

SIMON BOCCANEGRA

Analisi musicale di Gilles de VAN (da ASO)

PRESENTAZIONE

Compositore istintivo e perfezionista, Verdi amava scrivere di getto, ma ritornava spesso sulle sue opere per rivederle più o meno profondamente. È così che un gran numero delle sue opere fu rimaneggiato in proporzioni spesso poco importanti e che oggi interessano solo gli specialisti (come i ritocchi che furono apportati alla *Traviata* fra il fiasco iniziale e la ripresa trionfale un anno dopo). Quando le circostanze non gli permettevano di riprendere un'opera, egli manifestava una certa delusione (come fu il caso della *Battaglia di Legnano*). Come si effettuavano questi rimaneggiamenti? Talvolta un'occasione si presentava che lo costringeva a riprendere in mano la partitura e, una volta al lavoro, correggeva più di quanto non avesse previsto, talvolta manifestava ben presto una insoddisfazione che lo conduceva prima o poi a una revisione, per esempio per *La forza del destino*, talvolta infine le reazioni del pubblico lo spingevano a rimettersi in questione.

Per tre opere tuttavia, un grande lasso di tempo separa la prima versione dalla versione definitiva: il caso di *Don Carlos* è particolare, perché, anche se diciassette anni sono trascorsi fra la creazione e la revisione, la versione milanese del 1884 (non quella del 1886, detta di Modena) non ha sostituito la versione parigina del 1867 e le due (o tre) coesistono tranquillamente. Più interessanti sono *Macbeth* e *Simon Boccanegra*, perché in questi due casi, diciotto (1847-1865) e ventidue (1857-1881) anni separano la prima versione dall'ultima che si è comunque imposta come la versione definitiva (ma nei due casi la versione originale è stata registrata su disco e la si può dunque riascoltare). Ora questi sono anni in cui la drammaturgia del compositore si è profondamente evoluta (1850-80).

Questa situazione non è unica se si pensa che il *Ring* di Wagner, concepito nel 1848 fu terminato nel 1874 e rappresentato per la prima volta nel 1876, ossia 28 anni più tardi! Ma si trattava di un ciclo unitario, opera di uno spirito sistematico che ne aveva gettate le basi degli schizzi nel 1848. Pertanto la critica musicale ha insistito sulle differenze di scrittura importanti che si notano nell'*Oro del Reno* e nel *Crepuscolo degli Dei*. Si immagini quello che avrebbero potuto essere queste differenze in uno spirito meno sistematico e capace di cambiare di modo da un'opera all'altra come Verdi.

Perché questa riscrittura del *Simon* che, come sempre prese proporzioni maggiori di quelle che erano state previste all'inizio? La creazione del primo *Boccanegra* a Venezia nel 1857 era stata accolta molto freddamente, e Verdi parlò di un fiasco strepitoso; malgrado qualche successo (ma anche qualche fiasco, principalmente alla Scala) l'opera non sembrava essere destinata a un grande avvenire.

La stampa locale criticò il “colore lugubre” della partitura, e particolarmente del prologo, e derise la versificazione del librettista Piave, al punto che Verdi si sentì obbligato a difenderlo in una delle sue lettere. Altre critiche erano rivolte al libretto che era trovato incomprensibile: «In somma – scriveva il celebre Filippo Filippi, eppure parlava della versione rivista – una di quelle raffazzonature che oltrepassano in scemenza quella del *Trovatore*». (Occorre segnalare che il drammaturgo spagnolo Antonio Garcia Gutiérrez è stata la fonte delle due opere). Detta in altro modo, un detestabile melo.

Quale fu il verdetto del compositore che, ricordiamolo, aveva scelto lui questo dramma e ne aveva stabilito il programma (canovaccio in prosa)? «Azione scenica troppo nera e di effetto troppo incerto, «opera fredda» dichiarò nel 1865 e ripeté nel 1875 che l’opera era triste e monotona; il 2 dicembre 1880, poco prima di mettersi al lavoro, ricorda che l’opera manca di “teatralità”. Poi si sforza di «raddrizzar le gambe a un cane che aveva ricevuto una bastonata a Venezia», ma dopo un timido accesso di ottimismo ([l’opera] «è triste perché deve essere triste, ma è interessante»), dovette adattarsi all’idea che non avrebbe fatto il giro del mondo come tante altre sue “sorelle” e finì per confessare di averla amata come si ama un figlio gobbo.

Questa mancanza di fiducia nella sua opera spiega che egli non l’avrebbe ritoccata con piacere e che l’avrebbe abbandonata alla sua sorte se l’editore Ricordi, che aveva incitato con successo il compositore a riprendere la penna per scrivere l’*Otello*, non avesse fatto prova della stessa tenacia affinché egli riaggiustasse il *Simon*. Il compositore era recalcitrante (Ricordi gli inviò la partitura e il compositore gli rispose che il pacco sarebbe rimato là dove lo aveva appoggiato il postino), ma poi finì per attaccarsi al compito. Il lavoro sul dramma shakespeariano fu provvisoriamente messo da parte, il librettista Boito fu requisito e collaborò (senza entusiasmo), e in sei settimane il bisogno fu eseguito.

Verdi non aveva del tutto torto ad essere dubbioso sulle fortune di questa opera che resto per lungo tempo nell’ombra, ma senza dubbio non per le ragioni che aveva avanzato. Il fatto è che occorre attendere gli anni Settanta (una celebre messa in scena di Strehler ma anche prima qualche superba integrale) per rendersi conto che per molti aspetti *Simon Boccanegra* figurava fra le più belle opere del compositore.

La famosa tristezza della quale il compositore non smise mai di lamentarsi è innegabile, ma oggi non dà più fastidio a nessuno. All’epoca, quando Verdi si sforzava in tutti i modi di introdurre una certa varietà nelle sue opere, analogamente al grand-opéra francese, questo rimprovero valeva una condanna perché la tristezza uniforme significava mancanza di contrasti nei registri, dunque monotonia, dunque noia. La nostra ottica è cambiata, e non abbiamo più bisogno della “Canzone del velo” della Eboli (per quanto sia graziosa) per compensare la profonda tristezza che emana dal *Don Carlos*.

La trama

In compenso, la trama è tortuosa e complicata e si comprende come abbia suscitato le canzonature di Filippo Filippi. Essa si basa su tensioni molto melodrammatiche (la scomparsa e la riapparizione di Amelia sotto un altro nome, per esempio), comprende intrighi politici dei quali non si capiscono molte cose, e fonda un intero atto su un malinteso assai grossolano (nell'atto secondo, il tenore Gabriele crede che il rapporto fra Simone e Amelia sia sessuale e decide di vendicarsi); infine essa si svolge in un periodo di tempo molto lungo, tanto che il prologo mette in gioco alcuni conflitti, mentre i tre atti ne sviluppano altri. Verdi aveva senza dubbio consapevolezza di questi difetti, dato che parlava di un effetto scenico incerto. È vero che la trama del *Trovatore* non è meno complicata né meno melodrammatica, ma il rapporto di forza dei quattro personaggi sono di perfetta chiarezza e l'uno compensa largamente l'altro. Il fatto è che né Verdi né Boito, molto critici sul lavoro di Piave (ma a discarico del primo librettista, diciamo quantomeno che il dramma spagnolo non è un capolavoro), non riuscirono a rad-drizzare i piedi di questa tavola sbilenca (l'immagine questa volta è di Boito.)

Occorre dunque rifarsi all'idea che la tavola zoppichi ma che occorre aggiustarla, e questo non è insormontabile. Quanto alla tristezza, non è inutile ritornarvi sopra brevemente. Assai curiosamente, mentre Verdi, nella sua preoccupazione di controbilanciare la nerezza di un dramma con episodi leggeri, ha introdotto nella *Forza del Destino* degli episodi leggeri o comici che non figuravano nel dramma originale del duca di Rivas, qui ha eliminato un personaggio – Lorenzino Buchetto, alquanto comico – che occupa un intero atto del dramma di Garcia Gutiérrez. Si tratta di un intrigante di bassa lega che fa il doppio gioco fra patrizi e plebei (dunque i partigiani di Fiesco e quelli di Simone): egli si ingolfa nel suo doppio gioco, e dato che è molto pauroso, ben presto diventa ridicolo.

Ammettiamo che il compositore non abbia trovato questo passaggio molto riuscito (ma si ride nella scena dell'accampamento nella *Forza*?), avrebbe potuto conservare qualche scena invece di ridurre il personaggio di Lorenzino a un nome menzionato nelle prime parole del prologo e poi nel corso del primo atto e nel finale dello stesso atto, dove noi apprendiamo che è stato ucciso da Gabriele. A tutto ciò si deve aggiungere che la seconda versione è ancora più triste della prima, il prologo ancora più cupo e la visione che si manifesta nell'opera ancora più nera. Paradossalmente, il musicista si lamenta della tristezza dell'opera, ma l'ha accentuata nella revisione: nel finale del primo atto sopprime gli episodi festivi presenti nella versione del 1857 e li rimpiazza con una scena animata ma austera; quando pensa al ruolo di Fiesco, reclama una voce profonda «con qualche cosa di inesorabile nella voce, di profetico, di sepolcrale».

Verdi aveva dunque ragione quando affermava che l'opera era triste perché *doveva* essere triste, ed è possibile che la sua intuizione l'abbia condotto in una direzione che la sua coscienza estetica non percepiva chiaramente o che addirittura

tura disapprovava: verso un dramma puramente politico. In effetti, se si fa astrazione da un intrigo molto mal conciato e da una storia d'amore che di fatto non ci appassiona, è proprio in questa dimensione che emerge l'opera, il confronto austero fra due personaggi, Fiesco e Simone, e di due concezioni della politica, una concezione gerarchica e tradizionalista, e una concezione più liberale e più aperta.

Il lavoro di revisione conferma questo orientamento poiché concerne soprattutto il primo atto e, nel primo atto, il finale, che nel suo nuovo rimaneggiamento è dominato dalla notevole figura del Doge Simone. Se si ammette che là è l'asse centrale dell'opera, certi personaggi ritrovano un nuovo significato in rapporto a lui: Paolo, terzo personaggio politico o Amelia, vittima innocente di queste feroci lotte intestine che il Doge vorrebbe superare. Il bravo Muzio, l'amico fedele, aveva compreso l'essenziale del 1857 poiché scrisse a Ricordi di Simone: «è lui il motore del dramma e simboleggia la democrazia. *Boccanegra* è la lotta fra la plebe e la nobiltà». Si può comprendere tuttavia che Verdi abbia provato qualche perplessità a incentrare il suo dramma su un conflitto politico e non su un conflitto familiare o amoroso. In questo caso preciso, l'istinto fu più forte, non abbastanza per spingere il creatore a riprendere interamente il libretto, ma abbastanza per dettargli delle pagine che contano fra le più belle che abbia scritto.

PROLOGO

L'articolazione dell'opera in un prologo e tre atti deriva dal dramma spagnolo (che comporta un prologo e quattro atti) e si giustifica perché fra il prologo e il primo atto trascorrono circa 25 anni: quando Piave prepara la prima versione, nota le età seguenti per i protagonisti: 36 e 60 anni per Simone, 45 e 69 per Fiesco, 27 anni per Maria/Amelia. Il solenne confronto di cui abbiamo parlato prima è, insomma, un confronto fra vegliardi! Non c'è differenza di struttura fra i due prologhi, se non il fatto che Verdi ha soppresso il Preludio originale e che ha abolito la separazione in numeri (saldando gli uni agli altri con delle suture). In fine, come abbiamo detto, accentua la nerezza di questo atto (avviene infatti di notte): anche se Paolo rimane baritono (la partitura per canto e piano di Ricordi ne fa un basso), il suo racconto *L'alta magion vedete* è abbassato di un tono (mi min. al posto di fa diesis min.), la linea di canto di Fiesco perde qualche fioritura, diventa più austera e la sua voce frequenta più volentieri il registro grave.

