

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2012-2013
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

O TELLO



BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare

QUESTA SERA, BMW VI ACCOMPAGNA A TEATRO.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.

CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



per la cultura

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

Musica
Venezia

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

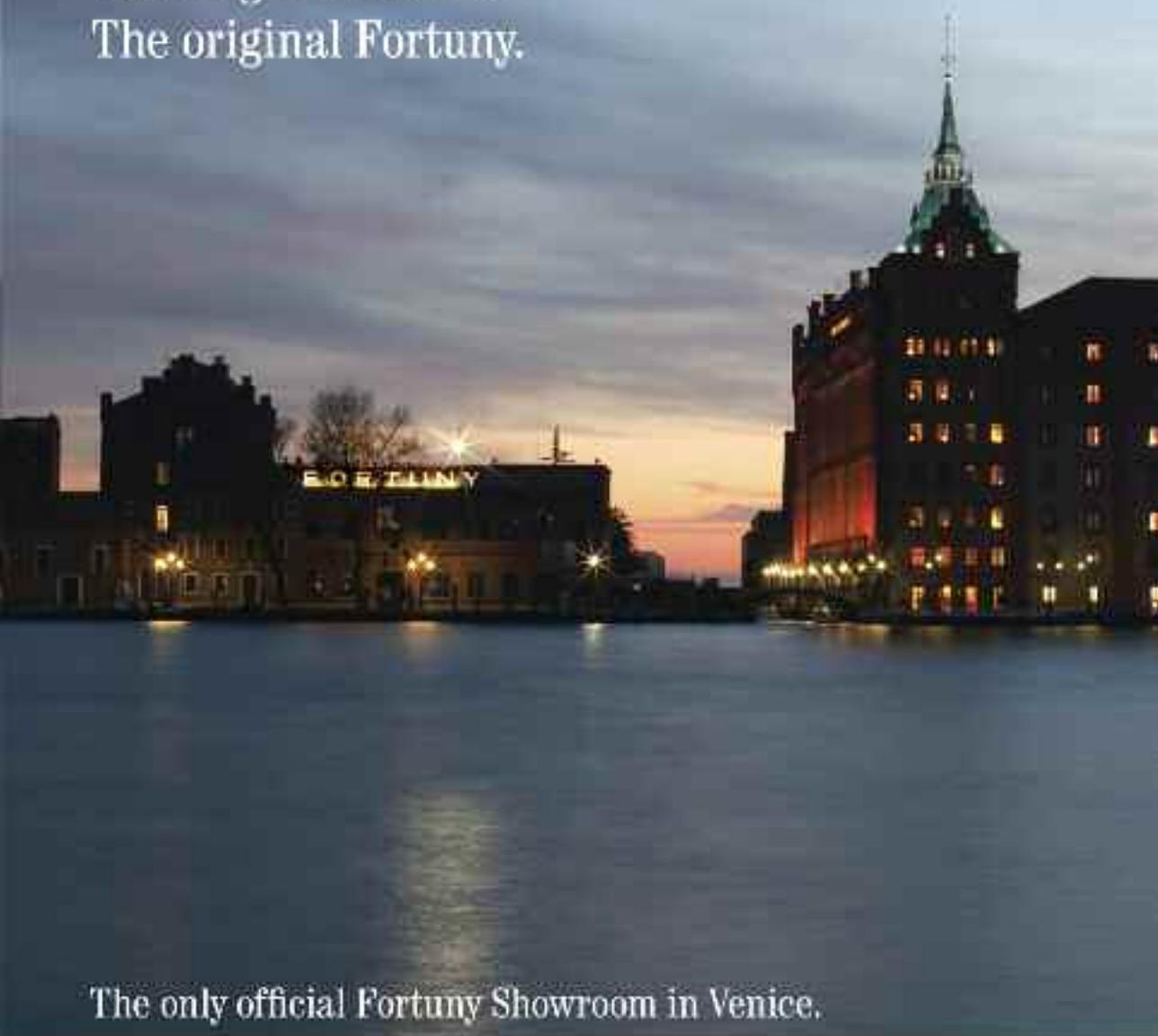
visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677

The original factory.
The original fabrics.
The original Fortuny.



The only official Fortuny Showroom in Venice.

805 GIUDECCA, VENEZIA-30123 - TEL 041 628 7657 - WWW.FORTUNY.COM

Fortuny
FABBRICAZIONE



**TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, twitter e youtube
follow us on facebook, twitter and youtube**



La Fenice su You Tube,
iscriviti al canale

La Fenice on You Tube,
subscribe it

CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO

 **classica**

www.classica.tv





Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FEST

TEATRO LA FENICE

VOLA DA VENEZIA VERSO IL MONDO



Scegli la destinazione, viaggia dove vuoi

A ALGHERO ALICANTE AMSTERDAM ATHENS ATLANTA	C CAGLIARI CASABLANCA CATANIA CHISINAU	B BACALI BARCELONA BARI BASH BERLIN BILBAO BIRMINGHAM BORDEAUX BRATISLAVA BRINDISI BRUSSELS BUCHAREST BUDAPEST	D DOHA DUBAI DUBLIN DUBROVNIK DUSSELDORF	E EDINBURGH EINDHOVEN	F FRANKFURT	G GENEVE	H HAMBURG HANOVER HELSINKI HERAKLION	I IBIZA ISTANBUL	K KOS KRAKOW	L LAMEZIA TERME LAMPEDUSA LEEDS-BRADFORD LILLE LISBON LONDON LGW LONDON LHR LUXEMBOURG LYON	M MADRID MALAGA MANCHESTER MARSEILLE MENORCA MONTREAL MOSCOW MUNICH MYKONGE	N NANTES NAPLES	O OLBIA OSLO	P PALERMO PALMA MALLORCA PARIS CDG PARIS ORY PHILADELPHIA PORTO PRAGUE PRISTINA	R REGGIO CALABRIA RIGA RODI ROMA	S SANTIAGO DE C SANTORINI SOFIA	SPLIT ST. PETERSBURG STOCKHOLM STRASBOURG STUTTGART	T TALLINN THESSALONIKI TIMISOARA TIRANA TORONTO TOULOUSE TUNIS	V VALENCIA VALLADOLID VIENNA	W WARSAW	Y YEREVAN	Z ZARAGOZA ZURICH
---	---	--	--	------------------------------------	-----------------------	--------------------	---	-------------------------------	---------------------------	---	---	------------------------------	---------------------------	--	---	---	--	--	--	--------------------	---------------------	--------------------------------

www.veniceairport.it

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2012-2013



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 5 novembre 2012 ore 18.00

SERGIO COFFERATI

Otello

venerdì 9 novembre 2012 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Tristan und Isolde

lunedì 14 gennaio 2013 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

I masnadieri

venerdì 8 marzo 2013 ore 18.00

MATTEO MARAZZI

Věc Makropulos

lunedì 11 marzo 2013 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

La cambiale di matrimonio

venerdì 26 aprile 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Don Giovanni

lunedì 29 aprile 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Così fan tutte

mercoledì 8 maggio 2013 ore 18.00

LUCA MOSCA

Le nozze di Figaro

venerdì 14 giugno 2013 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Madama Butterfly

venerdì 5 luglio 2013 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Otello

lunedì 30 settembre 2013 ore 18.00

PAOLO FURLANI

Aspern

Incontro con il balletto

lunedì 17 dicembre 2012 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

Lo schiaccianoci

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2012-2013
del Teatro La Fenice*

mercoledì 17 ottobre 2012
ore 17.30

relatore **Marco Peretti**
concerti diretti da **Yuri Temirkanov** (22 ottobre)
Diego Matheuz (7 e 9 dicembre)
musiche di Čajkovskij, Musorgskij

mercoledì 5 dicembre 2012
ore 17.30

relatore **Franco Rossi**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (13 e 14 dicembre)
musiche dal repertorio marciano

mercoledì 20 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Francesco Erle**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (22 e 23 febbraio)
musiche di Mozart, Čajkovskij

mercoledì 27 febbraio 2013
ore 17.30

relatore **Maria Girardi**
concerto diretto da **Diego Matheuz** (1 e 2 marzo)
musiche di Cascioli, Čajkovskij

mercoledì 20 marzo 2013
ore 17.30

relatore **Corrado Pasquotti**
concerto diretto da **Gabriele Ferro** (22 e 24 marzo)
musiche di Micheli, Stravinskij, Prokof'ev

data da definire

relatore **Giovanni Battista Rigon**
concerto diretto da **Claudio Scimone** (26 e 28 aprile)
musiche di Mozart

lunedì 6 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Michael Summers**
concerto diretto da **Stefano Montanari** (8 e 9 maggio)
musiche di Costanza, Mozart

mercoledì 15 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Stefania Lucchetti**
concerti diretti da **Rinaldo Alessandrini** (16 e 17 maggio; 24 e 26 maggio)
musiche di Alessandretti, Mozart

mercoledì 29 maggio 2013
ore 17.30

relatore **Paolo Zavagna**
concerto diretto da **Dmitrij Kitajenko** (1 giugno)
musiche di Čajkovskij, Stravinskij

mercoledì 5 giugno 2013
ore 17.30

relatore **Massimo Contiero**
concerti diretti da **Diego Matheuz** (7 e 8 giugno)
Myung-Whun Chung (19 luglio)
musiche di Prokof'ev, Čajkovskij, Verdi

INGRESSO LIBERO

Tutti gli incontri avranno luogo presso la Sala Concerti
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia.

Montegrappa

ITALIA



GRAN TEATRO
LA FENICE

220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

www.montegrappa.com



BelleVue Cinqueville Suites

Un'indimenticabile vacanza a Venezia vi aspetta al Cavalieri Sotter, ospiti di magnifici camere ed esclusivi appartamenti di lusso con vista su Piazza San Marco.

SAN MARCO HOTELS VENEZIA

www.sanmarcohotels.com



Albergo San Marco

Il comfort della camera in stile veneziano, l'atmosfera intima ed elegante dell'Albergo più vicino a Piazza San Marco, vi ispirano a Venezia per una vacanza indimenticabile.



Hotel Rialto

Affacciato sul Canal Grande, l'Hotel Rialto vi aspetta accanto al suo celebre ponte, in uno degli angoli più suggestivi e straordinari della città a soli 5 minuti da Piazza San Marco.



Hotel Torre dell'Orologio

Le suite eleganti e confortevoli sono appaltate per vacanze di Torre dell'Orologio e di San Marco Palazzo, vi aspettano a Venezia. A voi, presso il Palazzo San Marco, per un soggiorno di sogno.



Hotel Ambasciator

Alle porte di Piazza San Marco, l'Hotel Ambassador Tre Riese, caratteristico e procurato dal provvvisor grande architetto Carlo Scarpa, vi attende a Venezia con la cordialità delle migliori gestioni familiari.



Da 1489 a Venezia, lo storico Albergo Cavalieri si affaccia in Bacino Orseolo, un angolo unico, lungo il quale scorrono le gondole, invitando i visitatori alla meravigliosa Piazza San Marco.



Appositamente a Piazza San Marco, San Marco Restaurant per voi a fianco del Ristorante La Colomba di Venezia, locale storico d'alta cucina ha suggerito i suoi menu, solo più di 400 metri al servizio degli amanti della buona tavola e della cultura.



Uno degli alberghi più seducanti a prezzi bassi di Piazza San Marco, in ambiente elegante, l'Hotel Royal San Marco mette a vostra disposizione un servizio, un'ottima cucina e la esclusiva ospitalità veneziana.

Luxury Apartments

BelleVue Suites

San Marco, 285/30134 Venezia
Tel. +39 041 529 72 45
Fax +39 041 528 76 88
info@bellevueunits.com

Suiva Torre dell'Orologio

San Marco, 202/A 30124 Venezia
Tel. +39 041 241 01 11
Fax +39 041 529 76 88
suivatorre@sanmarcohotels.com

Deluxe

San Marco Palazzo Suites

San Marco, 875/30124 Venezia
Tel. +39 041 24 04 31
Fax +39 041 24 04 30
venmarcospalace@sanmarcohotels.com

Superior

Hotel Cavalieri & Doge Orseolo

San Marco, 1107/30124 Venezia
Tel. +39 041 529 09 55
Fax +39 041 523 81 54
reservations@sanmarcohotels.com

Hotel Rialto

San Marco, 51/49 30124 Venezia
Tel. +39 041 529 91 56
Fax +39 041 523 89 58
info@rialtohotel.com

Hotel Royal San Marco

San Marco, 848/30124 Venezia
Tel. +39 041 528 76 53
Fax +39 041 522 66 28
royalsanmarco@sanmarcohotels.com

Comfort

Albergo San Marco

San Marco, 877/30124 Venezia
Tel. +39 041 530 07 77
Fax +39 041 523 84 47
sanmarco@sanmarcohotels.com

Hotel Ambassador Tre Riese

San Marco, 905/30124 Venezia
Tel. +39 041 522 24 90
Fax +39 041 522 21 23
ambasciator@sanmarcohotels.com

Ristorante La Colomba

San Marco, 1605/30124 Venezia
Tel. +39 041 522 13 75
Fax +39 041 523 14 68
la colomba@sanmarcohotels.com

LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

LASCIO
VENEZIA
PER SEGUIRE
OTELLO.

COME PUOI
AMARE
UN UOMO
PIU' DI
VENEZIA!

pat

La vita è fatta
di momenti importanti.
tu quale stai vivendo?

www.inaassitalia.it
consulta il sito per scoprire
le soluzioni assicurative
pensate da INA ASSITALIA
per ogni momento importante
della tua vita
e di quella dei tuoi cari.



Agenzia Generale di Venezia

Galleria Teatro Vecchio, 6 - 30170 Sede di Mestre tel. 041 2392111 fax 041 5055077
Bacino Orseolo San Marco 1757 - 30124 Sede di Venezia tel 041 5209811 fax 041 5287898
info@inavenezia.it



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2012-2013

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 *diretta*

Otello

domenica 18 novembre 2012 ore 15.30 *differita serale*

Tristan und Isolde

domenica 20 gennaio 2013 ore 19.00 *diretta Euroradio*

I masnadieri

venerdì 15 marzo 2013 ore 19.00 *differita*

Věc Makropulos

mercoledì 2 ottobre 2013 ore 19.00 *differita*

Aspern

Concerti della Stagione sinfonica 2012-2013

trasmessi in differita dal

Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 5 ottobre 2012)

Yuri Temirkanov (lunedì 22 ottobre 2012)

Stefano Montanari (mercoledì 8 maggio 2013)

Rinaldo Alessandrini (giovedì 16 maggio 2013)

Dmitrij Kitajenko (sabato 1 giugno 2013)



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

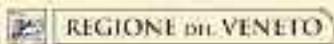
MEDIA & SOCIAL PARTNERS



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



COMUNE VENEZIA



Banca
Popolare di Vicenza



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO,
INDUSTRIA, ARTIGIANATO E AGRICOLTURA



CONFINDUSTRIA
Venezia

GENERALI



Banca popolare



APV INVESTIMENTI

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
di Venezia, Padova e Verona

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



CLIVIO PRANCAH
PER LA SALVEGARDE
DE VENISE



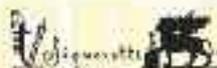
CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

Marsilio

PALENA WAREHOUSE COFFERS



RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



GIUGIOTTI BOUTIQUE
GIUGIOTTI BOUTIQUE

ANCI

OTELLO

dramma lirico in quattro atti
libretto di Arrigo Boito

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

venerdì 16 novembre 2012 ore 19.00 anteprima *in diretta su* 
martedì 20 novembre 2012 ore 19.00 turno A
giovedì 22 novembre 2012 ore 17.00 turno C
sabato 24 novembre 2012 ore 15.30 turno B
martedì 27 novembre 2012 ore 19.00 turno D
giovedì 29 novembre 2012 ore 19.00 turno E
venerdì 30 novembre 2012 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2012-2013 1





Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Pastello su carta (1886). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Sommario

- 7 La locandina
- 9 Mahler, Puccini, Janáček e *Otello*
di Michele Girardi
- 13 Guido Paduano
Otello
- 17 Anselm Gerhard
Verdi, Wagner e la «prosa musicale»
- 37 Marco Marica
La 'diversità' come fonte d'ispirazione artistica
- 53 Francesco Micheli
L'eredità di Verdi. Note di regia per *Otello*
- 57 *Otello*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 115 *Otello* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 117 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 137 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Otello da Cipro a Venezia
a cura di Franco Rossi
- 147 Biografie

TEATRO LA FENICE DI VENEZIA
STAGIONE 2012-2013
DOPPIA INAUGURAZIONE
16 NOVEMBRE 2012 – OTELLO
18 NOVEMBRE 2012 – TRISTAN UND ISOLDE

si ringraziano per lo speciale contributo



The Venice International
Foundation

Gérard Auguier
Massimo Benetello
Barbara e Alberto Berlingieri
Alessandra Biasutti
Mariuccia e Marco Bortoli
Paolo Cantarella
Lino Cazzavillan
Fabio Cerchiai
Franca e Piergiorgio Coin
Iaia e Vittorio Coin
Matteo Corvino
Lorenza de' Medici
Barbara e Lodovico di Valmarana
Alessandro Favaretto Rubelli
Tinetta Gardella
Paolo Jucker
Gaetano Maccaferri
Carla Macola Bonsembiante
Chantal e Alain M rieux
Claude Paluc
Giovanna Pitteri Larghieri
Vittorio Radice
Agn s e Louis Schweitzer
Alessandra Talarico
Andrea Tomat
Massimo Zanetti
Lucia Zavagli Ricciardelli
Jérôme-François Zieseniss



Edoardo Sanchi, bozzetti (sipario 1; 1.9) per *Otello* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Francesco Micheli, costumi di Silvia Aymonino.

OTELLO

dramma lirico in quattro atti

libretto di Arrigo Boito

dalla tragedia *Othello* di William Shakespeare

musica di Giuseppe Verdi

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887

personaggi e interpreti

<i>Otello</i>	Gregory Kunde (16, 20, 24, 29) Walter Fraccaro (22, 27, 30)
<i>Jago</i>	Lucio Gallo (16, 20, 24, 29) Dimitri Platanias (22, 27, 30)
<i>Cassio</i>	Francesco Marsiglia
<i>Roderigo</i>	Antonello Ceron
<i>Lodovico</i>	Mattia Denti
<i>Montano</i>	Matteo Ferrara
<i>Un araldo</i>	Salvatore Giacalone (16, 20, 24, 29) Giampaolo Baldin (22, 27, 30)
<i>Desdemona</i>	Leah Crocetto (16, 20, 24, 29) Carmela Remigio (22, 27, 30)
<i>Emilia</i>	Elisabetta Martorana

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

light designer **Fabio Baretin**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro **Diana D'Alessio**

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Arena di Verona
nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

mimi

Chiara Pauluzzi, Gianmaria Bissacco, Tomaso Santinon, Francesco Mandich

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Matteo Mazzoni
<i>assistente alle scene</i>	Simona Polloni
<i>assistente ai costumi</i>	Marco Idini
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Laura Colonnello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>altro maestro del coro</i> <i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	Elena Rossi
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona, Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Lowcostume (Roma)
<i>tessuti dei costumi indossati</i> <i>da Otello e Desdemona forniti da</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>servizio parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

Mahler, Puccini, Janáček e *Otello*

La popolarità di *Otello* è indiscutibile. Nonostante appartenga alla fase finale della creatività di Verdi, periodo negletto dai melomani più protervi che, di solito, prediligono la cosiddetta trilogia popolare, questo capolavoro è molto amato anche dagli appassionati. Tanta è la forza e l'energia che scaturisce da ogni battuta di questa partitura magnifica, fine nei dettagli, fortissima nell'insieme da capo a fondo fin dal trascinate inizio *in medias res*. Là il tenore deve sfolgorare, immane, nell'«Esultate!» che lo riporta in seno alla propria comunità dove l'attende il più doloroso degli inganni.

Ma quanto la drammaturgia e la musica di *Otello* hanno lasciato tracce, oltre che sul pubblico? Il primo riconoscimento di alto profilo viene da Gustav Mahler. Nel cuore del grande *Adagio* che chiude la terza sinfonia (1896), egli affida al timbro possente degli otto corni in Fa:



24
Wieder sehr bewegt. (d = slow schelle wie in Adagio d =)
poco f

LRAT
Bass F
BASS

una frase che proviene dai quattro corni della partitura di *Otello*:



in Mi
Cor.
in Mi
Lampi
Org.
Coro

Spa - si - ma l'o - ni - ver - so,
Spa - si - ma l'o - ni - ver - so,

Il mare ribolle minaccioso mentre «Spàsima l'universo», e forse Mahler, inserendo questo episodio tormentato, cercava proprio di comunicare al suo ascoltatore la sensazione di una tempesta racchiusa nell'animo, che mina la serenità espressa nel corale in Re maggiore.

La sinfonia fu completata nel 1896. Nello stesso anno debuttava *La bohème*, che nel quadro terzo contiene un doppio duetto fra le coppie Mimì-Rodolfo e Musetta-Marcello. Puccini unisce in un quartetto due distinti punti di vista (sulla vita di coppia), che trova un precedente nell'atto secondo di *Otello*, quando il Moro dialoga con la moglie, da un lato, mentre Jago cerca di strappare il fazzoletto dalle mani di Emilia, dall'altro. Ma l'idea di rappresentare un contrasto all'interno di un'espressione simultanea, non rimane l'unico segno di affetto e interesse di Puccini per il capolavoro shakespeariano di Verdi. Nell'atto terzo di *Tosca* (1900), infatti, con l'intento di enfatizzare un momento di struggente abbandono alla passione perduta, egli utilizza un quartetto di violoncelli solisti, complesso che proprio Verdi aveva valorizzato nel duetto d'amore fra Desdemona e il marito, ch'è anche il loro ultimo momento di felicità. E non basta, perché quando il barone Scarpia, nell'atto iniziale, vuole affermare con forza la sua natura scapigliata, che lo porta a fare il male per il piacere di farlo, trova un ventaglio sull'impalcato dove lavora Cavaradossi e concepisce un piano d'azione implacabile: «(Per ridurre un geloso allo sbaraglio | Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)».

Passano altri quattro anni, e la scena si sposta a Brno in Moravia, dove un compositore 'nazionalista' senza pregiudizi mette in scena *Jenůfa* (1904). Nell'atto secondo una giovane madre disperata rivolge una preghiera alla Madre delle madri, e intona l'*Ave Maria* come Desdemona. Questo gesto è un chiaro segno del vasto orizzonte culturale di Leoš Janáček, consapevole del percorso storico del teatro musicale moderno poiché chiama in causa un'opera ancora giovane come *Otello* sia evocando l'innocenza della protagonista verdiana che trasmigra nella giovane ceca, sia utilizzandola per stringere ancor più il nodo drammatico, visto che in entrambi i casi la preghiera non sortirà l'effetto sperato.

Il nostro percorso potrebbe proseguire con la gelosia omicida tenorile in *Pagliacci*, oppure citando l'attenzione critica che Schönberg riservò alla melodia del brindisi di Jago, ma la manciata di esempi sin qui illustrati già attesta una ricezione profonda della drammaturgia musicale di *Otello* nell'arco di un ventennio scarso dalla prima. In questo volume della «Fenice prima dell'opera» riprendiamo l'apparato saggistico del programma di sala uscito in occasione della precedente ripresa di *Otello* al PalaFenice (2002), debitamente aggiornato dagli autori. Se Marco Marica si occupa di un aspetto più che mai di attualità ai tempi d'oggi, come la 'diversità' di Otello quale fonte d'ispirazione artistica, Anselm Gerhard mette a confronto le ricerche di una superiore realtà drammatica da parte dei due festeggiati dell'anno musicale a venire, che la Fenice celebra in scena allestendo a distanza di pochi giorni *Tristan und Isolde*: Wagner e Verdi.



Edoardo Sanchi, bozzetti (I.11; II.5) per *Otello* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Francesco Micheli, costumi di Silvia Aymonino.



Edoardo Sanchi, bozzetti (II.6; IV.4) per *Otello* al Teatro La Fenice di Venezia, 2012; regia di Francesco Micheli, costumi di Silvia Aymonino.

Guido Paduano

*Otello*¹

A tanta distanza da *Macbeth*, si rinnova la prodigiosa congenialità shakespeariana di Verdi, non più attraverso la precisione umile e ricca della falsariga, ma attraverso un più ambizioso processo culturale di equivalenze e spostamenti, a cominciare dall'abolizione dell'atto primo di Shakespeare, la vicenda contrastata dell'amore di Otello e Desdemona, che l'opera recupera come memoria fondante del duetto alla fine del suo atto primo: l'operazione è speculare a quella compiuta sul *Don Carlos* di Schiller. Ma il fatto straordinario – lo chiamerebbe un'astuzia della ragione chi non ama parlare di coincidenze – è che le esigenze di rinnovamento del linguaggio verdiano, decantate nel lungo silenzio dopo *Aida*, si incontrano perfettamente con una parola letteraria che ha valenze idiosincratice. Questa parola è lo strumento necessario e sufficiente a compiere una gigantesca operazione di dominio dell'uomo sull'uomo, attraverso l'instaurazione di un effetto di realtà che si crea tutto nella sua progressività e nelle sue pieghe: sono i discorsi di Jago, insieme ai discorsi cui Jago stesso indirizza Otello, a costituire l'azione, e insieme a controllarne l'andamento, con l'onniscienza del demiurgo. A queste caratteristiche non si prestava il recitativo, che rimanda al di fuori di sé per la ricerca del senso e dell'evento centrale; né il numero chiuso, il duetto, che avrebbe fermato il flusso della comunicazione in una dimensione contemplativa o riflessiva, e con l'unisono avrebbe addirittura annullato la relazione di causa ed effetto tra carnefice e vittima: infatti l'unisono nel giuramento che occupa il finale dell'atto secondo segnala il passaggio della parola dalla fase creativa a quella sanzionatoria e cerimoniale. Il declamato melodico, il *durchkomponieren* ricco e flessibile di cui Verdi ha bisogno, e che inventa per *Otello*, è in grado di affrontare in modo organico la discorsività e le sue gerarchie rappresentative e semantiche, il ritmo dell'affabulazione e le improvvise impennate e concrezioni di valori, la tensione, l'accelerazione, e lo strumento più efficace del demiurgo-demonio, le reticenze e le pause, enfatizzate dall'intervento orchestrale che scopre l'enorme rilievo del non detto. Si pensi alla scena in cui Jago finge di farsi sorprendere da Otello mentre eccipisce sull'incontro di Cassio e Desdemona («Ciò m'accora»): all'impennarsi del discorso musicale sotto la spinta dell'ecolalia dietro cui Jago si nasconde e nasconde il processo esattamente inverso; al sibilante procedere del tema

¹ Il saggio è tratto da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 123-127.



THEODORE CHASSÉRIAU (1819-1856). *Othello e Desdemona*. Olio su tela, 1850 (Parigi, Museo del Louvre)

della gelosia; alla falsa benignità e dolcezza con cui l'insinuazione di Jago va a spegnersi e mimetizzarsi nel cerimoniale cipriota. E ancora di più colpisce la compattezza dell'insieme, creato da Boito accorpendo due dialoghi che nell'originale sono separati dalla prima intercessione di Desdemona, con una sutura che crederei difficile da riconoscere, durante l'ascolto, anche per i più esperti conoscitori di Shakespeare.

Diversa trattazione ha ricevuto nell'opera l'altro asse discorsivo della tragedia, tradizionalmente connesso alla funzione demiurgica: il monologo, strettamente imparentato con le trame degli schiavi astuti nella commedia antica, che Shakespeare ha rivitalizzato trasformando l'emancipazione del servo da convenzionale e innocua in esistenziale e definitiva. Al posto dei numerosi monologhi di Jago, al posto cioè del concepimento dell'azione nelle sue vari fasi e dell'articolazione dei passaggi intermedi, l'opera presenta il *Credo* di Jago, dove non è giustificata la vicenda, ma, a un maggior livello di astrazione metalinguistica, il suo significato: la fede in un mondo maligno coincidente con la capacità di renderlo tale. Ma nei brevi *a parte* di Jago brillano gemme preziose, come lo sguardo voyeuristico con cui segue l'incontro di Cassio e Desdemona: «Già conversano insieme, ed essa inclina, | sorridendo, il bel viso ... | Mi basta un lampo sol di quel sorriso | per trascinare Otello alla ruina» – e si badi che il testo shakespeariano diceva (II.1); «con una rete così piccola, prenderò un mosca grossa come Cassio». Due modifiche portano entrambe verso l'assolutizzazione, che pure è la marca precipua del linguaggio shakespeariano: è scomparsa la metafora, sostituita dalla letteralità provocatoria che senza mediazione estrae l'inferno dal sorriso angelico, e si è sostituita la vittima incidentale e strumentale con la finalità ultima.

Quanto a Otello, il contatto con Shakespeare ha aperto uno spessore inaudito nel ruolo del tenore, ma ciò che più importa, ha modificato la sua collocazione rispetto alle idee-forza costitutive dell'universo melodrammatico. «Ora e per sempre addio, sante memorie», fedelissimo a Shakespeare nonostante qualche svolazzo decorativo, pone in termini non tradizionali il rapporto tra l'eros e il mondo: non c'è l'opposizione che tante volte abbiamo riscontrato, ma una primarietà dell'eros rispetto all'individuo, per cui l'esperienza amorosa determina ogni altro aspetto della vita: e dunque la distruzione dell'amore comporta l'annientamento dell'immagine del guerriero, fondamento dell'autocoscienza soggettiva e della riconoscibilità sociale. La passione per la propria «occupation», come la definisce Shakespeare, riduce a negazione freudiana il distacco che viene proclamato; ma dentro questa negazione ne convive un'altra più sottile: l'addio alle armi sta al posto di un addio all'amore che, nella sordida dimensione dell'adulterio, non potrebbe venir pronunciato con la stessa dignità, e così esprime l'impossibilità del distacco dall'amore.

È soprattutto grazie a quest'ultimo tema che *Othello* di Shakespeare non è solo la storia di un servo che riduce alla schiavitù il padrone, ma anche e soprattutto la storia di un uomo che sottrae alla schiavitù la parte più preziosa della sua anima: *Otello* di Verdi lo rielabora con grande autonomia, attingendo alle specifiche possibilità significative del linguaggio musicale. Il colloquio dei coniugi all'inizio dell'atto terzo ha il suo fondamento nella grazia dell'*incipit* di Desdemona («Dio ti giocondi, o sposo dell'alma

mia sovrano»), che Otello riprende con sarcasmo prima implicito («Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano»), poi alla fine urlato e devastante: «Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda. | Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello) | quella vil cortigiana che è la sposa d'Otello». Nel mezzo, Desdemona ha usato lo stesso tono per raccomandare ancora la causa di Cassio, e Otello vi ha letto non l'innocente seduzione nei suoi confronti, ma la lussuria sfacciata dell'infedeltà. Eppure nel momento stesso in cui denuncia la mistificazione, Otello resta vittima del suo fascino: ce lo dice, assieme alla voluta della melodia, la spia di «eburnea», parola che non era in Shakespeare, e che rappresenta intenzionalmente un complimento ironico: ma la distanza che esso crea viene riempita dal *pathos* adorante e nostalgico. Nella stessa scena Otello commenta il lamento di Desdemona «Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo» con le parole beffarde: «S'or ti scorge il tuo demone, un angelo ti crede | e non t'afferra». Ma le canta nell'alveo dell'accompagnamento orchestrale che prolunga le parole di Desdemona: come a significare che invano Otello tenta di risolvere nel sarcasmo la commozione, o anche che condivide la credulità del demone.

Che, come in Shakespeare, l'uccisione di Desdemona sia un atto d'amore e non il compimento del piano di Jago, l'opera verdiana lo dimostra elaborando un'architettura tematica del tutto originale. In Shakespeare il bacio dato da Otello suicida alla morte Desdemona richiamava quelli che le aveva dato, svegliandola alle soglie della morte. In Verdi si conserva questa rispondenza («Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai»), anche se il richiamo è alla pantomima che ha sostituito il monologo di Otello, affidando all'orchestra la tempesta ambivalente della tenerezza e della distruzione. Ma contemporaneamente la serie «Un bacio... un bacio ancora... ancora un altro bacio...» richiama il duetto finale dell'atto primo, ripetendo anche una parola come «giacio», che ha una plurimillennaria ambivalenza tra il significato erotico e quello funerario. Se allora l'impossibilità di avere una felicità più grande richiamava il desiderio di morte, adesso è la catastrofe ad essere invasa e illuminata dall'immortalità dell'amore.

Anselm Gerhard

Verdi, Wagner e la «prosa musicale»

La «prosa musicale», ambiguo concetto utilizzato da Wagner in modo non privo di contraddizioni, indica un'emancipazione della musica dalle costrizioni della poesia che Wagner vede già raggiunta in Gluck:

Egli non prestò attenzione al verso per la medesima ragione che spinse l'attore intelligente a pronunciare il verso come prosa naturalmente accentuata. Ma con ciò il musicista *ridusse in prosa* non solo il verso, ma anche la sua melodia, giacchè della melodia non restava altro che una *prosa musicale*, la quale non faceva che rinforzare, mediante l'espressione del suono, l'accento retorico di un verso trasformato in prosa.¹

Come Wagner ebbe modo di precisare in un altro contesto, era ormai finito il tempo delle «melodie carine», caratterizzate dalla «quadratura del ritmo e della modulazione»² e che il paladino del dramma dell'avvenire liquidava come «vera e propria musica mascherata secondo le regole della quadratura».³

Nelle opere di Verdi si trovano esempi addirittura paradigmatici di tali 'regole' e, tra possibilità molteplici, ne addurremo solo tre. A partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento la canzone del Duca «La donna è mobile» nell'atto terzo di *Rigoletto*

ESEMPIO 1 – *Rigoletto*,⁴ atto III, n. 14, bb. 74-88

Duca

La don - na è mo - bi - le qual più - ma al ven - to

come anche la cabaletta dell'aria di Manrico nella parte terza del *Trovatore* («Di quella pira l'orrendo foco»)

¹ RICHARD WAGNER, *Oper und Drama* [1852], in *Id.*, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, a cura di Klaus Kropfingher, Stuttgart, Reclam, 1984, p. 261. Si cita, con qualche lieve modifica, dalla versione italiana tardo-ottocentesca di Luigi Torchi (*Id.*, *Opera e dramma*, 2 voll., Firenze-Torino-Roma, Bocca, 1894: II, p. 86).

² RICHARD WAGNER, *Über das Opern-Dichten und Komponiren im Besonderen* [1879], in *Id.*, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, a cura di Egon Voss, Stuttgart, Reclam, 1996, pp. 160-190: 187.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto. Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, © 1983 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 17); gli esempi musicali vengono dalle partiture d'orchestra, e i luoghi vengono individuati mediante l'atto, l'indicazione del numero musicale e del numero di battuta.

ESEMPIO 2 – *Il trovatore*,⁵ III.2, n. 11, bb. 139-140

Manrico

8
Di quel - la pi - ra l'or - ren - do fo - co

facevano parte del repertorio abituale di tutti gli organetti e degli altri mezzi di riproduzione sonora.

È forse semmai più sorprendente che una configurazione parimenti ‘quadrata’ (e persino senza la battuta iniziale d’accompagnamento orchestrale, elemento di disturbo della prevedibile simmetria) si trovi ancora ripetuta ad esempio in *Aida*, nella cabaletta del duetto Aida-Radamès nell’atto terzo (si veda più sotto l’es. mus. 6).

1. *Esperimenti con testi francesi*

Tuttavia molto prima del 1871, quando Verdi poté ascoltare per la prima volta un’opera di Wagner, anch’egli si era stancato della prevedibilità e della scarsa duttilità di un’organizzazione della linea vocale in periodi simmetrici. Nel 1867 il compositore italiano aveva deluso il pubblico parigino con lo sfortunato *Don Carlos*, una partitura in cui non è presente alcun motivo che si lasci facilmente canticchiare, ma dove si trovano invece innumerevoli sperimentalismi con melodie ampie e divaganti.

Non è certamente casuale che Verdi abbia osato tali esperimenti proprio cimentandosi con un libretto francese. Così la melodia inebriante utilizzata nel duetto tra Elisabeth e Carlos dell’atto primo, il cui motivo si ripresenta più volte nel corso dell’opera, è costruita su un metro vario, cioè sulla successione ripetuta di un ottosillabo e di un tetrasillabo,⁶ una sequela di versi più libera e di conseguenza evitata nella librettistica italiana dell’Ottocento. E ancor più: nel musicare questa sequenza il compositore ha cercato sistematicamente di eliminare le cesure esistenti tra i singoli versi. Il passaggio dal primo ottosillabo al tetrasillabo seguente corrisponde a un tritono Sol \flat -Do, posto sopra un accordo di settima di dominante sul La \flat , in grado di esercitare uno stupefacente potere coesivo. Inoltre il salto discendente di settima diminuita Sol \flat -La nella transizione dal secondo ottosillabo al tetrasillabo conclusivo, che copre l’ambito di una settima diminuita, funziona come una sorta di *enjambement* che collega strettamente un verso al successivo sul piano musicale. Non basta: contro tutte le regole della prosodia

⁵ GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore. Drama in Four Parts by / Drama in quattro parti di Salvatore Cammarano*, a cura di David Lawton, Chicago-London-Milano, Chicago University Press-Ricordi, 1993 (*The Works of Giuseppe Verdi*, serie I: Operas/ Serie I: opere teatrali», 18 a).

⁶ Per capire le diverse nomenclature metriche in francese e in italiano è necessario sapere che la metrica francese – indipendentemente dal numero effettivo di sillabe contenute in un verso – si basa su un verso standard accentato sull’ultima sillaba, mentre la metrica italiana su un verso standard accentato sulla penultima sillaba. Per questa ragione un ottosillabo può comprendere otto o nove sillabe, un ottonario sette, otto o nove sillabe. Per un’introduzione più esauriente a questa e ad altre questioni di versificazione si veda ANSELM GERHARD, *Der Vers als Voraussetzung der Vertonung*, in *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2001, pp. 198-217.

francese anche la prima coppia di versi è concatenata alla seconda, che inizia in modo musicalmente identico alla precedente. Questo procedimento era già stato applicato da Verdi nella *mélodie* di Henri nell'atto quinto delle *Vêpres Siciliennes* («La brise souffle au loin, plus légère et plus pure»):⁷ la sillaba finale del secondo verso («plei-ne») forma sinalefe con la prima parola del verso successivo («Ah!») e viene perciò pronunciata nel canto assieme ad essa:

ESEMPIO 3 – *Don Carlos*,⁸ I, 3, bb. 154-160

Elisabeth

De quels tran-sports — poi-gnants et doux mon â - me est plei-ne! Ah!

c'est Car-los, — à mes ge-noux un Dieu l'a - mè - ne!

Ma anche le innumerevoli melodie con bizzarri cromatismi, di fatto quasi ‘incantabili’, che si trovano negli ultimi due atti di quest’opera singolare si possono comprendere molto più facilmente se si osserva con quanta sistematicità Verdi si sia servito della librettistica francese per andare contro alle proprie tradizioni. Secondo la prassi francese nella tragedia si faceva ricorso esclusivamente al più elevato dei metri esistenti, il cosiddetto verso alessandrino, e di regola precisamente alla sequela di «rimes plates» in cui due versi tronchi si alternano a due versi piani.

Nell’opera e anche in altri generi di musica vocale questo verso lungo e dallo schema accentuativo estremamente duttile è ritenuto a ragione inadatto a parti vocali dalla spiccata caratterizzazione melodica, in quanto più il metro è ampio e flessibile, più è difficile applicare a esso uno schema musicale costante.⁹ Pertanto nel teatro musicale francese l’alessandrino è usato nei numeri chiusi solo in casi eccezionali, come nella breve aria di Thoas nell’*Iphigénie en Tauride* di Guillard e Gluck («De noirs pressentiments, mon âme intimidée») o nella sezione lenta della celebre aria di Eléazar nell’atto quarto della *Juive* di Scribe e Halévy («Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire»), anche qui però in alternanza ad ottosillabi più brevi. Molto più spesso si incontra in-

⁷ Purtroppo né DAMIEN COLAS, «Quels accents! quel langage!» *Examen du traitement de l’alexandrin dans «Les Vêpres Siciliennes»* in *L’Opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d’échanges littéraires et musicaux. Actes du colloque franco-italien tenu à l’Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997)*, Paris, Société française de musicologie, 2000, pp. 178-214, né ANDREAS GIGER, *Verdi and the French aesthetic: verse, stanza, and melody in nineteenth-century opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, fanno menzione di questa tecnica assolutamente insolita.

⁸ GIUSEPPE VERDI, *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula Günther). Revisione secondo le fonti a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, Canto e pianoforte, 2 voll.*, Milano, Ricordi, 1974, I, p. 57.

⁹ *Ivi.*, p. 189.

La carta è buona prima e
 la prima che la seconda: forse
 mi piace la più forte R. B.
 ma badate nel tuo la ragione
 che la tua non può essere
 senza. —

Triste! Triste! Triste!
 Wagner è morto!
 Leggendo ieri il dispaccio
 ce fui, sto' per dire, atterrito!
 Non dimenticavo — E' una
 grande individualità che
 spariva! Un nome che
 lascia ~~un~~ ^{una} ~~impronta~~ ^{potenziosa}
 nella storia dell'arte!

vece l'alessandrino nei recitativi, anche se di norma viene alternato ad altri metri più corti, di solito l'ottosillabo.

Entro questo sfondo complessivo è dunque importante sottolineare la novità delle scelte di Verdi, il quale negli ultimi due atti della sua opera francese introdusse sistematicamente e per la prima volta nella storia del teatro musicale francese coppie rimaste di alessandrini, in precedenza riservate alla tragedia recitata di stile elevato e alla poesia epica. Il fatto di dar forma musicale a questi versi, tradizionalmente connotati come recitativo e oscillanti tra le dodici e le tredici sillabe, fu intesa dal compositore come una *chance* che gli permetteva di superare le idee melodiche brevi, organizzate prevalentemente in frasi di due battute. Nell'opera italiana esse sarebbero state invece inevitabili se il musicista avesse utilizzato i soliti versi più corti, settenari e ottonari.¹⁰

ESEMPIO 4 – *Don Carlos*, v, 24,¹¹ bb. 36-39

Elisabeth

Toi qui sus le né-ant des gran-deurs de ce mon-de

Proprio questa decisione disturbò non solo il pubblico, ma anche la critica specializzata: «il libretto, pieno di alessandrini, presenta solo raramente le cesure indispensabili alla melodia»¹² si afferma in una recensione alla prima rappresentazione, mentre in un'altra si parla ancor più precisamente dell'«incredibile predominanza, nel libretto del *Don Carlos*, dei versi alessandrini, naturalmente amici della melopea e della declamazione, e naturalmente nemici della melodia e del canto».¹³ E il corrispondente della «Neue Berliner Musikzeitung» scriveva:

Il libretto è di gran lunga migliore dei rabberciamenti di capolavori tedeschi fin qui prodotti; ma ha un evidente difetto e cioè è troppo elaborato e con i suoi infiniti alessandrini non permette alcuna pausa musicale. Forse Verdi desiderava proprio scrivere una melodia «infinita» secondo lo stile di Wagner; ma gli è riuscita solo una noia infinita. Non avrei mai pensato che un italiano avrebbe potuto scrivere una simile musica da *Kapellmeister* tedesco come quella contenuta nell'intero secondo atto di *Don Carlos*.¹⁴

¹⁰ Cfr. ANSELM GERHARD, *Verdis «Don Carlos» und die Poetik der klassischen französischen Tragödie*, in preparazione.

¹¹ VERDI, *Don Carlos. Edizione integrale delle varie versioni* cit., p. 596.

¹² L[OUIS] R[OGER] nella «Semaine musicale» del 14 marzo 1867, citato da *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne (1867)*, a cura di Hervé Gartioux, Heilbronn, Galland, 1997, p. 202: «Le livret, bourré d'alexandrins, ne présente que rarement les coupes indispensables à la mélodie».

¹³ ALEXIS AZÉVEDO nell'«Opinion nationale» del 19 marzo 1867, citato da *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne* cit., p. 145: «l'incroyable prédominance dans le livret de *Don Carlos*, des vers alexandrins, naturellement amis de la mélopée et de la déclamation, et naturellement ennemis de la véritable mélodie et du chant.»

¹⁴ H. C. nella «Neue Berliner Musikzeitung», XXI, 1867; ringrazio Gundula Kreuzer (Yale University) per questa preziosa indicazione.

Solo Théophile Gautier cercò di interpretare la rottura di Verdi con la tradizione come scelta intenzionale:

L'assenza completa di recitativo in *Don Carlos* ne è la prova, così come la sua sostituzione con melopee declamatorie, sostenute da un accompagnamento elaborato che completa il pensiero del poeta. Le arie propriamente dette sono incastonate a queste melopee con saldature impercettibili, l'opera forma una trama unitaria ed esige un'attenzione sostenuta da parte dell'ascoltatore, il quale non trova in questa vasta partitura né un recitativo per riposare l'orecchio, né un ritornello preparatorio che lo avverta del momento in cui deve ascoltare con più attenzione.¹⁵

Ma come si poteva etichettare questo perturbante allontanamento dall'opera di tipo belcantistico-culinario? L'unica reazione adeguata a un fatto così inaudito sembrò il ricorso alla 'bestia nera' del teatro musicale contemporaneo. Come nell'articolo appena citato della «Neue Berliner Musikzeitung», ovunque si leggeva che anche Verdi si sarebbe votato alle innovazioni del «musicista dell'avvenire» Richard Wagner: questa asserzione insensata si può comprendere solo se si tiene conto che allora a Parigi nulla si conosceva di Wagner al di fuori dei suoi scritti teorici, e che le tre sole rappresentazioni di *Tannhäuser* avevano suscitato solo impressioni fuggevoli. Del resto il bisogno di una definizione sbrigativa da parte della stampa quotidiana parigina sorprende meno del fatto che quest'affermazione, generata da una sovrana ignoranza, sia ripetuta ancor oggi – in un'epoca in cui le opere di Wagner sono ormai da tempo nelle orecchie di tutti! Questa absurdità è spiegabile con la circostanza che in *Don Carlos* e *Aida* di Verdi vi sono parecchi punti che suonano effettivamente vicini a Wagner. Tuttavia non si tratta in alcun modo di un influsso diretto, ma dello sviluppo ulteriore di un modello che li accomunava entrambi, oggi totalmente dimenticato: lo stile drammatico-musicale più avanzato della metropoli francese.

2. «Di Wagner nemmen per sogno»

Ma come reagì Verdi a tali rimproveri? Il musicista non ha mai fatto mistero del fatto che il favore del pubblico costituiva per lui un elemento di giudizio decisivo. Non sorprende dunque che egli abbia tratto radicali conseguenze dal fallimento parigino. Se dopo lo sperimentale ed incompiuto *Simon Boccanegra* (1857), in cui il critico fiorentino Basevi già nel 1859 aveva rinvenuto «tracce del famoso Wagner»,¹⁶ Verdi aveva licen-

¹⁵ THÉOPHILE GAUTIER nel «Moniteur universel» del 18 marzo 1867, citato da *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne* cit., p. 104: «L'absence complète de récitatif dans le *Don Carlos* en est la preuve, ainsi que son remplacement par des mélées déclamatoires, soutenues par un accompagnement travaillé qui complète la pensée du poète. Les airs proprement dits s'enchâssent par des soudures imperceptibles à ces mélées, l'opéra ne forme qu'une seule trame, et exige une attention soutenue de la part de l'auditeur, qui ne trouve pas dans cette vaste partition ni récitatif pour reposer son oreille, ni ritournelle préparatoire pour l'avertir du moment où il faut écouter plus particulièrement.»

¹⁶ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, pp. 264-265; ed. critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, p. 319: «Il fatto è che il Verdi, con quest'Opera, per certa ricerca

ziato un lavoro apparentemente semplice e di facile architettura come *Un ballo in maschera* (1859), così anche nell'opera successiva a *Don Carlos* il compositore cercò di risollevarle le migliori tradizioni dell'opera italiana dell'Ottocento e di farsi commissionare un argomento di grande linearità e sorprendentemente vicino alla letteratura d'appendice: *Aida* (1871) si ricollega infatti per alcune scene monumentali alla drammaturgia per *tableaux* delle opere storiche parigine, ma il nucleo essenziale di questa vicenda egiziana si sviluppa da sentimenti del tutto privati come l'ambizione, l'amore e la gelosia.

Sul piano formale *Aida* sembra suggellare il ritorno alle vecchie, buone opere a 'numeri' con cabalette e periodi musicali ben proporzionati. Il numero di sortita del tenore, la 'romanza' di Radamès nell'atto primo («Celeste Aida, forma divina») riprende persino il metro del quinario doppio, che abbiamo già incontrato nella cabaletta di Manrico nel *Trovatore* (si veda più sopra l'es. mus. 2). E ancora: Verdi rinuncia alla fastidiosa anacrusi, benché nel contempo rifiuti in modo sottile di piegarsi alle convenzioni. La melodia, apparentemente in Fa maggiore per quanto riguarda àmbito e ritmo, viene però sostenuta da un accompagnamento orchestrale in Si bemolle maggiore estremamente esile:

ESEMPIO 5 – *Aida*,¹⁷ I, B

Radamès



E anche nella cabaletta del duetto Aida-Radamès nell'atto terzo, sopra citata, il testo in ottonari standard viene organizzato in una linea vocale di due battute, mentre nel bizzarro cromatismo della melodia è di nuovo adoperato un elemento che nulla ha a che fare con le convenzioni dell'opera italiana:

ESEMPIO 6 – *Aida*, III, V

Radamès



Ma questi e molti altri tentativi di adeguarsi a un pubblico che chiaramente desiderava ancora melodie «quadrate» non giovavano per nulla a Verdi. Poiché anche in *Ai-*

tezza di nuove forme da adattarsi all'espressione drammatica, per maggior importanza data ai *recitativi*, e per minor sollecitudine quanto alla melodia, *tentò una quarta maniera*, accostandosi alquanto alla musica germanica. Io direi quasi volesse, almeno giudicando dal Prologo, seguire, da lontano è vero, ma nondimeno seguire le traccie del famoso *Wagner*, il sovvertitore della musica presente. È noto che il *Wagner* vorrebbe, per quanto è possibile, rendere la musica un linguaggio determinato e quasi l'ombra della poesia».

