

Simon Boccanegra, la politique de la vertu

Jean-François Lattarico, Professeur à l'Université de Lyon 3 Jean Moulin

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Un parcours tortueux

Avec les *Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*, *Simon Boccanegra* constitue un troisième opus à part dans l'immense production verdienne. Le premier pour sa thématique paradoxale qui met en scène le massacre des Français dans le premier Grand Opéra composé par Verdi et donné à Paris pour l'exposition universelle de 1855, le second pour ses nombreuses versions, sa longueur démesurée et l'épaisseur psychologique de ses personnages qui offre une vision désenchantée de la représentation du pouvoir, après la parenthèse optimiste du *Risorgimento*. Situé chronologiquement entre ces deux opéras, le *Simon Boccanegra* présente la même particularité d'être un drame éminemment politique qui s'inscrit dans une période d'intense activité du compositeur : après les *Vêpres*, Verdi se lance dans la composition du *Roi Lear* qui restera hélas lettre morte, ainsi que dans la révision de *Stiffelio* et de *La battaglia di Legnano* dans le but d'éviter les rigueurs de la censure.

C'est au mois de mai 1856 que le compositeur, après d'âpres négociations avec les théâtres de Florence et de Naples, est en mesure d'accepter la commande du théâtre de la Fenice pour son cinquième opéra vénitien (après *Ernani* en 1844, *Attila* en 1846, *Rigoletto* en 1851 et *La Traviata* en 1853). Le livret de ce nouvel opus fut une nouvelle fois confié à l'infatigable Francesco Maria Piave qui pour l'occasion s'inspira d'un drame d'Antonio Garcia Gutiérrez représenté à Madrid en 1843 (dramaturge qui avait déjà inspiré le librettiste pour le *Trouvère* trois ans auparavant), centré sur l'élection du premier doge de la République de Gênes, le corsaire Simon Boccanegra. Verdi se met à la composition à partir du 13 janvier 1857, au lendemain de la première parisienne du *Trouvère*, un mois plus tard la partition est achevée et les répétitions commencent dès le 18 février. L'opéra est représenté le 12 mars 1857, avec en guise d'intermède, le ballet *Bianchi e Neri* de Giuseppe Rota, dont l'action évoque les dissensions politiques des factions nobiliaires rivales. Mais l'opéra est un échec, et même, écrit Verdi au lendemain de la première, un fiasco aussi grand que celui de la *Traviata* donné dans les mêmes lieux quatre ans auparavant. La reprise en juin de la même année à Reggio Emilia fut mieux reçue. Verdi s'occupa personnellement de la « mise en scène » et l'accueil fut chaleureux sans être pourtant un triomphe, notamment à la faveur de quelques modifications apportées au livret comme à la partition (ainsi le premier tableau du premier acte ne se déroule plus entièrement à l'intérieur du Palais des Grimaldi, mais, du moins pour les trois premiers numéros, en plein air, dans les jardins du palais, pour chasser « la monotonie des nombreuses scènes d'intérieur », comme l'écrit le compositeur dans l'une de ses nombreuses missives). Et lors de reprises successives (à Florence, à Naples puis à Milan), l'opéra alterne succès relatif et échec complet.

C'est le cas de la production milanaise de 1859, au cours de laquelle Verdi déplora l'attitude du public - qui ne sait pas ou « ne veut pas écouter » (lettre à Ricordi du 4 février 1859)-, production qui amorça le déclin de l'oeuvre. La dernière reprise, à Trani en 1871, relégua l'opéra dans un long purgatoire de dix ans, Verdi avait même déclaré qu'après *Aida*, en 1871, il voulait abandonner le théâtre : « Et puis, il vaut mieux finir avec *Aida* et avec la *Messe*, qu'avec un arrangement » (Lettre à Ricordi, du 2 mai 1879).

