Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 19

Simon Boccanegra, fra maturità e tardo stile

MCHELE GIRARDI (*)

Mi propongo di seguire, in questo saggio, le suggestioni del titolo: il *Simon Boccanegra* riportato in scena nel 1881, e perciò espressione del 'tardo stile', permette di verificare cos'era cambiato nel Verdi uomo e musicista che stava entrando nel caleidoscopico *fin-de-siècle*, scorcio denso di tensioni che recano evoluzioni e rivoluzioni nella drammaturgia musicale e nel linguaggio che l'invera. Più ancora che *Otello* e *Falstaff*, maggiormente connesse alle problematiche del loro tempo, anche perché dovute alla collaborazione a tutto campo di Arrigo Boito, intellettuale e artista scapigliato in perenne dissidio con schemi e formule.

L'esame di questo cambiamento è reso possibile dal confronto con la prima versione del *Simone*, che risale al 1857 ed è dunque espressione tra le più alte (ancorché 'zoppa', come più volte Boito e Verdi stesso ebbero a definirla all'inizio del rifacimento)[1] della sua 'maturità'. L'opera era nata in tutt'altro clima storico, dunque, quando il cammino verso l'unità d'Italia non era affatto compiuto. Anzi: la povera Fenice di Venezia, dove il *Boccanegra* era andato in scena, sarebbe rimasta chiusa per oltre sette anni (dal 6 aprile 1859 al 31 ottobre 1866), cioè dallo scoppio della seconda guerra d'indipendenza, seguita dalla dominazione austriaca, sino all'annessione al regno d'Italia dopo la liberazione.

Si può dire che nell'opera veneziana, definita da Boito all'inizio del lavoro di revisione «un tavolino che tentenna» non solo per motivi squisitamente drammatici e musicali, Verdi conservasse ancora il residuo di qualche speranza concreta che una reale maturazione del popolo, consapevole del proprio agire, divenisse una componente essenziale nella lotta per liberare l'Italia da gioghi stranieri e affermare una repubblica realmente democratica.

Ma erano solo lacerti d'attese: anche se alle masse di *Nabucco*, *Lombardi*, *Attila* era subentrato un popolo agitato da mestatori come Paolo Albiani e Pietro che tutto subordinano alla brama di potere e di ricchezza, come si vede con chiarezza nel prologo, tuttavia il dogato di Boccanegra è pienamente sostenuto dai genovesi, e lo mostra in modo eloquente il finale del prim'atto

1 Si vedano le lettere di Boito a Verdi dell'8 dicembre 1880, e la risposta del Maestro dell'11 dicembre successivo (*Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, 2 voll., I, pp. 7-12, 12-13).

della versione veneziana, una grande festa per onorare i venticinque anni del governo di Simone.

Ebbene: proprio questo finale fu sottoposto a revisione radicale nel 1881, mentre pochi ritocchi bastarono per le altre parti dell'opera, ivi compreso il prologo stesso. Prendendo in esame questi due scorci vorrei mostrare come la visione pessimista sul rapporto fra ideali di giustizia e libertà e la possibilità di realizzarli, che già si riscontra nelle *Vêpres siciliennes*, e che era gradatamente subentrata nell'animo di Verdi al periodo degli ideali risorgimentali e repubblicani, porti, dopo *Forza del destino* ma soprattutto dopo *Don Carlos* e *Aida*, a una nuova opera più che a un rifacimento — un'opera dove ogni aspirazione dei singoli e della massa viene disattesa, nonostante un finale di speranza dovuta alla lealtà che oppone così come unisce i due nemici Simone e Fiesco, uomini che sono espressione di classi sociali differenti. Il *Simon Boccanegra* chiude nel segno della cupezza, dell'amarezza e del disincanto il lungo rapporto che Verdi intrattenne col potere, più volte ritratto per sineddoche nei suoi sovrani e padri tiranni, nei preti in tonaca come l'inquisitore o travestiti da sacerdoti egiziani, un rapporto che data agl'inizi della carriera, e evolve fino ad approdare a un mondo privato d'introspezione delle passioni (*Otello*) e del *Ludus* screziato d'ombre malinconiche (*Falstaff*), tipico del *fin-de-siècle*.

Cercherò di mostrare inoltre come lo scopo di adeguare la sua creazione allo spirito del tempo sia alla base di altre modifiche di natura soprattutto formale, oltre che linguistica. Cambiamenti che riflettono un'attenzione rivolta sia alla tradizione sia a procedimenti che altri compositori adottavano, nell'ottica di uscire dalle gabbie di formulazioni rigide per approdare a modi diversi di realizzare una continuità drammatica e musicale.

Iniziamo dal prologo. Verdi ebbe a dichiarare a Boito poco dopo l'inizio del lavoro di revisione (l'8 gennaio 1881), che questa parte non necessitava di molta fatica:

> Passo il Prologo di cui cambierò forse il Primo Rec: e qualche battuta qua e là in orchestra.[2]

E scrisse il vero, come sempre, perché ciò fece. Lasciò inalterati nella sostanza i nn. da 2 a 6 (si veda il diagramma nell'appendice 1), fatta eccezione per lievi ritocchi timbrici e armonici, piccoli ma importanti per stabilire il necessario equilibrio con la parte che precede, e per rifiniture alle didascalie e ai versi della prima strofa dell'aria di Fiesco, miranti ad abbassare l'aulicità del libretto di Piave e Montanelli (il *vegliardo* diventa *genitore* che rima con *dolore* e non

2 *Ibid.*, p. 15

più con *dardo*).[3] Tuttavia Verdi e Boito si rivelarono attenti, in vista degli sviluppi della trama, nel rafforzare la prospettiva pessimistica cui accennavo, e all'inizio della settima e ultima scena (n. 6 dello spartito), affidarono l'acclamazione a doge per il povero Simone, annichilito dagli eventi, non più al popolo ma direttamente ai due che vanteranno inutilmente su di lui un vero e proprio diritto d'investitura, cioè Paolo e Pietro.