Una parola tuttavia sulle articolazioni e la numerazione delle arie ed insieme che lasciano confusi nell'ultima versione. Logicamente non possono essere le stesse della versione originale che numerava da 1 a 25: la partitura orchestrale Ricordi del 1881 numera gli atti I e II, ma ingloba in un sol numero il prologo e l'ultimo atto (da 1 a 11); la partitura Ricordi per canto e piano non li numero e nell'indice dà solo il numero di pagina degli atti. Occorre attendere l'edizione critica per vederci più chiaro. Per ragioni di semplice comodità, noi menzioneremo dunque la denominazione dei passaggi successivi (aria, duetti, scene, etc.) a titolo

puramente indicativo.

La versione originale comincia con un preludio pot-pourri, cioè un insieme di tempi che torneranno successivamente nel corso dell'opera, poi il prologo comincia in una stile che oscilla fra il recitativo e la *scena*. La versione finale abolisce il preludio – ricordiamo che Otello e Falstaff non comportano né preludio né ouverture – e lo rimpiazza con una sinuosa frase in mi magg. che va a nutrire la discussione animata fra Pietro e Paolo. Tutto lo spirito dell'opera e il suo colore melodico sono già in questa frase:

The image shows a musical score for Violin I, labeled 'VI. I'. The tempo is 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The key signature is D major (two sharps). The score consists of four staves of music. The first staff is marked 'pp' (pianissimo). The music features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second and third staves also have 'pp' markings. The fourth staff continues the melodic development. The overall style is characteristic of 19th-century opera music.

Exemple 1

Il suo sviluppo è regolare (*a1* quattro battute, antecedente, *a2* quattro battute, conseguente, *b* sei battute in do magg., VI grado minore di tono, *a3* cinque battute) ma si ferma su una cadenza stremata poi, dopo una pausa, riparte come per uno sviluppo infinito che tuttavia si raggela molto presto all'entrata della voce; *a1*, come d'altronde *a2*, assegnata agli archi soli, ha un'andatura nobilmente serena, ma il canto sinuoso dei violini suggeriscono una quiete senza fine; *b* diventa minaccioso con l'entrata dei fagotti e dei tromboni (e vedremo il perché) e la ripresa da *a* in *a3*, appoggiata dai fagotti, tromboni e corni, ha una maestà austera.

Che cosa significa questa frase musicale? Lo si deduce chiaramente dal testo che essa è incaricata di commentare poiché è principalmente su di essa che si appoggia la conversazione che segue: Paolo, filatore d'oro, personaggio ambizioso e senza scrupoli, desidera evitare che la carica "primo abate del popolo" venga affidata a Lorenzino, e vuole spingere in avanti il corsaro Simone, che ha fatto trionfare sui mari lo stendardo genovese. Paolo detta molto chiaramente la condotta da tenersi a Pietro, agitatore della fazione popolare, e gli promette vantaggi materiali che fanno dire a quest'ultimo, con una certa fiera vanità, che egli "vende" i voti dei plebei. In breve si tratta di un intralazzo politico pochissimo luminoso ma ispirato a una ambizione smisurata. È dunque il mondo degli intrighi politici, della lotta per il potere, sordida ma appassionata, meschina e tragica, che questa frase musicale commenta.

Il gioco di Paolo svela allora le sue carte in una breve professione di fede astiosa che sottolinea, con un grande rinforzo di legni e di ottoni, la frase in do magg. (*b*, fine dell'esempio 1). Così il principale sostegno di Simone non è altro che un plebeo astioso che vuole occupare la posizione dei patrizi, un Alberich che

vuole prendere il posto di Wotan e impossessarsi delle dee del Walhalla (si accontenterà di fatto di pretendere la mano di Amelia). Si noterà che Paolo annuncia questa professione di fede sulla stessa nota *do*, in modo da tradurre così la sua fissazione nevrotica e la sua sete di potere.

Un rapido movimento degli archi annuncia l'arrivo di Simone. Risulta chiaramente dal dialogo che segue che Simone non è affatto al corrente delle mene di Paolo e che non ha alcuna intenzione di essere eletto abate o Doge. Non è un "politico" e il suo rifiuto della politica è spesso richiamato dal suo omonimo spagnolo. Paolo gli fa allora capire che come Doge potrà pretendere la mano di Maria Fiesco (che suo padre gli rifiuta sia perché l'ha sedotta, sia perché è di famiglia plebea). Questo argomento, e non un'ambizione politica lo fa decidere, ma Paolo reclama in anticipo la sua parte di potere. L'importanza di questo breve scambio di battute è che Simone appare estraneo alla lotta della fazione, mentre Paolo vi partecipa pienamente con spirito di rivalsa sociale. Sia come sia, Simone accetta e un accordo perfetto con gran fracasso (ottoni e legni) sul secondo "sia" sanziona questa involontaria entrata in politica del corsaro. Poi su invito di Paolo, il futuro Doge si nasconde.

Coro e scena di Paolo

L'episodio seguente non ha subito che leggere modifiche nel 1881. È questa la ragione per cui il racconto di Paolo, con la sua aria di ballata popolare e soprattutto il coro che segue provocano le perplessità della critica che vi vede una piatta ricaduta in uno stile "vecchio". Occorre tuttavia comprendere la situazione che giustifica questo stile "vecchio": Paolo ha manipolato Pietro comprandoselo, e Pietro deve a sua volta manipolare la folla ignorante e credula. La scelta politica è presto spedita: Lorenzino è venduto ai patrizi, occorre un altro candidato e, teatralmente, è Paolo che esce dall'ombra per proclamare il suo nome. I *pizzicati* degli archi che scalano lo spazio sonoro mentre i legni hanno una lunga tenuta sull'acuto, suggeriscono un'atmosfera di cospirazione, ma non è escluso che Verdi abbia messo una punta di umorismo poiché si tratta di due intriganti di bassa lega che ingannano una plebaglia stupida. In compenso, le quattro battute che precedono il racconto sono nello stile melodico della versione 1881.

Il *racconto* mette all'opera la seconda fase della strategia di Paolo: inasprire l'odio contro i patrizi e dando colori di leggenda fantastica al sequestro di sua figlia Maria da parte di Fiesco il cui palazzo è proprio sotto i loro occhi. Le scelte stilistiche vanno in questo senso: il 6/8 è tipico delle arie di narrazione, il canto di Paolo deve essere molto convincente, quasi perentorio:

Allegro moderato ♩ = 72

Paolo *sottovoce*

L'a - tra ma - gion ve - de - te ?...

58

Example 2

La situazione di Maria è drammatizzata dal cromatismo dell'accompagnamento. La reazione del coro è stupida a volontà, in uno stile che ci riporta alle prime opere del musicista.

La ripresa («*Si schiudon quelle porte*») accentua il clima fantastico con arpeggi svolazzanti delle viole e una recrudescenza del cromatismo. L'apparizione di una luce nel palazzo di Fiesco, commentata da un accordo misterioso dei legni (ottavino, flauto, oboi, fagotti) viene in soccorso di Paolo: il coro è terrorizzato e la folla si fa il segno della croce si veloci accordi appoggiature degli archi. L'opera è compiuta, il popolo sceglierà Simone. La bella e cupa coda orchestrale è un buon esempio delle suture che il compositore crea nel 1881 per saldare i “numeri” fra loro, qui il racconto e la *romanza* che segue:

Allegro moderato ♩ = 72

VI. I
VI. II + ♩
Alt. +
Hb. + Cl.
Bon +
Vlc. + Cb.

Exemple 3

Aria di Fiesco

Non si può immaginare apparizione più maestosa e austera per il secondo protagonista dell'opera, il patrizio Fiesco. Massimo Mila ha scritto che era uno dei personaggi più autobiografici dell'opera verdiana; questo è andare un po' lontano perché Verdi è senza alcun dubbio dalla parte di Simone, ma quale rispetto, quale deferenza per questo uomo intransigente sul suo onore, tenace nei suoi rancori! Questo meraviglioso momento risale all'edizione originale. La *romanza* «*Il lacerato spirito*» con la sua tradizionale alternanza minore/maggiore (qui fa diesis) è preceduta da un recitativo a sua colta preceduto da alcune battute di preludio molto significative: in ragione della cellula “due biscrome e una minima” che tradizionalmente significa la morte e degli accordi sul ritmo puntato “croma puntata semicroma” sempre attaccata a una certa solennità. Si noterà l'orchestrazione dominante tanto nel recitativo che nella *romanza* (fagotti, corni, trombe, tromboni, cimbasso, timpani) perché è quella che si troverà in molti passaggi del *Don Carlos*.

Il testo descrive i diversi sentimenti che albergano nel luttuoso cuore di Fiesco che ci informa della morte di sua figlia Maria: la collera di non aver saputo proteggerla, la rabbia contro il “seduttore”, la rivolta contro la Vergine subito soffo-

cata (recitativo), il dolore di un padre (sezione minore), la convinzione che questa vittima innocente sia stata «*resa al fulgor degli angeli*» (sezione maggiore).

La sezione minore comporta una sola frase di otto battute, fortemente declamatoria, commentata da accordi solenni punteggiati da violoncelli e timpani, e accompagnata dalle esclamazioni di un doppio coro (di donne da una parte poi di uomini in lontananza). Le sezione maggiore è più cantata ma di grande semplicità (la melodia discendente è pentatonica) e sempre commentata dal coro. Segue una superba coda orchestrale fondata su una cellula melodica ripresa per terze che è nel colore della fase iniziale dell'opera:

Andante sostenuto ♩ = 56

Example 4

Il nostro riferimento dal *Don Carlos* non è gratuito, poiché molti tratti collegano questa scena alla preghiera del Monaco («*Madre misericordiosa*») all'inizio del secondo atto: il canto – nei due casi una preghiera – affidata a un basso profondo, il contrappunto del coro dei frati, la morte come soggetto dominante, l'orchestrazione e infine la non meno bella coda orchestrale. Il ponte che la musica stabilisce fra questi due personaggi, Fiesco e il Monaco-Carlo V, due “padri” testimoni di un passato lontano e trascorso, non è indifferente per la comprensione del personaggio.

Duetto Simone-Fiesco

Arriviamo allora al grande duetto fra Simone e Fiesco (che ha subito dopo il 1857 dei ritocchi di dettaglio ma non di struttura). Tutto allegro per le prospettive che gli offre l'accesso alla funzione dogale (ripetiamolo, la speranza di sposare Maria e null'altro), Simone ritorna sulla scena ma è presto gelato dall'apparizione “sepolcrale” di Fiesco. In questo duetto, Verdi usa una tecnica a lui abituale a partire dagli anni 50: appoggiarsi sulle articolazioni tradizionali del duetto ma trattando i movimenti con grande flessibilità. Cominciamo subito con un *Tempo d'attacco* (allegro agitato) molto lungo e variato ma unificato dalla presentazione metrica (versi di otto sillabe).

Questo primo movimento è quasi sempre dialogato e movimentato: su un accompagnamento fracassone e sesso sincopato, Fiesco aggredisce Simone, il

“seduttore” con una declamazione violenta rinforzata dai violoncelli e dai fagotti, nello stile di tutti i “comandanti” verdiani. L’attitudine implorante e conciliante di Simone è annunciata da un movimento di violini e viole (do₄ si do la₄... su “*Padre mio*”).

Un breve arioso in re bem. magg., all’antica, traduce l’eroismo del corsaro che ha sperato, a forza di vittorie, di innalzarsi fino a Fiesco. Implacabile, il patrizio esprime la sua ammirazione per l’uomo di guerra ma anche la sua sete di vendetta contro il seduttore della figlia. La sua volontà di maledizione esplode in tre grida su «*E all’anatema di Dio*» (re, re diesis e mi acuto). Alcune battute più calme descrivono la delusione di Simone (e sempre nell’orchestra, su «*sì, m’uccidi*», il gesto dei violini leggermente variato).

Fiesco propone allora una soluzione di conciliazione: che Simone gli renda la figlia del suo “amore impuro” con Maria, ed egli lo perdonerà. Impossibile, risponde Simone! La larga frase avvolgente di Fiesco in mi magg. (tonalità di riferimento del prologo) è un buon esempio di stile melodico del Verdi della maturità, contemporaneamente cantando e molto prossimo alla respiro della frase nel testo.