La refonte de 1881

Le hasard de la chronologie fait qu'il aura fallu près d'un quart de siècle pour que Verdi, aidé d'une plume autrement plus experte et raffinée, celle d'Arrigo Boito, remanie substantiellement ce drame mal-aimé, exactement le laps de temps qui sépare le temps du prologue de celui de l'intrigue principale (1339 et 1362). D'abord réfractaire à un remaniement de la partition, le compositeur se laisse convaincre par son éditeur et par une collaboration avec Boito qui entretemps lui avait écrit le livret d'*Otello* dont il est très satisfait. Révisé en un peu moins de sept semaines (entre fin décembre 1880 et mi-février 1881), le résultat révèle une conception formelle substantiellement modifiée, avec l'abandon de la forme close (du « *pezzo chiuso* ») et la recherche, en conséquence, d'un discours musical plus fluide et plus unitaire. L'opéra est représenté à la Scala le 24 mars 1881, avec le baryton français Victor Maurel dans le rôle-titre (il sera Othello six ans plus tard) et cette fois-ci c'est un triomphe.

Dans sa correspondance, Verdi évoque le parcours tortueux de son opéra, à l'image d'une intrigue alambiquée qui explique en partie l'échec relatif de sa réception. Comme pour d'autres opéras, en particulier quand il collabore avec le médiocre Piave, Verdi participe activement à l'élaboration du drame. On sait que conformément à une méthode de travail bien aguerrie, c'est le compositeur lui-même qui rédigea un canevas assez précis, une sorte de « livret en prose » qu'il demanda ensuite à son librettiste de mettre en vers. Les premières lettres qu'il lui envoie sont très prescriptives, y compris à propos de la direction des acteurs, des aspects de la scénographie, des décors et de l'éclairage qui doivent suggérer le caractère sombre de l'intrigue. Dans la lettre qu'il écrivit au lendemain de la première, sa conclusion (« Nous verrons qui a raison ») semblait anticiper l'idée d'un remaniement de la partition et du livret, explicitement évoquée pour la première fois par l'éditeur Giulio Ricordi en 1868 qui était resté sur sa faim après l'échec de la reprise milanaise. Mais c'est bien Verdi qui a l'idée des modifications les plus importantes, notamment celle du conseil à la fin du premier acte, comme il le révèle dans une lettre à son éditeur, avec une remarque intéressante sur la dimension patriotique nouvelle que cette modification apporte à l'intrigue : « À ce propos je me souviens de deux lettres admirables de Pétrarque, l'une écrite au doge Boccanegra, l'autre au doge de Venise en leur disant qu'ils étaient sur le point d'entreprendre une guerre fratricide, et que tous deux étaient les enfants d'une même mère, l'Italie, etc. Sublime ce sentiment d'une Patrie Italienne à cette époque ! »

Car dans la première version, la dimension politique est plus directement en lien avec le contexte particulier du *Risorgimento*. Les opéras patriotiques de Verdi, de *Nabucco* à *La battaglia di Legnano*, sont marqués par la présence récurrente des chœurs et des grandes scènes de masse, symboles de cette identité collective théorisée par Mazzini dans sa *Philosophie de la musique* : « Or pourquoi le chœur, individualité collectivité, ne recevrait-il pas comme ce peuple dont il est l'interprète naturel une vie propre, indépendante, spontanée ? ». Dans la version de 1857, quatre ans avant l'unification de la péninsule, la scène du Conseil est représentée de façon beaucoup plus concise et statique, chœurs et danses agrémentent l'éloge du corsaire qui triompha des Africains et dont le peuple célèbre le vingt-cinquième anniversaire de l'accession au trône. Verdi n'était pas complètement satisfait de cette scène qu'il jugeait creuse et bancale (dans une lettre à son ami Arrivabene du 25 mars 1881, il évoque les « jambes brisées » de son opéra qu'il convient de « réparer », tandis que Boito évoque lui l'image d'une « table bancale ») et qu'il fallait remplacer par une scène dramatiquement plus efficace.