¹⁷ GIUSEPPE VERDI, *Aida*, Milano, G. Ricordi & C., cop. 1913 (rist. 1980), P.R. 153, p. 9. Si cita il luogo mediante la lettera, o la cifra di chiamata, con l'indicazione in apice del numero di battute che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra).

da aveva creato alcune melodie irte di cromatismi, il compositore dovette chiedere informazioni agli amici sul malaugurato parallelo stabilito tra lui e Wagner. Durante le prove per la prima rappresentazione di quest'opera a Parma Verdi scriveva incollerito a Napoli:

Gran parucche che siete!! Cosa mi parlate di melodia di armonia!! Di Wagner nemmen per sogno!! Al contrario se si volesse ascoltare e capir bene si troverebbe l'opposto... totalmente l'opposto. E poi cosa può importare al pubblico che io sia o non sia l'autore del *Rigoletto* del *Ballo in Maschera*, e perché non del *D. Carlos* che è più melodico degli altri due spartiti?... Cosa significano mai queste scuole, questi pregiudizi di canto, d'armonia, di tedescheria, d'italianismo di wagnerismo, etc. etc.?¹⁸

E poiché questa etichetta poco lusinghiera di 'wagnerismo' era diventata un luogo comune giornalistico, tre anni più tardi, dopo aver letto le critiche sull'*Aida* romana, il musicista tracciava quest'amaro bilancio:

Dopo 25 anni che io era assente dalla Scala ho ottenuto un fischio dopo il primo atto nella *Forza del Destino*. Dopo l'*Aida* ciarle infinite: che non era più il Verdi del *Ballo* (di quel *Ballo* che fu fischiato la prima volta alla Scala); [...] e che infine era un imitatore di Wagner!!! Bel risultato dopo 35 anni di carriera finire *Imitatore*!!!¹⁹

Anche se queste valutazioni dei giornali vengono fino a oggi ripetute ovunque, non credo che così si possa capire il nodo di questo scontro: a Verdi doveva sembrare del tutto incomprensibile il fatto che la sua ricerca personalissima di una melodia sempre più pregnante fosse messa in rapporto colle teorie del collega-ideologo di Lipsia.

Poiché l'interesse di Verdi per l'opera di Wagner è documentato solo in casi eccezionali, sarebbe facile argomentare che prima del 1871 egli avrebbe potuto conoscere al massimo qualche *ouverture* del compositore sassone. Ma in questo modo il problema mi sembra liquidato troppo in fretta. Nel corso della sua esistenza Verdi fu un accanito lettore di partiture, anche se cercava in tutti i modi di far credere l'opposto al suo *entourage*. In base a questa considerazione si può facilmente dedurre che egli deve essersi sicuramente comprato una qualche edizione delle opere di Wagner. Questa ipotesi potrà comunque essere verificata solo quando la sua biblioteca musicale a Sant'Agata sarà finalmente resa accessibile alla ricerca.

Sempre in relazione all'allestimento parigino del *Tannhäuser* nel 1861, nello stesso anno, e sempre nella capitale francese, fu stampata anche la riduzione per canto e pianoforte. Se teniamo conto che di regola Verdi seguiva attentamente le novità dell'editoria parigina e che in questo frangente chiese espressamente al suo editore francese un

¹⁸ Lettera di Giuseppe Verdi a Cesare De Sanctis del 17 aprile 1872; la citazione è tratta da ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia - Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-47: I, p. 149; per l'edizione critica di questa lettera si veda ALDO OBERDORFER, *Giuseppe Verdi: autobiografia dalle lettere*, a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981, p. 458.

¹⁹ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 4 aprile 1875, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, III, pp. 748-749.

resoconto su questa *première*,²⁰ non è affatto inverosimile che più tardi se ne fosse procurato anche lo spartito, sebbene avesse già formulato un giudizio sulla novità dell'opera dopo la sola lettura del libretto, scrivendo il 22 marzo 1861 da Torino:

Non ho mai visto una nota di Wagner, ma ho letto il suo dramma. Per Dio non mi è mai capitata una bambocciata simile! Quando aveva tre anni mia nonna mi raccontava delle fole, che avevano mille volte più interesse.²¹

Una prima familiarità con le note di «Wagner» è avvalorata dal fatto che già nel 1863 Verdi si era espresso in modo molto preciso sulle qualità drammaturgiche di Wagner. Data la proverbiale riservatezza di Verdi è quindi poco probabile che egli abbia parlato solo per sentito dire, visto poi che il suo giudizio è di considerevole acutezza:

Wagner non è una bestia feroce come vogliono i puristi, né un profeta come lo vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le facili e più diritte.²²

Sono tuttavia provati solo pochi punti di contatto tra Wagner e Verdi.²³ Non solo la celebre lettera con cui il compositore italiano reagisce alla morte di Wagner a Venezia, ma innanzitutto la sua presenza alla prima rappresentazione italiana di un'opera wagneriana il 19 novembre 1871 a Bologna, proprio durante la quale egli appose alcune note in margine alla copia di *Lohengrin* per canto e pianoforte in suo possesso, edita da Lucca intorno al 1870.²⁴ L'editore milanese Lucca aveva già fatto stampare nel 1869 anche gli spartiti dell'*Olandese volante* e di *Tannhäuser*, il che testimonia a favore dell'ipotesi che fin dal 1870 Verdi dovesse possedere una o più di queste edizioni. Proprio in quell'anno, nel richiedere la spedizione degli scritti letterari di Wagner, il compositore infatti sottolineava «che desidero conoscerlo anche da questo lato».²⁵

Lucca pubblicò poi le riduzioni per canto e pianoforte dell'*Anello del Nibelungo*, *I maestri cantori di Norimberga* come pure del *Parsifal*, ma solo dopo il 1882. Anche *Tristano e Isotta* doveva essere ben poco conosciuto prima del 1878, anno della *princeps* italiana stampata con la traduzione di Arrigo Boito. Perciò è bene insistere sul fatto che per spiegare i cromatismi melodici e le armonie sperimentali nelle opere italiane degli anni Settanta è del tutto sufficiente ricordare il fortissimo influsso esercitato da Meyerbeer. In questo autore, nelle opere di maggior successo di Gounod ed anche in una partitura all'avanguardia quale *La damnation de Faust* (1846) di Hector Berlioz,

²⁰ Cfr. la lettera di Giuseppe Verdi a Léon Escudier del 28 febbraio 1861 (LUZIO, *Carteggi verdiani* cit., II, p. 18).

²¹ Lettera di Giuseppe Verdi a Léon Escudier del 22 marzo 1861, in MARCELLO CONATI, *Appendix (Verdi and Tannhäuser)*, «Verdi forum» 28-29, 2001-2002, pp. 42-44: 44.

²² Lettera di Giuseppe Verdi a Clara Maffei del 31 luglio 1863 (LUZIO, *Carteggi verdiani* cit., IV, p. 83).

²³ Per una sintesi tanto ponderata quanto esauriente del (non-)rapporto fra Wagner e Verdi cfr. UWE SCHWEIKERT, «*Auch ich will die 'Zukunftsmusik'*». *Verdi und Wagner – Bilanz einer einseitigen Beziehung*, «Wagner-spectrum», 6, 2010, pp. 99-129.

²⁴ LUZIO, *Carteggi verdiani* cit., II, p. 220.

²⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Camille Du Locle del 23 gennaio 1870 (ABBATI, *Giuseppe Verdi* cit., III, p. 328).

sono già presenti tutti gli ingredienti dello sperimentalismo armonico nella produzione operistica successiva, come un buon conoscitore di ambedue questi compositori agli antipodi, Wagner e Verdi, ha già stabilito mezzo secolo fa.²⁶ Solo un esempio: il cromatismo struggente che in *Aida* cattura l'ascoltatore dall'inizio dell'*ouverture* in poi, è di gran lunga più vicino a tecniche molto simili utilizzate nell'introduzione alla parte seconda della *Damnation de Faust* di Berlioz che a tutti gli sperimentalismi del *Tristan und Isolde* di Wagner. E del resto quali potessero essere gli esiti di una consapevole rievocazione dei cromatismi nel *Tristan* da parte di un compositore italiano lo si può vedere in modo esemplare nell'*Elegia* per grande orchestra di Amilcare Ponchielli, un lavoro sinfonico dal titolo significativamente programmatico *La rimembranza*.²⁷

3. Verdi e le convenzioni della versificazione italiana

Piuttosto che tracciare possibili paralleli armonici e melodici tra singole opere di Verdi e Wagner, mi sembra dunque importante evidenziare la relazione del tutto nuova intrattenuta dal compositore italiano con i fondamenti metrici delle proprie melodie e la loro configurazione a periodi. Nonostante tutte le concessioni alle convenzioni la partitura di *Aida* dimostra di essere almeno in parte la logica prosecuzione delle innovazioni parigine di *Don Carlos*. Come in francese l'alessandrino costituisce il verso peculiare della poesia di rango elevato, così in italiano, dal tempo di Dante, tale primato spetta all'endecasillabo. Nel teatro musicale questo verso ampio, come l'alessandrino in Francia, è stato a lungo evitato nei numeri chiusi e veniva utilizzato – in libera alternanza al settenario – solo nel recitativo. Verdi, che a partire dagli anni Quaranta aveva instancabilmente sperimentato con le convenzioni metriche del libretto, seguì qui – dopo sporadici tentativi compiuti con l'endecasillabo in poche liriche per voce e pianoforte degli anni Cinquanta e Sessanta –²⁸ la stessa strada percorsa a Parigi.

Mentre lavorava alla scena del giudizio nell'atto quarto di *Aida* il musicista rifiutò dunque la proposta di Ghislanzoni di utilizzare il senario per il coro nascosto di sacerdotesse: «Il coro interno è bello, ma quel verso di sei mi pare piccolo per la situazione. Io qui avrei amato il gran verso, il verso di Dante, ed anche la terzina». ²⁹ Non solo nella romanza di *Aida* nell'atto terzo («O cieli azzurri... o dolci aure native»), ma anche nella scena di morte fra *Aida* e *Radamès* Verdi vide nell'endecasillabo rimato una pos-

²⁶ Cfr. ROMAN VLAD, *Anticipazioni nel linguaggio armonico verdiano*, «La rassegna musicale», 21, 1951, pp. 237-245; cfr. anche URSULA GÜNTHER, *Wagnerismen in Verdis Don Carlos von 1867*, in *Wagnerliteratur – Wagnerforschung. Bericht über das Wagner-Symposium München 1983*, a cura di Carl Dahlhaus e Egon Voss, Mainz, Schott, 1985, pp. 101-108.

²⁷ Cfr. ANSELM GERHARD, *Ponchielli, Wagner e il «genere sinfonico» negli anni Ottanta*, «Studi pucciniani», 4, 2010, pp. 17-36.

²⁸ Cfr. ANSELM GERHARD, *Nicht veröffentlichte Gelegenheitskompositionen*, in *Verdi Handbuch* cit., pp. 517-520: 520.

²⁹ Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 4 novembre 1870, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Ceretti, 1913 (reprint: Bologna, Forni, 1968), p. 665.



Giuseppe Verdi al pianoforte. Illustrazione apparsa sulla «Domenica del Corriere», 8 ottobre 1899.

sibilità per sottrarsi alla meccanicità di una metrica stereotipata. Poco più tardi così dettagliava a Ghislanzoni i suoi desideri per l'ultimo assolo del tenore:

Tutta questa scena non può né deve essere che una scena di canto puro e semplice. Una forma di verso un po' strana per Radames, mi obbligherebbe a cercare una melodia diversa da quelle che si fanno comunemente sui settenari ed ottonari, e mi obbligherebbe anche a cambiare movimento e misura per fare il solo (un po' a mezz'aria) d'Aida.³⁰

Verdi inviò subito uno schizzo versificato ove faceva seguire a tre settenari un quinario, due endecasillabi e di nuovo due settenari. Ghislanzoni modificò solo di poco questo spunto, sostituendo tre quinari ai settenari finali. E anche il desiderio del compositore di «quattro bei versi endecasillabi»³¹ per l'ultimo canto a due dei condannati a morte fu esaudito dal librettista con una quartina a rime alterne, la quale suggerì a Verdi una linea melodica singolare, d'ampio respiro e d'errabonda malinconia:³²

ESEMPIO 7 – *Aida*, IV, Y, bb. 93-96

Aida

O ter-ra, ad-di-o; ad-di-o val-le di pian-ti so-gno di gau-dio che in do-lor ... sva-ni ...

Tuttavia anche questa melodia, dotata di straordinaria efficacia, è sempre caratterizzata da una chiara scansione in periodi di due battute. Ciò vale con poche limitazioni anche per l'assolo precedente di Radamès nello stesso duetto, dove Ghislanzoni – come si è appena detto, allontanandosi di poco dallo schizzo originale di Verdi – aveva mescolato il settenario con l'endecasillabo e il quinario:

Morir! sì pura e bella!	7	a
Morir per me d'amore...	7	b
degli anni tuoi nel fiore	7	b
fuggir la vita!	5	c
T'avea il cielo per l'amor creata,	11	d
ed io t'uccido per averti amata!	11	d
No, non morrai!	5	e
Troppo io t'amai!...	5	e
Troppo sei bella!	5	a ³³

Tuttavia quando Verdi trasferisce gli esperimenti compiuti in francese nell'opera italiana, rimane in un certo senso a mezza strada. Poco prima di lavorare a questo duet-

³⁰ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 13 (?) novembre 1870 (*ivi.*, p. 663).

³¹ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 12 (?) novembre 1870 (*ivi.*, p. 670).

³² Cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Musica e versificazione. Funzioni del verso poetico nell'opera italiana* [*Opern und Opernvers. Zur Funktion des Verses in der italienischen Oper*, 1972], in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141: 135-140.

³³ Si pone a destra di questo esempio un'esplicazione schematica che illustra sinteticamente il tipo di metro (indicato col numero) e la rima (indicata colla lettera dell'alfabeto).

to il compositore aveva ancora chiesto a Ghislanzoni versi di metro diverso, come quelli del sopracitato duetto dall'atto primo di *Don Carlos*:

E provi un po' a fare un verso lungo ed uno corto; per esempio, un ottonario e un quinario, oppure un ottonario e un senario, oppure un settenario e un quinario, oppure un decasillabo e un settenario. Vedremo che diavolo ne salterà fuori.³⁴

E poco più tardi aveva insistito ancora su questa idea, evidentemente estranea a Ghislanzoni, esplicitandone la dipendenza dal modello francese: «I Francesi, anche sulle strofe per canto, usano talvolta mettere dei versi o più lunghi o più corti. Perché non potremmo noi fare lo stesso?». ³⁵

Ma è chiaro che Ghislanzoni non era pronto a «fare lo stesso». E perciò in questo campo Verdi non poté osare passi veramente rivoluzionari sinché collaborò con questo esperto artigiano del verso, ma dovette attendere un librettista che intrattenesse un rapporto ludico con le convenzioni metriche e che per abitudine si confrontasse con ciascuna di esse eludendola ironicamente.³⁶

4. Verdi, Boito e la «prosa musicale»

In *Otello* colpisce dunque non solo la percentuale stranamente elevata di endecasillabi, ma soprattutto l'eleganza con cui la transizione dal recitativo ai numeri chiusi è già fluidamente modulata nel libretto. Ciò si può notare in un esempio particolarmente significativo, ma prima è necessario sottolineare come questo nuovo orientamento di Verdi modifichi anche il suo rapporto con tutte le altre convenzioni. Nessun frammento dell'opera di Verdi ha un sapore così 'wagnerizzante' come il preludio orchestrale e il successivo assolo di Otello nel duetto fra Desdemona e Otello alla fine dell'atto primo di quest'opera. Infatti, la situazione o – come Verdi soleva dire – la «posizione» segnata da questo preludio è quasi identica al primo incontro di Siegmund e Sieglinde nell'atto primo della *Walküre*: due innamorati si fissano l'un l'altro con uno sguardo intenso. Visto che anche Verdi impiega un gruppo di violoncelli soli per una sonorità delicata, è lecito porsi la domanda se magari egli stesso intendesse divertirsi con un riferimento intertestuale nascosto a un'opera di Wagner oramai conosciutissima anche in Italia:³⁷

³⁴ Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 5 (?) novembre 1870 (*I copialettere* cit., pp. 662-663).

³⁵ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 13 (?) novembre 1870 (*ibid.*, p. 663).

³⁶ Su Boito librettista si rimanda allo studio fondamentale di EMANUELE D'ANGELO, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forme e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010, che spiega le sue «strategie metriche» (pp. 235-259), il sottile gioco di assonanze nella poesia di *Otello* (pp. 206-207) e la drammaturgia di quest'opera (pp. 101-128) nei suoi rapporti intertestuali con Dante e Petrarca (pp. 129-137).

³⁷ Ringrazio Luca Zoppelli (Freiburg) per uno scambio di idee, nel quale mi fece partecipe di questa osservazione.

ESEMPIO 8 – *Otello*,³⁸ I, RR¹⁰

I Violoncello

4 Violoncelli

Pure, osservando attentamente un passo musicale già utilizzato da Carl Dahlhaus come esempio di una libera costruzione a periodi,³⁹ si può notare che le basi delle scelte estetico-compositive di Verdi non vanno certamente ricercate in un'imitazione di Wagner, ma in tutt'altra direzione. Mentre il pensiero compositivo del compositore tedesco si dipana essenzialmente da questioni di sintassi musicale e solo in seconda battuta è stimolato da riflessioni sulla forma poetica, per Verdi la chiave di volta dell'invenzione musicale è invece la configurazione metrica dei versi. Il testo cantato da Otello all'inizio del duetto è formato, come un recitativo, da endecasillabi e settenari liberamente alternati: tuttavia, a differenza del recitativo, i versi sono rimati, così da destare in modo più o meno consapevole nell'ascoltatore l'attesa di un numero chiuso.

Per la prima frase del duetto Verdi riunisce due settenari in una melodia inusualmente lunga. Il fatto che questa frase comprenda quattro battute lascia presagire che la seguente, in quanto termine successivo di un antecedente, si debba estendere per altre quattro battute. Nulla di tutto ciò: l'alternanza di altri tre settenari e due endecasillabi si traduce in lacerti melodici del tutto irregolari, la cui estensione oscilla fra tre battute (una volta con anacrusi, un'altra con inizio sul secondo tempo debole del tempo comune), due battute, una con ulteriori tre quarti come pure un'altra con un solo quarto conclusivo:

ESEMPIO 9 – *Otello*, RR²³

Otello ***p***

Già nel-la not-te den-sa s'e-stin-gue o-gni cla-mor,

già il mio cor fre-me-bon-do

s'am-man-sa in que-st'am-ples-so e si-rin-sen-sa.

³⁸ GIUSEPPE VERDI, *Otello*, Milano, G. Ricordi & C., cop. 1913 e 1958 (rist. 1980), P.R. 155.

³⁹ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* [Die Musik des 19. Jahrhunderts, 1980], Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 229 (p. 179).

f

Tuo - ni la guer - ra e s'i - na - bis - si il mon-do

2 bb.

Se do - po l'i - ra im - men - sa

3 bb.

ppp

vien que - st'im-men- so a - mor!

1 $\frac{1}{4}$ b.

Nel seguito del duetto l'assolo di Desdemona sembra finalmente segnare il ritorno a una configurazione regolare dei periodi musicali. Ma benché gli endecasillabi nell'esempio seguente siano organizzati in frasi di due battute e dunque nel modo consueto, uno sguardo più attento mostra con quanta finezza Verdi abbia contrastato le attese di un'architettura a periodi regolari. Il suono finale del secondo verso è collegato a mo' di *enjambement* musicale alla quinta battuta, mentre la conclusione della terza battuta è connessa all'inizio del quarto verso (con un legato peculiare, purtroppo sempre disatteso anche da grandi voci a teatro e nelle incisioni). Il suono conclusivo del quarto verso appare infine troppo tardi, sul primo tempo di una battuta 'soprannumeraria':

ESEMPIO 10 – *Otello*, TT⁷

Desdemona

Poi mi gui - da - vi ai ful - gi - di de - ser - ti

al - l'ar - se a - re - ne, al tuo ma - ter - no suol

(suol) nar - ra - vi al - lor gli spa - si - mi sof - fer - ti

e le - ca - te - ne e del - lo schia - vo il duol.

Nel riscontrare tali sperimentalismi viene spontaneo ricordare l'analogo collegamento di un suono a fine verso con quello iniziale del successivo, nel duetto tra Elsa e Lohengrin nel *Lohengrin* wagneriano.⁴⁰ Va però tenuto presente che in *Otello* non si tratta di un sottile occultamento dell'architettura a periodi, quanto di una decostruzione graduale della scansione periodica nel suo insieme.

Questa decostruzione si rivela in molteplici dettagli: per la cabaletta del duetto fra Otello e Jago alla fine dell'atto secondo («Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!») Boito aveva disposto la successione alternata di un ottonario e di un senario, sognata da Verdi già quando stava lavorando ad *Aida*. E per il celebre «Credo» di Jago sempre nell'atto secondo Boito aveva corrisposto al desiderio di Verdi di una «forma più spezzata, meno lirica»⁴¹ con una libera combinazione di endecasillabi, quinari e settenari. Il «metro rotto e non simetrico» che ne derivava si lascerebbe ancora osservare nel dettaglio della composizione tanto quanto l'uso perturbante di frasi di cinque battute e improvvisi cambi di tempo nella 'Canzone del salice' di Desdemona nell'atto quarto.

Poiché non è questa la sede per una trattazione esaustiva del rapporto tra metro e costruzione melodica nell'opera di Verdi del 1887, si prendono in considerazione, per concludere, due esempi particolarmente chiari della via percorsa da Verdi per giungere a una «prosa musicale» di sua personale creazione.

L'«Ave Maria» di Desdemona, che innalza la sua orazione nel cupo presentimento della morte imminente, è evidentemente un tributo tardo alla convenzione della 'preghiera' operistica. E pertanto, poiché questo pezzo solistico presenta tutte le caratteristiche di un numero chiuso, anche la configurazione formale bipartita ($a^1-a^2-b-a^3$) è stata con ragione accostata a «un qualsiasi cantabile dell'epoca di Donizetti».⁴² Verdi invece, in contrapposizione al testo di Boito che con qualche eccezione utilizza esclusivamente endecasillabi rimati, nega a questa supplica alla Madonna ogni tipo di periodicità regolare. La melodia comincia con due battute ternarie, ma già al terzo verso cambia con figurazioni irregolari ed evita chiaramente ogni frase di due battute, con particolare evidenza nel quinto verso, al quale manca solo il sedicesimo all'inizio del verso successivo per formare due battute intere. Se si osserva il graduale abbreviarsi delle frasi e la conseguente frammentazione del canto di Desdemona, la quale termina balbettando e con ripetizioni di parole non previste dal libretto, è chiaro che per Verdi questa scelta è anche un modo per caratterizzare la protagonista. Attraverso la configurazione formale prescelta dal musicista l'ascoltatore può percepire che l'impotente timore di Desdemona riduce via via la sua capacità di verbalizzazione:

⁴⁰ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi* [The operas of Verdi, 1973-1978], 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988, III, p. 368.

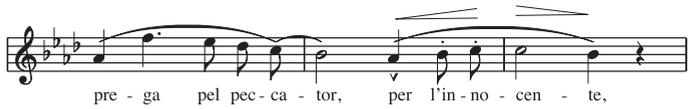
⁴¹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi della fine di aprile 1884, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, I, p. 74.

⁴² BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit., p. 410.

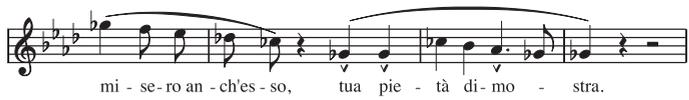
ESEMPIO 11 – *Otello*, IV, R

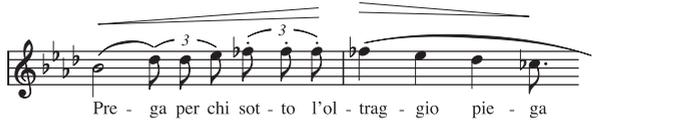
Desdemona

 3 bb.

 3 bb.

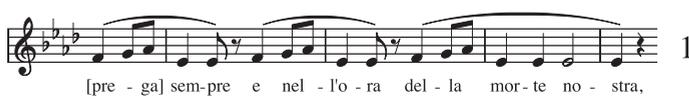
 2 1/2 bb.

 3 bb. + 1/2 pausa

 1 15/16 b.

 2 9/16 bb. + 1/2 pausa

 2 1/2 bb.

 1/2 b. + 3 1/2 bb. [ripetizioni di testo]

 3 1/2 bb.

Un passo ulteriore era stato compiuto da Verdi col ‘pezzo concertato’ nel finale dell’atto terzo. Desdemona, che era stata umiliata al massimo grado dal suo iracundo ma-



O. PASCIONI, *Richard Wagner e Giuseppe Verdi* (nel primo centenario della nascita). Litografia, 1913.

rito, trova appena le parole ed esprime con balbettii il proprio spavento, che mal si accorda ai suoi teneri ricordi d'innamorata di Otello. Qui si mostra tutta la forza di rappresentazione del drammaturgo Verdi, il quale introduce il contrasto tra melodie 'quadrate' e frasi irregolari per scopi eminentemente drammatici. Solo il ricordo del passato felice riceve la costruzione a periodi simmetrici dei tempi trascorsi. Invece la minaccia all'integrità personale di Desdemona è costruita come un 'declamato' in prosa, particolarmente impressionante negli ultimi due degli otto settenari. Anche avendo sott'occhio la partitura è difficile capire l'estensione di queste due frasi, e in particolare dove finisce il settimo verso e dove ha inizio l'ottavo:

ESEMPIO 12 – *Otello*, III, J¹⁸

Desdemona *declamato*

A ter - ra!... si ... nel li - vi - do

1 $\frac{1}{2}$ b.

fan - go per - cos - sa ... io già - cio ...

2 bb. + $\frac{1}{2}$ pausa

cantabile

 2 $\frac{5}{8}$ bb.

pian - go ... m'ag - ghiac - cia il bri - vi - do _____

 1 $\frac{1}{2}$ b. ?

del - l'a - ni - ma che muor.

 2 bb.

E un dì sul mio sor - ri - so

 2 bb.

fio - ria la spe - me e il ba - cio

 1 $\frac{1}{2}$ b. ?

ed or ... l'an - go - scia in vi - so [e]

 1 b. ?

[so] e l'a - go - nia nel cor.

La «prosa musicale» – se dev'essere ripreso questo concetto ambiguo, la cui utilità è stata però messa in rilievo da Hermann Danuser⁴³ – non è per Verdi il fine di una riflessione teorica sull'arte, ma come ogni altro parametro del teatro in musica è un mezzo per disegnare in modo più pregnante situazioni drammatiche. Al pari di Wagner, anche Verdi cercava di emancipare la musica dalle sue usuali condizioni di danza organizzata in modo 'quadrato'. Fondamento dell'altissimo stile tragico cui anch'egli, come Wagner, tendeva nel teatro musicale non è ovviamente il regresso a materiali e a caratteristiche metriche della poesia medio-alto tedesca, che solo con difficoltà sarebbe stato possibile trapiantare nel secolo diciannovesimo, ma il consapevole riannodarsi ad autori di particolare spicco della letteratura mondiale, da Dante a Shakespeare fino a Schiller.

È dunque evidente che i due musicisti, tra loro radicalmente diversi, sono giunti a risultati sorprendentemente vicini. Ma di fronte a questo sviluppo parallelo dobbiamo

⁴³ Cfr. HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bosse, 1975 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», 46).

proprio desumere che Wagner abbia esercitato il suo influsso su Verdi? Uno dei più importanti letterati francesi dell'Ottocento, Théophile Gautier, tra l'altro padre di una delle amanti di Wagner, si era già posto questo quesito nel 1867, mentre Verdi stava lavorando a *Don Carlos*. Nel formulare una domanda retorica egli suggerisce invece una risposta alla quale, al termine dell'analisi qui svolta, nulla vi è da aggiungere:

Verdi ha obbedito all'influsso diretto di Richard Wagner o piuttosto all'effetto di uno di quegli invincibili movimenti dello spirito che spingono gli uomini e le arti al progresso e al perfezionamento, cui Wagner tra i primi ha saputo cedere?⁴⁴

(traduzione dal tedesco di Maria Giovanna Miggiani)

⁴⁴ THÉOPHILE GAUTIER nel «Moniteur universel» del 18 marzo 1867, citato da *Giuseppe Verdi. Don Carlos. Dossier de presse parisienne* cit., p. 104: «Verdi a-t-il obéi à l'influence directe de Richard Wagner, ou bien, à l'effet d'un de ces mouvements invincibles des esprits qui poussent les hommes et les arts au progrès et au perfectionnement, et auquel Wagner a su céder un des premiers?».

Marco Marica

La 'diversità' come fonte d'ispirazione artistica

Ma voi mori siete di natura tanto caldi, ch'ogni poco di cosa vi move ad ira et a vendetta.

GIRALDI CINZIO

Nell'opera in musica personaggi e soggetti provenienti dalle fonti letterarie più svariate si fondono con altri ingredienti di varia natura (musica, poesia, scenografia, luci, movimento, ecc.) e vengono portati sulla scena; qui si offrono agli occhi, orecchie e cuore del pubblico, e da qui, da quell'enorme specchio delle passioni umane che è il teatro d'opera, alcuni personaggi e le relative peripezie si insediano stabilmente nell'immaginario collettivo, spesso facendo dimenticare le loro più o meno illustri origini extra-musicali e assumendo una fisionomia nuova e inconfondibile.

In tal senso le opere composte da Verdi non fanno eccezione. Sebbene quasi tutti i suoi melodrammi si basino su testi letterari all'epoca assai conosciuti, pochi oggi hanno letto o sentono il bisogno di rileggere *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas o *Le roi s'amuse* e *Hernani* di Victor Hugo dopo aver ascoltato *La traviata* e *Rigoletto*; ancora meno sono coloro che hanno ascoltato l'opera di Scribe e Auber *Gustave III*, e alzi la mano chi conosce i drammi spagnoli *El trovador* di Antonio García Gutiérrez o *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duca de Rivas, autori ormai dimenticati. Un po' meglio va forse con i lavori teatrali di Schiller, quanto meno nei paesi di lingua tedesca, e senz'altro in tutto il mondo si conoscono *Macbeth* e *Othello* di Shakespeare. Eppure Violetta, Rigoletto, Azucena, Amelia, le due Leonore, Lady Macbeth, Otello e tutte le altre grandi figure della galleria verdiana rappresentano caratteri universali (la prostituta redenta, il buffone, la zingara ecc.), che sembrano essere sempre esistiti ed aver atteso unicamente la musica di Verdi per farsi conoscere ed amare. Poco importa, si sarebbe portati a dire, dei loro antenati, per quanto celebri e autorevoli, come quelli usciti dalla penna di Shakespeare: per noi melomani Lady Macbeth resterà sempre quella di Verdi, l'altra Lady è solo un caso di omonimia.

Ciononostante risalire alle fonti dell'ispirazione verdiana è sempre un'impresa gratificante; da un lato perché ci rivela la profonda cultura e sensibilità letteraria del musicista, dall'altro perché considerare i suoi personaggi come il frutto di una rielaborazione di modelli preesistenti fa emergere in controluce il profondo lavoro di reinterpretazione creativa a cui essi furono sottoposti.

Otello, la cui fonte letteraria è forse oggi giorno la più nota in assoluto tra quelle che ispirarono Verdi, rappresenta da questo punto di vista un caso paradigmatico. Il modello più antico non si trova in Shakespeare, bensì in una novella italiana del Cinquecento che Verdi e Boito citano in alcuni passi della loro corrispondenza.¹ Ne è autore Giambattista Giraldi Cinzio (Ferrara, 1504-1573), un nobile letterato considerato uno dei primi fautori del ritorno all'aristotelismo nel campo della tragedia coniugato con un intento moraleggiante, che pubblicò una raccolta di novelle, gli *Ecatommithi* (o *Hecatommithi*), da cui egli stesso attinse materia per le sue tragedie.

In queste «cento novelle» – divenute centotredici con l'aggiunta di un'introduzione e di una digressione – suddivise in raggruppamenti di dieci (o «deche»), un piccolo gruppo di uomini e donne scampati al sacco di Roma del 1527, durante il loro viaggio in nave che li condurrà in salvo a Marsiglia, si raccontano a turno delle novelle, allo scopo di «mescolare in guisa l'utile col dolce, e il piacevole col grave, che non fosse cosa da lor detta, che a qualche sorte di gente non potesse giovare». Dietro un impianto narrativo chiaramente derivato dal *Decameron* di Boccaccio e ancora ampiamente sfruttato dalla novellistica del Cinquecento, negli *Ecatommithi* traspare dunque un intento moraleggiante del tutto in contrasto con il realismo boccaccesco. Inoltre, a differenza di Boccaccio e dei suoi imitatori, Giraldi Cinzio si avvale spesso di ambientazioni esotiche e trame romanzesche, a volte colorite da episodi intesi a suscitare orrore e riprovazione nei lettori, secondo una concezione retorica ed edificante del racconto in cui si fonde il retaggio della religiosità medievale e una moralità che sembra anticipare la Controriforma.²

È questo il caso della novella che ci interessa, la settima della deca terza, che narra la vicenda di un capitano moro della flotta veneziana di stanza a Cipro, che per gelosia uccide la moglie, la bella e innocente Disdemona (*nomen est omen*, come suggerisce l'autore stesso, facendo intuire una probabile origine del nome «d'infelice augurio» da *disdetta*, cioè *rovina*, *sciagura*). La storia è narrata riservando una particolare attenzione ai dettagli più cruenti, omissi poi da Shakespeare e Verdi, che lasciano interdetti i lettori moderni e che ci ricordano come il Rinascimento fu anche un periodo di guerre, sopraffazioni e incredibili atrocità. Ad esempio l'autore ci informa che il caposquadra del Moro (in Shakespeare diverrà Cassio) viene ferito dall'alfiere (il futuro Jago) alla «destra coscia a traverso», che il colpo gli mozza la gamba e che «se bene non era morto, morirebbe ad ogni modo di quel colpo». Tuttavia ciò non avverrà e alla fine della novella ritroviamo il caposquadra in laguna sano e salvo con la sua brava gamba di legno che testimonia nel processo contro il Moro. Allo stesso modo veniamo a

¹ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978, I, p. 102. Nel prosieguo di questo saggio si cita da *Hecatommithi / ovvero / Cento novelle / di M. Giovanbattista / Giraldi Cinthio / nobile Ferrarese / [...] / Di nuovo rivedute, corrette, / et riformate in questa Quinta impressione. / Parte prima / In Venetia, MDLXXXIII / Appresso Fabio, et Agostin Zoppini Fratelli*.

² Sebbene l'autore dichiara di aver iniziato a scrivere le novelle poco dopo i fatti narrati, cioè intorno al 1528, esse videro la luce solo nel 1565 a Venezia.

sapere che il protagonista, riportato in catene a Venezia, viene sottoposto a «molti tormenti», che fortunatamente l'autore ci risparmia, ma che ci vengono forniti invece nel caso dell'alfiere; questi, accusato da un suo compagno di altri delitti, «fu messo a martorio» e «fu talmente collato, che gli si corropperò le interiora». Cioè fu appeso al soffitto con le funi e stratonato fino a procurargli lesioni interne, a causa delle quali «misericordemente se ne morì». Si consolino i più sensibili discepoli di Beccaria pensando che la giustizia terrena era mossa dal Cielo e che era solo strumento della volontà divina: «tal fece Iddio vendetta dell'innocenza di Disdemona».

I particolari più raccapriccianti, tuttavia, s'incontrano nella novella quando viene descritta la morte di Disdemona: un assassinio che si colloca a metà strada tra il delitto perfetto e la violenza di genere. La donna muore infatti nella sua stanza nuziale, apparentemente in seguito al crollo di un soffitto, di fatto invece per mano di due uomini che dicono di amarla ma che in realtà si limitano a desiderarla sessualmente e che, sentendosi rifiutati da lei, trasformano la frustrazione erotica in furia omicida. Il Moro uccide perché è accecato dall'idea che la moglie gli sia stata infedele, l'alfiere perché guidato dalla sete di rivincita nei confronti di Disdemona, che aveva cercato «con varij modi, quanto più occultamente poteva, di fare accorta [...] ch'egli la amava» ma che, sebbene egli fosse «di bellissima presenza», «non pensava punto né allo Alfiero, né ad altri», e «havea nel Moro ogni suo pensiero».

Giraldi Cinzio descrive due volte la dinamica dell'omicidio, prima quando i due uomini escogitano il piano per uccidere Disdemona e poi quando lo portano a termine. Affinché sembri una disgrazia, cioè risulti un delitto perfetto, Disdemona verrà colpita con una calza piena di sabbia, «perché non appaia in lei segno alcuno di battitura»; successivamente si farà cadere su di lei il soffitto della camera per simulare un incidente; infine verrà fatto accorrere il popolo a testimoniare l'accaduto. E così accade. Disdemona e il Moro sono a letto, l'alfiere, nascosto in uno stanzino, il classico *closet* dove si cela l'assassino nei film dell'orrore (o dove si rifugiano gli amanti all'arrivo del marito nelle commedie), è in attesa di agire e a un certo punto rivela la sua presenza facendo rumore; il Moro, che non conosce evidentemente le regole della galanteria, manda in esplorazione la moglie. A quel punto l'alfiere, che è «forte, et di buon nerbo, colla calza, che in punto haveva, le diede una crudel percossa, nel mezzo della schiena, onde la Donna subito cadde, senza poter trarne appena fuori il fiato». Alla violenza fisica fa seguito quella verbale, come sempre accade nei delitti passionali (o nella violenza sulle donne), e mentre l'alfiere continua a inferire sulla donna il Moro la ingiuria. Finalmente, «sopraggiungendo la terza percossa, [Disdemona] rimase uccisa dall'empio Alfieri. Poscia, messala nel letto, et spezzatale la testa [con un accanimento sul cadavere degno dei peggiori criminali, *n.d.r.*], fecero egli, et il Moro, cadere come haveano ordinato fra loro il palco della camera».

Sono molti i particolari di natura erotica o riconducibili alla sfera fisico-sessuale su cui indulge l'autore nel descrivere la morte di Disdemona, e che ci fanno pensare a una violenza di tipo sessuale, oltretutto fisica e morale: innanzitutto il movente, la frustrazione carnale e il desiderio di rivalsa dei due uomini a seguito di un rifiuto (vero in un



Paul Robeson (Othello) e Peggy Ashcroft (Desdemona) nell'*Othello* di Shakespeare. Londra, 1930. La scelta di un nero per la parte del protagonista lasciò qualche perplessità tra i circoli letterari e culturali della capitale londinese. Robeson approdò con Otello sulle scene americane solo dopo il 1942.

Laurence Fishburne (Othello) e Kenneth Branagh (Jago) nel film *Othello* diretto da Oliver Parker, 1995.

caso, presunto nell'altro), i quali non accettano l'idea di essere respinti da una donna e, alleandosi, ne decretano la morte come forma di rivalsa. Poi lo strumento del delitto, non il veleno, l'arma degli intriganti o degli imbelli, né il pugnale, usato dai cospiratori e dai giustizieri (entrambe le ipotesi vengono vagliate e scartate dagli assassini), bensì la violenza fisica e l'uso di un'arma impropria, che ricorda alla lontana la lapidazione, e che in passato – e purtroppo in alcune parti del mondo ancora oggi – era la condanna riservata alle adultere. E ancora la dinamica, graduale e si direbbe quasi ritualizzata, per dar tempo alla vittima di ascoltare le ingiurie e prendere coscienza del proprio «meritato» destino. Infine il camuffamento dell'omicidio e, strettamente connesso a ciò, il timore della legge e della condanna – un segno di viltà che scomparirà del tutto dal carattere di Otello, sia in Shakespeare sia in Verdi.

Se dunque la maniera in cui è narrata la novella e in particolare la morte di Desdemona sembrano tradire una mentalità maschilista e misogina dell'autore, unita a un certo compiacimento nel descrivere le scene più cruente, è pur vero che la protagonista femminile della vicenda è anche la sola ad avere un nome proprio, cioè, metaforicamente, un'individualità e non semplicemente una funzione sociale o narrativa. Quel ruolo subordinato e passivo in cui la società del tempo ingabbia Desdemona viene riscattato pertanto dall'intento morale dell'autore, che per rendere ancora più inaccettabile e ingiusta la sua morte assegna alla protagonista un nome, cioè metaforicamente una dignità umana.

Al torbido erotismo che guida i personaggi maschili della novella, fa da contraltare la virtù di Desdemona, la cui esemplare moralità consiste non solo nell'essere «umile», come viene detta a più riprese e come compete al suo ruolo di moglie, ma soprattutto nell'essersi innamorata del Moro, «tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù» di questi. E qui viene allo scoperto un altro filo rosso della vicenda, non meno inquietante: il razzismo. Per stigmatizzare l'accecamento della ragione a cui conduce l'eccesso di passione erotica nel Moro l'autore ci immerge in un'atmosfera morbosamente sensuale; allo stesso modo, per esaltare le virtù di Desdemona, ovvero la sua umiltà e negazione del desiderio sessuale, Giraldi Cinzio fa leva sul razzismo del lettore.

Già, perché il punto cruciale della vicenda è proprio questo: il Moro avrebbe agito come ha agito se non fosse stato uno straniero, quand'anche uno straniero «civilizzato» e valoroso? E l'eccezionalità di Desdemona non consiste forse nel fatto di essersi innamorata del Moro senza badare al colore della pelle, o meglio, senza essere spinta dal desiderio sessuale? L'essere disprezzato per la sua diversità non rende infatti il Moro irresistibilmente sexy agli occhi di chi (come il nostro autore), seguendo la morale tradizionale, è abituato a considerare il sesso come una cosa turpe? Che cosa infatti, se non l'essere scuro di pelle, avrebbe potuto accendere l'«appetito donnesco» di Desdemona, visto che da nessuna parte si fa cenno alla sua prestanza fisica? E l'alfiere avrebbe desiderato con la stessa intensità la bella Desdemona se fosse stata la sposa di un capitano bianco? Quei parenti della donna, che prima ostacolano con ogni mezzo il suo matrimonio, quindi braccano e uccidono il Moro, «com'egli meritava», ignorando il fatto che i patrizi veneti lo hanno condannato all'esilio e non alla pena di morte, non vo-

gliono forse vendicare in primo luogo un affronto razziale, quello che i nazisti, che di queste faccende se ne intendevano, definivano con infausto neologismo *Rassenschande* (ingiuria razziale)?

Persino la virtù di Desdemona finisce per vacillare sotto la pressione del razzismo altrui, e verso la metà della novella, quando il Moro inizia a sospettare di lei e a maltrattarla, non esita ad attribuire l'irascibilità e lo spirito vendicativo del marito alla sua origine africana, confessando poco dopo alla moglie dell'alfiere: «temo molto di non essere io quella, che dia esempio alle giovani di non maritarsi contra il voler de' suoi: che da me le Donne Italiane imparino, di non si accompagnare con huomo, cui la Natura, et il Cielo, et il modo della vita disgiunge da noi». Insomma: «moglie e buoi dei paesi tuoi», e guai a non seguire i consigli dei genitori quando si tratta di prendere marito. Anticipando dunque un aspetto caratteristico della Controriforma e dell'arte barocca, Giraldo Cinzio, pur ponendosi un intento morale, sembra molto più interessato alla descrizione del vizio – e da buon cristiano sa che anche il razzismo è un vizio – che all'esaltazione della virtù.

I due fili conduttori della novella, l'eros frustrato e violento, da un lato, e il razzismo, dall'altro, vengono ripresi e ampliati nella tragedia di Shakespeare. Questi, tuttavia, non solo ha sviluppato piuttosto fedelmente la trama di Giraldo Cinzio, bensì ha conferito ai personaggi un nome e un volto nuovo, facendone caratteri a tutto tondo. A beneficiare di questo arricchimento sono soprattutto Desdemona e Jago. Desdemona si emancipa in parte dal suo ruolo di donna «humile» e diviene un personaggio capace non solo di amare Otello per le sue virtù, ma anche di ribellarsi al volere paterno, di difendere le sue scelte davanti al doge (I.3), di tenere una conversazione brillante con Cassio e Jago, tanto da mettere quest'ultimo in difficoltà proprio nel campo in cui questi eccelle, la retorica (II.1), infine di fronteggiare l'iracondo marito, prima sostenendo la causa di Cassio (III.3), quindi cercando di distoglierlo dalla richiesta ossessiva del fazzoletto (III.4).³ Solo a partire dall'atto quarto, quando comprende che la gelosia di Otello non è uno stato d'animo passeggero e che la propria vita è in pericolo, Desdemona inizia ad assumere un atteggiamento passivo e remissivo nei confronti del marito, con connotazioni decisamente masochiste, che vanificano il suo precedente tentativo di emancipazione («Il mio amore lo privilegia a tal punto che anche la sua asprezza, i suoi rimproveri e i suoi cipigli [...] hanno attrattiva ai miei occhi», IV.3).⁴ L'unica libertà che resta a quel punto a Desdemona è di vestire volontariamente i panni dell'agnello sacrificale.

Ancora più consistenti sono le trasformazioni imposte da Shakespeare al personaggio dell'alfiere. Come ha sottolineato Alessandro Serpieri, Jago è l'ultimo discendente del personaggio del *villain* del teatro elisabettiano, il

³ Il testo a cui si fa riferimento per le citazioni dall'*Otello* di Shakespeare è la traduzione italiana di Guido Paduano pubblicata in *Quattro volti di Otello: William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, a cura di Marco Grondona e Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 103-196.

⁴ *Otello*, trad. cit., p. 179.

furfante, il macchinatore di azioni che portano altri alla rovina, [...] discendendo, come è stato notato, dalla figura del *Vice*, il Vizio, degli interludi e delle Moralità tardo-medievali.⁵

Jago, che in un passo dell'originale di Shakespeare si definisce per l'appunto un *villain* (II.3), conserva gran parte dei tratti di questa figura:

Il *villain* shakespeariano è sempre un *diverso*: per razza (Aaron), per costituzione fisica (Riccardo III), per assetto mentale e disposizione sociale (Jago). È sempre invidioso degli altri e, allo stesso tempo, orgoglioso della propria diversità. È sempre mosso da un sentimento di vendetta, più o meno motivato, nonché da una quasi metafisica dedizione al Male. Ancora, il *villain* shakespeariano è sempre dotato di grandi capacità retoriche: sa *far sapere* alle sue vittime ciò che a lui pare, con continui inganni, e sa *far fare* loro le azioni che via via progetta, portandoli alla perdizione. Il suo gusto della persuasione mistificatrice si coniuga con un grande godimento narcisistico della propria abilità retorica, della propria *rete di parole* [...]. Nel progettare e quindi dirigere l'azione, ha come suo confidente principale, o unico, il pubblico, che mette al corrente anticipatamente del suo stato, dei suoi piani, delle sue mosse, e con cui si pavoneggia dei provvisori trionfi. La sua recita è pertanto anche, in più occasioni, metateatrale, in quanto indica la finzione e gode della sua attuazione, come un drammaturgo o un regista che attiri l'attenzione sulla propria bravura scenica. Ma, se è sfrontato, diabolico e ludico nelle proprie macchinazioni, è anche più o meno sottilmente disturbato (e Jago, sotto questo aspetto, sarà il più turbato, e disturbante, di tutti). Alla fine, le sue malefatte gli si ritorcono inevitabilmente contro, al punto che le paga con la vita.⁶

Che la morte del *villain* non abbia un carattere tragico come quella dell'eroe, è dovuto unicamente al fatto che la sua sconfitta non è provocata da forze esterne o dal destino, ma da un errore nel piano da lui ordito ai danni dell'eroe tragico; il *villain*, in altri termini, è in prima istanza vittima di se stesso.⁷ L'assenza di una giustizia divina nel dramma di Shakespeare, e di conseguenza di qualsiasi intento edificante, è il tratto che più colpisce nel confronto con la novella di Giraldo Cinzio. In Shakespeare Otello si dà la morte, facendo così giustizia da sé del proprio misfatto, mentre Jago sarà processato e torturato. Tuttavia l'assenza, o meglio l'irrilevanza del divino nel dramma shakespeariano innalza allo stesso tempo Jago al livello di Otello e ne fa il suo vero *alter ego*, come ben evidenziava la vecchia prassi teatrale di far interpretare i personaggi a due attori che ogni sera si scambiavano i ruoli. Proprio le due forze sotterranee che agivano da motori dell'azione in Giraldo Cinzio, l'eros frustrato e il razzismo, evidenziano nel dramma di Shakespeare la specularità dei due protagonisti maschili.

Entrambi si collocano «fuori del patto sociale ed epistemico collettivo», sono cioè dei diversi e degli emarginati: Otello perché straniero e nero; Jago perché scellerato, anch'egli straniero (all'inizio dell'atto terzo Cassio dirà che Jago è fiorentino) e di bassa posizione sociale. Entrambi sono alla ricerca di un «risarcimento della propria diversi-

⁵ ALESSANDRO SERPIERI, *Note sul villain shakespeariano*, in *Shakespeare e Verdi*, a cura di Giovanna Silvani e Claudio Gallico, Parma, Università degli studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, 2000, pp. 51-66: 51.

⁶ *Ivi*, p. 53.

