

Luigi Belloni

«Doge Simon?... m'arde l'inferno in petto!...»

'Classico sommerso' in *Simon Boccanegra*?  
Un'ipotesi di lettura\*

**ABSTRACT:** The first edition of *Simon Boccanegra* was performed in 1857 and had a deep makeover in 1881. As known, the libretto comes back to Gutiérrez drama, but in Koeln Verdi could see the performance of Schiller's *Fiesko*. Why not suppose that he got from *Fiesko* some influence concerning the rise and fall of power? Does his music focus on some remains of classical culture? Both the hypothesis are suggested.

**KEYWORDS:** *stasis*; *ethos*; *pathos*; characters and landscape's colour.

Studiando il *Simon Boccanegra* nella versione in uso oggi, ci si accorge di uno squilibrio stilistico. Cioè il diverso tempo delle due versioni che interferisce con i suoi segni... Nell'opera, dunque, la delineazione d'una voce sua, d'una forma espressiva isolata, non avvicinabile ad altra. Fu visto il lato debole del *Boccanegra* in questo. Preferisco (...) considerarlo proprio l'accento maggiore, la tinta individua: per le luci, o voci, o movimenti che prendono singolarità dallo squilibrio, dal contrasto arido e stridente fra due stili diversi. Penserei a un saggio: *Lo squilibrio stilistico dei «Boccanegra» come categoria del valore*.

Gianandrea Gavazzeni

## 1. Opera e dramma

«Ecco cosa doveva farmi Piave!».

Significativa l'esclamazione attribuita a Verdi quando, trovandosi a Colonia nel 1875, avrebbe voluto assistere ad una rappresentazione del *Fiesko*, l'opera giovanile di Schiller che nel 1857 non fu utilizzata per il primo testo di *Simon Boccanegra*. Com'è noto, Verdi e Francesco Maria Piave avevano invece attinto al dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez – l'autore a suo tempo fruito

\* Un pensiero di gratitudine ad Alberto Cavarzere, Leo Nucci, Maria Pia Pattoni.

da Verdi e Salvatore Cammarano per il libretto de *Il Trovatore*<sup>1</sup>. Ma l'episodio, riferito da Folchetto nel suo *Poscritto alla Vita aneddotica* del Pougin<sup>2</sup>, sarebbe altamente indicativo anche per altre ragioni, che già in quell'anno potrebbero aver indotto Verdi a riflettere sulla 'necessità' di rivedere parole e musica del suo primo *Simone*, onde rimediare al «fiasco» del 1857<sup>3</sup>: l'avrebbero colpito, nella *performance* schilleriana, «il contrasto del dramma che si svolge davanti alla ribalta e la rivolta che rumoreggia nella piazza, fuori della scena, e le forma il fondo...». E così, nonostante una successiva smentita di Verdi (in difesa della revisione di Boito)<sup>4</sup>, senza esserne palesemente 'fonte', *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua. Ein republikanisches Trauerspiel* sembra aleggiare sulla tinta scenica del nuovo *Simone*<sup>5</sup>... Come, d'altra parte, suonerebbe congruente all'intera opera verdiana la citazione da Sallustio che Schiller volle *in exergo* già alla prima edizione del 1783<sup>6</sup>: *Nam id facinus imprimis ego memorabile existimo, sceleris atque periculi novitate* (Sallust. *Catil.* 4)<sup>7</sup>. Soprattutto, al fine di trarre dalle sue fonti un dramma, un'azione scenicamente verisimile, quale dovrebbe essere il compito del poeta tragico, volto ad elevare in una sfera superiore l'evento giudicato casuale, «sospeso per aria»<sup>8</sup>. Una cura nel garantire l'effetto sul pubblico che già lascia presagire idee sviluppate più tardi da Schiller, quan-

<sup>1</sup> Sulla 'distanza' che Verdi prende da Gutiérrez, imprimendo una sensibilità propria della cultura romantica sia ai personaggi sia alle masse popolari cfr., e.g., Gala 2010. Sul rapporto fra il libretto di Piave e il dramma di Gutiérrez vd. la bibliografia *ivi*, p. 90 n. 3. Cfr. inoltre Díaz Larios 1989, pp. xxv-xxxiii.

<sup>2</sup> Pougin 1881, p. 161. 'Folchetto' è pseudonimo di Jacopo Caponi. Sul fondamento della notizia cfr. Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, p. 69 n. 4. Fra l'altro, su proposta di Giulio Ricordi, Verdi rivide in bozze la traduzione di Folchetto, accettando l'aggiunta delle necessarie rettifiche e di un nuovo capitolo: cfr. soprattutto, *ivi*, pp. 23-25, la lettera a Verdi di Giulio Ricordi (Milano, 10 Febbrajo 1880).

<sup>3</sup> Cfr. Cesari, Luzio, Scherillo 1913, CLXIX, p. 553: «Due settimane dopo l'andata in scena, alla Maffei che sembrava avesse creduto in un successo dichiarava: '...Il Boccanegra ha fatto a Venezia un fiasco altrettanto grande che quello della Traviata. Credevo d'aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato'».

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 560 n. 1. Lettera di Verdi alla Negroni Prati del 1 agosto 1881: «...Io sentii è vero il *Fieschi* in tedesco a Cologne, ma non poteva suggerirmi nulla pel Boccanegra fatto or ora alla Scala. Quest'opera è tratta da un dramma spagnuolo di Gutiérrez (*sic!*), e Boito ha fatto le ultime modificazioni».

<sup>5</sup> Si interroga su una tale eventualità anche Unfer Lukoschik 2004, p. 254. Cfr., inoltre, Tiezzi 2010, p. 116. Vd. anche *infra*.

<sup>6</sup> Facendo propri i suggerimenti dell'Intendente di Mannheim, Barone Heribert von Dalberg, già nello stesso anno, dopo una prima revisione ritenuta insoddisfacente, Schiller attese ad una seconda redazione del dramma, andata poi in scena a Bonn, quindi ad un terzo rifacimento (1784), per la definitiva rappresentazione a Mannheim: cfr. Kluge 1988, pp. 1159-1215.

<sup>7</sup> «Infatti io credo che questa impresa soprattutto sia degna di ricordo per la singolarità del crimine e del rischio».

<sup>8</sup> Dal testo premesso da Schiller al dramma: «Höhere Geister sehen die zarten Spinneweben einer Tat durch die ganze Dehnung des Weltsystems laufen, und vielleicht an die entlegensten

do, dagli anni '90 in poi, teorizzò nei saggi sulla tragedia le idee maturate nei suoi corsi di Storia a Jena, sino a dar loro compimento nell'importante scritto *Vom Erhabenen*<sup>9</sup>. Ma se volessimo, come fece Verdi, anche solo *vedere* l'azione scenica del *Fiesko*<sup>10</sup>, non potremmo esimerci dall'avvertire, classicamente, alcuni 'spunti' condivisi dalla tradizione antica, verisimilmente confluiti nel filone teatrale europeo, e soprattutto in autori quali Shakespeare e Schiller, che rimangono 'padri' insostituibili dell'opera verdiana, con tutto il loro bagaglio di un patrimonio secolare. Magari, senza fruire di un avallo esplicito, pertanto sprovvisto dell'onere della prova, e tuttavia parte di un substrato, di un 'sommerso', che una *performance* (ancor più se musicale!) può essere in grado di rievocare: quasi per una congenita, irrinunciabile inerzia<sup>11</sup>.

## 2. Doge e tyrannos

Se ci provassimo ad appurare la 'consistenza' di tale ipotesi, ecco, nel *Simone*, il rilievo di una *stasis* che nella Genova del XIV secolo anima sullo sfondo l'intero *fieri* del dramma, plasmando personaggi nella tinta e nella parola scenica cui Verdi adeguò poi la sua musica<sup>12</sup>. Una *stasis* di cui si intessono le fila dell'ordito, in origine dramma familiare, ma poi, in quanto tale, destinato ad investire le sorti di una città intera<sup>13</sup>; simile pertanto a «drammi di famiglia» che in numerosi *mythoi* antichi<sup>14</sup> hanno condizionato la Storia (vera) delle singole *poleis* ed il formarsi della loro identità<sup>15</sup>; che sovente, in quanto *stasis*, si è realizzata nella storia di singoli *tyrannoi*, generati spesso da oligarchie<sup>16</sup> ed

Grenzen der Zukunft und Vergangenheit anhängen – wo der Mensch nichts, als das in freien Lüften schwebende Faktum sieht» (Kluge, *ivi*, p. 317). Vd. inoltre Koopmann 2011<sup>2</sup> a.

<sup>9</sup> Cfr. Pinna 1996, pp. 13-29. Vd. anche Ponti 1990, pp. V-IX.

<sup>10</sup> Folchetto, *ivi*: «Dico vedere, e non udire perché Verdi non comprende il tedesco».

<sup>11</sup> A titolo esemplificativo, si veda Dahlhaus 1986, pp. 281-308, ed anche i contributi in Mordegli 2012.