Dans la version définitive en effet, c'est un doge pacifique qui apparaît face aux représentants des patriotes et des plébéiens, soulignant le danger délétère d'un conflit qui menace l'idée d'une appartenance à une même communauté nationale (« Venise et la Ligurie / ont une patrie commune », I, 10).

Cette dimension - en 1881, l'unité du pays est enfin réalisée -, pouvait sembler quelque peu anachronique (alors que cette allusion est paradoxalement absente de la première version) ; le cri féroce guerrier de la foule (« Guerre à Venise ») est perçu par le Doge comme une allégorisation de l'épisode biblique de Caïn (« Et avec ce cri atroce / Caïn dresse entre deux rives italiennes / sa sanglante massue ! »). Mais le climat religieux dans lequel baigne l'appel fervent du doge a le même effet positif sur le chœur que dans les opéras patriotiques de jeunesse. Avec dignité, élégance et courage il fait face au soulèvement populaire qui menace l'intégrité de la République et celle de sa personne. Son attitude stoïcienne (« Mort au Doge ! Soit, Héraut, ouvre / les portes du palais et annonce à la foule, / nobles et plébéiens, que je ne la crains pas »), rappelle celle de Sénèque dans le *Couronnement de Poppée*, qui accepte l'annonce de sa mort prochaine avec sérénité et sans crainte aucune. Mais à une époque où l'Italie se lance dans une politique internationale hasardeuse pour se rapprocher des grandes puissances européennes et où une « piémontisation » excessive de l'État ont créé de fortes dissensions dans le sud du pays (brigandage et naissance des organisations mafieuses), cet appel à cimenter l'unité n'était pas si incongru. *Simon Boccanegra* est un opéra du désenchantement politique de Verdi, qui trouve ses racines dans les derniers opéras patriotiques, *La battaglia di Legnano* et les *Vêpres*, chant du cygne du *Risorgimento* musical.

Dans la *Battaglia*, seul opéra explicitement politique de Verdi, lié aux événements de 1848 (représentée en janvier 1849, la République y sera proclamée quelques semaines plus tard), la scène « politique » la plus réussie, aussi bien d'un point de vue dramatique que musical, est sans nul doute l'épisode du serment des Chevaliers de la Mort à la fin du second acte, sorte d'avatars kamikazes des *Carbonari*, prêts à mourir pour leur patrie. Mais à travers la tonalité sombre, l'austère prélude et l'introduction chorale non moins austère, qui rappelle les « scene d'ombra » des opéras sérias du siècle précédent, le discours désabusé des patriotes résonne comme un écho au désenchantement du compositeur qui associe l'exercice du pouvoir à l'action violente, notamment à travers le personnage de Jean Procida, double mazzinien du patriote conspirateur que Verdi appréciait moyennement. Dans les *Vêpres* justement, cette violence atteint son paroxysme dans la scène finale du massacre des Français, et on peut voir dans la relative concision avec laquelle l'épisode est représenté, une forme de dénégation paradoxale pour une oeuvre patriotique italienne composée pour l'opéra de Paris.

La lutte désenchantée

La dimension politique dans *Simon Boccanegra* est la conséquence logique de la grande méfiance du compositeur envers les figures d'autorité. De tous les opéras verdiens, celui-ci est sans doute un des rares, sinon le seul, pour lequel le spectateur éprouve une réelle empathie pour celui qui exerce cette autorité. D'autres figures, qui l'ont précédé, pouvaient susciter en partie ce sentiment : c'est le cas d'Attila, figure peu téméraire, qui réagit positivement à la ferveur patriotique d'Odabella et éprouve un effroi peu idoine à sa réputation lors du fameux songe prophétique; c'est le cas aussi de Charles Quint dans *Ernani* qui fait preuve d'une belle magnanimité lors de la célèbre scène du Couronnement à Aix-la-Chapelle. Alors que la plupart des souverains se confondent avec l'expression de la tyrannie, *id est* la non maîtrise des passions (ce que réussit à faire Charles Quint dans *Ernani* qui déclare explicitement : « J'ai dompté mes désirs »), Simon échappe à cette emprise, sans toutefois parvenir à ses fins. Mais Simon Boccanegra est une figure unique de ce point de vue. L'un des plus beaux rôles de baryton verdien est aussi la figure idéalisée du souverain vertueux, d'autant plus exceptionnelle qu'il n'est en rien assoiffé de pouvoir.