Se si pensa che già in *Aida* la tradizionale architettura per numeri chiusi – che pur compare in partitura, ma come mera traccia – aveva lasciato spazio ad un impianto formale svincolato da cesure dell'azione, nel quale si erano affacciati melodie e temi ricorrenti, come quello della protagonista e dei sacerdoti, non si può che riflettere sulle ragioni che abbiano spinto Verdi a mantenere la vecchia struttura, potendo almeno in parte rivederla. Del resto però, secondo Boito che aveva criticato pressoché l'intera opera così com'era stata realizzata nel 1857, proprio il prologo era la parte più solida:

> Il dramma che ci occupa è storto […]. Faccio una eccezione pel Prologo, quello è veramente bello e nella sua cupa interezza è forte, solido e tenebroso come un pezzo di basalte. Ma il Prologo […] è la gamba diritta del tavolo, la sola che poggi solidamente.[4]

È semplice capire le motivazioni di mantenere la struttura originale: ciascuno dei numeri rappresenta episodi che debbono rimanere distinti, ed ognuno è caratterizzato da una 'tinta' drammatico-musicale specifica. Gli anelli di questa catena di gesti scenici devono perciò rimanere distinti: Paolo che corrompe il popolo superstizioso (n. 2) viene contrapposto al nobile Fiesco che piange con alterigia la scomparsa della figlia Maria (n. 3) e che poi si scontra per la prima volta con Simone (n. 4). L'azione torna poi in tempo reale, opposta con forza alla rievocazione del passato che aveva dominato i due numeri precedenti. Prima, in una scena fulminea ma già perfetta nei suoi snodi, Simone era entrato nel palazzo trovandosi di fronte al corpo esanime dell'amata (n. 5), per ricevere subito dopo, nella «scena e coro n. 6», un'investitura amarissima, rimanendo attonito di fronte alla gioia collettiva su cui cala il sipario.

---

3 Il confronto fra il primo e il secondo *Simon Boccanegra* è stato oggetto di molti studi, fra i quali vanno segnalati: WOLFGANG OSTHOFF, *Die beiden «Boccanegra»-Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk,* «Analecta musicologica», Band 1: Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte I, hrsg. von Paul Kast, Köln und Graz, Böhlau Verlag, 1963, pp. 70-89; HAROLD S. POWERS, *«Simon Boccanegra» I.10-12: a generic-genetic analysis of the Council Chamber Scene*, «19th-century music», XIII/2, 1988, pp. 101-128 (trad. it. riv.: *Analizzando «Simon Boccanegra»: atto I, scene 10-12. Genere della genesi e genesi del genere*, in *Simon Boccanegra*, Venezia, Gran Teatro La Fenice, 1991, pp. 947-67; rist.: Venezia, Gran Teatro La Fenice, 2001, pp. 155-172; questo saggio è particolarmente importante perché scioglie molti nodi di natura formale sul finale primo del capolavoro verdiano); ANDREAS SOPART, *Giuseppe Verdis «Simon Boccanegra» (1857 und 1881): eine musikalisch-dramaturgische Analyse*, Laaber, Laaber Verlag, 1988.

4 Lettera di Boito a Verdi dell'8 dicembre 1880, *Carteggio Verdi-Boito* cit., p. 11.

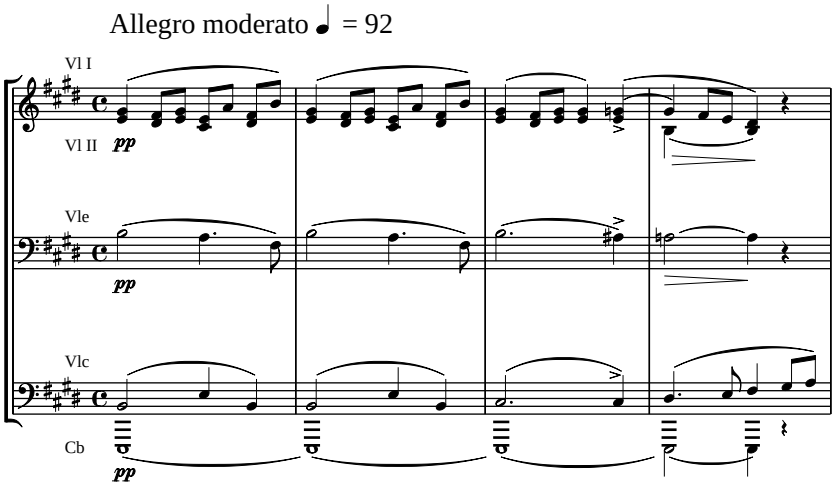
Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 25

In realtà Verdi seppe guardare alla struttura con lungimiranza, cogliendone proprio le potenzialità legate al flusso della narrazione determinato da opposizioni e legami segreti. E, dopo aver cassato il preludio originale, creò un *continuum* musicale rielaborando la sola sezione iniziale, che era in stile recitativo, a partire dall'osservazione di alcuni elementi in comune fra i diversi numeri.

In termini formali non fece nulla di rivoluzionario, anzi. L'inizio della versione '81 può tranquillamente essere definito come un *parlante*, vale a dire che la melodia sta in orchestra mentre le voci declamano («cambierò […] qualche battuta qua e là in orchestra»: es. 1). Questo espediente stabilisce un legame con la «scena n. 5», dove la melodia dei violini primi emerge con delicatezza ad esprimere la bellezza (morale) di Maria, contrapponendosi alle bordate orchestrali precedenti (settime diminuite) rivolte all'*implacata orrida razza* dei Fieschi.