<sup>12</sup> Sui due concetti fondamentali per Verdi ricordo, *e.g.*, de Van 1990; Mula 1999, pp. 111-161, e gli esempi addotti in Gavazzeni 1974, pp. 167-182. Sul nesso parola-musica nell'età romantica vd. anche De Simone 1859.

<sup>13</sup> Cfr. Tiezzi 2010, p. 115: «Amore e morte che si espandono al di là delle storie individuali, e dello spazio e del tempo, fino a coinvolgere famiglie, gruppi sociali, la patria, le generazioni. In questo l'opera ha qualcosa di antico, di sofocleo, sa di *gbenos* cupo».

<sup>14</sup> Ricordo Herington 1985, pp. 58-76, 125-160. Cfr. inoltre Avezzù 2003.

<sup>15</sup> Cfr., in genere, Gehrcke 1997. Vd. anche Andò 2011 e Centanni 2011.

<sup>16</sup> Vd., *e.g.*, in Hdt. III 82, 3, il parere di Dario nel famoso dibattito sulle forme di governo: «...αὐτὸς γὰρ ἕκαστος βουλόμενος κορυφαῖος εἶναι γνώμησιν τε νικᾶν ἐς ἔχθρα μεγάλα ἀλλήλοισι ἀπικνεύονται, ἐξ ὧν στάσις ἐγγίνονται... («... infatti, poiché ciascuno vuole essere primo e far sì che le proprie idee prevalgano, giungono ad odiarsi grandemente l'un l'altro, e da questo sorgono le sedizioni...»). Ricordo anche Theogn. 51-52 «...ἐκ τῶν γὰρ στάσις τε καὶ ἔμφυλοι φόνου ἀνδρῶν / μούναρχοί τε· πόλει μήποτε τῆδε ἄδοι («...di qui infatti vengono discordie

esito di sconvolgimenti sociali sempre più ampi; ma anche segno di conflitti inesausti all'interno di una stirpe, nei quali responsabilità individuali ed evento hanno generato dilemmi insolubili, travolgendo ogni possibile «decisione»<sup>17</sup>. A tutto questo, ai paradigmatici dilemmi di un Agamennone, di un Pelasgo – è ben noto – lo spazio scenico del teatro classico ha dato la voce di un genere letterario «nuovo», nel quale la *stasis* ed i suoi protagonisti hanno un ruolo determinante, coinvolgendo il pubblico nel loro *pathos* fino ad una «risoluzione» promossa dall'effetto catartico<sup>18</sup>. Basti pensare alla στάσις che la sinistra profezia di Cassandra vede come «insaziabile Discordia» incombente sulla stirpe degli Atridi (Aesch. Ag. 1117 ss.)<sup>19</sup>, fautrice dell'assassinio di Agamennone, nonché del Colpo di Stato che lo origina, dilagando dall'*oikos* nello spazio di una ben più vasta realtà<sup>20</sup>. Ed è una στάσει νοσοῦσα πόλις – «una città ammalata di discordia» – la Tebe che permette a Lico – il «lupo», per Eracle restauratore della legalità – di farsi *tyrannos* dopo aver ucciso Creonte (Eur. Herc. 33-34), infierendo su una città provata da lotte intestine<sup>21</sup> con un comportamento riprovevole, deplorato dal Corifeo con parole che evidenziano il 'distacco' insanabile fra città e *tyrannos* (vv. 272-273 ἐν αἷς σὺ χαίρεις· οὐ γὰρ εὐφρονεῖ πόλις / στάσει νοσοῦσα καὶ κακοῖς βουλευμάσιν)<sup>22</sup>. Ed ancora, ai fini del nostro discorso, si badi allo «sconvolgimento» che la stirpe dei Labdacidi, nell'*Antigone*, provoca a Tebe, ove uno στρατηγός (v. 8), «parente stretto» (v. 173) di sovrani già periti nel corso di lotte intestine, penserebbe di «raddrizzare» la città (v. 178), di ricomporre la discordia in un γένος dilaniato da contrasti ancestrali. Si addensano nella *rhesis* di Creonte (vv. 161 ss.) sinonimi afferenti alla *stasis* appena spentasi in Tebe, degenerata addirittura nel μῖασμα fratricida (v. 172), ed il ruolo dello στρατηγός – mai denominato βασιλεύς nella tragedia – potrebbe essere significativo per noi se pensiamo che, con l'imporre il suo κήρυγμα (v. 7), egli finisce per svuotare il potere di cui è legalmente investito, 'divenendo' un *tyrannos* nefasto per quella città che vorrebbe salvare, preservandola da ulteriori torbidi...<sup>23</sup> Un percorso nettamente inverso a quello del Simone verdiano, che, eletto Doge, lo sarà in maniera particolarissima, e riuscirà a rappacificare

civili e sangue sparso all'interno di una stirpe, ed i monarchi; eventi mai graditi a questa città!»). Ed è appena il caso di menzionare le celeberrime immagini alcaiche: fr. 130 b, 11-12 e 208 a, 1 V.

<sup>17</sup> Cfr. Lesky 1966.

<sup>18</sup> Vd., e.g., Lanza 1977, pp. 33-64.

<sup>19</sup> Sul difficile passo cfr. Medda 2017, pp. 172-174.

<sup>20</sup> Vd. anche Basta Donzelli 2002.

<sup>21</sup> Cfr. anche i vv. 542-543, su cui Bond 1981, p. 203.

<sup>22</sup> «Di questo tu ti compiacci; sicuramente non ne è lieta una città affetta da discordia e da male decisioni». Sul passo cfr. Lanza, *ivi*, pp. 114-116.

<sup>23</sup> Vd. soprattutto Funke 1966; Podlecki 1966; Griffith 1999, pp. 48-66.

le fazioni rinunciando a qualsiasi tentazione tirannica, sensibile ai dissidi familiari e di Stato, che la sua 'rinunzia' in favore di Gabriele Adorno cercherà in ogni modo di sanare a beneficio della città. Proprio perché, a differenza di Creonte e di altri *tyrannoi*, Simone, soprattutto nel rifacimento dell'opera, ha un suo 'divenire'<sup>24</sup>; si evolve in conseguenza degli eventi, familiari e non, evita di rinchiudersi in un isolamento preventivo, non ambisce ad essere l'*Uno* contrapposto ai 'sudditi' quale sarebbe un antico monarca orientale<sup>25</sup>, ed infine si riconcilia con la parte avversa sacrificando se stesso ed il proprio potere; rifugge pertanto da quell'immobilismo che è connaturato alla figura del *tyrannos* antico e, per usare termini sofoclei, lo renderebbe ideale Signore di un deserto<sup>26</sup> – l'unico luogo ove una *potestas* priva di *auctoritas*, di un rapporto con gli 'altri' che le conferirebbe il necessario prestigio, potrebbe attuarsi senza traumi. Sostanzialmente, l'esito non muta, sono i caratteri dei personaggi a cambiare, proprio nelle loro 'chiusure' od 'aperture' promuovendo un analogo Finale tragico. Si pensi, ancora, al *divenire* che il *tyrannos* Edipo, nella tragedia più antica, si rifiuta di percorrere nella sua *polis*<sup>27</sup>, quindi alla lenta, sofferta *metanoia* che lo condurrà all'approdo *metafisico* di Colono...

È, questo, un accenno alle trame del Teatro classico di assoluta semplicità, in quanto vorrebbe sottintendere un *iter* reso possibile a Verdi dai mezzi di cui disponeva, più o meno latenti nei testi a lui 'consentiti': una cultura «finta semplice», fondata sui testi della letteratura europea<sup>28</sup>; soprattutto, nell'ambito della produzione teatrale, su quella di Shakespeare e di Schiller.

Ammettendo simili presupposti, fu dunque possibile una «mediazione» del Classico anche in alcuni snodi di *Simon Boccanegra*? Ed anche senza l'utilizzo diretto di una comprovata 'fonte' specifica? Penso di sì, qualora la nostra ipotesi si espliciti in termini di «suggerzione», di una conoscenza indiretta che tuttavia alcune opere verdiane sono state in grado di recepire, nel caso particolare non senza il condizionamento dello schilleriano *Sturm und Drang* e della sua memoria letteraria. Se volessimo citare due parole-chiave in grado di giustificare eventuali reminiscenze dall'Antico nel *Simone*, penso potremmo individuarle in ἥθος ed in πάθος. Termini che potrebbero suonare – ed in effetti lo sono – «generici», ma che acquistano la loro pregnanza grazie al connubio

<sup>24</sup> Il *tyrannos* antico è «colui che non ha divenire», secondo la felice definizione di Burckhardt 1929, p. 178.

<sup>25</sup> Su tali componenti mi limito a ricordare, oltre a Lanza 1977; Catenacci 2012.

<sup>26</sup> Così suona il monito inascoltato di Emone in Soph. *Ant.* 739 καλῶς ἐρήμης γ' ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος («Tu, solo, potresti essere il buon signore di un deserto»).

<sup>27</sup> Cfr., e.g., Serra 1994.