Pourtant, son origine plébéienne va le placer au coeur des manoeuvres de Paolo Albiani, chef de file du parti populaire, afin de le faire élire premier doge de la République de Gênes. Comme souvent chez Verdi, l'intrigue intime et privée s'entrecroise avec l'intrigue politique et publique, la première servant souvent de moteur au déroulement de la seconde.

C'est le cas ici avec le personnage d'Amelia (la fille de la défunte Maria Fiesco et de Simon) qui représente le pôle affectif de l'opéra, alors que Simon incarne le pôle politique. Si l'usage veut que l'intrigue politique serve de toile de fond à l'intrigue privée, dans *Simon Boccanegra*, c'est plutôt le contraire. Le vingtième opéra de Verdi est sans doute l'un des plus dramatiquement politiques de sa production, dont l'austérité semble faire écho aux vœux mazziniens de régénération du genre.

Les velléités de clémence portées par Charles-Quint sont ici pleinement actualisées. Porté au pouvoir par la faction populaire, les rivalités entre factions noble et plébéienne n'ont pas cessé un quart de siècle plus tard et Simon se rêve en pacificateur des luttes intestines, se faisant ainsi le porte-drapeau du rêve politico-littéraire de Pétrarque. Son comportement est digne du *Titus* de Métastase dont tout l'entourage, ou presque, complotte contre lui. Mais celui du doge n'est guère plus recommandable. Paolo Albiani est un ambitieux sans envergure qui recourt à la corruption et manipule Simon par vengeance sociale, souhaite séduire sa fille et trouve chez le docile Pietro un parfait exécutant. Boito, qui aime les personnages troubles et méphistophéliques, a accentué cet aspect du personnage dans sa révision. Fiesco, le père de Maria aimée de Simon, a également un profil monolithique, symbole d'une caste vieillissante, jalouse de ses prérogatives, opposant constant de Simon avec qui il ne se réconciliera qu'à la mort de ce dernier, même si les notes de Verdi, notamment lors de sa première apparition à la scène 5 du prologue, en affine quelque peu les contours. Le compositeur dit de lui qu'il doit « posséder une voix d'acier, profonde et sensible (...) avec quelque chose d'inexorable dans la voix, de prophétique, de sépulcral ». Même Gabriele Adorno, le gentilhomme génois, amoureux d'Amelia, entraîné par Paolo, complotte à son tour contre le doge, qu'il soupçonne d'avoir enlevé Amelia ; mais son personnage est assez effacé (comme Boccanegra, il obtient le pouvoir sans l'avoir demandé) et Verdi n'y touchera guère dans sa révision de 1881. Boccanegra subit ainsi maints outrages et à chaque affront il répond par un geste de magnanimité.

Et le contraste est d'autant plus saisissant qu'il partage avec ses adversaires le même registre vocal : l'opéra requiert, en effet, pas moins de quatre rôles graves, deux barytons (Simon et Pietro) et deux basses (Fiesco et Paolo Albiani), un ensemble vocal imposant plutôt rare dans l'opéra verdien qui privilégie plutôt le ténor (ici incarné par un Gabriele Adorno en retrait), conférant ainsi une tonalité sombre à l'opéra. Pour tous ces rôles, Verdi exige explicitement que les interprètes soient avant tout de bons et vrais acteurs.