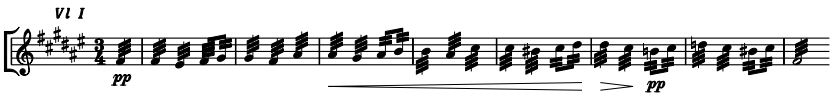
Più sostanziale l'altro procedimento adottato: Verdi caratterizza la linea melodica espressa dall'orchestra con una cellula dattilica (semiminima seguita da due crome, – ∪∪), che poggia a sua volta su un'altra linea dattilica dei bassi (per aumentazione, semibreve seguita da due semiminime):

ESEMPIO 1, prologo, prime bb. [5]



La cellula compariva già in orchestra nell'inno popolare in 2/4 che chiude il prologo (cfr. es. 5 a), mentre nel breve postludio all'aria di Fiesco (es. 2) in metro ternario (3/4), l'accento forte crea ambiguità con il piede anapestico:

ESEMPIO 2, prologo, S



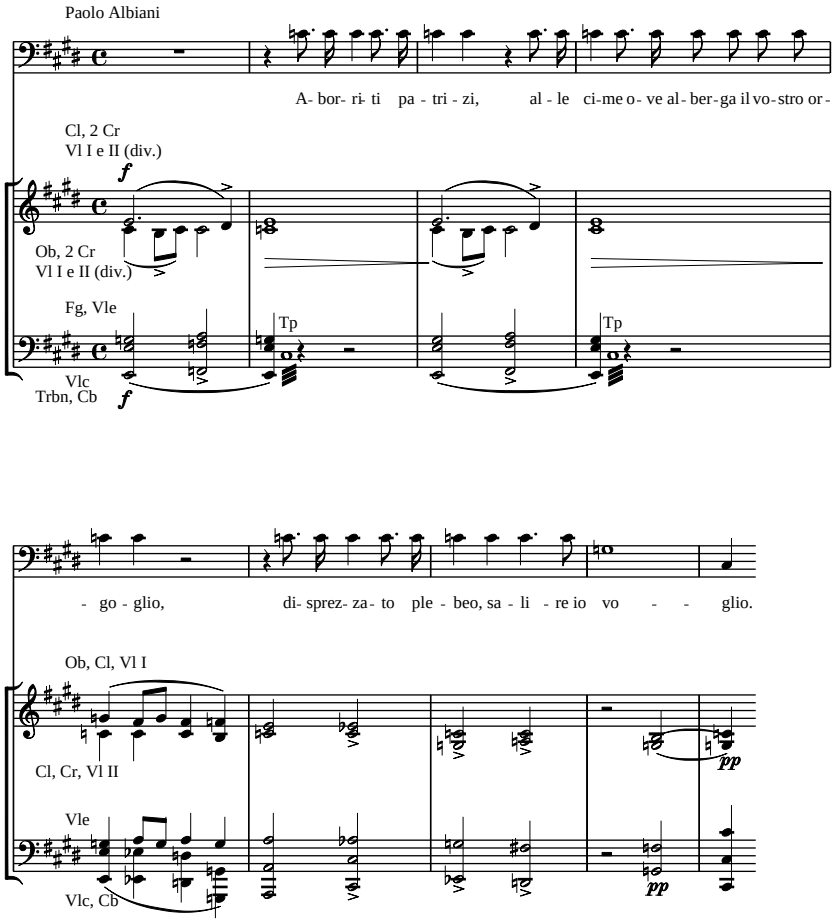
5 Gli esempi musicali sono tratti da GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, Milano, G. Ricordi & C., s.d. (rist. 1993), P.R. 152 (partitura d'orchestra); le indicazioni del luogo citato vengono riferite alla lettera di chiamata, col numero di bb. che la precedono o la seguono.

Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 27

Il procedimento mira a responsabilizzare l'orchestra come voce narrativa insieme e al di là dei cantanti, e questo semplice ritocco basta a rivoluzionare la ricezione dell'intero prologo: la prolessi, cioè, ci fa recepire le successive ricomparse come un filo narrativo che le intreccia fittamente.

Al tempo stesso si noti come nel flusso delle ventisei battute di preludio della versione rivista, dopo le regolari otto battute del primo periodo, assuma rilievo una breve sezione di sei battute contrastante per tono (Do maggiore, ma in primo rivolto). Ora Pietro e Paolo, a differenza della prima versione, escono in scena proseguendo un discorso già in atto e seguitano a declamare le loro nefandezze senza soluzione di continuità, assorbiti in una narrazione avviata dall'orchestra *in medias res*. La ripresa del primo periodo in Mi maggiore («Il prode che dai nostri mari», bb. 34-39), viene interrotta dal breve scambio successivo, e infine la sezione contrastante torna per altre otto battute ad accompagnare il delirio di potere del filatore Paolo Albiani (bb. 54-61, «Aborriti patrizi»):