<sup>28</sup> Cfr. Magnani 1974. Vd. anche Cenzato 1955, pp. 25-30.

di parole e suoni, quale si è venuto delineando nel formarsi di una ‘poetica’ verdiana<sup>29</sup>. Due termini che discendono pur sempre dalla matrice aristotelica, le cui valenze semantiche, in forme diverse ma irrinunciabili, qualificano il genere letterario della tragedia<sup>30</sup>; sostanzialmente, a secoli di distanza e grazie all’apporto della musica, ripropongono uno stato «emozionale» nel pubblico<sup>31</sup>, dando vita, ancora una volta, ad una catena di reazioni che la *performance* antica aveva portato sulla scena; esito di quell’impulso ‘conativo’ che sì alto rilievo aveva avuto nel rapporto fra autore e pubblico<sup>32</sup>, conseguendo piena realizzazione di varie sinergie che garantiscono, soprattutto in un’opera musicale, l’effetto delle diverse, molteplici componenti mimetiche.

### 3. Il divenire verdiano: l’*iter* del riconoscimento

Sono ben note le vicende compositive dei due *Boccanegra*, dalla prima versione andata in scena alla Fenice il 12 marzo 1857 al rifacimento proposto alla Scala il 21 marzo 1881<sup>33</sup>, sollecitato con insistenza da Giulio Ricordi<sup>34</sup>; infine attuato da Verdi in modo che «*fossero bene aggiustate le gambe rotte di questo vecchio Boccanegra*»<sup>35</sup>. E se già la prima edizione ebbe un *iter* tormentato nella stesura del libretto, affidata a Francesco Maria Piave ma, per impulso di Verdi stesso, riveduta nel suo *fieri* anche da altri (Giuseppe Montanelli, o Antonio

<sup>29</sup> Per quanto riguarda il rifacimento del *Simone* cfr. la lettera di Verdi a Giulio Ricordi (Genova 20 Nov. 1880) in Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 69-71 (69-70): «[“]O le opere *pei Cantanti: o i Cantanti per le opere*” Vecchio assioma che nessun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro. Avete fatta una buona Compagnia per la Scala, ma non adattata pel *Boccanegra* – Il vostro Baritono deve essere un giovine. Avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una parte faticosa quanto quella del Rigoletto, ma mille volte più difficile. Nel Rigoletto la *parte è fatta*, e con un po’ di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel *Boccanegra* la voce e l’anima non bastano... ». Vd. anche Rostagno 2003.

<sup>30</sup> Rinvio a Gallavotti 1974, s. vv., pp. 266, 272. Soprattutto vd., sull’*ethos*, *Poet.* 1450 a 24 ss. D’altra parte, entrambe necessarie ad una *lexis*: cfr. *Rhet.* 1408 a 10 ss. τὸ δὲ πρέπον ἔξει ἢ λέξις, εἴαν ἢ παθητικὴ τε καὶ ἠθικὴ καὶ τοῖς ὑποκειμένοις πράγμασιν ἀνάλογον («il discorso avrà decoro qualora il suo *pathos* ed il suo *ethos* siano in armonia con i soggetti trattati»).

<sup>31</sup> Sulla originaria marca «emotiva» del termine che tanta (e diversa) fortuna avrà nelle lingue moderne cfr. Lanza 1997 a Vd. anche Id. 1997 b. Per quanto riguarda la marca culturale schilleriana cfr. Gerhard 2011<sup>2</sup>.

<sup>32</sup> Sulla genesi del complesso effetto e sulla sua ‘continuità’ nella musica moderna vd. Rossi 2000.

<sup>33</sup> Oltre a Gala, *ivi*, pp. 53-91, vorrei almeno ricordare Gatti 1931, pp. 336-344; Abbiati 1959, pp. 359-408; Osthoff 1963; Osborne 1975, pp. 285-302; Budden 1986, pp. 265-357; Conati 1983, pp. 381 ss.; Conati, Grilli 1993, pp. 9-24, 47-65; Noske 1993, pp. 233-260; Rostagno 2003; Toscani 2010. Il successo del secondo *Boccanegra* ebbe ampia risonanza sulla stampa: cfr. le recensioni alle recite scaligere in Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 269-280, 296-300.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 81 (Milano, 27 Nov. 80).

<sup>35</sup> Cfr. Alberti, Luzio 1931, p. 283 (Milano, 25 marzo 1881).

Somma?)<sup>36</sup>, la seconda edizione poté avvalersi sia di un testo profondamente elaborato da Arrigo Boito sia di un rifacimento musicale – il più ‘sostanzioso’ fra quelli attuati da Verdi, riguardante un terzo dell’intera partitura – condotto a termine fra il dicembre del 1880 ed il febbraio del 1881<sup>37</sup>; e proprio in quella Genova che tanta parte ha nella *tinta* dell’opera, la città dove Verdi era ormai solito trascorrere i mesi invernali. Non è mio compito, ora, riprendere l’*iter* compositivo dell’opera, la cui ‘duplicità’<sup>38</sup> si riflette anche nella sua (s)fortuna teatrale, *contra spem* dello stesso Verdi<sup>39</sup> solo in epoca recente definitivamente affermata da prestigiose esecuzioni<sup>40</sup>. Vorrei, piuttosto, limitarmi ad isolarne alcuni episodi nei quali reviviscenze dal Classico sembrano possibili, quasi ‘cellule’ superstiti nel magma caratterizzante il complesso libretto<sup>41</sup>, e tuttavia vincolate all’ἦθος dei personaggi, sovente ad un vero e proprio θυμός quale sembra ‘conflagrare’ soprattutto nell’inesorabile, fatale personaggio di Fiesco: ne dovrebbe scaturire una «parte fatta», secondo l’auspicio dello stesso Verdi<sup>42</sup>, e filo conduttore di quella *stasis* che, sullo spazio scenico, è in origine motore dell’azione, per poi evolversi, placarsi con il sacrificio di Simone. Che proprio in questo manifesta la sua identità dogale in maniera nuova, dopo essersi provato ad adempiervi secondo ‘modi’ tradizionali (ed antichi), gradualmente svuotati dalla sua personale «drammaturgia della paternità»<sup>43</sup>; suppliti, invece, dalla sua *humanitas*, che ormai, soprattutto nella componente della *pietas*, po-

<sup>36</sup> Sulla collaborazione di Montanelli vd., fra altri, Gala 2010, p. 60, e soprattutto Walker 1960. Diversamente, cfr. Mila 2000, p. 530. Né va dimenticata la consuetudine verdiana di ‘tiranneggiare’ i propri librettisti, al punto che, per il primo *Boccanegra*, dovette smentire di essere lui stesso l’autore del libretto! Vd. l’intera documentazione in Budden, *ivi*, pp. 269-272.

<sup>37</sup> Fonte primaria per il nuovo *Boccanegra* è lo scambio epistolare fra Verdi e Boito: cfr. Medici, Conati, Casati 1978, pp. 7-47. Ma vd. anche Cesari, Luzio, Scherillo 1913, pp. 553-561, 558-561.

<sup>38</sup> Vd. anche Gavazzeni 1992, pp. 75-76.

<sup>39</sup> Cfr. la lettera all’Arrivabene del 2 aprile 1881 in Alberti, Luzio 1931, pp. 285-286. Vd., poi, Gualerzi 1974.

<sup>40</sup> Per una loro rassegna rinvio a Celletti 1988<sup>3</sup>, pp. 1014-1021; Giudici 2007<sup>3</sup>, pp. 1542-1555, 2275-2279. Oltre alla celeberrima edizione scaligera di Claudio Abbado con la regia di Giorgio Strehler (1971, ed. DG del 1977; ripresa, poi, con cantanti diversi, alla viennese *Staatsoper* [ed. RCA del 1984]), vorrei qui ricordare le numerose esecuzioni dell’opera dirette in diversi teatri da Gianandrea Gavazzeni fra il 1951 ed il 1979 (cfr. Alberti, Gavazzeni 1999, p. 225), cui va aggiunta l’ed. RCA del 1973. Fu anche l’unica ‘presenza’ del Maestro ai *Salzburger Festspiele*, con i complessi dei Wiener Philharmoniker (1961). Di rilievo, infine, anche l’ed. Decca 1988, diretta da Sir Georg Solti, nonché l’ultima ripresa di Claudio Abbado (Maggio Musicale Fiorentino, 2002).

<sup>41</sup> Vd. anche Montale 1996. Celebri le critiche di Basevi 1859, pp. 259-280, cui si potrebbero aggiungere quelle di Strehler 1974, pp. 222-223.

<sup>42</sup> Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, pp. 69-71 (Genova 20 Nov. 1880) e 84 (G.[enova] 2 Dic. 1880).

<sup>43</sup> Per altro, *topos* ricorrente nell’opera verdiana, ed in più d’un caso di ascendenza schilleriana... Cfr., e.g., de Van 1992, pp. 166-167.

tremmo definire di stampo ‘manzoniano’<sup>44</sup>. Un *fieri* che non sarebbe possibile ravvisare nel dramma di Gutiérrez, ove le istanze, le ambizioni politiche di Simone ed il ‘peso’ della volontà popolare sono di tutt’altra natura, prive di una *humanitas* che è proprio il rapporto fra individuo e potere politico a disvelare, a rendere consistente sullo spazio scenico<sup>45</sup>.