La magnanimité du doge se révèle dès le début de l'intrigue : il commence ainsi par lever le décret de bannissement qui frappait les « frères » patriciens d'Amelia (dont il apprendra par la suite qu'elle est sa propre fille). La jeune femme est d'ailleurs à l'origine de cet acte de clémence alors qu'elle sait ne pas faire partie de la caste des Grimaldi. L'effet politique de ce geste s'en retrouve d'autant plus magnifié qu'il apparaît aux yeux des spectateurs et d'Amelia elle-même comme désintéressé. C'est également en souverain magnanime et généreux qu'il traite le guelfe Adorno qui l'insulte au premier acte (« Impudent / ravisseur de jeunes filles ! ») et qui se jette sur lui pour le tuer ; le sentiment de compassion prévaut sur celui de la rage et de la vengeance : « Que personne ne le touche. / Mon orgueil s'incline et quand je vois sa peine, / toute mon âme ne parle que d'amour... ». La clémence du doge se poursuit au second acte quand il pardonne à Adorno d'avoir voulu l'assassiner en lui offrant la main de sa fille, dans une scène pourtant de très forte tension entre les deux hommes, l'un plein de rage envers l'assassin de son père, l'autre non moins irascible envers celui qui veut ravir sa fille. Enfin, geste suprême de magnanimité, dans le dernier acte, alors que Simon agonise, empoisonné par un de ses partisans, il trouve encore la force morale de se réconcilier avec son ennemi héréditaire, d'unir sa fille à son potentiel assassin et de transmettre à ce dernier la couronne ducal.

Simon Le hapax

Simon Boccanegra est une sorte de hapax dans la galerie des souverains verdiens, la plupart marqués par le vice de la tyrannie conjugué à la violence qui permet à celui-ci de prospérer. Son discours politique, constamment traversé par le paradigme de la conciliation, est l'écho (involontaire ?) des échecs des politiques successives qu'a connu le royaume d'Italie nouvellement constitué, comme l'atteste, une fois de plus, la correspondance du compositeur. C'est le cas en particulier de la célèbre missive que Verdi envoie à son ami Arrivabene, en date du 27 mai 1881, dans laquelle il récuse l'idée d'une représentation parisienne de *Simon Boccanegra* après la déception causée par l'attitude de la France vis-à-vis de Rome (marquée par l'abandon de l'éphémère république romaine et le retour de Pie IX). Dans son invective plutôt sévère, il en vient à déplorer le traitement que subissent certaines personnalités de valeur, comme l'important ministre des finances Quintino Sella.

À la lecture de la lettre, on a l'impression que ce dernier constitue une sorte de double réel du doge de Gênes, prétexte pour fustiger plus globalement l'exercice contemporain de la politique : « Je désespère quand je vois un homme d'un esprit si élevé, d'une âme forte et de si grand savoir, d'une honnêteté à toute épreuve, comme Sella, moqué, calomnié, insulté, je désespère, je le répète, de mon pays. J'ai un triste pressentiment sur notre avenir ! »

Le comportement vertueux de Simon Boccanegra était déjà présent dans la première version de l'opéra, mais les transformations de Boito et Verdi ont gommé les allusions au chef de guerre (comme dans la scène du Grand Conseil) et accentué en contrepartie son rôle de pacificateur. Dans la version de 1857, au début du 3^e acte, Simon a réussi à mater une révolte déclenchée à la fin de l'acte précédent. Le chœur le célèbre et le lexique que le doge emploie est empreint de cette tonalité guerrière : « Un glaive guerrier resplendit dans ma main ; / que votre main saisisse celui de la justice » (III, 1), déclaration d'une justice expéditive qui invite les sénateurs à châtier les conjurés. Dans la version de 1881, l'acte débute par un prélude véhément qui reprend la musique de l'émeute de l'acte précédent, mais aussitôt après (il ne s'agit que de huit brèves mesures), le chœur célèbre la victoire du doge sur les Guelfes, et lorsque Fiesco fait son entrée en scène, Simon Boccanegra le libère et lui fait remettre son épée, modification signifiante qui accentue une nouvelle fois le rôle pacificateur du souverain et atténue conséquemment sa fureur guerrière, bien plus présente dans la version primitive.