⁷ *Ivi*, pp. 53-54.

tà» attraverso l'affermazione della propria volontà di potenza: Otello cercherà il risarcimento eccellendo nelle armi e divenendo comandante delle truppe veneziane a Cipro; Jago facendo muovere i personaggi intorno a sé come delle marionette, irretendoli in una messinscena di cui egli muove le fila dal di fuori come «regista». Entrambi, infine, sono costantemente spinti da pulsioni erotiche: Otello, che è stato mandato a Cipro per ragioni militari, non compare mai in veste di guerriero, e le uniche «invasioni» od «occupazioni nemiche» che lo preoccupano sono quelle del proprio letto coniugale; Jago è tormentato dall'idea di non essere all'altezza del Moro non tanto, si direbbe, sul piano del valore guerriero, quanto nell'agone amoroso. Jago infatti non ha un vero motivo per odiare Otello; le ragioni che adduce a più riprese nel dramma sono ogni volta differenti e a vario modo pretestuose. Ora è la frustrazione per la nomina di Cassio a luogotenente al suo posto (I.1); ora il sospetto che Otello gli abbia sedotto la moglie («Io odio il Moro, e in giro si dice che abbia fatto la mia parte tra le coperte. Non so se è vero, ma un semplice sospetto del genere sarà per me come se avessi la certezza», I.3);⁸ ora infine è il suo presunto amore per Desdemona, che Jago stesso riconosce essere dovuto solo al desiderio di rivincita («Il fatto è che anch'io l'amo, non per pura e semplice lussuria – benché forse debba riconoscere in me questo peccato – ma in parte per vendetta, giacché sospetto che il Moro libidinoso si sia infilato nel mio posto, e questo pensiero mi rode le viscere come un veleno, al punto che non avrò pace finché non sarò pari con lui, moglie per moglie», II.1).⁹

Se Jago fosse onesto con se stesso dovrebbe riconoscere che il suo odio per Otello è del tutto infondato: dato che gli riconosce una grande rettitudine morale («il Moro ha una natura libera e aperta», I.3; «il Moro, lasciando perdere che io non lo sopporto, ha un carattere nobile, costante, affettuoso, e sarà per Desdemona, oso credere, un eccellente marito», II.1),¹⁰ Jago non dovrebbe aver motivo di biasimare la scelta di Cassio come luogotenente. L'ipotesi poi che Otello gli abbia soffiato la moglie, quell'Emilia a cui Jago tiene così poco, da non esitare a ucciderla brutalmente nell'ultimo atto (imitando così il Moro), è quanto meno assurda: soprattutto Jago è troppo astuto per credere a delle voci senza avere delle prove o per lasciarsi accecare come Otello dalla gelosia.¹¹

Infine l'amore di Jago per Desdemona è anch'esso un puro pretesto, al quale non crede neppure lui. L'alfiere è assolutamente indifferente al fascino della bella veneziana, mentre è molto attento a quello del Moro e dello stesso Cassio. È evidente dunque che è solo l'invidia ad accendere l'odio di Jago, un'invidia di natura eminentemente ses-

⁸ *Otello*, trad. cit., p. 122.

⁹ *Ivi*, p. 131.

¹⁰ *Ivi*, pp. 123 e 131.

¹¹ Nel dialogo alla fine del primo atto Jago rimprovera infatti Roderigo di non essere in grado di dominare le proprie passioni: «Ma noi abbiamo la ragione per raffreddare i nostri impulsi furiosi, i nostri desideri carnali, i nostri piaceri incontrollati, di cui quello che tu chiami amore non è altro che un ramo o un germoglio» (I.3, *Ivi*, p. 121).

suale. Mentre infatti in privato Jago parla delle qualità morali del Moro, con Roderigo e Brabanzio si riferisce a lui esclusivamente in termini fisici e dispregiativi, facendo riferimento alla sua prestanta sessuale e appellandolo «un vecchio caprone negro che sta montando la pecorella bianca», «un cavallo di Barberia» che fa «la bestia a due schiene» con Desdemona, un «diavolo» (I.1).¹² Se gli epiteti volgari si spiegano con il linguaggio cameratesco che Jago può usare con i suoi commilitoni, l'insistenza sulla sfera sessuale per denigrare Otello è quanto meno singolare.

Del resto gli epiteti razzisti nei confronti di Otello non sono appannaggio esclusivo di Jago, ma ricorrono anche sulla bocca di Roderigo (I.1), Brabanzio (I.2), che accusa il Moro di aver sedotto la figlia con arti magiche, ed Emilia («nero demonio», «sciocco, ignorante come la merda», «canaglia», V.2).¹³ Tuttavia mentre nell'impiego di espressioni di dileggio gli altri personaggi rispecchiano il razzismo della società a cui appartengono (o di quella di Shakespeare), il disprezzo di Jago è sempre legato alla sfera sessuale, facendo leva sulla condanna del sesso propria della religione cristiana. Ma anche senza incomodare Freud, è risaputo che il disprezzo e la condanna sono frutto di paure e desideri repressi. Per Jago dunque Otello rappresenta un antagonista e una minaccia soprattutto perché ai suoi occhi incarna il prototipo della virilità, che mette in pericolo o in discussione la propria. Spostando il conflitto con Otello sul piano sessuale Jago rivela dunque non solo la propria ossessione, ma anche il proprio punto debole.

Non diversamente motivate sono le ragioni dell'odio di Jago nei confronti di Cassio. Jago lo odia non perché non ne riconosca i meriti come guerriero, sebbene faccia di tutto per screditarlo agli occhi di Roderigo descrivendolo come un imbecille effeminato (I.1), bensì proprio perché invidia la sua bellezza (V.1: «lui ha nella sua vita una bellezza quotidiana che rende brutto me»),¹⁴ il suo successo con le donne (I.1), l'amore che Bianca prova per lui, e infine perché teme che anche Cassio gli abbia sedotto la moglie (II.1: «temo che pure Cassio abbia indossato il mio berretto da notte»).¹⁵ C'è da chiedersi quanto, in questa ossessione di Jago che altri uomini si infilino nel suo letto, sia da attribuirsi a gelosia e senso dell'onore, e quanto non sia dovuto invece al timore dell'impotenza o, al contrario, a fantasie omoerotiche represses.

Nella seconda scena dell'atto terzo Jago, per fare ingelosire Otello, gli racconta di un episodio accaduto una sera che dormiva con Cassio (ovviamente si tratta solo di una menzogna):

ultimamente ho dormito con Cassio, e siccome ero tormentato dal mal di denti, non riuscivo a dormire. C'è una genia di uomini così faciloni che nel sonno borbottano dei fatti loro, e Cassio è uno di questi. Nel sonno gli ho sentito dire: «Dolce Desdemona, dobbiamo essere cauti e nascondere il nostro amore». E così dicendo mi prendeva la mano e la stringeva gridando «dolce creatura», e mi baciava appassionatamente come se i baci crescessero sulle mie labbra

¹² *Ivi*, pp. 107-108.

¹³ *Ivi*, pp. 190-191.

¹⁴ *Ivi*, p. 182.

¹⁵ *Ivi*, p. 132.

e lui volesse sradicarli – e poi mise la gamba sulla mia coscia, e sospirava e baciava e alla fine gridò: «maledetto il destino che ti ha dato al Moro».¹⁶

Non si può fare a meno di ammirare la pazienza di Jago, che sopporta stoicamente le pesanti *avances* di Cassio dormiente, assecondandolo a tal punto da vestire per così dire i panni di Desdemona. Certo, la scena non è mai accaduta e il racconto di Jago serve solo per accendere la gelosia di Otello, pertanto egli mira a una descrizione il più possibile «teatrale»; ma gli ardenti baci sulla bocca e le gambe intrecciate non sono forse un eccesso un poco sospetto di realismo della narrazione? Del resto, ipotizzare l'omosessualità o l'impotenza di Jago per spiegarne l'atteggiamento misogino aggiungerebbe solo un'ulteriore sfaccettatura al suo essere un *vilain*, un «diverso», vale a dire, secondo la cultura del tempo di Shakespeare (e purtroppo di molti nostri contemporanei) un essere spregevole.

Jago sembra proprio ossessionato dal sesso, al quale riconduce tutte le azioni umane ma dal quale sembra essere costantemente escluso. Quando cerca di convincere Rodorigo che Desdemona sarà presto infedele ricorre infatti ad argomenti che, se da un lato tradiscono la sua visione maschilista, dall'altro riducono l'amore al solo soddisfacimento del piacere fisico (II.1):

JAGO Considera con quale violenza si è innamorata del Moro solo per le chiacchiere e le fantastiche bugie che le ha raccontato. Credi che continuerà ad amarlo per questi motivi? Non puoi crederci, se hai cervello. Anche l'occhio vuole la sua parte, e quale piacere potrà mai trarre dal guardare il diavolo? Quando il sangue è sazio del piacere sessuale, per infiammarlo nuovamente e restituirgli nuovi appetiti occorre amabilità di aspetto, armonia di età, buone maniere, finezze – tutte cose che mancano al Moro. In mancanza di questi requisiti, la fragile tenerezza di lei si sentirà ingannata, comincerà ad avvertire nausea e disgusto e finalmente ad odiare il Moro. La natura stessa la guiderà a ciò e la obbligherà a compiere una seconda scelta. [...]

RODERIGO Non posso credere questo di lei, è piena della più eletta virtù.

JAGO Eletta un cazzo: il vino che beve è pur fatto d'uva; *se fosse stata eletta non avrebbe mai amato il Moro*.¹⁷

Analoghi ragionamenti, conditi della stessa vena razzista, vengono esposti anche in presenza di Otello (III.2):

JAGO Non vorrei che la vostra libera e nobile natura fosse ingannata per troppa generosità. Conosco bene i nostri costumi e so che a Venezia le donne mostrano solo al cielo i peccati che non osano mostrare ai propri mariti. La loro buona coscienza non consiste nell'astenersi dal fare, ma nel tenere nascosto ciò che fanno.

OTELLO Tu dici?

JAGO Per sposarvi ha ingannato suo padre; e quando sembrava che tremasse e temesse il vostro aspetto, lo amava più che mai.

¹⁶ *Ivi*, pp. 155-156.

¹⁷ *Ivi*, pp. 130-131; i corsivi nel testo sono miei.

OTELLO È vero. [...]

JAGO Questo è il punto, perché, se posso essere franco con voi, quel suo non considerare i molti partiti che le si proponevano *dal suo stesso paese, colore, rango – proprio le cose a cui vediamo che la natura tende universalmente* – si potrebbe vedere in ciò un *desiderio malsano, depravazione, pensieri contro natura*. Ma perdonatemi; io non sto parlando propriamente di lei, anche se ho motivo di temere che la sua volontà, tornando a un sano giudizio, possa paragonarvi a quelli del suo paese e forse pentirsi.¹⁸

Dunque non solo Jago ci insegna che «così fan tutte», ma anche che l'infrangere i pregiudizi razziali significa andare «contro natura», che è un «desiderio malsano», destinato a svanire con l'appagamento della passione erotica. Alla fine dell'atto quarto Emilia sembra far eco alle parole del marito, ritenendo l'infedeltà coniugale delle donne un fatto inevitabile, ma significativamente ne dà un'interpretazione opposta, al femminile, nella quale vengono rivendicati alle donne gli stessi diritti degli uomini di vivere liberamente la propria sessualità – una vera boccata d'aria fresca nella soffocante atmosfera del dramma:

Eppure se le donne sbagliano, io credo che sia colpa dei loro mariti. Sono loro che trascurano i proprio doveri e vanno a versare in grembo ad estranee i tesori che ci appartengono; loro che si abbandonano a gelosie meschine, che ci tengono chiuse o ci picchiano, o per dispetto ci riducono l'appannaggio. Ma anche noi abbiamo bile e, miti come siamo, anche noi possiamo vendicarci. Che i mariti sappiano che le donne posseggono sensi simili ai loro; anche loro vedono, odono e hanno un palato capace di distinguere il dolce e l'amaro. Che cosa fanno loro quando ci rimpiazzano con altre donne? È per divertimento? Sì. Per passione? Sì. Per debolezza umana? Pure. E noi non abbiamo forse passioni, desiderio di divertirci, debolezze come gli uomini? E dunque ci trattino bene, oppure dovranno capire che il male che commettiamo sono loro stessi a insegnarcelo.¹⁹

Anche in Shakespeare, dunque, l'erotismo e il disprezzo della diversità (razziale, sociale, sessuale) costituiscono le cause profonde dell'azione drammatica, sono cioè l'origine di quei conflitti dai quali prende le mosse e trae alimento la tragedia; tuttavia la genialità dell'autore, che crea figure quanto mai «vere» e moderne, presentando gli eventi in una prospettiva ogni volta differente a seconda dei personaggi in scena, riesce a irretirci nella grande messinscena ordita da Jago e a farci dimenticare che le vere cause del conflitto drammatico non risiedono in un fazzoletto smarrito, bensì nelle pulsioni erotiche e razziste dei protagonisti maschili.

Sebbene legati da un rapporto speculare ed entrambi destinati a entrare in conflitto con tutti gli altri personaggi a causa della propria diversità, Otello e Jago hanno però uno spessore drammatico e psicologico differente. Il Moro, privato degli *a parte* di Jago, nei quali questi rivela al pubblico il proprio pensiero, risulta meno interessante del proprio antagonista; il suo carattere si lascia sintetizzare dalle parole che egli stesso pronuncia poco prima di morire:

¹⁸ *Ivi*, pp. 150-151; i corsivi nel testo sono miei.

¹⁹ *Ivi*, p. 181.



Patrick Stewart (Othello) e Patrice Johnson (Desdemona) nell'*Othello* di Shakespeare.

uno che amò non saggiamente, ma troppo. Uno non facile alla gelosia ma una volta aizzato capace di arrivare allo sconvolgimento estremo. Che con le sue mani, come il povero indiano, gettò via una perla più preziosa di tutta la sua tribù.²⁰

Di questa disuguaglianza di spessore drammatico tra Jago e Otello erano ben consapevoli Boito e Verdi, come forse dimostra la stizza del compositore nei confronti del barone Blaze de Bury, che si era offerto di tradurre il libretto per la rappresentazione all'Opéra di Parigi, prima ancora che l'*Otello* fosse stato composto, e che si ostinava a chiamare *Jago* la nuova composizione.²¹ Uno dei primi obiettivi di Verdi e Boito fu infatti quello di riequilibrare i ruoli dei due personaggi maschili, come attesta il compositore:

Si parla, e mi si scrive sempre di *Jago*!! Ho un bel rispondere = *Otello, pas Jago, n'est pas fini*!! continuano a dirmi e scrivermi *Jago Jago* – Egli è (vero) il Demonio, che muove tutto; ma Otello è quello che agisce = *Ama, è geloso, uccide, e si uccide*. Per parte mia poi sarebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*. Preferisco che si dica «*ha voluto lottare col gigante*²² ed è rimasto schiacciato» piuttosto che «*si è voluto nascondere sotto il titolo di Jago*».²³

Anche l'eliminazione dell'atto primo di Shakespeare può essere letta in quest'ottica. Com'è stato giustamente osservato, l'atto «veneziano» costituisce infatti una sorta di «commedia» che prelude alla tragedia, e in questa commedia al *vilain* Jago spetta evidentemente il ruolo di protagonista.²⁴ L'eliminazione di quest'atto non corrisponde però solo all'esigenza di salvare le classiche unità di luogo e d'azione (sebbene sia innegabile che l'aver collocato interamente la vicenda in un luogo «altro», remoto, conferisce alla tragedia un valore simbolico che l'ambientazione «realistica», a Venezia, in parte indeboliva), bensì alla volontà di porre Otello al centro del dramma; un intento che la musica di Verdi, con lo stentoreo e imperativo «*Esultate!*» pronunciato dal protagonista alla sua uscita in scena, porta a compimento. A Otello, grazie soprattutto alla musica della scena introduttiva dell'opera e del Finale dell'atto terzo, vengono così restituite quelle virtù guerriere che sembravano mancargli, o meglio essere irrilevanti, nel dramma shakespeariano.

Tuttavia la novità più rilevante nell'*Otello* di Verdi e Boito consiste nel fatto che i due fili conduttori dell'azione in Gibaldi Cinzio e Shakespeare, il razzismo e l'eros frustrato, si interrompono e vengono sostituiti da nuovi elementi propulsori. Nell'*Otello* verdiano la diversità non è più il motore segreto dell'azione. Sebbene Jago, come dice

²⁰ *Ivi*, p. 195.

²¹ Cfr. le lettere del compositore a Boito del 16 agosto 1882, in *Carteggio Verdi-Boito* cit., I, p. 65.

²² Verdi allude a Rossini, il cui *Otello* (Napoli, 1816) nella seconda metà dell'Ottocento, sebbene sporadicamente, continuava ad essere rappresentato in Italia e all'estero.

²³ *Carteggio Verdi-Boito* cit., I, p. 99.

²⁴ Cfr. al riguardo HAROLD POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno nel centocinquantenario della nascita, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki 1994 («Linea Veneta», 11), pp. 355-394: 383, ed ELENA SALA DI FELICE, *Ricodificazione come interpretazione. «Otello» tra Boito e Verdi*, «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 11-30: 13.

l'introduzione alla *Disposizione scenica* (scritta con ogni probabilità da Boito e approvata da Verdi), rappresenti ancora «l'Invidia», egli è soprattutto «uno scellerato» e «un critico».²⁵ La sua invidia nei confronti di Otello e Cassio ha perso completamente ogni connotazione (omo)erotica e si è trasformata in un sentimento assoluto, «metafisico»:

È [Jago] un critico astioso e malevolo, vede il male negli uomini, in se stesso; *Son scellerato perché son uomo*, vede il male nella natura, in Dio. Fa il male per il male. È un artista della frode. La causa del suo odio contro Otello non è molto grave se si bada alle vendette ch'egli ne trae. Otello ha eletto capitano Cassio in vece sua. Ma questa causa gli basta; se fosse più grave la scellerataggine sarebbe minore, questa causa gli basta per odiare il Moro e per invidiare Cassio e per agire come fa.²⁶

Certo, anche nel libretto di Boito si incontrano espressioni razziste nei confronti di Otello; tuttavia esse svolgono un ruolo drammatico relativamente modesto e non sono più legate alla sfera sessuale.²⁷ La «diversità» di Otello e del suo *alter ego* Jago consiste ora soprattutto nella loro eccezionalità, vale a dire nella loro statura morale, l'una protesa verso l'alto, l'altra verso il basso. Non è un caso che Boito, che pure si è attenuto assai fedelmente al testo di Shakespeare, tanto da parafrasarne in più punti la lettera, vi si discosti in due scene cruciali, il cui inserimento era in un certo senso necessario per ragioni musicali, ma che finiscono per assumere un'enorme rilevanza drammatica: il grande assolo di Jago nell'atto secondo (II.2), il celebre *Credo*, e il finale del terzo (III.7-9). Quest'ultimo, che dal punto di vista musicale serve a creare il necessario contrasto con la conclusione «intima» dell'opera, fu inserito dopo non poche titubanze e discussioni tra il librettista e il compositore, attestate dal loro carteggio, e fu sostanzialmente un'idea di Verdi.²⁸ Significativamente, entrambe le scene ci presentano i tratti più rilevanti dei due protagonisti maschili: il carattere scellerato di Jago, nel *Credo* e nel verso conclusivo dell'atto terzo («Ecco il Leone!...»), e quello eroico ed esaltato di Otello. L'opposizione morale tra i due uomini si tramuta in evidenza visiva, secondo una delle leggi più tipiche del melodramma ottocentesco, nel momento in cui, restati soli, Otello, al parossismo dell'esaltazione, sviene ai piedi di Jago (III.9): «JAGO Chi può vietar che questa fronte io preme | col mio tallone?».

²⁵ Cfr. *Disposizione scenica per l'opera «Otello», dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del teatro alla Scala*, Milano, Regio Stabilimento musicale Ricordi, s.d., p. 4; pubblicato in facsimile in JAMES HEPOKOSKI – MERCEDES VIALE FERRERO, «*Otello*» di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990. Si ricorda al lettore che le disposizioni sceniche costituiscono un vero e proprio libro di regia, nel quale vengono fornite precise indicazioni agli scenografi e agli interpreti su come allestire l'opera.

²⁶ *Ivi*, pp. 4-5.

²⁷ «JAGO A Desdemona bella | presto in uggia verranno i foschi baci | di quel selvaggio dalle gonfie labbra» (I.1); «OTELLO (Forse perché gli inganni | d'arguto amor non tendo, | forse perché discendo | nella valle degli anni, | forse perché ho sul viso | quest'atro tenebror, | ella è perduta e irriso | io sono); «CAVALIERI Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca | un'ombra è in lui di morte e di terror» (III.8).

²⁸ Cfr. *Carteggio Verdi-Boito* cit., pp. 1-6, 57-62 e 93-95.

Trasposta la «diversità» di Otello e Jago sul piano morale, sottolineata la loro opposizione con l'impiego di registri e di una scrittura vocale differenti, trasformato infine l'eros in amore romantico (si veda il tema del bacio che ricorre alla fine del primo e del quarto atto), anche l'aldilà, bandito in Shakespeare, torna prepotentemente a farsi sentire nell'opera di Verdi. Non è di certo un caso che i tre protagonisti, nei loro assolo, si rivolgano al Cielo: Jago, nichilisticamente, per negarlo («Credo in un Dio crudel che m'ha creato | simile a sé [...] | La Morte è il Nulla. | È vecchia fola il Ciel», II.2), Desdemona per affermarlo e invocarlo («Ave Maria», IV.2), Otello per accusarlo («Dio! mi potevi scagliar tutti i mali | della miseria, – della vergogna, | [...] | E avrei portato la croce crudel / d'angosce e d'onte | con calma fronte | e rassegnato al volere del ciel», III.3).

Nella visione laica e pessimista di Boito e Verdi gli eventi sono però sempre governati dagli uomini, e nel loro *Otello* manca del tutto l'intento moralistico che abbiamo riscontrato nella novella di Giral di Cinzio; tuttavia l'aver stabilito un rapporto con l'aldilà, seppure dialettico, spazza via definitivamente qualsiasi componente di scurrilità e di bassezza nell'agire dei protagonisti. Jago, attraverso il suo «Credo scellerato», acquista una grandezza e si direbbe quasi una nobiltà pari a quella di Otello, sebbene di segno contrario. Il Moro diviene un eroe vittima della sua stessa grandezza, della sua ricerca di assoluto, di una perfezione e di una purezza che per un momento pensa di aver trovato in Desdemona, ma della quale, a causa della sua sfiducia negli uomini, finisce per dubitare, prestando fede alle insinuazioni di Jago.²⁹ Desdemona, infine, diviene un personaggio angelicato, «preraffaellita», delicato e mansueto, l'incarnazione delle virtù femminili secondo l'ideale romantico; cioè, non diversamente da Otello e Jago, Desdemona è un carattere universale, un «tipo»:

Giudicando *terre à terre* il carattere di Desdemona che si lascia maltrattare, schiaffeggiare, ed anche strozzare, perdona e si raccomanda, pare una stupidina! Ma Desdemona non è una donna, è un tipo! È il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio! Sono esseri nati per gli altri, inconsci del proprio *Io*! Esseri che in parte esistono, e che Shakespeare ha poetizzati e divinizzati creando Desdemona, Cordelia, Giulietta etc. etc.³⁰

Destinata come Leonora, Violetta e Aida a morire per amore, Desdemona, prima ancora che di Otello e di Jago, è vittima della società umana, che non accetta che il suo

²⁹ Nella *Disposizione scenica* (cit., p. 4) così viene descritto il protagonista: «Figura forte e leale d'uomo d'armi. Semplice nel portamento e nel gesto, il suo comando è imperioso, il suo giudizio è pacato [...] Prima si veda l'eroe, poscia l'amante e si veda come è grande l'eroe per poter fare intendere quanto sia degno d'amore e di quanta passione sia capace. Poi da quel prodigioso amore nascerà la gelosia terribile per opera dell'astuzia di Jago. [...] L'uomo si muta. Era saggio e delira, era forte e si fiacca, era giusto e probo e delinque, era sano e lieto e geme e cade e sviene come un corpo avvelenato e colto da epilessia. [...] Otello attraversa, fase per fase, le più orribili torture del cuore umano, il dubbio, il furore, l'abbattimento letale. Otello è la gran vittima della tragedia, è la gran vittima di Jago. Se il personificare un'idea astratta non fosse in teatro un artificio freddo, falso, puerile e vietato, si potrebbe affermare che Otello è la Gelosia e che Jago è l'Invidia».

³⁰ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 22 aprile 1887; in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, IV, p. 332.

amore vada contro le convenzioni sociali. Come tutte le eroine verdiane è disposta al sacrificio non per masochismo né per senso del dovere, bensì perché crede in un amore assoluto, anzi, crede nell'assoluto, per il quale, nella visione pessimistica di Verdi, non c'è spazio in questo mondo. Il suo sacrificio è dunque allo stesso tempo una ribellione e un grido di dolore.

La presenza del Cielo nell'opera di Verdi ha un'ulteriore conseguenza sulla costellazione dei personaggi principali: il *Credo* e l'*Ave Maria* collocano infatti Jago e Desdemona su due poli opposti, al centro dei quali si trova Otello con il suo scetticismo. La vicenda umana di Otello è tutta racchiusa nel passaggio dalla gravitazione intorno a un polo – il Bene, rappresentato da Desdemona – a quella intorno al polo opposto, il Male, cioè Jago. Tra Desdemona e Jago si viene così a creare un rapporto di netta opposizione, che mancava sia nella novella italiana sia nel dramma inglese, e che si esplica interamente nella musica: «Desdemona – scriveva Verdi a Ricordi – è una parte ove il filo, la linea melodica non cessa mai dalla prima all'ultima nota. Come Jago, non deve che declamare e *ricaner*: come Otello ora guerriero, ora amante appassionato, ora accasciato fino alla viltà, ora feroce come un selvaggio deve cantare e urlare: così Desdemona deve cantare sempre sempre».³¹

Ad eccezione di due versi (III.7) Desdemona e Jago non si parlano mai, neppure nel quartetto dell'atto secondo, perché tra loro, letteralmente, non c'è possibilità di comunicazione. Rinunciando a una delle situazioni musicali che, per tutta la sua carriera, maggiormente riuscivano ad accendergli la fantasia musicale – il duetto tra soprano e baritono – Verdi elimina a priori la possibilità che Bene e Male scendano a compromessi. Sarà Otello a scegliere fra loro. A questo punto ben poco importa che Otello sia nero o bianco. La musica di Verdi, che è in grado di esprimere sentimenti quali l'amore, l'eroismo, la scelleratezza, la gelosia, l'odio, e di creare 'tipi' universali come Otello, Desdemona e Jago, è sorda a passioni purtroppo altrettanto universali quali il razzismo e il disprezzo per la diversità. E forse anche questa è una ragione per cui amiamo così tanto la sua arte.

³¹ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 11 maggio 1887 (*ivi*, p. 337).

Francesco Micheli

L'eredità di Verdi. Note di regia per *Otello*

- Perché, Iago, sei così cattivo? E perché dobbiamo essere così diversi da quel che ci crediamo?
- Figlio mio, noi siamo in un sogno dentro a un sogno.

PIERPAOLO PASOLINI, *Cosa sono le nuvole?*

All'origine di *Otello* c'è l'odio. Dispiace quasi dirlo, ma il motore che muove una delle più famose vicende raccontate a teatro è solo lui, il feroce accanimento distruttivo di Jago verso Otello, maleficio reso ancor più ributtante dal velo di ipocrisia che ammantava il piano diabolico.

Da dove sgorga tutto questo fiele? Shakespeare soddisfa abbondantemente la nostra curiosità, e il perfido antagonista in diverse occasioni illustra le genealogie del proprio sentimento divorante, sebbene esse siano quasi tutte discordanti tra loro. Quella posta all'inizio del dramma (1.1), è forse la più accreditata: si scopre che Jago, alfiere di Otello, era in realtà devoto al capo; alta l'aspettativa di riconoscimento per i servizi prestati; profonda la delusione quando la nomina a capitano spetta a Cassio e non a lui. La devozione, intaccata dal germe dell'invidia, rapidamente marcisce e si tramuta in appetito omicida. Il teorema è compiuto, nulla da eccepire. Shakespeare, qui come altrove, allestisce un laboratorio che declina le dinamiche distruttive insite nei rapporti di potere; ottimo scenario per Verdi che, da *Nabucco* a *Don Carlos*, in maniera sempre più sofisticata, sembra non aver raccontato altro.

Eppure qualcosa non torna, non è del tutto convincente, a partire dall'Otello del bardo. Ci sono alcune anomalie che possono confutare, o quantomeno relativizzare l'analisi giudiziaria sul percorso delittuoso di Jago. Le affermazioni su cui fondiamo il nostro processo alle intenzioni sono tratte da una 'tirata' che ha come destinatario il povero Roderigo; ora, quel che è certo è che Jago è quasi sempre bugiardo con tale individuo miserabile e lo sfrutta senza pietà per i propri scopi: perché mai dovrebbe egli condividere con costui i propri più intimi segreti? In fondo, giustificare il proprio odio in relazione a un'ingiustizia subita 'sul luogo di lavoro' può attenuare la colpa, o comunque darle un qualche senso logico. Se invece è vero che con Jago è stato dato un volto alla matrice più nera e mostruosa della natura umana, mi sembra che questa versione dei fatti non giunga al cuore profondo e radicale della parabola sul male.



Giuseppe Verdi e Victor Maurel, interprete del ruolo di Jago. Fotografia realizzata in occasione della prima rappresentazione di *Otello* a Parigi, Teatro dell'Opéra, ottobre 1894 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

Per conoscere il progetto reale del nostro imputato, dobbiamo prestare attenzione ai suoi soliloqui in Shakespeare, in cui Jago si concede di 'vomitare' il proprio pensiero puramente illogico e di farlo giungere a noi in tutta la sua verità.

Io odio il Moro. Perché? Una certa voce messa in giro dice che il mio capo sotto le mie lenzuola si sia fatto gli affari miei. Sarà vero? Non lo so, ma mi piace comportarmi come se fosse cosa certa.

Perciò la mia anima non avrà pace finché non avrò fatto pari e patta con lui: moglie per moglie. Una gelosia così violenta che nessun ragionamento riesca a curare. Lo stesso malessere che rode a me le interiora come un veleno.

Jago odia Otello perché si mormora che il Moro abbia avuto una tresca con Emilia? Tralasciamo che la diceria ci suona assai improbabile, visto che il condottiero e la serva non condividono nulla, in tutto il dramma, che li veda minimamente legati da un rapporto che non sia puramente professionale. Ammettiamo pure che Jago sia cornuto: che logica ha una vendetta che ponga in equazione la coppia Otello-Desdemona, Jago-Emilia? Come Jago ha sofferto per il tradimento di Emilia – reale o immaginario che fosse – altrettanto Otello deve penare per il tradimento tutto di fantasia perpetrato da Desdemona contro lo sposo. Al di là di ogni considerazione etica, è innegabile un pensiero di ordine economico: tutto questo spreco di energie per un paio di corna? La tradizione parla chiaro: anche nel peggiore dei casi, per pagare il giusto fio della vendetta, l'omicidio passionale è l'estremo rimedio per un'onta inaccettabile. A ben vedere, Emilia, la traditrice, resterà unica sopravvissuta, potendo facilmente prevedere la penosa fine che attenderà Jago a chiusura del sipario.

Che senso ha tutto questo? Nessuno. *Othello* è probabilmente la tragedia shakespeariana in cui si mostra in piena luce la banalità del male, si dispiega la capacità umana di contaminazione e distruzione. Per carità, non si assiste a truculente stragi che insanguinano le piazze o i campi di battaglia; siamo in camera da letto, agone contemporaneo dove si perpetrano i più feroci e frequenti delitti.

Curioso che Verdi, uomo del Risorgimento, padre della patria, compositore che ha saputo cantare le battaglie, necessarie o assurde che fossero, capaci di coinvolgere intere popolazioni, ora si richiuda nello spazio claustrofobico di un letto coniugale. La vastità è una categoria che in questa vicenda si tocca solo nella discesa agl'inferi di Jago: il malessere gli ha divorato le interiora, lasciando un vuoto in cui alberga l'infelicità più cieca. Che Jago ne sia consapevole o no, si assiste a un passaggio di testimone: Verdi, artista che ha saputo dare voce ai sentimenti e alle aspirazioni del secolo diciannovesimo, si avvicina al secolo in cui tutti siamo nati anticipandone i temi cruciali. Il nemico non è fuori di noi; è un male oscuro, tutto interiore. È una grande eredità che possiamo godere ora, a duecento anni di distanza dalla nascita del compositore.

Otello si presenta come condottiero senza macchia e senza paura all'inizio del dramma, un Manrico del Mediterraneo; il morbo dell'insicurezza lo punge e lo fa diventare un nevrotico, ossessionato da minacce e nemici inesistenti. La realtà immaginata diventa più concreta della realtà. L'eroe diventa un mostro. Otello, musulmano convertito in terra cristiana, moro tra i bianchi, capo di una nave in tempesta, rappresenta perfettamente il nostro *status* di disadattati ed esuli cronici. Il valore dell'uomo, in questa storia veneziana, terra di trionfo del Rinascimento italiano, sembra negato: non essendo in grado di credere in loro stessi, speranzosi o disperati, i personaggi volgono il capo al cielo o agli inferi. Il cielo tempestoso dell'inizio sembra condannarci allo smarrimento, al naufragio. Le radici sono tagliate, siamo isole galleggianti, privi di certezze e stabilità. Nel passaggio dal dramma shakespeariano al libretto di Boito, l'eliminazione del primo atto veneziano rende assoluto il senso di precarietà: Cipro, lembo di terra sospeso tra vertigine del cielo e abissi marittimi, efficacemente simboleggia la nostra condizione fluttuante.

Jago:

.

- Credo in un Dio crudel che mi ha creato
 simile a sé, e che nell'ira è uomo.
 E che nell'ira è uomo

- Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
 Vile son nato;
 Son scellerato
 Perché son uomo
 E sento il fango originario in me.

- Sì! questa è la mia fé!
 - Credo con fermo cor, siccome crede
 La vedovella al Tempio,
 Che il mal ch'io penso e che da me procede
 Per mio destino adempio.

- Credo che il giusto è un istruito beffardo
 E nel viso e nel cor
 Che tutto è in lui bugiardo,
 Lagrime, bacio, sguardo,
 Sacrificio ed onor.

- E credo l'uom ^{glorioso} giusto d'iniqua sorte
 Dal germe della culla
 Al verme dell'avel.

- Vieni dopo tanta invidia la morte!
 - E poi? - La morte è il nulla
 E vecchia folla il cielo.

Autografo del «Credo scellerato» di Jago trascritto nella lettera inviata da Boito a Verdi, datata Milano dopo il 26 aprile 1884 (Milano, Archivio storico Ricordi).

È questa l'eredità che il Maestro ha lasciato per noi oggi? Cosa resta? Forse è poca cosa, eppure... Non cessa di stupefarci la capacità di Verdi nel saper gettare lo sguardo in avanti e, di opera in opera, anticipare cosa saremmo stati e di quali dolori e per quali passioni avremmo vissuto. Questo mi sembra un grande insegnamento: cercare di guardare alto, guardare lontano, cercare la luce delle stelle in mezzo alla tempesta ma, nel contempo, restare coi piedi ben piantati per terra, per quanto instabili. Di questi tempi, merce rara, preziosa.

OTELLO

Libretto di Arrigo Boito

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



CARLO FELICE BISCARRA, *Arrigo Boito*. Litografia, 1875 ca. (Torino, collezione privata).

Otello, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Allestito trionfalmente alla Scala la sera del 5 febbraio 1887, *Otello* sembrò segnare l'auspicato ritorno di Verdi sulla scena lirica dai fasti di *Aida* (1871). In realtà nei sedici anni di 'silenzio' creativo il compositore aveva lavorato con alacrità alla revisione del *Simon Boccanegra* (1881), cui collaborò lo stesso Boito, e del *Don Carlos* (1884), affinando con straordinario ardore di rinnovamento linguistico gli espedienti espressivi adatti ad affrontare la complessità del testo shakespeariano. In virtù inoltre del paziente concorso dell'editore Ricordi, l'opera sancì il definitivo superamento delle aspre diatribe intercorse tra musicista e letterato scapigliato negli anni Sessanta, rinsaldando un sodalizio artistico destinato ad rinverdire il prestigio internazionale di Verdi con un dittico di capolavori di genere diverso – coronamento assoluto di una carriera prolifica come poche sarà *Falstaff* nel 1893.

Il testo adottato per questa edizione di *Otello* è il libretto della *première* scaligera,¹ di cui si è conservata la disposizione metrica originaria, con i versi rientrati differenzialmente in base alla loro lunghezza, secondo l'uso francese e con le semplificazioni apportate dallo stesso Boito.² Abbiamo corretto tacitamente i refusi più evidenti a livello metrico e testuale, uniformando ortografia e accenti all'uso corrente. Parole e versi non intonati sono segnalate in grassetto e color grigio nel testo, mentre le discrepanze tra libretto e partitura d'orchestra³ (in particolar modo le didascalie) sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note corrispondenti alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.⁴ La partitura non reca traccia di numeri chiusi, pure

¹ OTELLO / *dramma lirico in quattro atti / versi di /* ARRIGO BOITO / *musica di /* GIUSEPPE VERDI / *Teatro alla Scala / Carnevale-Quaresima 1886-87 / Impresa Fratelli Corti & c. / [fregio] / Tito di Gio. Ricordi / Milano / Roma – Napoli – Firenze – Londra / Parigi.*

² Nel libretto di *Otello* il tessuto connettivo tra le formazioni strofiche è costituito dai cosiddetti «versi di scena rimati» (cfr. HAROLD POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 355-394), sequenze di endecasillabi e settenari (e talora anche altri metri) allineate sulla base dei primi versi, o sui secondi se si inizia con un settenario. Abbiamo preferito allineare sempre sul verso più lungo, mentre il martelliano, il metro composto da due settenari, non rientra.

³ Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione corrente della partitura d'orchestra: GIUSEPPE VERDI, *Otello*, Milano, G. Ricordi & C., © 1913 e 1958 (rist. 1980), P.R. 155.

⁴ Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante l'atto, la scena e le lettere di chiamata con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra); le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); la freccia indica modulazioni.

nell'indice del primo spartito alcune sezioni dell'opera sono distinte da una denominazione, che riportiamo all'inizio della nota, tra parentesi quadre.⁵

ATTO PRIMO		p. 63
ATTO SECONDO		p. 74
ATTO TERZO		p. 86
ATTO QUARTO		p. 102
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 111
	<i>Le voci</i>	p. 113

⁵ Cfr. GIUSEPPE VERDI, *Otello*, rid. per canto e pianoforte di Michele Saladino, Milano ecc., Tito di Gio. Ricordi, s.a. «stampato in luogo di manoscritto», n. di lastra 51023.

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti

versi di
Arrigo Boito

Musica di
Giuseppe Verdi

Personaggi

OTELLO, <i>moro, generale dell'Armata veneta</i> [Tenore]	Francesco Tamagno
JAGO, <i>alfiere</i> [Baritono]	Vittorio Maurel
CASSIO, <i>capo di squadra</i> [Tenore]	Giovanni Paroli
RODERIGO, <i>gentiluomo veneziano</i> [Tenore]	Vincenzo Fornari
LODOVICO, <i>ambasciatore della Repubblica veneta</i> [Basso]	Francesco Navarrini
MONTÀNO, <i>predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro</i> [Basso]	Napoleone Limonta
Un ARALDO [Basso]	Angelo Lagomarsino
DESDEMONA, <i>moglie d'Otello</i> [Soprano]	Romilda Pantaleoni
EMILIA, <i>moglie di Jago</i> [Mezzo-soprano]	Ginevra Petrovich

Soldati e marinai della Repubblica veneta.

Gentildonne e gentiluomini veneziani. Popolani ciprioti d'ambo i sessi.

Uomini d'arme greci, dalmati, albanesi. Fanciulli dell'isola.

Un taverniere. Quattro servi di taverna. Bassa ciurma.

Scena: Una città di mare nell'isola di Cipro.

Epoca: La fine del secolo XV.

Maestro concertatore e direttore per le Opere, coram. *Franca Faella*
 Sostituto, cav. *Ceromero Gaetano*
 Maestro direttore del Così, cav. *Cairati Giuseppe*
 Sostituto, *Galli Remigio*
 Primo Violino solista, *De-Angelis Gerolamo* - Sostituto, *Tatti Riccardo*
 Primo dei secondi Violini, *Del Lungo Edoardo*
 Primo Violino e direttore d'Orchestra pel Ballo, *Frangè Angelo*
 Primo Violino di spalla e Sostituto pel Ballo, *Tatti Riccardo*
 Prima Viola per l'Opera, *Calziari Riccardo* - Sostituto, *Manfredi Francesco*
 Primo Violoncello per l'Opera, *Magrini Giuseppe*
 Primo Violoncello pel Ballo, *Negri Giuseppe*
 Primo Contrabasso per l'Opera, *Negri Luigi* - Sostituto, *Jenniccy Giovanni*
 Primo Contrabasso pel Ballo, *Mastelli Nestore*
 Primo Flauto per l'Opera, *Zamparini Antonio* - pel Ballo, *Carsano Davide*
 Primo Ottavino, *Boccalari Giuseppe*
 Primo Oboe per l'Opera, *Carsano Angelo* - pel Ballo, *Pozzali Teodorico*
 Primo Clarinetto per l'Opera, cav. *Ossi Romeo* - pel Ballo, *Maldara Luigi*
 Primo Fagotto per l'Opera, *Torricani Antonio* - pel Ballo, *Borghetti Giuseppe*
 Prima Cornetta dell'Opera e del Ballo, *Porceddu Elio*
 Primo Corno per l'Opera, *Pezzoli Paolo* - pel Ballo, *Mariani Giuseppe*
 Primo Tromba per l'Opera, *Falda Gastano* - pel Ballo, *Borroni Luigi*
 Primo Trombone per l'Opera, *Nesi Pio* - pel Ballo, *Cowazzi Federico*
 Bombardone, *Posta Natale*
 Prima Arpa, *Sormani-Moratti Carlotta*
 Prima Arpa del Ballo e Seconda per l'Opera, *Pavesi Ester*
 Gran Cassa e Piatte, *Vautti Giuseppe* e *Borivici Carlo*
 Timpanti, *Gavati Luigi* - Organo e Fisarmonica, *Galli Remigio*
 Ippocrite per le Opere, *Archisti Gaetano*
 Maestro direttore del Corpo di Musica Municipale, *Guarneri Andrea*
 Ippocrite pel Ballo, *Adami Tebaldo*
 Scenografi, *Zaccarini Giovanni*
 e *Ferrario cav. Carlo* (per la sola Opera *Otello*)
 Direttore ed inventore del Macchinismo, *Caprara Luigi*
 Vestibista proprietario, *Eredi Piccinelli*
 Attezzista proprietario, *Raucali e Comp.*
 Fornitori della Luce Elettrica, *Società Edison*
 Fornitori proprietari dei Pianoforti, *Riservati e Finzi*
 Ferrucchiere, *Vanzoni Eugenio* - Gioielliere, *Corbelli Achille*
 Fiorista e Piumista, *Robbi Eugenia*
 Calcolista, *Mayeroffler Rosa e Figli*
 Fornitori degli istrumenti, cav. *Politti Giuseppe* e *Ditta Maino e Orsi*
 Tappazieri, *Ditta Serafino Guerra*

ATTO PRIMO

*L'esterno del Castello. Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare. È sera. Lampi, tuoni, uragano.*¹

SCENA PRIMA

(JAGO, RODERIGO, CASSIO, MONTÀNO, *più tardi* OTELLO. *Ciprioti e soldati veneti*)

ALCUNI DEL CORO

Una vela!

ALTRI DEL CORO

Una vela!

IL PRIMO GRUPPO

Un vessillo!

IL SECONDO GRUPPO

Un vessillo!

MONTÀNO

È l'alato Leon!

CASSIO

Or la folgore lo svela.

ALTRI (*che sopraggiungono*)

Uno squillo!

ALTRI (*che sopraggiungono*)

Uno squillo!

TUTTI

Ha tuonato il cannon.

CASSIO

È la nave del Duce.

MONTÀNO

Or s'affonda,

or s'inciela...

CASSIO

Erge il rostro dall'onda.

METÀ DEL CORO

Nelle nubi si cela e nel mar,
e alla luce dei lampi ne appar.

TUTTI

Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini!
Treman l'onde, treman l'aure, treman basi e culmini.
Fende l'etra un torvo e cieco spirto di vertigine,
Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel.
Tutto è fumo! tutto è fuoco! l'orrida caligine
si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima
l'universo, accorre a valchi l'aquilon fantasima,
i titanici oricalchi squillano nel ciel.

(*Entrano dal fondo molte donne del popolo*)

TUTTI (*con gesti di spavento e di supplicazione e ri-
volti verso lo spaldo*)

Dio, fulgor della bufera!²

Dio, sorriso della duna!

¹ [Uragano] *Allegro agitato* – c, Do→.

Con l'omissione dell'atto veneziano che apre la tragedia shakespeariana (e con esso del personaggio di Brabanzio, senatore della Serenissima e padre di Desdemona), *Otello* di Boito esordisce *in medias res* con un'audace quanto imprevedibile scena di tempesta, raccontata da una popolazione terrorizzata, in attesa del suo nuovo comandante sugli spalti del castello. Allo stimolo poetico Verdi reagisce con un potentissimo quadro musicale di straordinaria efficacia descrittiva, nel quale il rapido fluire del materiale sonoro si fonde compiutamente con lo sviluppo drammatico della scena. Mirabile è la novità armonica dell'insieme – si osservi in particolare il fragoroso accordo di undicesima di dominante di Fa non risolto su cui si alza il sipario –, così come la cura nel riprodurre con mezzi timbrici il ribollire cangiante del paesaggio sonoro. Agli effetti consueti (scale cromatiche di corni e legni per il mugghiare del vento, figure discendenti dell'ottavino per i lampi, disegni puntati in terzine degli archi per l'agitarsi delle onde) se ne aggiungono di altri davvero inusuali: una grancassa, una coppia di piatti sospesi da suonare con due bacchette e, soprattutto, un ostinato pedale grave dell'organo sopra un *cluster* di tre note (Do-Do#-Re) per descrivere il cupo brontolio dell'uragano in un progressivo e incalzante ispessimento orchestrale plasmato, non a caso, sul linguaggio 'tempestoso' del *Dies Irae* nel *Requiem*.

² Incisi lamentosi dei corni alternati agli strepiti sferzanti dell'intera famiglia degli ottoni all'unisono conducono a una *climax* fragorosa nella stentorea preghiera corale in ottonari che gli astanti terrorizzati indirizzano a una divinità capace di sconvolgere tutti gli elementi. La simmetria della costruzione melodica ha lo scopo di definire il primo saldo centro tonale (la), mentre il parossismo orchestrale al massimo della sua sonorità pare evidenziare il valore del protagonista. Se nel dramma di Shakespeare *Otello* è subito costretto a dimostrare la propria purezza d'animo di fronte al Senato veneziano, dopo che Brabanzio lo ha barbaramente insultato per aver sposato

Salva l'arca e la bandiera
della veneta fortuna!
Tu, che reggi gli astri e il Fato!
tu, che imperi al mondo e al ciel!
fa che in fondo al mar placato
posi l'ancora fedel.

JAGO

È infranto l'artimon!

RODERIGO

Il rostro piomba
su quello scoglio!

CORO

Aita! Aita!

JAGO (*a parte*)¹

(L'alvo
frenetico del mar sia la sua tomba!)

CORO

È salvo! salvo!

VOCI INTERNE

Gittate i palischermi!
Mano alle funi! Fermi!

PRIMA PARTE DEL CORO

Forza ai remi!

SECONDA PARTE (*scendono la scala dello spaldo*)

Alla riva!...

VOCI INTERNE

All'approdo! allo sbarco!

ALTRE VOCI INTERNE

Evviva! Evviva!

OTELLO (*dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati*)

Esultate! L'orgoglio musulmano³
sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l'armi lo vinse l'uragano.

TUTTI

Evviva Otello! – Vittoria! vittoria!!

(*Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati*)

CORO

Vittoria! Sterminio!⁴
Dispersi, distrutti,
sepolti nell'orrido

segue nota 2

la figlia in segreto (cfr. *Othello*, 1.3), il Moro di Boito è presentato innanzitutto come condottiero militare dall'indomito coraggio. Nel clamore generale ampio rilievo viene poi dato a Jago che, dopo aver tirato a sé Roderigo in un punto del palcoscenico che Verdi voleva quanto più vicino alla ribalta, si augura «con accento d'odio feroce» rinforzato dai raggelanti fremiti dei fagotti e degli archi gravi che Otello possa affogare.

¹ «(a Roderigo)».

³ Superata la bufera, tra le grida di evviva del coro la nave di Otello approda faticosamente a riva sulle nervose terzine puntate degli archi, mentre gli squilli festanti degli ottoni annunciano il trionfale ingresso in scena del protagonista. Poche frasi in declamato vigoroso bastano a Verdi per scolpire con immediatezza la statura eroica di Otello:

ESEMPIO 1 (1.1, L)

«Dopo l'armi lo vinse l'uragano. Tu mi giuri...»

Dopo l'armi lo vinse l'uragano. Tu mi giuri...

⁴ *Allegro vivace* – $\frac{8}{8}$, mi-Mi.

Esuberanti fanfare di cornette e trombe salutano Otello che si avvia con il seguito all'interno del castello, e introducono un coro di giubilo in senari che alterna rapidi bisbigli a fragorose esclamazioni di gioia. Come prescritto anche dalla *Disposizione scenica*, il sordo brontolio del *cluster* dell'organo «avrà continuato senza inter-

tumulto piombâr.
Avranno per *requie*
la sferza dei flutti,
la ridda dei turbini,
l'abisso del mar.

CORO

Si calma la bufera.

JAGO (*in disparte a Roderigo*)Roderigo,⁵

ebben, che pensi?

RODERIGO

D'affogarmi...

JAGO

Stolto

è chi s'affoga per amor di donna.

RODERIGO

Vincer nol so.

(*Alcuni del popolo formano da un lato una catasta di legna: la folla s'accalca intorno turbolenta e curiosa*)

JAGO

Suvvia, fa senno, aspetta
l'opra del tempo. A Desdemona bella,
che nel segreto de' tuoi sogni adori,
presto in uggia verranno i foschi baci
di quel selvaggio dalle gonfie labbra.
Buon Roderigo, amico tuo sincero
mi ti professo, né in più forte ambascia

soccorrerti potrei. Se un fragil voto
di femmina non è tropp'arduo nodo
pel genio mio né per l'inferno, giuro
che quella donna sarà tua. M'ascolta,
bench'io finga d'amarlo, odio quel Moro...