ESEMPIO 3, prologo, otto dopo B

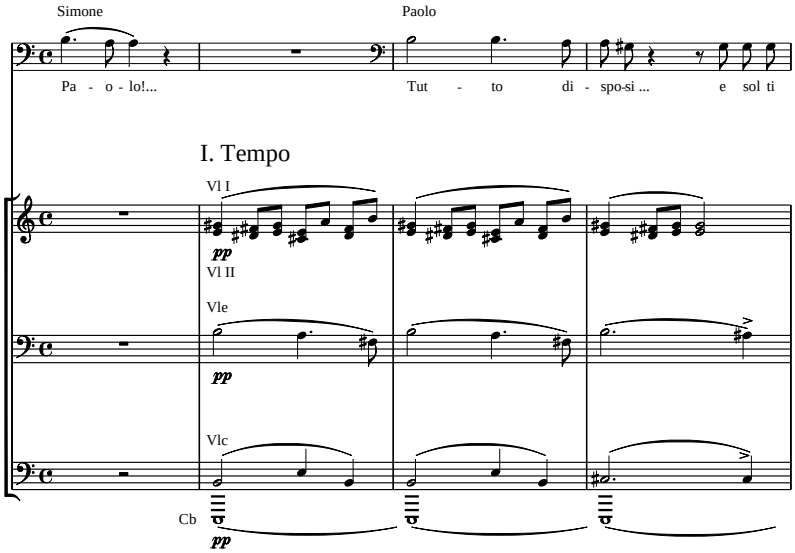


Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 29

È come se addosso a lui si puntasse un riflettore, che ne svela la nequizia con un tocco di sinistra grandezza. Si tratta di un effetto straordinario, dovuto all'autorità assunta dalla voce narrativa espressa dall'orchestra, che personalmente recepisco come il punto di vista dell'autore.

Nella prima sezione le mobili crome in staccato che punteggiano l'azione nel momento in cui entra Boccanegra, gli ritagliano uno spazio dove emerge la sua rettitudine assoluta. E si noti con quale puntualità il periodo iniziale ritorni prima che si stringa il patto finale, quando Simone porge il suo assenso tacito, e si dispone ad assumere la prestigiosa carica solo per coronare la sua vicenda amorosa con Maria Fiesco, negatagli per *mésalliance* (bb. 94-99):

ESEMPIO 4, prologo, una prima di D



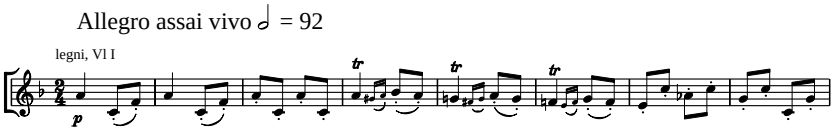
«Tutto disposi» si lega così al «Prode che dai nostri mari cacciava l'african pirata», e ci fa sentire come Boccanegra sia già sin d'ora prigioniero di una strategia che non domina. Al tempo stesso il carattere di flusso ininterrotto, evocativo di atmosfere marine (quasi ad anticipare l'inizio dell'atto successivo) aggiunge complessità alla narrazione. La stessa linea, cioè, caratterizza con pertinenza principi in tensione tra loro: il mare, con cui Simone vive in simbiosi, e che è per lui l'unica vera fonte di serenità sino al finale ultimo, e l'ambizione altrui scevra da scrupoli, che lo insidia sino a procurargli la morte. Al tempo stesso la contrazione della cellula dattilica in tempo di 2/4, con carattere fatuo ed ossessivo (che non piaceva ad Aurelio Roncaglia, bontà sua: es. 5 a) [6] sembra in rapporto di derivazione, e quindi di causa-effetto, avviando il

6 Massimo Mila stigmatizza autorevolmente la riserva: «Qualche scrittore, come il Roncaglia [nel suo *L'ascensione creatrice,* Firenze, Sansoni, 1940, p. 266], non perdona, allo splendido Prologo, il 'volgaruccio finale', quando il popolo irrompe acclamando Simone doge [...]. Come tutti gli italiani di quel tempo Verdi sapeva benissimo che le rivoluzioni il popolo non le fa in marsina e in guanti bianchi» (MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 126).

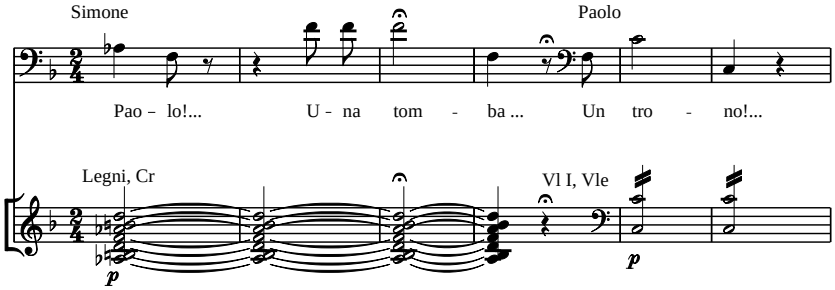
Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 31

cammino di solitudine ed amarezza del protagonista, sintetizzato dalla modernissima antitesi metonimica: «Paolo! Una tomba – Un trono!», che condensa in pochi secondi di tragedia i successivi venticinque anni di governo di Simone:

ESEMPIO 5 a, prologo, EE

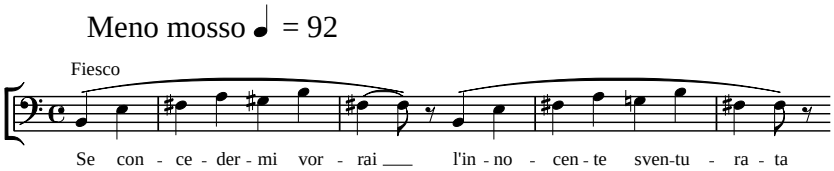


ESEMPIO 5 b, prologo, sette dopo FF

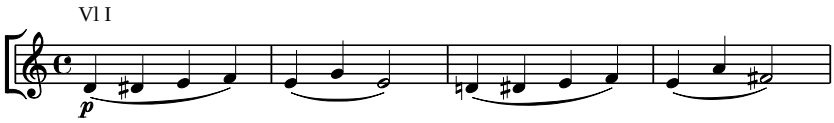


Se la rielaborazione del prologo mostra l'abilità di Verdi nel rivivere modernamente strutture di tradizione, nella cosiddetta «scena del Maggior Consiglio» egli si spinse ben più in là. Quella che udiamo è tutta musica nuova, eccezion fatta per il breve racconto di Amelia, «Nell'ora soave che all'estasi invita», ed è una musica già immersa nella lingua di *Otello*, sin dalle settime diminuite iniziali strappate dagli archi, contrapposte ai blocchi degli ottoni, e disseminate in uno spazio armonico instabile che si distende, lontano dalle tonalità alluse, su un accordo di Re maggiore per lasciar udire la prima istanza di Simone. Solo una prova musicale della volontà di creare rapporti tra diversi momenti dell'opera, e tra vecchio e nuovo:

ESEMPIO 6 a, prologo, Y



ESEMPIO 6 b, atto I, A



La prima frase è pronunciata, con modi melliflui e suadenti, da Fiesco allorché propone al rivale il perdono in cambio della nipote nel prologo, mentre la seconda, che da essa sembra scaturire e ad essa rimanda, è intonata dai violini nel breve preludio strumentale al finale, come fosse un fantasma sonoro del torto subìto dal doge nel passato remoto, sempre immanente alla sua coscienza.

Ma la trama drammatica del finale rimane sostanzialmente la stessa (si veda l'appendice n. 2), per quel che riguarda i punti nodali dell'azione, mentre diverso è l'ambiente – e scegliere come sfondo una scena di festa in piazza è altro dal mostrare una riunione politica in una sala cupa. All'insaputa di tutti i presenti, salvo che dei capi popolari Paolo, cioè il mandante, e Pietro, è stata rapita Maria Boccanegra (che l'agnizione precedente col padre naturale ci consente di chiamare col suo vero nome). Essa piomba in scena mentre si sta svolgendo la festa per i venticinque anni del dogato di Simone nella versione veneziana, mentre in quella milanese irrompe nel pieno di una riunione del Maggior Consiglio, già scosso da lotte fratricide fra Guelfi e Ghibellini, seguite da una sommossa popolare. Colpisce qui il mutato atteggiamento del popolo: se nella versione veneziana solidale e festoso acclama il Doge, nella revisione non solo i suoi corrotti rappresentanti fronteggiano i Guelfi e respingono le ragionevoli proposte di pace con Venezia avanzate da Simone – ed è aggiunta di straordinaria pregnanza il richiamo alla lettera che perora la pace indirizzata dal «romito di Sorga», cioè da Francesco Petrarca, di cui Verdi si era sovvenuto mentre il lavoro di revisione era entrato nel vivo —,[7] ma la folla dall'esterno invade la sala, impegnata in una sommossa scatenata dal gesto di Adorno. Ben altra statura mostra dunque nella nuova scena Simone, quando si prepara ad affrontare il tumulto imponendo che tutti ripongano le spade, gesto che fa emergere la sua volontà di pace.

Molto più stringente, logica e motivata risulta l'intera azione: Gabriele Adorno, fidanzato di Maria, la precede in scena anche nel *Boccanegra* veneziano, ma nella seconda versione ha ucciso Lorenzino l'usuriere (cioè il precedente candidato al soglio che ora è di Simone), mentre nella prima neppure lo nomina, e il mandante del rapimento rimane nel vago.

---

7 Verdi aveva scritto a Ricordi da Genova il 20 novembre 1880: «Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia? … A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere del Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ché entrambi erano figli di una stessa madre l'Italia et. et.» (*Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988, p. 70). Verdi conosceva le missive che cita perché conservava nella sua biblioteca di Sant'Agata le *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari Libri Ventiquattro. Ora la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti*, Firenze, Le Monnier, 1863-64: quella al Doge di Venezia fu scritta a Padova nel 1351, l'altra ad Avignone l'anno successivo, come spiegano i curatori del *Carteggio*.

Rimanderei l'esame della variante decisiva, che si trova in chiusura dell'atto, perché ritengo opportuno concentrare l'attenzione sulla vera novità di questo scorcio, ch'è data dalla sua articolazione formale, al di là delle tante novità linguistiche, su cui non mi soffermo visto che ciò richiederebbe uno spazio eccessivo. Essa risulta più chiaramente dal confronto tra le versioni, poiché entrambe condividono il telaio drammatico che Verdi e Boito, pur rivoluzionando tutto, hanno tenuto presente.

Richiamo per qualche istante l'attenzione del lettore su uno degli aspetti formali più dibattuti negli anni all'interno della ricerca verdiana, particolarmente da Harold Powers, e cioè quella che viene chiamata «Solita forma», termine che compare nel pioneristico *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* di Abramo Basevi, pubblicato due anni dopo la prima versione del *Simon Boccanegra*.[8] Più che una regola essa è una sorta di abitudine praticata dai compositori di melodrammi nell'Ottocento, al pari della cosiddetta «Forma-sonata» nella musica sinfonica e cameristica, rispondente alle attese del pubblico che frequentava il repertorio.

Per un grande finale d'atto essa prevedeva cinque sezioni:

0. «scena», dove l'azione viene preparata
1. «tempo d'attacco», cioè un'azione cinetica che porta a un
2. «concertato», cioè un movimento lento, con carattere statico, seguito da un
3. «tempo di mezzo», dove l'azione torna cinetica e spinge verso una
4. «stretta», cioè un movimento di solito dall'agogica veloce ma dal carattere statico.

Nell'appendice 2 si può seguire più dettagliatamente il susseguirsi d'avvicendamenti tra cinetico e statico nella prima colonna per quanto riguarda la versione del 1857, dove i numeri da 11 a 13 dello spartito d'epoca corrispondono alla «scena», la scena del n. 14 al «tempo d'attacco» e il sestetto al «concertato».[9] Il racconto d'Amelia funge da «tempo di mezzo» che ha come esito la «stretta», chiusa dal grande coro che reclama «Giustizia, giustizia tremenda!».