*Simon Boccanegra* è l’unica opera verdiana ad avere un Prologo, che precede di venticinque anni l’azione vera e propria. Richiesto da un libretto indubbiamente farraginoso, il Prologo ‘spiega’ l’insanabile contrasto sorto fra Simone e Fiesco ed ambienta in un contrasto efficace l’elezione a Doge di Simone<sup>46</sup>. È la fase saliente dell’antefatto, nella quale si catalizzano tre episodi cruciali: la morte di Maria – la figlia di Fiesco amata da Simone –, lo scontro implacabile fra i due antagonisti, l’inattesa elezione a Doge di Simone. In un contesto che già nella prima edizione lascia presagire il Nuovo (un’opera che s’inizia con un *Parlato!*), in una tinta musicale notturna, austera, ma ricca di particolari «miniaturistici» che motivano il carattere, il comportamento dei personaggi<sup>47</sup>, Fiesco lascia la dimora avita ed incontra Simone, mentre Paolo Albiani prepara con il ‘popolo’ l’elezione di Boccanegra. L’Addio al «palagio altero» prelude a «Il lacerato spirito», «pezzo chiuso» di rilievo fra gli stilemi adottati nel Prologo, ed introduce con efficacia il Fiesco che le scene poi riveleranno: la sua granitica coscienza di Nobile guelfo, la sua ira verso Simone che, oltre ad essere un avversario politico, gli ha sottratto l’amore della figlia. Esente da compromessi, Fiesco è in realtà l’*alter ego* sia di Simone sia di... Verdi, come l’opera stessa dimostrerà nel ‘risolvere’ componenti umane a contatto di politici dissidi<sup>48</sup>. Dopo uno sfogo denso di *πάθος* – qui *status* altamente «emotivo»<sup>49</sup>, siglato da Verdi con uno splendido postludio dell’orchestra, segno evidente di *sympathia* fra musicista e personaggio – e dopo l’irrisolto scontro con Simone, Fiesco è ora tramite essenziale al crearsi del dramma, proprio nel momento in cui Simone vede il cadavere di Maria e subisce la sua elezione. Duro nelle sue

<sup>44</sup> Cfr. in merito Marchesi 1974. Vd. anche Noske 1993, pp. 257-260, ed anche Isotta 2020, pp. 637-640.

<sup>45</sup> Cfr. Gala 2010, p. 54.

<sup>46</sup> Il ‘vero’ Simone fu eletto Doge nel 1339 e tenne il potere per cinque anni. Esule a Pisa in seguito alle lotte di parte, fece poi ritorno a Genova e fu rieletto nel 1356. Venne realmente avvelenato nel 1363. Sulla vicenda storica vd. Petti Balbi 1995.

<sup>47</sup> Cfr. Fava 2010, pp. 48-49.

<sup>48</sup> Vd. anche de Van 1998, pp. 159-160.

<sup>49</sup> Cfr. Budden 1986, p. 303: «Eppure così intensa è l’emozione accumulata che sembra spontaneamente generare un lungo postludio orchestrale, durante il quale i piangenti che han vegliato Maria escono dal palazzo e si disperdono. È una tenera melodia quasi beethoveniana orchestrata in prevalenza per fiati e tremoli d’archi con le minime delle trombe che rintoccano sul secondo accento di ciascuna battuta».

richieste a Simone, irremissibile nella pretesa che questi ritrovi per lui la figlia dell'amore proibito («Se il mio desir compier non puoi, / Pace non puote esser fra noi!»), lascia che Simone, con un procedimento scenico degno dell'antica μηχανή, veda all'interno del palazzo il cadavere di Maria... Tralasciando un testo che, privo della musica, sarebbe in sé inestricabile<sup>50</sup>, ci imbattiamo in un alto, diverso momento di πάθος, ora modernamente significativo di «dolore», «sventura» per i due personaggi: soprattutto in quanto entrambi, *prima* che avvenga il riconoscimento tra padre e figlia, *non sanno*, sono inconsapevoli del legame che li unisce all'altra Maria. Fiesco ignora che la presunta Amelia Grimaldi, figlia di Maria, è sua nipote e porta lo stesso nome materno; Simone ancora non sa che la stessa Amelia/Maria è la figlia a lungo ed invano ricercata: si realizza pertanto un'eco di quella situazione scenica che Aristotele considera ideale, sebbene manchi nell'opera un delitto, un misfatto. Piuttosto, il «misfatto» esiste agli occhi di Fiesco, e solo per tale evenienza ne giunge sino a noi un'eco lontana, ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγίγηται πᾶθ ος... (Arist. *Poet.* 1453 b 19 ss.)<sup>51</sup>. Inoltre, ἔστι δὲ πρᾶξι μὲν, ἀγνοοῦντα δὲ πρᾶξι τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσεια τὴν φίλιαν... (*ivi*, 1453 b 30-31)<sup>52</sup>. Un'eco soltanto, evocata da un misfatto che poi non si rivelerà tale, ma che intanto una «parte» dell'opera qual è Fiesco accredita, s'invera sulla scena con una accuratezza, una precisione cui Verdi teneva particolarmente<sup>53</sup>.

In un *Crescendo* emotivo, mentre in un turbinio di suoni e di campane la folia esultante invade la scena, ecco allora l'elezione dogale: repentina, impetuosa, in assoluto contrasto con il Sentire, con la «prova» che Simone e Fiesco, per ragioni diverse, stanno entrambi subendo. Sovente si è qui colto un 'ritorno' di Verdi alla forma musicale bandistica e 'quarantottesca', interpretando la breve, festosa marcia nella sua rustica vitalità, quasi fosse *naturaliter* esente da pregi; se mai, quale esempio di «ironia tragica», oppure di «banalità voluta»<sup>54</sup>, a sottolineare l'inadeguatezza di una situazione: Simone acclamato Doge nel momento per lui più drammatico («Eco d'inferno è questo!...»), con Fiesco che lascia esplodere la sua rabbia impotente, liberando un θυμός, una ὀργή ben degni di un eroe tragico (e di un potenziale *tyrannos*!<sup>55</sup>). Ma l'effetto, indubbiamente raggiunto con semplicità di mezzi e non senza «colpo di genio»<sup>56</sup>,

<sup>50</sup> Vd. anche Guadagnolo 1998, pp. 35-36.

<sup>51</sup> «Ma quando la sciagura nasce nella cerchia degli affetti...».

<sup>52</sup> «Ma si dà il caso di compiere un'azione funesta senza conoscere il rapporto affettivo, e di venire a conoscenza in seguito...».

<sup>53</sup> Cfr. Ricordi 1883, p. 9. Vd. anche Conati, Grilli 1993, p. 31.

<sup>54</sup> Budden, *ivi*, p. 309.

<sup>55</sup> Sull'ira che caratterizza la figura del *tyrannos* vd. soprattutto Lanza 1977, pp. 49-53.

<sup>56</sup> Fava 2010, p. 49.

ha una sua ‘concausa’ che vorremmo brevemente indagare: nulla meglio di questa musica potrebbe esprimere l’inconsistenza del potere, che giunge inatteso ed inopportuno, in sé ‘politicalmente’ inutile per Simone, che ne prende coscienza proprio quando si pongono le premesse del suo inevitabile declino<sup>57</sup>. Ma soprattutto, rivive per noi sulla scena un *Leitmotiv* di arcana memoria. Similmente ad un *tyrannos* antico, Simone *eletto* (!) Doge non ha un passato di ‘potere’, ed in quanto tale la sua *potestas* risulta già inficiata sul nascere, manca di sicuro fondamento; priva *anche* di un supporto dinastico, secondo l’antica *forma mentis* appare ancora più fragile, destituita di una qualsivoglia ‘legalità’ – che pur detiene un Creonte; esposta dunque per sua natura, per un vizio di origine, ad un fatale dissolvimento: «In quanto dinastia regale senza passato, non ha futuro. In quanto forma straordinaria di potere, che concede a un individuo una porzione di autorità e fortuna fuori da ogni norma, la tirannide non ha stabilità. È predeterminata a una vita breve, a un rovescio e a una caduta precipitosa che travolgono, come accade nelle legislazioni antitiranniche, la sua stirpe»<sup>58</sup>. E come la vicenda dell’Edipo sofocleo ci testimonia, nel dissolversi di una Regalità che s’inizia *ex abrupto*, contaminata dal suo nascere e dissolta dalla sua medesima natura.