(*Entra Cassio: poi s'unisce a un crocchio di soldati. Jago sempre in disparte a Roderigo*)

... E una cagion dell'ira, eccola, guarda.

(Indicando Cassio)

Quell'azzimato capitano usurpa
il grado mio, il grado mio che in cento
ben pugnate battaglie ho meritato;ⁱⁱ
tal fu il voler d'Otello, ed io rimango
di sua Moresca signoria l'alfiere!

(*Dalla catasta incominciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso*)

Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
così è pur certoⁱⁱⁱ che se il Moro io fossi
vedermi non vorrei d'attorno un Jago.
Se tu m'ascolti...

(*Jago conduce Rodrigo verso il fondo. Il fuoco divampa. I soldati s'affollano intorno alle tavole della taverna. Mentre dura il canto intorno al fuoco di gioia, i tavernieri appenderanno al^{iv} pergolato dell'osteria delle lanterne veneziane a vari colori che illumineranno gaia-mente la scena. I soldati si saranno adunati intorno alle tavole, parte seduti, parte in piedi, ciarlano e bevendo*)

segue nota 4

ruzione», prima che un'estesa coda orchestrale in diminuendo suggerisca tra tuoni e lampi ormai lontani il graduale placarsi della bufera.

⁵ *Allegro assai moderato* – c, Mi→fa#.

Uscita di scena la folla, la tempesta si trasferisce senza soluzione di continuità dagli elementi all'animo umano. Mentre i contrabbassi esitano ancora spossati sulla tonica precedente Jago ha infatti già preso possesso della ribalta con il fido Roderigo. Il dialogo, per cui Boito riprese alcune battute contenute nell'atto primo di *Othello* (1.1,3), è svolto in un recitativo innervato da alcune sezioni in arioso che servono a scolpire a tutto tondo il truce Jago. La falsa cordialità dell'alfiere emerge dapprima su di una graziosa melodia di danza, appena accennata (*Tempo 1* – fa#→) e troncata bruscamente da uno sferzante intervento degli archi sulla parola «inferno». Quindi, dopo aver svelato sopra ribollenti *tremoli* il motivo del proprio odio nei confronti di Otello e del suo favorito Cassio («quell'azzimato capitano usurpa il grado mio», *Recitativo*), un tono di malcelata malizia s'insinua nella musica quando violini e viole raddoppiano all'unisono la voce di Jago che poi prorompe in un trillo cadenzale dal sapore beffardo (*Poco più lento*, → Do).

ⁱⁱ Aggiunta: «(Continua il passaggio della bassa ciurma nel fondo)».

ⁱⁱⁱ «vero».

^{iv} «illuminano a festa il».

CORO

Fuoco di gioia! – l'illare vampa⁶
 fuga la notte – col suo splendor,
 guizza, sfavilla – crepita, avvampa
 fulgido incendio – che invade il cor.
 Dal raggio attratti – vaghi sembianti
 movono intorno – mutando stuol,
 e son fanciulle – dai lieti canti,
 e son farfalle – dall'igneo vol.
 Arde la palma – col sicomoro,
 canta la sposa – col suo fedel,
 sull'aurea fiamma, – sul gaio^v coro
 soffia l'ardente – spiro del ciel.
 Fuoco di gioia – rapido brilla!
 Rapido passa – fuoco d'amor!
 Splende, s'oscura – palpita, oscilla,
 l'ultimo guizzo – lampeggia e muor.

(Il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata. Jago, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove c'è del vino: parte in piedi, parte seduti)

JAGO

Roderigo, beviam! qua la tazza,⁷
 Capitano.

CASSIO

Non bevo più.

JAGO (*avvicinando il boccale alla tazza di Cassio*)

Ingoia
 questo sorso.

CASSIO (*ritirando il bicchiere*)

No.

JAGO

Guarda! oggi impazza
 tutta Cipro! è una notte di gioia,
 dunque...

CASSIO

Cessa. Già m'arde il cervello
 per un nappo vuotato.

JAGO

Sì, ancora
 ber tu^{vi} devi. Alle nozze d'Otello
 e Desdemona!

TUTTI (*tranne Roderigo*)

Evviva!

CASSIO (*alzando il bicchiere e bevendo un poco*)

Essa infiora
 questo lido.

JAGO (*sottovoce a Roderigo*)

(Lo ascolta.)

CASSIO

Col vago
 suo raggiar chiama i cuori a raccolta.

RODERIGO

Pur modesta essa è tanto.

CASSIO

Tu, Jago,
 canterai le sue lodi!

⁶ [Coro] *Allegro* – c, mi-Sol-Mi.

Mentre durante tutto il recitativo precedente si prepara un falò per illuminare la lunga notte di festeggiamenti, la folla riprende d'improvviso il controllo della scena, costringendo Jago a condurre Roderigo verso il fondo dove seguita ad esporgli la sua trama malvagia. Brevi e sfuggenti incisi melodici – chiaro riferimento alle fiamme che crepitano – si susseguono liberamente in un gioioso coro descrittivo in quinari doppi, costruito su delicati arabeschi vocali e sostenuto da una finissima filigrana orchestrale. L'eccitazione generale pare d'un tratto sopirsi con lo spegnersi del fuoco del falò, ma Jago decide di sfruttare la situazione a proprio vantaggio e sull'eco del *pizzicato* con cui si era chiuso il coro invita Cassio a bere.

^v «lieto».

⁷ [Brindisi]

Annebbiato già dal primo «nappo vuotato» (come in *Otello*, II.3), Cassio rifiuta sulle prime di bere, eppure quando l'alfiere suggerisce di proposito un brindisi per Desdemona il tenore prorompe in una lunga frase appassionata su accordi tenuti degli archi che lo rivela alquanto sensibile al fascino femminile. Allentatosi come d'incanto a sottolineare la tenera effusione sentimentale, il tempo drammatico riprende svelto il suo andamento con Jago che istruisce Roderigo in un *parlando* agile e incalzante (DD¹⁴, *Presto, tempo doppio* – $\frac{2}{4}$, →Reb).

^{vi} «bever».

JAGO (^{vii} a Roderigo)	RODERIGO
(Lo ascolta.)	Ebben?
(Forte a Cassio)	JAGO
Io non sono che un critico.	S'ei s'inebbria è perduto!
CASSIO	Fallo ber.)
Ed ella	(Ai tavernieri)
d'ogni lode è più bella.	Qua, ragazzi, del vino!
JAGO (come sopra, a Roderigo, a parte)	(Jago riempie tre bicchieri: uno per sé, uno per Roderigo, uno per Cassio. I tavernieri circolano col- le anfore. Jago a Cassio col bicchiere in mano: la fol- la gli si avvicina e lo guarda curiosamente)
(Ti guarda)	Inaffia l'ugola! ¹⁸
da quel Cassio.	Trinca, tracanna!
RODERIGO	prima che svampino
Che temi?	canto e bicchier.
JAGO (sempre più incalzante)	CASSIO (a Jago, col bicchiere in mano)
Ei favella	Questa del pampino
già con troppo bollor, la tagliarda	verace manna
giovinazza lo sprona, è un astuto	
seduttor che t'ingombra il cammino.	
Bada...	

^{vii} Aggiunta: «piano».

⁸ Allegro con brio – c, si.

Introdotta da una fragorosa esplosione a piena orchestra che ricalca nel ritmo fortemente accentato la sezione centrale del coro precedente, la *chanson à boire* di Jago, in quinari sdruciolati e piani alternati, – si configura come un'efficace scena d'azione svolta nel superamento delle maglie del numero chiuso. Nelle tre strofe del brindisi (si, 6/8), ognuna sostenuta da un accompagnamento sempre più malfermo per indicare la progressiva ubriacatura di Cassio, il sinistro alfiere emerge nuovamente nella sua simulazione spregiudicata:

ESEMPIO 2a (7EE)



Lo stridente contrasto tra il si delle strofe e il La del vigoroso ritornello (¹⁴FF), accentuato in aggiunta dalla sinuosa linea cromatica discendente della voce prima della cadenza risolutiva, con puntata al La acuto

ESEMPIO 2b (EE¹⁴)



– Schönberg commentò entrambi i passaggi nei suoi *Elementi di composizione* –, svela appieno la doppiezza del personaggio in una dialettica che Boito aveva già sperimentato, con notevole effetto drammatico, nel dissacrante brindisi dell'*Amleto* (l.3, 1865) musicato da Faccio. Cassio, dal canto suo, replica a tono con un'ampia frase dal carattere statico, ma in preda agli effetti dell'alcool inizia presto a vaneggiare mentre il coro, che nel frattempo si è accalcato intorno, lo incita sghignazzante a proseguire nelle libagioni. Infine è l'intera orchestra a unirsi alla baldoria collettiva, e con una sguaiata esplosione all'unisono suggella il piano perverso ordito da Jago.

	di vaghe annugola nebbie il pensier.		
JAGO (<i>a tutti</i>)	Chi all'esca ha morso del ditirambo spavaldo e strambo beva con me!	JAGO (<i>a Roderigo</i>)	(Un altro sorso ed ebbro egli è.) ^{viii}
		(<i>Ad alta voce</i>)	Fuggan dal vivido nappo i codardi che in cor nascondono frodi e mister.
CORO	Chi all'esca ha morso del ditirambo spavaldo e strambo beve con te.	CASSIO (<i>alzando il bicchiere, al colmo dell'esaltazione</i>) ^{ix}	In fondo all'anima ciascun mi guardi!
		(<i>Beve</i>)	Non temo il ver...
JAGO (<i>piano a Roderigo indicando Cassio</i>)	(Un altro sorso e brillo egli è.) ^{viii}	(<i>Barcollando</i>)	non temo il ver... – e bevo...
(<i>Ad alta voce</i>)	Il mondo palpita quand'io son brillo! Sfido l'ironico nume e il destin!	TUTTI ^x (<i>ridendo</i>)	Ah! Ah!
		CASSIO ^{xi}	Del [calice
CASSIO (<i>bevendo ancora</i>)	Come un armonico liuto oscillo; la gioia scalpita sul mio cammin!		gli orli s'imporporino!...
		JAGO (<i>a Roderigo, in disparte mentre gli altri ridono di Cassio</i>)	(Egli è briaco fradicio. Ti scuoti. Lo trascina a contesa; è pronto all'ira, t'offenderà... ne seguirà tumulto! Pensa che puoi così del lieto Otello turbar la prima vigilia d'amore!
JAGO (<i>come sopra</i>)	Chi all'esca ha morso del ditirambo spavaldo e strambo beva con me!	RODERIGO (<i>risoluto</i>)	Ed è ciò che mi spinge.)
		MONTANO (<i>entrando e rivolgendosi^{xii} a Cassio</i>)	Capitano, ⁹ v'attende la fazione ai baluardi.
TUTTI	Chi all'esca ha morso del ditirambo spavaldo e strambo beve con te!	CASSIO (<i>barcollando</i>)	Andiam!

^{viii} Aggiunta: «RODERIGO (*a Jago*) / (Un altro sorso e brillo egli è!)».

^{ix} Aggiunta: «(*interrompendo*)».

^x «LA METÀ DEL CORO».

^{xi} Aggiunta: «(*Vorrebbe ripetere il primo motivo, ma non si sovviene. Ripiglia, ma con voce soffocata*)».

^{xii} «*venendo dal castello, si rivolge*».

⁹ L'improvviso arrivo di Montano per il cambio della guardia pare frenare l'intrigo, ma l'interruzione dura solo un attimo. Richiamato ai propri doveri di soldato, Cassio è sul punto di avviarsi, ma il suo totale stato di ubriacatura è suggerito dal ritmo barcollante della musica. Come ordinatogli pochi istanti prima da Jago, Roderigo insulta Cassio che impugna la spada, e mentre Montano accorso per dividerli si batte in duello col capitano, corre impetuoso a gridare l'allarme. La tensione della breve scena in fa#, la cui costruzione mediante ripetizioni e

MONTÀNO
Che vedo?!

JAGO (*a Montàno*)
(Ogni notte in tal guisa
Cassio preludia al sonno.)

MONTÀNO
Otello il sappia.)

CASSIO (*come sopra*)
Andiamo ai baluardi...

RODERIGO, poi TUTTI
Ah! ah!

CASSIO
Chi ride?

RODERIGO (*provocandolo*)
Rido d'un ebro...

CASSIO (*scagliandosi contro Roderigo*)
Bada alle tue spalle!

Furfante!

RODERIGO (*difendendosi*)
Briaco ribaldo!

CASSIO
Marrano!

Nessun più ti salva.

MONTÀNO (*separandoli a forza e dirigendosi a Cassio*)
Frenate la mano,
messer,^{xiii} ve ne prego.

CASSIO (*a Montàno*)
Ti spacco il cerèbro
se qui t'interponi.

MONTÀNO
Parole d'un ebro...

CASSIO
D'un ebro?!
(*Cassio sguaina la spada. Montàno s'arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla si ritrae*)

JAGO (*a parte a Roderigo, rapidamente*)
(Va al porto, con quanta più possa
ti resta, gridando: sommosa! sommosa!
Va! spargi il tumulto, l'orror. Le campane
risuonino a stormo.)
(*Roderigo esce correndo. Jago ai^{xiv} combattenti,
esclamando*)
Fratelli! l'immane
conflitto cessate!

MOLTE DONNE DEL CORO (*fuggendo*)
Fuggiam!

JAGO
Ciel! già gronda
di sangue Montàno! – Tenzon furibonda!

ALTRE DONNE
Fuggiam!

JAGO
Tregua!

TUTTI
Tregua!

DONNE (*fuggendo*)
S'uccidono!

UOMINI (*ai combattenti*)
Pace!

JAGO (*agli astanti*)
Nessun più raffrena quell'ira pugnace!
Si gridi l'allarme! Satàna li invade!!

VOCI (*in scena e dentro^{xv}*)
All'armi!!
(*Campane a stormo*)

TUTTI
Soccorso!!

segue nota 9

progressioni di rapide idee tematiche ricorda da vicino la rissa che scoppia nella manifatturiera di tabacco in *Carmen* di Bizet (1.8), è veicolata da un calibrato *crescendo* che culmina in un caotico scampanio a stormo tra lo sgo-

^{xiii} «signor!».

^{xiv} «si rivolge rapidamente ai due».

^{xv} Aggiunta: «Continua il combattimento. Donne fuggendo ed altre entro le scene».

SCENA SECONDA

(OTELLO, JAGO, CASSIO, MONTÀNO, *popolo, soldati; più tardi* DESDEMONA)

OTELLO (*seguito da genti con fiaccole*)

Abbasso le spade!¹⁰

(*I combattenti s'arrestano. Montàno s'appoggia a un soldato. Le nubi si diradano a poco a poco*)

Olà! che avvien? son io fra i Saraceni?
O la turchesca rabbia è in voi trasfusa
per^{xvi} sbrantarvi l'un l'altro?... Onesto Jago,
per quell'amor che tu mi porti, parla.

JAGO

Non so... qui tutti eran cortesi amici,
dianzi, e giocondi... ma ad un tratto, come
se un pianeta maligno avesse a quelli
smagato il senno, sguainando l'arme
s'avventano furenti... avess'io prima
stroncati i piè che qui m'addusser!

OTELLO

Cassio,
come obliasti te stesso a tal segno?...

CASSIO

Grazia... perdon... parlar non so...

OTELLO

Montàno...

MONTÀNO (*sostenuto da un soldato*)

Io son ferito...

OTELLO

Ferito!... pel cielo
già il sangue mio ribolle. Ah! l'ira volge
l'angelo nostro tutelare in fuga!

(*Entra^{xvii} Desdemona; Otello accorre ad essa*)

Che?... La mia dolce Desdemona anch'essa
per voi distolta da' suoi sogni?! – Cassio,
non sei più capitano.

(*Cassio lascia cadere la spada che è raccolta da Jago*)

JAGO (*porrendo la spada di Cassio a un ufficiale*)

(Oh! mio trionfo!)

OTELLO

Jago, tu va nella città sgomenta
con quella squadra a ricompor la pace.

(*Jago esce*)

Si soccorra Montàno.

(*Montàno è accompagnato nel castello*)

Al proprio tetto

ritorni ognun.

(*A tutti, imperiosamente^{xviii}*)

Io da qui non mi parto
se pria non vedo deserti gli spaldi.

(*La scena si vuota^{xix}*)

¹⁰ *Allegro sostenuto – c, Sol→Do.*

Proprio quando lo scontro sembra volgere al peggio, Otello esce nuovamente in scena. Punteggiate da decisi accordi a piena orchestra intervallati da rabbiose figurazioni ascendenti di semicrome degli archi, le sue parole colgono subito nel segno ottenendo un silenzio immediato e gravido di spavento. Persino l'«onesto» Jago abbandona la sua consueta spavalderia e, interpellato dal superiore su quanto successo, risponde in tono ipocritamente evasivo sostenuto da deboli pizzicati degli archi (*Lo stesso tempo – Do→Fa*). Cassio neppure riesce a difendersi; Montano invece fa appena in tempo a dolersi delle ferite che la furia di Otello rompe di nuovo gli argini: con gli stessi accenti minacciosi di prima degrada Cassio in uno scatto d'ira e assiste addolorato all'ingresso di Desdemona, disturbata dal disordine della rissa (*Più mosso – →Fa*). Raccogliendo la spada fatta cadere da Cassio, Jago può così gloriarsi del pieno successo del suo complotto prima che Otello lo invii a sedare gli animi in città su di una placida trama accordale di violini e viole (*Poco più mosso – c, Fa*).

^{xvi} «da».

^{xvii} «Accorrendo a».

^{xviii} «con gesto imperioso».

^{xix} Aggiunta: «Otello fa cenno agli uomini colle fiaccole che lo accompagnavano di rientrare nel castello. Restano Otello e Desdemona».

SCENA TERZA

(OTELLO e DESDEMONA)

OTELLO

Già nella notte densa¹¹
 s'estingue ogni clamor.
 Già il mio cor fremebondo
 s'ammansa in quest'amplesso e si risensa.
 Tuoni la guerra e s'inabissi il mondo
 se dopo l'ira immensa
 vien questo immenso amor!

DESDEMONA

Mio superbo guerrier! quanti tormenti,
 quanti mesti sospiri e quanta speme
 ci condusse ai soavi abbracciamenti!
 Oh! com'è dolce il mormorare insieme:^{xx}
 te ne rammenti!
 Quando narravi l'esule tua vita¹²
 e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
 ed io t'udia coll'anima rapita
 in quei spaventi e coll'estasi in cor.

¹¹ Congedati i presenti, Otello resta solo con Desdemona mentre l'orchestra espone una languida melodia accentata in controtempo sopra un pedale inferiore di Fa (RR, corni e contrabbassi divisi). Dopo i violenti clangori della tempesta e del duello un'atmosfera di pace invade la scena, finché un violoncello con sordina, presto raggiunto da altri tre, migra nella tonalità lontana di Solb per introdurre il clima di poetica spiritualità del duetto d'amore (RR¹⁶, *Lo stesso movimento*). Impostato su di un'equilibrata struttura ad arco, il brano è un caleidoscopio di brevi gemme melodiche adattate ai diversi affetti richiamati dai versi. Seppur in mancanza di una chiara progressione tonale, il duetto può essere diviso in tre ampie sezioni ben definite nel carattere e nell'impianto armonico. La prima (*Poco più – c*, Solb→)

ESEMPIO 3a (1.3, RR²³)

è plasmata sulla tenue sonorità cameristica degli archi – un efficace impiego di tale stile è presente anche nel preludio alla scena dello spettro nell'*Amleto* di Faccio (1.6) – e inquadra l'attuale felicità dei due amanti soffusa dall'abbondanza di accordi secondari che sottolineano il delicato erotismo del dialogo.

^{xx} Aggiunta: «(Come una voce lontana)».

¹² *Largo* – Fa→Do.

Su un *dolcissimo* arpeggio («te ne rammenti!») si scopre repentino il velame del passato. Sollecitato dalla moglie, Otello ricorda la propria «esule vita» – i versi vengono dal racconto che il protagonista pronuncia dinanzi ai senatori veneziani (*Otello*, 1.3) – in un susseguirsi di sentimenti contrastanti. Dapprima è l'arpa nel registro grave a trasmettere l'idea di un tranquillo paesaggio marino. Otello riprende subito la narrazione e in una sezione dal piglio più drammatico (*Poco più agitato* – Do) rammenta con fiero orgoglio le sue brillanti imprese militari tra energetiche fanfare degli ottoni. Quindi con una *dolce* melodia raddoppiata da flauto e corno inglese e armonizzata all'acuto (*Tempo I* – Lab→fa) Desdemona ristabilisce il tono lirico, imitata poi dal marito che abbandona la superbia del soldato per gli accenti sognanti dell'amante su di una morbida frase ascendente incastonata da un'espressiva quinta diminuita. Dopo la cadenza in re_b del tenore gli arpeggi dell'arpa si fanno più incalzanti per ristabilire la tonalità di Fa fino a sfociare in una sublime melodia alle parole «E tu m'amavi per le mie sventure ed io t'amavo per la tua pietà» (*Poco più largo* – Fa):

OTELLO

Pingea dell'armi il fremito, la pugna
e il vol gagliardo alla breccia mortal,
l'assalto, orribil edera, coll'ugna
al baluardo e il sibilante stral.

DESDEMONA

Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
all'arse arene, al tuo materno suol,
narravi allor gli spasimi sofferti
e le catene e dello schiavo il duol.

OTELLO

Ingentilia di lagrime l'istoria

il tuo bel viso e il labbro di sospir;
scendean sulle mie tenebre la gloria,
il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA

Ed io vedea fra le tue tempie oscure
splender del genio l'eterea beltà.

OTELLO

E tu m'amavi per le mie sventure
ed io t'amavo per la tua pietà.^{xxi}

OTELLO

Venga la morte! mi colga nell'estasi¹³
di quest'amplesso

segue nota 12

ESEMPIO 3b (VV²)

Example 3b shows a musical score for two vocal parts. The top staff is for Otello and the bottom staff is for Desdemona. The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "E tu m'amavi per le mie sventure ed io t'amavo per la tua pietà." The score includes dynamic markings like *pp* and *f*, and phrasing slurs.

Apice espressivo dell'intero duetto, essa incarna con la ripetizione dei versi da parte di ciascuna delle voci (sempur con diverso sostegno orchestrale) la perfetta comunione delle due anime, mentre l'insistito chiaroscuro dal maggiore al minore sembra prefigurare la precarietà di questo momento di beatitudine.

^{xxi} Aggiunta: «DESDEMONA | Ed io t'amavo per le tue sventure | e tu mi amavi per la mia pietà.».

¹³ *Poco più mosso* – Fa→

Dopo una coda nella quale la coppia si scambia con affetto lacerti di frase, il tempo accelera per approdare alla sezione conclusiva, dove viene riaffermata la dimensione temporale del presente. Su impalpabili *tremoli* dei flauti rinforzati dagli arpeggi del clarinetto basso con accordi tenuti di legni e corni Otello celebra «l'estasi di questo amplesso» su di una linea vocale dai contorni mutevoli – un'instabilità tonale che Verdi sottolinea poco oltre nella modulazione enarmonica da Do♯ al Mi, quando il canto del Moro indugia su un'increspatura cromatica nel timore che il «gaudio» di «quest'attimo divino» svanisca per sempre. Con l'intervento rassicurante di Desdemona su di una cadenza evitata che porta la tonalità in Do ogni tensione si placa. All'appassionata invocazione della donna, rinforzata dall'arpa, il Moro le fa eco sopra una serena trama accordale dei fiati. Quindi l'orchestra si anima in un turbini di semicrome ansimanti finché una settima diminuita dei violini primi conduce al «momento supremo» e tanto atteso del bacio: un breve motivo melodico di intensità crescente, il cui spontaneo slancio emotivo è amplificato dalle reiterate appoggiature di violini e legni e dall'intervallo di quarta diminuita con cui la voce del tenore invoca «ancora un bacio»:

ESEMPIO 3c (I, YY)

Example 3c shows a musical score for three vocal parts and three instrumental parts. The top staff is for Otello, the middle staff is for Desdemona, and the bottom staff is for the instrumental parts (Flute I, Clarinet I, Violin I). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "in mi - cie... U - nel - del... Tu - ta - cre...". The score includes dynamic markings like *pp* and *p*, and phrasing slurs.

il momento supremo!
(Il cielo si sarà rasserenato^{xxii})
 Tale è il gaudio dell'anima che temo,
 temo che più non mi sarà concesso
 quest'attimo divino
 nell'ignoto avvenir del mio destino.

DESDEMONA
 Disperda il ciel gli affanni
 e Amor non muti col mutar degli anni.

OTELLO
 A questa tua preghiera
 Amen risponda la celeste schiera.

DESDEMONA
 Amen risponda.

OTELLO *(appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)*
 Ah! la gioia m'innonda
 sì fieramente... che ansante mi giaccio...
 Un bacio...

DESDEMONA
 Otello...

OTELLO
 Un bacio... ancora un bacio.
(Fissando una plaga del cielo stellato^{xxiii})
 Già la pleiade ardente al mar discende.

DESDEMONA
 Tarda è la notte.

OTELLO
 Vien... Venere splende.
(S'avviano abbracciati verso il castello)

segue nota 13



Un'eterea filigrana orchestrale composta da accordi lunghi di archi e legni acuti punteggiati dai sereni arpeggi dell'arpa descrive il cielo ormai rasserenato (*Poco più lento* – Mi→Re \flat), infine su un'improvvisa modulazione Othello attira la donna al connubio con un estatico La \flat_3 intonato in *pianissimo*. La ripresa conclusiva del motivo affidato in apertura di duetto ai quattro violoncelli con sordina, scortati questa volta dal trillo cristallino dei violini, sigilla l'abbraccio col quale i due sposi si incamminano lentamente verso il castello in un quadro di romantica felicità coniugale accentuato dal languido semitono discendente dal VI al V grado del primo violoncello.

^{xxii} «tutto rasserenato: si vedranno alcune stelle e sul lembo dell'orizzonte il riflesso ceruleo della nascente luna».

^{xxiii} «Alzandosi e mirando il cielo».

ATTO SECONDO

Una sala terrena nel castello. Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.^{xxiv} 14

SCENA PRIMA

(JAGO *al di qua del verone*. CASSIO *al di là*)

JAGO^{xxv}

Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco farai ritorno ai folleggianti amori di Monna Bianca, altiero capitano, coll'elsa d'oro e col balteo fregiato.

CASSIO

Non lusingarmi...

JAGO

Attendi a ciò ch'io dico.

Tu dèi saper che Desdemona è il Duce del nostro Duce, sol per essa ei vive. Pregala tu, quell'anima cortese per te interceda e il tuo perdono è certo.

CASSIO

Ma come favellarle?

JAGO

È suo costume girsene a meriggjar fra quelle fronde colla consorte mia. Quivi l'aspetta. Or t'è aperta la via di salvazione; vanne.

(Cassio s'allontana)

SCENA SECONDA

JAGO *solo* (seguendo coll'occhio Cassio)

Vanne; la tua meta già vedo.

Ti spinge il tuo dimone,
e il tuo dimon son io,
e me trascina il mio, nel quale io credo inesorato Iddio:

(*Allontanandosi dal verone senza più guardar Cassio che sarà scomparso fra gli alberi*)

— Credo in un Dio crudel che m'ha creato¹⁵ simile a sé, e che nell'ira io nomo.

— Dalla viltà d'un germe o d'un atomo vile son nato.

— Son scellerato perché son uomo;

^{xxiv} «Una invetriata la divide da un grande giardino. Un verone».

¹⁴ *Allegro assai moderato* – $\frac{12}{8}$, Fa→fa.

Per il dialogo tra Jago e Cassio che apre l'atto secondo Boito seguì fedelmente la fonte, ma con un cambio significativo di posizione. In Shakespeare, dopo l'inaspettata degradazione il capitano rinsavisce prontamente dalla sbornia e, incitato dall'alfiere, decide di perorare la propria causa al cospetto di Desdemona la mattina successiva (*Othello*, II.3). Nell'opera, invece, la scena viene spostata al giorno dopo – motivo in più questo per credere che Cassio si sia ripreso del tutto dai bagordi –, con l'effetto di far divenire la malvagia trama di Jago, che occupa per intero l'atto secondo e parte del terzo, asse portante della struttura drammatica. Simbolo di un malfattore diabolico che si nasconde dietro l'astuzia e la reticenza, la terzina di semicrome affidata all'alzarsi del sipario a violoncelli e fagotti aggredisce progressivamente il tessuto orchestrale, espandendosi in più di un'occasione in un breve episodio dalle false sfumature galanti. Cassio nulla può contro le melliflue lusinghe di Jago e cade facilmente nella trappola del suo interlocutore uscendo rincuorato di scena. Pregustandone già con gioia la rovina l'alfiere getta infine la maschera, e sulla reiterata esposizione della figurazione in terzina a piena orchestra si palesa apertamente come «dimon» inesorabile.

^{xxv} Aggiunta: «(a Cassio)».

¹⁵ *Allegro sostenuto* – c, fa→.

Modellato su versi d'impronta scapigliata che aggiungono una componente blasfema assente nella fonte, il *Credo* di Jago è una delle più sconvolgenti raffigurazioni del male sul palcoscenico operistico. Per esso Boito riprese il lessico altamente evocativo della 'Ballata del fischio' (1.2) dal proprio *Mefistofele* (1875) e l'impostazione metrica in strofe eterogenee di 'versi da scena rimati' – qui endecasillabi, settenari e quinari disposti liberamente – del monologo di Barnaba (1.8) nella *Gioconda* di Ponchielli (1876). Verdi, dal canto suo, impostò l'assolo secondo un declamato tanto flessibile quanto ruvido, percorso da un'esuberanza aggressiva irrobustita dall'energica gestualità orchestrale che alterna, con funzione tematica, un motto sinistro di vuota magnificenza

e sento il fango originario in me.
 Sì! questa è la mia fé!
 — Credo con fermo cuor, siccome crede
 la vedovella al tempio,
 che il mal ch'io penso e che da me procede,
 per mio destino adempio.
 — Credo che il giusto è un istrion beffardo
 e nel viso e nel cuor,
 che tutto è in lui bugiardo:
 lagrima, bacio, sguardo,
 sacrificio ed onor.
 — E credo l'uom gioco d'iniqua sorte

dal germe della culla
 al verme dell'avel.
 — Vien dopo tanta irrision la Morte.
 — E poi? – La Morte è il Nulla
 e vecchia fola il Ciel.

(Dal verone di sinistra si vede passare nel giardino Desdemona con Emilia. Jago si slancia al verone, al di là del quale si sarà^{xxvi} appostato Cassio)

JAGO *(parlando a Cassio)*

Eccola... – Cassio... a te... Questo è il
 [momento.¹⁶
 Ti scuoti... vien Desdemona.

segue nota 15

ESEMPIO 4a (II.2, C⁶)

a un inciso beffardo in terzine che sembra evocare una danza infernale:

ESEMPIO 4b (D¹)

Efficacissima è inoltre la conclusione a effetto dell'orazione dove, alla ripresa, con armonizzazione alquanto suggestiva nel registro grave dell'es. 4a in un clima di minaccioso silenzio, «Vien dopo tanta irrision la Morte» (*Poco più lento*), fa eco inaspettatamente la stridula ricomparsa dell'es. 4b sopra una violenta esplosione degli strumenti acuti e dei piatti (*Allegro più di prima* – →Fa).

^{xxvi} «è».

¹⁶ La scena successiva riprende le fila interrotte della trama con Cassio. Come previsto da Jago nel dialogo precedente, dal verone si intravede Desdemona passeggiare nel giardino in compagnia di Emilia. Spinto Cassio all'azione, Jago si sofferma a osservare la scena commentandola con cinismo («Mi basta un lampo sol di quel sorriso l per trascinare Otello alla ruina») su di un ironico disegno orchestrale di crome staccate. Voce e archi si

(Cassio va verso Desdemona, la saluta, le s'accosta)

(S'è mosso; la saluta
e s'avvicina.

Or qui si tragga Otello!... Aiuta, aiuta

Sàtana il mio cimento!...

(Sempre al verone, osservando, ma un poco discosto. Si vedono ripassare nel giardino Cassio e Desdemona)

Già conversano insieme... ed essa inclina,
sorridente, il bel viso.

Mi basta un lampo sol di quel sorriso
per trascinare Otello alla ruina.

Andiam...

(Fa per avviarsi rapido all'uscio del lato destro, ma s'arresta subitamente)

Ma il caso in mio favor s'adopra.

Eccolo... al posto, all'opra.)

(Si colloca immoto al verone di sinistra, guardando fissamente verso il giardino, dove stanno Cassio e Desdemona)

SCENA TERZA

(JAGO e OTELLO)

JAGO (simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato. Fingendosi di parlare fra sé)

Ciò m'accora...¹⁷

OTELLO

Che parli?

JAGO

Nulla... voi qui? una vana

voce m'uscì dal labbro...

segue nota 16

scambiano garbatamente frammenti di tessuto melodico, ma è il fagotto in rinforzo ai violoncelli a palesare il malvagio disegno del baritono.

¹⁷ *Assai moderato* – c, Re→.

Scorgendo Otello che si avvicina, Jago dà quindi inizio alla recita. Se si esclude il successivo quartetto, dove il rientro in scena di Desdemona è funzionale a dar l'innescò alla tragedia, il resto dell'atto è occupato interamente dal duetto maschile, svolto da Boito per larghi tratti in versi martelliani dalla duplice scansione metrica (settenari doppi o quinari tripli) e dalla cadenza quasi prosastica. Per evitare che la gelosia furente di Otello si risvegliasse con troppa rapidità, Boito cercò di limitare quanto più possibile l'inevitabile compressione del testo shakespeariano, lasciando alla musica il compito di delineare con coerenza il passaggio del protagonista dalla sorpresa al dubbio e infine alla certezza dell'infedeltà della moglie. Verdi rispose alla sfida differenziando la vocalità dei due personaggi: alle domande insinuanti di Jago, cariche di reticenze e sottintesi, Otello risponde con esplosioni di rabbia sempre più incontrollata in cui il canto spesso sfocia in irruente recitativo. Come nel duetto d'amore è la musica a scandagliare in profondità gli opposti stati d'animo e il senso delle parole. Il processo con cui Jago instilla il suo veleno, in particolare, è articolato intorno a due sezioni contrastanti che segnano altrettante tappe nella progressiva erosione delle certezze di Otello: la prima presenta un tema innocentemente suadente di clarinetto, fagotto e corno sul pizzicato degli archi, la cui spire avvolgenti imbrigliano il Moro all'istante:

ESEMPIO 5a (II.3, K⁴)

OTELLO
 Colui che s'allontana
 dalla mia sposa, è Cassio?
(E l'uno e l'altro si staccano dal verone)

JAGO
 Cassio? no... quei si scosse
 come un reo nel vedervi.

OTELLO
 Credo che Cassio ei fosse.

JAGO
 Mio signore...

OTELLO
 Che brami?...

JAGO
 Cassio, nei primi di
 del vostro amor, Desdemona non conosceva?

OTELLO
 Sì.

JAGO
 Perché fai tale inchiesta?

JAGO
 Il mio pensiero è vago
 d'ubbiè, non di malizia.

OTELLO
 Di' il tuo pensiero, Jago.

JAGO
 Vi confidaste a Cassio?

segue nota 17

– si noti inoltre la pervasività del disegno in terzina, ripetuto per quattro volte sopra irrisolte armonie di settima quando l'alfiere elude malignamente i quesiti di Otello ripetendone le parole. Quindi, dopo due angosciose esplosioni d'impazienza del tenore (*Allegro molto più mosso-Moderato* – si→fa#), l'alfiere insinua il tarlo del sospetto nel suo interlocutore guidandolo attraverso continue modulazioni fino alla faticosa esortazione: «Temete, signor, la gelosia!»

ESEMPIO 5b (O7)



– l'importanza dell'ammonimento di Jago è magistralmente enfatizzata da Boito attraverso la scansione in tripli quinari. Basata su una livida linea cromatica, e raddoppiata con effetto raggelante dall'intera orchestra in *pianissimo*, la frase precede una breve sezione (*Lo stesso movimento* – 3/2, fa#) nella quale il «mostro dagli occhi verdi» (*Othello*, III.3) è suggerito con pregnanza icastica da una melodia strisciante accompagnata all'unisono da clarinetto, fagotto, viole e violoncelli:

ESEMPIO 5c (O12)



L'effetto è immediato, come Jago già assapora con il trillo minaccioso sulla cadenza, e in un nuovo tumulto di violente esclamazioni (*Allegro agitato* – c, si→mi) Otello si abbandona al cromatismo del turpe antagonista per suggellare il proprio dolore lancinante con una fioritura vocale ascendente che abbraccia un'ottava e mezza.

OTELLO
 Spesso un mio dono o un
 [cenno
 portava alla mia sposa.
 JAGO
 Dassenno?
 OTELLO
 Sì, dassenno.^{xxvii}
 Nol credi onesto?
 JAGO^{xxviii}
 Onesto?
 OTELLO
 Che ascondi nel tuo core?
 JAGO
 Che ascondo in cor, signore?
 OTELLO
 «Che ascondo in cor,
 [signore?]
 Pel cielo! tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro
 dell'anima ricetti qualche terribil mostro.
 Sì,^{xxix} ben t'udii poc'anzi mormorar: «Ciò
 [m'accora».
 Ma di che t'accoravi? Nomini Cassio e allora
 tu corrugli la fronte. Suvvia, parla se m'ami.
 JAGO
 Voi sapete ch'io v'amo.

OTELLO
 Dunque senza velami
 t'esprimi e senza ambagi. T'esca fuor dalla gola
 il tuo più rio pensiero colla più ria parola!
 JAGO
 S'anco teneste in mano tutta l'anima mia
 nol sapreste.
 OTELLO
 Ah!
 JAGO (*avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce*)
 Temete, signor, la gelosia!
 È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
 se stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.
 OTELLO
 Misericordia mia!! – No! il vano sospettar nulla giova.
 Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova,
 dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme),
 amore e gelosia vadan dispersi insieme!
 JAGO (*con piglio più ardito*)
 Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello.
 Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,¹⁸
 vigilate, soventi le oneste e ben create
 coscienze non vedono la frode: vigilate.
 Scrutate le parole di Desdemona, un detto
 può ricondur la fede, può affermare il sospetto...^{xxx}
 Eccola; vigilate...
 (*Si vede ricomparire DESDEMONA nel giardino, dalla
 vasta apertura del fondo: è^{xxxi} circondata da donne,*

^{xxvii} Aggiunta: «(Calmo)».

^{xxviii} Aggiunta: «(imitando Otello)».

^{xxix} Aggiunta: «(Declamato)».

¹⁸ [Coro] *Lo stesso movimento. Allegro moderato–Un poco più animato–Ancora più animato–Tempo 1 – 6-8-e, Mi.*

Consapevole ormai di poter disporre del Moro a suo piacimento, Jago riprende ancora la parola e *con piglio più ardito* invita Otello a stare in guardia. Nel frattempo si ode a distanza un coro di isolani, fanciulli e marinai che accompagnano la comparsa nel giardino di Desdemona offrendole fiori e doni. Impreziosito dalla sonorità di strumenti di uso popolare come cornamusa, mandolini e chitarre, e provvisto di un'elaborata struttura tripartita, il brano rallenta il precipitare degli eventi al momento opportuno, aprendo uno squarcio di luce in una tempesta che si stava facendo buia troppo repentinamente. Al tempo stesso, mettendo in primo piano sulla scena divisa in due campi sonori il dramma di Otello e sullo sfondo l'immagine eterea dell'eroina, il brano ha lo scopo di consolidare l'immagine di una donna pura e gentile il cui canto innocente, che conquista per un attimo anche il Moro, è rispecchiato dal delizioso quadro di felicità agreste. Giova notare inoltre la differente scansione metrica che Boito adotta per caratterizzare i contrastanti sentimenti che agitano i tre personaggi: senari per il coro che omaggia Desdemona, martelliani per Otello, endecasillabi per Jago.

^{xxx} Aggiunta: «(Come prima, sottovoce)».

^{xxxi} «essa è».

da fanciulle, da marinai cipriotti e albanesi, che si avanzano e le offrono fiori ed altri doni. Alcuni s'accompagnano, cantando, sulla 'guzla', altri su delle piccole arpe^{xxxii})

CORO (nel giardino)^{xxxiii}

Dove guardi splendono
raggi, avvampan cuori,
dove passi scendono
nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose,
come a un casto altar,
padri, bimbi, spose
vengono a cantar.

FANCIULLI (spargendo al suolo fiori di giglio)

T'offriamo il giglio
soave stel
che in man degli angeli
fu assunto in ciel,
che abbella il fulgido
manto e la gonna
della Madonna
e il santo vel.

DONNE e MARINAI

Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

MARINAI (offrendo a Desdemona dei monili di corallo e di perle)

A te le porpore,
le perle e gli ostri,
nella voragine
còlta del mar.
Vogliam Desdemona
coi doni nostri
come un'immagine
sacra adornar.

FANCIULLI e DONNE

Mentre all'aura vola
lieta la canzon,

l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

LE DONNE (spargendo fronde e fiori)

A te la florida
messe dai grembi
a nemi, a nemi,
spargiam al suol.
L'April circonda
la sposa bionda
d'un etra rorida
che vibra al Sol.

FANCIULLI e DONNE

Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

TUTTI

Dove guardi splendono
Raggi, avvampan cuori,
dove passi scendono
nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose,
come a un casto altar,
padri, bimbi, spose
vengono a cantar.

DESDEMONA

Splende il cielo, danza
l'aura, olezza il fiore.
Gioia, amor, speranza
cantan nel mio core.

CORO

Vivi felice! Addio. Qui regna Amore.

(Durante il coro Otello osserva con Jago)

OTELLO (soavemente commosso)

. Quel canto mi conquide.

No, no, s'ella m'inganna, il ciel se stesso irride!

JAGO

(Beltà, letizia,^{xxxiv} in dolce inno concordi!
I vostri infrangerò soavi accordi.)

^{xxxii} «(una specie di mandòla), altri hanno delle piccole arpe ad armacollo».

^{xxxiii} «(molto lontano)».

^{xxxiv} «ed amor».

SCENA QUARTA

(Finito il coro, Desdemona bacia la testa d'alcuni tra i fanciulli, e alcune donne le baciano il lembo della veste, ed essa porge una borsa ai marinai. – Il coro s'allontana: DESDEMONA, seguita poi da EMILIA, entra nella sala e s'avvanza verso Otello)

DESDEMONA^{xxxv}

D'un uom che geme sotto il tuo disdegno¹⁹
la preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?

DESDEMONA

Cassio.

OTELLO

Era lui
che ti parlava sotto quelle fronde?

DESDEMONA

Lui stesso, e il suo dolor che in me s'infonde
tanto è verace che di grazia è degno.
Intercedo per lui, per lui ti prego.
Tu gli perdona.

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato,

dammi la dolce e lieta ²⁰
parola del perdono.

DESDEMONA

Non oppormi il tuo diniego.
Gli perdona.

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Perché torbida suona
la voce tua? qual pena t'addolora?

OTELLO

M'ardon le tempie...

DESDEMONA *(spiegando il suo fazzoletto come per fasciare la fronte d'Otello)*

Quell'ardor molesto

svanirà, se con questo
morbido lino la mia man ti fascia.

OTELLO *(getta il fazzoletto a terra)*

Non ho d'uopo di ciò.

DESDEMONA

Tu sei crucciato,

signor.

OTELLO *(aspramente)*

Mi lascia!

(Emilia raccoglie il fazzoletto dal suolo)

^{xxxv} Aggiunta: «(a Otello)».

¹⁹ *Lo stesso movimento* – c, la→Sol.

Uscito il coro, Desdemona entra nella sala seguita da Emilia e perora subito la causa di Cassio con una melodia patetica sul ritmo singhiozzante dei violini. La soave cadenza, rinvigorita la seconda volta da un morbido arabesco dell'oboe sul quale la donna implora il perdono per l'ex capitano, suscita soltanto la reazione stizzita del marito, che nell'esplicita dolcezza della supplica già teme un probabile coinvolgimento emotivo. Il repentino mutamento nell'umore di Otello è sottolineato da una brusca modulazione non preparata in tempo più veloce (*Allegro agitato* – Mi→Fa): l'uomo lamenta una forte emicrania, ma getta per terra il fazzoletto che Desdemona gli porge amorevolmente – l'oggetto, raccolto con prontezza da Emilia e destinato a passare di mano in mano, rivestirà d'ora in avanti una primaria importanza scenica. Turbata dal comportamento aggressivo del marito, il soprano intona allora una docile frase discendente punteggiata dagli accordi staccati degli archi che conduce senza transizione a un originale brano d'insieme.

²⁰ *Largo* – $\frac{12}{8}$ -Sib.

Quello che a prima vista può sembrare un quartetto, è in realtà un brano concertato condotto su piani drammatici ben distinti. Mentre per Jago ed Emilia si tratta di un pezzo d'azione a tutti gli effetti – la coppia si disputa

La tua fanciulla io sono	EMILIA (<i>sottovoce a Jago</i>) Qual frode scorgi? Ti leggo in volto.
umile e mansueta;	JAGO T'opponi a vôto quand'io comando.
ma il labbro tuo sospira,	EMILIA Il tuo nefando livor m'è noto.
hai l'occhio fiso al suol.	JAGO Sospetto insano!
Guardami in volto e mira	EMILIA Guardia fedel è questa mano.
come favella amore.	JAGO Dammi quel vel! (<i>Jago afferra violentemente il braccio di Emilia</i>)
Vien ch'io t'allieti il core,	Su te l'irosa mia man s'aggrava!
ch'io ti lenisca il duol.	EMILIA Son la tua sposa, non la tua schiava.
OTELLO (<i>a parte</i>) (Forse perché gl'inganni	JAGO La schiava impura tu sei di Jago.
d'arguto amor non tendo,	EMILIA Ho il cor presago d'una sventura.

segue nota 20

il fazzoletto con animosità reciproca fino a quando Jago riesce ad impossessarsene su un rapido sillabato privo di grande rilievo melodico –, Desdemona intona un'ampia melodia cantabile che copre l'intero registro vocale (Si₂-Si₄), quasi a voler rimarcare la dimensione angelicata e ancora inconsapevole in cui la donna è convinta di trovarsi:

ESEMPIO 6 (II, 15^Y)



Otello, al contrario, esplicita il proprio tormento in un disperato soliloquio le cui insistenti sfumature cromatiche sono segno inequivocabile che il veleno dell'alfiere continua ad agire. Persino dopo che le due donne sono uscite il rovello psicologico del Moro non fa che aumentare e nell'estesa coda orchestrale, integralmente basata su un frammento di semicrome del *Largo* – il postludio si interrompe solo per due battute allo scopo di far sentire al pubblico le prossime mosse di Jago –, la reiterata acciaccatura sul tempo debole di viole e fagotto diviene metafora sonora del dubbio terribile che assilla la mente del protagonista.

forse perché discendo	JAGO
nella valle degli anni,	Né mi paventi?
forse perché ho sul viso	EMILIA
quest'atro tenebror,	Uomo crudel!
ella è perduta e irriso	JAGO
io sono e il cor m'infrango	A me...
e ruinar nel fango	EMILIA
vedo il mio sogno d'ôr.)	Che tenti?
	JAGO
	A me quel vel!
	<i>(Con un colpo di mano</i>
	<i>Jago ha carpito il fazzoletto</i>
	<i>ad Emilia)</i>
	(Già la mia brama
	conquido, ed ora
	su questa trama
	Jago lavora!)
	EMILIA
	(Vinser gli artigli
	truci e codardi.
	Dio dai perigli
	sempre ci guardi.)

OTELLO

Escite! – Solo vo' restar.

JAGO *(sottovoce ad Emilia che sta per escire)*
(Ti giova

tacere. Intendi?)

(Desdemona ed Emilia escono. Jago finge d'escire dalla porta del fondo, ma giuntovi s'arresta)

SCENA QUINTA

(OTELLO, JAGO nel fondo)

OTELLO *(accasciato, su d'un sedile)*

Desdemona rea!

JAGO *(nel fondo guardando di nascosto il fazzoletto, poi riponendolo con cura nel giustacuore)*

(Con questi fili tramerò la prova

del peccato d'amor. Nella dimora di Cassio ciò s'asconda.)

OTELLO

Atroce idea!

JAGO *(fra sé, fissando Otello)*

(Il mio velen lavora.)

OTELLO

Rea contro me! – contro me!!!

JAGO^{xxxvi}

(Soffri e ruggi!)

OTELLO

Atroce!!!... atroce!!!...

JAGO *(dopo essersi portato accanto ad Otello – bonariamente)*

Non pensateci più.²¹

^{xxxvi} Aggiunta: «*cupo*».

²¹ *Allegro agitato – e, →fa.*

Evitando la cadenza perfetta tanto attesa, Otello si scaglia come una belva contro Jago, reo di averlo «legato alla croce» del sospetto. Lo sfogo, accompagnato da un tema strisciante di violoncelli e fagotto sul tremolo di violini e viole, non ha più freni e dopo un energico *crescendo* in cui il rinforzo di ottoni e timpani sull'armonia di settima di dominante parrebbe confermare la tonalità di fa sfocia al contrario in un bellicoso arioso nella relativa maggiore.

OTELLO (*balzando*)

Tu?! Indietro! fuggi!!
 M'hai legato alla croce!...
 Ahimè!... Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria
 dell'ingiuria è il sospetto.
 Nell'ore arcane della sua lussuria
 (e a me furate!) m'agitava il petto
 forse un presagio? Ero baldo, giulivo...
 Nulla sapevo ancor; io non sentivo
 sul suo corpo divin che m'innamora
 e sui labbri mendaci
 gli ardenti baci
 di Cassio! – Ed ora!... ed ora...
 Ora e per sempre addio sante memorie,²²
 addio sublimi incanti del pensier!
 Addio schiere fulgenti, addio vittorie,
 dardi volanti e volanti corsier!
 Addio, vessillo trionfale e pio!
 e diane squillanti in sul mattin!
 Clamor e canti di battaglia, addio!...
 Della gloria d'Otello è questo il fin.