Il secondo movimento (la metrica cambia in doppi pentasillabi), *andantino* in fa min., ci fornisce le ragioni di questa impossibilità. Garcia Gutiérrez ama i racconti e ne fornisce molti nelle due opere che Verdi ha composto dai suoi drammi. Ritroviamo un tempo e una misura di spirito narrativo (3/8 e bilanciamento dell’accompagnamento):

Andantino ♩ = 92
cantabile
Simon

Del mar sul li - do fra gen - te o - sti - le
cres - cea nel - l'om - bra quel - la gen - ti - le ;

Exemple 5

ma, come nel racconto di Paolo, Simone anima la sezione centrale in mi magg. con uno stile quasi parlato poi il canto riprende, invertendo il movimento melodico, e Simone conclude il suo racconto. Noi vi apprendiamo che il corsaro ha affidato, non si sa dove, la cura della figlia Maria (madre e figlia portano lo stesso nome) a una vecchia donna che è morta in modo che la figlia è andata persa (ma rassicuriamoci, la ritroveremo).

Marmoreo come sempre, Fiesco constata che Simone non può attuare la condizione da lui posta per una riconciliazione. Un una frase esemplare del suo stile melodico (progressione per gradi congiunti, appoggiandosi sui gradi forti, ripetizione rigida di note o di accordi nell’accompagnamento) prende congedo e il duetto termina senza la cabaletta che sarebbe stata molto mal venuta.

Andantino $\text{♩} = 92$

Fiesco (+Fg. + Vlc. + Cb.)

Se il mio desi-re com-pier non puoi,
pa-ce non puo-te es-ser fra noi!

Example 6

L'episodio che segue è trattato come *scena*: terrificato dalla durezza del suo avversario, Simone si avvicina al palazzo dei Fieschi (accompagnato da una nuova variazione del piccolo motivo di violini che lo segue dopo il duetto), vi entra e vi a fare la macabra scoperta della morte di Maria che lo spettatore già conosce: punizione del colpevole, commenta come sempre glaciale, Fiesco che osserva nell'ombra.

È allora che arriva la folla a proclamare l'elezione del nuovo Doge. Un piccolo tema petulante in fa magg. commenta l'allegria della folle.

Ancora una volta, si comprende male la costernazione dei critici che trovano questo passaggio di desolante piattezza. Lo è in effetti, e Verdi non lo avrebbe scritto nel 1881, ma si comprende perché non l'abbia toccato: per lo spettatore l'elezione di Simone è acquisita ed è il dramma che egli sta vivendo in quel momento preciso che lo interessa; in rapporto alla scomparsa che lo sopraffà, all'incubo che ha sotto gli occhi, le grida della folla non sono altro che un rumore di fondo, e una musica "interessante" avrebbe a colpo sicuro attenuato l'effetto del contrasto fra la scena che precede e l'apoteosi finale. Le stesse considerazioni hanno senza dubbio indotto il musicista a non toccare certi passaggi di *Macbeth* un po' triviali, mentre rielaborava profondamente tutto quello che concerneva il dramma dei due protagonisti.

PRIMO ATTO

Preludio e aria

Quando Verdi esaminò la revisione del *Boccanegra*, stimò che il lavoro più grosso concerneva il primo atto, il finale sicuramente, ma anche quello che precedeva. Così vi fece numerosi aggiustamenti, a volte di dettaglio, a volte di struttura. Il primo concerne la "scena e cavatina di Amelia". Nel 1857 essa era costituita da un preludio, una cavatina, una sezione intermedia (*tempo di mezzo*) comprendente la *aubade* di Gabriele, poi un'ampia cabaletta con ritornello, ripresa completa e breve coda. Poi c'è il n° 7, il duetto Gabriele Amelia. La versione rivista guarda il preludio e la cavatina, riduce la sezione intermedia al semplice solo del tenore e sostituisce la cabaletta con una breve esplosione di gioia che inizia il duetto, saldando così i numeri 6 e 7.

Il preludio dell'aria di Amelia (molto migliorato nel 1881) crea e deve creare un contrasto assoluto con il prologo. Esso avviene di notte, mentre all'inizio del

primo atto spunta l’aurora; il prologo si svolge in una piazza dove convergono molte strade, luogo sociale per eccellenza, il primo atto ha luogo nei giardini del patrizio Grimaldi, luogo privato per eccellenza. È l’orchestra che deve rimarcare questo contrasto: dei trilli in terza dei violini, un motivo pentatonico della viole, un tratto in arpeggio (ottavino, flauto, clarinetti):

Lento assai ♩ = 120

VI. I

VI. II *pp*

Vlc. I

Cuivres + Fl. + Cl.

Hb.

morendo

Poi il motivo è sviluppato dal clarinetto su tremolo dei violini divisi; infine questi tremoli si alternano, in modo molto impressionante, con l’oscillazione su un tono di un clarinetto e di un oboe. Questo clima prosegue nell’accompagnamento della cavatina affidato a fluidi arpeggi (ottavino, flauto, clarinetto) punteggiati da accordi puntati sugli archi. Il testo indica chiaramente quello che vogliono suggerire queste finezze orchestrali: il giardino è di fronte al mare, Amelia guarda il mare cantando, ed evoca il “sorriso” degli atri e del mare; l’orchestra suggerisce dunque lo sciabordio delle acque o il tremolio della luce aurorale sui flutti.

Questo descrittivismo naturalista è raro in Verdi: ma se i precedenti – un levar del sole in *Attila* o in *Jerusalem* – potrebbero non essere altro che pezzi di bravura, questo preludio assolve a una funzione drammatica essenziale. Il mare è la patria di Simone, ed è ad esso che egli tornerà prima di morire: esso incarna la libertà, la gloria (del corsaro), la gioia della bellezza. È del mare che il Doge parla ai suoi concittadini nel finale I°, quando ricorda loro che «*vi invita estatico / il regno ampio dei mari*». È un “altrove” che si oppone alla città dove non regnano che dissensi e lotte sociali.

Amelia, che è cresciuta in riva al mare e della quale facciamo la conoscenza la prima volta in un giardino, riguardando il mare, appartiene a questa sfera. Ella è l’incarnazione vivente di questa lotta della quali è la vittima (lo scopriremo ben presto) e del resto lei le deplora nel suo duetto con Gabriele. Ella è dunque, a questo riguardo, il *pendant* femminile di Simone. Costruita alla francese (ABA’) questa cavatina comporta una sezione mediana libera e movimentata compresa fra due sezioni più formali in mi bem. magg. Si osserverà la flessibilità del melodismo di A che poggia su una grande frase di dodici battute, che procedono a due per due, senza riprese ma con la stessa struttura ritmica:

Lento assai  = 120

Amelia *cantabile*



Co - me in que - st'o - ra bru - na sor -
ri - don gli a - stri e il ma - re!

Exemple 8

Questa struttura, con il suo movimento ondulante ha, ben inteso, dei rapporti con la prima strofa che evoca il mare, e la sua utilizzazione,, indotta dallo schema formale, per la ripresa A', è meno adatta dato che Amelia vi confessa il suo scarso apprezzamento per l'austero fasto di Palazzo Grimaldi (ma si ammirerà la delicata tessitura orchestrale che rinnova 'accompagnamento di A'). Comunque sia, questa delicatezza melodica testimonia un ritorno di favore del lirismo puro che, a partire dagli anni 50, trova il suo posto in tutte le opere di Verdi, ed è ottenuta da un lavoro sulla segmentazione dei periodi musicali che tende ad assicurare la continuità e a evitare le riprese in modo identico.

Se A e A' evocano la condizione presente di Amelia, B costituisce un ritorno a suo passato: passato drammatico che conosciamo già dal racconto di Simone. Questo cambiamento di clima giustifica un cambiamento di tempo (6/8 invece di 9/8), di tonalità (mi bem. min. invece di magg.) e di formula di accompagnamento, quest'ultima più nello stile di un recitativo. Alla fine della ripresa, dopo un'incantevole coda (con abbassamento della sensibile e utilizzazione della VI minore), Verdi giustappone direttamente la graziosa *aubade* di Gabriele che annuncia il suo arrivo. L'accompagnamento di un'arpa fuori scena mantiene il clima di delicatezza che ha regnato fin qui: Amelia esulta a vedere che il suo fidanzato sta arrivando. Ripresa dell'*aubade* e breve esplosione passionale – la gioia del ritrovarsi tradotta da una salita per impulsi nervosi di due note che conduce dal re sotto il rigo al si acuto – al posto della cabaletta piuttosto virtuosa della prima versione. Il duetto può cominciare.

Scena e duetto

Facciamo così conoscenza con Gabriele Adorno, il fidanzato di Amelia e il rampollo di una delle più illustre famiglie genovesi (della quale il filosofo tedesco che porta lo stesso nome è un lontano discendente). Occorre confessare che questo tenore non è un personaggio appassionante e che la trama lo pone sempre in una situazione precaria in rapporto all'azione principale, per non dire più volgarmente che egli è sempre un aspetto secondario delle sue "pompe". Come in altre occasioni analoghe, il compositore lo risarcisce di questo ruolo ingrato affidandogli dei bei interventi vocali.

La scena comincia con indispensabili spiegazioni. Gabriele è in ritardo a causa del complotto (contro il doge, ovviamente). Amelia lo sa e non è molto d'accordo: teme per la vita del suo fidanzato, per quella di Andrea suo protettore (è Fiesco

che si dissimula sotto falso nome). Così lo invita a una attività meno bellicosa: guardare il mare. Ancora una volta si fa portavoce del mare e del suo incantesimo, ancora una volta l'accompagnamento con le sue leggere acciaccature degli archi e i suoi trilli dei legni evoca un'atmosfera marina.

La *scena* conduce all'*andantino*, sezione centrale del duetto. Si è colpiti, nella sua aria come in questo *andantino*, dalla fluidità melodica delle linee del canto d'Amelia, certo già presente nella versione originale ma resa più sensibile dalla soppressione della cabaletta e di certe cadenze vocali (per esempio precisamente in questo duetto), di quelle che conferiscono al ruolo un aspetto virtuoso. Benché il suo intervento possa stagiarsi (4+4+11+8), ella dà il sentimento di una sola grande frase che svolge delicatamente le sue volute, al massimo a volte marcate da uno slancio più tenero.

Andantino ♩ = 92
Amelia
cantabile
Ri - pa - ra i tuo - i pen - sie - ri,

Exemple 9

Da allora in poi, il paragone si impone con Desdemona, un ruolo che, all'epoca della revisione correva nella testa del compositore e che aveva senza dubbio trovato già il suo registro: uno stile esclusivamente e costantemente lirico, segnalato per la dolcezza. Qualche cosa della soavità di Desdemona è passato in Amelia e ne vedremo degli esempi.

La risposta di Gabriele è di uguale qualità, con una sfumatura di ardimento in più:

Andantino ♩ = 92
Gabriele
e co - me fa - ro sfol - go - ri - sul

Exemple 10

L'*andantino* termina con una sezione a due fondata sul materiale precedente, senza cadenza come avevamo detto. Nel *tempo di mezzo*, Amelia rivela a Gabriele che Paolo non smette di assillarla e come, nello stesso momento una inserviente annuncia l'entrata del Doge venuto, pensa Amelia, a richiedere la sua mano per Paolo, i due amanti decidono di affrettare la loro unione.

Bella occasione per una cabaletta! Quando Verdi rimaneggiò il *Simon*, fu imbarazzato per le cabalette. Da un lato non ne scriveva più e dunque avrebbe dovuto

sopprimerle; dall'altro ne aveva una certa nostalgia e, non fosse che per dare la baia agli "avveniristi", ai partigiani della musica tedesca e wagneriana, non gli sarebbe dispiaciuto di gettare qualche pietra nello stagno. Egli venne a un compromesso, sopprese quella dell'aria di Amelia e conservò quella del duetto ma alleggerendola (niente ritornello, né ripresa, né fuochi d'artificio vocali finali). Conservò tuttavia l'andamento brillante: le voci si inseguono con vivacità, trascinate dall'esaltazione per la loro prossima unione. Così alleggerita la cabaletta vi sta molto bene, ciò che non ha impedito a vecchie registrazioni di tagliarla, taglio del tutto ingiustificato.