Le premesse della fine si delineano subito dopo il riconoscimento fra padre e figlia, quando Simone, revocato l’esilio ai Grimaldi, accetta il legame di Amelia – ritenuta una Grimaldi – con il guelfo Gabriele Adorno, e *vuole* la rinuncia a lei da parte di Paolo, inimicandosi per sempre il discutibile, opportunista personaggio, nonostante debba a lui l’elezione a Doge. Nella scena VI del I atto, il momento cruciale: Simone incomincia ad intuire che in Amelia Grimaldi, cresciuta ‘orfana’ a Pisa, si celi la propria figlia, da lui affidata in custodia a Giovanna prima di perderne le tracce... I dubbi svaniscono quando padre e figlia mettono a confronto i due ritratti della madre che entrambi conservano («E l’effigie non somiglia / Questa?... Uguali son!...»), e Simone, ormai certo, pronunzia il vero nome di Amelia («Maria!... Il mio nome!...»). La scena è in chiusura dell’atto, dove invece, nella prima versione, era una festa celebrativa di Simone, Doge da venticinque anni<sup>59</sup>, ed anche per questo, con essenziali ritocchi<sup>60</sup>, il riconoscimento ottiene maggior spicco, riuscendo incisivo, caratterizzante nella *simultaneità* che contraddistingue padre e figlia. Parole e musica riprendono più tipologie dell’*ἀναγνώρισις* aristotelica (*Poet.* 1452 a 34 ss. – b 1-8): l’evento deriva dall’interno del *mythos*, è provocato da oggetti

<sup>57</sup> Cfr. Gala 2010, p. 83.

<sup>58</sup> Catenacci 2012, p. 152.

<sup>59</sup> Vd. Noske 1993, pp. 236, 243-244.

<sup>60</sup> Cfr. anche Budden 1986, pp. 321-325.

(... καὶ γὰρ πρὸς ἄνυχα ἔστιν...) <sup>61</sup> ed ottempera all'esigenza scenica del duplice riconoscimento ... ὅτε δὲ ἄ μ φ ο τ ἔ ρ ο υ ζ δεῖ ἀναγνωρίσαι <sup>62</sup>. C'è, poi, la musica del 1881 a suffragare la *vis scaenica* delle parole, soprattutto quando notiamo che il duetto fra padre e figlia è stato riorchestrato all'inizio, e chiude «con una coda di romantica poesia della più lacerante bellezza» <sup>63</sup>; o quando risuonano gli arpeggi di un'arpa, mentre violini e corni segnano lo spegnersi di una *climax* che aveva avuto il suo culmine nel prolungarsi delle parole-chiave «Figlia» e «Padre». La *mimesis* percepita nello spazio scenico si realizza perfettamente nell'incastro di varie tessere, anche in quanto il mosaico lascia presagire che il momento realmente 'dogale' di Simone ancora una volta getta il seme della *stasis*, fomentata dalla delusione di Paolo e dal conseguente rapimento di Amelia.

#### 4. Il Doge eletto

'Cuore' del secondo *Boccanegra* è la scena del Consiglio nel Palazzo degli Abati, il Finale del I atto sostitutivo della festa corale originaria; fra l'altro, della *Barcarola*, dell'Inno al Doge, del *Ballabile* di corsari, ed invece tutto incentrato sulla figura di Simone intento a placare gli odi di parte, proprio quando 'scopre' che Paolo è stato il rapitore di Amelia. Un altro momento in cui Simone è, o piuttosto sarebbe Doge, ma nella scena solenne vi 'abdica' in quanto Padre deciso a sedare la *stasis* in ambito familiare e civico, completando di conseguenza il suo *fieri* di uomo politico in modo inverso all'archetipo che abbiamo individuato nel Creonte sofocleo.

In una lettera a Giulio Ricordi del 20 novembre 1880, Verdi si dice consapevole della 'necessità' di un profondo rifacimento, e nasce qui l'idea di esumere due lettere di Francesco Petrarca («il romito di Sorga»), che implorava pace ai Dogi di Genova e di Venezia, entrambi sul punto di «intraprendere una lotta fratricida» <sup>64</sup>. Dopo il *Trionfo* nel II atto di *Aida* e l'*auto-da-fé* nel II atto di *Don Carlo*, Verdi supera se stesso in una pagina corale di alto *pathos*, ove la figura di Simone assolve pienamente, universalmente, alla sua funzione dogale, e tutti coinvolge nel suo autentico desiderio di pace. *Coda* al Finale sarà l'auto-

<sup>61</sup> «...E c'è il riconoscimento provocato da oggetti...».

<sup>62</sup> «...Quando si devono riconoscere entrambi i personaggi». 'Differita' è invece la celebre ἀναγνώρισις fra Oreste ed Elettra in Aesch. *Cho.* 164-245 ed in Eur. *Electr.* 527-544. Cfr., rispettivamente, Garvie 1986, 86-106, e Lanata 2020, pp. 160-165.

<sup>63</sup> Budden, *ivi*, p. 322.

<sup>64</sup> Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa, p. 70. La resa in versi sarà puntualmente discussa da compositore e librettista: cfr. Medici, Conati, Casati 1978, pp. 31-34. I due (dei cinque) volumi delle *Lettere di Francesco Petrarca* (cfr. Fracassetti 1863-1867), si trovano tuttora nella biblioteca di Sant'Agata.

maledizione di Paolo traditore e rapitore di Amelia (ormai un Jago *in nuce*)<sup>65</sup>: un motivo ripreso con potenza dall'orchestra e poi sinistramente bisbigliato dal Coro, a sigillo di una *stasis* che deve comunque essere debellata<sup>66</sup>. E commenta Verdi<sup>67</sup>: «Tutto ciò è politico, non drammatico; ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto», già anticipando le innovazioni che poi suggerirà ad Arrigo Boito. Ed è appena il caso di ricordare che μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις: ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐ κἀν θρόπῳ, ἀλλὰ πρᾶξι εὖς (Aristot. *Poet.* 1450 a 15-17)<sup>68</sup>; principio tanto più 'riconoscibile' nel secondo Simone, ove «sia il Senato che il popolo genovese sono molto più attivi che nella versione del 1857»<sup>69</sup>.

Tutto s'inizia con la ricordata lettera a Giulio Ricordi, ove l'idea delle lettere petrarchesche 'partorisce' nella fantasia verdiana quella del Senato, poi sviluppata da Boito in un'ampia lettera dell'8 dicembre 1880<sup>70</sup>, cui farà seguito la «Variante per la scena del Senato»<sup>71</sup>. Invece, della stessa lettera<sup>72</sup>, Verdi lascerà cadere, pur apprezzandola teatralmente, la scena di tumulto nella Chiesa di S. Siro, recuperando in quella del Senato la sedizione popolare, la violenza (in una forma diversa) di Paolo, l'ideale di pace fatto proprio da Simone. E nonostante librettista e compositore siano consapevoli trattarsi di un 'rimedio' – «Il dramma che ci occupa è storto, pare un tavolo che tentenna...»<sup>73</sup> – sarà sempre la volontà di Verdi a prevalere: «Convengo che il tavolo è zoppo, ma, aggiustando qualche gamba, credo, potrà reggersi... Io intanto guarderò di rad-drizzare qua e là le molte gambe storte delle mie note, e... vedremo!»<sup>74</sup>. E non solo quelle, se ulteriori richieste verdiane riguarderanno la pur «bellissima... Scena del Senato»<sup>75</sup>.

Nel Doge che apre le porte alla folla in tumulto (Simone non è Filippo di Spagna!), in Gabriele Adorno che lo sospetta di essere il rapitore di Amelia e tenta di ucciderlo, nel fraporsi di Amelia stessa tra i due, per salvare la vita al Doge (ed al Padre, *noto* a lei sola!), «gli episodi drammatici si succedono

<sup>65</sup> Cfr., e.g., Noske, *ivi*, pp. 256-257. Vd. inoltre la lettera di Boito a Verdi [*t.p.*: MILANO / 7 / 2-81], in Medici, Conati, Casati 1978, pp. 41-43.

<sup>66</sup> Vd. le accurate precisazioni in Ricordi 1883, pp. 27-28.

<sup>67</sup> Petrobelli, Di Gregorio Casati, Mossa 1988, *ivi*.

<sup>68</sup> «Ma, fra questi (elementi strutturali), la composizione dei fatti è il dato più importante; la tragedia è infatti imitazione non di uomini, ma di un fatto».

<sup>69</sup> Noske, *ivi*, p. 258.

<sup>70</sup> Medici, Conati, Casati 1978, pp. 7-8.

<sup>71</sup> *Ivi*, pp. 19-22.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>75</sup> *Ivi*, pp. 14 e ss.

rapidamente, con grande varietà, e la musica li analizza con tempi veloci...»<sup>76</sup>, e sono grandioso preambolo all'*economia* verdiana caratterizzante invece la supplica di Simone («Plebe! Patrizi! Popolo!»)<sup>77</sup>: «...il più bel monumento verdiano alla voce di baritono, un inno all'ideale della fratellanza universale tra gli uomini, edificante quanto l'*Ode alla gioia* di Beethoven, e quasi altrettanto semplice – due doppi periodi di sedici battute, ciascuno con l'ampliamento di una battuta».