JAGO

Pace, signor.²³

OTELLO

Sciagurato! mi trova
 una prova sicura
 che Desdemona è impura...
 Non sfuggir! non sfuggir! nulla ti giova!
 Vo' una sicura, una visibil prova!
 (*Afferrando Jago alla gola e atterrandolo*)
 O sulla tua testa
 s'accenda e precipiti il fulmine
 del mio spaventoso furor che si desta!

JAGO (*rialzandosi*)

Divina grazia difendimi! – Il cielo
 vi protegga. Non son più vostro alfiere.
 Voglio che il mondo testimon mi sia
 che l'onestà è periglio.
 (*Fa per andarsene*)

OTELLO

No... rimani.

Forse onesto tu sei.

JAGO (*sulla soglia fingendo d'andarsene*)

Meglio varrebbe
 ch'io fossi un ciurmador.

OTELLO

Per l'universo!

Credo leale Desdemona e credo
 che non lo sia; te credo onesto e credo
 disleale... – La prova io voglio! voglio
 la certezza!!

JAGO (*ritornando verso Otello*)

Signor, frenate l'ansie.

E qual certezza v'abbisogna? – Avvinti
 vederli forse?

OTELLO

Ah! Morte e dannazione!!

JAGO

Ardua impresa sarebbe; e qual certezza
 sognate voi se quell'immondo fatto
 sempre vi sfuggirà?... – Ma pur se guida
 è la ragione al vero, una sì forte
 congettura riserbo che per poco
 alla certezza vi conduce. Udite:
 (*Avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce*)

²² *Allegro assai ritenuto* – $\text{C}^{\frac{2}{4}}$, Lab.

Il ricorso alla forma ormai desueta della cabaletta di stampo risorgimentale assolve una duplice funzione. Da un lato la sua trascinate energia ritmica ha il compito di accordare al protagonista un ultimo robusto slancio d'orgoglio. Dall'altro l'irregolarità del disegno formale complessivo – si osservino in particolare le meste fanfare di ottoni che si odono a gesti frammentati (come sarà poi in Mahler) e lo straziante cambio di metro in cadenza – simboleggia il definitivo tramontare di un passato glorioso. Per l'ultima volta il canto di Otello si innalza diatonico, anche se le sinistre figurazioni di terzine in tremolo di viole e violoncelli alternate alle insistenti 'figure della morte' eseguite dalla tromba ne evidenziano già il «fin».

²³ Incalzato dal Moro che gli si avventa contro con isteriche scale cromatiche per moto contrario degli archi – segno quanto mai palpabile di una lacerazione già avvenuta –, Jago protesta la sincerità delle proprie perfide congetture. Incapace però di arginare il ribollire dell'impazienza di Otello, che chiede le prove della colpevolezza di Desdemona con frasi agitate e interrotte (*Più mosso*, $\text{fa}^{\#} \rightarrow \text{mi}$), decide di svelargli il contenuto di un sogno carpitato a Cassio.

Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto.²⁴
 Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.
 Le labbra lente, lente movea, nell'abbandono
 del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
 «Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda.
 Cauti vegliamo! l'estasi del ciel tutto m'innonda.»
 Seguiva più vago l'incubo blando; con molle angoscia
 l'interna imago quasi baciando,^{xxxvii} ei disse
 [poscia:^{xxxviii}
 «Il rio destino impreco che al Moro ti donò.»
 E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

OTELLO

Oh! mostruosa colpa!²⁵

JAGO

Io non narrai

che un sogno.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto.

JAGO

Un sogno che può dar forma di prova
 ad altro indizio.

OTELLO

E qual?

JAGO

Talor vedeste
 in mano di Desdemona un tessuto
 trapunto a fiori e più sottile d'un velo?

²⁴ *Andantino-Più animato-Come prima* – $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{8}$, Do.

Ideato da Boito su versi concepibili sia come martelliani sia come quinari tripli, il perfido racconto di Jago è una nuova forma chiusa, nonostante l'originalissima metrica scelta del librettista gli assicuri una più duttile libertà formale. A *mezza voce* e con gli archi in sordina l'alfiere distilla nuove dosi d'odio attraverso piccole frasi, la cui instabilità armonica e il diffuso cromatismo sono indizi rivelatori della malcelata ipocrisia della narrazione:

ESEMPIO 7 (II.5, I)

Andantino
con sordina (poco più animato)
 MEZZA VOCE

Jago
 E-ra la notte, Cas-sio dor-mì-a, gli sta-vo ac-can-to

Cor III

VI. I
 VI. II

mf *dim.* *pp* *p*

VIe
 Vlc.

Alle parole di Cassio, sussurrate in *pianissimo* su una sola nota e rinforzate dagli accordi non risolti dei legni, Otello pare già sul punto di cedere.

^{xxxvii} Aggiunta: «(Parlando)».

^{xxxviii} Aggiunta: «(Sempre sottovoce)».

²⁵ *Più mosso* – $\frac{6}{8}$, sib→.

Con astuzia Jago approfitta subito della situazione e aggiunge un «nuovo indizio» rivelando a Otello di aver visto il fazzoletto posseduto un tempo dal Moro e donato a Desdemona quale «pegno primo d'amor» tra le mani dell'ex capitano (*Più lento* – c₃→Mi). Senza ormai più freni, la collera di Otello esplose un violento accordo a piena orchestra (*Allegro agitato* – Mi→La) e una turbolenta progressione basata su nervose terzine cromatiche degli archi conduce al tremendo giuramento che chiude l'atto.

OTELLO

È il fazzoletto ch'io le diedi, pegno
primo d'amor.

JAGO

Quel fazzoletto ieri
(certo ne son) lo vidi in man di Cassio.

OTELLO

Ah! mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!!
Jago, ho il cuore di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo,
guardami, – ei sparve.
Nelle sue spire d'angue
l'idra m'avvince! Ah! sangue! sangue! sangue!!
(S'inginocchia^{xxxix})
Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!²⁶
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!

D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo!
(Levando la mano al cielo. Otello fa per alzarsi,
Jago lo trattiene inginocchiato e s'inginocchia an-
ch'esso)

JAGO

Non v'alzate ancor!

Testimon è il Sol ch'io miro, che m'irradia e
inanima,
l'ampia terra e il vasto spiro del Creato inter,
che ad Otello^{xxxvi} io sacro ardenti, core, braccio ed
[anima
s'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!

JAGO e OTELLO (insieme, alzando le mani al cielo co-
me chi giura)

Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo. Dio vendicator!

^{xxxix} Aggiunta: «solenne».

²⁶ Molto sostenuto – $\frac{3}{4}$, La.

Anche nell'esplosiva stretta conclusiva, così come nel precedente assolo di Otello che riprendeva il piglio della cabaletta, Verdi fa rivivere una forma del passato in funzione espressiva. Il tema, rappresentato da una possente melodia di corni e legni gravi che si erge proterva sopra il tremolo mulinante degli archi e il cupo fremere dei timpani, resta stabilmente ancorato al La d'impianto in una triplice ripetizione con accompagnamento sempre più robusto. La comunione d'intenti tra Otello e Jago è sancita nell'ultima enunciazione, quando le due voci si fondono insieme prima che il brusco procedere modulante della coda lungo un'agghiacciante discesa cromatica ribadisca la definitiva vittoria dell'alfiere.

ATTO TERZO

*La gran sala del castello. A destra un vasto peristilio a colonne. Questo peristilio è annesso ad una sala di minori proporzioni; nel fondo della sala un verone.*²⁷

SCENA PRIMA

(OTELLO. JAGO. L'ARALDO)

ARALDO (*dal peristilio, a Otello che sarà con Jago nella sala*)

La vedetta del porto ha segnalato
la veneta galea che a Cipro adduce
gli ambasciatori.

OTELLO (*all'Araldo, facendogli cenno di allontanarsi*)
Bene sta.

(*L'Araldo esce. A Jago*)

Continua.

JAGO

Qui trarrò Cassio e con astute inchieste
lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto
(*Indicando il vano del verone*)

scrutate i modi suoi, le sue parole,
i lazzi, i gesti. Paziente siate

o la prova vi sfugge. Ecco Desdemona.

Finger conviene... io vado.

(*S'allontana come per escire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello*)^{x1}

Il fazzoletto...

OTELLO

Va! volentieri obliato l'avrei.

(*Jago esce*)

SCENA SECONDA

(OTELLO. DESDEMONA *dalla porta di sinistra*)

DESDEMONA (*ancora presso alla soglia*)

Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano.²⁸

OTELLO (*andando incontro a Desdemona e prendendole la mano*)

Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.
Caldo mador ne irrorà la morbida beltà.

DESDEMONA

Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'età.

OTELLO

Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio,
che il vago avorio allumina del piccioletto artiglio.
Mollemente alla prece s'atteggia e al pio fervore...

²⁷ *Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$ c, fa \sharp →.

La cellula tematica dei violoncelli sulla quale ha inizio l'atto terzo è derivata dal tema della gelosia (es. 5c). Sostenuto dalle figurazioni in semicrome staccate delle viole, il motivo si espande per gradi sopra una densa trama contrappuntistica degli archi prima della ripresa a piena orchestra, dove il fluido controcanto puntato di flauto, ottavino e violini primi è contrastato dai pesanti e lugubri interventi degli ottoni gravi. Il veleno inoculato da Jago è ormai entrato in circolo e sta inesorabilmente consumando l'animo di Otello. Il flusso inesorabile s'infrange contro un accordo non funzionale di Mi, sul quale un araldo annuncia solenne l'arrivo di una delegazione di ambasciatori da Venezia. Partito in tutta fretta il messo, gli archi completano l'ultima frase del preludio ad indicare che il tarlo ha preso definitivamente possesso della mente del Moro. A Jago bastano poche battute, in uno svelto recitativo punteggiato da tenui interventi orchestrali, per presentare il suo piano. Prima di ritirarsi, l'alfiere ha ancora il tempo di accennare maliziosamente all'importanza del fazzoletto; Otello lo congeda all'istante, mentre un sordo rullo dei timpani pare trasmettere l'idea di una rabbia che monta.

^{x1} «(Dicendo "io vado", s'allontana come per escire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello per dirgli l'ultima parola)».

²⁸ *Allegro moderato* – c, Mi.

Per l'esteso confronto tra i due sposi, cardine dell'intera architettura drammatica, Boito fuse con virtuosismo pregevole due scene differenti di *Othello* (III.4 e IV.2), impiegando poi alcuni versi del Moro per il suo successivo soliloquio e confezionando una struttura perfetta e assai scorrevole di versi martelliani rimati. Trasposizione rovesciata dell'estatico brano d'insieme in chiusura dell'atto primo, il duetto rappresenta per complessità formale e varietà espressiva uno dei vertici dell'arte verdiana, impostato sulla contrapposizione di due mondi inconciliabili in un persistente trascolorare di situazioni e sentimenti. La frase d'esordio, eseguita dai violini primi e ripresa in forma variata a mo' di ritornello da entrambe le voci, ha un vago sapore pastorale e introduce il primo scambio di battute in un clima di eleganza e grazia dalle movenze garbate, ma solo in apparenza. Affidata a Desdemona la melodia sprigiona innocenza e sincerità,

OTELLO
Che!? l'hai perduto forse?

DESDEMONA

No...

OTELLO

Lo cerca.

DESDEMONA

Fra poco...

lo cercherò...

OTELLO

No, tosto!

DESDEMONA

Tu di me ti fai gioco.³⁰

Storni così l'inchiesta di Cassio; astuzia è questa del tuo pensier.

OTELLO

Pel cielo! l'anima mia si desta!

Il fazzoletto...

DESDEMONA

È Cassio l'amico tuo diletto.

OTELLO

Il fazzoletto!!

DESDEMONA

A Cassio perdona...

OTELLO^{XLII}

Il fazzoletto!!!

DESDEMONA

Gran Dio! nella tua voce v'è un grido di minaccia!

OTELLO

Alza quegli occhi!

(Prendendola a forza sotto il mento e alla spalla^{XLIII} e obbligandola a guardarlo)

DESDEMONA

Atroce idea!

OTELLO

Guardami in faccia!

Dimmi chi sei!

DESDEMONA

La sposa fedel d'Otello.

OTELLO

Giura!

Giura e ti dannaa...

DESDEMONA

Otello fedel mi crede.

OTELLO

Impura

ti credo.

DESDEMONA

Iddio m'aiuti!

³⁰ *Lo stesso movimento* – $\frac{6}{8}$, Sol→do.

Raddoppiata da un'agile melodia dei violini primi, Desdemona replica alle minacce del marito opponendo la naturalezza della propria condotta. Le acciaccature prima inquietanti diventano ora scherzose, specchio di una coscienza pura che si manifesta attraverso l'innata bontà dei modi:

ESEMPIO 8c (G⁸)



Convinta di esser vittima di un «gioco», la donna si sforza di mantenere un accento di puro lirismo anche nelle due frasi successive, quando il nome di Cassio esce ancora dalle sue labbra, ma nulla può contro la furia schiacciante di Otello che insiste ostinato nel chiederle il fazzoletto sopra impetuose bisrome dei violoncelli. Su una sezione in tempo più veloce (*Più mosso* – do→mi) la cellula cromatica si espande in un vorticoso inciso di sei semicrome che invade poco a poco l'intero tessuto orchestrale. Alzandole il mento con violenza, il Moro obbliga Desdemona a fissarlo in volto e quando questa ha affermato fiera la propria castità su turbolenti progressioni modulanti espode in un'imprecazione mostruosa seguita da un tumulto selvaggio a piena orchestra.

^{XLII} Aggiunta: «(terribile)».

^{XLIII} «per le spalle».

<p>OTELLO</p> <p>Corri alla tua condanna, di' che sei casta.</p> <p>DESDEMONA (<i>fissandolo</i>) Casta... lo son...</p> <p>OTELLO</p> <p>Giura e ti dann!!!</p> <p>DESDEMONA</p> <p>Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo,³¹ in te parla una Furia, la sento e non l'intendo. Mi guarda! il volto e l'anima ti svelo; il core infranto mi scruta... io prego il cielo per te con questo pianto. Per te con queste stille cocenti aspergo il suol. Guarda le prime lagrime che da me spremi il duol.</p> <p>OTELLO</p> <p>S'or ti scorge il tuo demone, un angelo ti crede e non t'afferra.</p>	<p>DESDEMONA</p> <p>Vede l'Eterno la mia fede!</p> <p>OTELLO</p> <p>No! la vede l'inferno.</p> <p>DESDEMONA</p> <p>La tua giustizia impetro, sposo mio!</p> <p>OTELLO</p> <p>Ah! Desdemona! – Indietro! indietro! [indietro!!]</p> <p>DESDEMONA</p> <p>Tu pur piangi?!... e gemendo freni del cor lo [schianto]</p> <p>e son io l'innocente cagion di tanto pianto!... Qual è il mio fallo?³²</p>
---	--

³¹ *Andante mosso* – e, mi.

Il Mi₃ tenuto dell'oboe, associato agli stridenti tritoni di fagotti e tromboni cadenzati dal tetro rullare del timpano, esprime con mirabile economia di mezzi l'attonita incredulità del soprano che culmina dopo uno stupefatto declamato su una singola nota in un salto brusco di nona sulla parola «Furia». Dalle sei battute successive in tempo più veloce (*Poco più animato* – la) ha inizio la parte centrale del duetto, dominata dalla vocalità appassionata di Desdemona, che ora conduce la conversazione. Dapprima sono solo gli archi, poi raggiunti da flauti e fagotto, a sostenerne le timide repliche; quando poi la voce prorompe in una toccante melodia *cantabile* (*Come prima* – Fa) è tutta l'orchestra con un delicato sostegno accordale su pedale di corni e contrabbassi a rendere suggestivamente l'immagine poetica boitiana delle «prime lagrime» versate:

ESEMPIO 8d (I¹⁴)



Il tema passa infine a violini e legni su tessitura acuta – segno inequivocabile del candore etereo del soprano –, mentre Otello rinnova le accuse con un ruvido declamato e Desdemona professa la propria innocenza. Un burrascoso episodio libero (*Allegro agitato*), nel quale il ricorso al cromatismo nella parte del tenore raggiunge l'apice, conduce all'ultima esplosione lirica della donna – da intonarsi in *fortissimo* con *disperazione* e derivata dall'es. 8d –, i cui singulti (insieme a quelli di Otello, che pare vicino a un crollo psicologico) sono rappresentati dalle reiterate figure sincopate.

³² Quando la protagonista domanda finalmente quale sia il suo «fallo», Otello formula il proprio terribile atto d'accusa su un cupo declamato che inizia in sordina con un pedale dei tre tromboni sotto i *tremoli* di violini secondi e viole divise, mentre i violoncelli riprendono la cellula cromatica. Non appena il Moro pronuncia la faticosa parola, «cortigiana», l'orchestra libera l'enorme tensione accumulata con un'enfatica deflagrazione. Il soprano respinge la spietata insinuazione con una splendida frase discendente basata sull'arpeggio di mi₃. Il tenore, per contro, contiene a fatica la rabbia – si ascolti il graduale placarsi della nuova esplosione del *tutti* dopo l'esclamazione dolente di Desdemona – e, «mutando d'un tratto l'ira nella più terribile calma dell'ironia», si rivolge alla moglie con modi falsamente cortesi (*Tempo 1* – Mi→). La decisione di Verdi di riprendere il motivo dell'es. 8a riportando il peregrinare tonale al Mi iniziale e amplificando di conseguenza la carica di latente sarcasmo delle

OTELLO

E il chiedi?...^{xxxvi} Il più nero
[delitto

sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.

DESDEMONA

Ahimè!

OTELLO

Che? non sei forse una vil cortigiana?

DESDEMONA

Ciel! No... no... pel battesimo della fede cristiana!...

OTELLO

Che?...

DESDEMONA

^{xliv}Non son ciò che esprime quella parola
[orrenda.

(*Otello^{xlv} prende Desdemona per mano e la conduce alla porta d'onde entrò*)

OTELLO

Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda.

Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello)

quella vil cortigiana^{xlvi} che è la sposa d'Otello.

(*Alle ultime parole, Otello che sarà sul limitare della*

porta di sinistra, sforza con una inflessione del braccio,^{xlvii} Desdemona ad escire. – Poi ritorna verso il centro della scena nel massimo grado dell'abbattimento)

SCENA TERZA

OTELLO^{xlviii}

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali³³

della miseria, – della vergogna,

far de' miei baldi trofei trionfali

una maceria, – una menzogna...

E avrei portato la croce crudel

d'angoscie e d'onte

con calma fronte

e rassegnato al volere del ciel.

Ma, o pianto, o duol! m'han rapito il miraggio

dov'io, giulivo, – l'anima acqueto.

Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio

che mi fa vivo, – che mi fa lieto!

Tu alfin, Clemenza, pio genio immortal

dal roseo riso,

copri il tuo viso

santo coll'orrida larva infernal!

segue nota 32

parole, è un capolavoro di efficacia drammatica e sottigliezza psicologica. Con effetto simile a quello utilizzato per la conclusione del *Credo* di Jago il compositore prescrive inoltre al tenore di intonare la parentesi *a voce bassa parlando* per poi lanciarsi *a voce spiegata* nella nevrotica cadenza che si inerpica fino a un rabbioso *Do₄ opzionale*, per concludersi con una burrascosa perorazione orchestrale sulla quale Otello costringe Desdemona a lasciare la sala.

^{xliv} Aggiunta: «Ah!».

^{xlv} Aggiunta: «*mutando d'un tratto l'ira nella più terribile calma dell'ironia*».

^{xlvi} Aggiunta: «*(cupo e terribile)*».

^{xlvii} Aggiunta: «*ma senza scomporsi*».

^{xlviii} Aggiunta: «*(voce soffocata)*».

³³ *Adagio* – c, la_b → Mi_b.

Rimasto solo, il Moro riemerge spossato dal tragico confronto con la moglie e intona un monologo disperato che riflette il suo stato di prostrazione completa. Composto da una sequenza libera di endecasillabi, quinari doppi e quinari semplici, il brano si divide in due parti ben distinte. Nella prima il senso di spossatezza fisica è suggerito dai brandelli di frase declamati quasi a voce spenta (*pppp!*) su un'unica nota, mentre l'orchestra accresce tale mesta desolazione esponendo una scala cromatica degli archi che ricade stancamente sulla tonica alternata a una semplice terzina dei violini primi ripetuta o sviluppata sopra un fondale armonico ancorato al La_b:

SCENA QUARTA
(OTELLO, poi JAGO)

OTELLO
Ah! Dannazione!
Pria confessi il delitto e poscia muoia!
Confession! Confessione!...

(Entra Jago)
La prova!...

JAGO (*accanto ad Otello e indicando l'ingresso*)
Cassio è là!

OTELLO
Là?! Cielo! ^{xlix}gioia!!
(*Poi con subito raccapriccio*)
Orror! – Supplizî immondi!!

JAGO
Ti frena! Ti nascondi.
(*Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il vano del verone; corre verso il fondo del peristilio dove incontra Cassio che esita ad entrare*)

segue nota 33

ESEMPIO 9a (III,3, N)

Un originalissimo accordo di nona di dominante su cui la meditazione del tenore rimane magicamente sospesa per brevi istanti conduce a un cantabile elegiaco in modo maggiore (*Poco meno – Mib*), svolto interamente sugli impalpabili tremoli degli archi, dove Otello lascia trasparire tutta la sofferenza di un'anima annichilita:

ESEMPIO 9b (III, P)

L'epilogo del soliloquio, introdotto da una frase distesa di violini, clarinetto, fagotto e corno, pare ridare al tenore un momento fugace di consolazione, ma le progressioni ascendenti sono presto pervase da un cromatismo sinistro e sfociano in un'inaspettata sezione tumultuosa (*Più mosso*). Colto nuovamente dall'isteria, il Moro è ormai deciso a uccidere la moglie e a vendicarsi al contempo di Cassio – l'intervento repentino di Jago che lo informa dell'arrivo di quest'ultimo provoca non a caso un urlo delirante di gioia che raggiunge il Sib_4 (*Allegro mosso*) –, prima di sprofondare nel registro grave con una cadenza evitata in minore al pensiero dei tormenti che lo aspettano. Un'impetuosa coda orchestrale, basata sopra un ostinato accordo di settima di dominante irrisolto, descrive infine la rapida azione che si svolge sulla scena: dietro consiglio di Jago, Otello si nasconde dietro una colonna, mentre l'alfiere fa entrare Cassio nella sala con la speranza che questi si tradisca.

^{xlix} Aggiunta: «O».

SCENA QUINTA

(OTELLO *nascosto*. JAGO e CASSIO)JAGO¹

Vieni; l'aula è deserta.³⁴
T'inoltra, ^{XLIX}Capitano.

CASSIO

Questo nome d'onor suona ancor vano
per me.

JAGO

Fa cor, la tua causa è in tal mano
che la vittoria è certa.

CASSIO

Io qui credea di ritrovar Desdemona.

OTELLO (*nascosto*)

(Ei la nomò.)

CASSIO

Vorrei parlarle ancora,
per saper se la mia grazia è profferta.

JAGO (*gaiamente*)

L'attendi; e intanto, giacché non si stanca
mai la tua lingua nelle fole gaie,
narrami un po' di lei che t'innamora.

(*Conducendo Cassio accanto alla prima colonna del
peristilio*)

CASSIO

Di chi?

JAGO (*sottovoce assai*)

Di Bianca.

OTELLO

(Sorrìde!)

CASSIO

Baie!...

JAGO

Essa t'avvince³⁵
coi vaghi rai.

CASSIO

Rider mi fai.

JAGO

Ride chi vince.

¹ Aggiunta: «(*incontra Cassio che esita ad entrare*)».

³⁴ *Sostenuto* – Solb→.

Con un efficace mutamento di atmosfera l'ingresso in scena di Jago e Cassio e il seguente terzetto, un incantevole scherzo svolto intorno a una trama di equivoci, aprono uno squarcio di commedia, nel quale l'alfiere può sfruttare a suo vantaggio le proprie doti di oratore spregiudicato. Con tono giocondo e falsamente cortese rinforzato dalla soave melodia dei violini primi, Jago si rivolge dapprima al giovane «capitano» ricordandogli il grado perso per convincerlo della bontà del proprio agire, quindi lo induce a proferire il nome di Desdemona, suscitando con ciò la prima reazione di allarme in Otello, sottolineata da una brusca modulazione in tonalità minore. Guidatolo infine accanto alla colonna dove è nascosto il Moro, lo esorta su un gioioso ritmo di danza ravvivato dai trilli dei legni (*Allegro moderato* – si→Lab) a parlare della sua amante, facendo attenzione che Otello non riesca a udirne il nome.

³⁵ *Allegro moderato* – $\frac{6}{8}$, Lab→.

Inspirato allo stile galante del Settecento, il terzetto è un autentico prodigio di leggerezza orchestrale che si dispiega lungo un agile disegno su accenti spostati degli archi, la cui delicatezza sembra riprodurre la trama sottile del faz-zoletto esibito da Cassio:

ESEMPIO 10 (III.5, S¹⁰)

Allegro moderato. In scena Desdemona

CASSIO (*ridendo*)
 In tal disfide – per verità,
 vince chi ride – Ah! Ah!

JAGO (*come sopra*)^{LII}
 Ah! Ah!

OTELLO^{LIII}
 (L'empio trionfa, il suo scherno m'uccide;^{LIII}
 Dio frena l'ansia che in core mi sta!)

CASSIO
 Son già di baci
 sazio e di lai.

JAGO
 Rider mi fai.

CASSIO
 O amor' fugaci!

JAGO
 Vagheggi il regno – d'altra beltà.
 Colgo nel segno? –

CASSIO
 Ah! Ah!

JAGO
 Ah! Ah!

OTELLO
 (L'empio m'irride – il suo scherno m'uccide;
 Dio frena l'ansia che in core mi sta!)

CASSIO
 Nel segno hai còlto.
 Sì, lo confesso.
 M'odi...

JAGO (*assai sottovoce*)
 Sommesso
 parla. T'ascolto.

CASSIO (*assai sottovoce, mentre Jago lo conduce in
 posto più lontano da Otello. Or sì, or no si senton le
 parole*)
 Jago, t'è nota
 la mia dimora...

 (*Le parole si perdono*)

OTELLO (*avvicinandosi un poco e cautamente per
 udir ciò che dicono*^{LIV})
 (Or gli racconta il modo,
 il luogo e l'ora...)

CASSIO (*continuando il racconto sempre sottovoce*)

 da mano ignota...

 (*Le parole si perdono ancora*)

 OTELLO
 (Le parole non odo...
 Lasso! e udire le vorrei! Dove son giunto!!)

CASSIO

 un vel trapunto...

 (*Come sopra*)

segue nota 35

Svolto su brevi strofe di quinari semplici e doppi, il dialogo tra Jago e il tenore procede spedito sul filo di una conversazione brillante, fatta di battute argute e risate compiaciute. Otello, invece, esprime la sua angoscia in un doloroso ritornello formato da una coppia di endecasillabi, commentando la scena mentre un nervoso inciso cromatico dei violini secondi è tenuto a freno dalla cupa trama accordale di fagotti, corni e archi gravi. Dopo un mirabile alleggerimento della compagine orchestrale – il tema passa ora ai due flauti sostenuti dai morbidi tremoli dell'ottavino con un controcanto *leggerissimo* affidato a quattro violini primi – sul quale Jago accompagna Cassio fuori dalla portata d'orecchio del Moro, lo scambio prosegue come scena muta con frammenti di frase appena percepibili. Non appena il tenore estrae infine il fazzoletto di Desdemona ha inizio la ripresa a piena orchestra, presto troncata dall'alfiere che con abile pantomima mostra l'oggetto al Moro. La versione storpiata della briosa cellula tematica (es. 10) che accompagna la reazione terrorizzata di Otello suggella la riuscita dell'inganno: il protagonista non ha ormai più dubbi sull'infedeltà della moglie e sfoga su trilli selvaggi – cfr. il *Credo* di Jago – la propria frustrazione.

^{LII} «(ridendo)».

^{LIII} Aggiunta: «(dal verone)».

^{LIII} Aggiunta: «(Con disperazione)».

^{LIV} «le parole».

JAGO
È strano! è strano!

OTELLO
(D'avvicinarmi Jago mi fa cenno.)
(Passo passo^{LV} con lenta cautela, Otello, nascondendosi dietro le colonne, arriverà più tardi vicino ai due)

JAGO (sottovoce)
Da ignota mano?
(Forte)
Baie!

CASSIO
Da senno.
(Jago gli fa cenno di parlar ancora sottovoce)
Quanto mi tarda
saper chi sia...

JAGO (guardando rapidamente dalla parte d'Otello – fra sé)
(Otello spia.)
(a Cassio ad alta voce)
L'hai teco?

CASSIO (estrae dal giustacuore il fazzoletto di Desdemona)
Guarda.
JAGO (prendendo il fazzoletto)
Qual meraviglia!
(A parte)
(Otello origlia.
Ei s'avvicina
con mosse accorte.)
(A Cassio inchinandosi scherzosamente e passando^{LVI} le mani dietro la schiena perché Otello possa osservare il fazzoletto)
Bel cavaliere, – nel vostro ostel
perdono gli angeli – l'aureola e il vel.

OTELLO (avvicinandosi assai al fazzoletto, dietro le spalle di Jago e nascosto dalla prima colonna^{LVII})
(È quello! è quello!
Ruina e morte!)

JAGO
(Origlia Otello.)

OTELLO (nascosto dietro la colonna e guardando di tratto in tratto il fazzoletto nelle mani di Cassio)

(Tutto è spento! Amore e duol.³⁶)

L'alma mia nessun più smuova.

Tradimento, la tua prova

spaventosa mostri al Sol.)

JAGO (a Cassio, indicando il fazzoletto)

Questa è una ragna

dove il tuo cuor

casca, si lagna,

s'impiglia e muor.

Troppo l'ammiri,

troppo la guardi,

bada ai deliri

vani e bugiardi.

Questa è una ragna

dove il tuo cuor

casca, si lagna,

s'impiglia e muor.

CASSIO (guardando il fazzoletto che avrà ritolto a Jago)

Miracolo vago

dell'aspo e dell'ago

che in raggi tramuta

le fila d'un vel;

più bianco, più lieve

che fiocco di neve,

che nube tessuta

dall'aure del ciel.

^{LV} «Passa».

^{LVI} «scherzando e mettendo».

^{LVII} Aggiunta: «A parte, sottovoce».

³⁶ Allegro brillante–Un poco meno mosso– 1 Tempo – $\frac{6}{8}$, Do.

La spumeggiante stretta nulla aggiunge all'azione, ma serve a tirare le fila dell'intricata situazione precedente. Tre sono i piani drammatici, tanti quanti i sentimenti che ora agitano i personaggi. Al rapidissimo e saltellante sillabato di Jago, manifestazione di beffardo autocompiacimento ingigantito dai raddoppi di archi e legni, è contrapposto l'estatico lirismo di Cassio, rapito nell'ammirazione del ricamo sopra un fulgido ordito armonico composto da archi spazati, corni e fagotti. Il turbato intervento di Otello agisce infine come soggetto contrastante muovendo il terzetto verso la tonalità minore per concludersi sulla parola «spaventosa» con una raccapricciant-progressione cromatica ascendente.

(Squillo di tromba interno, poi un colpo di cannone. Otello sarà ritornato nel vano del verone^{LVIII})³⁷

JAGO

Quest'è il segnale che annuncia l'approdo della trireme veneziana. Ascolta.

(Squilli da varie parti)

Tutto il castel co' suoi squilli risponde.
Se qui non vuoi con Otello scontrarti,
fuggi.

CASSIO

Addio.

JAGO

Va.

(Cassio esce velocemente dal fondo)

SCENA SESTA

(JAGO. OTELLO)

OTELLO *(avvicinandosi a Jago)*

Come la ucciderò?

JAGO

Vedeste ben com'egli ha riso?

OTELLO

Vidi.

(Di tanto in tanto salve di gioia e squilli che si avvicinano)

JAGO

E il fazzoletto?

OTELLO

Tutto vidi.

VOCI *(dal di fuori, lontane)*

Evviva!

VOCI

Alla riva!

VOCI

Allo sbarco!

OTELLO

È condannata.

Fa ch'io m'abbia un velen per questa notte.

VOCI *(più vicine)*

Evviva! Evviva il Leon di San Marco!

JAGO

Il toscano no, val meglio soffocarla,
là nel suo letto, là, dove ha peccato.

OTELLO

Questa giustizia tua mi pace.

JAGO

A Cassio

Jago provvederà.

OTELLO

Jago, fin d'ora
mio Capitano t'eleggo.

JAGO

Mio Duce,

grazie vi rendo.

(Il tumulto è sempre più vicino. Fanfare e grida)

Ecco gli Ambasciatori.

Li accogliete. Ma ad evitar sospetti,
Desdemona si mostri a quei Messeri.

OTELLO

Sì, qui l'adduci.

(Jago esce dalla porta di sinistra; Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli Ambasciatori)

^{LVIII} «Rispondono dal castello».

³⁷ *Allegro sostenuto* – c, Do.

Squilli di ottoni lontani si odono d'improvviso per segnalare lo sbarco dell'ambasceria veneziana. Cassio esce precipitoso e Jago, raggiunto da Otello che all'istante lo nomina capitano – diversamente da Shakespeare –, discute con il Moro su come sbarazzarsi di Desdemona e del suo presunto amante. Tutto il loro dialogo sciagurato è svolto sulle note festose di una fanfara di dodici trombe disposte in tre punti differenti al di là dello spazio scenico. Il ricorso alla musica di scena, impiegata con un originale effetto stereofonico che ha un precedente poco noto nel preludio dell'*Amleto* di Faccio e uno più celebre nel prologo del *Mefistofele* di Boito, ha come compito principale quello di suggerire il progressivo avvicinamento del corteo di dignitari della Serenissima, ma al tempo stesso rende palese il tragico sovrapporsi della dimensione pubblica della politica a quella privata degli affetti. Ancora tormentato nell'animo, Otello si prepara a ricevere gli ambasciatori mentre le fanfare di scena si uniscono agli ottoni in orchestra nell'accompagnare un grandioso coro di giubilo.

SCENA SETTIMA

(OTELLO. LODOVICO, RODERIGO, l'ARALDO. *Dignitari della Repubblica Veneta. Gentiluomini e Dame. Soldati. Trombettieri, dal fondo, poi JAGO con DESDEMONA ed EMILIA, dalla sinistra*)

LODOVICO (*tenendo una pergamena*^{LIX})

Il Doge ed il Senato³⁸

salutano l'eroe trionfatore
di Cipro. Io reco nelle vostre mani
il messaggio dogale.

OTELLO (*prendendo il messaggio e baciando il sug-
gello*)

Io bacio il segno

della Sovrana Maestà.

(^{LX} *Lo spiega e legge*)

LODOVICO (*avvicinandosi a Desdemona*)

Madonna,

v'abbia il cielo in sua guardia.

DESDEMONA

E il ciel v'ascolti.

EMILIA (*a Desdemona, a parte*)

(Come sei mesta.

DESDEMONA (*ad Emilia, a parte*)

Emilia! una gran nube
turba il senno d'Otello e il mio destino.)

JAGO (*andando da Lodovico*)

Messer, son lieto di vedervi.

(*Lodovico, Desdemona e Jago formano crocchio insieme*)^{LXI}

LODOVICO

Jago,

quali nuove?... ma in mezzo a voi non trovo
Cassio.

JAGO

Con lui crucciato è Otello.

DESDEMONA

Credo

che in grazia tornerà.

OTELLO (*a Desdemona rapidamente e*^{LXII} *sempre in
atto di leggere*)

Ne siete certa?

DESDEMONA

Che dite?

LODOVICO

Ei legge, non vi parla.

^{LIX} Aggiunta: «*avvoltoata in mano*».

³⁸ [Finale] L'ingresso di Lodovico, preceduto nella versione francese da un balletto dal sapore esotico, dà l'avvio a un'estesa scena discorsiva. Otello rinnova la propria lealtà alla Repubblica su enfatici squilli degli ottoni, poi sprofonda nell'attenta lettura del dispaccio consegnatogli dall'ambasciatore. Morbidi interventi degli archi sostengono con garbo i convenevoli dei presenti, fino a quando la conversazione cade sull'assenza di Cassio. Con accento rassicurante Desdemona esprime la certezza che il capitano sarà presto perdonato, ma la sua «*dolce*» frase discendente è subito deformata da fagotto e violoncelli sopra *tremoli* intimidatori di violini e viole mentre Otello, «*sempre in atto di leggere*», si frappone nel discorso. Quando è Jago, infine, a ripetere malignamente parole e melodia del soprano, la misura del calice si colma repentina. Il Moro individua la prova decisiva del coinvolgimento erotico della moglie nel nuovo accenno che Desdemona fa di Cassio, e si scaglia su di lei tra lo sbigottimento generale (Recitativo, *Più mosso* lab→). La tensione palpabile nel sostegno orchestrale in una serie di modulazioni continua – *tremoli* irrequieti degli archi alternati a feroci accordi strappati – descrive il moto di collera crescente del protagonista, che prima fa convocare Cassio, quindi dà pubblica lettura del messaggio ducale che lo richiama a Venezia, e nomina il rivale quale suo successore a Cipro, inframmezzando rabbiosi *a parte* nei confronti della moglie. Desdemona ha un ultimo moto di supplica riflesso dalle insistenti appoggiature di flauto e clarinetto sulla dolente linea discendente sincopata di oboe e violini primi, ma Otello la scaraventa a terra su una furibonda esplosione di semicrome degli archi, conclusa da una selvaggia perorazione accordale a piena orchestra – con l'esclusione di flauti e ottavino Verdi convoglia l'immane potenza sonora nel registro medio – che illustra l'ammutolirsi immediato dei presenti (*Presto* – →).

^{LX} Aggiunta: «Poi».

^{LXI} «*(Si sarà formato un crocchio tra Desdemona, Lodovico e Jago)*».

^{LXII} «*ma*».

JAGO

Forse

che in grazia tornerà.

DESDEMONA

Jago, lo spero;

sai se un verace affetto io porti a Cassio...

OTELLO (*sempre in atto di leggere e febbrilmente a Desdemona sottovoce*)

Frenate dunque le labbra loquaci...

DESDEMONA

Perdonate, signor...

OTELLO (*avventandosi contro Desdemona*)

Demonio, taci!!

LODOVICO (*arrestando il gesto d'Otello*)

Ferma!

TUTTI

Orrore!

LODOVICO

La mente mia non osa

pensar ch'io vidi il vero.

OTELLO (*repentinamente all'Araldo e con accento imperioso*)

A me Cassio!

(L'Araldo esce)

JAGO (*passando rapido accanto ad Otello e a bassa voce*)

(Che tenti?)

OTELLO (*a Jago a bassa voce*)

(Guardala mentr'ei giunge.)

LODOVICO^{LXIII}

Ah! triste sposa!

(*a bassa voce avvicinandosi a Jago che si sarà un po' allontanato da Otello*)^{LXIV}

Quest'è dunque l'eroe? quest'è il guerriero dai sublimi ardimenti?

JAGO (*a Lodovico alzando le spalle*)

È quel ch'egli è.

LODOVICO

Palesa il tuo pensiero.

JAGO

Meglio è tener su ciò la lingua muta.

SCENA OTTAVA

(CASSIO seguito dall'ARALDO, e detti)

OTELLO (*che avrà sempre fissato la porta*)

(Eccolo! È lui!

Avvicinandosi^{LXV} a Jago mentre Cassio è sulla soglia)

Nell'animo lo scruta.)

(*Ad alta voce a tutti*)

Messer! Il Doge...

(*Ruvidamente ma sottovoce^{LXVI} a Desdemona*)

– (ben tu fingi il pianto)

(*A tutti ad alta voce*)

mi richiama a Venezia.

RODERIGO

(Infida sorte!)

OTELLO (*continuando ad alta voce e dominandosi*)

E in Cipro elegge

mio successor colui che stava accanto

al mio vessillo, Cassio.

JAGO (*fieramente e sorpreso*)

(Inferno e morte!)

OTELLO (*continuando come sopra e mostrando la pergamena*)

La parola ducale è nostra legge.

CASSIO (*inchinandosi ad Otello*)

Obbedirò.

OTELLO (*rapidamente a Jago in segreto ed indicando^{LXVII} Cassio*)

(Vedi? non par che esulti

l'infame.

JAGO

No.)

LXIII «CORO MASCHILE».

LXIV «LUDOVICO (*si avvicina a Jago e gli dice a parte*)».

LXV «Appare Cassio.».

LXVI «A parte».

LXVII «accennando a».

OTELLO (^{LXVIII} *ad alta voce a tutti*)
 La ciurma e la coorte
 (A *Desdemona sottovoce e rapidissimo*)
 (Continua i tuoi singulti...)
 (Ad alta voce a tutti, senza più guardar Cassio)
 e le navi e il castello
 lascio in poter del nuovo Duce.

LODOVICO (a *Otello, additando Desdemona che s'avvicina supplichevolmente*)

Otello,
 per pietà la conforta o il cor le infrangi.

OTELLO (a *Lodovico e Desdemona*)
 Noi salperem domani.

(*Afferra Desdemona furiosamente*^{LXIX})
 A terra!... e piangi!...

(*Desdemona cade.*^{LXX} *Emilia e Lodovico la raccolgono e la sollevano pietosamente*^{LXXI})

DESDEMONA

A terra!... sì... nel livido³⁹
 fango... percossa... io giaccio...
 Piango... m'agghiaccia il brivido
 dell'anima che muor.
 E un dì sul mio sorriso
 fioria la speme e il bacio,
 ed or... l'angoscia in viso
 e l'agonia nel cor.

^{LXVIII} Aggiunta: «ancora».

^{LXIX} Aggiunta: «Desdemona cade. A Desdemona».

^{LXX} «Otello avrà, nel suo gesto terribile, gettata la pergamena al suolo, e Jago la raccoglie e legge di nascosto».

^{LXXI} Aggiunta: «Desdemona».

³⁹ *Largo-Più animato* – c, Lab → Mi♭.

Fedele all'estetica ottocentesca del finale d'atto concertato, all'imprevisto scarto narrativo il compositore fa seguire un brusco mutamento di atmosfera drammatica cristallizzata in un monumentale brano d'insieme dominato da cima a fondo dal canto patetico di Desdemona. Nel suo esteso *a solo* introduttivo la donna espone la propria angoscia intonando tre idee melodiche contrastanti, ciascuna presentata in una diversa tonalità. La prima, sorretta da lividi accordi dei fiati sopra il pizzicato degli archi, viene declamata lungo un'afflitta linea cromatica che ricade stancamente sulla dominante:

ESEMPIO 11a (III.8, 8^K)

Gli altri due motivi (*Più animato* – Mi♭ → Lab),

ESEMPIO 11b (K¹)

Quel Sol sereno e vivido
che allieta il cielo e il mare

non può asciugar le amare
stille del mio dolor.

EMILIA	IL CORO (<i>a gruppi dialogando</i>)	JAGO (<i>avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile</i>) (Una parola)
(Quella innocente un fremito		OTELLO
d'odio non ha né un gesto,		E che?
trattiene in petto il gemito	DAME	JAGO
con doloroso fren.	Pietà!	T'affretta! Rapido slancia la tua vendetta! Il tempo vola.
La lagrima si frange		OTELLO
muta sul volto mesto:		Ben parli.
no, chi per lei non piange	CAVALIERI	JAGO
non ha pietade in sen.)	Mistero!	È l'ira inutil ciancia. Scuotiti! All'opra ergi tua mira! All'opra sola! Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia. L'infame anima ria l'averno inghiotte!
		OTELLO
		Chi gliela svelle?
		JAGO
		Io.

segue nota 39

ESEMPIO 11c (III, ⁵L)



al contrario, paiono germinare da un medesimo afflato lirico che sublima la sofferenza del soprano in un graduale inerpinarsi della voce fino allo straziante Do_5 sulla parola chiave «dolor». Con perfetta simmetria ognuno dei temi viene ripreso e potenziato nel suo effetto drammatico durante il concertato (*Più mosso-Ritenuto* – $La_3 \rightarrow la_3$) – un settimino (senza il taglio ordinario di quarantatre battute, che fa tacere Otello, Jago e Roderigo) con coro a quattro parti –, e avvicendato di continuo a un nuovo spunto motivico di minacciose terzine discendenti sul quale Jago conquista la ribalta per continuare a tessere la propria trama diabolica. L'intento di Verdi era quello di trasformare uno statico concertato tradizionale in un articolato brano d'azione, ma le sezioni dialogiche dell'alfiere con Otello e Roderigo risultano inevitabilmente sovrastate dal sorprendente splendore della linea melodica di Desdemona, e si perdono nella complessità del gioco contrappuntistico delle voci. Per porre maggiormente in risalto la parte di Jago il compositore snellì l'elaborazione musicale del concertato per la versione andata in scena all'Opéra di Parigi nel 1894, senza però convincersi della bontà delle modifiche – in forma abbreviata il brano è stato eseguito sporadicamente, ma senza grande successo, anche in anni recenti.

RODERIGO	DAME	OTELLO
(Per me s'oscura il mondo, s'annuvola il destin; l'angiol soave e biondo scompar dal mio cammin.)	Ansia mortale, bieca, ne ingombra, anime assortite in lungo orror.	Tu? Giurai. Tal sia.
CASSIO	CAVALIERI	JAGO
(L'ora è fatal! un fulmine sul mio cammin l'addita. Già di mia sorte il culmine s'offre all'inerte man. L'ebbra fortuna incalza la fuga della vita. Questa che al ciel m'innalza è un'onda d'uragan.)	Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca un'ombra è in lui di morte e di terror.	OTELLO JAGO Tu avrai le sue novelle in questa notte...) <i>(Abbandona Otello e si dirige verso Roderigo. Ironnicamente a Roderigo)</i> (I sogni tuoi saranno in mar domani e tu sull'aspra terra. RODERIGO ^{LXXII} Ahi triste!
LODOVICO	DAME	JAGO
(Egli la man funerea scuote anelando d'ira, essa la faccia eterea volge piangendo al ciel. Nel contemprar quel pianto	Vista crudel! CAVALIERI Strazia coll'ugna l'orrido petto! Figge gli sguardi immoti al suol. Poi sfida il ciel coll'atre pugna, l'ispido aspetto ergendo ai dardi alti del Sol. DAME Ei la colpì! Quel viso santo, pallido,	RODERIGO Ahi stolto! Stolto! Se vuoi, tu puoi sperar; gli umani, orsù! cimenti afferra, e m'odi. RODERIGO Ascolto. ^{LXXIII} JAGO Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio è il Duce. Eppur se avvien che a questi accada <i>(Toccano la spada)</i> sventura... allor qui resta Otello. RODERIGO Lùgubre luce d'atro balen! JAGO Mano alla spada! A notte folta io la sua traccia vigilo, e il varco e l'ora scruto, il resto a te. Sarò tuo scolta. A caccia! a caccia! Cingiti l'arco! RODERIGO Sì! t'ho venduto onore e fé). JAGO (Corri al miraggio! il fragile tuo senno ha già confuso un sogno menzogner. Segui l'astuto ed agile mio cenno, amante illuso, io seguo il mio pensier.)

^{LXXII} Aggiunta: «(a Jago)».

^{LXXIII} «T'ascolto».

la carità sospira, e un tenero compianto stempra del core il gel.)	blando, si china e tace e piange e muor. Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli quando perduto giace il peccator.	RODERIGO (Il dado è tratto! Impavido t'attendo, ultima sorte, occulto mio destin. Mi sprona amor, ma un avido, tremendo astro di morte infesta il mio cammin.)
--	--	--

OTELLO (*ergendosi e rivolto alla folla, terribilmente*)

Fuggite!⁴⁰

TUTTI

Ciel!

OTELLO (*slanciandosi contro la folla*)

Tutti fuggite Otello!

(*Fanfara interna*)

JAGO (*agli astanti*)

Lo assale una malia
che d'ogni senso il priva.

OTELLO (*con forza*)

Chi non si scosta è contro me rubello.

LODOVICO (*fa per trascinare lontano Desdemona*)

Mi segui...

VOCI (*dal di fuori*)

Evviva!

DESDEMONA (*sciogliendosi da Lodovico e accorrendo verso Otello*)

Mio sposo!

OTELLO (^{LXII} *a Desdemona*)

Anima mia,
ti maledico!

TUTTI (*escono inorriditi*)

Orror!...

(*Desdemona, fra Emilia e Lodovico, esce*)

SCENA NONA

(OTELLO e JAGO soli)

OTELLO (*sempre più affannoso*)

Fuggirmi io sol non so!... Sangue! Ah! l'abbietto
pensiero!... «Ciò m'accora!»
(*convulsivamente, delirando*)

Vederli insieme avvinti... il fazzoletto!...

Ah!...

(*Sviene*)

JAGO

(Il mio velen lavora.)

FANFARE e VOCI (*dal di fuori*)

Viva Otello!

JAGO (*ascoltando le grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito*)

L'eco della vittoria

porge sua laude estrema.
(*dopo una pausa*)

Chi può vietar che questa fronte io prema
col mio tallone?

FANFARE e VOCI (*esterne più vicine*^{LXXIV})

Evviva Otello! Gloria
al Leon di Venezia!

JAGO (*ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello*)

Ecco il Leone!...

⁴⁰ *Allegro agitato* – →Do.

Come *coup de théâtre* per un'efficace calata del sipario Verdi aveva dapprima immaginato un espediente drammatico d'impronta *grandoperistica* – un improvviso attacco dei Turchi che avrebbe costretto Otello a rivestire i panni del condottiero –, ma fu Boito a offrire una soluzione molto più originale e concisa. Ripresosi dal tremendo abbattimento, il Moro ha un ultimo moto di lucidità e ordina ai presenti di uscire dopo aver maledetto la sposa nell'orrore generale. Rimasto solo con Jago, è colto da una violenta crisi compulsiva nella quale reminiscenze di dialoghi passati si riaffacciano caotiche alla mente lungo una vacillante linea cromatica, prima di cadere svenuto alla mercé del suo carnefice – in Shakespeare il mancamento di Otello avviene prima della scena con Cassio (cfr. *Othello*, IV.1). Su una greve nota lunga di tromboni, fagotti e archi gravi Jago si compiace della sua opera, mentre da fuori scena si odono le esclamazioni festose del coro che inneggia a Otello. Fanfare e grida continuano a punteggiare suggestivamente i derisori interventi dell'alfiere fino a sovrapporsi, con magistrale effetto di ironia tragica degno della scena finale di *Carmen*, nel momento in cui Jago accerta il proprio trionfo contemplando ai suoi piedi il corpo inerte del «Leone».