---

8 «la solita forma de' duetti [...] un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo* e la *Cabaletta*» (ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, p. 191); desumo la griglia analitica, con qualche piccolo adattamento, da HAROLD S. POWERS, «*La solita forma» and «The Uses of Convention»*, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-105, in particolare «"*Melodramatic Structure". Three Normative Scene Types*», tavola 1, p. 106 (anche in «Acta musicologica», LIX/2, 1987, pp. 65-90). Si veda inoltre PHILIP GOSSETT, *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida»: The Uses of Convention*, «Critical Inquiry», I/2, 1974, pp. 291-334, e ROBERT ANTHONY MOREEN, *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas,* Ph.D. dissertation, Princeton University, 1975.

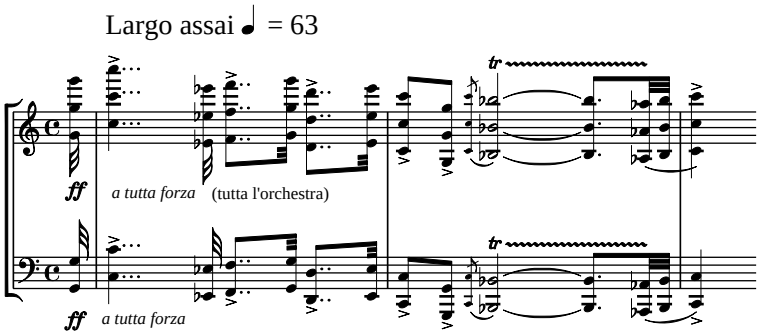
9 GIUSEPPE VERDI, *Simon Boccanegra*, Milano, Tito di Giovanni Ricordi, n. ed. 29431-29455 [1858].

Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 37

Se si presta attenzione alla colonna di destra, che mostra l'articolazione della versione milanese, si può notare facilmente come Verdi abbia sostituito del tutto la «scena» precedente, mantenendo la medesima funzione preparatoria all'azione, con l'aspro scontro fra le fazioni avverse, mentre la sommossa costituisce la prima parte di un «tempo d'attacco» piuttosto lungo ed elaborato, che prevede come prima sezione l'uscita in scena di Adorno e del popolo che l'insegue (b. *Allegro agitato*). Invece di sedarsi l'azione accumula ulteriore tensione ed evolve prima nel racconto d'Amelia, che è stato spostato sia di posizione sia di funzione (da «tempo di mezzo» a «tempo d'attacco»; c. *Moderato*), e poi nel dialogo-scontro tra la ragazza e il suo rapitore, dove Amelia, fissando Paolo, lo addita tacitamente come mandante del ratto. Date le premesse nel pezzo concertato confluisce ben altra energia (d. *Andante mosso*), e ben altro rilievo assume il doge che, prima di risolvere il caso imbarazzante nel suo partito, decide di proiettare sui presenti e su noi tutti l'ennesimo miraggio di pace, velato dal pianto più sincero e perciò straziante («Piango su voi, sul placido / Raggio del vostro clivo» — *Meno mosso*). A questo punto rimane solo lo spazio per l'esecrazione collettiva, cioè la *Maledizione*.

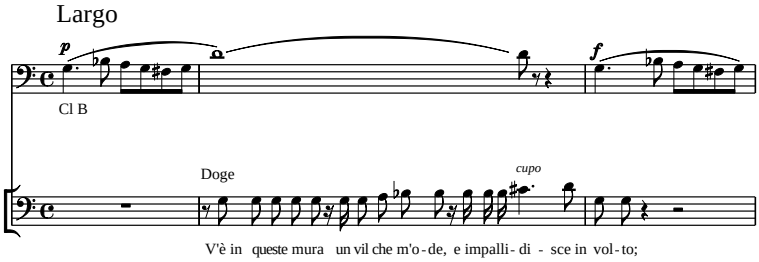
Si torni all'appendice 2 per notare la corrispondenza tra le due scene di maledizione, entrambe poste a suggello dell'azione: ma nella prima versione la folla, tra cui Paolo Albiani trova rifugio e anonimato, chiede che «Del ciel, della terra l'anàtema scenda / Sul capo esecrato del vil traditor!», mentre nella seconda il Doge impone a Paolo di ripetere il giuro («Sia maledetto!»). Cioè da una parte ascoltiamo una condanna dura ma generica, mentre dall'altra vediamo e udiamo un furfante nefando che impallidisce in volto, impietrito dall'orrore, sotto il peso d'aver giurato a suo danno. Solo che diversa è la posizione delle *maledizioni* nello schema formale: il finale veneziano non è che una «stretta» convenzionale, dove si fissa una posizione statica, quello milanese ha carattere di «tempo di mezzo», quindi cinetico, e questa spinta s'imprime con forza in tutte le lasse del recitativo, immerso in mille pieghe di settime diminuite, più volte scomposte melodicamente in intervalli di quarta aumentata o di quinta dimunuita, e sviluppati sino alla fine in un crescendo spasmodico. A incrementarne l'impulso il tema che l'orchestra intera declama *a tutta forza* all'inizio del *Largo assai* (es. 7 a), a cui il trillo degli ottoni sulla sensibile abbassata (Si^{b}) conferisce tratti caricaturali che incrementano per contrasto la drammaticità della situazione, come accadrà nel *Credo* di Jago:

ESEMPIO 7 a, atto I, AA

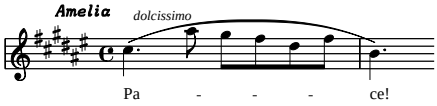


Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 39

ESEMPIO 7 b, atto I, BB



ESEMPIO 7 c, atto I, YY



E a stabilire un arco di latente tensione vi è la polarità fra la tonalità dell'appello alla pace di Simone (in Fa diesis maggiore) e quella di questo scorcio, posto a distanza di quarta aumentata (e cioè in Do minore), dominato dal contrasto tra il fortissimo del tono ufficiale, già gravido di minacce, con cui il doge si rivolge al suo sottoposto («Paolo — Mio Duce — In te risiede l'austero dritto popolar») e l'assottigliarsi del volume, quando Simone duetta col clarinetto basso, disegnando nello spazio acustico rarefatto il colore della viltà che fa sbiancare in volto Albiani (es. 7 b). Infine l'evidente rapporto tra la frase di Amelia ch'era emersa dal concertato ad invocare pace (es. 7 c) e il tema del clarinetto basso su cui scorre il parlante (cfr. es. 7 b), che Julian Budden definisce lapidariamente come «l'oscuro rovescio della medaglia».[10]

La forza di questa rinnovata *Maledizione*, cioè, non deriva soltanto dall'evidenza drammatica e dal linguaggio che la sostiene, ma anche dall'orizzonte d'attesa dello spettatore, che la recepisce come una possente spinta dinamica che lo proietta nell'atto successivo, dove infatti l'azione ricomincia nella stessa tonalità di questa conclusione, Do minore, e Paolo, vero e proprio fratello minore di Jago, trama contro Simone, preparando la sua vendetta prima della fuga.

Concludo brevemente. Mi troverei imbarazzato se dovessi definire il concetto di 'modernità' in Verdi: credo infatti che la sua arte sia fra quelle che, in tutte le fasi della lunghissima carriera, meno risentano dei contraccolpi epocali e più distino da sintonie di comodo. I due esempi che ho illustrato mostrano semmai la fedeltà al proprio modello, evoluto e raffinato perché se il mondo non si ferma, neppure una coscienza vigile d'artista di prima grandezza può arrestarsi, ma solo avanzare sino a che *tutto nel mondo non diventi burla*.

10 JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, Edt/Musica, 1985-1988, vol. II, *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*, p. 338.

Ma prima di questo ripiegamento nell'interiorità, Verdi riprende per l'ultima volta il tema politico nel *Simone Boccanegra*, ad esprimere un punto di vista mutato rispetto agli anni Sessanta. Quando Paolo tenta di sedurre Simone nel prologo batte la strada maestra dell'ambizione:

PAOLO
All'alba eletto
Esser vuoi nuovo abate?
SIMONE
Io? … no.
PAOLO
Ti tenta
Ducal corona?
SIMONE
Vaneggi?
PAOLO
E Maria?

Allusione che sfocia nel logico corollario:

PAOLO
Negarla
Al Doge chi potria?

Da qui le sorti del Doge popolare sono segnate: l'eroismo e la dignità morale che non conosce flessioni vengono contrapposti all'altrui ambizione di potere, ma l'amore diventa colpa da espiare con cinque lustri di buon governo e di solitudine, salvo poi a dover lottare non solo con una classe politica avversa, ma anche con la propria stessa classe, che si rivela corrotta nei suoi capi e volubile nelle masse.

Autentico pessimismo, nessun riscatto, e l'immane affresco della Sala del Maggior Consiglio radicalmente ripensata lo dimostra appieno. Il trapasso del potere avverrà poi tra nel finale ultimo tra il ghibellino Simone, un uomo integerrimo del popolo avvelenato da un rappresentante del popolo, e il guelfo Gabriele Adorno, un nobile di carattere instabile ed impulsivo, pronto a perdere se stesso e tutto ciò che ha di più caro per aver equivocato più e più volte nel corso del dramma la natura del rapporto che lega Simone ad Amelia. Mentre il doge è in agonia tra le braccia della figlia e fieramente vegliato dal nemico Fiesco, il popolo attende notizie sotto il verone, e riceve l'annuncio della fine di Simone *ex abrupto* da Fiesco: «è morto, per lui pregate».

(*) MICHELE GIRARDI, veneziano, insegna Drammaturgia musicale alla Facoltà di musicologia dell'Università di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica del secoli XIX e XX, e in particolare sul teatro musicale *fin-de-siècle* (saggi su Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). La sua opera più rappresentativa è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Venezia, Marsilio, 1995, 2002²), che ha vinto il primo premio letterario «Massimo Mila» nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (versione riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000). Dal 2000 è responsabile editoriale e musicologico dei programmi di sala del Gran Teatro La Fenice di Venezia.

Simon Boccanegra 30-09-2003 9:03 Pagina 43

Appendice 1: il prologo del *Simon Boccanegra* [1]

1. *Allegro moderato*, *Più mosso*, C, Mi [Do]
   a. Preludio, *Allegro moderato* (es. 1)
   a'. «Che dicesti», Paolo (in scena, continuando un discorso)
   a. «Il prode, che dai nostri mari»
   a". «Aborriti patrizi», [Do] (es. 3)
   b. «Un amplesso» (Simone), *Più mosso*, Do
   a. «Tutto disposi» (Paolo), *I tempo,* [Mi] (es. 4)

2. *Moderato*, sol, mi, Sol, «Coro e scena di Paolo»
   a. «All'alba tutti qui verranno» (Pietro), sol
   b. «L'atra magion vedete?» (Paolo), 6/8, mi
   b'. «Si caccino i demoni col segno della croce», mi

3. *Andante sostenuto*, 3/4, C, fa$^{\#}$ [si], Fa$^{\#}$, «Aria di Fiesco»
   a. «A te l'estremo addio», *Andante sostenuto–Allegro*, si
   b. «Il lacerato spirito», *Andante sostenuto*, 3/4, fa$^{\#}$
   c. «Il serto a lei de' martiri», *Cantabile* [con pertichini], Fa$^{\#}$
   d. Postludio, Fa$^{\#}$ (es. 2)