Ora, riprendendo la 'raccomandazione' aristotelica di cui sopra, il contrasto in atto sulla scena ci fa intendere quanto gli «uomini» la riempiano con tutta la loro *stasis*, ma è la figura di Simone, con la sua implorazione di pace, a far scaturire la *praxis*, quindi, citando la parallela 'raccomandazione' verdiana (anche schilleriana?), a rendere «drammatico» quanto sarebbe meramente «politico». La prova ci viene fornita non solo o non tanto dalla commovente aria di Simone («Piango su voi, sul placido / Raggio del vostro clivo... Piango sulla mendace / Festa dei vostri fior... »), quanto dalla simultanea reazione e *partecipazione* del Coro. Il Verdi del 1881 elabora un elemento corale ben diverso da quello – sontuoso, decorativo – del II atto di *Aida*, ed anche da quello dell'*auto-da-fé* in *Don Carlo* – dove esiste anche *partecipazione*, ma le «parti» del Re e del Coro sono tenute rigorosamente distinte, pur sostenendosi a vicenda. Qui, invece, l'afflato corale si amalgama del tutto con il canto di Simone, un *pathos* 'emotivo' coinvolge le due 'linee' musicali («Il suo commosso accento / Sa l'ira in noi calmar... »). In termini classici, tutti, sulla scena, possono dirsi effettivi ὑποκριταί, «interpreti» del dramma<sup>78</sup>; ed in aggiunta, il Coro non solo risulta καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὄλου καὶ συναγωνίζεσθαι (Arist. *Poet.* 1456 a 27)<sup>79</sup>, ma soprattutto, unendosi emozionalmente a Simone, integrandosi nella scena intera, potrebbe, il Coro, definirsi una «parte commatica», risultando il compianto avviato da Simone elemento unificante le varie «parti», che in quanto tali afferiscono ad un autentico dramma: ...κομμὸς δὲ θρηῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς (*ivi*, 1452 b 24-25)<sup>80</sup>.

<sup>76</sup> Ricordi 1883, p. 23.

<sup>77</sup> Budden 1986, p. 335.

<sup>78</sup> Cfr. Zucchelli 1962 ed inoltre Barrett 2002. Verdi, d'altra parte, insisterà continuamente sulla necessità di buoni *attori*, soprattutto per la ripresa scaligera del 1881: oltre alle discussioni avute con Giulio Ricordi e con Arrigo Boito negli scambi epistolari, cfr., e.g., Conati, Grilli 1993, pp. 70-72.

<sup>79</sup> «Una parte del tutto ed esserne partecipe».

<sup>80</sup> «Il compianto è un lamento eseguito in comune dal coro e dalla scena»

## 5. Una scena d'annuncio

Nel febbraio del 1881, Boito e Verdi concordano sulla necessità di intervenire ulteriormente sul terzo atto, ottemperando a esigenze sceniche nate nel corso del rifacimento. Scrive Boito<sup>81</sup>: «Ricorro al mio vecchio paragone del tavolo, ora è la quarta gamba che tentenna...»; variazioni, ripensamenti continueranno da ambo le parti per il mese intero<sup>82</sup>, e... «quel che nel dramma di Gutiérrez era un delicato meccanismo drammatico d'alta precisione diviene un caos di eventi sensazionali»<sup>83</sup>. Ma ai fini del nostro discorso lasceremo in disparte – dal II atto in poi – l'intreccio che rafforza la figura negativa di Paolo, l'avvelenamento del Doge da parte sua, la rivelazione di Amelia a Gabriele Adorno sulla paternità del Boccanegra dopo che il promesso sposo ancora una volta, ignaro, era stato sul punto di ucciderlo... La musica sopperisce alle asperità della peripezia e ci pone dinnanzi il contrasto finale tra Fiesco e Simone, prodromo alle nozze fra Amelia e Gabriele, quindi alla pace civica in Genova, al *Credo* che Simone aveva proclamato nella scena del Consiglio.

Mentre, dopo l'ultima *stasis* guelfa, riecheggiano le grida di «Evviva il Doge!», «Vittoria! Vittoria!» ed il Coro interno intona il canto nuziale, Fiesco, con sdegno, rifiuta il colpo di grazia a Paolo, già condotto a morte per essersi unito ai Guelfi ed ora anche reo confesso sia di aver avvelenato Simone sia di aver rapito Amelia («...sei sacro alla bipenne»). Restaurata la pace, Simone vieta ogni celebrazione, ma l'annuncio del Capitano («Cittadini! Per ordine del Doge / S'estinguano le faci e non s'offenda / Col clamor del trionfo i prodi estinti»), nel suo triplice segnale di tromba, evoca il motivo di una imminente morte tragica<sup>84</sup>, anticipando in un Simone ancora inconsapevole dell'avvelenamento la sua 'catartica' fine. Tale essendo l'ambientazione suggerita al pubblico dalla musica, Fiesco affronta Simone. Gli preannunzia l'imminente declino politico ed umano («la tua porpora in brani già cade...») ed ancora lascia libero sfogo al suo θυμός, aparendo quale ombra minacciosa nello spazio scenico che incomincia a rabbuiarsi («Come fantasma / Fiesco t'appar, / Antico oltraggio a vendicar») <sup>85</sup>. Ma il contrasto, gradualmente, si attenua fino a dileguarsi quando il fiero personaggio, *riconosciuto* da Simone<sup>86</sup>, apprende

<sup>81</sup> Lettera a Verdi del 5 febbraio 1881, in Medici, Conati, Casati 1978, p. 40.

<sup>82</sup> Vd. *ivi*, pp. 40-47.

<sup>83</sup> Budden 1986, *ivi*, p. 287.

<sup>84</sup> Cfr. Noske 1993, pp. 278-280.

<sup>85</sup> Sull'effetto della *luminaria* nell'ultimo atto, cui Verdi teneva molto, cfr. Conati, Grilli, 1993, pp. 42-46. Vd. anche la lettera a Piave del 1856 (priva di indicazioni su luogo e data) in Morazzoni 1929, pp. 38-40.

<sup>86</sup> Cfr. Ricordi 1883, p. 44.

che Maria è stata ritrovata quale Amelia Grimaldi. Chiave di volta dell'epilogo è il 'riconoscimento' da parte di Simone, che sulla scena non sarebbe né «verisimile» né «necessario»<sup>87</sup>, se non fosse tutt'uno con l'annuncio che l'«orfanello» non è perduta, ma è stata ritrovata: vera e propria «agnizione drammatica»<sup>88</sup>, la notizia, affatto inattesa, è causa di una *metanoia* nell'animo dell'antico (e rispettato) avversario («Di pace nunzio / Fiesco sarà... / Suggella un angelo / Nostra amistà»). Nell'ambito di questo riconoscimento non credo sia fuorviante riconoscere un'altra sfumatura aristotelica nel transito di pensiero che caratterizza Fiesco, poiché *ἡ ἀναγνώρισις... ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολὴ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων* (*Poet.* 1452 a 30-33)<sup>89</sup>. Caduto il misfatto con l'adempimento dell'antica promessa, l'ἔχθρα cede alla *φιλία*, producendo finalmente l'attesa catarsi nel pianto 'liberatorio' di Fiesco<sup>90</sup>; svanisce pertanto ogni resto di *stasis* e trova adeguata 'soluzione' lo snodo tragico che aveva originato il dramma. Nel risolversi di tanta peripezia, la morte di Simone e, per suo stesso volere, la contigua elezione dogale di Gabriele Adorno realizzano la Pace a lungo invocata in un Finale 'emotivo', 'lirico'<sup>91</sup>, con un concertato dalle tonalità via via più sommesse. Solo la voce di Fiesco risuona nella sua *gravitas* («Ogni letizia in terra / È menzognero incanto...»), mentre le forze vengono a mancare a Simone, le luci si spengono e, nel profondo, risuonano lenti e solenni quattro rintocchi di campana.

## 6. Epilogo

*Ethos* e *pathos* dei personaggi vengono ricreati dal timbro orchestrale, da una adeguata concertazione di parole e suoni, che nello spazio scenico evocano il colore, la *tinta* che propriamente li rende *attori*, integrandoli nell'ambiente nel quale agiscono. Ne consegue che anche una parziale ricostruzione deve almeno accennare ad un fattore importante qual è, nel *Simone*, il paesaggio, l'ambiente marino – la cui 'presenza' già si percepisce nel *colore* del Prologo<sup>92</sup>,

<sup>87</sup> Penso naturalmente alle due categorie indispensabili alla peripezia aristotelica: ...ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὡς περ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον... (*Poet.* 1452 a 23-25 «Peripezia è il mutamento contrario alle azioni in corso, come ho già detto, ed ora affermo che questo deve accadere secondo il verisimile o il necessario»).

<sup>88</sup> Così Budden, *ivi*, p. 349.

<sup>89</sup> «Riconoscimento... è passare da ignoranza a conoscenza, che porta ad amicizia oppure a odio quanti volgono a felicità o sventura».

<sup>90</sup> Sul raffinato effetto musicale del 1881, sul modo in cui Simone percepisce i singhiozzi di Fiesco («Tu piangi!... tu piangi!...») vd. Beghelli 2001, pp. 252-253.

<sup>91</sup> Vd. anche Noske 1993, pp. 217-218; Fava 2010, p. 51.

