiornare per così dire la scena di festa – per altro scena d'obbligo nella drammaturgia verdiana, almeno sin dai primi anni '50 –, facendone una scena veramente corale e con istanze nuove di fratellanza e di riappacificazione nazionale, dando al protagonista connotazioni che lo facessero somigliare ancor più ad un moderno eroe, quale Garibaldi, per esempio. Lo spunto gli era offerto dalla pubblicazione delle *Familiari* del Petrarca, nella traduzione italiana di Giuseppe Fracassetti che aveva prestato al poeta un linguaggio moderno, risorgimentale e ancor più melodrammatico, così da offrire al lettore Verdi un testo quanto mai attuale e in sintonia con la sua espressività. Gli accenti di Petrarca ambasciatore di pace con i Dogi di Venezia e di Genova

potevano bene essere prestati al rinnovato Simon Boccanegra, che si sarebbe così arricchito di un ruolo non più solo 'comunale', ma realmente federalista e nazionale. E il libretto di quell'opera subì i ritocchi coi quali ora si ascolta. Wolfgang Osthoff ha ben individuato le novità musicali del *Simon Boccanegra* del 1881, che nel complesso realizzano più esplicitamente spunti già presenti nella prima versione. Ci si può stupire se si considera che dal punto di vista poetico la penna di Boito si distingue da quella del "povero" Piave per una letterarietà più accentuata, che le sue metafore e le sue perifrasi sono qua e là tanto incomprensibili da venire sistematicamente omesse dagli esecutori moderni (il «romito di Sorga» non può che essere un più plausibile «Francesco Petrarca», data anche l'equivalenza metrica delle due locuzioni). Sono responsabilità verbali che non sminuiscono le responsabilità tutte verdiane della revisione drammatica e musicale dell'opera del 1857. E forse qui dobbiamo ancora accogliere i suggerimenti di Osthoff che nella scena con tumulto del nuovo *Boccanegra* vede ancora un'influenza di Schiller. In effetti in quella *Congiura dei Fieschi* che Verdi negava fosse all'origine del suo melodramma di ambientazione analoga, e che pure il compositore aveva visto eseguito in un teatro tedesco (certo senza poterlo capire, data la sua non conoscenza del tedesco), le scene centrali – nella traduzione forse letta da Verdi – dell'Atto II si svolgono a partire da *Un tumulto che cresce intorno al palazzo. Il Moro fa entrare il popolo che grida "a morte i Doria"*. Certo colpisce l'affinità delle circostanze della scena schilleriana e di quella del Consiglio del nuovo *Simone*, dove pure, nella scena 10 dell'Atto I, le didascalie parlano di un *tumulto lontano* che poi *si fa più forte* in mezzo al quale si sentono *Voci interne* che gridano «Morte!». E mi chiedo se un segnale ulteriore della suggestione di quel testo schilleriano non sia da vedere nel ricorrere frequente del nome Fieschi, anziché Fiesco, nelle lettere verdiane tarde. Ma sarebbe un'interferenza o una mescolanza di testi non estranea ai processi inventivi di Verdi: basterà ricordare semplicemente l'innesto dell'episodio del *Wallenstein*, ancora di Schiller, entro *La forza del destino* ricavata dal *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duque de Rivas: in tutti e due i casi, il recupero di scene da testi diversi non si risolve mai nella giustapposizione di elementi estranei, ma nella rappresentazione più efficace di episodi o di situazioni drammatiche, forse non direttamente funzionali l'una all'altra e apparentemente non omogenee, ma capaci di arricchire lo sfondo della vicenda principale. Ora nessuno avverte una forzatura, anche se di per sé non autentico, in quell'episodio di normale prassi

politica che precisa il ruolo di Boccanegra e che dimostra pessimisticamente l'inanità di ogni iniziativa di pace o semplicemente democratica. Del resto quell'episodio è soprattutto un episodio musicale, che traduce un comportamento parossistico, dissennato, e che aveva i toni minacciosi di una sorta di *Dies irae*.

Così un personaggio italiano e un testo spagnolo avevano occupato per tanti anni la mente di Verdi: sua la scelta del soggetto, sua la primordiale riduzione operistica, sua la prima realizzazione melodrammatica e la revisione di un'opera realizzata nel pieno della maturità artistica. Verdi, per il principio della sua rigorosa divisione del lavoro, aveva consegnato il testo relativo a mani diverse che si misero al lavoro con prospettive diverse, lasciando però sempre intatto e autonomo il produttivo incontro di Verdi con García Gutiérrez.