^{LXXIV} «(interno e più vicino)».

ATTO QUARTO

*La Camera di Desdemona. Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al di sopra dell'inginocchiatoio. Porta a destra. È notte. Un lume acceso sul tavolo.*⁴¹

SCENA PRIMA

(DESDEMONA. EMILIA)

EMILIA

Era più calmo?

DESDEMONA

Mi pareva. M'ingiunse di coricarmi e d'attenderlo. Emilia, te ne prego, distendi sul mio letto la mia candida veste nuziale. M'odi.^{LXXXV} Se pria di te morir dovessi mi seppellisci con un di quei veli.

EMILIA

Scacciate queste idee.

DESDEMONA (*sedendo macchinalmente davanti allo specchio*)

Son mesta tanto.

Mia madre aveva una povera ancella innamorata e bella; era il suo nome *Barbara*. Amava un uom che poi l'abbandonò, cantava una canzone: *la canzon del Salice*.

(*A Emilia*)

— Mi disciogli le chiome –
Io questa sera ho la memoria piena di quella cantilena:

«*Piangea cantando*⁴²
nell'erma landa,
piangea la mesta.
O Salce! Salce! Salce!
Sedea chinando
sul sen la testa!»

⁴¹ [Canzone] *Andante-Recitativo* – c, do# → fa#.

Un mesto preludio, strumentato suggestivamente per soli fiati (legni più corni), introduce l'atto quarto in un'atmosfera di tristezza opprimente presentando in apertura le tre principali idee musicali destinate a vivificare musicalmente tutta la scena successiva:

ESEMPIO 12 (IV.1, 1^{1A})



Se la frase dolente del corno inglese anticipa la melodia iniziale della canzone di Desdemona, le altre due – un lamentoso motivo dei flauti seguito da una lugubre quinta vuota dei clarinetti – provvedono al fondale melodico-armonico della sezione in recitativo. A differenza dell'originale (cfr. *Otello*, IV.3) la parte di Emilia, che in Shakespeare difende ben agguerrita le istanze femminili, è virtualmente eliminata così da evidenziare gli interventi angosciosi del soprano, i cui accenti sincopati nel breve arioso centrale suggeriscono una voce rotta dai singhiozzi.

^{LXXXV} «(*Emilia eseguisce*) | Senti»

⁴² *Andante mosso* – $\frac{2}{4}$, fa#.

Introdotta da un malinconico oscillare di voce e archi tra due accordi – espediente che consolida la sensazione di allucinata fissità della situazione – che evolve in un ritornello dalle inflessioni modali affidato ai legni, la canzone del salice di Desdemona costituisce un gioiello di delicato patetismo. Nel suo disegno formale complessivo (tre strofe variate) il brano ricalca l'analoga aria nell'atto terzo di *Otello* di Rossini (1816), ma alle maglie rigide del numero chiuso subentra in Verdi una struttura molto più complessa e frammentata nella quale il fluire della musica rispecchia i variegati sentimenti del soprano. Passaggi armonizzati e all'unisono si susseguono liberamente

O salce! Salce! Salce!
Cantiamo! il Salce funebre
sarà la mia ghirlanda.»^{LXXVI}

— Affrettati; fra poco giunge Otello. —

«Scorreano i rivi fra le zolle in fior,
gemea quel core affranto,
e dalle ciglia le sgorgava il cor
l'amara onda del pianto.

O Salce! Salce! Salce!
Cantiam la nenia blanda.
Cantiamo! Il Salce funebre
sarà la mia ghirlanda.»

«Scendean gli augelli a vol dai rami cupi
verso quel dolce canto.

E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
da impietosir le rupi.»

(A Emilia, levandosi un anello dal dito)

— Riponi questo anello. —^{LXXVII}

Povera Barbara! - Solea la storia
con questo semplice - suono finir:

«Egli era nato - per la sua gloria,
io per amarlo»

(Interrompendo)^{LXXVI}

— Ascolta. Odo un lamento.

(Emilia fa qualche passo)

Taci. Chi batte a quella porta?...

EMILIA

È il vento.

DESDEMONA

«Io per amarlo e per morir.»

— Emilia, addio. Come m'ardon le ciglia!

È presagio di pianto.

(Abbraccia Emilia che esce)

Buona notte.^{LXXVIII}

SCENA SECONDA

DESDEMONA sola (va all'inginocchiatoio)

Ave Maria, piena di grazia, eletta⁴³

fra le spose e le vergini sei tu,
sia benedetto il frutto, o benedetta,
di tue materne viscere, Gesù.

Prega per chi adorando a te si prostra,
prega per il peccator, per l'innocente,
e pel debole oppresso e pel possente,
misero anch'esso, tua pietà dimostra.

Prega per chi sotto l'oltraggio piega
la fronte e sotto la malvagia sorte;
per noi tu prega

segue nota 42

ESEMPIO 13 (P⁴)



^{LXXVI} Aggiunta: «(Ad Emilia)».

^{LXXVII} Aggiunta: «(Alzandosi)».

^{LXXVIII} Aggiunta: «(Emilia si volge per partire) DESDEMONA «Ah! Emilia, Emilia, addio, Emilia, addio! (Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia. Emilia esce)».

⁴³ [Ave Maria] Adagio - c, Lab.

Una transizione di sedici battute, svolta sul motivo y dell'es. 12 affidato ai legni sopra una minacciosa linea cromatica di fagotti e archi gravi, conduce all'*Ave Maria*. Antitetica rispetto al *Credo* di Jago, la mite preghiera di Desdemona fuga all'istante il clima greve della scena precedente per aprire uno squarcio di eterea dolcezza riflessa dall'accompagnamento per soli archi (ma senza contrabbassi) con sordina. Dopo una prima esposizione la melodia iniziale è ripresa in forma abbreviata in orchestra, mentre la donna ripete mentalmente l'orazione - di cui non si odono che principio e fine - prima di coricarsi rinfrancata sul celestiale pedale di tonica dei violini primi nel registro sovracuto.

sempre e nell'ora della morte nostra.

(Resta ancora inginocchiata ed appoggia la fronte sull'inginocchiatoio come chi ripeta mentalmente una orazione. Non s'odono che le prime e le ultime parole della preghiera)

Ave Maria

.

.

. nell'ora della morte.

Amen.

(S'alza e va a coricarsi)

SCENA TERZA

(DESEMONA. OTELLO)

(Otello entra da una porta segreta,^{LXXXIX} depone una scimitarra sul tavolo, s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no. Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta rischiarata dal solo lume dell'inginocchiatoio. Otello, spinto da un impeto di furore,^{LXXX} s'avvicina al letto; ma là s'arresta.^{LXXXI} Contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio^{LXXXII} Desdemona si desta)⁴⁴

LXXXIX «Alla prima nota comparirà Otello sulla soglia di una porta segreta. Si avvanza».

LXXX «Movimento di furore».

LXXXI Aggiunta: «Rialza le cortine».

LXXXII «Dà un bacio a Desdemona. Altro bacio. Un altro ancora».

⁴⁴ Poco più mosso – c, Mi→la.

Annunciato da una sinistra melodia dei contrabbassi in sordina che pare salire dalle profondità dell'abisso – Richard Strauss inserì l'effetto nella sua edizione del celebre *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* di Berlioz (Leipzig, Peters, 1905, pp. 121-122) –, Otello entra furtivo nella stanza. Quella che segue è un'estesa sezione pantomimica riportata con dovizia di dettagli anche nelle didascalie della partitura. Una cellula pulsante di semicrome presentata dalle viole

ESEMPIO 14a (IV.3, U)

fa capolino in orchestra come per esprimere il proposito delittuoso del Moro che, colto da un inatteso impeto di furore, si accosta al letto ma s'arresta su una fragorosa cadenza a piena orchestra. La melodia dei contrabbassi è quindi ripresa in una struggente variante in tonalità minore da corno inglese e fagotto sul tremolo degli archi, che riecheggia l'*Abendmahl-Motiv* nel *Parsifal* wagneriano (1882)

DESDEMONA ^{LXXXIII} ... Chi è là?... ⁴⁵ Otello?	OTELLO <i>Amen.</i>
OTELLO Sì. Diceste questa sera le vostre preci?	DESDEMONA E abbiate
DESDEMONA Orai.	OTELLO pietà voi pure.
OTELLO Se vi sovviene di qualche colpa commessa che attenda grazia dal ciel, imploratela tosto.	OTELLO Pensa ai tuoi peccati.
DESDEMONA Perché?	DESDEMONA Mio peccato è l'amor.
OTELLO T'affretta. Uccidere non voglio l'anima tua.	OTELLO Perciò tu muori.
DESDEMONA D'uccider parli?	DESDEMONA E perché t'amo m'uccidi?...
OTELLO Sì.	OTELLO Ami Cassio.
DESDEMONA Pietà di me, mio Dio.	DESDEMONA No! sull'anima mia!!
	OTELLO ^{XXXVI} Quel fazzoletto ch'io ti donai gli desti.
	DESDEMONA Non è vero!

segue nota 44

ESEMPIO 14b (Y)

e che sfocia nella reminiscenza del motivo del bacio (*Più animato* – Mi→fa, cfr. es. 3c), ora offuscato dalla raggelante modulazione in fa al destarsi di Desdemona.

^{LXXXIII} Aggiunta: «(si alza)».

⁴⁵ *Lo stesso movimento* – $\frac{3}{4}$, fa.

Il drammatico duetto che segue, interamente basato sull'inciso di semicrome puntate dell'es. 14a, è contraddistinto da un'incessante propulsione ritmica. Aperto da nove battute in cui i lunghi unisoni degli ottoni sul tempo debole paiono dipingere la furia a stento trattenuta di Otello, il brano si sviluppa quindi in una sezione dove il clima di concitazione crescente è riflesso dall'innalzamento di semitono e dalla disposizione sempre più ravvicinata degli interventi delle due voci (*Lo stesso movimento* – c, fa-fa#). Quando Desdemona domanda di Cassio, l'impetuoso fluire della musica ha solo un istante di pausa – il Moro annuncia con freddezza la morte dell'uomo (in realtà mai avvenuta) su una nota grave del clarinetto – prima che una rapidissima stretta in *Tempo doppio* conduca al brutale omicidio della donna, amplificato in orchestra da un'assordante esplosione di settima diminuita le cui figurazioni in terzine e dai contorni cromatici parrebbero alludere a Jago.

OTELLO	Nella sua man lo vidi.	DESDEMONA	Ch'io viva ancor...
DESDEMONA	Io rea non sono!	OTELLO	Giù! cadi,
OTELLO	Confessa!	prostituta!...	
DESDEMONA	Giuro!	DESDEMONA	Pietà!
OTELLO	Bada allo spergiuo...	OTELLO	Muori!!
	Pensa che sei sul tuo letto di morte.	DESDEMONA	Ch'io viva
DESDEMONA	Non per morir.	questa notte...	
OTELLO	Per morir tosto.	OTELLO	No.
DESDEMONA	Aita!	DESDEMONA	Un'ora...
	Cassio non amo... ch'ei qui venga... ei parli.	OTELLO	No.
OTELLO ^{LXXXVI}	Muto è per sempre.	DESDEMONA	Un istante.
DESDEMONA	Cielo! Morto?	OTELLO	No.
OTELLO ^{LXXXIV}	Morto.	DESDEMONA	Sol ch'io dica un'Ave.
DESDEMONA	Son perduta!... ei tradito!	OTELLO	È tardi! È tardi!...
OTELLO ^{LXXXV}	E pianger l'osi?		<i>(La soffoca. Un grido di Desdemona. S'ode bussare alla porta^{LXXXVI})</i>
DESDEMONA	Otello... non uccidermi...	OTELLO	<i>(contemplando il corpo inerte di Desdemona)</i>
OTELLO	Tu invano		Calma come la tomba. ⁴⁶
	ti difendi.		

^{LXXXIV} Aggiunta: «(freddo)».

^{LXXXV} Aggiunta: «(con forza)».

^{LXXXVI} Emilia, dal di fuori, bussa alla porta».

⁴⁶ Una cadenza plagale fissa per qualche interminabile istante lo sguardo di Otello nel contemplare il corpo esanime della moglie, prima che l'azione riprenda fulminea con una breve scena svolta in un recitativo da eseguirsi *più presto possibile*, secondo le indicazioni di Verdi, su un sostegno orchestrale quasi ridotto al silenzio (con effetto drammatico notevolissimo). Dapprima l'accorato racconto di Emilia, quindi la candida confessione in punto di morte di Desdemona su impercettibili accordi degli archi iniziano a destare dall'incubo il tenore, i cui sussulti di coscienza scatenano tremendi squarci sonori. Con l'entrata simultanea, infine, di tutti gli altri personaggi – l'intento è quello di accelerare l'inesorabile progressione verso la catastrofe (*Allegro-Come prima*) – le rivelazioni si susseguono a un ritmo incalzante su scale indiatolate e accordi poderosi, mentre Jago, impassibile e indifferente di fronte agli eventi, riesce proditoriamente a darsi alla fuga.

EMILIA (*dal di fuori*^{LXXXVII})
 Aprite! Aprite!
 OTELLO (*trabalzando*)
 Chi è là? – Chi batte?
 EMILIA (*come sopra*)
 Signor mio... ven prego,
 lasciate ch'io vi parli... Aprite!
 OTELLO (*aprendo*)
 Emilia,
 che avvenne?
 EMILIA (*entrando*)
 Un gran delitto! Cassio uccise
 Rodrigo.
 OTELLO
 E Cassio?
 EMILIA
 Vive.
 OTELLO
 Cassio vive!!
 DESDEMONA (*dal letto*)
 Ingiustamente... uccisa ingiustamente...
 EMILIA (*accorrendo al letto*)
 Chi geme là?... Orror!
 DESDEMONA
 Muoio innocente...
 EMILIA
 Gran Dio!... Chi fu?
 DESDEMONA
 Nessuno... io stessa... al
 signor mi raccomanda... Emilia...^{LXXXVIII} Addio...
 (*Muore*)
 OTELLO
 O mentitrice! io l'uccisi.
 EMILIA
 Assassino!
 OTELLO
 Fu di Cassio la druda. A Jago il chiedi.

EMILIA
 A Jago?!
 OTELLO
 A Jago.
 EMILIA
 Stolto!! E tu il credesti?...
 OTELLO
 Negarlo ardisci?!
 (*Fa per avventarsi contro Emilia*)
 EMILIA
 Non ti temo.
 OTELLO (*la afferra*)
 Bada!
 EMILIA (*si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente*)
 Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise
 Desdemona!
 SCENA QUARTA
 (OTELLO. EMILIA. LODOVICO. CASSIO. JAGO. *Poi*^{LXXXIX}
 MONTÀNO *con gente armata*)
 TUTTI (*tranne Otello ed Emilia*)
 Quai grida!^{XC} Orrore! Orrore!
 EMILIA^{LXXII}
 Jago, smentisci quel vile assassino.
 Hai tu creduto Desdemona infida?
 Parla!
 JAGO
 Tal la credea.
 OTELLO
 Quel fazzoletto
 che un dì le diedi, a Cassio essa donava.
 EMILIA
 O potenza divina!
 JAGO (*ad Emilia*)
 Taci!
 EMILIA
 No,
 tutto rivelo!

LXXXVII «picchia di nuovo. Picchia ancora».

LXXXVIII «Muoio innocente...».

LXXXIX «Più tardi».

^{XC} Aggiunta: «(Vedendo Desdemona)».

JAGO
Taci!

EMILIA
No! Costui
dalla mia man quel fazzoletto svelse
a viva forza.

CASSIO
E nella mia dimora
trovai quel vel.

MONTÀNO (*entrando ed indicando Jago*)
Rodrigo morente
mi svelò di quest'uom l'arti nefande.

OTELLO (*a Jago*)
Ah! discolpati!!

JAGO (*fuggendo*)
No.

LODOVICO
Ferma.

MONTÀNO
S'insegua.
(*Alcuni escono inseguendo Jago*)

TUTTI
Afferratelo!

OTELLO (*slanciandosi per afferrar la spada*)
E il ciel non ha più fulmini?!...

LODOVICO
La spada a me!

OTELLO
Tant'osi?! – Niun mi tema⁴⁷
s'anco armato mi vede. Ecco la fine
del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.

⁴⁷ *Poco meno ma pochissimo* – e, Sol→La.

Troppo tardi consapevole dell'innocenza della moglie, Otello rimane come pietrificato, e in un desolato monologo introdotto da accordi sussurrati in *pianissimo* dell'intera orchestra esprime il proprio senso di annichilimento – si ascolti in particolare nel prosieguo la frase «Oh! Gloria! Otello fu», risolta con un'improvvisa ascesa dei fiati in *fortissimo* seguita da un funereo accordo di clarinetto, fagotto e corno sull'impalpabile rintocco dei contrabbassi e della grancassa.

ESEMPIO 15a (IV.3, MM)

Poco meno ma pochissimo

Quello

Plena orchestra

pp

Avvicinatosi quindi al letto per contemplare il cadavere della sposa, il severo declamato del protagonista riacquista poco per volta il lirismo perduto in uno sfogo tanto sobrio quanto commovente (*Adagio* – →fa#→) esaltato nella sua dimensione intimista dal sostegno dei soli archi:

ESEMPIO 15b (NN)

Adagio

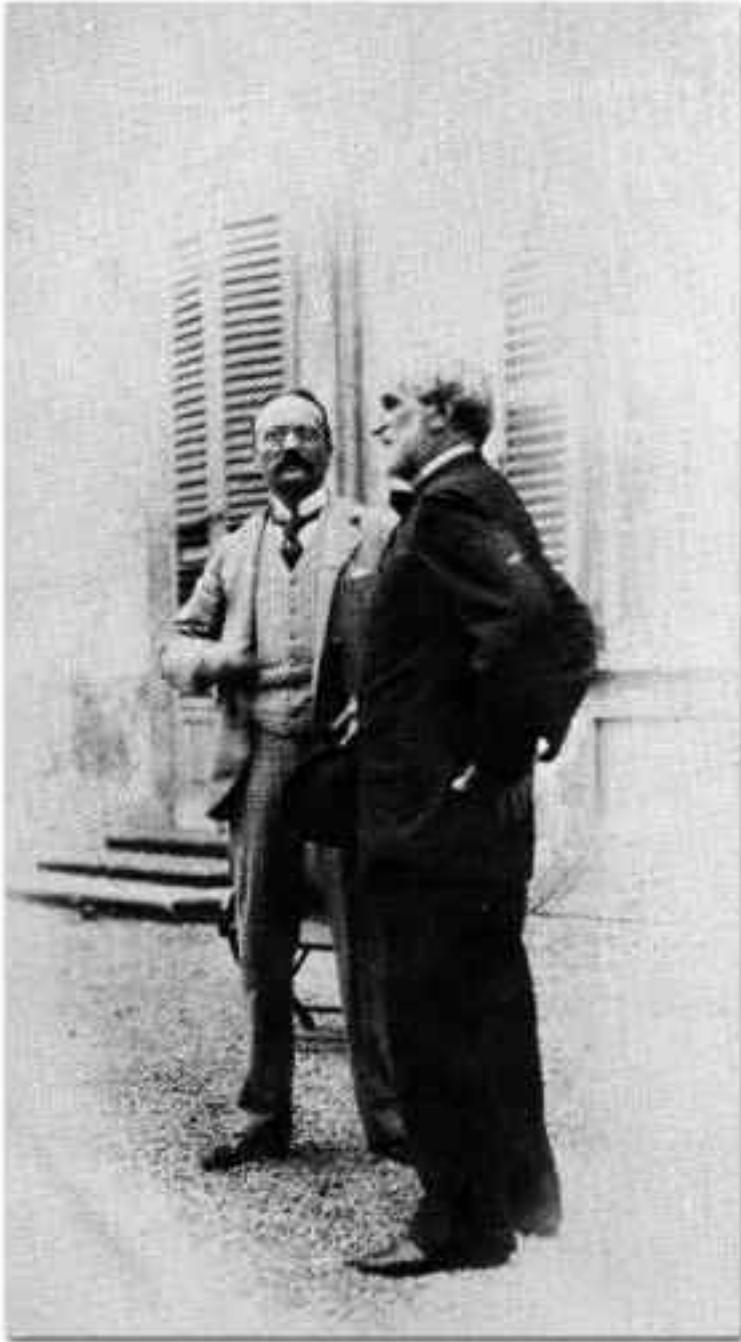
Otello

pp

<p>(Lascia cadere la spada. Va presso al letto e contempla Desdemona)</p> <p>E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,</p> <p>pia créatura nata sotto maligna stella.</p> <p>Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.</p> <p>Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!...</p> <p style="text-align: right;">[morta!... morta!...</p> <p>(Estrae furtivamente dalle vesti un pugnale)</p> <p>Ho un'arma ancor!</p> <p>(Si ferisce)</p>	<p>CASSIO</p> <p>Ah! ferma!</p> <p>TUTTI</p> <p>Sciagurato!</p> <p>OTELLO</p> <p>Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.</p> <p>Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giaccio...</p> <p>Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...</p> <p>(Muore)</p>
---	--

segue nota 47

Preziosi madrigalismi ne arricchiscono inoltre il contenuto poetico: alle parole «Fredda come la casta tua vita» il tenebroso rullare dei timpani sul debole *pizzicato* di violini, viole e contrabbassi materializza il corpo inerte di Desdemona, mentre un *dolcissimo* moto ascendente in terzine dei tre flauti suggerisce la sua dipartita in «cielo». Una serie di strazianti esclamazioni, che Verdi classificò come «suoni che non hanno quasi tonalità», precedono un sinistro incedere dei tromboni nel registro grave (*Poco più mosso* – → fa) dopo il quale Otello estrae il pugnale per suicidarsi (*Allegro* – → mi). Rinforzato da un clarinetto, torna il tema dell'es. 14b (*Andante come prima* – mi-Mi) su cui il Moro pronuncia i celeberrimi versi shakespeariani «I kiss'd thee ere I killed thee; no way but this, I killing myself to die upon to kiss» (*Othello*, v.2); infine la ripetizione delle tenere parole del duetto d'amore sulla ripresa del motivo del bacio suggella l'estatica fusione di realtà e delirio che accompagna la morte del protagonista sul graduale *diminuendo* orchestrale nel registro grave.



Giuseppe Verdi con Arrigo Boito nel giardino della Villa di Sant'Agata, 1892 (Milano, Archivio storico Ricordi).

L'orchestra

3 flauti (III anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 cornette
corno inglese	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
clarinetto basso	trombone basso
4 fagotti	timpani
arpa	piatti
arpa II (per i ballabili)	tam-tam
violini I	2 grancasse
violini II	
viole	
violoncelli	<i>Internamente</i>
contrabbassi	2 pistons (oppure cornette in Do)
	6 cornette in Sib
<i>Sul palco</i>	2 trombe in Sib
2 mandolini (oppure 2 arpe)	3 genis in Mi \flat
2 chitarre (oppure 2 arpe)	3 tromboni
cornamusa (oppure 2 oboi)	organo
tamburelli (per i ballabili)	cannone

Esuberante e vigorosa, ma al tempo stesso sobria e sottile, l'orchestrazione di *Otello* è una delle dimostrazioni tangibili dell'infaticabile rinnovamento del genio verdiano. Rispetto ad *Aida*, in modo particolare, la tavolozza strumentale si affina notevolmente per divenire più variegata e ricca di sfumature. L'irrobustimento nel registro grave nella famiglia dei fiati – ai legni venne aggiunta una coppia di fagotti, mentre tra gli ottoni figurano una nutrita schiera di cornette a pistone di chiara ascendenza francese, e il trombone basso in sostituzione dell'ormai obsoleto bombardone – garantisce un sostanzioso miglioramento nell'amalgama timbrico generale. Agli strumenti aggiuntivi sul palco (due mandolini, due chitarre più una cornamusa) richiesti in funzione coloristica per il coro popolareggiante nell'atto secondo – con la possibilità comunque di rimpiazzarli con quattro arpe e due oboi – si affianca una sezione abbastanza corposa di percussioni, debitamente allargata nella versione francese con il balletto d'impronta

esotica. Infine, originalissimo è l'utilizzo dietro la scena di strumenti inconsueti: tre canne d'organo in *cluster* per descrivere con un pedale insistente il sordo rimbombare della tempesta, macchinari scenici per imitare realisticamente tuoni, lampi, fulmini e un colpo di cannone, e tre genis (flicorni contralto) per irrobustire le fanfare che accolgono festose l'arrivo degli ambasciatori veneziani nell'atto terzo.

Pur senza raggiungere la mirabile leggerezza del *Falstaff* l'orchestrazione di *Otello* è indirizzata verso un impiego più duttile del timbro orchestrale, che non rifugge dalle violente esplosioni tipiche delle opere precedenti ma le subordina a specifiche esigenze drammatiche. Nuova è la dimensione quasi cameristica di numerose sezioni, e proprio nel calcolato alternarsi di selvaggi clangori orchestrali a momenti di quasi totale rarefazione sonora – un'opposizione che trasmette con rara efficacia l'insanabile conflitto tra la dimensione pubblica e quella privata – è possibile intravedere una delle più particolari cifre stilistiche. Accanto alla sbalorditiva maestria descrittiva di Verdi, che riesce a dipingere con inusitati mezzi timbrici la furia della tempesta, la collera montante del Moro è parimenti suggerita dai fragorosi pieni del *tutti* che sottolineano ogni tappa nella degradazione del protagonista – il giuramento insieme a Jago che conclude l'atto secondo, l'insulto osceno al termine del duetto con Desdemona nel terzo, infine il barbaro assassinio della moglie. Sonorità tenui e alleggerite sono invece impiegate nei momenti di più marcata intimità – si ascolti il quartetto di violoncelli con sordina che introduce il duetto d'amore (la stessa soluzione orchestrale sarà utilizzata da Puccini nell'atto terzo di *Tosca*) –, oppure si noti come per evidenziare con vuoti bruschi il disperato annichilamento di Otello, Verdi intoni il toccante monologo nell'atto terzo sull'inflessibile *La*₁ di corni e contrabbassi, per tacere dell'allucinato assolo conclusivo, in cui l'orchestra è suggestivamente ridotta al silenzio.

A livello timbrico è significativo il peso drammatico dato agli ottoni, le cui continue intrusioni da fuori scena nell'atto terzo – dapprima per accompagnare l'ambasceria della Serenissima appena sbarcata a Cipro, quindi per denotare il clima di tripudio generale che fa da sfondo allo svenimento di Otello – hanno la funzione di accrescere la tragedia umana del Moro sovrapponendo le inderogabili istanze della politica alle laceranti contingenze personali. Se il timbro corposo e scuro del fagotto, sovente raddoppiato da clarinetto e corno, viene costantemente associato a Jago, la sottile filigrana degli archi è impiegata sia per effetto coloristico sia per significati musicali ben definiti. Nell'atto primo, ad esempio, i flessuosi arabeschi dei violini primi intrecciati alle rapide scale dei legni servono a ricreare l'immagine del fuoco acceso per celebrare la vittoria; nel terzetto dell'atto terzo, invece, lo scambio esuberante tra archi e fiati aggiunge una nota di terribile ironia alla scherzosa conversazione tra Jago e Cassio, spiata da vicino da Otello. Nell'atto quarto, infine, sono le precise scelte timbriche a delineare con grande efficacia la suggestiva atmosfera di sospensione temporale che precede la fulminea catastrofe: la desolata melodia del corno inglese imprime alla canzone di Desdemona un tono di reminiscenza arcaica e struggente – l'effetto è simile a quello ottenuto da Wagner nel preludio all'atto terzo del *Tristan und Isolde* –, mentre il sostegno dei soli archi conferisce alla successiva preghiera di Desdemona un'aura di estatica serenità.

Le voci

The image displays a vertical musical score for the vocal parts of the opera Otello. It consists of nine staves, each labeled with a character's name and their vocal range. From top to bottom, the staves are: Otello (Tenore), Iago (Basso), Cassio (Tenore), Roderigo (Tenore), Lodovico (Basso), Montano (Basso), Antonio (Basso), Desdemona (Soprano), and Emilia (Soprano). Each staff shows a short melodic line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by a line, indicating a continuous melodic phrase. The staves are arranged in a column, with the character names written to the left of each staff.

Logico riflesso tanto dell'inusitata complessità drammaturgica del lavoro quanto delle pretese esigentissime del compositore, il *cast* vocale di *Otello* prevede per i tre personaggi principali, Otello, Jago e Desdemona, artisti dalle doti interpretative superbe. La scelta dei cantanti cui affidare i ruoli fu oculata e durante la successiva preparazione delle parti Verdi si sforzò con tenacia d'istruire meticolosamente i protagonisti sulla sua idea del dramma, senza per altro rimanerne pienamente convinto nonostante l'esito trionfale della *première*. Romilda Pantaleoni, calorosamente appoggiata per il difficile ruolo di Desdemona dal direttore d'orchestra Faccio – che con lei aveva una relazione amorosa –, si dimostrò inferiore alle attese, tanto che per gli allestimenti dell'opera in primavera a Roma e Venezia fu sostituita da Adalgisa Gabbi. Francesco Tamagno, d'altra parte, fu uno degli artefici maggiori del successo di *Otello*, eppure l'eccezionale potenza sonora con cui interpretò il Moro ha fatalmente generato l'errata convinzione che per il ruolo sia indispensabile un puro tenore di forza.

Se infatti per Desdemona Verdi raccomandava un soprano lirico, alieno da toni e pose eccessivamente drammatiche – e in una lettera a Giulio Ricordi datata 22 aprile 1887 ribadì il concetto, affermando che la moglie di Otello «non è una donna, è un tipo! Il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio!» –, quello del Moro è nella sua ricchezza di sfumature espressive uno dei ruoli tenorili più impegnativi dell'intero repertorio operistico. Presentatosi nella doppia veste di eroico condottiero e amante appassionato sul modello del tradizionale tenore

romantico alla prima uscita in scena, il personaggio evolve presto in un uomo torturato dal tarlo della gelosia, la cui graduale consunzione morale attraversa le fasi del dub-

bio, della furia animalesca e del totale annientamento. Soltanto nella tardiva consapevolezza dell'autodistruzione il Moro riacquista l'afflato lirico del duetto d'amore iniziale per accomiarsi con un commovente sfogo emotivo da eseguirsi a mezza voce e con studiata delicatezza.

Creato dal versatile baritono francese Victor Maurel, il personaggio di Jago è descritto da Boito quale «artista della frode», incarnazione assoluta del male che si giova per la propria trama diabolica della falsità e della cortesia – e allo scopo l'artista transalpino insistette con Verdi, a ragione, perché si vedessero in particolare i movimenti del volto. Come nel caso di Otello, al cantante sono richieste straordinarie doti mimetiche in un variegato trascolorare di atteggiamenti che il librettista esplicò per intero nell'edizione della *Disposizione scenica* licenziata da Ricordi: «spigliato e gioviale con Cassio; con Roderigo, ironico; con Otello [...] bonario, riguardoso, devotamente somnesso; con Emilia brutale e minaccioso; ossequioso con Desdemona e con Lodovico». Tra i ruoli rimanenti, in prevalenza parti comprimarie maschili, emergono infine quelli di Cassio ed Emilia. Il primo è preso in consegna da un tipico tenore lirico-leggero, le cui effusioni distribuite per tutta l'opera devono essere poste in risalto a dispetto della loro brevità. Alla seconda invece, un mezzosoprano lirico-drammatico, Verdi dà notevole rilievo nell'atto quarto, quando la donna svela per prima il piano malefico del marito.

Otello in breve

a cura di Gianni Ruffin

Le ultime due opere di Verdi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), rappresentano casi singolari: capolavori assoluti del genere, non sono inquadrabili per più ragioni entro le coordinate storiche coeve. Questi due lavori rispondono infatti da un lato a sollecitazioni e stimoli – latamente culturali ma anche più specificamente stilistico-musicali – che negli anni fra il Settanta e l'Ottanta, spinsero Verdi ad ampliare l'orizzonte dell'opera italiana a dimensioni europee, e dall'altro costituirono i punti d'arrivo nell'evoluzione creativa del compositore. Dopo il 1871, l'anno di *Aida*, per molto tempo l'impegno di Verdi nella composizione parve concluso: fu un periodo di crisi per il teatro musicale italiano, che stentava a trovare vie nuove e personalità artistiche all'altezza dei predecessori, consumando tutt'al più effimeri successi nel nome d'autori quali Marchetti, Gomes e Ponchielli. Pur senza starsene con le mani in mano – oltre a comporre il *Requiem* curò infatti nel 1881 la revisione di *Simon Boccanegra*, e nel 1884 la versione italiana di *Don Carlos* – Verdi stesso aveva in più occasioni accreditato l'idea di voler concludere la propria carriera.

Aida aveva segnato per certo una cesura profonda nella storia dell'opera italiana: con essa Verdi sembrava aver condotto a termine la fortunata stagione del melodramma ottocentesco fondato su organismi formali ben riconoscibili. Fortunatamente, *Aida* non rimase l'ultimo cimento teatrale di Verdi, la cui renitenza fu vinta da una sagace 'manovra di accerchiamento' imbastita da Giulio Ricordi. In essa l'editore coinvolse Arrigo Boito, l'antiaccademico scapigliato già fortemente polemico nei confronti della tradizione letteraria e melodrammatica italiana, nonché dello stesso Verdi: proprio con i libretti di *Otello* e *Falstaff*, oltretutto con quello del proprio *Mefistofele*, Boito avrebbe dischiuso nuovi mondi espressivi all'ormai stantio panorama della librettistica italiana, aprendola a contenuti d'impronta europea e proponendo modelli audacemente sperimentali e asimmetrici.

Probabilmente il 'ritorno a Canossa' di Boito – per quanto umile e devoto egli si potesse dimostrare nei confronti dell'illustre e ormai anziano musicista un tempo oltraggiato (si ricordi l'*Ode saffica* del padovano, e l'altare dell'arte «bruttato come un lupanare») – non avrebbe sortito l'effetto desiderato se il letterato non avesse toccata una corda per Verdi fondamentale: William Shakespeare. È bene rammentare che il modello drammaturgico del genio teatrale elisabetiano aveva accompagnato ininterrottamente la carriera del compositore: ancor prima che nei lavori direttamente legati a Shakespeare, l'ascendente del drammaturgo inglese su Verdi si era manifestato nel progetto lungamente coltivato di un *Re Lear*, *exemplum maximum* di caratterizzazione e intensità tragica, nonché di serrata costruzione del ritmo drammatico.

Dopo quasi un quinquennio di discussioni shakespeariane, *Otello* venne completato negli ultimi giorni del 1886, e andò trionfalmente in scena alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Grazie anche alle provocatorie novità stilistiche boitiane, Verdi rivestì la ben nota vicenda d'amore e gelosia con una musica altrettanto originale. In essa il musicista sperimentò il principio strut-



Giuseppe Giacosa e Arrigo Boito, due giganti della letteratura e del teatro italiani *fin de siècle*.

turale della forma ‘aperta’ dal decorso sonoro estremamente duttile, ove frammenti motivici formano la trama di un percorso melodico continuo e cangiante, capace di accompagnare l’azione e la psicologia dei personaggi con fulminea intensità e aderenza. Qualcuno ha inteso questa scrittura come una sorta di capitolazione del compositore italiano dinanzi al modello di Wagner, senza comprendere che essa è invece l’estremo approdo di una concezione drammaturgica del tutto personale, le cui radici sono osservabili fin dalle primissime esperienze operistiche di Verdi.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nel pieno di una tempesta la nave del comandante moro Otello (tenore) approda a Cipro, ed egli dà l'annuncio di una grande vittoria sui Turchi («Esultate! L'orgoglio musulmano»). Il suo alfiere Jago (baritono) consola Roderigo (tenore), giovane veneziano innamorato della sposa di Otello Desdemona, assicurandolo che farà il possibile per distruggere il loro amore, in quanto egli odia Otello che gli ha preferito Cassio (tenore) come luogotenente. Nella grande festa di popolo («Fuoco di gioia!»), Jago fa bere Cassio («Innaffia l'ugola») e suggerisce a Roderigo di provocarlo: si accende la rissa, Cassio ferisce il precedente governatore dell'isola Montano (basso) e viene immediatamente degradato da Otello, accorso assieme a Desdemona. Il finale dell'atto è occupato dal duetto («Già nella notte densa») in cui i due sposi rievocano le origini del loro amore.

ATTO SECONDO

Dopo aver consigliato a Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona per riavere il proprio grado, Jago illustra in un 'Credo' blasfemo i fondamenti del proprio agire («Credo in un Dio crudele che m'ha creato»). Poi inizia a insinuare nell'animo di Otello dubbi su Desdemona e Cassio. Lo spettacolo di Desdemona dolcemente integrata nella comunità cipriota commuove Otello, ma lo mette in allarme la sua successiva preghiera a favore di Cassio. Nell'occasione, un fazzoletto offerto da Desdemona a Otello come rimedio per un dolore alle tempie viene gettato a terra da Otello, raccolto dalla moglie di Jago Emilia (mezzosoprano), e sottratto a lei dal marito per usarlo come prova dell'adulterio («dammi la dolce e lieta parola del perdono»). Al colmo dell'angoscia, Otello sente svanire le proprie ragioni di vita («Ora e per sempre addio sante memorie»), e chiede rabbiosamente a Jago una prova. Jago racconta di aver sentito Cassio smaniare in sogno per Desdemona («Era la notte») e sostiene di aver visto in mano sua il fazzoletto di lei. L'atto si chiude col solenne giuramento di vendetta di Otello, cui si associa Jago («Sì, pel ciel marmoreo giuro!»).

ATTO TERZO

Otello richiede a Desdemona il fazzoletto («Dio ti giocondi, o sposo»), la copre di insulti violenti che ella non capisce e la caccia via, dando sfogo alla propria disperazione («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Poi, secondo gli accordi con Jago, si nasconde per spiare il suo colloquio con Cassio, il quale ha trovato nel proprio alloggio il fazzoletto («Vieni; l'aula è deserta»); per di più Jago estorce a Cassio alcune parole frivole sulla sua amante Bianca in modo che Otello le creda

riferite a Desdemona. Giunge intanto la nave dell'ambasciatore Lodovico, il quale reca un decreto che richiama Otello a Venezia e affida il governo di Cipro a Cassio; tra lo scandalo generale Otello aggredisce Desdemona («A terra!... sì... nel livido l fango...»); Jago aizza nuovamente Roderigo contro Cassio, e quando Otello, dopo avere allontanato tutti gli altri, sviene, Jago celebra il proprio trionfo su di lui.

ATTO QUARTO

Piena di tristi presentimenti, Desdemona canta la 'Canzone del salice', che racconta un amore infelice; poi prega («Ave Maria, piena di grazia») e si addormenta. Entra Otello e la bacia, distandola. Dopo un dialogo concitato, in cui ancora una volta il comportamento della donna è autolesionistico (si dimostra disperata alla notizia, peraltro falsa, della morte di Cassio), Otello la strangola. Entra poi Emilia a portare invece la notizia della morte di Roderigo, ucciso da Cassio. Di fronte a Desdemona morta, Emilia rivela troppo tardi a Otello la verità sul fazzoletto; poi accorrono gli altri, ed emergono tutti i tratti del piano di Jago, che fugge senza discolarsi. Otello si uccide dando un ultimo bacio a Desdemona.

(da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 122-123)

Argument

PREMIER ACTE

Au milieu d'une tempête, le navire du commandant maure Otello (ténor) aborde à Chypre, où il annonce une grande victoire sur les Turcs («Esultate! L'orgoglio musulmano»). Jago, son enseigne (baryton), console le jeune vénitien Roderigo (ténor) qui s'est épris de Desdemona (soprano), femme d'Otello, en lui garantissant qu'il fera de son mieux pour détruire leur amour, car il hait Otello qui a nommé Cassio (ténor) lieutenant à sa place. Pendant la grande fête du peuple («Fuoco di gioia!»), Jago fait boire Cassio («Innaffia l'ugola») et suggère à Roderigo de le provoquer: la bagarre éclate, Cassio blesse Montano (basse), le précédant gouverneur de l'île, et est aussitôt dégradé par Otello, qui est accouru avec Desdemona. Le finale de l'acte est occupé par le duo («Già nella notte densa») où les deux époux évoquent les origines de leur amour.

DEUXIÈME ACTE

Après avoir conseillé à Cassio de demander à Desdemona d'intercéder auprès d'Otello pour qu'il puisse recouvrer son grade, Jago exprime dans un 'Credo' blasphématoire les fondements de son procédé («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). Ensuite, il commence à insinuer dans le cœur d'Otello des soupçons à l'égard de Desdemona et Cassio. Le spectacle de Desdemona doucement intégrée dans la communauté chypriote attendrit Otello, mais sa prière, qui suit, en faveur de Cassio l'inquiète. En cette même occasion un mouchoir, offert par Desdemona à Otello pour soulager son mal de tête, est jeté à terre par ce dernier, ramassé par Emilia (mezzo-soprano), femme de Jago, et subtilisé par Jago, qui entend s'en servir pour prouver à Otello l'adultère de sa femme («Dammi la dolce e lieta l parola del perdono»). Otello, au comble de l'angoisse, sent que ses raisons de vie s'évanouissent («Ora e per sempre addio, sante memorie») et demande avec fureur une preuve à Jago; celui-ci raconte alors avoir entendu Cassio divaguer à propos de Desdemona dans son sommeil («Era la notte») et prétend avoir vu entre les mains de Cassio le mouchoir de la femme. L'acte se termine par le serment solennel de vengeance d'Otello, auquel Jago s'unit («Sì, pel ciel marmo-reo giuro!»).



GIOVANNI ZUCCARELLI. *Una sala terrena nel castello*. Bozzetto per *Otello* (atto II). Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

TROISIÈME ACTE

Otello exige que Desdemona lui donne le mouchoir («Dio ti giocondi, o sposo»), l'accable d'injures qu'elle ne comprend pas et la chasse, puis laisse déborder tout son désespoir («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Ensuite, suivant ses accords avec Jago, il se cache pour épier l'entretien de ce dernier avec Cassio, qui a trouvé le mouchoir dans son logement («Vieni; l'aula è deserta»); de plus, Jago parvient à lui arracher quelques mots frivoles à propos de son amante Bianca de sorte qu'Otello les croit rapportés à Desdemona. À cet instant le navire vénitien arrive, en apportant une ordonnance qui rappelle Otello à Venise et confie le gouvernement de Chypre à Cassio; Otello s'en prend violemment à Desdemona, au grand scandale de tous («A terra!... sì... nel livido fango...»). Jago excite de nouveau Roderigo contre Cassio et quand Otello s'évanouit, après avoir renvoyé tous les autres, il célèbre son triomphe sur le maure prostré.

QUATRIÈME ACTE

Desdemona a le cœur plein de tristes pressentiments; elle chante la 'Chanson du saule', qui raconte un amour malheureux, puis dit sa prière («Ave Maria, piena di grazia») et s'endort. Otello entre et l'embrasse, en la réveillant. Après un dialogue animé, où encore une fois l'attitude de Desdemona joue contre elle (elle se montre désespérée en entendant la nouvelle – d'ailleurs fautive – de la mort de Cassio), Otello l'étrangle. Emilia arrive en apportant, au contraire, la nouvelle de la mort de Roderigo, tué par Cassio. En face du corps de Desdemona, elle révèle à Otello – trop tard – la vérité sur le mouchoir; les autres accourent et émergent alors toutes les phases de la machination de Jago, qui fuit sans se disculper. Otello se donne la mort après avoir embrassé Desdemona une dernière fois.

Synopsis

ACT ONE

The Moor general Otello (tenor) lands in Cyprus in the midst of a terrible storm, announcing his great victory over the Turks («Esultate! L'orgoglio musulmano»). His ensign Iago (baritone) is consoling Roderigo (tenor), a young Venetian who is in love with Desdemona, Otello's wife. He reassures him that he will do everything he can to destroy their love since he, too, hates Otello because he chose Cassio (tenor) as his deputy. During the celebrations («Fuoco di gioia!») Iago makes Cassio drink («Innaffia l'ugola») and tells Roderigo to provoke him – a fight ensues and Cassio wounds Montano, the former governor of the island (bass). Otello and Desdemona come rushing to the scene and he is immediately degraded. The finale of the act is the duet («Già nella notte densa») in which husband and wife recall the origins of their love.

ACT TWO

After having advised Cassio to induce Desdemona to plead for his reinstatement, Iago reveals the true motives for his behaviour in his blasphemous 'Credo' («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). He then begins to sow seeds of doubt in Otello's mind about Desdemona and Cassio. Otello is moved by Desdemona's gentle singing with the Cypriot girls but her prayer in Cassio's favour suddenly awakens his jealousy. Desdemona gives Otello a handkerchief to soothe the pain in his head but he throws it on the floor and it is picked up by Iago's wife, Emilia (mezzosoprano). Her husband then takes it so he can use it as proof of adultery («Dammi la dolce e lieta l

parola del perdono»). At the height of his anguish, Otello voices his grief at his loss of peace of mind («Ora e per sempre addio sante memorie») and angrily asks Iago for proof. Iago tells him he heard Cassio talking of Desdemona in a dream («Era la notte») and claims he saw her handkerchief in his hand. The act closes with Otello solemnly swearing vengeance and Iago joining him in his oath.

ACT THREE

Otello asks Desdemona for the handkerchief («Dio ti giocondi, o sposo»), he angrily throws insults at her – she is completely unaware of the cause - and then sends her away, giving vent to his own desperation («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Then, as had previously been agreed upon with Iago, he hides so that he can eavesdrop on the conversation with Cassio, who has found the handkerchief in his rooms («Vieni; l'aula è deserta»). He is led to banter about his beloved Bianca in such a way that Otello believes he is speaking of Desdemona. Meanwhile the Venetian ship arrives with a decree recalling Otello and nominating Cassio as governor of Cyprus; amidst the general confusion Otello strikes Desdemona down («A terra!... sì... nel livido l fango...»). Iago stirs up Roderigo against Cassio once more and when Otello faints after everyone has left, he claims his triumph.

ACT FOUR

Overcome with melancholy premonitions, Desdemona sings the 'Song of the willow' that tells of an unhappy love. She prays («Ave Maria, piena di grazia») before falling asleep. Otello enters and awakens her with a kiss. After an agitated dialogue in which Desdemona continues to do herself more harm (she is in despair when she hears of Cassio's death – which is not even true) Otello strangles her. Emilia enters with the news that Cassio has killed Roderigo. When she sees Desdemona dying, she tells Otello the truth about the handkerchief. The others arrive and all of a sudden Iago's plan is revealed – leading him to flee without even trying to defend himself. Otello kills himself after kissing Desdemona for the last time.

Handlung

ERSTER AKT

Während eines Sturmes legt das Schiff des Mohren Otello (Tenor) auf Zypern an. Der Befehlshaber verkündet einen großen Sieg über die Türken («Esultate! L'orgoglio musulmano« / »Freut euch! Der Hochmut der Muselmanen«). Sein Fähnrich Jago (Bariton) tröstet Roderigo (Tenor), einen jungen Venezianer, der in Otellos Braut Desdemona (Sopran) verliebt ist. Er versichert ihm, alles Mögliche zu tun, um die Liebe der Brautleute zu zerstören, denn er hasst Otello, weil er ihm Cassio (Tenor) als Statthalter vorgezogen hat. Während des großen Volksfestes («Fuoco di gioia!« / »Freudenfeuer!«) macht Jago Cassio betrunken («Innaffia l'ugola« / »Begieße das Zäpfchen«) und veranlasst Roderigo, ihn herauszufordern. Es entbrennt ein Handgemenge: Cassio verletzt den vorheriger Gouverneur der Insel, Montano (Bass), und wird unverzüglich von Otello, der zusammen mit Desdemona herbeigeilt ist, seiner Würden enthoben. Das Finale des ersten Akts wird von einem Duett bestimmt («Già nella notte densa« / »Schon in tiefster Nacht«), in dem die Brautleute die Anfänge ihrer Liebe wachrufen.

ZWEITER AKT

Nachdem er Cassio geraten hat, Desdemona um ihre Fürsprache zu bitten, um seinen Rang wiederzuerlangen, stellt Jago in einem gotteslästerlichen 'Credo' die Beweggründe seines eigenen Handelns dar («Credo in un Dio crudel che m'ha creato» / »Ich glaube an einen grausamen Gott das hat mich geschaffen«). Dann beginnt er, in Otello Zweifel über Desdemona und Cassio zu schüren. Otello ist zutiefst bewegt, als er Desdemona inmitten der zypriotischen Gemeinschaft sieht, doch ihre darauffolgende Bitte zugunsten Cassios lässt ihn aufmerken. Bei dieser Gelegenheit wirft Otello ein Taschentuch zu Boden, das ihm Desdemona reichte, um seine Kopfschmerzen zu lindern. Emilia (Mezzosopran), Jagos Frau, hebt das Taschentuch auf, das ihr Mann ihr allerdings entwendet, um es als Beweis für die Untreue zu benutzen («Dammi la dolce e lieta | parola del perdono» / »Gib mir das süße und fröhliche / Wort des Verzeihens«). Auf dem Höhepunkt seiner Angst fühlt Otello die Grundlage seines Lebens schwinden («Ora e per sempre addio sante memorie» / »Lebt wohl, heilige Erinnerungen, jetzt und für immer«) und fordert wütend von Jago einen Beweis. Jago berichtet ihm, dass er Cassio im Traum für Desdemona schwärmen gehört habe («Era la notte» / »Es war Nacht«), und behauptet, in seiner Hand ihr Taschentuch gesehen zu haben. Der Akt schließt mit dem feierlichen Racheschwur Otellos, dem sich Jago anschließt («Si, pel ciel marmoreo giuro!» / »Ja, dem marmornen Himmel schwöre ich!«).