Scena e duetto

Gabriele si prepara a uscire di scena mentre Amelia entra nel Palazzo, e inciampa molto opportunamente in Andrea (Fiesco), il protettore o tutore della fanciulla. A questo punto le partiture divergono radicalmente, e questo per nostra grande fortuna. Il duetto 1857 è costituita da un "giuramento" di vendetta da parte di Fiesco (che vuole vendicare sua figlia) e di Gabriele (che vuole vendicare sua padre): «*Paventa, o perfido Doge*». Questo duetto è sostituito da una "benedizione" di turbante nostalgia e grande bellezza. Gabriele chiede a Fiesco la mano d'Amelia, ed egli gliela accorda, ma prima deve rivelargli un segreto e lo fa in un arioso sobrio e toccante: Amelia non è una Grimaldi, ma ne ha preso il nome per assicurare la continuità familiare ed evitare che la fortuna dei Grimaldi non cada nella mani rapaci del Doge che perseguita i patrizi. Non c'è dubbio che questa rivelazione non scalfisce la passione di Gabriele, e Fiesco può allora procedere alla benedizione dei futuri sposi.

L'indicazione del tempo parla chiaramente: *sostenuto religioso*; la piega modale di certe concatenazioni nelle prime battute, il contrappunto delle voci (del canto e dell'accompagnamento), l'orchestrazione sorda per Fiesco (archi con sordina) e più chiara per Gabriele (legni), la soave solennità del passaggio, conferiscono un aspetto liturgico e arcaicizzante a quel momento:

Exemple 11

Julian Budden pensa che con questa sostituzione di un giuramento con una benedizione, Verdi abbia voluto addolcire il carattere rigido e austero di Fiesco. Ma il libretto (il testo è logicamente di Boito) va più lontano quando Gabriele

definisce la voce di Fiesco «*eco pia del tempo antico*». Per Verdi e Piave nel 1857, Fiesco è prima di tutto il difensore tenace di un ordine feudale; per Verdi e Boito nel 1881, è il testimone di un'epoca scomparsa, un po' come il marchese di Posa sarà per Verdi meno il difensore del liberalismo come valore eterno (quello che è in Schiller) che il testimone di un eroismo compiuto, quello del *Risorgimento*. Da dove la turbante nostalgia che evocavo prima.

Scena e Duetto

Quattro trombe fuori scena annunciano l'arrivo di Simone, presentato in modo meno esteriore per sette battute d'orchestra, nello stile grave dell'opera, e il grande duetto comincia, pezzo cardinale dell'opera. È incontestabile che la situazione che conduce al riconoscimento da parte di Simone di Amelia come sua figlia è un po' rocambolesco (la classica agnizione scaturita da indizi miracolosamente preservati), ma se si consente a fare astrazione dalle circostanze di questo riconoscimento, occorre riconoscere che ci troviamo davanti a uno dei più bei duetti padre e figlia di Verdi.

Simone entra immediatamente nel vivo del soggetto: egli perdona ai Grimaldi, malgrado il loro orgoglioso rifiuto di riconoscere la sua autorità e annulla il decreto con il quale erano stati esiliati. Questo atto gratuito, non accompagnato da alcuna contropartita, è simbolico: Simone ha deciso, con un atto di clemenza unilaterale, di mettere termine al concatenamento di vendette che sono sempre fondate su ragioni eccellenti. A questa entrata in maniera molto diretta segue il *tempo d'acatto* del duetto, molto vicino alla versione del 1857: è trattato in parlano, nel senso che la conversazione dei due personaggi si appoggia su un tema melodico la cui continuità è assicurata dall'orchestra:

Exemple 12

Tema tranquillo che predispone a una conversazione familiare: Simone si stupisce che Amelia viva reclusa, senza feste, senza amore. A sua volta spontaneamente e per calcolo (poiché si tratta di impedire il progetto di Paolo), Amelia rivela il suo amore senza nominare il suo amato, e denuncia la cupidigia di Paolo che aspira alla sua mano solo per impadronirsi della fortuna dei Grimaldi (cosa in cui ella ha perfettamente ragione). Al 1881 in compenso data il passaggio «*E*

poiché tanta pietà»; che lo risolveva da questo stile di conversazione lirica che caratterizza così nettamente Desdemona; egli prepara una seconda rivelazione più importante: Amelia non è una Grimaldi!

Comincia allora la sezione centrale del duetto, un *andantino* in 6/8 in sol min. È il terzo racconto dell'opera e verte sullo stesso soggetto del secondo (quello di Simone): l'infanzia di Maria Boccanegra, alias Amelia Grimaldi. Ritroviamo dunque il bilanciamento ternario del solo di tipo narrativo e un movimento melodico ascendente per gradi congiunti che lo si è già notato nel duetto con Gabriele («*Ripara i tuoi pensieri*») (Es. 9). Dopo una sezione regolare (*a1 a2 b a3*), Amelia passa a una sezione più libera ugualmente in sol min. nella quale evoca l'indizio che sarà determinante per il riconoscimento (il ritratto di Maria Fiesco); essa passa in sol magg. e riprende il bilanciamento ternario iniziale, ma più accentuato, per concludere il suo racconto con la morte della sua guardiana e governante. Vi si ritrova, meno prigionieri di una costrizione di regolarità melodica, la dolcezza e la qualità di effusione che caratterizzano Amelia

Amelia
con passione
 Andantino ♩ = 136
 Mi ba - ciò, mi be - ne - dis - se, le - vò al
 ciel, pre - gan - do, i ra - i...

Exemple 13

L'ultima sezione comprende la risposta di Simone e l'*ensemble a due* che mette un punto finale *all'andantino*. Il tema di Simone, sebbene regolare assomiglia di più a una sorta di sospiro con sue terzine – re mi re, si do si... – ossessivamente ripetute, che a una vera melodia: è che la sua incertezza, fra l'estrema speranza e la disperazione, l'immobilizza su questa oscillazione.

Il tempo di mezzo è breve e decisivo: c'è un crescendo ascendente che accentua la pressione mano a mano che Simone riconosce degli indizi, fino al momento in cui esplode e abbraccia la figlia. Più che la tensione crescente si noterà la conclusione orchestrale che su un pedale di dominante preparando la tonalità successiva (fa magg.) scarica la tensione, come la pacificazione che segue una lunga attesa. L'orchestra discende battuta per battuta in un grande movimento di riflusso, contrastato da semitoni ascendenti (fagotti, corni, tromboni).

È chiaro che il duetto intero tenda verso la cabaletta finale in fa magg., che descrive la gioia del ritrovarsi del padre e della figlia; il suo tema principale era dominante nel preludio del 1857 e lo risentiremo nell'atto seguente.

Allegro giusto ♩ = 120
con espress.

Doge

Fi - glia ! a tal no - me io pal - pi - to

qual se m'a - pris - se i cie - li... un mon - do d'i - nef -

dolciss.

fa - bi - li le - ti - zie a me ri - ve - li ;

Exemple 14

Regolare nel suo svolgimento (4+4+8 per Simone, 4+4+8 per Amelia alla quale il Doge si associa in b), questa cabaletta descrive una gioia serena, senza trionfalismi, felice conclusione di una lunga inquietudine e forse speranza di una riconciliazione finale con il suo avversario (che gli aveva chiesto la restituzione della figlia nel primo atto).

Mentre Amelia riprendeva la stessa melodia nel 1857, Verdi le assegnò una risposta differente nel 1881, più carezzevole, più femminile e, come abbiamo già rimarcato, più “desdemoniana”. Boito, da parte sue ha ritoccato le strofe di Piave per aggiungere una nota di soavità paradisiaca («*Avrem gioie romite / soltanto note al ciel;*») che sta bene nella tradizione di questa intimità padre-figlia che Verdi ha sovente descritto con emozione (Luisa Miller e suo padre, Gilda e suo padre). Non è solo questo il cambiamento, perché Verdi sopprime la ripresa e, dopo un breve a due, conclude con una coda animata nella quale le voci si concatenano l’una all’altra esprimendo una gioia più viva.

La coda orchestrale riprende il tema vocale di Simone, ma *piano* e *con espressione*, e non *fortissimo* come nella versione originale; in fine questa coda si estingue in dolcezza su arpeggi di arpa punteggiati da un clarinetto e poi un fagotto; questo *decrecendo* finale commenta in modo molto pertinente la didascalia (anch’essa dovuta a Boito): «il Doge la contempla estatico mentre ella si allontana». Questi diversi ritocchi hanno tutti l’effetto di dare un tono più soave a questo incontro del padre e della figlia. In compenso si perde una breve indicazione della versione 1857, preziosa per comprendere il seguito: Simone domanda ad Amelia di mantenere il segreto sui loro reali rapporti al fine di non eccitare l’animosità del patrizi. La giustificazione vale per quel che vale, ma è necessaria per comprendere il fatto che Gabriele, ignorando questi rapporti, possa, nell’atto seguente, grossolanamente ingannarsi su di essi.

La scena che segue è molto veloce: Simone ordina a Paolo di rinunciare ad Amelia. Su un commentario molto animato degli archi Paolo trova altrettanto rapidamente il rimedio: rapire la giovane servendosi di Lorenzino che non potrà rifiutargli la propria complicità.

Finale I

Il finale I primo rappresenta la modificazione più importante e la più significativa della revisione. L'occasione drammatica di questo finale non cambia realmente: Gabriele viene ad annunciare che Amelia è stata rapita e sfida il doge che sospetta di essere l'autore del rapimento; l'improvvisa comparsa di Amelia fa cessare immediatamente la tensione: salva! tutti respirano! (Basevi, critico contemporaneo di Verdi, ci racconta che le numerose ripetizioni di questo sospiro di sollievo – «*Ella è salva!*» – fecero molto ridere i fiorentini); un grande *concertato* commenta le reazioni di tutti e ognuno. Amelia racconta allora come sia stata rapita e poi liberata da Lorenzino, poi una *stretta* furibonda maledice il rapitore sul quale ella invoca la punizione celeste. Il libretto attuale permette al lettore di ritrovare le peripezie assai prossime del nuovo finale, ma constaterà che nel 1881 Lorenzino perde la vita e che Verdi aggiunge una scena di maledizione (che rimpiazza l'antica *stretta*).

Quello che cambia nei fatti, è la messa in scena di questo finale. L'inizio del primo finale è statico, celebrativo e spettacolare: coro popolare e barcarola, inno al doge, danza dei corsari africani e coro. Si sta festeggiando il venticinquesimo dell'ascesa di Simone alla carica suprema, e occorre sottolinearlo (il fasto celebrativo dell'opera francese non vi è estraneo). Nel 1881 Verdi ha l'idea di utilizzare un fatto reale, le lettere che il Petrarca scrisse ai governi di Venezia e di Genova, per invitarli a cessare le loro lotte fratricide: Simone potrebbe leggerle nella Sala del Consiglio davanti all'assemblea dei rappresentanti genovesi... Restava di mettere in piedi questa intuizione e Boito e Verdi lo fecero molto bene.

Questo cambiamento è significativo sotto molti aspetti: rimpiazza un finale piuttosto convenzionale nel suo lato di festeggiamento in un finale che è di grande movimento. E soprattutto, dà l'occasione a Simone di giocare pienamente il suo ruolo: questo ruolo è logicamente passivo nella versione originale (poiché è l'uomo che si festeggia); in contrasto, nel 1881, l'iniziativa del Petrarca non suscitando che sarcasmo, poco ha credito contro lo spirito fazioso dei suoi concittadini. Non è più solo una questione di lotta fra fazioni genovesi, ma dell'avvenire d'Italia compromesso da risse di campanile! La peripezia privata si innesta facilmente su questo contesto e non esce dal tema dominante (le lotte intestine).

Siamo dunque nella sala del Consiglio in presenza di 24 consiglieri della nobiltà e della plebe. Un breve preludio lascia indovinare il clima drammatico e solenne di austerità, di questa seduta: bruschi arpeggi di settima diminuita sugli archi sono seguiti da grandi accordi degli ottoni:

Allegro moderato ♩ = 88

Cordes

f

Cuivres + Fg.