4. *Allegro moderato – Allegro agitato*, *Andantino*, C, la, fa, «Duetto Simone e Fiesco»
   a. «Suona ogni labbro il mio nome» (Simone), *Allegro moderato*, la
   b. «Simon? – Tu?» (Fiesco-Simone), *Allegro agitato*, la
   c. «Sublimarmi a lei sperai» (Simone), [Re^{b}-do$^{\#}$-Si]
   d. «Se concedermi vorrai» (Fiesco), *Meno mosso,* [Mi-Do] (es. 6 a)
   e. «Del mar sul lido» (Simone), *Andantino*, 3/8, fa
   e'. «Di là una notte», Mi
   e". «E la tua figlia» (Fiesco), *I tempo*, La^{b}-fa

5. *Allegro*, *Andante*, *Meno mosso*, *Allegro agitato*, C, [Re, Do]
   a. «Oh, de' Fieschi implacata, orrida razza!…» (Simone), *Allegro*
   b. «Vederla voglio, coraggio», *Andante*, [Re]
   c. «Muta è la magion dei Fieschi?», *Allegro come prima*, *Meno mosso*, [do]
   b. «Entriam», *Andante come prima*, [Re]
   d. «L'ora suonò del tuo castigo» (Fiesco), *Allegro agitato,* [do, Do]

6. *Allegro assai vivo*, 2/4, Fa, «Scena e coro»
   a. «Eco d'inferno è questo» (Simone), Fa (es. 5 a)
   b. «Via fantasmi! via!», [do] (es. 5 b)
   a. «Viva Simon!» (popolo), Fa

---

1 In questa appendice, e nella successiva, le tonalità maggiori sono riportate con l'iniziale maiuscole, quelle minori con la minuscola; il metro si segnala solo quando cambia.

Appendice 2: il finale primo del *Simon Boccanegra*

Venezia, 1857 | Milano, 1881

SCENA X[a]

Finale I: 11. Coro di popolo e barcarola

Vasta piazza di Genova. Il popolo s'accinge a festeggiare Simone per i suoi 25 anni di dogato.

12. Inno al Doge

13. Ballabile di corsari africani con Coro

La festa prosegue, ma viene interrotta da grida.

n. 6 Finale Atto I

a. *Allegro moderato*

Sala del consiglio nel palazzo degli Abati. Simone presiede una seduta del Consiglio e chiede la pace per Venezia, Paolo e i consiglieri riaffermano la volontà di guerra.

b. *Allegro agitato,* do [Sommossa]

Il popolo insegue Gabriele Adorno che fugge, la spada in mano (l'azione si svolge fuori scena), Simone si prepara a riceverli.

SCENA XI[a]

Finale I: 14. Scena [e sestetto]

Gabriele entra seguito da Andrea (Fiesco) e alcuni servi, e accusa subito Simone di aver fatto rapire Amelia, ma non nomina Lorenzino; il coro commenta senza prendere parte attiva; Simone lo assolve, Gabriele rincara la dose: «Un pirata s'asside sul trono».

b'. *Tempo I* [Sommossa, continua]

Il popolo entra in scena reclamando vendetta per l'omicidio dell'usuraio Lorenzino, commesso da Adorno, Gabriele replica insinuando che Simone sia il mandante del rapimento di Amelia, ma dichiara di non poter muovere accuse precise, e si lancia su Simone per ucciderlo.

SCENA XII[a]

Finale I: [Scena e] Sestetto

Amelia, Doge, Gabriele, Paolo e Pietro, Andrea e coro; fissazione dell'attimo di stupore: Amelia è salva, ed è salvo anche Gabriele

Irrompe in scena Amelia chiedendo a Simone di salvare Gabriele, e il Doge dà immediatamente l'ordine che non gli venga recata offesa.

Finale I: 15. Racconto [e stretta]

c. *Moderato*, Re[b] [Racconto]

Qui le due versioni coincidono. Amelia narra di come fu rapita e di come, nell'udire il nome del doge, Lorenzino l'abbia prontamente liberata.

Finale I: [Racconto e] Stretta

Il coro reclama la morte per Lorenzino, Amelia chiede di serbargliela affermando che vi è un responsabile maggiore; Simone decide di bandirlo, Adorno chiede ad Amelia di fare il nome del mandante, ma lei replica di volerlo confidare soltanto al doge; il coro chiede «Giustizia, giustizia tremenda» cala la tela.

[Racconto, prosecuzione]

Il coro gioisce per la morte di Lorenzino, ma Amelia rivendica la maggiore responsabilità di «un più nefando che illeso qui sta» e, fissando Paolo: «Ei m'ascolta e discerno le smorte sue labbra». Popolo e Patrizi si contrappongono nell'indicare il responsabile ciascuno nelle file altrui.

d. [Pezzo concertato]

Andante mosso, mi[b] | *Meno mosso*, Fa[#]

Plebe! Patrizi! - Popolo | Piango su voi, sul placido

e. *Largo assai*, do [Maledizione]

Simone mette Adorno agli arresti per la notte, ma rifiuta la spada che questi gli offre, poi si rivolge a Paolo con maestà e violenza sempre più formidabile, chiudendo così: «Sul manigoldo impuro / Piombi il tuon del mio detto: / "*Sia maledetto*!" e tu ripeti il giuro». Paolo replica, atterrito e tremante: «Sia maledetto … (Orrore! orror!)». Tutti fanno eco, prima forte, poi bisbigliando: «Sia maledetto!!».