<sup>92</sup> Cfr. Gavazzeni 1958, p. 74.

ed in sintonia con il quale si evolve, poi, il carattere stesso del protagonista. Un esempio fra tutti: all'inizio del III atto, ormai preda del veleno e prima di incontrare Fiesco, Simone invoca il mare («Il mare!... Il mare!...»). Il tremolo dei violini non solo riflette il soffio della brezza, ma ci fa intendere quanto il mare sia per Simone spazio di nostalgie e di memorie, ora 'occasione' di preludio ad una morte ben diversa da quella desiderata («Mi si affaccian ricordi!... Il mar!... Il mar!... / Perché in suo grembo non trovai la tomba?»). Nulla come l'evocazione musicale *dipinge* un carattere, ne focalizza l'*ethos*, quale nel corso dell'opera Verdi ci ha fatto gradualmente conoscere. Ed in Simone che, ormai indebolito dal veleno, anela al mare, volgendo lo sguardo alle vele dipinte sullo sfondo, il rimpianto, il *desiderium* di eventi trascorsi completano un ritratto: il potere non è appagante, il Doge che avrebbe potuto farsi *tyrannos* ne ha consapevolezza, e questa lacerazione preconizza e sancisce l'imminenza del declino, percepita dal protagonista «interpretando» quale autentico *hypokrites* il proprio passato. Ad ulteriore testimonianza di un divenire innato nel *thymos* del Doge eletto, immune dalla tentazione di un potere assoluto ed irrevocabile. Ma anche all'inizio del I atto un'aria ed un preludio introducono la figura di Amelia<sup>93</sup>, mentre l'alba sul mare *dipinge* lo stato d'animo del personaggio, sospeso fra il colore dell'aurora ed il moto delle onde, fra rosee speranze e latente inquietudine, proprie di una identità ancora tutta da scoprire, di un umanissimo timore dinanzi all'evento ed al mistero. Ancora, nella notte turbinosa del Prologo, Simone, al 'buio' del proprio Sentire – classicamente, sia nel suo *thymos* sia nelle sue *phrenes* – vede aprirsi la scena sul corpo esanime di Maria, ed attonito nel suo dolore assiste al simultaneo, convulso irrompere della folla che agitando le fiaccole dissolve le tenebre per acclamarlo Doge: lui, riluttante e smarrito, tuttora immerso nella 'notte' che solo per gli altri s'infrange... Sono connotazioni 'eredi' di un *ethos* antico, anche di una *φαντασία* che era in ogni modo «visualizzazione»<sup>94</sup>, ed ora tipiche della cultura romantica, portate ad alto livello espressivo dall'ultimo Verdi; appartengono bensì a tratti caratteriali, ma ancor meglio ad una *tinta* che avremmo definito 'manzoniana'... non estranea, appunto, a quella di un *romanzo storico*, al suo emblematico 'incontro' fra evento umano e Natura.

Alla luce di una raffinata evocazione affidata alla musica, ai suoi 'richiami' sulla scena, non potremo, infine, eludere il problema iniziale di un rap-

<sup>93</sup> Preludio e *cavatina*, con l'abolizione della cabaletta, sono esito del rifacimento: cfr. la lettera di Verdi a Boito (Genova 8 del 1881) in Medici, Conati, Casati 1978, p. 15, nonché Noske 1993, pp. 235-236.

<sup>94</sup> Ricordo in merito esempi e valutazioni nel trattato *Del Sublime* (cap. 15), su cui vd. Russell 1964, pp. 120 ss. e Mazzucchi 2010<sup>2</sup>, pp. 206 ss. Da ultimo, Halliwell, Fusillo, Lulli, pp. 294 ss.

porto eventuale fra Verdi e Schiller, destinato comunque a rimanere insoluto fra quanto afferma Folchetto e/o 'nega' Verdi, fra quanto sembra sussistere nel rifacimento del *Boccanegra* e la mancanza, per noi, di una prova decisiva. Nell'impossibilità di dirimere una situazione contraddittoria, quale emerge dalle nostre testimonianze nonché dalle 'convinzioni' (per lo più a favore) di alcuni registi, arrischiamo una verisimile ipotesi. Non è da escludere che Verdi abbia, in un secondo tempo, 'sconfessato' Folchetto<sup>95</sup> essendo suo precipuo intento avvalorare, difendere un testo profondamente rimaneggiato da Boito... Verdi è sempre in prima linea nel difendere i suoi librettisti... dopo averli piegati al proprio volere... Ma avendo egli ammesso di avere assistito all'ormai nota rappresentazione di Colonia, non potrebbero, la sua sensibilità, il suo istinto di uomo di teatro, averne recepito impressioni e condizionamenti? Tangibili, per altro, anche rileggendo il testo che Schiller premise alla prima edizione del suo dramma, ove il ritratto dell'Eroe ha molto in comune con il protagonista verdiano<sup>96</sup>. *More solito*, Verdi assimila, fa proprie intuizioni dell'*hic et nunc*, senza sentirsi, poi, in dovere di darne notizia al pubblico, ed ancor meno di smentire o rettificare un eventuale *rumor*. Anzi, si potrebbe disquisire a lungo su Verdi 'geloso custode' del «Vero» dei suoi libretti e della sua ispirazione musicale... Oppure, come si è acutamente osservato in merito a quanto asserisce Folchetto ed in particolare al Finale del I atto, alla sua teatrale Coralità «..wäre doch auch hier der Dramatiker Schiller allein schon mit der bildhaften Szene ein Auslöser gewesen, Auslöser des Verdischen Spätwerks, das eben mit diesem Finale beginnt?»<sup>97</sup>.

Se così fosse, potremmo considerare, in Verdi, gli echi della *performance* schilleriana alla stregua di quelle reminiscenze dell'Antico fluttuanti nel gran mare del *Simone*. Antico che ben potrebbe adempiere alla funzione di *Auslöser* nel riprendere, nel rivitalizzare un testo che plasma il Nuovo serbando intatta la sua 'memoria nativa': anch'essa parte, fra *nova et vetera*, di una «categoria del valore».

### Bibliografia

- ABBIATI F. 1959, *Giuseppe Verdi*, vol. II, Milano.  
 ALBERTI A., LUZIO A. (a cura di) 1931, *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il Conte Opprandino Arrivabene [1861-1886]*, Milano.

<sup>95</sup> Cfr. *supra*, n. 4.

<sup>96</sup> Cfr. Kluge 1988, p. 317: «Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt, so müßte, deucht mich, der *politische Held* in eben dem Grade kein Subjekt für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held zu sein».

<sup>97</sup> Osthoff 2002.

- ALBERTI L., GAVAZZENI G. (a cura di) 1999, *Gianandrea Gavazzeni. Musica come vita*, Bergamo.
- ANDÒ V. 2011, *Violenza nella storia, violenza sulla scena: le premesse teoriche e il caso dell'Ecuba euripidea*, in BELTRAMETTI 2011, pp. 53-69.
- AA.VV. 2010, *Simon Boccanegra. Melodramma in un prologo e tre atti. Libretto di F. M. Piave. Musica di Giuseppe Verdi*. Nuova produzione Teatro alla Scala. In coproduzione con Staatsoper unter den Linden, Berlino, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano.
- AVEZZÙ G. 2003, *Il mito sulla scena*, Venezia.
- BARRETT J. 2002, *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley-Los Angeles-London.
- BASEVI A. 1859, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze.
- BASTA DONZELLI G. 2002, *La vittoria di Clitemestra*, in L. Torraca (a cura di), *Scritti in onore di Italo Gallo*, Napoli-Roma, pp. 39-46 (= P. Cipolla [a cura di] 2008, *Studi sul teatro antico*, Amsterdam, pp. 33-38).
- BEGHELLI M. 2003, *L'emblema melodrammatico del lamento*, in DELLA SETA, MONTEMORRA MARVIN, MARICA 2003, vol. I, pp. 241-280.
- BELTRAMETTI A. (a cura di) 2011, *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma.
- BOND G. W. (ed.) 1981, *Euripides. Heracles*, Oxford.
- BUDDEN J. 1986, *Le opere di Verdi*. vol. II. *Dal Trovatore alla Forza del Destino*, Torino (ed. or. *The Operas of Verdi*, London 1978).
- BURCKHARDT J. 1929, *Gesamtausgabe*, VII, Stuttgart.
- CATENACCI C. 2012, *Il tiranno e l'eroe. Storia e mito nella Grecia antica*, Roma.
- CELLETTI R. 1988<sup>3</sup>, *Il teatro d'opera in disco (1950-1987)*, Milano.
- CENTANNI M. 2011, *Atene 407/406 a. C.: guerra civile, gioco metateatrale e rielaborazione politica nel finale dei Sette contro Tebe di Eschilo*, in BELTRAMETTI 2011, pp. 105-126.
- CENZATO G. 1955, *Itinerari verdiani*, Milano-Varese.
- CESARI G., LUZIO A., SCHERILLO M. 1913, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano.
- CONATI M. 1986, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano.
- CONATI M., GRILLI N. 1993, *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Milano.
- DAHLHAUS C. 1986, *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla ricezione dell'antico nella storia della musica*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, Bologna (ed. or. *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der antiken Rezeption in der Musikgeschichte*, in Id., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg 1983, pp. 199-221).
- DE SIMONE G. 1859, *Della musica melodrammatica* (con alcuni riferimenti a *Simon Boccanegra*), Napoli.
- DELLA SETA F., MONTEMORRA MARVIN R., MARICA M. (a cura di) 2003, *Verdi 2001*. Atti del convegno internazionale. Proceedings of the International Conference (Parma-New York-New Haven), Firenze.
- DÍAZ LARIOS L. (ed.) 1989, *Antonio García Gutiérrez. El Trovador. Simón Bocanegra*, Barcelona.
- FAVA E. 2010, *...la musica*, in AA.VV. 2010, pp. 48-51.
- FRACASSETTI G. (a cura di) 1863-1867, *Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro*, Firenze.
- FUNKE H., 1966, *ΚΡΕΩΝ ΑΠΟΛΙΣ*, «Antike & Abendland» XII, pp. 29-50.
- GALA F. 2010, *Un'opera di mare affacciata su due sponde*, in AA.VV. 2010, pp. 53-91.
- GALLAVOTTI C. (a cura di) 1974, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.
- GARVIE A. F. (ed.) 1986, *Aeschylus. Choephoroi*, Oxford.