Exemple 15

Questo motivo ripetuto si accelera sempre più, dopo una pausa. È rimpiazzato sugli archi da una di queste frasi gravi e nobili che si trovano spesso in questa opera. Una cadenza plagale annuncia che il Doge prenderà la parola: dopo un'informazione che non solleva alcuna obiezione, arriva all'essenziale: il poeta Petrarca (il libretto parla dell'eremita di Sorga, ma dato che non tutti sono obbligati a sapere che questo poeta soggiornò a lungo in Valchiusa, il testo è spesso cambiato) che aveva sostenuto con fervore la rivolta antinobiliare di Cola di Rienzo a Roma, vuole svolgere il compito di mediatore fra Venezia e Genova. Paolo, fazioso nell'anima, consiglia sarcasticamente a Petrarca di occuparsi di Laura e non di politica.

È l'occasione per Simone di un primo scoppio nel quale evoca il fratricida per eccellenza, Caino, ma un confuso rumore gli impedisce di continuare. Su un tema di do min. che riapparirà in forma leggermente diversa nella battaglia che chiude l'atto II e i cui echi risuonano ancora all'inizio dell'atto III, un clamore continuo suscita inquietudine e curiosità fra i consiglieri. Questo passaggio è trattato in uno stile molto vicino a quello dell'Otello e della grande scena della tempesta dell'atto I: agitazione incessante dei violini, arpeggi dei legni, scoppio degli ottoni, stridore dei movimenti contrari. La scena, che i personaggi guardano dalla finestra, si precisa a poco a poco: Gabriele Adorno, spalleggiato da Fiesco, corre verso il consiglio, seguito dalla folla; ben presto i consiglieri prendono partito, ciascuno secondo il proprio campo di appartenenza.

La situazione è confusa e il Doge, che ha sentito della grida ostili, decide di ricevere gli insorti. L'annuncio dell'araldo calma un attimo la confusione, che ben presto tuttavia riprende fino a che tutti non sono entrati in scena. Questa proclamazione è nondimeno sufficiente a convincere la folla che acclama il Doge. Su dei commenti sarcastici dei legni, egli conclude disincantato che il popolo è incostante e poco temibile. Comprendiamo ora chiaramente che il popolo vuole la pelle del patrizio Adorno per ragioni che quest'ultimo si affretta a comunicare al Doge: ha ucciso Lorenzino che aveva rapito Amelia.

L'episodio che segue è teatralmente melodrammatico: convinto che il Doge sia l'ispiratore del rapimento, Adorno lo sfida e lo insulta; si appresta a trafiggerlo con la propria spada quando Amelia, comparsa all'improvviso, offre al Doge lo scudo del proprio corpo. Un forte, molto bel movimento cromatico dei violoncelli, contrabbassi e fagotti calma gli animi e arriviamo al racconto di Amelia.

Ennesimo racconto di quest'opera, con il classico 6/8 narrativo! Come nei precedenti, ennesima animazione del racconto con una sezione più libera e ritorno al bilanciamento iniziale. Questo racconto, grazioso e melodioso, non è forse del tutto al suo posto in questo finale e non aggiunge nulla al ritratto di Amelia; senza contare che confonde la cronologia degli eventi: Non è per liberare Amelia che Adorno ha ucciso Lorenzino che in ogni modo aveva già, in seguito a una semplice minaccia, liberato la sua prigioniera? Sia quello che sia, questo racconto

figura nel finale del 1857 e Verdi non ha creduto di doverlo sopprimere.

Amelia sa molto bene, lei, chi è l'istigatore del suo rapimento, ma non lo dice, e ricrea la confusione precedente: è un patrizio o un plebeo? I Consiglieri della due fazioni stanno per venire alla mani ed è un buon pretesto perché Simone intervenga di nuovo per separare gli avversari e soprattutto per lanciare il *concertato*. Di colpo questo *concertato* non avrà più come tema il sollievo di vedere che Amelia è sana e salva, ma le reazioni all'arringa di Simone.

L'assolo di Simone è una delle più belle arie politiche che Verdi abbia scritto, poiché è dettata dalla tristezza di vedere i suoi concittadini lacerarsi in questo bel paese di fiori e di olivi (e Genova è una evidente metafora dell'Italia). Riflesso di un disincanto del musicista davanti al nuovo corso della politica italiana? È certo che i mercanteggiamenti della giovane monarchia parlamentare non corrispondevano più all'immagine gloriosa che sperava Verdi, nella sua giovinezza, di un popolo in marcia verso la libertà e la sua unità.

Liberamente concepito, l'arioso di Simone comporta una sezione in mi bem min., una seconda in fa diesis magg. terminando che un frase che ne costituisce il punto culminante e confluisce nel *concertato*. La prima sezione in mi bem. min. è molto declamatoria:

Andante mosso $\text{♩} = 92$
con maestà

Doge

Ple - be ! Pa - tri - zi !... Po - po - lo

Cordes *f*

Doge

dal - la fe - ro - ce sto - ria !

p *ff*

Exemple 16

È un'invettiva e vi si sente il soffio di una eloquenza da tribuno, una veemenza, una insistente volontà di convincere, che evocano una serie di ampi gesti di mano più che un profilo melodico regolare. L'ultima frase ridiscende cromaticamente dopo il fa bem. acuto e si conclude su una cadenza amara (cfr. il re bequadro che da quinta alterata diventa terza della settima di dominante). Molto differente e più lirico è la seconda sezione al relativo magg. (per enarmonia). È essenzialmente una deplorazione sulla bella terra genovese espressa con grande semplicità

melodica (nelle otto prime battute, la voce si scarta più di tre note dall'accordo di tonica); poi, lasciando la tonalità di fa diesis ma per tornarvi velocemente, Simone si anima per arrivare al momento più intenso del suo intervento, una preghiera o una supplica: «E vo gridando: pace! E vo gridando: amore!»:

Example 17

Colpito da stupore, il coro reagisce con una emozione che è di raccoglimento, Gabriele è felice che Amelia sia salva, Fiesco confessa la sua onta di non essere riuscito a rovesciare questo audace corsaro, e Paolo è riaffermato dalla sua rabbia. Malgrado questa bella perorazione, ognuno ritrova le sue preoccupazioni abituali e recita il suo ruolo, come se Simone avesse gridato nel deserto (è d'altronde un po' quello che fa ed è per questo che il suo *arioso* è così patetico). Questo tuttavia non è l'essenziale: la voce che ora domina, animata dalle stesse intenzioni pacificatrici, è quella d'Amelia che ripete la parola "pace" con un grazioso slancio di seste poi di quinte che ricade sul sol diesis (accordo di dominante) poi sulla tonica fa diesis (es. 18);

È in questo senso che ella è una staffetta di Simone, che ella appartiene al suo mondo e non a quello dei Fieschi e dei Grimaldi, e che ella incarna la faccia femminile di questo desiderio di concordia e di unità.

Dal concerto delle voci emerge di nuovo l'ultima frase di Simone, poi c'è la ripresa seguita da una coda molto discreta e dominata dal coro. Globalmente questa finale porta la doppia impronta di Simone, di sua figlia e del raccoglimento che le loro parole hanno suscitato. Come spesso, i propositi degli altri personaggi (spesso appena comprensibili) si fondono nella massa e subiscono il colore dominante, in luogo di suggerire la cacofonia che una stretta messa in musica delle loro parole comporterebbe.

Simone mette Gabriele agli arresti finché l'inchiesta faccia luce sugli avvenimenti, ma sa già, anche lui, chi è il responsabile del rapimento di Amelia. La stretta finale è rimpiazzata da una scena di maledizione che riguarda il "colpevole" Paolo, che il Doge non può ovviamente accusare. Una fracassante afferma-

zione di tonalità di do min. (con la sensibile abbassata), enunciata all'unisono da tutta l'orchestra stabilisce, precisa la didascalia,, un clima di "tremenda maestà". Simone fa uscire Paolo dai ranghi come capo del partito popolare. Gli affida il compito di proferire una maledizione solenne contro il "vile" che si è reso colpevole di questa vigliaccheria, altrimenti intimerà a Paolo di maledire se stesso.

Le sue parole imperiose sono commentate da un semplice clarinetto basso prima che ne risuoni di nuovo sul tremolo dei violini l'affermazione solenne di do min. L'angoscia di Paolo è sottolineata da un breve motivo di tra note discendenti, piene di spavento; egli ripete la maledizione enunciata dal Doge e il coro la riprende con una veemenza tale che si soffoca in un grido su un accordo di settime diminuita (*ff*, *tutta forza*, precisa la partitura). Come impressionato dalla sua propria violenza, il coro ritorna a un bisbiglio spaventato e ognuno riparte mormorando la maledizione su un accordo perfetto di do magg., reso corposo da un fa diesis solitario del clarinetto basso e dei violoncelli. L'orchestra conclude con un grande rumore sul tema enunciato dal solo clarinetto basso.

Per quanto efficace e spettacolare sia questa scena, essa non convince interamente, senza dubbio perché la maledizione inquadra male la personalità di Simone (la si vedrebbe più volentieri nella bocca di Fiesco) che non ha nulla di un "commendatore" alla Monterone. Essa assomiglia dunque piuttosto a una scena ad effetto, efficace ma un po' esteriore.

ATTO SECONDO

Questo atto è certamente il meno felice dell'opera. La ragione essenziale è che esso poggia su una situazione falsa: per delle ragioni assai oscure, Simone non ha voluto rivelare il rapporto reale che l'unisce ad Amelia. Paolo ha buon gioco a far credere ad Adorno che il vecchio Doge ha sedotto la giovane vergine e che egli debba vendicare questo affronto. La scena che segue (il furore di Gabriele, il tentativo di assassinio) poggia su un malinteso artificiale perfettamente chiaro allo spettatore. Che fare peraltro di questo tenore che ha una personalità molto insignificante, se non si inventa per lui una ragione di rendersi utile? E giustificare qualche bel momento di canto. Molto pessimista, Boito aveva compreso che la tavola non zoppicava da un solo piede e che le zeppe che poteva proporre non sarebbero stati che degli accomodamenti precari. Verdi sembrava condividere la stessa opinione e così non modificò questo atto, come se avesse stimato che era imm modificabile all'interno della sua struttura.

Scena e Duetto

Un breve duetto fra Pietro e Paolo dà inizio all'atto: dopo un'esplosione di tutta l'orchestra sul do (nota che termina l'atto precedente) e un piccolo motivo animato, Paolo ingiunge a Pietro di andare a cercare nelle loro prigioni Gabriele e Fiesco. Boito ha deciso di punire Fiesco, dopo tutto complice di Gabriele nell'assassinio di Lorenzino e il "guelfo" come lo chiama Simone (egli non può logica-

mente riconoscerlo perché questo sarebbe indebolire lo shock del riconoscimento dei due uomini nell'ultimo atto), è anche lui in prigione. Bisogna che Paolo, di cui pertanto il doge dovrà diffidare, abbia il potere di far uscire impunemente i due prigionieri di stato e farli venire negli appartamenti del doge! Ma passiamo sopra questo dettaglio e ammiriamo piuttosto la scena che segue, interamente nuova.

Verdi ricreò l'atmosfera austera e solenne della fine del finale precedente: vi ritroviamo del resto il ritmo puntato, il salto di ottava, la cellula di tre note cromatiche sul clarinetto basso, e in fine l'appoggiatura non risolta in un accordo perfetto: fa diesis in un accordo di do magg., poi fa doppio diesis in un accordo di do diesis min.; noi allora andiamo a immergerci qualche istante nell'anima di questo personaggio malefico che è stato all'origine della grandezza di Simone e che ne provocherà la morte. Nessun dubbio che quando il compositore ha deciso di amplificare questo passaggio, liquidato troppo in fretta nel 1857 (Paolo promette semplicemente di vendicarsi), ha pensato al personaggio di Iago del quale si stava già occupando. Del personaggio Paolo ha la nerezza, la volontà distruttiva, ma non la disinvoltura mondana con la quale egli nasconde la sua anima tenebrosa, né l'ateismo militante.