Pourtant, en apparence, le schéma dramaturgique à l'œuvre dans *Simon Boccanegra* reproduit assez fidèlement celui qui prévaut dans la plupart des opéras verdiens : l'entremêlement de l'intrigue politique et privée. Si les deux types d'intrigue sont nécessairement présents, à des degrés divers, et convergent pour réaliser l'idéal verdien de la « *parola scenica* », *Simon Boccanegra* illustre, plus que tout autre opéra, la sublimation théâtrale et musicale de l'idéal politique, absent de la scène politique véritable. Et c'est d'ailleurs bien le terme de sublimation qu'emploie le doge dans le prologue en faisant s'entremêler justement l'amour et la gloire politique, avant que l'échec du premier ne coïncide précisément avec le triomphe de la seconde : « *Sublimarmi a lei sperai / Sovra l'ali della gloria* » (« J'espérai me hausser jusqu'à elle / Sur les ailes de la gloire »). La précellence de la composante politique prévaut en effet dès le prologue, mais sur le mode paradoxal d'une défaite annoncée, et de la manière la plus dramatique qui soit : c'est en apprenant la mort de sa bien-aimée qu'il apprend en même temps son élection comme premier doge de la République. Le traumatisme de l'échec privé cohabite un temps - le temps éphémère de la scène finale du prologue - avec le signal apparent du triomphe politique. Cet oxymore (puisque les deux événements contradictoires sont concomitants) a une incidence sur la relation sentimentale du doge : on passe de l'amour sensuel pour Maria à un sentiment de pure tendresse envers Amelia, cause du malentendu qui va provoquer sa mort, et alors même que la relation père-fille, traditionnellement marquée par la subordination de la seconde envers le premier, trouve ici une sorte de point d'équilibre : à l'amnistie accordée aux « frères » d'Amelia répond la révélation du secret de l'identité de celle-ci. La relative déperdition d'énergie de la sphère privée est ainsi compensée par un accroissement de cette même énergie du côté de la fonction politique. Mais cet oxymore fonctionne en réalité comme un paradigme signifiant et sert de grille de lecture pour le drame tout entier, jusqu'à son funeste dénouement : c'est un corsaire, et non un noble, qui accède à la plus haute dignité de l'État ; sa bien-aimée, symbole de pureté, est pourtant née d'une caste monstrueuse, s'exclame Simon dans la scène 6 du Prologue (« Et c'est parmi ces monstres / qu'est née cette pure beauté ? ») ; les multiples affronts qu'il a eus à subir l'incite à réagir à contre-courant, en faisant preuve non d'esprit de vengeance, mais de clémence et de magnanimité. Et la malédiction (thème verdien par excellence) que Paolo, en tant que magistrat, se lance à lui-même (puisque ce dernier ignore que Simon sait qu'il est le coupable) à la fin du premier acte, n'est-elle pas elle aussi un bel exemple d'oxymore politique ?

