

L'opera in breve

di Emilio Sala

È stato il romanticismo a rompere definitivamente i ponti con la drammaturgia prescrittiva delle “unità aristoteliche”. L'azione scenica incominciò così a svolgersi in ben più di ventiquattro ore. Bruschi salti spazio-temporali incominciarono a separare gli atti dei drammi “moderni”. Victor Hugo incominciò a intitolare ogni atto come se fosse un “dramma nel dramma”. *Il re, Il bandito, Il vecchio, La tomba, Le nozze*: questi i titoli dei cinque atti di *Ernani* (1830), da cui Verdi avrebbe tratto nel 1844 l'omonimo melodramma in quattro parti (così intitolate: *Il bandito, L'ospite, La clemenza, Le maschere*). A dire il vero, prima del dramma romantico, era stato il *mélo* popolare a lanciare questo tipo di drammaturgia. Un successo fondamentale in questo ambito fu quello di *Trente ans ou la vie d'un joueur* di Victor Ducange (1827) in cui, di *journée* in *journée* (così vennero ribattezzati gli atti), si vedeva invecchiare il personaggio principale del dramma. Anche l'opera italiana seguì la nuova strada e si diffuse la prassi di trasformare il primo atto in un “prologo” per certi versi staccato dal resto della rappresentazione. Così, ad esempio, avviene in *Lucrezia Borgia* di Donizetti (non a caso tratta da Hugo) che, già nel 1833, divide la vicenda in un prologo (a Venezia) e due atti (a Ferrara). Tale retroterra è fondamentale per capire il *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi, ma certo quest'opera spinge il procedimento fino alle estreme conseguenze. Tra gli avvenimenti rappresentati nel pro-

logo e quelli che si svolgono nei successivi tre atti intercorrono infatti ben venticinque anni. Sarebbe un po' come se nel *Trovatore* (opera tratta da García Gutiérrez come il *Simone*) vedessimo in scena la vicenda raccapricciante raccontataci prima da Ferrando e poi da Azucena a modo di antefatto: il prologo è una sorta di *antefatto rappresentato*. Si è spesso fatto notare che i venticinque anni che separano il prologo e il primo atto di *Simon Boccanegra* sono più o meno quelli che passano dalla prima veneziana (1857) alla rielaborazione scaligera realizzata con la consulenza di Boito (1881). Forse questa coincidenza ci aiuta a capire che il vero nocciolo tematico del capolavoro verdiano è il tempo che passa. Un tempo storico che incombe sul presente e lo condiziona pesantemente: così come nella nostra vita, anche in *Simone* il presente porta vistosamente i segni, le stimmate del passato. Ecco perché l'asse drammaturgico di quest'opera è costituito dal rapporto tra Simone e Fiesco. Ecco perché Verdi (che nel 1857 ha suppergiù l'età di Simone e nel 1881 quella di Fiesco) si lascia convincere a rifare il *Simone* un quarto di secolo più tardi.

Come sottolinea Julian Budden, l'opera incomincia «con un procedimento inaudito al di fuori del teatro di prosa: due persone entrano conversando come fossero Jago e Roderigo nell'*Otello* di Shakespeare». Lo stesso avverrà, ad esempio, in *Aida*. Questo ci dice fin da subito quanta importanza abbia per Verdi la drama-

turgia del teatro di prosa. Il cuore del prologo è naturalmente il duetto tra Fiesco e Simone. In un certo senso tutta l'opera si svolge in attesa che i due nemici si ritrovino venticinque anni dopo. Solo alla fine, sulla soglia della morte (di Simone), l'odio di Fiesco finalmente si placherà. Il salto temporale e narrativo tra il prologo e il resto dell'opera è peraltro ulteriormente enfatizzato dall'impianto tonale: c'è infatti uno scarto netto di tonalità (Fa – Sol maggiore) tra il prologo e l'inizio del primo atto, mentre il resto dell'opera si svolge nel segno di una evidente continuità tonale. Una continuità che viene realizzata dal compositore anche a livello motivico nel corso della ri-creazione del 1881. La prospettiva temporale dell'opera (il difficile *ma possibile* superamento dei traumi ereditati dal passato) spinge i motivi di reminiscenza a evolversi e trasformarsi come veri e propri *Leitmotive*. Si veda, ad esempio, il motivo della maledizione che diventa il motivo del veleno all'inizio del secondo atto. Paolo incomincia la scena ricordando con orrore la pro-

pria automaledizione – tra l'altro ribadendo la continuità (non solo tonale), di cui si diceva, tra il primo e il secondo atto – e la finisce versando il veleno nella tazza. Da questo momento il motivo della maledizione diventa appunto il motivo del veleno. Il finale dell'opera, in *anticlimax*, con quel suo misto di desolazione e consolazione, con quel suo spegnersi dei lumi a poco a poco, è troppo straordinario per non ricevere – almeno – un rapido commento. Nonostante l'odio di Fiesco, nonostante la malvagità di Paolo, la riconciliazione che sembrava impossibile ha avuto luogo. L'appello del doge – «E vo gridando: pace! / E vo gridando: amor!» – che nel primo atto sembrava caduto nel vuoto, sembra diventare una possibilità concreta alla fine dell'opera (anche se *sappiamo* che poi quella possibilità concreta è stata irrisa dalla storia). E Simone può finalmente morire, raggiungere il suo mare, «l'aura beata del libero cielo», da cui veniamo tutti e nel cui grembo ritorneremo a riposare: *il mare... il mare...*