Paolo è un malvagio vendicativo ma pauroso: dei colpi violenti ed energici degli archi traducono la sua rabbia volontaristica (*vilipeso, reietto*) conducendolo dal do diesis del pentagramma all'ottava acuta dalla quale discende cromaticamente su una concatenazione di settime, poi una successione per terze di accordi perfetti descrive la sua cupa determinazione (la ricerca in tutti questi passaggi di un cupo colore armonico è notevole). Egli tira fuori allora un'ampolla di veleno che versa nel bicchiere che si immagina sul tavolo da notte del Doge: le tre note cromatiche (clarinetto e fagotto) riappaiono, con una presentazione ritmica diversa (ma la derivazione è evidente) spostate in rapporto al sol (dominante di do) scandite dagli archi gravi rinforzati dalla grancassa; egli conclude il suo monologo con una frase ascendente che abbraccia un dodicesimo.

Il passaggio dalla prima alla seconda versione è tipico di una tendenza generale di Verdi che è spesso manifesta nelle riprese di un'opera: trasformare un recitativo chiaro ma povero in una scena riccamente scritta, armonicamente sottile, che, pur con un testo di solito poco modificato, costituisce un vero ritratto sonoro del personaggio. Paolo non ha arie, poiché la sua funzione di comprimario non obbliga il musicista ad accordargliene, e il suo ruolo è secondario. Ma al di là di queste considerazioni puramente tecniche e indipendentemente dal fatto che Paolo è un motore della trama (molto più di Fiesco), egli ha il suo posto nel quadro politico dell'opera: rappresenta l'arrivismo politico, lo spirito fazioso, la cupidigia. Egli merita a questo titolo di prendere posto accanto alle figure maggiori di Simone e di Fiesco, e il riequilibrio operato da Verdi nel 1881 (e completato dalla prima scena del terzo atto) è molto opportuno.

La tensione decresce nettamente con l'arrivo dei due prigionieri, e l'esposi-

zione da parte dell'orchestra (archi soli) di un tema di "conversazione" ci permette di ritrovare il corso normale delle cose. Intanto Paolo non perde tempo: rivela di conoscere la vera identità di Andrea, di essere al corrente dei suoi complotti e che il doge non farà alcuna fatica a soffocare la rivolta al suo nascere, a meno che... Fiesco non lo uccida nel sonno. Un leggero *crescendo* che conduce a due accordi di settima diminuita ci lascia indovinare la reazione del vecchio patrizio: il suo senso dell'onore gli proibisce un simile tradimento. Paolo lo rispedisce allora in carcere.

L'attività politica di Fiesco nell'opera di Verdi resta molto nebulosa: sappiamo semplicemente che complotta con Gabriele, Lorenzino e altri. Nel lavoro teatrale spagnolo, questo personaggio fa la figura del politico maneggione e ingenuo che si confida con quel personaggio losco che è Lorenzino e del quale abbiamo detto che faceva il doppio gioco (una vaga traccia di questo doppio gioco appare anche nell'opera dato che presta la sua complicità a Paolo per nascondere Amelia pur complottando con Fiesco). Verdi ha chiaramente rigettato nell'ombra questi intrighi affinché non venga intaccata la nobiltà di Fiesco e che egli appaia come un avversario del doge tenace ma onesto.

Scena e Aria

Paolo non si perde d'animo e va a proporre la stessa operazione a Gabriele, ma la sua messa in scena è meglio gestita: l'agitazione dell'orchestra su formule molto tradizionali lo fa chiaramente comprendere. Egli non ignora il punto debole di tutti i tenori romantici: la gelosia e il sospetto che la verginità della loro amata non sia intatta. Egli suggerisce dunque che Amelia, presenta al palazzo, potrebbe essere vittima della lussuria del doge, poi parte rinchiudendo Adorno affinché non possa avere scelta. La calunnia funziona appieno e la gelosia si aggiunge allo spirito di ritorsione di un figlio che vuole vendicare suo padre.

Notiamo di passaggio che, per una volta, Piave ha dimostrato una logica maggiore di Boito. Egli immagina che Paolo proponga prima a Fiesco poi ad Adorno di assassinare il doge; come questa doppio percorso fallisce (ciò che avrebbe avuto il vantaggio di rigettare su altri la responsabilità dell'uccisione di Simone), egli ricorre al veleno, "fra" il secondo e il terzo atto. È vero tuttavia che la notizia di questo avvelenamento arriva come un capello nella minestra. Qui Paolo prende le sue precauzioni e prepara del veleno, poi fa le sue sinistre proposte ai due uomini: due "morti" valgono meglio di una.

Ora abbiamo diritto a un'aria completa per Gabriele, nella quale il movimento rapido in stile di cabaletta, precede il movimento lento invece di seguirlo. L'*allegro* in la min. descrive il furore geloso di Gabriele con il linguaggio eccessivo proprio di queste esplosioni di collera: sestine di semicrome dei primi violini salgono e scendono lungo la quinta la-mi, per gruppi di due note, per creare un'impressione di atmosfera febbrile, ma il gesto vocale è ampio e contrasta l'avvio discendente con un'ampia risalita verso l'acuto ($a = 2+2+4$); in *b* che si mette in

moto sul grado napoletano di la min., la voce si lancia verso una prima quinta, poi verso una seconda quinta a distanza di un semitono, e infine scala una sesta che la fa salire al la bem. acuto, poi al la bequadro (si arriva allora al la magg.) per ridiscendere sulla tonica. Spiegamento di arditezza vocale alla quale mette brutalmente fine un accordo di settima diminuita.

Con un improvviso mutamento, tipico di questi “monologhi interiori” che sono le arie, Adorno misura la follia della sua gelosia e si abbandona alle lacrime (momento di pathos che suggerisce una cellula discendente di quattro note affidata ai violoncelli e a un fagotto poi a un oboe). Comincia allora la seconda parte della sua aria, una preghiera in mi magg., un mi magg. sempre molto vicino al relativo minore do diesis o alla dominante si. Le tre prime frasi hanno uno svolgimento regolare (*a1 4 a2 4 d 4*) con dei bei voli melodici.

Largo ♩ = 44

Gabriele

pu - ra sic - co - me l'an - ge - lo che

ve - glia al suo pu - do - re;

Exemple 19

La quarta frase (Gabriele spera di trovarla pura, ma se non è il caso, non la vedrà più) è più libera e più interessante con le sue oscillazioni fra la foga (la voce si impenna improvvisamente su «*priva di sue virtù*» con un dinamismo di cui Verdi ha il segreto) e la prostrazione («*ch'io non la vegga più*» sul re naturale che commenta un bello scorrimento armonico). L'aria termina con una breve cadenza. È significativo che Verdi non abbia toccato questa aria: Adorno è un ruolo convenzionale e la sua aria è convenzionale. Questo non significa che sia un personaggio non interessante poiché il suo melodismo generoso è tipico dello stile di Verdi degli anni Cinquanta, più duttile e più ampio di prima.

Scena e duetto

Un brusco cambiamento di tonalità annuncia l'arrivo di Amelia e subito dopo comincia il primo movimento del duetto, vivo, animato da un accompagnamento spasmodico mentre le repliche, brevi, si succedono. È una rapida entrata in materia che deve tradurre la meraviglia di ciascuno di trovare l'altro in questo luogo: Amelia perché non comprende come Gabriele sia potuto entrare negli appartamenti del doge, Gabriele, perché la presenza di Amelia sembra confermare i suoi sospetti.

Il secondo movimento, un andante in fa diesis min. e successivamente magg. tenta di dare un andamento melodico a questa assurda situazione di segreto che il tenore non capisce e della quale il soprano difende l'innocenza. L'attacco del

tenore è una pura e semplice domanda di spiegazione, ma si riascolterà il fa diesis veemente su «*Dammi la vita*» per il carattere molto verdiano di questa esplosione, imperiosa e disperata (cfr l'«*Io son disonorato*» di Radames alla fine del terzo atto dell'*Aida*). Più dolce è la risposta di Amelia, che fa tutto quello che può per convincere il suo amante della sua innocenza.

Il doge arriva e Adorno deve nascondersi non senza aver concluso il duetto con un breve cabaletta fondata su una chiara formula ritmica (tre crome, una semiminima e una croma). Vivace, eseguita con una ricerca di veemenza ma malgrado tutto erosa, come tutto il duetto, dall'artificio della situazione.

Davanti a questa situazione poco interessante, Verdi ha composto un duetto completo in tre movimenti, ma si è tolto d'impiccio scrivendo dei movimenti brevi, irreprensibili ma senza grande passione.

Scena e Terzetto. Finale II

Una frase all'unisono degli archi, non sprovvista d'ambiguità tonale (si dirige con esitazione verso il do diesis min.) commenta l'entrata di Simone assorbito dalla lettura d'un foglio di carta. Constatata la tristezza della figlia, dichiara di saperne la causa e di non opporsi alla sua unione con l'eletto del suo cuore. Ma chi è? L'annuncio del suo nome, Adorno, provoca una brutale esplosione dell'orchestra e un brusco passaggio alla terza inferiore (di la magg. versus fa magg.). Su veloci accordi degli archi, accompagnati da cromatismi dei primi violini, Simone spiega la causa della sua indignazione: è uno dei congiurati che complottano contro la sua vita e lui non può fargli grazia.

Non meno categorica di suo padre, Amelia dichiara di non saper rinunciare al suo amore (anche lì un accordo in *fortissimo* di tutta l'orchestra) e afferma l'intenzione di morire in una delle sue rare esplosioni drammatiche, che la trascinano dal si bem. acuto al si bem. grave, due ottave più basso.

Una breve frase «*O crudele destino*» ripetuta due volte esprime in maniera semplice e commovente la tristezza di questo padre che constata che sua figlia ama il suo peggior nemico. L'orchestra commenta per mezzo di un motivo: doppio ricamo dei primi violini attorno a una nota che si lancia in seguito verso la sesta minore; poco dopo, la sesta ridiscende verso la tonica, do la bem. sol fa. Abbiamo incontrato già due volte questo gesto melodico nel primo movimento del duetto con Fiesco, nel Prologo, ed esso appare così attaccato allo sfortunato destino di Simone. Passata l'emozione, il doge congeda sua figlia per restare solo.

Cupo e meditabondo (in *pizzicato*, quattro note dei violoncelli e dei contrabbassi che cadono pesantemente su una quinta diminuita sottolineata da clarinetti e fagotti), Simone si chiede che atteggiamento adottare. Una modificazione del testo merita un commento: nel 1857, Simone che il perdono rivelerebbe la sua paura; nel 1881, egli pensa che è il castigo a rivelare la sua paura; questo piccolo dettaglio indica chiaramente il cambiamento dell'ideologia generale dell'opera:

la vendetta è così un modo di evitare l'aggressione, e dunque essa nasce dalla paura. Nel 1881, è questa sinistra concatenazione che la clemenza deve rompere.

Altri cambiamenti più importanti sul piano della trama: nel 1857, Simone dorme e l'orchestra ci dice che egli sta sognando sua figlia (la numerazione del 1857 qualifica questo passaggio come "scena e sogno del doge"). Non è che nel terzo atto che noi apprendiamo che Paolo ha avvelenato il suo Signore, come abbiamo già segnalato prima. Boito ha anticipato questa peripezia poiché vediamo Paolo versare il veleno e il doge bere prima di cadere nel sonno. Per commentare questo momento fatale risentiamo i pizzicati dei violoncelli e dei contrabbassi che si irrigidiscono sull'accordo seguente, ma sia aggiunge la presenza minacciosa di una tenuta di tre tromboni appoggiati dal fagotto, cimbasso e timpani.

The image shows a musical score for a bass clef instrument. It is marked 'Andante' with a tempo of a quarter note equal to 76. The score is divided into two measures. The first measure has a dynamic marking of *ppp* and includes the instruction 'Vlc. + Cb. (pizz.)'. Above the staff, it says '3 Tb.' and '+ Fg + Cimbasso'. The second measure has a dynamic marking of *ff*. The music consists of a descending melodic line in the first measure, followed by a series of perfect chords in the second measure.

Exemple 20

Poi una bella frase discendente, su una successione di accordi perfetti sempre sugli stessi strumenti, dice che perfino l'acqua è amara al palazzo dei potenti: amarezza che per lo spettatore ha anche un'altra spiegazione!