- GATTI C. 1931, *Verdi*, vol. II, Milano.
- GAVAZZENI G. 1958, *Trent'anni di musica*, Milano.
- GAVAZZENI G. 1974, *Non eseguire Beethoven e altri scritti*, Milano.
- GAVAZZENI G. 1992, *Il sipario rosso*. A cura di M. Ricordi. Introduzione di C. Stajano, Torino.
- GEHRCKE H.-J. 1997, *La «stasis»*, in SETTIS 1997, pp. 453-480.
- GERHARD U. 2011<sup>2</sup>, *Pathos und Politik*, in KOOPMANN 2011<sup>2</sup>, pp. 818-826.
- GIUDICI E. 2007<sup>3</sup>, *L'opera in CD e video*, Milano.
- GRIFFITH M. (ed.) 1999, *Sophocles. Antigone*, Cambridge.
- GUADAGNOLO P. (a cura di) 1998, *Simon Boccanegra, 1971*, in *Giorgio Strehler alla Scala 1947-1997*, Milano.
- GUALERZI G. 1974, *Linee di sviluppo per una storia del teatro verdiano nel dopoguerra*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 172-177.
- HALLIWELL S., FUSILLO M., LULLI L. (a cura di), *Sul Sublime*, Milano 2021.
- HERINGTON J. 1985, *Poetry into Drama. Early Tragedy and the Greek Poetic Tradition*, Berkeley-Los Angeles-London.
- ISOTTA P. 2020, *Verdi a Parigi*, Venezia.
- KLUGE G. (Hrsg.) 1988, *Friedrich Schiller. Dramen I*, Frankfurt am Main.
- KOOPMANN H. 2011<sup>2</sup>, *Schiller-Handbuch*, Stuttgart.
- KOOPMANN H. 2011<sup>2</sup>, *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, in KOOPMANN 2011<sup>2</sup>, pp. 373-383.
- LANATA G. (a cura di) 2020, *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Introduzione alla nuova edizione di E. Salvaneschi, con un'appendice di F. Montanari, Firenze.
- LANZA D. 1977, *Il tiranno e il suo pubblico*, Torino.
- LANZA D. 1997 a, *Il pathos*, in SETTIS 1997, pp. 1147-1155.
- LANZA D. 1997 b, *La disciplina dell'emozione*, Milano.
- LESKY A. 1966, *Decision and Responsibility in the Tragedy of Aeschylus*, «Journal of Hellenic Studies» LXXXVI, pp. 78-85.
- MAGNANI L. 1974, *L'ignoranza musicale di Verdi e la biblioteca di Sant'Agata*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 250-258.
- MARCHESE G. 1974, *Verdi e Manzoni*, in MEDICI, PAVARANI, DI GREGORIO CASATI 1974, pp. 274-284.
- MAZZUCCHI C. M. (a cura di) 2010<sup>2</sup>, *Dionisio Longino. Del Sublime*, Milano.
- MEDDA E. (a cura di) 2017, *Eschilo. Agamennone.*, vol. II, Roma (Suppl. XXXI al «Bollentino dei Classici»).
- MEDICI M., CONATI M., CASATI M. (a cura di) 1978, *Carteggio Verdi-Boito*, vol. I, Parma.
- MEDICI M., PAVARANI M., DI GREGORIO CASATI M. (a cura di) 1974, *Atti del III° congresso internazionale di studi verdiani* (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972), Parma.
- MILA M. (a cura di P. Gelli) 2000, *Verdi*, Milano.
- MONTALE E. 1996, in G. Zampa (a cura di), *Eugenio Montale. Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano.
- MORAZZONI G. (a cura di) 1929, *Verdi. Lettere inedite. Le opere verdiane al Teatro alla Scala*. Note e impressioni di G. M. Ciampelli, Milano.
- MORDEGLIA C. (a cura di) 2012, *Gruppi, folle, popolo in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, Trento.
- MULA O. 1999, *Giuseppe Verdi*, Bologna.
- NOSKE FR. 1993, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia (ed. or. *The Signifier and Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Oxford 1990<sup>2</sup>).

- OSBORNE CH. 1975, *Tutte le opere di Verdi*, Milano (ed. or. *The Complete Operas of Verdi. A Critical Guide*, London 1969).
- OSTHOFF W. 1963, *Die beiden «Boccanegra» Fassungen un der Beginn von Verdi's Spätstil*, «Analecta Musicologica» I, pp. 70-89.
- OSTOFF W. 2002, *Nachwort*. in D. Goldin Folena, W. Osthoff, R. Franke (Hrsgg.), *Verdi und die deutsche Literatur. Verdi e la letteratura tedesca*. Tagung im Centro Tedesco di Studi Veneziani. Venedig 20.-21. November 1997, Lilienthal, p. 291-293.
- PETROBELLI P., DI GREGORIO CASATI M., MOSSA C. M. (a cura di) 1988, *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Parma.
- PETTI BALBI G. 1995, *Simon Boccanegra e la Genova del '300*, Napoli.
- PINNA G. 1996, *Friedrich Schiller. I drammi e la concezione del tragico e della storia*, Soveria Mannelli.
- PODLECKI A. J. 1966, *Creon and Herodotus*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association» XCVIII, pp. 359-371.
- PONTI M. D. 1990, *Nota introduttiva* a B. Allason (a cura di), *Friedrich Schiller. La congiura del Fiesco a Genova. Tragedia repubblicana*, Torino.
- POUGIN A. 1881, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica con note ed aggiunte di Folchetto*, Milano.
- RICORDI G. (a cura di) 1883, *Disposizione scenica per l'opera Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala*, Milano.
- ROSSI L. E. 2000, *Musica e psicologia nel mondo antico e nel mondo moderno: la teoria antica dell'ethos musicale e la moderna teoria degli affetti*, A. C. Cassio, D. Musti, L. E. Rossi (a cura di), *Synaulia. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, «AION(filol)», Quaderni V, Napoli, pp. 57-96 (= G. Colesanti, R. Nicolai [a cura di] 2020, *κρηθημῶ δ'ἔσχοντο. Scritti editi e inediti*. Volume I: *Metrica e musica*, Berlin-Boston, pp. 507-537).
- ROSTAGNO A. 2003, *Esequire le opere di Verdi ieri. Intorno a Simon Boccanegra*, in DELLA SETA, MONTEMORRA MARVIN, MARICA 2003, vol. II, Firenze, pp. 759-786.
- RUSSELL D. A. (ed.) 1964, *'Longinus'. On the Sublime*, Oxford.
- SETTIS S. (a cura di) 1997, *I Greci. Storia Cultura Arte Società, 2. Una storia greca. II. Definizione*, Torino.
- SERRA G. 1994, *Edipo e la peste: politica e tragedia nell'«Edipo re»*, Venezia.
- STREHLER G. 1974, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, attuati e parlati* (a cura di S. Kessler), Milano.
- TIEZZI F. 2010, *Simon Boccanegra, l'unità d'Italia, la storia, la natura* (intervista al regista Federico Tiezzi, a cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala), in Aa.Va. 2010, pp. 109-122.
- TOSCANI C. 2010, *Lecture*, in Aa.Vv. 2010, pp. 160-163.
- UNFER LUKOSCHIK R. 2004, *Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie*, Berlin.
- DE VAN G. 1990, *La notion de «tinta»: mémoires confuses et affinités dans les opéras de Verdi*, «Revue de Musicologie» LXXVI, pp. 187-198.
- DE VAN G. 1998, *Verdi's Theater. Creating Drama through Music*, Chicago and London (ed. or. *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris 1992).
- WALKER F. 1960, *Verdi, Giuseppe Montanelli and the Libretto of «Simon Boccanegra»*, «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani» I, pp. 1373-1390.
- ZUCHELLI B. 1962, *ΥΠΟΚΡΙΤΗΣ. Origine e storia del termine*, Genova.