Homo politicus in utopia

Le grand discours pacifique du Doge, lors de la scène du Grand Conseil, illustre à merveille l'utopie politique du personnage visant à concilier les contraires par le biais de la métaphore aquatique : son invocation à « la plèbe, aux patriciens, au peuple » qui, « frères d'un même foyer » ne font que « se dévorer », trouve la résolution de ses contradictions dans l'extase pacifiée qu'offre le vaste océan. Le solo de Simon est l'un des plus beaux airs « politiques » de Verdi et son rythme chaloupé et intensément nostalgique fait écho au poignant prélude de l'opéra qui distille, comme rarement chez Verdi, un sentiment d'intense nostalgie. La conscience patriotique non moins intense qui sourd de son discours a un effet immédiat sur l'assistance, sur Amelia d'abord, sur Fiesco ensuite (qui exprime son admiration en aparté, presque honteux de ne pouvoir renverser cet audacieux corsaire), et sur le chœur, symbole de l'expression populaire, qui évoque les « accents émus » du souverain qui calment leur colère, « comme l'aile d'une brise suave / qui apaise la mer ». En revanche, il semble imperméable sur les autres protagonistes masculins, sur Gabriele qui sachant sa bien-aimée saine et sauve, méprise toute autre passion (« Mon coeur fidèle dédaigne / tout autre désir »), sur Paolo qui ressasse sa colère (« Non, le serpent qui me ronge / est gonflé de venin »), sur Pietro qui incite vainement ce dernier à la fuite. Pourtant, à l'exception de Paolo, manifestement irrécupérable, les deux autres protagonistes masculins semblent infléchir leur position jusqu'alors intransigeante, non par le biais de la sphère politique, mais par celui de la sphère privée. Le personnage de Fiesco en particulier, pour ennemi qu'il soit du doge, garde une certaine droiture morale que la relative simplification eu égard à la source espagnole (où il apparaissait beaucoup plus retors) a permis de préserver.

La gouvernance fragile de Simon s'inscrit dans l'ancienne tradition du « bon gouvernement » (*Buon governo*) que la pensée politique vénitienne (c'est elle qui sous-tend implicitement l'idéologie du Doge) n'a eu de cesse de théoriser et de pratiquer. L'esprit de conciliation évoque en effet l'équilibre des institutions au coeur du système politique de la République sérénissime, dont Simon est une sorte de double allégorique. Verdi l'évoque comme étant « une âme passionnée, très ardente et fière, avec une apparence calme et digne, solennelle » et qui doit faire preuve d'une « certaine autorité sur scène », car ajoute-t-il, « la voix et l'âme ne suffisent pas ». Le personnage, dans son comportement même, symbolise ainsi cet esprit de synthèse qui doit ensuite s'incarner dans l'exercice du pouvoir. Mais l'entremêlement des passions privées et des passions politiques signe au fond l'échec de cette gouvernance de la synthèse et de la pacification. C'est une cause intime et privée qui pousse l'un des siens, Paolo, à l'empoisonner et c'est ce paradoxe suprême, cet oxymore au coeur de l'intrigue qui symbolise la scission inévitable entre l'idéal politique tourné vers la concorde et la réalité du pouvoir soumis aux aléas des luttes sans merci. L'unification du pays en 1861 (complétée en 1866 avec l'acquisition de la Lombardie- Vénétie, et en 1871 avec l'annexion de Rome) n'a guère réglé les problèmes et les crises politiques se succèdent, provoquant d'immenses vagues migratoires de la population. Le nouveau Roi d'Italie, au lieu de concilier le Nord et le Sud, au lieu de maintenir au sud les fonctionnaires méridionaux, a imposé ses hommes de main, initiant une forme de « guerre de sécession » à l'italienne.

Le contexte politique contemporain de la refonte du *Simon Boccanegra* de 1881 éclaire ainsi rétrospectivement la lecture politique et allégorique de l'oeuvre. La morale de l'histoire est finalement donnée par Fiesco, dont la réponse au désenchantement de Gabriele Adorno (« Comme il a passé vite / le temps de l'amour heureux ! ») est le reflet du pessimisme du compositeur, plus qu'une simple réaction à l'agonie du Doge et au triste dénouement de l'intrigue : « Toute joie sur la terre / est un charme mensonger ; / le coeur humain est source de larmes infinies ». Les larmes infinies de l'assistance qui pleure la mort de Simon renvoie à celles que le doge versa à la fin du premier acte (« Je pleure sur vous, sur la douce / lumière de vos collines / où bourgeoonne en vain / le rameau d'olivier »), expression émouvante et poétique d'une impossible conciliation.