Come nel 1857, il sonno vince Simone che si abbandona a dolci e tristi sogni. Un motivo di violini e di viole, di seste parallele in ricamo, stabilisce un'atmosfera leggera, propizia al sogno, poi questo motivo si stabilizza in una formula d'accompagnamento e un flauto, un oboe e un clarinetto fanno sentire *dolcissimo* il tema della cabaletta di Simone nel sua grande duetto con Amelia (atti I es. 14). Curioso dettaglio: la formula cadenziale è quella che Verdi aveva scritto nel duetto del 1857; egli l'ha corretta nel 181 nel duetto ma non in questo passaggio.

Alcuni soprassalti dell'orchestra annunciano l'arrivo di Gabriele che esce dal nascondiglio dove l'aveva nascosto Amelia e su una ripresa del sogno di Simone, contempla la sua futura vittima, assassina del padre. Poi tutto procede molto rapidamente. Amelia interviene a tempo, la metrica cambia e l'orchestra lancia un breve *tempo d'attacco* in mi min., portato con il bilanciamento del decasillabo. Simone si sveglia, offre il suo petto senza difesa poi, sempre su un movimento rapido di terzine, promette crudeli supplizi ad Adorno se egli non rivela chi l'ha introdotto nella stanza. Ci si dirige allora verso l'andante in mi bem. min. e magg., il più bel passaggio di tutto questo episodio.

È caro perché, come nei migliori ensemble di Verdi ogni personaggio ha una situazione e uno stile vocale che gli sono propri. Adorno capirà il suo malinteso e, prostrato, dopo aver domandato perdono ad Amelia (*a1*) si volta verso il doge (*a2* e *b6* sol bem. magg., e ritorno alla tonalità iniziale) dal quale non si aspetta alcuna indulgenza;; la sua linea di canto, più animata che nel 1857, cita la frase che proferiva nel suo duetto con Amelia: «*Dammi la vita*» qui diventa «*Dammi la morte*»:

Andante sostenuto ♩ = 48

Gabriele

Dam - mi la mor - te, dam - mi la mor - te; il ci - glio a te non o - so, il ci - glio a te non o - so al - zar, non o - so al - zar.

Exemple 21.

Il doge, una volta di più è perplesso sull'atteggiamento da tenere: punire o perdonare? Poi si sposta lentamente verso il perdono. Amelia non può che intercedere per il suo amante e lo fa in uno stile semplice e affettuoso, meno mobile che nella versione originale. Lo stato di spirito del doge – che è perfettamente nella linea della sua condotta magnanima del primo atto – è ammirevolmente riassunta in una frase propria dell'ultima versione e da quella fortemente messa in risalto:

Andante sostenuto ♩ = 48

Doge

sia d'a - mis - tan - ze i - ta - li - che il - mio se - pol - cro al - tar,

Exemple 22

Questa speranza che la sua tomba sigilli l'unione di tutti gli italiani ha qualcosa di profetico (poiché la morte è più vicina di quanto non immagini) e di patetico perché è un appello a una concordia che, anche alla fine dell'opera, rimane incerta; la frase musicale è ambigua poiché, con il suo movimento discendente per gradi congiunti e il suo ritmo puntato, essa è anche molto vicina a quella che commenta l'amarezza dell'acqua che bevono i potenti, altrimenti detta del momento in cui Simone beve la morte («*Perfin l'acqua del fonte*»). Questo movimento termina con una graziosa e serena coda che lascia sperare in un ravvicinamento della fazioni nemiche.

La fine dell'atto corrisponde nei fatti al finale che si limita a una sommossa. Come per smentire i propositi di pace e la volontà sacrificale di Simone, si sente in lontananza un coro *a cappella*; riprende un tema il cui avvio è praticamente identico al tema dei violini che annuncia la sommossa alla fine del primo atto (sol la bem. fa sol mi bem.) e questa rassomiglianza è logica poiché si tratta ancora una volta di una rivolta. Ma questa volta ci sono i Guelfi (i patrizi) e non il popolo. Il coro ripete instancabilmente, con la monotonia di un coro di guerra, i suoi appelli all'odio.

La rivolta costringerà Adorno a prendere partito in modo concreto: sullo sfondo del coro (che non smette di cantare fino alla fine), Simone invita il giovanotto a raggiungere il suo campo, mentre questi confessa che non sarebbe più capace di combattere contro il padre della sua amata. Simone lo incarica allora di una missione pacificatrice.

Fatica sprecata, e l'inizio dell'atto seguente ci farà capire, molto chiaramente nella versione originale, più discretamente in quella del 1881, che Simone ha trionfato e che i Guelfi sono stati battuti e che dunque la battaglia non si era potuta evitare. Nondimeno, il finale termina per i tre protagonisti su una nota di speranza: il matrimonio fra Gabriele e Amelia, forse la conciliazione nazionale per Simone.

ATTO TERZO

Con l'ultimo atto, torniamo ai livelli più alti della partitura, quelli del prologo e di gran parte del primo atto. I giochi son fatti, poiché sappiamo che Simone dovrà morire e un grande crescendo di emozioni ci deve condurre fino al finale, l'apoteosi funebre del doge.

Preludio e Coro

La vittoria del doge sugli insorti è affermata in modo molto più discreto nel 1881 che nel 1857, dove dava luogo a un inno trionfalistico e a un arrivo non meno trionfalistico del doge: la spada in mano, egli chiede ai senatori di fare giustizia (punire i colpevoli) e decide di condurre Adorno all'altare per compensarlo del suo atteggiamento (egli ha chiaramente preso le parti del doge). Boito decide di mettere una sordina a questa vittoria per ragioni di verisimiglianza. Il doge è già

indebolito dal veleno, che agisce lentamente. Ma questo motivo ne nasconde uno più simbolico: se lo spirito della concordia è il motore dell'azione del doge, allora non è la sua tracotanza guerriera che occorre mostrare ma la sua clemenza.

Il “preludio” del terzo atto si salda perfettamente alla fine del secondo atto riprendendo sull'orchestra il piccolo motivo bellicoso che cantano gli insorti. L'inno guerriero si riduce a tre brevi esclamazioni, il minimo indispensabile per farci comprendere da quale parte penda la bilancia. Poi un capitano della guardia libera il capo degli insorti Fiesco, con questo confermando la disfatta dei “guelfi”. Questo dettaglio proprio dell'ultima versione ha un doppio senso: non è verosimile che il nemico giurato di Simone possa muoversi liberamente nel suo palazzo (questo è il caso della versione originale) se non è stato liberato da una sorta di amnistia generale per gli insorti. Di questo gesto tuttavia, si mostra ancora una volta la volontà di conciliazione del vincitore.

La scena che segue è ugualmente nuova: Paolo, doppiamente traditore, si è associato ai ribelli, e il doge non gli ha accordato il suo perdono. Poco gli importa, perché si è già vendicato avendo avvelenato il doge (dettaglio conosciuto solo dagli spettatori, fino a questo momento) quando in precedenza aveva organizzato il rapimento di Amelia. Fiesco è ora perfettamente al corrente, ciò che eviterà inutili fraintendimenti quando rivedrà il doge. Questa scena esisteva già nel 1857 ma diciamo, per non rientrare nei dettagli, era molto confusa e Fiesco non vi faceva una bella figura (su questo punto, come su altri, il libretto del 1857 era più vicino all'originale spagnolo). Ora è essenziale che lo spettatore faccia nettamente la differenza fra l'avversario leale (Fiesco) e il subdolo traditore.

Quello che rende prezioso questo nuovo sviluppo sono i tocchi che completano il ritratto di Paolo: una superba frase in do min sottolineata dalle viole, violoncelli e contrabbassi, lunga e sinuosa:

Meno mosso $\text{♩} = 88$

Paolo

Il mio de - mo - nio mi cac - ciò fra

Vi. I + 1 Tp. + 1 Tb. + Cors

marcato

Alt. + Vlc. + Fg.

Paolo

l'ar - mi dei ri - vol -

Paolo

to - si e là fui còl - to :

Exemple 23

Abbiamo parlato dell'ombra di Iago a proposito di Paolo, ma occorre anche sottolineare la differenza fra i due personaggi. Iago canta poco, salvo che in situazioni molto particolari, dove gioca un ruolo; quanto al Credo, esso è essenzialmente declamatorio. Qui al contrario, Verdi vuole creare una specie di lirismo nero, sinistro. L'evocazione del veleno fa risorgere nel fagotto il motivo di tre note che abbiamo già sentito nel finale del primo atto e nel monologo di Paolo all'inizio del secondo atto (affidato a un clarinetto basso). Un solenne bilanciamento tonico-dominante sotto un pedale alto di dominante (un corno) commenta la prossima morte del doge.

Qui prende luogo un coro nuziale, identico a quello del 1857, ma utilizzato qui come fondo sonoro, come contrasto alla nerezza dell'anima di Paolo: commenta le nozze di Amelia e di Adorno e richiama a Paolo la fanciulla che aveva tentato di rapire. Apprendendo questo nuovo misfatto, malgrado un sussulto di collera, Fiesco lo lascia partire fra le guardie, perché non merita che la scure del boia: Fiesco lo dice nel linguaggio sovente prezioso di Boito che rende certe espressioni un po' ridicole o difficilmente comprensibili. Abbiamo detto che la tradizione rimpiazzò «*L'eremita di Sorge*» con *Francesco Petrarca*, o «*M'ardon le fauci*» con «*M'ardon le labbra*», per significare che il veleno secca la bocca di Simone. Nell'*Otello* Verdi avrà qualche volta l'occasione, non senza umorismo, di punzecchiare il suo librettista per il suo oscuro preziosismo.

L'episodio si conclude con la ripresa della grande frase di Paolo (es. 23) brutalmente interrotta da una cadenza evitata e, su dei tremoli degli archi, Fiesco si smarca una volta di più da Paolo del quale riprova profondamente i metodi sleali. Improvvisamente vede il doge: egli sa che è vicino il momento in cui si troveranno ancora faccia a faccia gli avversari come nel prologo. Un'aggiunta del 1881 ha come scopo quello di rinforzare l'atmosfera notturna di questa fine d'atto (il prologo già si svolgeva di notte): in effetti siamo di sera ma la notte è illuminata dalle fiaccole della folla in festa. Annunciato dal suono di 4 corni e poi di 4 trombe sulla scena, un araldo ordina lo spegnimento dei fuochi. È il procedimento inverso di quello del prologo che comincia la notte ma si conclude con l'arrivo dei partigiani di Simone portanti fiaccole. La giustificazione qui è il rispetto per i morti della battaglia: sempre la discrezione del vincitore.

Scena e duetto

A partire da questo punto, le due partiture sono molto simili, eccezion fatta per qualche minima correzione, soprattutto nell'ensemble finale. Simone entra e si sentono dei gruppi di tre terze e seste parallele in movimento cromatico, figura ripetuta tre volte sul pedale di mi poi fa poi fa diesis (tromboni e fagotti). Julian Budden nota giustamente che queste tre note, quando sono ascendenti, sono l'inversione delle tre note discendenti che abbiamo segnalato più volte a proposito di Paolo, e particolarmente nella scena appena conclusa: nei due casi, essi evocano il veleno e qui il parallelismo degli accordi suggerisce la sua lenta diffusione nel corpo del doge.

Il malessere del doge lo induce a cercare il fresco della brezza marina. I tremoli degli archi che seguono la voce, realizzati da legni e violoncelli su una rapida oscillazione delle viole e un trillo del flauto, ricreano un clima marino. La linea di canto procede più spesso per gradi congiunti, come spesso in questa opera, in uno stile di conversazione lirica, che abbiamo già evocato a proposito di Amelia e che trova la sua espressione più perfetta nell'*Otello*. Risposta del pastore alla pastora, nel caso risposta alla "melodia continua" wagneriana, questo registro di conversazione lirica concilia le esigenze di un rinnovamento del canto e la fedeltà alla tradizione italiana che privilegia l'espressione delle passioni.