DRITTER AKT

Otello bittet Desdemona, ihm das Taschentuch zu geben («Dio ti giocondi, o sposo» / »Gott möge dich erheitern, oh mein Bräutigam«), bedeckt sie mit heftigen Vorwürfen, die sie nicht versteht, und jagt sie weg. Er erfährt einen leidenschaftlichen Gefühlsausbruch der Verzweiflung («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali» / »Oh Gott! Du hättest mir alles Böse entgegenschleudern können«). Dann versteckt er sich, wie er es mit Jago besprochen hatte, und belauscht Desdemonas Gespräch mit Cassio, der in seinen Gemächern das Taschentuch gefunden hat («Vieni; l'aula è deserta» / »Komm herbei; die Halle ist menschenleer«). Zu allem Überfluss lässt Cassio einige leichtfertige Worte über seine Geliebte Bianca fallen, so dass Otello glaubt, damit sei Desdemona gemeint. Währenddessen landet das venezianische Schiff an. Man verkündet ein Dekret, das Otello zurückruft und Cassio die Regierung Zyperns überträgt. Im allgemeinen Tumult greift Otello Desdemona an («A terra!... sì... nel livido / fango...» / »Zu Boden!... Ja... im schwarzbraunen / Schmutz...«); Jago hetzt aufs Neue Roderigo gegen Cassio auf und feiert seinen Triumph über Otello, als dieser alle anderen wegschickt und danach ohnmächtig wird.

VIERTER AKT

Voller böser Vorahnungen singt Desdemona das ‚Lied von der Trauerweide‘, das von einer unglücklichen Liebe handelt, dann betet sie («Ave Maria, piena di grazia» / »Sei begrüßet, Maria, voll der Gnaden«) und schläft ein. Otello kommt herein und küsst sie. Desdemona erwacht. Nach einem heftigen Zwiesgespräch, in dem Desdemona wieder einmal ein entlarvendes Verhalten an den Tag legt (sie zeigt tiefe Verzweiflung angesichts der falschen Nachricht, dass Cassio tot sei), erdrosselt sie Otello. Emilia kommt herein und überbringt die Nachricht vom Tod Roderigos, der von Cassio umgebracht wurde. Als sie die sterbende Desdemona sieht, enthüllt sie Otello gegenüber zu spät die Wahrheit über das Taschentuch. Dann eilen die anderen herbei und decken Zug um Zug Jagos Plan auf, der ohne sich zu rechtfertigen flieht. Während er Desdemona ein letztes Mal küsst, begeht Otello Selbstmord.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nato all'indomani del progressivo disgregarsi dell'impero napoleonico, iniziatosi con la disastrosa campagna di Russia del 1812 e morto nel clima sofisticato e decadente della *belle époque*, Verdi attraversò quasi per intero un secolo sconvolto da rivoluzionari mutamenti storici, sociali nonché artistici e con la sua produzione operistica – ventotto titoli prodotti tra il 1839 e il 1893 – fu protagonista della vita musicale mondiale per più di sessant'anni. Dotato di uno spiccato e tenace temperamento che lo portava a rivendicare con malcelato orgoglio tanto l'autonomia del proprio percorso di studi musicali, condotto perlopiù da autodidatta, quanto la propria indipendenza culturale, il compositore contribuì in prima persona a costruirsi un'efficace immagine artistica, esagerando di proposito i suoi umili natali e i suoi difficili esordi teatrali. Tale atteggiamento finì per favorire la nascita di numerose leggende intorno alla sua figura, tanto che la relativa scarsità di dati biografici riguardanti gli anni giovanili alimentò il mito delle sue origini contadine, legandolo al comune sentimento romantico e risorgimentale che intravedeva nella creazione artistica l'espressione più autentica dell'anima popolare della nazione. Se il mito è stato più volte contestato negli ultimi tre decenni, a cominciare dalla fondamentale biografia *The Man Verdi* di Frank Walker (1962), di recente Anselm Gerhard sta proponendo un rapporto ben diverso fra il compositore e la società del suo tempo, dove la nobiltà gioca un ruolo sin qui sottovalutato.¹

Se quindi, da un lato, il filone anedddotico fu ampiamente avallato da Verdi stesso – si veda a tal proposito l'intervista che il compositore rilasciò allo scrittore Michele Lessona, autore di un fortunato volume che raccoglieva a scopo pedagogico le biografie di alcuni italiani illustri,² oppure i *Souvenirs anecdotiques* raccontati a puntate da Arthur Pougin tra il 1877 e il 1879 sulla rivista parigina «Le ménestrel», successivamente tradotti in italiano da Folchetto con la significativa aggiunta delle memorie del maestro dettate all'editore Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e infine raccolti in volume e ristampati in francese³ –, gli albori della ricerca verdiana videro in parallelo la comparsa di testimonianze provenienti da conoscenti, ammiratori e amici,⁴ accanto

¹ Cfr. ANSELM GERHARD, «Cortigiani, vil razza bramata!» *Reti aristocratiche e fervori risorgimentali nella biografia del giovane Verdi* (Prima parte), «Acta Musicologica», LXXXIV/1, pp. 37-64; sul prezioso volume di Walker si veda più oltre, e alla nota 16.

² MICHELE LESSONA, *Parma. Giuseppe Verdi*, in Id., *Volere è potere*, Firenze, Barbera, 1869, pp. 287-307.

³ Cfr., rispettivamente, ARTURO PUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita anedddotica, con note ed aggiunte di Folchetto* [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi, 1881 (lo schizzo biografico si legge alle pp. 39-46); ARTHUR PUGIN, *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886 (il libro apparve in inglese l'anno successivo); un'edizione italiana recente è stata pubblicata da Passigli (*Vita anedddotica di Verdi*, Firenze, 1989).

⁴ HERCULES CAVALLI, *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música y Antonio Canova escultor*, Madrid, Ducazcal, 1867; GINO MONALDI, *Verdi e le sue opere*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877 – l'autore, marchese, compositore e critico musicale, scrisse negli anni successivi almeno una dozzina di te-

ai primi importanti studi analitici sulla peculiare drammaturgia operistica del maestro bussetano. Tra questi ultimi vanno doverosamente citati i quasi contemporanei lavori del musicologo fiorentino Abramo Basevi e del filosofo napoletano Nicola Marselli: il primo, capostipite imprescindibile destinato ad influenzare ogni successiva disamina formale dell'arte di Verdi, si propone di rintracciare l'adozione delle convenzioni formali canonizzate da Rossini (è il primo a citare la «solita forma» dei numeri chiusi) da parte del musicista; il secondo, pur muovendo dalle medesime premesse ideologiche, centra invece la sua attenzione sul loro impiego in funzione dell'espressione drammatica.⁵

Già prima che componesse le due ultime opere, Verdi era assunto a gloria nazionale, così che le *premières* di *Otello* e *Falstaff*, accompagnate in tutta Europa da una pubblicità tambureggiante, divennero eventi culturali d'importanza senza precedenti. Entrambi i lavori furono accolti da un successo confortante, eppure faticarono molto prima di occupare un posto di rilievo nel repertorio nazionale, com'era già accaduto a molte delle opere scritte dal compositore dopo *La traviata*; a dispetto della loro modernità, infatti, né *Otello* né *Falstaff* riuscirono a scalfire il gusto operistico predominante durante la *fin de siècle*, sbilanciato tra la 'plebea' corrente verista e il sofisticato dramma d'impronta wagneriana. L'influenza che l'ultimo Verdi esercitò sulle giovani generazioni fu dunque di trascurabile portata, e la sua popolarità a cavallo tra Otto e Novecento subì una drastica flessione nonostante le sue opere più fortunate – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – continuassero a costituire l'asse portante nei cartelloni delle sale di provincia. Così come in ambito teatrale, anche in quello musicologico i primi due decenni del nuovo secolo furono scarsi di contributi significativi e, se si eccettuano alcuni timidi tentativi di studiare la produzione operistica del musicista – particolarmente interessanti sono ancor oggi i titoli di Alfredo Soffredini e di Camille Bellaigue⁶ – oppure i primi incerti compendi bibliografici,⁷ la sola impresa editoriale degna di nota fu senza dubbio la pubblicazione dei copialettere del compositore, curata a quattro mani da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, che mise finalmente a disposizione degli studiosi una vasta selezione di lettere (così come di abbozzi e di varianti) indirizzate a un'ampia pluralità di soggetti e distese su un periodo che copre la maggior parte della carriera creativa del musicista.⁸

sti su Verdi, tra cui la biografia inaffidabile *Verdi (1839-1898)*, Torino, Bocca, 1899; rist. Milano, Bocca, 1951; EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887; rist. ampl. *G. Verdi (1813-1901)*, ivi, 1901, 1926³.

⁵ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859¹; ed. critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001; NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Detken, 1859 (si vedano in particolare le pp. 126-153).

⁶ ALFREDO SOFFREDINI, *Le opere di Giuseppe Verdi. Studio critico analitico*, Milano, Carlo Aliprandi, 1901; CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; trad. it. Milano, Treves, 1913. Tra i saggi editi in quegli anni val la pena di citare inoltre: ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901; Id., *Per il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Memorie, aneddoti e considerazioni*, Torino, Lattes, 1913; LUIGI TORCHI, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335; GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi. L'ascensione dell'arte sua, con uno studio di Alfredo Galletti sui libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Napoli, Perrella, 1914 (un più corposo e circostanziato volume di analisi dell'arte verdiana fu pubblicato trent'anni dopo dallo stesso autore, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, 1951²).

⁷ LUIGI TORRI, *Saggio di bibliografia verdiana*, «Rivista musicale italiana» cit., pp. 379-407 (comprende quasi quattrocento titoli); CARLO VANBIANCHI, *Nel I. centenario di Giuseppe Verdi (1813-1913). Saggio di bibliografia verdiana*, Milano, Ricordi, 1913 (raccolge e cataloga oltre novecento titoli).

⁸ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913; rist. fotomeccanica: Bologna,



Francesco Tamagno, primo interprete del ruolo di Otello, nel finale dell'opera. Fotografia (Milano, Archivio storico Ricordi).

Sintomi positivi di un generale mutamento di clima iniziarono a manifestarsi in tutta Europa a partire dalla metà degli anni Venti. In area tedesca la cosiddetta *Verdi Renaissance* fu guidata da Franz Werfel, che redasse un fortunatissimo romanzo basato sulla vita del compositore,⁹ mentre in lingua inglese comparvero nel decennio successivo una cospicua serie di contributi biografici che accompagnarono la ripresa nei teatri del vecchio continente e negli Stati Uniti di titoli pressoché dimenticati come *Ernani*, *La forza del destino* e *Nabucco*.¹⁰ Il lascito epistolare verdiano si ar-

Forni, 1968 («Bibliotheca musica Bononiensis», v/23); il volume è diviso in due parti: la prima contiene una selezione di circa quattrocento lettere desunte dai copialettere di Verdi, un insieme di quaderni contenenti appunti, copie e indici di alcune delle corrispondenze del musicista, mentre la seconda comprende in una corposissima appendice materiale epistolare non compreso nei copialettere.

⁹ FRANZ WERFEL, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Paul Zsolnay, 1924, 1930² (lo si legga nella recente trad. italiana di Willy Dias: *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Milano, Corbaccio, 2001). In lingua tedesca è meglio dimenticare il titolo del musicologo nazista e mistificatore HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam, Athenaeon, 1932.

¹⁰ Tra i più significativi citiamo: FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, University Press, 1930; JOHN FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi. His Life and Works*, London, William Heinemann, 1931, 1962² (trad. it. parziale: Milano, Longanesi, 1950); DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent, 1940; rist. ampl., *ivi*, 1973.

ricchi poi di nuove raccolte che, nonostante i numerosi errori di trascrizione, allargarono notevolmente la conoscenza dei rapporti intrattenuti dal musicista con editori, librettisti, amici, personalità artistiche e amatori: la pubblicazione dei copialettere fornì gran parte del materiale per le antologie edite da Werfel e Oberdorfer;¹¹ a breve distanza Jacques Gabriel Prod'homme e Annibale Alberti diedero alle stampe due fondamentali carteggi di Verdi, rispettivamente con due delle personalità di spicco del *milieu* teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, l'editore Léon Escudier e il librettista Camille Du Locle, e con il conte Opprandino Arrivabene.¹² Infine Luzio completò nel volgere di un decennio un monumentale *corpus* in quattro volumi che comprendeva lettere, documenti e materiali inediti in possesso degli eredi del maestro a Sant'Agata.¹³

Con gli anni Cinquanta la ricerca verdiana entrò nella sua fase adulta. Dopo la ristampa nel 1951 del corposo volume biografico scritto da Carlo Gatti vent'anni prima,¹⁴ videro la luce a breve distanza due fondamentali contributi di diversa natura: da un lato la monografia redatta da Massimo Mila, un'aggiornata rielaborazione della tesi di laurea del musicologo torinese centrata sulle peculiarità dell'arte drammatica di Verdi apparsa negli anni Trenta,¹⁵ dall'altro il mastodontico studio di Franco Abbiati che, come Gatti, poté avere accesso a fonti epistolari, autografi musicali e materiale documentario conservati nella tenuta di Sant'Agata e attualmente in gran parte inaccessibili.¹⁶ Se i titoli di Gatti e Abbiati, a dispetto della loro pretesa di completezza, presentano ancora le molte 'manipolazioni' incoraggiate in vita dallo stesso compositore, toccò alla fondamentale biografia di Frank Walker il compito di sfatare alcuni dei miti più duri a morire,¹⁷ seguita l'anno successivo dal volume di George Martin.¹⁸ Nell'opera di tutela e di diffusione

¹¹ *Giuseppe Verdi Briefe*, a cura di Franz Werfel, Berlin, Paul Zsolnay, 1926; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani (pseud. di Aldo Oberdorfer), Verona, Mondadori, 1941; Milano, Rizzoli, 1951²; rist. ampl. a cura di Marcello Conati, 1981, 2001³; in seguito apparvero le *Letters of Verdi*, a cura di Charles Osborne, London, Gollancz, 1971.

¹² JACQUES GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, «Rivista musicale italiana», XXXV, 1928, pp. 1-28, 171-197, 519-552 (contiene un centinaio di lettere scritte ai coniugi Escudier tra il 1847 e il 1877 e conservate alla Bibliothèque de l'Opéra); Id., *Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle*, «La revue musicale», x/5, 1929, pp. 97-112; x/7, 1929, pp. 25-37 (offre una selezione di cinquanta lettere e di altri documenti da Verdi e Giuseppina a Du Locle nel decennio 1866-1876); *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931. Dello stesso anno è inoltre la testimonianza documentaria *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931.

¹³ ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia-Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947 («Studi e documenti», 4); le collezioni di lettere più imponenti sono quelle indirizzate dal musicista e da Giuseppina Strepponi ai fratelli Cesare e Giuseppe De Sanctis, ad Arrigo Boito e al politico bussetano Giuseppe Piroli. Di poco posteriore è il titolo di UMBERTO ZOPPI, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

¹⁴ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931; rist. *Verdi*, Milano, Mondadori, 1951, 1981².

¹⁵ MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; vers. ampl.: *Verdi*, 1958. Dello stesso autore sono *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978² e il volume *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, che include numerosi saggi scritti in precedenza (rist. *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Rizzoli, 2000).

¹⁶ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. Una più agile consultazione biografica di quel periodo è rappresentata dai titoli di EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951; rist. Milano, Baldini & Castoldi, 2001; GIOVANNI CENZATO, *Itinerari verdiani. La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria*, Parma, Fresching, 1949; rist. *Itinerari verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

¹⁷ FRANK WALKER, *The Man Verdi*, London, Dent, 1962; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1982; trad. it. di Franca Medioli Cavara: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, 2005³.

¹⁸ GEORGE MARTIN, *Verdi. His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead & co., 1963.

dell'opera verdiana un ruolo chiave fu infine svolto dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, fondato nel 1959 dal compositore e critico musicale Mario Medici allo scopo di valorizzare la ricerca musicologica sul compositore. Fin dalla sua nascita infatti l'istituzione si è distinta per l'intensissima attività di ricerca e, attraverso una pluralità di organi editoriali, ha prodotto nei suoi primi vent'anni di esistenza dieci numeri del «Bollettino Verdi», raccolti in quattro volumi ognuno dedicato a un'opera specifica (*Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Ernani*), quattro numeri di «Quaderni»,¹⁹ e tre volumi di atti di convegno.²⁰

Soltanto negli ultimi quattro decenni la ricerca verdiana si è soffermata sugli autografi del musicista; a differenza delle partiture di proprietà dell'editore Ricordi, il materiale preparatorio (schizzi, stesure incomplete oppure abbozzi continuativi) ha avuto infatti ben difficile reperibilità, dal momento che gli eredi del compositore hanno ostacolato a lungo la pubblicazione dei documenti in loro possesso – basti pensare che l'edizione in facsimile dell'abbozzo continuativo del *Rigoletto* è stata licenziata soltanto nel quarantesimo anniversario della morte di Verdi. Uno dei primi studi a utilizzare in modo fruttuoso l'ingente quantità di documenti venuti nel frattempo alla luce fu la robusta biografia di Julian Budden, fondamentale caposaldo della riconsiderazione in tempi moderni della figura e dell'attività verdiana,²¹ contornato da una vasta quantità di validissimi contributi che hanno finalmente iniziato a esplorare gli aspetti più disparati della sua produzione musicale: dallo sforzo di catalogazione bibliografica intrapreso in particolare da Cecil Hopkinson,²² Martin

¹⁹ A differenza dei primi quattro numeri, pubblicati fra il 1963 e il 1971, che hanno focalizzato la loro attenzione su singole opere (*Il corsaro*, *Gerusalemme*, *Stiffelio* e *Aida*), le ultime due uscite sono caratterizzate da un approccio più ampio: «Messa per Rossini». *La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, 1988, n. 5; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Atti del convegno «Ah, la paterna mano» dedicato ai cent'anni di Casa Verdi (Milano, 27 maggio 1999)*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, 2002, n. 6.

²⁰ *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 31 luglio-2 agosto 1966)*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; «Don Carlos»/«Don Carlo». *Atti del II. congresso internazionale di studi verdiani (Verona, Castelvecchio-Parma, Istituto di studi verdiano-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969)*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972)*, a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974. Tra i convegni organizzati dall'Istituto negli anni Settanta ricordiamo: «*I vesperi siciliani*» di Verdi, in collaborazione con il Teatro Regio di Torino in occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro Regio (Torino, Piccolo Regio-Palazzo Madama, 7-11 aprile 1973); *Verdi in America. «Simon Boccanegra»*, *Verdi in the world*, in collaborazione con la Lyric Opera di Chicago (Chicago, Civic Theatre-University of Chicago, 18-25 settembre 1974).

²¹ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1981; rist. a cura di Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 1992 (I. *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II. *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III. *From «Don Carlos» to «Falstaff»*); trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988. Tra le altre monografie comparse in quel periodo citiamo: CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969; trad. it. di Giampiero Tintori, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975, rist. 2000; GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970; ID., *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, IMI, 1981; WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1982.

²² CECIL HOPKINSON, *Bibliographical Problems Concerned With Verdi and His Publishers*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo*, cit., pp. 431-436; ID., *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi (1813-1901)*, 2 voll. (I. *Vocal and Instrumental Works excluding Operas*; II. *Operas*), New York, Broude & Brothers, 1973-1978. Nel medesimo volume che raccoglie gli atti del congresso segnaliamo inoltre i saggi di DAVID LAWTON, *Per una bibliografia ragionata verdiana*, pp. 437-442; MARCELLO PAVARANI, *Per una bibliografia e documentazione verdiana*, pp. 446-451; OLIVER STRUNK, *Verdiana alla Biblioteca del Congresso*, pp. 452-457 (orig. in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, Norton, 1974, pp. 192-200); GIAMPIERO TIN-



GIOVANNI ZUCCARELLI. *L'esterno del castello*. Bozzetto per *Otello* (atto 1). Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

Chusid,²³ Elvidio Surian²⁴ e Marcello Conati²⁵ ai numerosi saggi sulla poetica e le singolarità drammatico-musicali delle opere (si vedano soprattutto la brillante interpretazione della poetica artistica di Verdi dovuta a Gabriele Baldini, insigne studioso shakespeareiano,²⁶ l'articolo sulla drammaturgia verdiana di Fedele D'Amico²⁷ e lo studio sui libretti condotto da Luigi Baldacci);²⁸ dalla fondazione nel 1976 dell'American Institute for Verdi Studies di New York (che pubblica dallo stesso anno una regolare «Newsletter») alla nascita nel 1982 del periodico «Studi verdiani»;²⁹ dall'avvio della pubblicazione completa della corrispondenza a cura dell'Istituto nazionale

TORI, *Bibliografia verdiana in Russia*, pp. 458-463. Per un aggiornamento del catalogo si veda MARIA ADELAIDE BACHERINI BARTOLI, *Aggiunte, integrazioni e rettifiche alla «Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi» di Cecil Hopkinson. Edizioni verdiane nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 110-135.

²³ MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, Boonin, 1974. Curato dallo stesso autore è anche un corposo compendio omnicomprendivo sui diversi aspetti della figura e della produzione musicale verdiana, WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York-London, Norton, 1980.

²⁴ ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani. Appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)*, «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp. 305-329. Per gli aggiornamenti successivi si consultino le bibliografie edite nei numeri della rivista «Studi verdiani».

²⁵ MARCELLO CONATI, *Bibliografia verdiana. Aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 546-568. L'autore, uno degli studiosi verdiani più prolifici, ha curato inoltre due importanti raccolte documentarie: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980 (rist. Torino, EDT, 2000); ID., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

²⁶ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 1982²; rist. 2000; sull'argomento si veda FABRIZIO DELLA SETA, «Abitare la battaglia» thirty years after, «Studi verdiani», 15, 2000-2001, pp. 16-28.

²⁷ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, «Analecta musicologica», XI, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-289. Di eguale importanza nello studio della drammaturgia verdiana sono anche: *Tornando a «Stiffelio»*. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico. *Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

²⁸ LUIGI BALDACCIO, *Libretti d'opera*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 151-176; nel capitolo successivo, lo studioso allarga il campo delle sue riflessioni a problemi fondamentali di drammaturgia (*Padri e figli*, p. 177-202). Tra gli altri studi notevoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta occorre citare: PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, che offre un'analisi della poetica verdiana condotta attraverso l'epistolario; LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 («Berliner Studien zur Musikwissenschaft», 15), in cui si attua un confronto tra la drammaturgia delle opere giovanili di Verdi e le loro fonti; JOSEPH KERMAN, *Verdi's Use of Recurring Themes*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; rist. Oxford, Oxford University Press, 1990 (trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993); DAVID R. B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

²⁹ Pubblicata con cadenza annuale (il numero più recente è il 22, uscito nell'anno corrente), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento, più una sezione dedicata alla discografia verdiana. L'attività congressuale dell'Istituto negli anni Ottanta e Novanta si è distinta per il suo spiccato dinamismo: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima di «Rigoletto» in edizione critica (Wien, Österreichische Gesellschaft für Musik, 12-13 marzo 1983)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Ricordi, 1987; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito», 28-30 settembre 1994)*, a cura

di studi verdiani³⁰ fino all'impresa editoriale iniziata nel 1983 congiuntamente dagli editori Ricordi e The University of Chicago Press che prevede l'edizione critica dell'intera produzione musicale del compositore.³¹

Dagli anni Novanta la popolarità di Verdi non ha conosciuto alcun calo: quasi tutti i titoli del suo catalogo hanno ormai goduto di riprese moderne e continuano ad attirare fresca e rinnovata attenzione. La quantità di saggi pubblicati ha raggiunto vette insuperate, circostanza favorita senza dubbio dalla ricorrenza nel 2001 del centesimo anniversario della morte,³² toccando i lati

di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996; tra i convegni e le mostre organizzate dall'ente ricordiamo: «*Ermani*» ieri e oggi, in collaborazione con il Teatro Comunale e il Comune di Modena (Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984); «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Teatro Regio, 28 settembre-31 dicembre 1994 (la mostra si è poi spostata in varie città d'Europa, Sud America ed Egitto).

³⁰ Al momento l'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma ha pubblicato il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa e Marisa Di Gregorio Casati, 1988 (primo volume della corrispondenza tra Verdi e l'editore per un totale di duecentocinquanta lettere); *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi e Marisa Di Gregorio Casati, 1994 (comprende trecentosessanta documenti tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, 2010, (con più di trecentocinquanta tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1853)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, 2001 (contiene centoundici lettere); *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, 2003 (un altro centinaio di lettere); *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesisio, 2008, che offre oltre duecentotrenta documenti riguardanti lo scambio epistolare intrattenuto da Verdi con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi tra il 1844 e il 1876.

³¹ *The Works of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-. Al momento sono stati editi quattordici volumi di opere, perlopiù del periodo giovanile; nel gennaio del 2013 è prevista l'uscita di *Attila*, a cura di Helen Greenwald.

³² Per avere un'idea del boom editoriale legato all'anniversario basti l'elenco dei seguenti titoli in lingua italiana, che comprendono atti di congresso, cataloghi di mostre, miscellanee di studi e biografie: *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000; *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000; *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000; GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala/The Autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000; *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001)*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Atti del convegno internazionale (Menaggio, Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003; *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001; GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001 (rist. Torino, EDT, 2012); EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS, 2001; *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli, 2001; *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*, a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Marco Marica e Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001. Nei principali paesi europei, invece, la ricorrenza ha prodotto un gran numero di contributi biografici, tra cui occorre segnalare BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000; JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. it. di Giancarlo Brioschi, *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2001); *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001; *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura te-*

ancora poco esplorati della personalità e dell'attività del compositore.³³ Con la creazione del Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», l'Istituto nazionale di studi verdiani ha potuto attrarre una schiera di musicologi di alto livello – basti citare i nomi di Roger Parker³⁴ e Marco Beghelli³⁵ –, mentre in parallelo ha continuato la sua instancabile attività documentaria attraverso la pubblicazione in facsimile di autografi musicali del compositore.³⁶ Accanto alla recente comparsa di aggiornati strumenti bibliografici e di prospettiva generale,³⁷ il panorama della ricerca verdiana si è arricchito di originali contributi che hanno sondato i caratteri più originali e vitali della drammaturgia del maestro emiliano – si consultino a tal proposito i volumi firmati da Marcello Conati,³⁸ Pierluigi Petrobelli,³⁹ Fabrizio Della Seta,⁴⁰ Emilio Sala⁴¹

desca. *Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folenca e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

³³ Tra gli studi più interessanti citiamo: JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. it. di Paolo Russo, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992); ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998) (si vedano in particolare le pp. 342-389, sulle *Vêpres siciliennes*, e 409-456, su *Un ballo in maschera*); GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994); MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993; *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

³⁴ ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996. Lo stesso autore ha curato inoltre una miscellanea di studi, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e una compatta guida omnnicomprensiva, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

³⁵ MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

³⁶ *Giuseppe Verdi. «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000; *Giuseppe Verdi-Antonio Somma. Per il «Re Lear»*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, *ivi*, 2002 (il volume propone la riproduzione, accompagnata dalla trascrizione, delle varie stesure del libretto tanto agognato ma mai musicato dal compositore).

³⁷ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998 («Composer Resource Manuals», 42); rist. London, Routledge, 2012; *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

³⁸ MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. In occasione del settantesimo compleanno dello studioso milanese è stato pubblicato poi il volume «*Una piacente estate di San Martino*». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene, tra gli altri, saggi verdiani di Markus Engelhardt, Wolfgang Osthoff, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers e David Rosen.

³⁹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; vers. it.: *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (il volume raccoglie e rielabora articoli pubblicati in altre sedi dall'autore nel corso di trent'anni di studi). Degni corollari del titolo precedente sono le miscellanee di studi pubblicate in occasione del sessantesimo e settantesimo compleanno dell'illustre musicologo: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000; *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002.

⁴⁰ *Giuseppe Verdi. Uomo e le opere*, CD-rom a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998; FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (il testo riunisce saggi e articoli apparsi in precedenza su riviste specializzate).

⁴¹ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EDT, 2008; ed. ampliata: *The Sounds of Paris in Verdi's «La traviata»*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013 («Cambridge Studies in the Opera»).



Otello (atto III, scena finale). Incisione di Edoardo Ximenes su disegno proprio. Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887 (Milano, Museo teatrale alla Scala).

e il recentissimo compendio di Anselm Gerhard⁴² –, mentre ancora un po' arretrato è lo studio critico dei libretti.⁴³

Celebrato da molti come il capolavoro tragico dell'intera produzione verdiana, *Otello* rappresenta a tutti gli effetti il coronamento dell'idea di dramma musicale che il suo autore perseguì con tenacia fin dagli esordi. Consocio, dopo il prolungato 'silenzio' da *Aida*, della necessità di un radicale aggiornamento stilistico, Verdi decise di misurarsi dopo *Macbeth* con un nuovo e complesso soggetto shakespeariano, valendosi dell'apporto di un librettista fuori dell'ordinario come Arrigo Boito, musicista a sua volta, drammaturgo e poeta,⁴⁴ e di condizioni lavorative alquanto favorevoli con tempi di composizione e modalità dell'allestimento delegati unicamente al musicista. Nel risultato stupefacente che ne scaturì Verdi giunse a rivoluzionare il rapporto tra parola e musica, superando al contempo la concezione delle tradizionali forme operistiche in direzione di un flusso melodico continuo e cangiante. In tale ottica determinante fu la proficua collaborazione con Boito, capace con la sua straordinaria versatilità metrica e un assoluto fiuto drammatico di assecondare al meglio le soluzioni espressive dello stile verdiano maturo.

Accolto con trionfo unanime dalle platee di tutto il mondo, *Otello* ha beneficiato fin da subito di una grande messe di materiale documentario – recensioni, compendi analitici, testimonianze personali⁴⁵ (celebre è quella di Victor Maurel, primo interprete di Jago),⁴⁶ il cui indubbio valore storico è però vanificato, in larga misura, dall'altalenante qualità del contenuto. Se nel secondo dopoguerra l'attenzione della critica musicologica si è soffermata soprattutto sulla disamina dell'originalissima drammaturgia dell'opera rispetto alla fonte shakespeariana,⁴⁷ soltanto

⁴² ANSELM GERHARD, *Giuseppe Verdi*, München, Beck, 2012.

⁴³ Le ultime edizioni complete di libretti sono state *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I. *Libretti*; II. *Lettere 1835-1900*). Recentissima è inoltre la pubblicazione di una selezione dell'epistolario verdiano, CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamajo. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005. Il progetto universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, coordinato a livello nazionale da Guido Paduano, ha concentrato parte del suo lavoro sulle fonti della drammaturgia verdiana (cfr. *Shakespeare, Somma, Boito, Verdi. Tre itinerari testuali*, a cura di Fabrizio Della Seta, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, PLUS, 2006, pp. 73-139).

⁴⁴ Si legga, a proposito, lo studio recente di EMANUELE D'ANGELO, *Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010.

⁴⁵ «*Otello*». *Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Giudizi della stampa italiana e straniera*, Milano, Ricordi, 1887 (suppl. a «Gazzetta musicale di Milano», 8); AMINTORE GALLI, «*Otello*». *Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, rappresentato alla Scala di Milano la sera del 5 febbraio 1887. Cenni analitici*, Milano, Sonzogno, 1887; PIETRO DOTI, *Verdi e l'«Otello»*, Reggio Emilia, Stab. tipografico degli artigianelli, 1887; *Verdi e l'«Otello»*, Numero unico pubblicato dall'«Illustrazione Italiana e compilato da Ugo Pesci ed Ed. Ximenes, Milano, Treves, 1887; BLANCHE ROOSEVELT, *Verdi. Milan and «Othello»*, London, Ward and Downey, 1887; FERRUCCIO BUSONI, *Verdi's «Otello»*. *Eine kritische Studie*, «Neue Zeitschrift für Musik», LIV, 1887, pp. 125-127; GEORGES FRÉDÉRIC NOUFLARD, «*Otello* de Verdi et le drame lyrique, Paris, Fischbacher, 1887; LUIS GARABELLI, *El «Otello» del maestro José Verdi*, Montevideo, Oriental, 1888; ANDREA DELLA CORTE, *Le Opere di Giuseppe Verdi*. II. «*Otello*». *Guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1924; ANTONIO L. VALVERDE, «*Otello*» y «*Falstaff*». *Operas de Verdi, Estudios criticos*, La Habana, Cuba Intelectual, 1936.

⁴⁶ VICTOR MAUREL, *A propos de la mise en scène du drame lyrique «Otello»*. *Étude précédée d'aperçus sur le théâtre chanté en 1887*, Roma, Bocca, 1888 (anche in ID., *Dix Ans de Carrière (1887-1897)*, Paris, Dupont, 1897, pp. 1-148; rist. New York, Arno Press, 1977).

⁴⁷ JOSEPH KERMAN, *Verdi's «Otello», or Shakespeare Explained*, in ID., *Opera as Drama*, New York, Knopf, 1956, Berkeley, University of California Press, 1988³, pp. 100-139; trad. it. di Sandro Melani, *L'«Otello» di Ver-*



Victor Maurel, primo interprete del ruolo di Jago. Fotografia (Milano, Archivio storico Ricordi).

negli ultimi tre decenni sono stati debitamente approfonditi alcuni dei suoi caratteri più peculiari come la genesi travagliata (e di riflesso i rapporti del musicista con Boito)⁴⁸ e la novità della mes-

di. *L'opera tradizionale e l'immagine di Shakespeare*, in *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 113-143; «*Otello*» di Giuseppe Verdi, a cura di Aldo Camerino, Franco Abbiati e Giuseppe Pugliese, Venezia, Neri Pozza, 1960 («Quaderni del Teatro La Fenice di Venezia», 1); WINTON DEAN, *Verdi's «Otello»*. A *Shakespearean Masterpiece*, «Shakespeare Survey», XXI, 1968, pp. 87-96; rist. in ID., *Essays on Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1990, 1993², pp. 219-229; GEORGE HAUGER, «*Othello*» and «*Otello*», «*Music & Letters*», 1/1, 1969, pp. 76-85. In lingua italiana segnaliamo infine il contributo di FEDELE D'AMICO, *Shakespeare pietra di paragone per Verdi*, in ID., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di Franco Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 75-84 e lo studio sulla ricezione in Italia della tragedia shakespeariana di ANNA BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari, Adriatica, 1973.

⁴⁸ FRANCESCO DEGRADA, «*Otello*». *Da Boito a Verdi*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Fiesole, Discanto, 1979, II, pp. 155-166; *Carteggio Verdi-Boito*, cit.; Giuseppe Verdi. *Giulio Ricordi. Corrispondenza e immagini (1881-1890)*, a cura di Franca Cella e Pierluigi Petrobelli, Milano, Teatro alla Scala, 1982; MICHELE GIRARDI, *Verdi e Boito, due artisti fra tradizione e rinnovamento*, in *Arrigo Boito, musicista e letterato*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1986, pp. 97-106 (dello stesso autore segnaliamo anche *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «*Studi verdiani*», VI, 1990, p. 99-145); *Carteggio Verdi-Ricordi*, cit.; *Verdi's «Otello» and «Simon Boccanegra»* (Re-

inscena.⁴⁹ Accanto a monografie di carattere omnicomprensivo – da segnalare è innanzitutto l'ottimo volume di Hepokoski⁵⁰ – occorre infine menzionare una corposa serie di contributi che prendono in esame temi più specifici: dal confronto con l'omonimo lavoro rossiniano⁵¹ all'analisi drammatico-musicale di singole scene – nel novero citiamo in modo particolare i saggi di Julian Budden, Roger Parker e Matthew Brown, Wolfgang Margraaf –,⁵² dall'indagine di David Lawton sul tema di reminiscenza del bacio⁵³ alla lettura della brillante riduzione cinematografica di Walter Felsenstein (1969) condotta da Konrad Körte.⁵⁴

vised Version) in *Letters and Documents*, a cura di Hans Busch, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 1988; JAMES ARNOLD HEPOKOSKI, *Boito and F.-V. Hugo's «Magnificent Translation». A Study in the Genesis of the «Otello» Libretto*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 34-59 (Id., *Verdi's Composition of «Otello». The Act II Quartet*, in *Analyzing Opera*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley 1989, pp. 125-149); DAVID KIMBELL, *Verdi and Boito*, in Id., *Italian Opera*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge University Press, 1991, pp. 569-618; *L'«Otello» di Verdi e Casa Ricordi*, a cura di Ilaria Narici, San Giuliano Milanese, BMG Ricordi, 2002.

⁴⁹ *Disposizione scenica per l'opera «Otello» [...] di Giuseppe Verdi, compilata e regolata da Giulio Ricordi, secondo la messa in scena del Teatro alla Scala (1887)*, Milano, Ricordi, 1888; rist. in JAMES HEPOKOSKI e MERCEDES VIALE FERRERO, *Otello» di Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1990, 1994² (comprende inoltre JAMES HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'«Otello» di Verdi. Studio critico*, pp. 7-80; e MERCEDES VIALE FERRERO, *Le immagini dell'«Otello» di Verdi*, pp. 225-260); DOUG COE, *The Original Production Book for «Otello». An Introduction*, «19th Century Music», II, 1978-1979, pp. 148-158; MARTIN CHUSID, *Verdi's Own Words. His Thoughts on Performance, With Special Reference to «Don Carlo», «Otello» and «Falstaff»*, in *The Verdi Companion*, cit., pp. 144-192; DAVID ROSEN, *The Staging of Verdi's Operas. An Introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society (Berkeley, 1977)*, a cura di Daniel Hearz e Bonnie Wade, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1981, pp. 444-453; KAREN HENSON, *Verdi, Victor Maurel and fin-de-siècle Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», XIX/1, 2007, pp. 59-84.

⁵⁰ JAMES HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi. «Otello»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 1993². Tra gli altri titoli segnaliamo: «Otello». *Giuseppe Verdi*, «L'avant-scène Opéra», 3, 1976; rist. 218, 2004; «Otello». *Verdi*, «English National Opera Guide», a cura di Nicholas John, London, 7, 1981; STEFAN EINSFELDER, *Zur musikalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis Otello*, Kassel, Gustav Bosse, 1994; GUGLIELMO PIANIGIANI, *Giuseppe Verdi. «Otello»*, Pisa, ETS, 2009.

⁵¹ JOHN W. KLEIN, *Verdi's «Otello» and Rossini's*, «Music & Letters», XLV/2, 1964, pp. 130-140; ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Rossini's Otello and Verdi's. A Reappraisal of Two Nineteenth Century Operas*, MA Thesis, Tufts University, 1986; *I quattro volti di Otello. William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, a cura di Marco Grondona e Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 1996.

⁵² GIAN PAOLO MINARDI, *Temporali e battaglie nell'opera verdiana*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, cit., pp. 322-337; JULIAN BUDDEN, *Time Stands Still in Otello*, «Opera», XXXII/9, 1981, pp. 888-893; ROGER PARKER e MATTHEW BROWN, «Ancora un bacio». *Three Scenes from Verdi's «Otello»*, «19th Century Music», IX/1, 1985, pp. 51-62; JÜRGEN MAEHDER, «Banda sul palco» – *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der Italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di Dietrich Berke e Dorothea Hanemann, 2 voll., Kassel, Bärenreiter, 1987, II, pp. 293-310; KATHERINE BERGERON, *How to Avoid Believing (While Reading Jago's «Credo»)*, in *Reading Opera*, cit., pp. 184-199; WOLFGANG MARGRAAF, *Desdemonas «Canzon del salice»*, in *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di Martin Just e Reinhard Wiesend, Tutzing, Schneider, 1989, pp. 371-382; LINDA B. FAIRTILE, *Verdi's First «Willow Song». New Sketches and Drafts for «Otello»*, «19th Century Music», XIX/3, 1996, pp. 213-230.

⁵³ DAVID LAWTON, *On the «Bacio» Theme in Otello*, «19th Century Music», I/3, 1977-78, pp. 211-220.

⁵⁴ KONRAD KÖRTE, *Die Oper in Film. Analysen des Produktionsapparates und der Regie an Hand von Giuseppe Verdis Othello in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein*, Frankfurt am Main-New York, Lang, 1989 («Europäische Hochschulschriften», 30).



GIOVANNI ZUCCARELLI. *L'esterno del castello*. Bozzetto per *Otello* (atto I). Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

GIOVANNI ZUCCARELLI. *Una sala terrena nel castello*. Bozzetto per *Otello* (atto II). Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Otello da Cipro a Venezia

La drammatica riunione di Venezia e del Veneto con l'Italia era stata ottenuta faticosamente nella terza guerra di indipendenza, dopo che il massimo teatro veneziano, come manifestazione di patriottismo, aveva taciuto per sette anni. Ma verso la fine degli anni Ottanta La Fenice torna a vivere stagioni felici, e un rinnovato interesse per il genere operistico si concretizza in una maggiore presenza nelle assemblee della Società proprietaria, come per la riunione del gennaio 1887 quando ventidue soci ne rappresenteranno cinquantasette, praticamente l'insieme di tutta la proprietà effettiva.

La stagione di carnevale e quaresima del 1885-1886, gestita dall'impresa Piontelli, apre con *Aida*, prosegue con le recentissime *Villi* di Giacomo Puccini (diciassette recite per entrambe), mentre sono comprese in una decina di serate *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli (a neppure un anno dall'esordio milanese), la prima assoluta di *Leonora* di Gian Raimondo Serponti, e *Norma*. Ma il pezzo forte è certamente il ballo *Excelsior*: ben trentatré recite pressoché consecutive (successo puntualmente bissato nel febbraio del 1900). Il buon andamento della stagione induce la dirigenza a proporre una breve apertura estiva, caso veramente raro nella storia non solo della Fenice ma di tutti i teatri veneziani (fino all'avvento dell'aria condizionata), affidata al locale e poco pratico impresario Brocco: recite quasi al minimo (una decina in tutto) della *Favorita* e del semipertino *Rigoletto*, che attestano comunque una vitalità in altri tempi sconosciuta.

Ancora qualche mese e l'affidabilissimo Piontelli si riaggiudica l'appalto della stagione di carnevale e quaresima 1886-1887: cinque le opere prodotte, e il loro numero ridotto garantisce che non si prevedano fiaschi tali da rendere necessarie sostituzioni improvvisate. L'apertura è affidata a *Mefistofele* di Arrigo Boito, già accolto alla Fenice con un successo inaspettato nel marzo del 1879: la sua struttura di 'opera-ballo' evita inoltre l'incomodo di dover allestire spettacoli di danza autonomi.¹ Dopo la pallida *Lucia di Lammermoor* di Elvira Repetto-Trisolini (solo quattro recite) trionfa un'altra opera-ballo: si tratta del *Tannhäuser*, undici riprese, delle quali le prime interamente dedicate al capolavoro wagneriano e successivamente associate ancora al ballo *La stella di Granata*, com'era accaduto con *Mefistofele*. L'opera di Wagner debutta alla Fenice, affidata alle voci di Lina Cerne e di Stefano Caylus, interpreti poco noti ma che all'epoca conobbero una discreta fama. La stagione prosegue con una prima assoluta: *Re Nala* di Vincenzo Valle e Antonio Smareglia, terza opera-ballo e successo mancato (quattro serate consecutive) ma non fiasco.² Cer-

¹ La definizione di «opera-ballo», che presuppone un lavoro lirico con l'inserimento di un balletto (sulla falsariga del *grand-opéra* francese) fu adattata nel *fin de siècle*, anche a opere nate in precedenza (cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, Opera-ballo e «grand-opéra»: commistioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-1870)*, «Opera & Libretto», II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 283-349.

² Quattro serate rappresentano per i canoni teatrali dell'epoca un numero sufficiente di recite per definire una *performance* almeno onesta.

tamente tranquilla è la strada percorsa da *Edmea* di Alfredo Catalani, che conclude la stagione con le sue sei recite: anche questa risulta essere una prima per il massimo teatro veneziano, a neppure un anno di distanza dalla *première* scaligera.

Su queste premesse si avvia la stagione di primavera del 1887, che verrà interamente dedicata a due opere che vantano una stretta parentela con Venezia stessa, a partire dalla *Gioconda*, che si svolge tra i canali della laguna tenebrosa dipinta nel Romanticismo. *Otello* rappresenta un po' la storia di un legame mancato: se il gonfalone di San Marco sventola gagliardo negli allestimenti dell'opera, e se Cipro è terra della Serenissima anche a ridosso della conquista turca, manca infatti quell'atto primo della tragedia shakespeariana ambientato nella città lagunare, che molto ha fatto discutere gli eseliti verdiani riguardo la scomparsa della figura del padre di Desdemona.³

L'organizzazione della stagione primaverile segue una strada diversa da quella tenuta dalla ormai quasi centenaria Società proprietaria. Poiché le recite vogliono celebrare al massimo livello l'apertura della Esposizione nazionale artistica, il motore di questa nuova avventura non è però La Fenice bensì il Comune di Venezia, come emerge chiaramente dai lavori dell'assemblea del 29 gennaio 1887:

Ordine del giorno

1° Deliberazioni sulla domanda prodotta dal locale Municipio allo scopo di ottenere dalla Società proprietaria l'uso del Teatro con tutti i palchi disponibili, più la somma di lire ventimila per darvi la nuova opera *Otello* del maestro Verdi, preceduta da altra opera, nella circostanza in cui verrà inaugurata la prossima Esposizione nazionale artistica.

2° Deliberazioni sulla domanda prodotta dall'impresa Piontelli Rho e comp. tendente ad avere l'uso del Teatro coi palchi disponibili, dalla metà del mese di aprile p.v. a tutto settembre circa, per darvi non meno di quattro opere con artisti di cartello e per non meno di trentasei rappresentazioni, senza alcun concorso pecuniario da parte della Società proprietaria.⁴

Le perplessità emergono fin dalle prime battute della discussione: il conte Giustinian si informa come prima cosa della durata effettiva della breve stagione, prevista in una dozzina di recite, per poi chiedere se si riuscirà a dare *Otello* immediatamente a ridosso della prima assoluta. Risponde il conte Tornielli: pur non avendo avuto a che fare con le trattative, può assicurare che *Otello* verrebbe dato a Venezia subito dopo Roma, basta che venga mantenuta come data ultima la metà circa di maggio. Un'attesa ulteriore priverebbe la Fenice di questo vantaggio temporaneo.

È però la domanda successiva che non può fare a meno di imbarazzare la direzione: Giacomo Levi si dice assai perplesso circa la frase generica che assicura in linea di massima la presenza degli interpreti della Scala. Anche se non si possono prevedere malattie in anticipo, è anche altrettanto vero che un'eventuale assenza, ad esempio, di Francesco Tamagno, come non manca di sottolineare Fornoni, verrebbe vissuta come inaccettabile da parte del pubblico veneziano, privato di un interprete già annunciato. Fornoni afferma inoltre che le spese debbano essere sostenute dal Municipio o dall'Impresa, e «crede infine che per l'importanza di un tale spettacolo la Società quantunque venga richiesta di un sacrificio, deve farlo». E nota ancora che «mentre forse il Comune fu troppo aspro nelle sue ripulse allorquando si trattava di concorrere per l'apertura del Teatro, vede oggi con una certa compiacenza riconosciuta l'importanza dell'esistenza del Teatro stessa in simili solennità, cose queste che vorrebbe venisse espressa al Municipio».

³ Fra i primi a discuterla in maniera significativa si ricordi almeno LUIGI BALDACCÌ, *Padri e figli*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 177-202: 199-201.

⁴ Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta 60, fascicolo 383, 29 gennaio 1887, Processo Verbale. Le citazioni seguenti vengono da questo documento.



Otello a Venezia. Bozzetti per gli atti I e II. Teatro La Fenice, 1957 (Archivio storico del Teatro La Fenice).



Otello a Venezia. Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf. Palazzo Ducale, 1960 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Suona quindi durissima nei modi ma anche nella sostanza la replica di Alessandro Levi, che lamenta come una mancanza da parte della dirigenza del teatro il doversi sentire in qualche modo a rimorchio di decisioni prese altrove, segnatamente in Comune. La posizione di Levi risulta però nella realtà dei fatti ben più morbida di quanto non paia: è evidentemente una delle caratteristiche degli affari tirare la corda su alcuni aspetti per ottenere alcuni importanti benefici: da una parte si manifesta l'incertezza dell'esito (con estrema cautela: «spettacolo interessante è vero del cui successo non dubita ma che del resto non è ancora noto»), dall'altra lamenta le spese e le difficoltà di mantenere gli spettacoli invernali per poi perdere la disponibilità dei palchi in primavera. La risposta di Fornoni è però molto chiara e punta ancora una volta sull'orgoglio della Fenice; è costretto ad ammettere la scarsa delicatezza del Municipio, ma ricorda anche come non a caso ci si trovi lì a decidere che fare, e soprattutto è molto chiaro sulle eventuali responsabilità che i contrari potrebbero doversi addossare. La votazione finale ammette la nuova iniziativa impresariale, sottraendo alla impresa alcune clausole puramente economiche; è così posta in votazione, e appoggiata dallo stesso Alessandro Levi, la mozione che dà il via libera all'*Otello* ma con condizioni economiche ben più favorevoli. Sarà solo con il successivo verbale del 14 aprile 1887 che la stagione assumerà le caratteristiche che oggi conosciamo attraverso la cronologia degli spettacoli.

L'archivio storico conserva naturalmente anche i listini degli introiti delle serate della stagione: le sette recite iniziali, dedicate alla *Gioconda*, portano ad un incasso di 31.360,50 lire (con una media serale di 4.480 lire), mentre l'incasso complessivo sale a ben 108.709 lire con le restanti sei recite di *Otello*, che surclassa il lavoro precedente con una media di oltre 12.891 lire, dimostrando ancora una volta l'indiscutibile gradimento del pubblico veneziano nei confronti della musica di Giuseppe Verdi.

La sera del 17 maggio Francesco Tamagno (che, nonostante la poderosa gufata dei soci del teatro non si ammala affatto) e Victor Maurel portano al trionfo anche a Venezia la penultima opera di Giuseppe Verdi. Alle pubblicità di profumi, belletti e creme di bellezza; al 'Ferro Quevenne' e allo Ioduro di ferro (ricostituenti allora assai in voga), il quotidiano locale unisce un ampio articolo sulla serata precedente: «Fu un grande trionfo quello di iersera alla Fenice».⁵ E se gli appassionati non riempirono completamente il teatro lo si deve all'altissimo prezzo del biglietto, dieci lire ma ben spese, visto che al termine della serata «il pubblico non ebbe più ritegno e plaudì col più schietto entusiasmo pensando a Verdi, e dolente di non poter manifestare a lui presente tutta la sua ammirazione».