Questo saluto al mare ha anche una giustificazione pratica poiché Simone cerca, arso dal veleno, di rinfrescarsi, ma è anche un'ultima evocazione di questo polo di libertà (ricordo delle glorie e dell'estasi) che fa contrasto con il clima di odio diffuso nella città. Presso il doge spagnolo, come abbiamo detto, il ricordo del mare è indissociabile da una lassitudine del potere qualificata di «brillante martirio» (III,2). Fare un posto a questo tema avrebbe significato, per Verdi e Piave, diminuire l'esemplarità politica di Simone. Il mare quindi qui non è che il simbolo di un'altra vita più piena.

Il ritorno di Fiesco ha qualche cosa di sepolcrale (bilanciamento dell'orchestra fra tonica do e dominante, con sensibile abbassata). Il duetto che segue non è veramente ortodosso ma è articolato in un certo numero di sezioni in modo molto chiaro. Le due prime, in mi bem. magg. poi in re min., che attribuiscono l'iniziativa melodica a Fiesco (è del resto il personaggio dominante del duetto) affascinano per l'immagine che esse danno a quest'ultimo. Un personaggio statuario che non ha cambiato di un pollice dal prologo, murato nel suo rancore, implacabile giustiziere, orgogliosamente convinto del suo buon diritto e persuaso che Dio sostiene la sua causa. Come sa che Simone è moribondo, questa aggressione non può essere una promessa di vendetta, ma lo sfogo di un odio granitico lungamente contenuto. A questo stadio, come fare di Fiesco un personaggio autobiografico poiché ha qualche cosa di derisorio in questa tenacia, in questa pretesa di essere l'incarnazione vivente della punizione divina.

Pertanto Verdi lo tratta con grande nobiltà, gli accorda un statura di capo: su

accordi ripetuti dei violini e viole, la voce, raddoppiata dal flauto, oboe clarinetto, fagotto, trombone, discende maestosamente dalla tonica alla dominante, o dalla dominante alla tonica.

Largo ♩ = 60
Fiesco (+ Hb. + Cl. + Fl. + Fg.)

Del - le fa - ci fes - tan - ti al bar -
lu - me ci - fre ar - ca - ne, fu - ne - bri ve - dra - i...

Exemple 24

E il trionfo tardivo di Fiesco esplode con violenti accordi ripetuti sulla parola «morrai». Il tono arcaico di questa violenta invettiva può sfuggire allo spettatore?

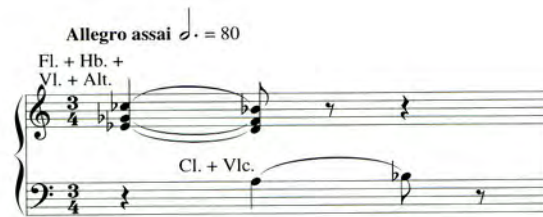
Molto sorpreso, con un breve passaggio trattato in “scena” su un movimento a scatti di tutta l’orchestra, il doge cerca di riconoscere il mistero di questa voce: è Fiesco! E Fiesco lo conferma non senza una certa enfasi retorica. Occorre la buona volontà credula dello spettatore d’opera per ammettere che Simone non sia mai stato informato della presenza a Genova di questo aristocratico ribattezzato Andrea, quando Paolo da sempre ne era al corrente.

Le seconda sezione in re min./magg. ci mostra non più l’austera maestà del giustiziere ma la violenza vendicativa del patrizio. Con rapide terzine discendenti cromaticamente e la voce, inchiodata a un’inflessibile la, fa rivivere fantasmi richiamati da un lontano passato. Timidamente (su una concatenazione di accordi in re magg., un flauto pizzica modestamente qualche nota), Simone cerca di farsi capire e non vi riesce prima della ripresa da parte di Fiesco delle sue couplet vendicatorie. L’evocazione di un “angelo” (è così che il vecchio patrizio chiamava sua figlia Maria) fa uscire Fiesco dal suo sfogo nevrotico: «Che dici?»

Nella sezione successiva che ha l’andamento di un *tempo di mezzo*, su una formula melodica e armonica trattata in progressione cromatica e sfociata in una progressione di accordi che, senza comportare una originalità armonica peculiare, danno un grande sentimento di ampiezza lirica, Simone rivela che Amelia è la figlia di Maria Boccanegra e fulmina Fiesco. Qui ancora, la credibilità dello spettatore è sollecitata: come spiegare che Amelia, la pupilla di Fiesco, che racconta la sua vita al primo venuto (il doge), non l’abbia mai raccontata al suo protettore che la conosce da così tanto tempo!

Poco importa, l’essenziale è che il vecchio abbia ricevuto un colpo di mazza sulla testa (un accordo *fortissimo* di tutta l’orchestra). Una reptazione cromatica di accordi di terze e seste commenta la costernazione del padre di Maria, che conclude su una verità verdiana per eccellenza: la verità esplode sempre troppo tardi. L’emozione che lo stringe allora (Simone constata che egli sta piangendo)

è soprattutto descritta dall'orchestra attraverso un movimento cromaticamente ascendente e poi discendente mezzo tono sopra (violoncelli, clarinetti) contrastato con accordi (violini, viole, flauto oboe) sul semitono discendente.



Exemple 25

Questa concatenazione di semitoni superiori e inferiori (ogni volta in appoggiatura) fanno sorgere delle dissonanze tanto più espressive, dato che Verdi le usa raramente (la-si bem., si-do, do diesis-re, etc.) e la formula ripetuta 27 volte assume progressivamente un andamento cadenziale che ci conduce alla tonalità di mi bem. min., tonalità del *largo* che segue.

Questa sezione lenta comincia con uno degli *ariosi* più commoventi del basso che Verdi abbia scritto: una corazza di odio e di rancore si è sbriciolata e non restano che il dolore e l'amarezza. Questo Fiesco che finiva per irritarci per la sua tracotanza crolla, ma sempre con sovrana dignità, e suscita la nostra compassione. Pertanto questo passaggio è di una semplicità belliniana che sfida l'analisi: l'accompagnamento in arpeggi di violino mentre i violoncelli e i contrabbassi danno il basso, è classico. Si noterà l'inflexione discendente del basso (I, VI, V; I, VII, VI, II etc...) come in una successione di formule cadenziali. È d'altronde un elemento del colore melodico del *Simon* che questo andamento volentieri discendente nei momenti che si collegano all'asse centrale del dramma. Si noterà ugualmente il controcanto del flauto e del clarinetto su un semi-tono, e soprattutto l'ampiezza della frase che avanza senza ritorni per gruppi di due battute.

La risposta di Simone riparte dal semitono la-si bem. che si sente già in controcanto nella melodia di Fiesco, e questi semi-toni successivi (ripresi dagli archi e dai fiati) mimano lo slancio di un uomo che ha perdonato dopo molto tempo e vuole stringere l'avversario sul suo cuore. Poco a poco le voci si ricongiungono in un passaggio *a due* in cui ciascuna voce riprende la stessa cellula (una terzina in ricamo issantesi su una nota superiore) e la musica più che il testo concretizzano la riunione di questi due spiriti da così lungo tempo separati.

La conclusione di questo duetto, che è anche una transizione verso la fase finale dell'opera, permette a Fiesco di rivelare a Simone che è stato avvelenato. Curiosamente Simone non mostra alcuna sorpresa, come se l'avesse già compreso e fosse preparato al grande viaggio. L'allusione alla morte giustifica l'utilizzazione di un ritmo sempre funebre (due biscrome e una croma). Se la presentazione ritmica è specifica, si ritrova l'importanza del semitono (archi gravi, fagotti, tromboni) che domina tutta questa sezione, e dei concatenamenti armonici pressoché identici a quelli del canto di Fiesco (la linea del basso Mi bem., re bem., do bem., fa, si bem.

si ritrovano nei due casi). L'ultima frase che l'orchestra suona mentre Amelia e Gabriele e il coro entrano in scena, è improntata alla linea melodica di Simone nella sezione che precede. Allora comincia il finale.

Scena finale

Alcune spiegazioni sono necessarie prima che cominci il *concertato*: esse sono molto rapidamente date ma un pedale sul do che alterna con una successione di accordi di settime diminuita e si risolve su un re bem, nel momento in cui Simone ci parla della sua ultima ora, lascia aleggiare una minaccia. Sia quello che sia, tutto viene rapidamente detto e gli spiriti sono maturi per il finale propriamente detto.

Contrariamente a ciò che avviene nel Finale I dove tutti seguono la loro piccola idea, qui i personaggi commentano, ognuno a proprio modo, l'agonia del doge. Come dentro i migliori ensemble del compositore, ogni personaggio ha un suo stile vocale che si manifesta con chiarezza prima che tutte le voci si uniscano in una sezione di assieme. Per Simone, i violini divisi e le viole, tutti con sordina, accompagnano con accordi diafani la benedizione che il doge accorda ai due giovani sposi, con quel tono semplice, affettuoso ma sempre un po' doloroso che lo caratterizza fin dall'inizio dell'opera. Molto più tradizionali come forme di accompagnamento, gli arpeggi puntati sullo sfondo di tremoli per Amalia e gli accordi alternati per Gabriele, ci dicono che la reazione dei due giovani è prevedibile: una pietosa sollecitudine. La vera risposta a Simone ci viene da Fiesco, sotto forma di una morale amara nella quale si può vedere il riflesso del pessimismo di Verdi e non la semplice reazione a una triste conclusione: «*Ogni letizia in terra è menzognero incanto*»! Egli enuncia questo assioma solo, con la sua voce marmorea, su un sol (dominante di do min.) dinamizzato dalle sestine dei violoncelli, viole e fagotti, e lo scandisce con un doppio ricamo ripreso da Amelia e Gabriele.

Seguendo uno svolgimento tipico del finale all'italiana (si pensi per esempio al finale II della *Traviata*), le voci si inoltrano verso una sezione d'insieme ripresa due volte (10+10 battute) nella quale la progressione emotiva, la dinamica musicale la trascinano sulla caratterizzazione di ogni individuo: Amelia domina e fornisce la struttura melodica dell'insieme (a) con una discesa cromatica in controtempo, partita dal la bem. poi dal si bem. acuto (è raddoppiata dall'oboe e dal clarinetto). Una terzina (b), ricamo attorno alla dominante della tonalità principale la bem. magg., fornisce la cellula ritmica che permetterà il crescendo ed è ripresa in incisi vocali da Fiesco e il coro (e nell'orchestra da fagotti, viole, violoncelli, contrabbassi):

Andante sostenuto assai $\text{♩} = 62$
piangente

Amelia

Ah !

Fiesco
(+ Alt. + Vlc.
+ Cb. + Fg.)

O - gni le - ti - zia,

Amelia

no, no, non mor - rai

Exemples 26 a et b.

Trattata in crescendo questa terzina conduce a una sonora nona di dominante, che si placa in pianissimo sulla tonica.

Alla ripresa, al posto di condurre alla tonica (poi a una coda), la dominante si fissa su un accordo di settima diminuita che mette così bruscamente fine all'insieme concertante. Simone esprime le sue ultime volontà: che la corona dogale cinga la fronte di Gabriele: poi su una ripresa parziale del suo intervento vocale nella prima parte del finale (con la stessa disposizione strumentale che abbiamo descritto sopra), egli muore mormorando il nome della figlia. L'orchestra si immobilizza su una quinta vuota nell'acuto dello spazio sonoro e Fiesco proclama l'avvento del nuovo doge.

Una breve protesta della folla ammassata davanti al palazzo (la voce ci proviene dalle finestre) si trasforma ben presto in preghiera all'annuncio della morte del doge. Si ritrova solennemente scandita la quinta vuota la bem.-mi bem., ma un ricamo sulla VI min. (fa bem.) – ancora una volta un semitono – aggiunge una nota di sofferenza all'austerità di questa quinta vuota. Emozionato da questa morte, lo spettatore si chiede se il sacrificio di Simone, vittima espiatoria di un clima di discordia del quale è stato testimone lungo tutta l'opera, servirà a qualche cosa, e se il nuovo doge, Gabriele Adorno, un patrizio sposato alla figlia di un plebeo e una patrizia saprà ottenere la pace che Simone ha invano sognato.