⁵ «La gazzetta di Venezia», 18 maggio 1887.



Otello a Venezia. Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf. Palazzo Ducale, 1960 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Otello al Teatro La Fenice

Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito, tratto dall'omonimo dramma di William Shakespeare, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Otello 2. Jago 3. Cassio 4. Roderigo 5. Lodovico 6. Montano 7. Un araldo 8. Desdemona 9. Emilia.

1887 – *Stagione di primavera*

17 maggio 1887 (10 recite).

1. Francesco Tamagno 2. Vittorio Maurel 3. Giovanni Paroli 4. Roberto Ramini 5. Francesco Navarrini 6. Napoleone Limonta 7. Giovanni Masetti 8. Adalgisa Gabbi 9. Erina Borlinetto – M° conc.: Franco Faccio; m° coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. e fornitore dei macchinismi: Ercole Sormani; scen.: Giovanni Zuccarelli; cost.: Ditta Vicinelli.

1891-1892 – *Stagione di carnevale*

17 febbraio 1892 (5 recite).

1. Ferruccio Giannini (Giovanni Battista De Negri) 2. Leone Fumagalli 3. Giuseppe Paroli 4. Nicola Albert 5. Ferdinando Fabbro 6-7. Antonio Volponi 8. Assunzione Lantes (Mila Kupfer Berger) 9. Maddalena Galfrè – M°

conc.: Gaetano Cimini; m° coro: Giuseppe Dalfiume; dir. scena: Gaetano Archinti; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Sartoria teatrale Chiappa.

1904-1905 – *Stagione di carnevale*

18 febbraio 1905 (8 recite).

1. Giovanni Lunardi (Carlo Mariani) 2. Pasquale Amato 3. Luigi Penso Boldrini 4. Agostino Spadoni 5. Giovanni Cremonesi 6. Pietro Francalancia 8. Ilda Longari Ponzoni 9. Emma Decima – M° conc.: Vittorio Mingardi; m° coro: Vittore Veneziani; dir. scena: Cesare Sonnino.

1912-1913 – *Stagione di carnevale-quaresima*

19 febbraio 1912 (13 recite).

1. Francesco Fazzini 2. Enrico Nani 3. Romeo Boscucci 4. Palmiro Domenichetti 5. Enrico Molinari 6. Angelo Zoni 8. Sara Fidelia Solari 9. Adele Ponzano – M° conc.: Giovanni Baldi Zenoni; m° coro: Vittore Veneziani dir. messa in scena e cor.: Armando Beruccini; cost.: Adelchi Zamperoni.

1929 – *Stagione di carnevale*

26 gennaio 1929 (8 recite).

1. Renato Zanelli (Domenico Apostolescu) 2. Edmondo Grandini 3. Gino Treves 4. Giuseppe Soravia 5. Abele Carnevali 6-7. Mario Fornarola 8. Olga Brancucci 9. Rosetta Residori – M° conc.: Aldo Zeetti; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Federico Coralupi.

1943 – *Manifestazioni dell'anno XXI*

2 aprile 1943 (3 recite).

1. Francesco Merli (Aureliano Pertile) 2. Piero Biasini 3. Fernando Alfieri 4. Vladimiro Lozzi 5. Camillo Righini 6. Camillo Nannini 8. Germana Di Giulio 9. Beniamina Cassinelli – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; dir. scena: Augusto Cardì; scen.: Edoardo Marchioro; cor.: Maria Golferini.

1946-1947 – *Stagione lirica invernale*

14 febbraio 1947 (3 recite).

1. Francesco Battaglia 2. Giovanni Inghilleri 3. Cesare Masini Sperti 4. Sante Messina 5. Enrico Formichi 6. Alessandro Pellegrini 7. Ferruccio Zenere 8. Renata Tebaldi 9. Aida Londei – M° conc.: Mario Rossi (Ettore Gracis); m° coro: Sante Zanon; reg.: Livio Luzzato; dir. scena: Aldo Mirabella Vassallo, Augusto Cardì; scen.: Ercole Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

22 gennaio 1957 (3 recite).

1. Carlo Guichandut 2. Ugo Savarese 3. Adelio Zagonara 4. Ottorino Begali 5. Lorenzo Gaetani 6. Uberto Scaglione 7. Umberto Valesin 8. Rosanna Carteri 9. Annamaria Canali – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; M° coro: Sante Zanon; m° banda: Aldo Ceccherini; reg.: Riccardo Moresco; scen.: Ercole Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1959-1960 – Cortile di Palazzo Ducale

6 agosto 1960 (5 recite).

1. Mario Del Monaco (Dimitr Usunov) 2. Tito Gobbi 3. Gianluigi Colman (Mario Carlin) 4. Athos Cesarini 5. Alessandro Maddalena 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Luisa Ribacchi – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.



Otello a Venezia. Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf. Palazzo Ducale, 1960 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Otello a Venezia. Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Regia di Alberto Fassini. Teatro La Fenice, 1979 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

1962 – *Manifestazioni estive*. Cortile di Palazzo Ducale

4 agosto 1962 (5 recite).

1. Dimitr Usunov (Gino Bonelli) 2. Tito Gobbi 3. Renzo Casellato 4. Mario Guggia 5. Silvio Maionica (Angelo Nosotti) 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Rosa Laghezza – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1964-1965 – Cortile di Palazzo Ducale

4 agosto 1965 (5 recite).

1. Dimitr Usunov (Pier Miranda Ferraro) 2. Tito Gobbi (Mario Zanasi) 3. Aldo Bottoni 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Angelo Nosotti 7. Giorgio Santi 8. Rita Orlandi (Maria Chiara) 9. Rosa Laghezza (Aida Meneghelli) – M° conc.: Nino Sanzogno (Bruno Bogo); m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1966 – *Manifestazioni estate*. Cortile di Palazzo Ducale

31 luglio 1966 (6 recite).

1. Mario Del Monaco (Pier Miranda Ferraro) 2. Tito Gobbi (Aldo Protti) 3. Ermanno Lorenzi (Giorgio Goretti) 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Giovanni Antonini (Angelo Nosotti) 7. Giorgio Santi (Alberto Carusi) 8. Rita Orlandi Malaspina (Laura Londi) 9. Anna Di Stasio – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1969-1970 – Cortile di Palazzo Ducale

1 agosto 1970 (6 recite).

1. Pier Miranda Ferraro (Charles Craig) 2. Anselmo Colzani 3. Berardino Trotta (Oslavio Di Credico) 4. Guido Fabbris 5. Giovanni Antonini 6. Pino Secchi (Bruno Tessari) 7. Bruno Tessari (Paolo Cesari) 8. Marcella Pobbe (Ileana Meriggioli) 9. Anna Di Stasio - M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Herbert Graf (ripr. da Carlo Maestrini); dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1979 – *Opera Concerto Balletto*

12 luglio 1979 (5 recite).

1. Guy Chauvet 2. Silvano Carroli 3. Nicola Tagger 4. Aronne Ceroni 5. Bruno Marangoni 6. Giuseppe Zecchillo 7. Paolo Cesari 8. Katia Ricciarelli (Mikawo Kuo Matsumoto) 9. Federica Nicolich (Jolanda Michieli) – M° conc.: Eliahu Inbal; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; all.: Teatro Verdi di Trieste.

2002 – *Stagione di lirica e balletto*. Venezia, PalaFenice al Tronchetto

26 marzo 2002 (7 recite)

1. Vladimir Galouzine (Gabriel Sadé) 2. Renato Bruson (Ambrogio Maestri) 3. Rogelio Marin 4. Alessandro Cosentino 5. Francesco Palmieri 6. Carlo Di Cristoforo 7. Paolo Drigo 8. Dimitra Theodossiou (Tamar Iveri) 9. Gisella Pasino – M° conc. dir. d'orch.: Marcello Viotti (Giuseppe Marotta); m° coro: Guillaume Tourniaire; reg.: Alberto Fassini; scen.: Mauro Carosi; cost.: Odette Nicoletti; Piccoli cantori veneziani, m° Mara Bortolato; all.: Teatro San Carlo di Napoli.



Otello a Venezia. Bozzetti di Mauro Carosi per gli atti I e II. PalaFenice al Tronchetto, 2002.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Seoul in Corea, inizia l'attività musicale come pianista debuttando all'età di sette anni, e a ventuno vince il secondo premio al Concorso Pianistico Čajkovskij di Mosca. Si perfeziona al Mannes College e alla Juilliard School di New York e nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic, di cui nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore ospite principale del Teatro Comunale di Firenze, dal 1989 al 1994 direttore musicale dell'Orchestra dell'Opéra di Parigi, dal 1997 al 2005 direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, e nel 2005 è nominato direttore principale della Seoul Philharmonic Orchestra. Dal 2000 è direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France e nel 2011 è stato nominato direttore ospite principale della Staatskapelle Dresden. Ha diretto le più prestigiose orchestre europee e statunitensi, fra cui Berliner e Wiener Philharmoniker, Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e Parigi, Orchestra Filarmonica della Scala, Bayerischer Rundfunk, Dresden Staatskapelle, Orchestra del Metropolitan di New York, New York Philharmonic, orchestre di Cleveland, Philadelphia, Boston e Chicago. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti tra cui in Italia il Premio Abbiati e il Premio Toscanini e in Francia la Légion d'Honneur (1992), la nomina ad Artista dell'anno dal Sindacato della critica drammatica e musicale (1991), il premio Victoires de la Musique (1995 e 2002) e la nomina a Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres (2011). Parallelamente alla sua attività musicale, è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del programma delle Nazioni Unite per il controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e nel 1996 il Governo della Corea del Sud gli ha conferito il Kumkuan, il più importante riconoscimento coreano in campo culturale. È attualmente Ambasciatore onorario per la cultura della Corea e dal 2008 è Ambasciatore di buona volontà dell'UNICEF. Nel 2012 è riuscito a riunire per la prima volta alla Salle Pleyel di Parigi la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

FRANCESCO MICHELI

Regista. Nato nel 1972 a Bergamo, laureato in lettere moderne e diplomato alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano, debutta nella regia d'opera nel 1997 con *La cantarina* di Piccinni per il Museo del Teatro alla Scala. Nel 1997 inizia una collaborazione con l'As.Li.Co. per il progetto Opera Domani, producendo opere di Gluck, Mozart e Massenet distribuite al Teatro Comunale di Firenze e alla Fenice di Venezia. Ha curato la regia di lavori di Mozart (*Le noz-*

ze di Figaro a Trapani, *Die Zauberflöte* per il circuito lombardo), Spontini (*I puntigli delle donne* per il Festival Pergolesi Spontini), Rossini (*Il barbiere di Siviglia* al Teatro Massimo di Palermo, *Il turco in Italia* all'Olimpico di Vicenza), Verdi (*Nabucco* nel circuito lombardo, *Il trovatore* al Regio di Parma), Puccini (*La bohème* alla Fenice di Venezia), Mendelssohn (*Sogno di una notte di mezza estate* con la Filarmonica della Scala), Rimskij-Korsakov (*Mozart e Salieri* per il Teatro Massimo di Palermo), Gounod (*Roméo et Juliette* all'Arena di Verona), Bussotti (*Silvano Sylvano* per Santa Cecilia), Ambrosini (*Il killer di parole* alla Fenice e a Nancy, Premio Abbiati 2010), Elizabeth Bossero (*Tana per Candragopoli* a Montepulciano), Giovanni D'Aquila (*Alice nel paese delle meraviglie* al Massimo di Palermo). Il desiderio di dar forma a un teatro lirico di ricerca, tra concerto e spettacolo, lo porta a produrre molteplici iniziative fino al progetto verdiano per il Teatro Massimo di Palermo (Premio Abbiati 2009). Per la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia è autore, dal 2004, della rassegna lirica sperimentale Opera Off, con spettacoli, lezioni, convegni e progetti televisivi speciali, tra cui *Le ragazze della via Gluck*, *Fratelli d'Italia*, *Shakespeare vs Verdi*. Insegna regia all'Accademia di Brera e collabora con Sky Classica alla realizzazione di programmi sull'opera. Nel gennaio 2012 è stato nominato nuovo direttore artistico dello Sferisterio di Macerata.

EDOARDO SANCHI

Scenografo. Diplomatosi all'Accademia di Brera a Milano, dal 1986 è stato assistente di scenografi quali Palli, Ferrari, Lebois, Conti e Quaranta per regie di Zeffirelli, Ronconi, Branciaroli, Calenda, Savary. Come scenografo ha collaborato in Italia e all'estero con registi quali Brandon, Monti, Paci Dalò, Nunziata, Micheli, Barberio Corsetti, Placido, Martinelli, Mazzonis. In ambito lirico ha firmato scenografie per importanti teatri italiani (Scala, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Terme di Caracalla di Roma, Arena di Verona, Torino, Reggio Emilia, Ravenna, Trieste) ed internazionali (Losanna, Wexford, Garsington, La Coruña, Erfurt, Salisburgo, Pechino) collaborando con registi quali Marini (*L'Olimpiade*, *The Turn of the Screw*, *L'Orfeo*), Ripa di Meana (*La fiamma*, *Saffo*, *Attila*, *Ascanio in Alba*, *Il tempo sospeso del volo*, *Tosca*, *La traviata*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *L'elisir d'amore*), Gandini (*La gazzetta*, *Il barbiere di Siviglia*), Van Hoecke (*Macbeth*), Michieletto (*Il dissoluto punito*), Montavon (*Tannhäuser*), Cappuccio (*Il ritorno di Don Calandrino*), Tiezzi (*La vedova allegra*), Micheli (*La bohème*, *Roméo et Juliette*). Ha inoltre firmato le scenografie dello *Schiaccianoci* e di *Pinocchio* per il West Australian Ballet con la coreografia di Ivan Cavallari. Ha insegnato scenografia alle Accademie di Belle Arti di Venezia (2003-2006), Brera (2003-2009) e Carrara (2008-2010) ed è attualmente professore della cattedra di scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia. Nel 2007 è stato *professor in residence* all'Università di Melbourne.

SILVIA AYMONINO

Costumista. Nata a Roma, si è formata presso la Sartoria Tirelli, per la quale ha lavorato dal 1985 al 1993. Ha collaborato come assistente ai costumi con Hugo de Ana, Giovanna Buzzi, Piero Tosi e Maurizio Millenotti, e nel 1996 ha debuttato come costumista con *Turandot* all'Opera di Roma per la regia di Stefano Monti. Attiva anche nel campo del teatro di prosa (in particolare con Ronconi, Salvo e Liberovici), del cinema, della televisione, del balletto e dell'organizzazione di eventi (cerimonia di chiusura delle Olimpiadi di Londra 2012), in ambito lirico ha lavorato nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Firenze, Napoli, Trieste, Palermo, Genova, Verona, Cagliari, Macerata, Martina Franca, Vicenza, Piacenza, Reggio Emilia, Lugo, Cosenza) e internazionali (Opéra Bastille di Parigi, Ginevra, Nizza, Wexford, Göteborg,

Graz, Valencia, Tel Aviv, Tokyo, Pechino) collaborando con registi quali Ripa di Meana (*L'italiana in Algeri*, *Saffo*, *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Tosca*, *Consuelo*, *Il tempo sospeso del volo*), Gandini (*Il mondo alla rovescia*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *I giuochi d'Agrigento*, *L'elisir d'amore*, *Pia de' Tolomei*, *Maria Padilla*, *Don Bucefalo*, *Un ballo in maschera*), Ronconi (il *Trittico*), Michieletto (*Die Entführung aus dem Serail*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il paese del sorriso*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *L'elisir d'amore*, *The Greek Passion*), Mariani (*Tosca*, *Il trovatore*), Muscato (*La bohème*, *Nabucco*). Dal 2011 ha iniziato una nuova collaborazione con Francesco Micheli con cui ha portato in scena *La bohème* a Venezia e *Roméo et Juliette* all'Arena di Verona.

GREGORY KUNDE

Tenore, interprete del ruolo di Otello. Apprezzato interprete del repertorio belcantistico, è apparso in tutti i maggiori teatri internazionali (Scala, Rossini Opera Festival, Opera di Roma, Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opernhaus di Zurigo, Champs-Élysées e Châtelet di Parigi, Metropolitan di New York, Lyric Opera di Chicago) collaborando regolarmente con direttori quali Muti, Chailly, Gardiner, Nagano, Plasson, Prêtre, Bonyngé, Scimone, Zedda. Nelle ultime stagioni ha cantato in lavori di Gluck (*Iphigénie en Tauride* a Parigi, *Alceste* ad Atene e Copenaghen), Mozart (*Idomeneo* a Bruxelles, *La clemenza di Tito* a Napoli e Aix-en-Provence), Rossini (*La donna del lago* ad Edimburgo, Ginevra e Vienna, *Ermione*, *Otello* e *Zelmira* al Rossini Opera Festival, *Elisabetta regina d'Inghilterra* e *Otello* a Bruxelles, *Guillaume Tell* a La Coruña), Bellini (*Norma* a Santa Cecilia, Taormina e Varsavia, *I puritani* al Metropolitan), Donizetti (*Lucrezia Borgia* a Las Palmas, *Maria Stuarda* a Baltimora, *Poliuto*, *Gemma di Vergy* e *Maria di Rohan* a Bergamo), Verdi (*I vespri siciliani* e *Un ballo in maschera* a Torino, *Les vêpres siciliennes* a Napoli, la *Messa da Requiem* a Lima e Palermo), Busoni (*Doktor Faust* a Zurigo), Meyerbeer (*Les huguenots* a Strasburgo), Berlioz (*Benvenuto Cellini* con la London Symphony, *La damnation de Faust* con la San Francisco Symphony, la Dallas Symphony, la Welsh National Opera, la Philadelphia Orchestra diretta da Rattle, la Chicago Symphony Orchestra, la Toronto Symphony, la BBC Philharmonic, il Concertgebouw di Amsterdam), Gounod (*Faust* a Malaga), Mahler (*Das Lied von der Erde* alla Carnegie Hall).

WALTER FRACCARO

Tenore, interprete del ruolo di Otello. Vincitore nel 1993 di tre premi al Concorso Viñas di Barcellona (secondo premio – il primo non fu assegnato –, Premio Plácido Domingo come miglior tenore e Premio Montserrat Caballé come miglior interprete verdiano), debutta l'anno successivo in *Nabucco* al Gran Teatre del Liceu, iniziando una brillante carriera che l'ha portato ad esibirsi presso i più prestigiosi teatri italiani (Scala, Arena di Verona, Maggio Musicale Fiorentino, Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova) e internazionali (Staatsoper di Vienna, Metropolitan di New York, San Francisco Opera, Bayerische Staatsoper di Monaco, Deutsche Oper di Berlino, Staatsoper di Amburgo, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Opernhaus di Zurigo). Il suo vasto repertorio comprende i grandi ruoli verdiani (Foresto in *Attila*, Macduff nel *Macbeth*, Rodolfo in *Luisa Miller*, Stiffelio, Manrico nel *Trovatore*, Alvaro nella *Forza del destino*, Radamès in *Aida*, Adorno in *Simon Boccanegra*, Don Carlo) e pucciniani (Des Grieux in *Manon Lescaut*, Rodolfo nella *Bohème*, Cavaradossi in *Tosca*, Pinkerton in *Madama Butterfly*, Dick Johnson nella *Fanciulla del West*, Calaf in *Turandot*), oltre a Faust in *Mefistofele*, Turiddu in *Cavalleria rusticana*, Enzo nella *Gioconda*, Andrea in *Andrea Chénier*, Don José in *Carmen*. Nelle ultime due stagioni

è stato Manrico a Oviedo, Tokyo e Nizza, Alvaro a Tokyo con il Maggio Musicale Fiorentino, Radamès a Monaco, Firenze, Roma e Verona, Otello a Tokyo, Cavaradossi a Zurigo, Firenze e Mannheim, Calaf a Palermo e San Francisco, e ha partecipato al Concerto di Capodanno 2012 del Teatro La Fenice.

LUCIO GALLO

Baritono, interprete del ruolo di Jago. Nato a Taranto, si è diplomato con Elio Battaglia al Conservatorio di Torino ed è vincitore di numerosi concorsi (Conegliano Veneto, Francisco Viñas, Premio Mira Fattori). È ospite regolare delle maggiori sale italiane (Scala, Santa Cecilia e Opera di Roma, Torino, Firenze, Bologna, Palermo, Parma) e internazionali (Covent Garden, Deutsche Oper e Staatsoper di Berlino, Monaco, Dresda, Amburgo, Zurigo, Staatsoper di Vienna, Festival di Salisburgo, Opéra Bastille di Parigi, Bruxelles, Amsterdam, Bol'soj di Mosca, Metropolitan, San Francisco, Chicago, Tokyo, Hong Kong) e ha collaborato con direttori quali Abbado, Barenboim, Chailly, Davis, Gardiner, Gavazzeni, Gatti, Haitink, Harnoncourt, Mehta, Muti, Ozawa, Pappano, Sawallisch, Tate. Ha interpretato ruoli principali in lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Rossini (*La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Nabucco*, *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Gianni Schicchi*), Giordano (*Andrea Chénier*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*), Debussy (*Pelléas et Mélisande*), Čajkovskij (*Eugenij Onegin*), Beethoven (*Fidelio*), Wagner (*Lohengrin*, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal*), Berg (*Wozzeck*). Ha iniziato il 2012 con *La damnation de Faust* a Palermo, *Parsifal* a Parigi, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Vienna, *Otello* in Lussemburgo e al Covent Garden, *Tosca* a Zurigo.

DIMITRI PLATANIAS

Baritono, interprete del ruolo di Jago. Nato a Kalamata in Grecia, si diploma in chitarra classica e canto al Conservatorio della città natale e si laurea in lingua e letteratura inglese all'Università di Atene. Vincitore nel 2000 della borsa di studio Alexandra Triandi, abbandona la carriera di chitarrista classico per trasferirsi a Cremona dove perfeziona gli studi vocali con Masako Tanaka Protti. Nel 2004 debutta all'Opera Nazionale Ellenica di Atene come Alfio in *Cavalleria rusticana*, e nel 2007 debutta in Italia come Gérard in *Andrea Chénier*. Si è da allora esibito nei principali teatri greci (Opera Nazionale Ellenica, Megaron, Odeon di Erode Attico, Salonico) ed europei (Covent Garden, Dublino, Lisbona, Porto, Bregenz, Venezia, Trieste, Savona, Vigoleno, Livorno, Rovigo, Catanzaro, Trento), in un repertorio che comprende ruoli principali in lavori di Gluck (*Alceste*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*), Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*), Carrer (*Marathon Salamis*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*), Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Ponchielli (*La Gioconda*), Gounod (*Faust*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Kalomiris (*O protomastoras*). Ha collaborato con direttori quali André, Chung, Di Stefano, Gardiner, Karytinis, Martinenghi, Matheuz, Montanaro, Rizzi, e registi quali Abbado, Langridge, McVicar, Peters-Messer, Petropoulos, Poda, Vick.

FRANCESCO MARSIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Cassio. Nato a Napoli e diplomato con Giuliana Valente al Conservatorio di Salerno, ha seguito corsi di perfezionamento con Luciano Pavarotti, Leone Magie-

ra, Daniele Abbado, Renato Bruson, Mirella Freni, Claudio Desderi e Raina Kabaivanska. È vincitore del Concorso Belli 2004 di Spoleto, dove ha debuttato Alfredo nella *Traviata* e Rodolfo nella *Bohème*. Si è esibito in importanti teatri italiani (San Carlo di Napoli, Opera di Roma, Teatro del Maggio di Firenze, Petruzzelli di Bari, Ravenna, Bergamo, Messina, Salerno, Lucca, Pisa, Savona, Lecce, Rovigo, Jesi, Fermo, Chieti) e internazionali (Las Palmas, Tolone, San Pietroburgo, Palm Beach), in un repertorio che comprende lavori di Pergolesi (*L'olimpiade*), Jommelli (*Don Trastullo*), Cimarosa (*Il ritorno di Don Calandrino* con Muti), Gluck (*Iphigénie en Aulide* con Muti), Mozart (Don Ottavio in *Don Giovanni*), Verdi (Alfredo nella *Traviata*), Rossini (Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Nemorino nell'*Elisir d'amore*, Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (il Duca in *Rigoletto*, Fenton in *Falstaff*), Puccini (*Manon Lescaut*, *La rondine*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Lehár (*Die lustige Witwe*).

ANTONELLO CERON

Tenore, interprete del ruolo di Roderigo. Figlio d'arte, studia dapprima da baritono e in un secondo tempo, con Pier Miranda Ferraro, da tenore. Sotto la guida di Teresa Perdoncin vince i concorsi Castello di Duino 1994, Atri 1995, Lauri-Volpi 1995 e Adami Corradetti 1996. Frequenta il corso di arte scenica e vocale del Teatro Grande di Brescia con Gabriella Pertusi e Alberto Leone. Ha partecipato a importanti allestimenti in Italia (Scala, Arena di Verona, Bologna, Torino, Genova, Ravenna, Parma, Bergamo, Lucca, Novara, Livorno, Rovigo, Trento, Modena, Piacenza, Bolzano) e all'estero (Avenches, Savonlinna, Barcellona, Israele, Buenos Aires, Tokyo) di lavori di Rossini (*Moïse et Pharaon*), Bellini (*Norma*), Verdi (*Nabucco*, *Macbeth*, *I due Foscari*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Otello*), Puccini (*Il tabarro*, *Turandot*), Leoncavallo (*Pagliacci*), Giordano (*Andrea Chénier*), Pizzetti (*Assassinio nella cattedrale*). Ha collaborato con direttori quali Muti, Chailly, Bartoletti, Gergiev, Brignoli, Caetani, Lü Jia, Gatti, Oren, Armiliato, Martinenghi, Pidò, Sisillo, Renzetti, e registi quali Vick, Abbado, Zeffirelli, Ronconi, Pizzi, De Bosio, Fourny, Lawless, Tiezzi, Cobelli, Barberio Corsetti. Nel 2012 è stato Uldino in *Attila* all'Opera di Roma e il messaggero in *Aida* all'Arena di Verona.

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Lodovico. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi debuttando nel 2001 come Pistola in *Falstaff* al Laboratorio Spazio Musica di Genova, e si perfeziona con il direttore d'orchestra Paolo Vaglieri per lo studio e il ripasso dello spartito e col tenore Cosimo Macripò per la tecnica vocale. Nel 2004 debutta internazionalmente nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante al Wexford Opera Festival. Ha in seguito collaborato con importanti teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Bologna, Venezia, Torino, Cagliari, Modena, Reggio Emilia, Ferrara, Trieste, Salerno, Savona, Mantova, Ascoli) ed esteri (Nizza, Wiesbaden, Pechino, Tokyo), partecipando a produzioni di lavori di Paisiello (*Il mondo della luna*), Mozart (*Don Giovanni*), Bellini (*I puritani*), Verdi (*Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*), Puccini (*Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*), Cilea (*L'arlesiana*), Bizet (*Carmen*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Prokof'ev (*Il giocatore*, *Semën Kotko*), Britten (*Peter Grimes*). Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Inbal, Gatti, Nosedà, Vedernikov, Montanaro, Arrivabeni, Kovatchev, Aprea, Armiliato, e registi quali Carsen, Nekrošius, Landi, Lievi, Brook, De Tomasi, Cavani, Pier'Alli. Nell'ottobre 2011 è stato Pistola in *Falstaff* al Festival Verdi di Parma e nel settembre 2012 Zaccaria in *Nabucco* al Teatro Lirico di Cagliari.

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Montano. Nato a Padova nel 1981, si diploma al Conservatorio di Adria in pianoforte e canto. Si perfeziona con Raina Kabaivanska e presso le accademie Chigiana di Siena e Rossiniana di Pesaro. Prediligendo i ruoli brillanti e di carattere collabora in modo continuativo con le principali fondazioni liriche e teatri di tradizione italiani (Scala, Opera di Roma, Rossini Opera Festival, Venezia, Firenze, Bologna, Macerata, Verona, Lucca, Pisa, Livorno, Sassari, Rovigo, Como, Cremona, Modena, Piacenza, Ravenna, Bolzano, Reggio Emilia), esibendosi anche a Madrid, Amsterdam, Sofia e in Giappone. Ha lavorato con direttori quali Barenboim, Callegari, Lü Jia, Curtis, Gelmetti, Inbal, Zedda, Jurowski, Bressan, Kovatchev, Chung, Steinberg, Palumbo e registi come Monicelli, De Bosio, Carsen, Gandini, Nunziata, Michieletto, Nekrošius, Pizzi, Zeffirelli, Tcherniakov. Il suo repertorio comprende lavori di Purcell, Pergolesi, Händel, Piccinni, Mozart, Paisiello, Rossini, Donizetti, Puccini, Wolf-Ferrari, Pizzetti, Massenet, Gounod, Poulenc, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Nel 2012 è stato Schaunard nella *Bohème* a Modena e Piacenza, Douchol nella *Traviata* a Modena, Piacenza, Bolzano e Venezia, Ernesto nella *Gazza ladra* a Verona, il sagrestano in *Tosca* al Concertgebouw di Amsterdam e Zuniga in *Carmen* alla Fenice di Venezia.

SALVATORE GIACALONE

Basso, interprete del ruolo dell'araldo. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha svolto un'intensa attività concertistica per prestigiose associazioni musicali. Dopo aver debuttato nel 1996 nel *Duello comico* di Paisiello, ha interpretato i ruoli di Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Sparafucile in *Rigoletto*, lo zio bonzo in *Madama Butterfly*, il dottore nella *Traviata*. Nel 2001 ha preso parte alla tournée in Giappone del Teatro La Fenice nel ruolo del marchese nella *Traviata* e nel 2010 è stato il comandante di marina in *Manon Lescaut*.

GIAMPAOLO BALDIN

Basso-baritono, interprete del ruolo dell'araldo. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1991, ha studiato al Conservatorio di Padova e nel 1994 è stato fra i vincitori del Concorso Brogi di Firenze. Come interprete solista ha debuttato i ruoli di Argante in *Rinaldo* di Händel, Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi, Tobia Mill nella *Cambiale di matrimonio* e Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini, Dulcamara nell'*Elisir d'amore* e Don Pasquale nell'opera omonima di Donizetti. Al Teatro La Fenice ha ricoperto ruoli solistici nella *Vedova scaltra* e in *Thaïs*.

LEAH CROCETTO

Soprano, interprete del ruolo di Desdemona che affronta per la prima volta e con cui debutta in Italia. Nata a Spartanburg in South Carolina e cresciuta ad Adrian in Michigan, ha studiato musica e teatro alla Sienna Heights University e al Moody Bible College. Vincitrice della José Iturbi International Music Competition 2009 (primo premio, premio del pubblico e Spanish Prize) e delle Metropolitan Opera National Council Auditions 2010, ha rappresentato gli Stati Uniti al concorso BBC Cardiff Singer of the World 2011 dove è stata finalista nella Song Competition. Dal 2009 al 2011 è stata Adler Fellow della San Francisco Opera, dove ha cantato in produzioni di *Aida*, *Suor Angelica* e *Cyrano de Bergerac* di Alfano, e nell'aprile 2011 ha debuttato in Europa come Leonora nel *Trovatore* all'Opéra National de Bordeaux. Ha cantato la *Messa da Requiem* di Verdi con la Los Angeles Philharmonic diretta da Gustavo Dudamel, il *Gloria* di Poulenc con i Berliner Philharmoniker diretti da Nicola Luisotti e la Nona Sinfonia di Beethoven con la Boston Symphony, la Philadelphia Orchestra e la Los Angeles Philharmonic. Nella stagione 2011-

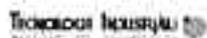
2012 è stata Liù in *Turandot* alla San Francisco Opera e Anna in *Maometto II* di Rossini alla Santa Fe Opera.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Desdemona. Erede della migliore tradizione vocale italiana, ha iniziato gli studi con Aldo Protti e si è perfezionata con Leone Magiera. Vincitrice della Luciano Pavarotti Competition 1992, ha debuttato diciannovenne nel ruolo della protagonista in *Alice* di Giampaolo Testoni al Teatro Massimo di Palermo. Dopo le prime scritte in ruoli del repertorio barocco, ha iniziato una carriera in continua ascesa in cui si sono rivelati di particolare importanza, per la notorietà internazionale, i ruoli mozartiani: Susanna e la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Vitellia nella *Clemenza di Tito*, Fiordiligi in *Così fan tutte*, Pamina nella *Zauberflöte*, Elettra e Ilia in *Idomeneo*, Donna Elvira e in particolare Donna Anna in *Don Giovanni*, ruolo che le ha dato l'opportunità di collaborare con Claudio Abbado e Peter Brook. I debutti verdiani, Alice in *Falstaff*, Desdemona in *Otello*, *Messa da Requiem*, Amelia in *Simon Boccanegra* e Violetta nella *Traviata*, le hanno aperto nuovi orizzonti nel campo del repertorio romantico, portandola ad affrontare lavori di Bellini (*Norma*), Donizetti (*Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*), Puccini (*La bohème*), Bizet (*Carmen*), Gounod (*Faust*), Marschner (*Der Vampyr*). Ha inoltre affrontato i ruoli di Cleopatra in *Giulio Cesare* di Händel e Anne in *The Rake's Progress* di Stravinskij. Si è esibita nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Bari, Macerata, Ancona) ed europei (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Claudio e Roberto Abbado, Tate, Harding, Plasson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti, Mariotti.

ELISABETTA MARTORANA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Emilia. Nata in Sicilia, vi inizia lo studio del pianoforte e della danza classica. Intraprende quindi lo studio del canto al Conservatorio di Caltanissetta e poi a Roma con Iolanda Magnoni ed Egisto Macchi. Si perfeziona con Arrigo Pola, Paolo Washington, Raina Kabaivanska e Sherman Lowe e frequenta l'Accademia Lirica Mantovana di Katia Ricciarelli e l'Accademia di Osimo di Sergio Segalini. Affinatasi scenicamente in alcuni laboratori teatrali, fra cui uno con Lucia Poli, si segnala ai concorsi As.Li.Co, Belli di Spoleto e Adami Corradetti di Padova e vince il Concorso Velluti. Debutta a Bari nella *Bohème*, opera che interpreta subito dopo alla Fenice diretta da Viotti. Spazia dal repertorio mozartiano (*Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*) a quello ottocentesco (*Nabucco*, *Aida*, *Werther*, *Parsifal*), dal verismo (*Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*) al Novecento storico (Rosaura nella *Vedova scaltra* di Wolf-Ferrari, *Scuola di guida* e *Rabelaisiana* di Rota), fino all'operetta (*Die lustige Witwe*). È stata ospite di teatri quali Regio di Torino, Massimo di Palermo, Filarmonico di Verona, Comunale di Bologna, Bregenzer Festspiele. Ha collaborato con direttori quali Chung, Maazel, Guingal, Viotti, Bartoletti, Benini, Martin, Arrivabeni, Rizzi, Ötvos, Aprea, Manacorda, e registi quali Pizzi, Carsen, Krief, Sepe, Marini, Olmi, Krämer, Vick, Michieletto. Ha recentemente debuttato il ruolo di Carmen.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz <i>direttore principale</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>
Marco Paladin ◊ <i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Alberto Boischio ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Laura Colonnello ◊ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>
		Gabriella Zen ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Enrico Balboni Δ ◊ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Pietro Bernardin ◊ Costantin Beschieru ◊	Viole Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Enrico Carraro • ◊ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua	Serena Basandella ◊ Fabio Caggiula ◊ Angelo Cavallo ◊ Matteo Cogoni ◊ Erika Ferroni ◊ Mario Gigliotti ◊
Violini secondi Alessandro Cappelletto • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Suela Piciri Elizaveta Rotari Aldo Telesca Johanna Verheijen <i>nnp*</i>	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Francesco Ferrarini • ◊ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Enrico Ferri ◊	Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi	Tromboni Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • Federico Garato Giancarlo Bruno ◊ Alessio Savio ◊
	Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratisoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	Corno inglese Renato Nason	Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini
	Ottavino Franco Massaglia	Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari	Tube Alessandro Ballarin Davide Viada ◊
		Clarinetto basso Salvatore Passalacqua	Timpani Dimitri Fiorin • Marco Odoni • ◊
		Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso	Percussioni Claudio Cavallini Gottardo Paganin Roger Catino ◊ Alberto Lionetti ◊ Cristiano Torresan ◊
		Controfagotti Fabio Grandesso	Pianoforte Carlo Rebeschini •
		Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga	Arpa Nabila Chajai • ◊
		Trombe Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Fabio Codeluppi • ◊ Mirko Bellucco Eleonora Zanella	Mandolini Emanuele Buzi ◊ Valdimiro Buzi ◊
			Chitarre Marco Nicolè ◊ Flavio D'Ambrà ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Elena Bazzo ◇
Elisa Bonora ◇
Caterina Casale ◇
Alessandra Giudici ◇
Carlotta Gomiero ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇
Francesca Moretti ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Simona Forni ◇
Eleonora Marzaro ◇
Alessandra Vavasori ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giuseppe Baglieri ◇
Giovanni Deriu ◇
Safa Korkmaz ◇
Eugenio Masino ◇
Andrea Antonio Siragusa ◇
Enrico Zagni ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Antonio Corsano ◇
Francesco De Poli ◇
Emiliano Esposito ◇
Mirko Quarello ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Gianni Pilon
Alessia Libettoni ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile

Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore

Marina Dorigo
Franco Rossi ◊
consulente scientifico

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊
Tiziana Paggiaro ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Roberto Urdich
Nicola Zennaro

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Anna Migliavacca
Monica Fracassetti ◇

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile

Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliccioli ◇

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Lucas Christ ◇

Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello	Sara Valentina Bresciani		Tebe Amici
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Cristiano Faè	<i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo	Stefano Faggian	Salvatore De Vero		Emma Bevilacqua
Michele Arzenton	Andrea Benetello	Tullio Tombolani	Vittorio Garbin		Luigina Monaldini
Roberto Cordella	Marco Covelli	Marco Zen	Romeo Gava		Valeria Boscolo ◇
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Federico Geatti	Giuseppe Bottega ◇	Dario Piovan		Stefania Mercanzin ◇
Dario De Bernardin	Roberto Nardo		Paola Ganeo ◇		Paola Milani
Roberto Gallo	Maurizio Nava		Roberto Pirrò ◇		<i>addetta calzoleria</i>
Michele Gasparini	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Carlo Melchiori	Teodoro Valle				
Francesco Nascimben	Giancarlo Vianello				
Francesco Padovan	Massimo Vianello				
Claudio Rosan	Roberto Vianello				
Stefano Rosan	Alessandro Diomede ◇				
Paolo Rosso	Luca Seno ◇				
Massimo Senis	Michele Voltan ◇				
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Vitaliano Bonicelli ◇					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Otello Gregory Kunde / Walter
Fraccaro

Jago Lucio Gallo / Dimitri Platanius

Desdemona Leah Crocetto / Carmela
Remigio

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con la
Fondazione Arena di Verona nel
bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

Re Marke Attila Jun

Isolde Brigitte Pinter

Kurwenal Richard Paul Fink

Brangäne Tuija Knihtilä

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Paul Curran**

scene e costumi **Robert Innes**

Hopkins

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice nel bicentenario della nascita di
Richard Wagner

spettacolo sostenuto dal Freundeskreis des
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballiett

(Balletto Nazionale Estone)

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi **Tom Boyd**

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Mihhail Gerts**

Teatro La Fenice

18 / 20 / 22 / 24 / 26 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategui

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Gabriele Lavia**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Andrea Viotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con il Teatro di
San Carlo di Napoli nel bicentenario della
nascita di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 / 9 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Maxim Mironov

Bartolo Omar Montanari

Rosina Chiara Amarù

Figaro Vincenzo Taormina

Basilio Luca Dall'Amico

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17 / 19 /
20 febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Aquiles Machado

Marcello Simone Piazzola / Julian Kim

Mimi Maria Agresta / Jessica Nuccio

Musetta Ekaterina Bakanova /

Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos

(L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Emilia Marty Ángeles Blancas Gulin

Albert Gregor Ladislav Elgr

Jaroslav Prus Martin Bárta

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia **Robert Carsen**

scene **Radu Boruzescu**

costumi **Miruna Boruzescu**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Opéra National du Rhin di Strasburgo e Staatstheater di Norimberga

Teatro Malibrán

16 / 20 / 22 / 24 / 28 marzo

12 / 14 / 16 / 17 aprile 2013

**La cambiale
di matrimonio**

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Tobia Mill Omar Montanari

Fanni Marina Bucciarelli

Edoardo Milfort Giorgio Misseri

Slook Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Enzo Dara**

scene e costumi

**Scuola di Scenografia
dell'Accademia di Belle Arti
di Venezia**

**Orchestra del Teatro La Fenice
Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello
di Venezia (12 / 14 / 16 / 17 aprile)**

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del progetto
Atelier della Fenice al Teatro Malibrán

Teatro La Fenice

30 aprile – 28 maggio 2013

Progetto Mozart

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28
maggio 2013

Don Giovanni

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Simone Alberghini /

Alessio Arduini / Markus Werba

Donna Anna Carmela Remigio / *Maria Bengtsson*

Don Ottavio Marlin Miller

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Nicola Ulivieri

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 maggio 2013

Le nozze di Figaro

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Il conte di Almaviva Simone Alberghini

La contessa di Almaviva Marita Solberg

Susanna Rosa Feola

Figaro Vito Priante

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 maggio 2013

Così fan tutte

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson

Dorabella Josè Maria Lo Monaco

Guglielmo Alessio Arduini

Despina Caterina Di Tonno

Don Alfonso Luca Tittoto

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza / *Svetlana Kasyan*

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotategui / *Giuseppe Varano*

Sharpless Vladimir Stoyanov / *Elia Fabbian*

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

scene e costumi **Mariko Mori**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con la Biennale di Venezia, evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte

spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Cortile di Palazzo Ducale
10 / 14 / 17 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-W hun Chung

regia

Francesco Micheli

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto
1 / 3 / 6 / 7 / 8 / 17 / 19 / 21 / 24 / 25 /
27 / 28 settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Ekaterina Bakanova /
Jessica Nuccio / Elena Monti

Alfredo Germont Piero Pretti / Shalva
Mukeria

Giorgio Germont Dimitri Platanias /
Simone Piazzola

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 18 / 20 / 22 / 29 settembre
16 / 18 / 26 ottobre 2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José Stefano Secco / Luca Lombardo

Escamillo Alexander Vinogradov

Micaëla Ekaterina Bakanova

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercè Paloma**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre del Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran

2 / 4 / 5 / 8 / 10 ottobre 2013

Aspern

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione a Venezia

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia, scene e costumi **Facoltà di
Design e Arti IUAV di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 57. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea

Teatro La Fenice

12 / 17 / 20 / 24 / 27 / 29 / 31 ottobre
2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Fiorenza Cedolins /
Svetlana Kasyan

F. B. Pinkerton Andeka Gorrotategui /
Giuseppe Varano

Sharpless Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

scene e costumi **Mariko Mori**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La
Fenice in collaborazione con la Biennale di
Venezia, evento speciale della 55.
Esposizione Internazionale d'Arte
spettacolo sostenuto dal Circolo La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 19 / 25 / 30 ottobre 2013

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina Irina Dubrovskaya

Nemorino Shi Yijie

Belcore Marco Filippo Romano

Il dottor Dulcamara Elia Fabbian

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Gianmaurizio**

Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

22 / 24 / 26 / 28 / 30 novembre
3 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt

Vasco de Gama Gregory Kunde

Sélika Veronica Simeoni

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'č Čajkovskij** e

Aleksandr Sitkovskij

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Eifman Ballet di San Pietroburgo

scene **Zinovy Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 gennaio 2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst Herrmann**

scene e costumi **Karl-Ernst
Herrmann**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 19 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**

Figaro **Julian Kim**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 febbraio
1 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Lirico Veneto

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro Malibran

27 / 29 marzo
2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers (Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**
regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

Teatro La Fenice

28 / 30 marzo
1 / 3 / 5 aprile 2014

Il trionfo del tempo e del disinganno

musica di **Georg Friedrich Händel**
regia **Calixto Bieito**
scene **Susanne Gschwender**
costumi **Anna Eiermann**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Staatstheater Stuttgart

Teatro La Fenice

19 aprile – 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile
3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile
2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio
1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**
maestro concertatore e direttore
Omer Meir Wellber
scene e costumi **Mariko Mori**
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31
maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
Mario Cavaradossi **Francesco Meli**
maestro concertatore e direttore
Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress (La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**
personaggi e interpreti principali
Nick Shadow **Alex Esposito**
maestro concertatore e direttore
Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

Cortile di Palazzo Ducale
12 / 15 / 18 luglio 2014

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**
regia **Francesco Micheli**
scene **Edoardo Sanchi**
costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito del festival «Lo spirito della
musica di Venezia»

PROGETTO PUCCINI

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 agosto

4 / 6 / 10 / 17 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 9 / 14 / 20 / 24 / 26 / 28 settembre
2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Manrico **Francesco Meli / Stuart Neill**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in
coproduzione con la Fondazione Teatro
Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di**

**scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

progetto Atelier Malibrán

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni **Alessio Arduini**

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

31 ottobre

2 / 4 / 6 / 8 novembre 2014

Titolo contemporaneo

da definire

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice in collaborazione con la Biennale
di Venezia nell'ambito del 58. Festival
Internazionale di Musica Contemporanea



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro La Fenice

5 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
7 ottobre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte
per piccola orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per pianoforte e orchestra
in re minore KV 466

pianoforte **Leonardo Pierdomenico**
vincitore del Premio Venezia 2011

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74
Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 ottobre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Yuri Temirkanov

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Suite dal balletto *Lo schiaccianoci*

Modest Musorgskij

Quadri di un'esposizione
trascrizione per orchestra di Maurice Ravel

Orchestra dell'Accademia

Teatro alla Scala

Teatro La Fenice

7 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 2 in do minore op. 17
Piccola Russia

Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13
Sogni d'inverno

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

13 dicembre 2012 ore 20.00 solo per
invito

14 dicembre 2012 ore 20.00 turno S
direttore

Stefano Montanari

musiche dal repertorio marciano

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco

Teatro La Fenice

22 febbraio 2013 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201
Sinfonia concertante per fiati
e orchestra in mi bemolle maggiore
KV Anh. I, 9

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 5 in mi minore op. 64

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

1 marzo 2013 ore 20.00 turno S
2 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Gianluca Cascioli

Trasfigurazione
composizione vincitrice del I Concorso
Francesco Agnello

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò per
violoncello e orchestra in la maggiore
op. 33

Sinfonia n. 3 in re maggiore op. 29
Polacca

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 marzo 2013 ore 20.00 turno S
24 marzo 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Gabriele Ferro

Edoardo Micheli

Nuova commissione nell'ambito
del progetto Nuova musica alla Fenice

Igor Stravinskij

Pulcinella, suite per orchestra da
camera

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 1 in re maggiore op. 25
Classica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

26 aprile 2013 ore 20.00 turno S
28 aprile 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Claudio Scimone

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Concerto per fagotto e orchestra in si
bemolle maggiore KV 191

Sinfonia n. 35 in re maggiore KV 385
Haffner

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2012-2013

Teatro Malibran

8 maggio 2013 ore 20.00 turno S

9 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Stefano Montanari

Federico Costanza

Nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per flauto, arpa e orchestra in do maggiore KV 299

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16 maggio 2013 ore 20.00 turno S

17 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Rinaldo Alessandrini

Stefano Alessandretti

Nuova commissione nell'ambito del progetto Nuova musica alla Fenice

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto per corno e orchestra n. 3 in mi bemolle maggiore KV 447

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore KV 543

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 maggio 2013 ore 20.00 turno S

26 maggio 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Rinaldo Alessandrini

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento per archi n. 1 in re maggiore KV 136

Concerto per pianoforte e orchestra

pianoforte Vincitore del Premio Venezia 2012

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551

Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 maggio 2013 ore 20.00 f.a.

direttore

Christian Thielemann

Richard Wagner

Der fliegende Holländer: Overture

Eine Faust-Ouvertüre WWV 59

Rienzi: «Allmächtiger Vater»

Rienzi: Overture

Lohengrin: Preludio

Lohengrin: «In fernem Land»

Hans Werner Henze

Isoldes Tod per orchestra
commissione del Festival di Pasqua di Salisburgo e della Staatskapelle di Dresda per i 200 anni dalla nascita di Richard Wagner (22 maggio 1813)

prima esecuzione italiana

Richard Wagner

Tannhäuser: «Inbrunst im Herzen»

Tannhäuser: Overture

tenore Johan Botha

Sächsische Staatskapelle Dresden

Teatro La Fenice

1 giugno 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Dmitrij Kitajenko

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Concerto per violino e orchestra in re maggiore op. 35

Igor Stravinskij

Le sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 giugno 2013 ore 20.00 turno S

8 giugno 2013 ore 20.00 f.a.*

direttore

Diego Matheuz

Sergej Prokof'ev

Marcia in si bemolle maggiore op. 99

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Serenata per archi in do maggiore op. 48

Sinfonia n. 4 in fa minore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

* *in collaborazione con gli Amici della Musica di Mestre*

Cortile di Palazzo Ducale

19 luglio 2013 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Giuseppe Verdi

Messa da Requiem per soli, coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

concerto proposto nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia» nel bicentenario della nascita di Giuseppe Verdi



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

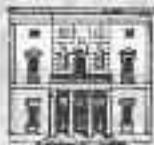
Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

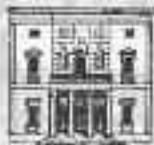
Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 1, 176 pp. ess. mus.: saggi di Luca Fontana, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

VINCENZO BELLINI, *La sonnambula*, 2, 150 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

THOMAS ADÈS, *Powder Her Face*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Daniela Tortora, Philip Hensher, Valentina Brunetti, Emanuele Bonomi

GEORGES BIZET, *Carmen*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013
a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Tarcisio Balbo, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di novembre 2012

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Jas Gawronski

Vittorio Radice

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrofenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNI DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Pave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SPINOLI TRADIZIONE
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com

Il futuro
si costruisce
sui valori del
passato

Palazzo Thiene, Vicenza
Andrea Palladio (XVI sec.)
Sede storica della
Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia