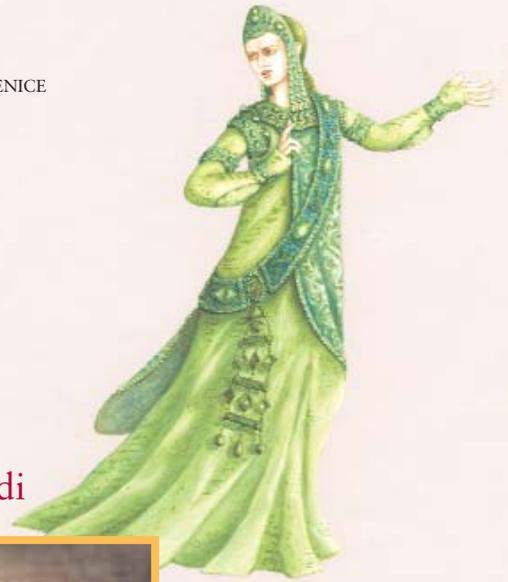
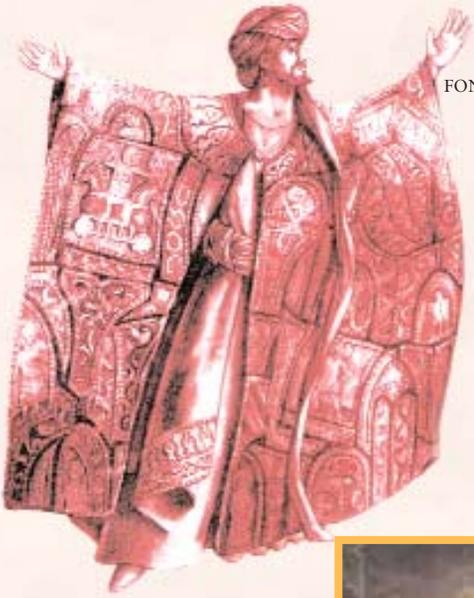




FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Giuseppe Verdi



Otello



Consiglio di Amministrazione

presidente

Paolo Costa

consiglieri

Giancarlo Galan

Pierdomenico Gallo

Alfonso Malaguti

Angelo Montanaro

Armando Peres

Giorgio Pressburger

Giampaolo Vianello

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore musicale

Marcello Viotti

Collegio Revisori dei Conti

presidente

Angelo Di Mico

Adriano Olivetti

Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Otello

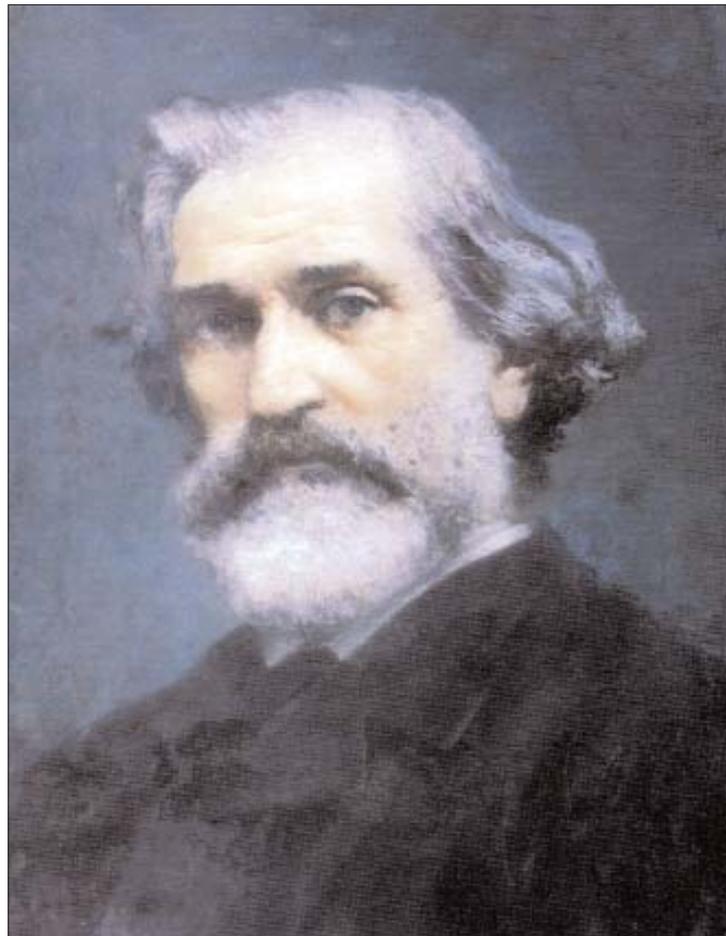
Otello

dramma lirico in quattro atti di
Arrigo Boito

musica di
Giuseppe Verdi

PalaFenice

martedì 26 marzo 2002 ore 20.00 turno A
mercoledì 27 marzo 2002 ore 20.00 turno D
giovedì 28 marzo 2002 ore 17.30 turno C
sabato 30 marzo 2002 ore 15.30 turno B
martedì 2 aprile 2002 ore 20.00 fuori abb.
mercoledì 3 aprile 2002 ore 20.00 turno E
giovedì 4 aprile 2002 ore 20.00 fuori abb.



Francesco Paolo Michetti (1851-1929). *Ritratto di Giuseppe Verdi*.
Pastello su cartone, 1887 (Busseto, collezione Stefanini).

Sommario

7

La locandina

11

Il libretto in *facsimile* della prima assoluta

93

Otello in breve
a cura di Gianni Ruffin

97

Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

113

Struttura musicale dell'opera
a cura di Carlida Steffan

119

Guido Paduano
Otello

127

Anselm Gerhard
Verdi, Wagner e la «prosa musicale»

149

Marco Marica
La 'diversità' come fonte d'ispirazione artistica

169

Giovan Battista Giraldi Cinzio
Hecatommithi, ovvero cento novelle Deca terza, Novella VII

178

Otello dall'Archivio storico della Fenice

185

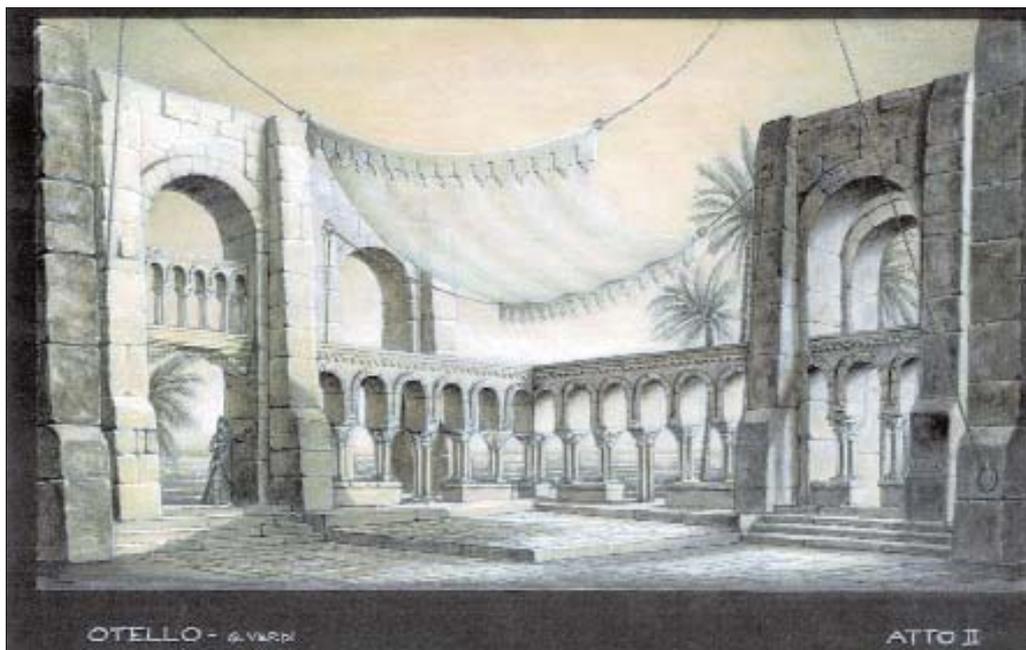
Giuseppe Verdi
a cura di Mirko Schipilliti

193

Marco Marica
Bibliografia

201

Biografie
a cura di Pierangelo Conte



Mauro Carosi. Bozzetti per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

La locandina

Otello

dramma lirico in quattro atti di

Arrigo Boito

musica di

Giuseppe Verdi

Edizioni Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti principali

Otello Vladimir Galouzine (26-28-30/3, 3/4)
Gabriel Sadé (27/3, 2-4/4)
Desdemona Dimitra Theodossiou (26-28-30/3, 3/4)
Tamar Iveri (27/3, 2-4/4)
Jago Renato Bruson (26-28-30/3, 3/4)
Ambrogio Maestri (27/3, 2-4/4)
Cassio Rogelio Marin
Roderigo Alessandro Cosentino
Lodovico Francesco Palmieri
Montano Carlo Di Cristoforo
Araldo Paolo Drigo
Emilia Gisella Pasino

maestro concertatore e direttore

Marcello Viotti

Giuseppe Marotta (4/4)

regia

Alberto Fassini

scene

Mauro Carosi

costumi

Odette Nicoletti

regista assistente

Joseph Franconi Lee

movimenti coreografici

Marta Ferri

light designer

Fabio Baretin

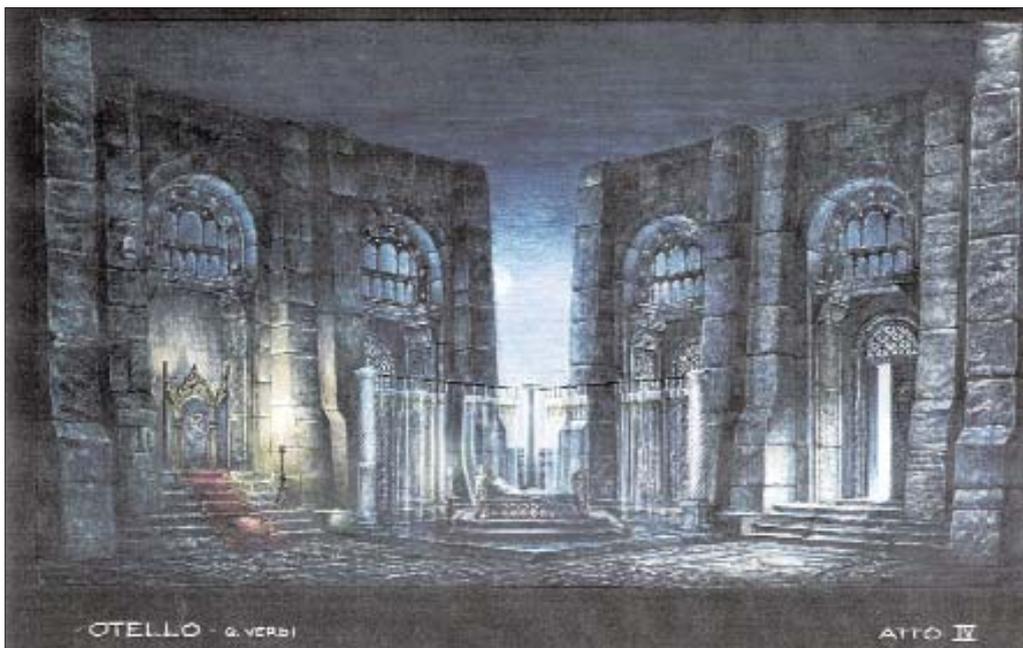
Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Guillaume Tourniaire

Piccoli Cantori Veneziani *di* Mara Bortolato

allestimento del Teatro San Carlo di Napoli

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>altro maestro del coro</i>	Alberto Malazzi
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Raffaele Centurioni
<i>maestro alle luci</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente costumista</i>	Mariano Tufano
<i>assistente collaboratore ai costumi</i>	Concetta Iannelli
<i>capo macchinista</i>	Valter Marcanzin
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Maria Tramarollo
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>capogruppo figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Spazio Scenico (Roma) Tavagna Realizzazioni Scenografiche (Treviso)
<i>costumi</i>	Sartoria Costumi D'Arte Peruzzi (Roma)
<i>accessori</i>	Bruno Pieroni (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>attrezzeria</i>	Rancati (Milano-Guidonia)
<i>parrucche</i>	Rocchetti Carboni (Roma)



Mauro Carosi. Bozzetti per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.



Carlo Felice Biscarra. Arrigo Boito. Litografia, 1875 circa (Torino, collezione privata).

OTELLO

DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI

VERSO DI

ARRIGO BOITTO

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI



TEATRO ALLA SCALA

CARNEVALE-QUARESIMA 1886-87

IMPRESA PRATELLI CORI & C.



TITO DI GIO. RICORDI

— MILANO —

ROMA — NAPOLI — FIRENZE — LONDRA

PARIGI V. Dentilly & C.

LISBONA: J. C. Martins. — PETERSBURGO: M. Bernard.

NEW-YORK: G. Schirmer. — BERLINO: E. Bote & C. Bock.

LAVIA: F. Hofmeister. — BARRILETTA: J. Ferrer de Climent.

— Proprietà dell'Editore per tutti i paesi.

Deposito. — Ent. Sta. Hall.

Riservati tutti i diritti di stampa, copie, esecuzioni, rappresentazioni,
traduzioni, riduzioni, ecc., ecc.

— —

TITO DI GIO. RICORDI, editore di musica in Milano, ha acquistato la proprietà esclusiva del diritto di stampa e vendita del presente melodramma, e a termini della legge sui diritti d'autori, diffida qualsiasi editore o libraio, o rivenditore, di astenersi tanto dal ristampare il melodramma stesso, sia nella sua integrità, sia in forma di riassunto o di descrizione, ecc., quanto dal vendere copie di edizioni comunque contraffatte, riservandosi ogni più lata azione a tutela della sua proprietà.

PERSONAGGI



OTELLO , moro, generale dell'Armata Veneta ...	TAMAGNO FRANCESCO
JAGO , alfiere	MAURIL VITTORIO
CASSIO , capo di squadra.	PAROLI GIOVANNI
RODERIGO , gentiluomo Veneziano	FORNARI VINCENZO
LODOVICO , ambasciatore della Repubblica Veneta.	NAVARRINI FRANCESCO
MONTANO , predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro.	TIMONTA NAPOLEONE
UN ARALDO	LAGUMARINO ANGILO
DESDEMONA , moglie d'Otello	PANTATRONI ROMILDA
EMILIA , moglie di Jago.	PETROVICH GINEVRA

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, comm. *Franco Facio*
 Sostituto, cav. *Coronaro Gaetano*
 Maestro direttore dei Corsi, cav. *Casati Giuseppe*
 Sostituto, *Galli Remigio*
 Primo Violino solista, *De-Angelis Gerolamo* - Sostituto, *Tatti Riccardo*
 Primo dei secondi Violini, *Del Longo Edoardo*
 Primo Violino e direttore d'Orchestra pel Ballo, *Venanzì Angelo*
 Primo Violino di spalla e Sostituto pel Ballo, *Tatti Riccardo*
 Prima Viola per l'Opera, *Calzolari 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, *Jennicky Giovanni*
 Primo Contrabasso pel Ballo, *Motelli Nestore*
 Primo Flauto per l'Opera, *Zamperoni Antonio* - pel Ballo, *Carcano Davide*
 Primo Ottavino, *Baccalari Giuseppe*
 Primo Oboe per l'Opera, *Carcano Angelo* - pel Ballo, *Pozzali Timistocle*
 Primo Clarinetto per l'Opera, cav. *Orsi Romeo* - pel Ballo, *Maldura Luigi*
 Primo Fagotto per l'Opera, *Torriani Antonio* - pel Ballo, *Borghetti Giuseppe*
 Prima Cornetta dell'Opera e del Ballo, *Porcedda Ifigio*
 Primo Corno per l'Opera, *Pozzoni Paolo* - pel Ballo, *Mariani Giuseppe*
 Prima Tromba per l'Opera, *Falda Gaetano* - pel Ballo, *Borroni Luigi*
 Primo Trombone per l'Opera, *Nevi Pio* - pel Ballo, *Comazzi Federico*
 Bombardone, *Forla Natale*
 Prima Arpa, *Sarmani-Morelli Carlotta*
 Prima Arpa del Ballo e Seconda per l'Opera, *Pavani Ester*
 Gran Cassa e Piatti, *Vanelli Giuseppe* e *Borioli Carlo*
 Timpani, *Cavosi Luigi* - Organo e Fisarmonica, *Galli Remigio*
 Ispettore per le Opere, *Archini Gaetano*
 Maestro direttore del Corpo di Musica Municipale, *Guarneri Andrea*
 Ispettore pel Ballo, *Adami Teobaldo*
 Scenografi, *Zuccarelli Giovanni*
 e *Ferrario cav. Carlo* (per la sola Opera *Otello*)
 Direttore ed inventore del Macchinismo, *Caprara Luigi*
 Vestiaria proprietario, *Fredi Vicinelli*
 Attrezzista proprietario, *Rumali e Comp.*
 Fornitori della Luce Elettrica, *Società Edison*
 Fornitori proprietari dei Pianoforti, *Ricordi e Fazi*
 Parrucchiere, *Venegoni Eugenio* - Gioielliere, *Corbella Adella*
 Fiorista e Piumista, *Robba Eugenia*
 Calzolaia, *Maueroffer Rosa e Figlia*
 Fornitori degli istrumenti, cav. *Pelitti Giuseppe* e *Ditta Maino e Orsi*
 Tappeziere, *Ditta Serafino Guerra*

ATTO PRIMO



ATTO PRIMO

L'ESTERNO DEL CASTELLO.

Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare.
È sera. Lampi, tuoni, uragano.

SCENA PRIMA.

Jago, Roderigo, Cassio, Montano, *più tardi* Otello.
Cipriotti e Soldati veneti.

ALCUNI DEL CORO

Una vela!

ALTRI DEL CORO

Una vela!

IL PRIMO GRUPPO

Un vessillo!

IL SECONDO GRUPPO

Un vessillo!

MONTANO

È l'alato Leon!

CASSIO

Or la folgor lo svela.

ALTRI *che sopraggiungono*

Uno squillo!

* * * * *

ALTRI *che sopraggiungono*

Uno squillo!

TUTTI

Ha tuonato il cannon.

CASSIO

È la nave del Duce.

MONTANO

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 cicco 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 fantasma,
I titanici oricalchi squillano nel ciel.

(entrano dal fondo molte donne del popolo)

TUTTI

(con gesti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spaldo)

Dio, fulgor della bufera!
Dio, sorriso della duna!
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.

ATTO PRIMO

9

JAGO
È infranto l'artimon!

RODERIGO
Il rostro piomba
Su quello scoglio!

CORO
Aita! aita!

JAGO
(a parte)
(L' alvo
Frenetico del mar sia la sua tomba!)

CORO
È salvo! salvo!

VOCI INTERNE
Gittate i palischermi!
Mano alle funi! Fermi!

PRIMA PARTE 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 musulmano
Sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l'attui lo vinse l'uragano.

TUTTI
Evviva Otello! - Vittoria! vittoria!!
(Otello entra nella rizza, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati)



CORO

Vittoria! Sterminio!
Dispersi, distrutti,
Sepolti nell'orrido
Tumulto piombâr.
Avranno per *requie*
La sferza dei fiutti,
La ridda dei turbini,
L'abisso del mar.

CORO

Si calma la bufera.

JAGO

(in disparte a Roderigo)

Roderigo,

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 casacca di legno: 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, nè in più forte ambascia
Soccorrerti potrei. Se un fragil voto
Di femmina non è tropp'arduo nodo
Pel genio mio nè per l'inferno, giuro
Che quella donna sarà tua. M'ascolta,
Bencl'io finga d'amarlo, odio quel Moro...



(Entra Cassio: poi s'unisce a un circolo di soldati)

(Jago sempre in disparte a Rodrigo)

... 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;
Tal fu il voler d'Otello, ed io rimango
Di sua Moresca signoria l'alfiere!

(dalla casata incrocicchiano ad alcuni dei giohi di fuoco sempre più denso)

Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
Così è pur certo 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'attoltono intorno alla tavola della taverna)

CORO

(mentre dura il canto intorno al fuoco di gioia, i tavernieri appendono al pergolato dell'osteria delle lanterne vesuviane a vari colori che illuminano giumente la scena. I soldati si sciamano adunati intorno alla tavola, parte seduti, parte in piedi, circolando e bevendo)

Fuoco di gioia! - l'ilare vampa
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.

Ardè la palma - col sicomoro,
Canta la sposa - col suo fedel,
Sull'aurea fiamma - sul gaio 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, Rodrigo, 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,
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 devi. Alle nozze d' Otello
È Desdemona!

TUTTI
(tranne Roderigo)
Evviva!

CASSIO
(alzando il bicchiere e bevendo un poco)
Essa infiora
Questo lido.

JAGO
(annunzia a Roderigo)
(Lo ascolta.)

CASSIO
Col vago
Suo raggiar chiama i cuori a raccolta.



RODERIGO

Pur modesta essa è tanto.

CASSIO

Canterai le sue lodi! Tu, Jago,

JAGO

(a Rodrigo)

(Lo ascolta.)

(fissa a Cassio)

Io non sono che un critico.

CASSIO

D'ogni lode è più bella. Ed ella

JAGO

(come sopra, a Rodrigo, a parte)

Da quel Cassio. (Ti guarda

RODERIGO

Che temi?

JAGO

(sempre più incalzante)

Ei favella
Già con troppo bollor, la gagliarda
Giovinetta lo sprona, è un asino
Seduttor che t'ingombra il cammino.
Bada...

RODERIGO

Ebben?

JAGO

Fallo ber.) S'ei s'inebbria è perduto!

(si levano)

Qua, ragazzi, del vino!

(Jago riempie tre bicchieri: uno per sé, uno per Rodrigo, uno per Cassio. I tavolieri circolano colle anfore)

(Jago a Cassio col bicchiere in mano: la folla gli si avvicina e lo guarda curiosamente)

Inaffia l'ugola!
Trinca, tracanna!
Prima che svampino
Canto e bicchier.

CASSIO

(a Jago, col bicchiere in mano)

Questa del pampino
Verace manna
Di vaghe annugola
Nebbie il pensier.

JAGO

(a tutti)

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me.

CORO

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beve con te.

JAGO

(piena a Rodrigo indicando Cassio)

(Un altro sorso
È brillo egli è.)

(ad alta voce)

Il mondo palpita
Quand' io son brillo!
Sfido l'ironico
Nume e il destin!

CASSIO

(bevendo ancora)

Come un armonico
L'auto oscillo;
La gioia scalpita
Sul mio cammin!

JAGO

(come sopra)

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me!

TUTTI

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beve con te!

JAGO

(a Rodrigo)

(Un altro sorso
Ed ebbro egli è.)

(ad alta voce)

Fuggan dal vivido
Nappo i codardi
Che in cor nascondono
Frodi e mister.

CASSIO

(alzando il bicchiere, al culmo dell'esultazione)

In fondo all' anima
Ciascun mi guardi!

(beve)

Non temo il ver...

(incollando)

Non temo il ver... - e bevo...

TUTTI

(tace)

Ah! Ah!

CASSIO

Del calice

Gli orli s' imporporino!...

JAGO

(*a Roderigo, in disparte mentre gli altri ridono di Cassio*)

(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!

RODERIGO

(*risoluto*)

Ed è ciò che mi spinge.)

MONTANO

(*entrando e rivolgendosi a Cassio*)

Capitano,
V'attende la fazione ai baluardi.

CASSIO

(*barcollando*)

Andiam!

MONTANO

Che vedo?!

JAGO

(*a Montano*)

(Ogni notte in tal guisa
Cassio preludia al sonno.

MONTANO

Otello il sappia.)

CASSIO

(*come sopra*)

Andiamo ai baluardi...

RODERIGO, *poi* TUTTI

Ah! ah!

CASSIO

Chi ride?



RODERIGO

(provocandolo)

Rido d' un ebro...

CASSIO

(svegliandosi contro Roderigo)

Bada alle tue spalle!

Furfante!

RODERIGO

(difendendosi)

Briaco ribaldo!

CASSIO

Marrano!

Nessun più ti salva.

MONTANO

(separandoli a forza e dirigendosi a Cassio)

Frenate la mano,

Messer, ve ne prego.

CASSIO

(a Montano)

Ti spacco il cervello

Se qui t' interponi.

MONTANO

Parole d' un ebro...

CASSIO

D' un ebro?!

(Cassio sguaina la spada. Montano s' arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla si ritira)

JAGO

(a parte a Roderigo, espulsamente)

(Va al porto, con quanta più possa

Ti resta, gridando: sommosa! sommosa!

Va! spargi il tumulto, l' orror. Le campane

Risonino a stormo.)

(Roderigo cade correndo)

(Jago si combatte con Cassio)

Fratelli! l' immane

Confitto cessate!

MOLTE DONNE DEL CORO

(fuggendo)

Fuggiam!

JAGO

Ciel! già gronda
Di sangue Montano! - Tenzon furibonda!

ALTRE DONNE

Fuggiam.

JAGO

Tregua!

TUTTI

Tregua!

DONNE

(fuggendo)

S' uccidono!

UOMINI

(al combattenti)

Pace!

JAGO

(agli uccisi)

Nessun più raffrena quell' ira pugnace!
Si gridi l' allarme! Satana li invade!!

VOCI

(in across e dentro)

All' armi!!

(cospone a crocchio)

TUTTI

Soccorso!!





SCENA II.

Otello, Jago, Cassio, Montàno, *Popolo, Soldati:*
più tardi Desdemona.

OTELLO

(*esguito da gesti con fiacole*)

Abbasso le spade!

(*Si combattono e' arrossano. 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 sbranarvi l'un l'altro?... Questo 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
Sinagato 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 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 Montano.

(Montano è accompagnato nel castello)

Al proprio tetto

Ritorni ognun.

(e tutti, imperiosamente)

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

(La scena si vanta)



SCENA III.

Otello e Desdemona.

OTELLO

Già nella notte densa
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:
Te ne rammenti!

Quando narravi l' esule tua vita
E i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
Ed io t'udia coll'anima rapita
In quei spaventati e coll'estasi in cor.

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

Ingentila 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.

OTELLO

Venga la morte! mi colga nell'estasi
Di quest'amplesso
Il momento supremo!

(il cielo si scura e s'oscurano)

Tale è il gaudio dell'anima che temo,
Temo che più non mi sarà concesso
Quest'attimo divino
Nell'ignoto avvenir del mio destino.

DESEMONA

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

OTELLO

A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.

DESEMONA

Amen risponda.

OTELLO

(appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)

Ah! la gioia m'innonda
Si fieramente... che ansante mi giaccio...
Un bacio...

DESEMONA

Otello!...

OTELLO

Un bacio... ancora un bacio.

(Essendo una pioggia del cielo stellato)

Già la pleiade ardente al mar discende.

DESEMONA

Tarda è la notte.

OTELLO

Vien... Venire splende.

(s'avviano abbracciati verso il castello).



ATTO SECONDO



ATTO SECONDO

UNA SALA TERRENA NEL CASTELLO.

Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.

SCENA PRIMA.

Jago al di qua del verone. Cassio al di là.

JAGO

NON ti cruciar. 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 ci 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 meriggiar fra quelle fronde
Colla consorte mia. Quiivi l'aspetta.
Or t'è aperta la via di salvezione;
Vanne.

(Cassio s'allontana)



SCENA II.

Jago solo.

(seguitato dall'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 occupato fra gli alberi)

- Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sè, e che nell'ira io nomo.
- Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
Vile son nato.
- Son scellerato
Perchè son uomo;
E sento il fango originario in me.
- Sì! questa è la mia fè!
- 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;
Lagrime, 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 varco di sinistra si vede passare nel giardino Desdemona con Emilia. Jago si abbuca al varco, al di là del quale si sarà appostato Cassio)

JAGO

(parlando a Cassio)

Eccola... - Cassio... a te... Questo è il momento.
 Ti scuoti... vien Desdemona.

(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 varco, osservando, ma un poco discosto)
 (si vedono ripassare nel giardino 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.
 Andiam...

(fa per avviarsi esplo al varco del lato destro, ma s' arresta arbitrariamente)

Ma il caso in mio favor s' adopra.
 Eccolo... al posto, all' opra.)

(si collora tremato al varco di sinistra, guardando finalmente verso il giardino, dove stanno Cassio e Desdemona)





SCENA III.

Jago e Otello.

JAGO

(stendendo di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato)
(negando di parlare (in sé))

Ciò m' accora...

OTELLO

Che parli?

JAGO

Nulla... voi qui? una vana
Voce m' uscì dal labbro...

OTELLO

Colui che s' allontana
Dalla mia sposa, è Cassio?

JAGO

(e l'uno e l'altro si staccano dal verone)

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 dì
Del vostro amor, Desdemona non conosceva?

OTELLO

SI.

Perchè fai tale inchiesta?

JAGO

Il mio pensiero è vago
D' ubbie, non di malizia.

OTELLO

Di' il tuo pensiero, Jago.

Vi confidaste a Cassio?

 JAGO

 OTELLO

 Spesso un mio dono o un cenno

 Portava alla mia sposa.

 JAGO

 Dassenno?

 OTELLO

 Sì, dassenno.

 Nol credi onesto?

 JAGO

 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, 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

 Danque 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!

ATTO SECONDO

37



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
Còhi del mar.
Vogliam Desdemona
Coi doni nostri
Come un' imagine
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,
Spargiamo al suol.
L'April circonda
La sposa bionda
D'un'etra rorida
Che vibra al Sol.

FANCIULLI e MARINAI

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.

DESEMONA

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

CORO

Vivi felice! Addio. Qui regna Amore.

(Attorna il Coro, Otello uscirà con Jago)

OTELLO

(Sovvenente (canto))

..... Quel canto mi conquide.
No, no, s'ella m'inganna, il ciel sè stesso irride!

JAGO

*(Beltà, letizia, in dolce inno concordi!
I vostri infrangerò soavi accordi.)*



SCENA IV.

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.

DESEMONA

D' un uom che geme sotto il tuo disdegno
La preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?

Cassio.

DESDEMONA

OTELO

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.

OTELO

Non ora.

DESDEMONA

Non oppormi il tuo diniego.
Gli perdona.

OTELO

Non ora,

DESDEMONA

Perchè torbida suona
La voce tua? qual pena t'addolora?

OTELO

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.

OTELO

(getta il fazzoletto a terra)
Non ho d'uopo di ciò.

DESDEMONA

Tu sei crucciato

Signor.

OTELO

(sopramente)
Mi lascia!

(timida raccoglie il fazzoletto dal suolo)

DESEMONA

Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato

Dammi la dolce e lieta

Parola del perdono.

La tua fanciulla io sono

Umile e mansueta;

Ma il labbro tuo sospira,

Hai l'occhio fiso al suol.

Guardami in volto e mira

Come favella amore.

Vien ch'io t'allieti il core,

Ch'io ti lenisca il duol.

OTELLO

(a parte)

(Forse perchè gli inganni

D'arguto amor non tendo,

Forse perchè discendo

Nella valle degli anni,

Forse perchè ho sul viso

Quest'atro tenebror,

Ella è perduta e irriso

Io sono e il cor m'infrango

E ruinar nel fango

Vedo il mio sogno d'ôr.)

JACO (a Emilia sottovoce)

(Quel vel mi'porgi

Ch'or hai raccolto.

EMILIA (sottovoce a Jago)

Qual frode scorgi?

Ti leggo in volto.

J. T'opponi a vòto

Quand'io comando.

E. Il tuo nefando

Livor m'è noto.

J. Sospetto insano!

E. Guardia fedel

È questa mano,

J. Dammi quel vell

(Jago afferra violentemente il braccio di Emilia)

J. Su te l'irosa

Mia man s'aggrava!

E. Son la tua sposa,

Non la tua schiava.

J. La schiava impura

Tu sei di Jago.

E. Ho il cor presago

D'una sventura.

J. Nè mi paventi?

E. Uomo crudel!

J. A me...

E. Che tenti?

J. A me quel vell!

(con un colpo di mano Jago ha carpito il fazzoletto ad Emilia)

J. (Già la mia brama

Conquido, ed ora

Su questa trama

Jago lavora!)

E. (Vincer gli artigli

Truci e codardi.

Dio dai perigli

Sempre ci guardi.)

ATTO SECONDO

35

~~~~~

OTELLO

Escite! - Solo vo' restar.

JAGO

(sottovoce ad Emilia che sta per uscire)

(lì giova

Tacere. Intendi?)

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



SCENA V.

Otello: Jago nel fondo.

OTELLO

(accasciato, su d' un scello)

Desdemona rea!

JAGO

(nel fondo guardando di nascosto il ferocetto, poi riprendendolo con cura nel giustacore)

(Con questi fili tramerò la prova  
Del peccato d' amor. Nella dimora  
Di Cassio ciò s' asconda.)

OTELLO

Atroce idea!

JAGO

(fra sé, fissato Otello)

(Il mio velen lavora.)

OTELLO

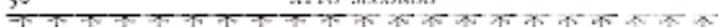
Rea contro me! - contro me!!!

JAGO

(Soffri e ruggi!)

OTELLO

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



JAGO

(dopo essersi portato accanto ad Otello - bonariamente)

Non pensateci più.

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,  
 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!  
 Clamori e canti di battaglia, addio!...  
 Della gloria d'Otello è questo il fin.

JAGO

Pace, signor.

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 staccandolo)

O sulla tua testa  
 S'accenda e precipiti il fulmine  
 Del mio spaventoso furor che si desta!

ATTO SECONDO

37

~~~~~

JAGO

(risoluto)

Divina grazia difendimi! - Il cielo
Vi protegga. Non son più vostro alfiere.
Voglio che il mondo testimon mi sia
Che l'onestà è periglio.

(lo per ostentare)

OTELLO

No... rimani.

Forse onesto tu sci.

JAGO

(sulla soglia fingendo d'ostentare)

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)

Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto.
Con interrotte voci tradia l'inimo incanto.

Le labbra lente, lente, movea, nell' abbandono
Del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
Desdemona suave! Il nostro amor s' asconda.
Cauti vegliamo! L' estasi del ciel tutto m' inonda.
Seguia più vago l' incubo blando; con molle angoscia,
L' interna imago quasi baciando, ei disse poscia:
Il rio destino impreco che al Moro ti donò.
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

OTELLO

Oh! mostruosa colpa!

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 sottil d' un velo?

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'inginocchiò)

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!

(levando la mano al cielo)

JAGO

(Otello fa per alzarsi, Jago lo trattiene inginocchiato e s'inginocchia anch'esso)

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 io sacro ardenti, core, braccio ed anima
 S'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!

JAGO e OTELLO

(Otello, alzando le mani al cielo come 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!



ATTO TERZO



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.

SCENA PRIMA.

Otello. Jago. L'Araldo.

ARALDO

(dal peristilio, a Otello che s'è con Jago nella sala)

A vedetta del porto ha segnalato
La veneta galca che a Cipro adduce
Gli ambasciatori.

OTELLO

(all'Araldo, facendogli cenno di allontanarsi)

Bene sta.

(l'Araldo esce)

OTELLO

(a Jago)

Continua.

JAGO

Qui trarrò Cassio e con astute inchieste
Lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto

(indicando il vaso 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 uscire, poi s'arresta e si ravvicina ad Otello)

Il fazzoletto...

OTELLO

Va! volentieri obliato l'avrei.

(Jago esce)



SCENA II.

Otello. Desdemona *dalla porta di sinistra.*

DESDEMONA

(ancora presso alla soglia)

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

OTELLO

(intanto incontro a Desdemona e prendendola la mano)

Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.
Caldo mador ne irroro 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 picciolletto artiglio.
Mollemente alla prece s' atteggia e al pio fervore...



DESDEMONA

Eppur con questa mano io v'ho donato il core.
Ma riparlâr vi debbo di Cassio.

OTELLO

Ancor l'ambascia
Del mio morbo m'assale; tu la fronte mi lascia.

DESDEMONA

(porgendogli un fazzoletto)

A te.

OTELLO

No; il fazzoletto voglio ch'io ti donai.

DESDEMONA

Non l'ho meco.

OTELLO

Desdemona, guai se lo perdi! guai!
Una possente maga ne ordia lo stame arcano:
Ivi è riposta l'alta malla d'un talismano.
Badal smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventurata!

DESDEMONA

Il vero parli?

OTELLO

Il vero parlo.

DESDEMONA

Mi fai paura!...

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,
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

Il fazzoletto!!!

DESDEMONA

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

OTELLO

Alza quegli occhi!

(prende il fazzoletto a forza sotto il mento e alla spalla e obbligarla a guardarlo)

DESDEMONA

Atroce idea!

OTELLO

Guardami in faccia!

Dimmi chi sei!

DESDEMONA

La sposa fedel d'Otello.

OTELLO

Giura!

Giura e ti dannà...



DESDEMONA

Otello fedel mi crede.

OTELLO

Impura

Ti credo.

DESDEMONA

Iddio m' aiuti!

OTELLO

Corri alla tua condanna,

Di' che sei casta.

DESDEMONA

(sussurando)

Casta... lo son...

OTELLO

Giura e ti dannaa!!!

DESDEMONA

Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo,
 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... lo 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.

OTELLO

S'or ti scorge il tuo demone un angelo ti crede
 E non t'afferra.

DESDEMONA

Vede l'Eterno la mia fede!

OTELLO

No! la vede l'inferno.

DESDEMONA

La tua giustizia impetro,

Sposo mio!

OTELLO

Ah! Desdemona! - Indietro! indietro! indietro!!

DESDEMONA

Tu pur piangi?!... e gemendo freni del cor lo schianto
E son io l'innocente cagion di tanto pianto!...
Qual è il mio fallo?

OTELLO

E il chiedi?... Il più nero delitto
Sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.

DESDEMONA

Alimè!

OTELLO

Che? non sei forse una vil cortigiana?

DESDEMONA

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

OTELLO

Che?...

DESDEMONA

Non son ciò che esprime quella parola orrenda,
(Otello 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 che è la sposa d'Otello.

(alla ultima parola, Otello che era sul limitare della porta di sinistra, sfiora con una
tolleranza del braccio, Desdemona ad uscire. — Poi ritorna verso il centro della scena
nel massimo grado dell'abbattimento)



SCENA III.

Otello.

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
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!



SCENA IV.

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!



O'TELLO

LÀ? Cielo! gioia!!

(poi con subito raccapriccio)

Orror! - Supplizi inmondi!!

JAGO

Ti frena! Ti nascondi.

(conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il vano del verone
come verso il fondo del peristilio dove incontra Cassio che c'è ad entrare)



SCENA V.

Otello nascosto. Jago e Cassio.

JAGO

Vieni; l'aula è deserta.
T' inoltra, 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.

O'TELLO

(nasconde)

(Ei la nomò.)

CASSIO

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

ATTO TERZO

51



JAGO
(gaiamente)

L'attendi; e intanto, giacchè 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
(con voce ansa)

Di Bianca.

OTELLO

(Sorridente!)

CASSIO

Baie!...

JAGO

Fessa t'avvince
Coi vaghi rai.

CASSIO

Rider mi fai.

JAGO

Ride chi vince.

CASSIO
(silenzioso)

In tai diside - per verità,
Vince chi ride - Ah! Ah!

JAGO
(come sopra)

Ah! Ah!

OTELLO

(L'empio trionfa, il suo scherno m'uccide;
Dio frèna 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 colto.
Sì, lo confesso.
M' odi...

JAGO

(assai sottovoce)

Sommesso
Parla. T' ascolto.

CASSIO

(assai sottovoce, mentre Jago lo conduce la porta più lontana da Otello)
(se sì, se no si senton le parole)

Jago, t' è nota
La mia dimora...

* * * * *

(le parole si perdono)

ATTO TERZO

53



OTELLO

(avvicinandosi un poco e cantatamente per udir ciò che dicono)

(Or gli racconta il modo,
Il luogo e l'ora...)

CASSIO

(concludendo il racconto sempre sottovoce)

.
Da mano ignota...

.
(Le parole si perdono ancora)

OTELLO

(Le parole non odo...
Lassò! udir le vorrei! Dove son giunto!!)

CASSIO

.
Un vel trapunto...

.
(come sopra)

JAGO

È strano! è strano!

OTELLO

(D' avvicinarsi Jago mi fa cenno.)

(passo passo con lente costole, 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 ed alta voce)

L'hai teco?

CASSIO

(tiene dal giustacuore il fazzoletto di Desdemona)

Guarda.

JAGO

(presolendo il fazzoletto)

Qual meraviglia!

(a parte)

(Otello origlia.)

Li s' avvicina

Con mosse accorte.)

(a Cassio inclinandosi adiacentemente e passando le mani dietro la schiena perchè Otello possa osservare il fazzoletto)

Bel cavaliere - nel vostro ostel.

Perdono gli angeli - l' aureola e il vel.

OTELLO

(avvicinandosi sopra al fazzoletto, dietro le spalle di Jago e nascosto dalla prima colonna)

(È quello! è quello!

Ruina e Morte!)

JAGO

(Origlia Otello.)

OTELLO

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

(Tutto è spento! Amore e duol.

L'alma mia nessun più smova.

Tradimento, la tua prova

Spaventosa mostri al Sol.)

JAGO (a Cassio)

(indicando il fazzoletto)

Quest'è una ragua

Dove il tuo cuor

Casca, si lagna,

S'impiglia e muor.

Troppo l'ammiri,

Troppo la guardi,

Bada ai deliri

Vani e bugiardi.

Quest'è una ragua

Dove il tuo cuor

Casca, si lagna,

S'impiglia e muor.

CASSIO

(guardando il fazzoletto che avrà rimesso a Jago)

Miracolo vago

Dell'aspo e dell'ago

Che in raggi tramuta

Le fila d'un vel;

Più bisacco, più lieve

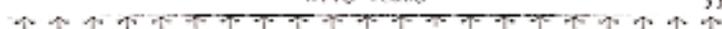
Che fiocco di neve,

Che nube tessuta

Dall'aure del ciel.

(quello di teatro inteso, poi un colpo di cannone)

(Otello sarà ritornato nel vano del verone)



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.

*(Cassa esce velocemente dal fondo)*



SCENA VI.

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

È il fazzoletto?

OTELLO

Tutto vidi.

VOCI

*(dal di fuori, lontano)*

Evviva!



VOCI  
 Alla riva!

VOCI  
 Allo sbarco!

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

VOCI  
 (più vicino)  
 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 piace.

JAGO  
 A Cassio  
 Jago provvederà.

OTELLO  
 Jago, fin d'ora  
 Mio Capitano t'eleggio.

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)



---

SCENA VII.

**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)*

Il Doge ed il Senato

Salutano l'eroe trionfatore

Di Cipro. Io reco nelle vostre mani

Il messaggio dogale.

OTELLO

*(prendendo il messaggio e bacinando il suggello)*

Io bacio il segno

Della Sovrana Maestà.

*(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)

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 sempre in atto di leggere)

Ne siete certa?

DESDEMONA

Che dite?

LODOVICO

Ei legge, non vi parla.

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 fotticilmente a Desdemona sottovoce)

Frenate dunque le labbra loquaci...

DESDEMONA

Perdonate, signor...

OTELLO

(avvicinandosi 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 ciec)  
 JAGO  
 (passando rapido accanto ad Otello, e a bassa voce)  
 (Che tenti?)  
 OTELLO  
 (a Jago a bassa voce)  
 (Guardala mentr' ci giunge.)  
 LODOVICO  
 Ah! triste sposa!  
 (a bassa voce avvicinandosi a Jago che si sarà un po' allontanato da Otello)  
 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 VIII

*Cassio seguito dall' Araldo, e detti.*

OTELLO

(che avrà sempre fissato la porta)

(Eccolo! È lui!

(avvicinandosi a Jago mentre Cassio è sulla soglia)

Nell' animo lo scruta.)

OTELLO

(ad alta voce a tutti)

Messeri! Il Doge...

(rapidamente un sottovoce 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

(sacramente a cupreso)

(Inferno e morte!)

OTELLO

(contenendo 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 Cassio)

(Vedi? non par che esulti
L' infame.

JAGO

No.)

OTELLO

(ad alta voce a tutti)

La ciurma e la corte

(a Desdemona sottovoce e rapidamente)

(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 supplicevolmente)

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

OTELLO

(a Lodovico e Desdemona)

Noi salperem domani.

(allora Desdemona frinisce)

A terra!... e piangi!...

(Desdemona cade. Emilia e Lodovico la raccolgono e la sollevano piangente)

DESDEMONA

A terra!... sì... nel livido
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.
Quel Sol sereno e vivido
Che allietta il cielo e il mare
Non può asciugargli le amare
Stille del mio dolor.

	<p>IL CO (a gruppi di</p>
<p>FILIA (Quella innocente un fremito D'odio non ha nè un gesto, Trafiene in petto il gemito Con doloroso fren. La lagrima si frange Muta sul volto mesto; No, chi per lei non piange Non ha pietade in sen.)</p>	<p>DAM Pietà! CAVAL Mistero! DAM</p>
<p>RODERIGO (Per me s'oscura il mondo, S'annuvola il destin; L'angiol soave e biondo Scompar dal mio cammin.)</p>	<p>ANSIA III Ne ingombra, anime a: CAVALI</p>
<p>CASSIO (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.)</p>	<p>Quell'uomo nero è seg Un'ombra è in lui di: DAM Vista crudel! CAVALI</p>
<p>LODOVICO (Egli la man funerea Scuote anelando d'ira, Essa la faccia eterea Volge piangendo al ciel. Nel contemplar quel pianto La carità sospira, E un tenero compianto Stempra del core il gel.)</p>	<p>Strazia coi Petto! Figge gli sguar Poi sfida il ciel coll'at: Aspetto ergendo ai dar DAM Ei la colpi! quel viso Blando, sì china e tao Piangon così nel ciel Quando perduto giace</p>

ERO
(stuprito)

TE

IENTI

E

ortale, bieca,
 sorte in lungo orror.

IENTI

olcrale, e cieca
 morte e di terror.

IENTI

l'ugna l'orrido
 di immoti al suol.
 re pugna, l'ispido
 di alti del Sol.

T

santo, pallido,
 e piange e muor.
 or pianto gli angeli
 il peccator.

JAGO *(avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile)*
(Una parola.)

OTELLO E che?

J. T'affrettal Rapido
 Slanca la tua vendetta! Il tempo vola.

O. Ben parli.

J. È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
 All'opra crgi tua mira! All'opra sola!
 Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
 L'infame anima rìa l'averno inghiotte!

O. Chi gliela svelle?

J. Io.

O. Tu?

J. Giurai.

O. Tal sia.

J. Tu avrai le sue novelle in questa notte...
(abbandona Otello e si dirige verso Roderigo)

J. *(ironicamente a Roderigo)*
*(I sogni tuoi saranno in mar domani
 E tu sull'aspra terra!)*

RODERIGO Ah! triste!

J. Ah! stolto!
 Stolto! Se vuoi tu puoi sperar; gli umani,
 Oisù! cimenti atterra, e m'odi.

R. Ascolto.

J. Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
 È il Duca. Eppur se avvien che a questi accada
(tocca la spada)
 Sventura... allor qui resta Otello.

R. Lùgubre

J. Mano alla spada!
 A notte folta io la sua traccia vigilo,
 E il varco e l'ora scruto, il resto a te.
 Sarà tua scelta. A caccia! a caccia! Cingiti
 L'arco!

R. Sì! s'ho venduto onore e fe.)

J. *(Corri al micaggio! il fragile tuo scudo
 Ha già confuso un sogno menzogner.
 Segui l'amato ed agile mio cenno,
 Amante illuso, io seguo il mio pensier.)*

R. *(Il dado è tratto! Impavido t'arrendo
 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!

TUTTI

Ciell!

OTELLO

(lanciandosi contro la folla)

Tutti fuggite Otello!

(farsere inferna)

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 lasciare lontano Desdemona)

Mi segui...

VOCI

(dal di fuori)

Evviva!

DESDEMONA

(stringendosi da Ludovico e accorrendo verso Otello)

Mio sposo!

OTELLO

(a Desdemona)

Anima mia

Ti maledico!

TUTTI

(scappa inorriditi)

Orror!...

(Desdemona, fra Uoltra e Lodovico, cacc)

◀❧▶

SCENA IX.

Otello e Jago soli.

OTELLO

(sempre più allucinato)

Fuggirmi io sol non sol... Sangue! Ah! P'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 preme
Col mio tallone?

FANFARE e VOCI *(accanto più vicina)*

Evviva Otello! Gloria
Al Leon di Venezia!

JAGO

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

Ecco il Leone!...



ATTO QUARTO



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.

SCENA PRIMA.

Desdemona. Emilia.

EMILIA

Era più calmo?

DESDEMONA

Mi parca. M'ingiunse
Di coricarmi e d'attenderlo. Emilia,
Te ne prego, distendi sul mio letto
La mia candida veste nuziale.
M'odi. Se pria di te morir dovessi
Mi seppellisci con un di quei veli.

EMILIA

Scacciate queste idee.

DESDEMONA

(sedendo macchinamente davanti allo specchio)

Son mesta tanto.

Mia madre aveva una povera ancella
 Innamorata e bella;
 Era il suo nome
Barbara. Amava
 Un nom che poi l'abbandonò, cantava
 Una canzone: *la canzon del Salice.*

(* Emilia)

— Mi disciogli le chiome —

Io questa sera ho la memoria piena
 Di quella cantilena:

« *Piangea cantando
 Nell'erma landa,
 Piangea la mesta.
 O Salce! Salce! Salce!
 Seda chinando
 Sul sen la testa!
 O Salce! Salce! Salce!
 Cantiamo! il Salce funebre
 Sarà la mia ghirlanda. »*

— 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 angelli a vol dai rami cupi
 Verso quel dolce canto.
 E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
 Da impietosir le rupi. »*

(* Emilia levandosi un anello dal dito)

— Riponi questo anello. —



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

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

(interrompendo)

— Ascolta. Odo un lamento.
(Emilia fa qualche passo)

Taci. Chi batte a quella porta?...

EMILIA

È il vento.

DESEMONA

« *Io per amarlo e per morir. »*

— Emilia, addio. Come m'ardon le ciglia!
È presagio di pianto.

(abbraccia Emilia che esce)

Buona notte.



SCENA II.

Desdemona sola.

(va all'inginocchiatoio)

Ave Maria piena di grazia, eletta
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 pel 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
Sempre e nell'ora della morte nostra.

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



Ave Maria

 nell' ora della morte.
 Amen.

(*s'alza e va a collocarsi*)



SCENA III.

Desdemona. Otello.

(*Otello entra da una porta segreta, depone una scabbiana sul tavolo, s'arresta davanti alla face, dubita se spegnerla o no. Quando Desdemona, spegne la face. La scena resta illuminata dal solo lume dell'inginocchiatoio. Otello, spinto da un impulso di furor, s'avvicina al letto; ma si arresta. Contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio Desdemona si desta*)

DESDEMONA

. Chi è là?...
 Otello?

OTELLO

Sì. Diceste questa sera
 Le vostre preci?

DESDEMONA

Ora.

OTELLO

Se vi sovviene
 Di qualche colpa commessa che attenda
 Grazia dal ciel, imploratela tosto.

DESDEMONA

Perchè?

OTELLO

T' affretta. Uccidere non voglio
 L' anima tua.

DESDEMONA

D' uccider parli?

OTELLO

Sì.

DESDEMONA
 Pietà di me, mio Dio.

OTELLO
Amen.

DESDEMONA
 E abbiate

Pietà voi pure.

OTELLO
 Pensa ai tuoi peccati.

DESDEMONA
 Mio peccato è l'amor.

OTELLO
 Perciò tu muori.

DESDEMONA
 E perchè t'amo m'uccidi?...

OTELLO
 Ami Cassio.

DESDEMONA
 No! sull'anima mia!!

OTELLO
 Quel fazzoletto

Ch'io ti donai gli desti.

DESDEMONA
 Non è vero!

OTELLO
 Nella sua man lo vidi.

DESDEMONA
 Io rea non sono!

OTELLO
 Confessa!

DESDEMONA
 Giuro!

OTELLO
 Bada allo spergiuro...
 Pensa che sei sul tuo letto di morte.

DESEMONA

Non per morir.

OTELLO

Per morir tosto.

DESEMONA

Cassio non amo... ch' ei qui venga... ei parli.

Aita!

OTELLO

Muto è per sempre.

DESEMONA

Cielo! Morto?

OTELLO

Morto.

DESEMONA

Son perduta!... ei tradito!

OTELLO

E pianger l'osi?

DESEMONA

Otello... non uccidermi...

OTELLO

Tu invano

Ti difendi.

DESEMONA

Ch' io viva ancor...

OTELLO

Giù! cadi,

Prostituta!...

DESEMONA

Pietà!

OTELLO

Muori!!

~~~~~

DESDEMONA

Ch' io viva

Questa notte...

OTELLO

No.

DESDEMONA

Un' ora...

OTELLO

No.

DESDEMONA

Un istante.

OTELLO

No.

DESDEMONA

Sol ch' io dica un' Ave.

OTELLO

È tardi! È tardi!...

*(la soffoca. Un grido di Desdemona)*

*(s'ode bussare alla porta)*

OTELLO

*(contemplando il corpo inerte di Desdemona)*

Calma come la tomba.

EMILIA

*(dal di fuori)*

Aprite! Aprite!

OTELLO

*(traballando)*

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  
Muio innocente...

EMILIA

Gran Dio!... Chi fu?

DESDEMONA  
Nessuno... io stessa... al mio  
Signor mi raccomanda... Emilia... Addio...

(muore)

OTELLO

O mentitrice! io l'uccisi.

EMILIA  
Assassino!

OTELLO

Fu di Cassio la druda. A Jago il chiedi.

A Jago?!  
 A Jago.  
 Negarlo ardisci?!  
 (fa per avventarsi contro Emilia)  
 Non ti temo.  
 (la afferra)  
 Bada!  
 (si avvicina a corre verso la porta gridando disperatamente)  
 Ohi! Soccorso! Aiuto! Otello uccise  
 Desdemona!



SCENA IV.

Otello. Emilia. Lodovico. Cassio. Jago.  
 Poi Montano con gente armata.

TUTTI  
 (tranne Otello ed Emilia)  
 Quai gridi! Orrore! Orrore!  
 EMILIA  
 Jago, smentisci quel vile assassino.  
 Hai tu creduto Desdemona infida?  
 Parla!  
 JAGO  
 T'al la credca.  
 OTELLO  
 Quel fazzoletto  
 Che un dì le diedi, a Cassio essa donava.

78

ATTO QUARTO

~~~~~

EMILIA

O potenza divina!

JAGO

(ad Emilia)

Taci.

EMILIA

No,

Tutto rivelo!

JAGO

Taci.

EMILIA

No! Costui

Dalla mia man quel fazzoletto svelse
A viva forza.

CASSIO

E nella mia dimora

Trovai quel vel.

MONTANO

(entrando ed indicando Jago)

Rodrigo morente

Mi svelò di quest' uom l' arti nefande.

OTHELLO

(a Jago)

Ah! discolpati!!

JAGO

(fuggendo)

No.

LODOVICO

Ferma.

MONTANO

S' insegue.

(alcuni escono inseguendo Jago)

Afferratelo!

TUTTI

OTELLO

(silenziandosi per afferrar la spada)

E il ciel non ha più fulmini?!...

LODOVICO

La spada a me!

OTELLO

Tant'osi?! - Niun mi tema

S'anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.

(lascia cadere la spada)

(va presso al letto e contempla Desdemona)

E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,
Pia creatura nata sotto maligna stella.

Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.

Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!... morta!... morta!...

(estraendo furtivamente dalle vesti un pugnale)

Ho un'arma ancor!

(si ferisce)

CASSIO

Ah! Ferma!

TUTTI

Sciagurato!

OTELLO

Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.

Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giaccio...

Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...

(muore)



OTELLO

ATTO PRIMO.

URAGANO: JAGO, RODERIGO, CASSIO, MONTANO, CORO —	
Otello.	Pag. 7
CORO: <i>Fuoco di gioia!</i>	* 11
BRINDISI: JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO.	* 14
JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO, MONTANO — OTELLO.	* 16
DESDEMONA, OTELLO.	* 20

ATTO SECONDO.

JAGO, CASSIO.	* 25
JAGO.	* 26
OTELLO, JAGO.	* 28
CORO: <i>Dove guardi splendono</i> , DESDEMONA.	* 30
DESDEMONA, EMILIA, OTELLO, JAGO.	* 32
OTELLO, JAGO.	* 35

ATTO TERZO.

OTELLO, JAGO.	* 43
DESDEMONA, OTELLO.	* 44
OTELLO.	* 49
OTELLO, JAGO, CASSIO.	* 50
OTELLO, JAGO.	* 55
FINALE.	* 57

ATTO QUARTO.

CANZONE: DESDEMONA, EMILIA.	* 69
AVE MARIA: DESDEMONA.	* 71
DESDEMONA, OTELLO.	* 72
OTELLO, EMILIA.	* 75
OTELLO, EMILIA, JAGO, CASSIO, LODOVICO, MONTANO.	* 77



Alfredo Edel. Figurino per Otello (atto III). Acquarello. Milano, Teatro alla Scala, prima rappresentazione assoluta 5 febbraio 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

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, per più ragioni esse non sono inquadrabili 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 '70-'80 spinsero Verdi ad ampliare l'orizzonte dell'opera italiana a dimensioni europee, mentre d'altro lato costituiscono i punti d'arrivo dell'evoluzione creativa del compositore. Dopo il 1871, anno di *Aida*, per lungo tempo il suo impegno 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 chiudere la propria carriera. *Aida* aveva segnato per certo una cesura profonda nella storia dell'opera italiana: con essa Verdi parve aver condotto a termine la fortunata stagione del melodramma ottocentesco fondato su organismi formali ben riconoscibili. Fortunatamente, tuttavia, *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 italiana nonché dello stesso Verdi: proprio con i libretti di *Otello* e *Falstaff*, oltreché con quello del suo *Mefistofele*, Boito avrebbe dischiuso nuovi mondi espressivi all'ormai stantio panorama della librettistica italiana, aprendola a contenuti più aggiornati e sperimentando 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 ome un lupanare») – non avrebbe sortito l'effetto desiderato se non fosse stata toccata una corda per Verdi fondamentale: William Shakespeare. È bene rammentare che il modello drammaturgico del genio teatrale elisabettiano aveva accompagnato ininterrottamente la carriera del compositore: ancor prima che nei lavori direttamente legati a *pièces* di questo autore, l'ascendente del drammaturgo inglese si era manifestato nel progetto lungamente coltivato di un *Re*

Lear, exemplum maximum di caratterizzazione tragica e di serrata costruzione del ritmo drammatico.

Dopo quasi un quinquennio di discussioni shakespeariane, *Otello* venne completato negli ultimi giorni del 1886 ed 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 strutturale della forma 'aperta', dal decorso sonoro estremamente duttile, ove frammenti motivici sono intessuti in un percorso melodico continuo e cangiante, capace di accompagnare l'azione e la psicologia dei personaggi con fulminea intensità ed aderenza. Qualcuno ha inteso questa scrittura come una sorta di capitolazione del compositore italiano al modello di Wagner, senza comprendere che essa invece risulta l'estremo approdo d'una concezione drammaturgica affatto personale, le cui radici sono osservabili fin dalle primissime esperienze operistiche di Verdi.



Alfredo Edel. Figurino per Desdemona (atto III). Acquarello. Milano, Teatro alla Scala, prima rappresentazione assoluta 5 febbraio 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).



Odette Nicoletti. Figurino per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

ARGOMENTO

Atto I

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 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 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 II

Dopo aver consigliato Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona per riavere il suo grado, Jago illustra in un «Credo» blasfemo i fondamenti del proprio agire («Credo in un Dio crudel»). 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 in sogno smaniare 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 III

Otello richiede a Desdemona il fazzoletto («Dio ti giocondi, o sposo»), la copre di insulti violenti che essa 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 suo alloggio il fazzoletto («Vieni; l'aula è deserta»); per di più alcune parole frivole sulla sua amante Bianca gli sono estorte in modo che Otello le creda riferite a Desdemona. Giunge intanto la nave veneziana, con un decreto che richiama Otello e affida il governo di Cipro a Cassio; tra lo scandalo generale Otello aggredisce Desdemona («A terra! Sì... nel livido fango»); Jago aizza nuovamente Roderigo contro Cassio, e quando Otello, dopo avere allontanato tutti gli altri, sviene, celebra il suo trionfo su di lui.

Atto IV

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, destandola. 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 morte di Roderigo, ucciso da Cassio. Di fronte a Desdemona morta, troppo tardi dice 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)



Odette Nicoletti. Figurino per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.



Odette Nicoletti. Figurino per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

ARGUMENT

Acte I

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 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.

Acte II

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»). 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 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 marmoreo giuro»).

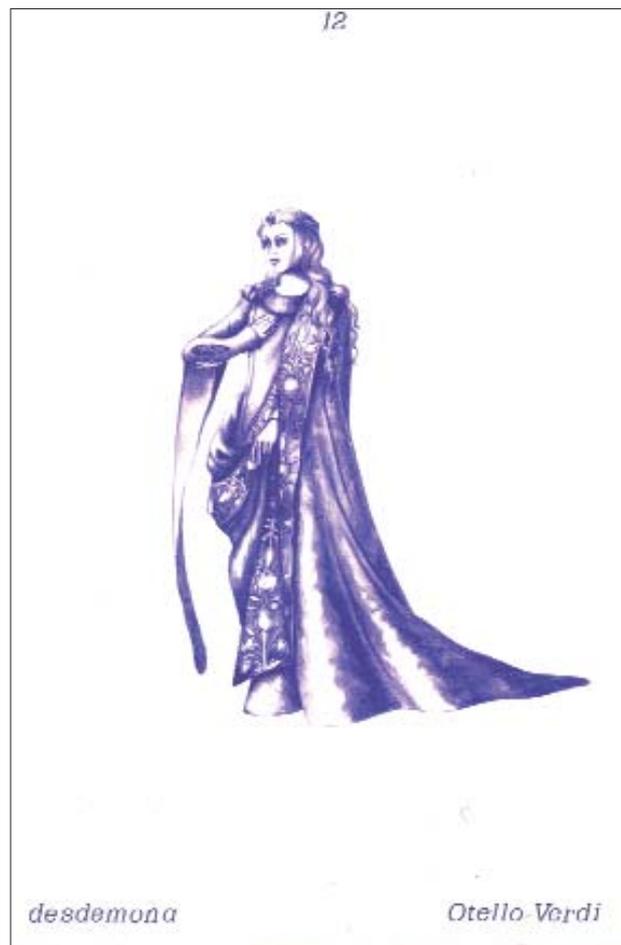
Acte III

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.

Acte IV

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 fausse – 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.

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



Odette Nicoletti. Figurino per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.



Odette Nicoletti. Figurino per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

SYNOPSIS

Act I

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 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 II

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»). 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 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 III

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 fango»). Iago stirs up Roderigo against Cassio once more and when Otello faints after everyone has left, he claims his triumph.

Act IV

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 is dead, 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.

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



Odette Nicoletti. Figurini per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.



Odette Nicoletti. Figurini per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

HANDLUNG

1. 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 Gouverneur der Insel, Montano (Bass), und wird unverzüglich von Otello, der zusammen mit Desdemona herbeigeeilt 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.

2. 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« / »Ich glaube an einen grausamen Gott«). Dann beginnt er, in Otello Zweifel über Desdemona und Cassio zu schüren. Otello ist zutiefst bewegt, als er Desdemona inmitten der zyprischen 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 («Sì, pel ciel marmoreo giuro« / »Ja, dem marmornen Himmel schwöre ich«).

3. 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 Überflus 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.

4. 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 Zwiegespräch, 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 tote 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.

(aus: GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, S. 122-123).



Odette Nicoletti. Figurini per *Otello*. Venezia, PalaFenice, marzo 2002.

Jago:

- Credo in un Dio crudel che m'ha creato
 simile a te, e che nell'ira m'ha ucciso.
~~E che nell'ira m'ha ucciso.~~
 - Dalla vita 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 fede!
 - Credo con fermo cuor, siccome crede
 La vedovella al Tempio,
 che il mal ch'io penso e che da me procede
 Per mio destino adempito.
 - Credo che il giusto è un istigato delitto
 E nel viso e nel cuor
 che tutto è in lui bugiando,
 Lagrime, bacio, sguardo,
 Sacrificio ad ogni
 - E credo l'uom figlio d'iniqua sorte
 Dal germe della culla
 Ah verme dell'avel.
 - Vien dopo tanta invidia la morte!
 - E poi? - La morte è il nulla
 E vecchia fola il ciel.

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

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA*

a cura di Carlida Steffan

Orchestra: 2 flauti, flauto III e ottavino, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti, clarinetto basso, 4 fagotti. 4 Corni, 2 cornette, 2 trombe, 3 tromboni, trombone basso. Timpani, piatti, tam-tam, gran cassa, altra gran cassa. Arpa, arpa II (per i ballabili). Archi. Sul palco: mandolini (oppure 2 arpe), chitarre (oppure 2 arpe), cornamusa (oppure 2 oboi), tamburelli (per i ballabili). Internamente: 2 pistons in Mi^b (oppure cornette in Do), 6 cornette in Si^b, 2 trombe in Si^b, 3 genis in Mi^b, 3 tromboni, organo, cannone.

Atto primo

SCENA I (Jago, Roderigo, Cassio, Montano, Cipriotti, soldati veneti, Otello)

«Una vela! – Una vela! – Un vessillo!», soli e coro; *Allegro agitato* (C, ⇒)

«Dio, fulgor della bufera!», coro (La minore)

«Esultate! L'orgoglio mussulmano», Otello (Do diesis maggiore – Mi maggiore)

«Vittoria! Sterminio!», coro; *Allegro vivace* (6/8, Mi minore – Mi maggiore)

«Roderigo, / ebbene che pensi? D'affogarmi», Jago, Roderigo; *Allegro assai moderato – Recitativo – Tempo I – Allegro – Poco più lento* (C, ⇒)

«Fuoco di gioia!», coro; *Allegro* (Mi minore – Mi maggiore)

«Roderigo, beviam? qua la tazza», Jago, Cassio, Roderigo; *Allegro – Presto, doppio tempo* (C, 2/4, ⇒)

«Inaffia l'ugola», Jago, Cassio, Roderigo, coro; *Allegro con brio* (C – 6/8 – 2/4, Si minore – La maggiore)

«Capitano, / v'attende la fazione ai baluardi», Montano, Cassio, Jago, Roderigo (⇒)

* Per redigere la struttura dell'opera ci siamo basati sulla partitura d'orchestra di *Otello* (nuova ed. riveduta e corretta), Milano, Ricordi, © 1913, MCMLVIII, rist. 1980 (P.R. 155): tra gli strumenti d'orchestra compaiono anche quelli per i ballabili per la versione francese del 1894, che qui a Venezia non si eseguono, e tre *genis*, cioè flicorni contralto; abbiamo scelto di identificare col segno ⇒ le sezioni dell'opera o parti di esse a carattere prevalentemente modulante.

SCENA II (Otello, Jago, Cassio, Montano, popolo, soldati, Desdemona)
 «Abbasso le spade», Otello, Jago, Cassio, Montano; *Allegro sostenuto – Più mosso* (C, ⇒)
 «Jago, tu va nella città sgomenta», Otello; *Poco più mosso* (C, Fa maggiore)

SCENA III (Otello, Desdemona)
 «Già nella notte densa»; *Lo stesso movimento – Poco più* (C, Sol bemolle maggiore ⇒)
 «Quando narravi l'esule tua vita»; *Largo – Tempo I* (Fa maggiore ⇒)
 «E tu m'amavi per le mie sventure»; *Poco più largo – Poco più mosso* (Fa maggiore – minore ⇒)
 «Un bacio... – Otello!... – Un bacio... ancora un bacio»; *Poco più lento* (Mi maggiore – Re bemolle maggiore)

Atto secondo

SCENA I (Jago, Cassio)
 «Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco»; *Allegro assai moderato* (12/8, Fa maggiore)

SCENA II (Jago)
 «Vanne; la tua meta già vedo» (⇒)
 «Credo in un Dio crudel che m'ha creato»; *Allegro sostenuto – Poco più lento – Allegro più di prima*; (C, Fa minore ⇒)
 «Eccola... – Cassio... a te... Questo è il momento» (⇒)

SCENA III (Jago, Otello, coro, fanciulli, donne, marinai, Desdemona)
 «Ciò m'accora... – Che parli?», Jago, Otello; *Assai moderato – Allegro molto più mosso – Moderato – Allegro agitato* (C – 3/4 – C, Re maggiore ⇒ Fa diesis minore)
 «Dove guardi splendono / raggi», soli e coro; *Allegro moderato – Un poco più animato – Ancora più animato – Tempo I* (C – 6/8 – C, Mi maggiore)

SCENA IV (Desdemona, Otello, Jago, Emilia)
 «D'un uom che geme sotto il tuo disdegno», Desdemona, Otello; *Lo stesso movimento – Allegro agitato* (⇒)
 «Dammi la dolce e lieta / parola del perdono», Desdemona, Otello, Jago, Emilia; *Largo* (12/8, Si bemolle maggiore)

SCENA V (Otello, Jago)
 «Desdemona rea!» Otello
 «Tu?! Indietro! fuggi», Otello; *Allegro agitato* (C, Fa minore)
 «Ora e per sempre addio, sante memorie»; *Allegro assai ritenuto* (C – 2/4, La bemolle maggiore)
 «Pace, signor. – Sciagurato! mi trova / una prova sicura», Jago, Otello; *Più mosso* (C, ⇒)
 «Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto», Jago; *Andantino – Più animato – Come prima* (6/8 – 9/8, Do maggiore)
 «Oh! mostruosa colpa! – Io non narrai», Otello, Jago; *Più mosso – Più lento – Allegro agitato – Più mosso* (6/8 – C, ⇒)
 «Sì, per ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori», *Molto sostenuto* (3/4, La maggiore)

Atto terzo

SCENA I (Otello, Jago, araldo)

«La vedetta del porto ha segnalato»; *Allegro moderato* (3/4-C, Fa diesis minore ⇒)

SCENA II (Otello, Desdemona)

«Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano»; *Allegro moderato* (C, Mi maggiore)

«Ma riparlar vi debbo di Cassio»; *Allegro agitato* (La minore – Do diesis minore ⇒)

«Tu di me ti fai gioco»; *Lo stesso movimento – Più mosso* (6/8, Sol maggiore ⇒)

«Esterefatta fisso lo sguardo tuo tremendo»; *Andante mosso – Poco più animato* (C, ⇒)

«Io prego il cielo per te con questo pianto»; *Come prima – Allegro agitato* (Fa maggiore ⇒)

«Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda»; *Tempo I* (Mi maggiore ⇒)

SCENA III (Otello)

«Dio! mi potevi scagliar tutti i mali»; *Adagio – Poco meno – Più mosso* (C, La bemolle minore – Mi bemolle maggiore)

SCENA IV

«Ah! Dannazione!», Otello, Jago; *Allegro mosso* (⇒)

SCENA V (Jago, Cassio, Otello)

«Vieni l'aula è deserta», Jago; *Sostenuto – Allegro moderato* (Sol bemolle maggiore ⇒)

«Essa t'avvince / coi vaghi rai»; *Allegro moderato* (6/8, La bemolle maggiore ⇒)

«Quest'è una ragna»; *Allegro brillante – Un poco più mosso – Un poco meno mosso – I Tempo* (6/8, Do maggiore)

«Quest'è il segnale che annuncia l'approdo»; *Allegro sostenuto* (C, Do maggiore)

SCENA VI (Jago, Otello e coro)

«Come la ucciderò»; *Allegro sostenuto* (⇒)

SCENA VII (Otello, Lodovico, Roderigo, araldo, dignitari della Repubblica veneta, gentiluomini e dame, soldati e trombettieri, Jago, Desdemona, Emilia)

«Il Doge ed il Senato»; *Allegro sostenuto – Più mosso*

SCENA VIII (Cassio, araldo, e detti)

«(Eccolo! È lui! – Nell'animo lo scruta)», Otello (⇒)

«Messeri! il Doge – (ben tu fingi il pianto)» Otello; *Recit[ativo] – Presto* (Do diesis minore ⇒)

«A terra!... sì... nel livido / fango»; *Largo – Più animato – Più mosso – Ritenuto* (La bemolle maggiore)

«Fuggite! – Ciel! – Tutti fuggite Otello»; *Allegro agitato* (⇒)

SCENA IX (Otello, Jago)

«Fuggirmi io sol non so!... Sangue! Ah! l'abbietto» (⇒ Do maggiore)

Atto quarto

SCENA I (Desdemona, Emilia)

«Era più calmo? – Mi pareva.»; *Andante – Recitativo* (C, Do diesis minore – Si bemolle minore – Fa diesis minore)

«*Piangea cantando*», Desdemona; *Andante mosso* (2/4 – 3/4, Fa diesis minore – maggiore)

SCENA II (Desdemona)

«Ave Maria, piena di grazia eletta»; *Adagio* (C, La bemolle maggiore)

SCENA III (Desdemona, Otello, Emilia)

«Chi è la? ... / Otello?»; *Poco più mosso – Più animato* (C, ⇒ Mi bemolle minore – Mi minore – maggiore ⇒)

«Diceste questa sera / le vostre preci?»; *Lo stesso movimento – Tempo doppio* (3/2 – C, Fa minore – Fa diesis minore ⇒)

«Aprite! Aprite», Emilia (⇒)

SCENA IV (Otello, Emilia, Lodovico, Cassio, Jago, Montano)

«Quai grida! Orrore! Orrore!» *Come prima* (⇒)

«Niun mi tema», Otello; *Poco meno ma pochissimo*

«E tu... Come sei pallida! e stanca, e muta, e bella»; *Adagio – Poco più mosso – Allegro* (Si minore, Fa diesis minore ⇒)

«Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai»; *Andante come prima*; Mi minore – maggiore)



Giuseppe Verdi con il librettista Arrigo Boito nel giardino della villa di S. Agata, 1892,
(Milano, Archivio storico Ricordi).



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).

Guido Paduano

OTELLO

A tanta distanza da *Macbeth*, si rinnova la prodigiosa congenialità shakespeariana di Verdi, non più attraverso la precisione umile e ricca dalla falsariga, ma attraverso un più ambizioso processo culturale di equivalenze e spostamenti, a cominciare dall'abolizione del primo atto di Shakespeare, la vicenda contrastata dell'amore di Otello e Desdemona, che l'opera recupera come memoria fondante del duetto alla fine del suo primo atto: 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 del secondo atto 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 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



Victor Maurel (1848-1923), primo interprete del ruolo di Jago. Fotografia
(Milano, Archivio storico Ricordi).

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 del terzo atto 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 di 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 inten-



Francesco Tamagno, primo interprete del ruolo di Otello. Fotografia
(Milano, Archivio storico Ricordi).

zionalmente 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 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, ancora un bacio» richiama il duetto finale del primo atto, 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.

(da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 123-127)



Otello (I.1). *L'esterno del castello*. Incisione di Antonio Bonamore da un disegno di Carlo Ferrario per la prima rappresentazione assoluta. Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887.



Otello (III. scena finale). *La gran sala del castello*. Incisione di Edoardo Ximenes su disegno proprio.
Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887.



O. Pascioni. Richard Wagner e Giuseppe Verdi. Litografia, 1913.

Anselm Gerhard
VERDI, WAGNER E LA «PROSA MUSICALE»

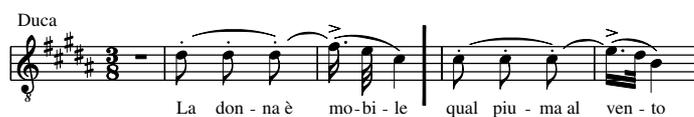
La «prosa musicale», ambiguo concetto utilizzato da Wagner in modo non privo di contraddizioni, indica un'emancipazione della musica dalle costrizioni della poesia che Wagner vede già raggiunta in Gluck:

Egli non prestò attenzione al verso per la medesima ragione che spinse l'attore intelligente a pronunziare 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 propugnatore 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 '50 dell'Ottocento la canzone del Duca «La donna è mobile» nel terzo atto di *Rigoletto*

esempio 1. *Rigoletto*, atto III



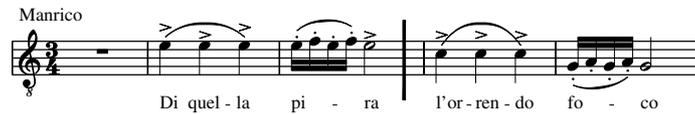
¹ RICHARD WAGNER, *Oper und Drama* [1852], in ID., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hrsg. von Klaus Kropfinger, Stuttgart, Reclam, 1984, p. 261. Si cita, con qualche lieve modifica, dalla versione italiana tardo-ottocentesca di Luigi Torchi (ID., *Opera e dramma*, 2 voll., Firenze-Torino-Roma, 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*, hrsg. von Egon Voss, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 160-190: 187.

³ *Ibid.*, p. 189.

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

esempio 2. *Il trovatore*, parte III^a



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 nel terzo atto (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 era già stanco 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 meravigliosa melodia utilizzata nel duetto tra Elisabeth e Carlos del primo atto, il cui motivo si ripresenta più volte nel corso dell'opera, è costruita su un metro vario, cioè su una successione ripetuta di un ottosillabo e di un tetrasillabo,⁴ 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 susseguente corrisponde a un tritono Sol bemolle-Do, posto sopra un accordo di settima di dominante sul La bemolle, in grado di esercitare uno stupefacente potere coesivo. Inoltre il salto di settima diminuita Sol bemolle-La nel trapasso 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 musi-

⁴ 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*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Stuttgart-Kassel, Metzler-Bärenreiter, 2001, pp. 198–217.

cale. Non basta: contro tutte le regole della prosodia 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 nel quinto atto di *Les Vêpres Siciliennes* («La brise souffle au loin, plus légère et plus pure»):⁵ la sillaba finale del secondo verso («plei-ne») forma una sorta di sinalefe con la prima parola del verso successivo («Ah!») e viene perciò pronunciata nel canto assieme ad essa:

esempio 3. *Don Carlos*, acte I

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 in modo contrario alle tradizioni sue proprie. 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 ad esso uno schema musicale costante.⁶ 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 nel quarto atto de *La Juive* di Scribe ed Halévy («Rachel, quand du Seigneur la grâce tutélaire»),⁷ anche qui però in alternanza ad ottosillabi più brevi. Molto più spesso si incontra invece 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 sistemati-

⁵ 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,

⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷ ANSELM GERHARD, «Rachel, quand du Seigneur ...» *Voraussetzungen einer Erfolgsmelodie in Colloque Halévy Paris 2000*, hrsg. von Karl Leich-Galland, Heilbronn, Galland, in corso di stampa.



Otello (II.5). *Una sala terrena nel castello*. Incisione di Antonio Bonamore da un disegno di Carlo Ferrario per la prima rappresentazione assoluta. Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887.



Giovanni Zuccarelli. *L'esterno del castello*. Bozzetto per *Otello* (atto I).
Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

pensiero del poeta. Le arie propriamente dette sono incastonate a queste melopee con saldate 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.¹²

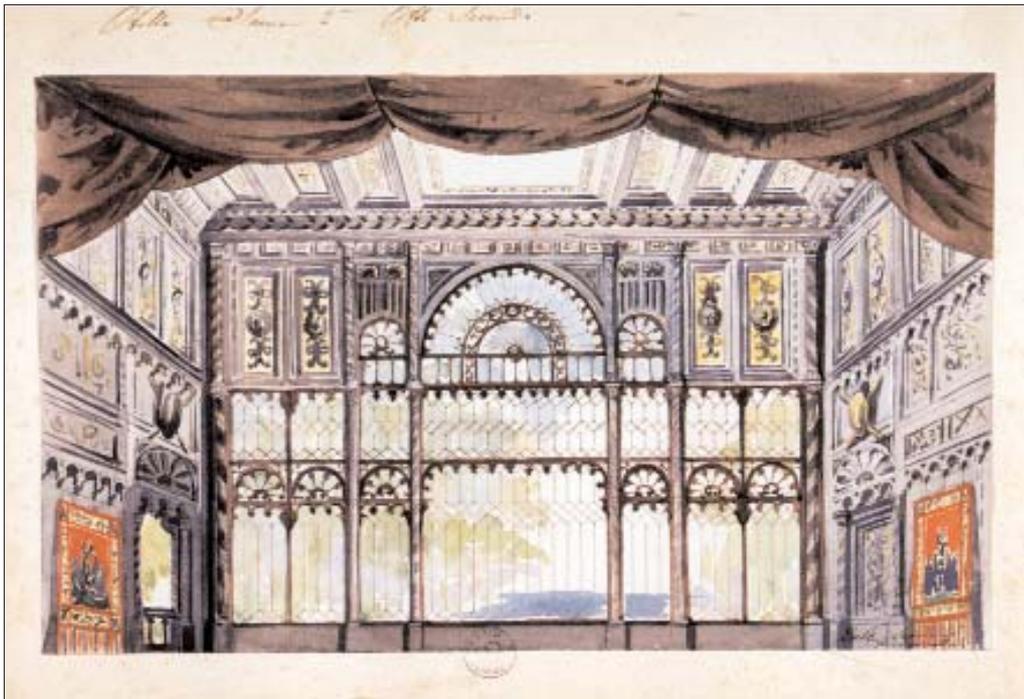
Ma come si poteva etichettare questo perturbante allontanamento dall'opera di tipo belcantistico-culinario? L'unica reazione adeguata a un fatto così inaudito sembrò il ricorso alla 'bestia nera' del teatro musicale contemporaneo. Come nell'articolo appena citato della «Neue Berliner Musikzeitung», ovunque 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 formula sbrigativamente definitoria 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 assurdità è spiegabile con la circostanza che nel *Don Carlos* e nell'*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. Come dopo lo sperimentale ed incompreso *Simon Boccanegra* (1857), in cui il critico fiorentino Basevi già nel 1859 aveva rinvenuto «tracce del famoso Wagner»,¹³ Verdi aveva fatto seguire un lavoro apparentemente semplice e di facile architettura come *Un ballo in maschera* (1859),

¹² 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 mélopées déclamatoires, soutenues par un accompagnement travaillé qui complète la pensée du poète. Les airs proprement dits s'enchaînent par des soudures imperceptibles à ces mélopées, 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.»

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, pp. 264-265; edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, p. 319: «Il fatto è che il *Verdi*, con quest'Opera, per certa ricercatezza 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, seguitare, da lontano è vero, ma nondimeno seguitare le tracce 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.»



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

così anche nell'opera successiva al *Don Carlos* il compositore cercò di risollevarne 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 quest'opera egiziana si sviluppa da sentimenti del tutto privati come l'ambizione, l'amore e la gelosia.

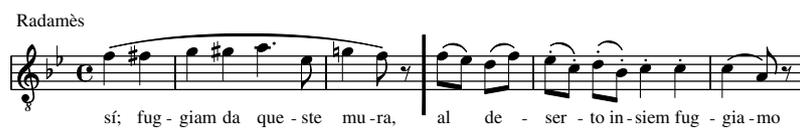
Sul piano formale *Aida* sembra suggellare il ritorno alle vecchie, buone opere a 'numeri' con cabalette e periodi musicali ben proporzionati. Il numero di sortita del tenore, la 'romanza' di Radamès nel primo atto («Celeste Aida, forma divina») riprende persino il metro del doppio quinario, che abbiamo 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 ambito e ritmo, viene però sostenuta da un accompagnamento orchestrale in Si bemolle maggiore di estrema esilità:

esempio 5. *Aida*, atto I



E anche nell'appena citata cabaletta del duetto Aida-Radamès nel terzo atto, 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,



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 *Aida* 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 sparti-

ti?... Cosa significano mai queste scuole, questi pregiudizi di canto, d'armonia, di tedescheria, d'italianismo di wagnerismo, etc. etc.?¹⁴

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*!!!¹⁵

Anche se queste valutazioni dei giornali vengono fino ad oggi ripetute ovunque, non credo che così si mettesse il dito nella piaga: a Verdi doveva risultare 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 Verdi 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 resoconto su questa *première*,¹⁶ non è affatto inverosimile che più tardi se ne sia procurato anche lo spartito. Ciò è avvalorato dal fatto che già nel 1863 Verdi si era espresso in modo molto preciso sulle qualità drammaturgiche di Wagner. Ritengo ben poco probabile che il riservatissimo Verdi parli di qualcosa 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.¹⁷

¹⁴ 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.

¹⁵ Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi del 4 aprile 1875, cfr. FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959: III, pp. 748-749.

¹⁶ Cfr. la lettera di Giuseppe Verdi a Escudier del 28 febbraio 1861 (LUZIO, *Carteggi verdiani* cit.: II, p. 18).

¹⁷ Lettera di Giuseppe Verdi a Clara Maffei del 31 luglio 1863 (*Ibid.*: IV, p. 83).



Giovanni Zuccarelli. *La camera di Desdemona*. Bozzetto per *Otello* (atto IV).
Roma, Teatro Costanzi, aprile 1887 (Milano, Archivio storico Ricordi).

La vita è brevissima ma
 la prima che la seconda forse
 significa la più parte R. B.
 ma vedete nel filo la ragione
 che la vita non può essere
 senza.

Triste! Triste! Triste!

Wagner è morto!

Leggendone ieri il dispaccio
 su lui, fu per me, niente!
 Non dimentico — è una
 grande individualità che
 si partiva! Un nome che
 lascia ~~un~~ ^{una} ~~impronta~~ ^{potenziale}
 nella storia dell'arte!

«Triste! Triste! Triste! Wagner è morto!»

Lettera di Verdi a Giulio Ricordi da Genova, 15 febbraio 1883 (dai *Copialettere* di Verdi, S. Agata).

Sono tuttavia provati solo pochi punti di contatto tra Wagner e Verdi.¹⁸ 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 *Lobengrin* per canto e pianoforte in suo possesso, edita da Lucca intorno al 1870.¹⁹ 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».²⁰

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. E *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 '70 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, sono già presenti tutti gli ingredienti dello sperimentalismo armonico della produzione operistica successiva, come un buon conoscitore di ambedue questi compositori agli antipodi, Wagner e Verdi, ha già stabilito mezzo secolo fa.²¹ 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 seconda parte della *Damnation de Faust* di Berlioz che a tutti gli sperimentalismi del *Tristano e Isotta* di Wagner. E del resto quali potessero essere gli esiti di una consapevole rievocazione dei cromatismi del *Tristano* 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*.²²

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 sue melodie e la loro configurazione a periodi. Nonostante tutte le concessioni alla convenzione la partitura di *Aida* dimostra di essere almeno in parte la logica prosecuzione delle innovazioni parigine di *Don Carlos*. Come

¹⁸ Per un primo sguardo si può ancora utilizzare ANNA AMALIE ABERT, *Verdi und Wagner*, in *Colloquium «Verdi – Wagner» Rom 1969*, hrsg. von Friedrich Lippmann («Analecta musicologica», XI), Köln, Böhlau, 1972, pp. 1-13.

¹⁹ LUZIO, *Carteggi verdiani* cit.: II, p. 220.

²⁰ Lettera di Giuseppe Verdi a Camille Du Locle del 23 gennaio 1870 (ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit.: III, p. 328).

²¹ Cfr. ROMAN VLAD, *Anticipazioni nel linguaggio armonico verdiano*, «La rassegna musicale», XXI, 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*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss, Mainz, Schott, 1985, pp. 101-108.

²² Cfr. ANSELM GERHARD, *Ponchiellis «Tristan-Vorspiel» und die italienische Symphonik um 1880*, «Studi pucciniani», 3, 2002, in corso di stampa.

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 '40 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 '50 e '60 –²³ la stessa strada percorsa a Parigi.

Mentre lavorava alla scena del giudizio nel quarto atto 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».²⁴ Non solo nella romanza di *Aida* nel terzo atto («O cieli azzurri... o dolci aure native»), ma anche nella scena di morte fra *Aida* e *Radamès* Verdi vide nell'endecasillabo rimato una possibilità 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*.²⁵

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»²⁶ 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:²⁷

esempio 7. *Aida*, atto IV



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

²³ Cfr. ANSELM GERHARD, *Nicht veröffentlichte Gelegenheitskompositionen*, in *Verdi Handbuch* cit., pp. 517-520: 520.

²⁴ 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.

²⁵ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 13 (?) novembre 1870 (*Ibid.*, p. 663).

²⁶ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 12 (?) novembre 1870 (*Ibid.*, p. 670).

²⁷ Cfr. WOLFGANG OSTHOFF, *Musica e versificazione. Funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 125-141: 135-140.

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 ²⁸

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 duetto il compositore aveva ancora chiesto a Ghislanzoni versi di metro diverso, come quelli del sopraccitato duetto dal primo atto del *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.²⁹

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?».³⁰

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.

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 il trapasso dal recitativo ai numeri chiusi è già fluidamente modulato 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

²⁸ 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).

²⁹ Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Ghislanzoni del 5 (?) novembre 1870 (*I copialettere* cit., pp. 662-663).

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

di Otello nel duetto fra Desdemona e Otello alla fine del primo atto di quest'opera:

esempio 8. *Otello*, atto I



Pure, osservando attentamente un passo musicale già utilizzato da Carl Dahlhaus come esempio di una libera costruzione a periodi,³¹ 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 di Wagner si diparte 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 4/4), due battute, una con ulteriori tre quarti come pure un'altra con un solo quarto conclusivo:

esempio 9. *Otello*, atto I

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.

4 bb.

ca 2 bb.

ca 3 bb.

³¹ CARL DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* Wiesbaden, Athenaion, 1980, p. 179; trad. it.: *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 229.

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!

1¹/₄ 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 nota conclusiva del terzo verso è connessa alla prima del successivo (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 'sopranumeraria':

esempio 10. *Otello*, atto I

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 un analogo collegamento di un suono a fine verso con quello iniziale del successivo, nel duetto tra Elsa e Lohengrin nel *Lohengrin* wagneriano.³² 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 del secondo atto («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 nel secondo atto Boito aveva corrisposto al desiderio di Verdi di una «forma più spezzata, meno lirica»³³ 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 di 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.

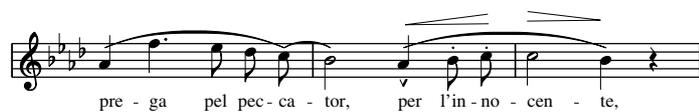
L'«Ave Maria» di Desdemona, la preghiera che la protagonista innalza nel cupo presentimento della morte imminente, è evidentemente un tributo tardo alla convenzione della 'preghiera' operistica. E pertanto, poiché questo pezzo solistico presenta tutte le caratteristiche di un numero chiuso, anche la configurazione formale bipartita ($a^1-a^2-b-a^3$) è stata con ragione accostata a «un qualsiasi cantabile dell'epoca di Donizetti».³⁴ Verdi invece, in contrapposizione al testo di Boito che con qualche eccezione utilizza esclusivamente endecasillabi rimati, nega a questo appello alla Madonna ogni tipo di periodicità regolare. Il musicista comincia il cantabile (es. mus. 11) con due versi disposti su tre battute, ma già al terzo verso introduce figurazioni irregolari ed evita chiaramente ogni frase di due battute, con particolare evidenza nel quinto verso («Prega per chi sotto l'oltraggio»), 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 compositore l'ascoltatore può percepire che l'impotente timore di Desdemona riduce via via la sua capacità di verbalizzazione.

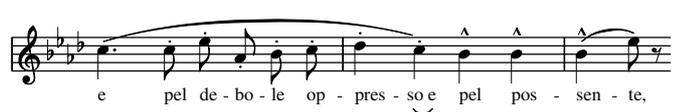
esempio 11, *Otello*, atto IV

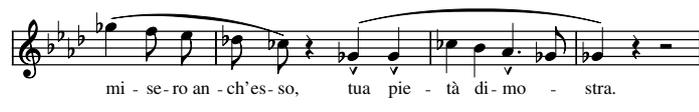
³² Cfr. JULIAN BUDDEN, *The operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978, III, p. 353; trad. it.: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988: III, p. 368.

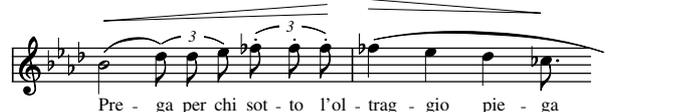
³³ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi della fine di aprile 1884, in *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978: I, p. 74.

³⁴ BUDDEN, *Le opere di Verdi* cit.: III, p. 410.


3 bb.


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


3 bb. + 1/2 pausa


1 $\frac{15}{16}$ b.


2 $\frac{9}{16}$ bb. + 1/2 pausa


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


1/2 b. + 3 $\frac{1}{2}$ bb.
[ripetizioni di testo]


3 $\frac{1}{2}$ bb.

Un passo ulteriore era stato compiuto da Verdi nel 'pezzo concertato' del finale del terzo atto. Desdemona, che era stata umiliata al massimo grado dal suo iracundo marito, trova appena le parole ed esprime con balbettii il suo 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 perso-

nale 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*, atto III

Desdemona *declamato*



A ter - ra!... sì ... nel li - vi - do 1 1/2 b.



fan - go per - cos - sa ... io già - cio ... 2 bb. + 1/2 pausa

cantabile



pian - go ... m'ag - ghiac - cia il bri - vi - do _____ 2 5/8 bb.



del - l'a - ni - ma che muor. 1 1/2 b. ?



E un dì sul mio sor - ri - so 2 bb.



fio - ria la spe - me e il ba - cio 2 bb.



ed or ... l'an - go - scia in vi - so [e] 1 1/2 b. ?



[so] e l'a - go - nia nel cor. 1 b. ?

La «prosa musicale» – se dev'essere ripreso quest'ambiguo concetto la cui utilità è stata però messa in rilievo da Hermann Danuser –³⁵ 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 XIX secolo, 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 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?³⁶

(Traduzione di Maria Giovanna Miggiani)

³⁵ Cfr. HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, Regensburg, Bosse, 1975 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 46).

³⁶ 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?».



Othello e Desdemona. Incisione di Richard Rhodes,
da un bozzetto di Johann Heinrich Füssli (1741-1825), inserita nell'edizione delle opere
di Shakespeare edite da George Steevens e Alexander Chalmers nel 1805.

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.

(DESDEMONA)

L'opera in musica è come una grande frullatore, nel quale personaggi provenienti dalle fonti letterarie più svariate vengono triturati, 'mixati' con altri ingredienti di varia natura (musica, poesia, scenografia, luci, movimento, ecc.), centrifugati e finalmente proiettati sulla scena; qui essi sono divorati dagli occhi, orecchie e cuore del pubblico, e da qui, da quell'enorme *peep-show* delle passioni umane che è il teatro d'opera, alcuni di loro si vanno a piantare stabilmente nell'immaginario collettivo, spesso facendo dimenticare le più o meno illustri origini extramusicali.

Sebbene tutte le opere di Verdi si basino su fonti letterarie, pochi conoscono infatti *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas, *Le roi s'amuse* e *Hernani* di Victor Hugo, l'opera di Scribe e Auber *Gustave III*, e nessuno, tranne gli specialisti, ricorda oggi i drammi spagnoli *El trovador* di Antonio García Gutiérrez o *Don Álvaro o La fuerza del sino* del Duca de Rivas. Un po' meglio va forse con i lavori teatrali di Schiller, quanto meno nei paesi di lingua tedesca, e senz'altro molti in Italia conoscono bene il *Macbeth* o l'*Otello* di Shakespeare. Eppure Violetta, Rigoletto, Azucena, Amelia, le due Leonore, Lady Macbeth, Otello e tutte le altre grandi figure della galleria verdiana rappresentano dei 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 controtuce il profondo lavoro di reinterpretazione creativa (il «frullatore») a cui furono sottoposti.

Otello, la cui fonte letteraria è forse oggi la più nota in assoluto tra quelle delle opere di Verdi, non fa eccezione. Il modello più antico tuttavia non si trova in Shakespeare, bensì in una novella italiana del Cinquecento che Verdi e Boito citano in alcuni

passi del loro carteggio.¹ Ne è autore Giovan Battista Giraldi Cinzio (Ferrara, 1504-1573), un nobile letterato, ricordato oggi come uno dei primi fautori del ritorno all'aristotelismo nella campo della tragedia coniugato con un intento moraleggiante, e per aver pubblicato una raccolta di novelle, gli *Ecatommithi* (o *Hecatommithi*), da cui egli stesso attinse materia per le sue tragedie.

In queste «cento novelle» suddivise in dieci deche – divenute centotredici con l'aggiunta di un'introduzione e di una divagazione –, un gruppo di uomini e donne scampati al sacco di Roma del 1527, durante il viaggio in nave che li condurrà in salvo a Marsiglia, 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 boccacesco. 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 già pienamente controriformista.²

È questo il caso della novella che ci interessa, la settima della deca terza. La storia del capitano moro, che per gelosia uccide 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*) è narrata dedicando una particolare attenzione ai dettagli più cruenti, che lasciano interdetti i lettori odierni e ricordano come quello del Rinascimento fu anche un secolo di guerre, sopraffazioni e incredibili atrocità.

L'autore ci informa dunque che il Caposquadra (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», evidentemente dissanguato o a seguito di infezioni. Tuttavia ciò non avverrà e alla fine della novella ritroviamo il Caposquadra a Venezia sano e salvo con la sua brava gamba di legno (altro particolare macabro) a testimoniare contro il Moro. Allo stesso modo veniamo a sapere che il Moro, riportato in catene a Venezia, viene sottoposto a «molti tormenti», sui quali fortunatamente l'autore glissa, 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 colato, che gli si corroperò le interiora»; cioè fu appeso al soffitto con le funi e stratonato fino a procurargli lesioni interne, a causa delle quali «miseramente se ne morì». Si consolino i più sensibili discepoli di Beccaria pensando che in fondo l'Alfiere se l'era meritata, e che la giustizia terrena era mossa dal Cielo: «tal fece Iddio vendetta dell'innocenza di Disdemona».

I particolari più raccapriccianti, tuttavia, si incontrano nella novella quando viene descritta la morte di Disdemona: un assassinio che si colloca a metà strada tra il delitto perfetto e lo stupro. Sì, perché la donna muore nella sua stanza nuziale, apparentemente in se-

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: 1, p. 102.

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



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

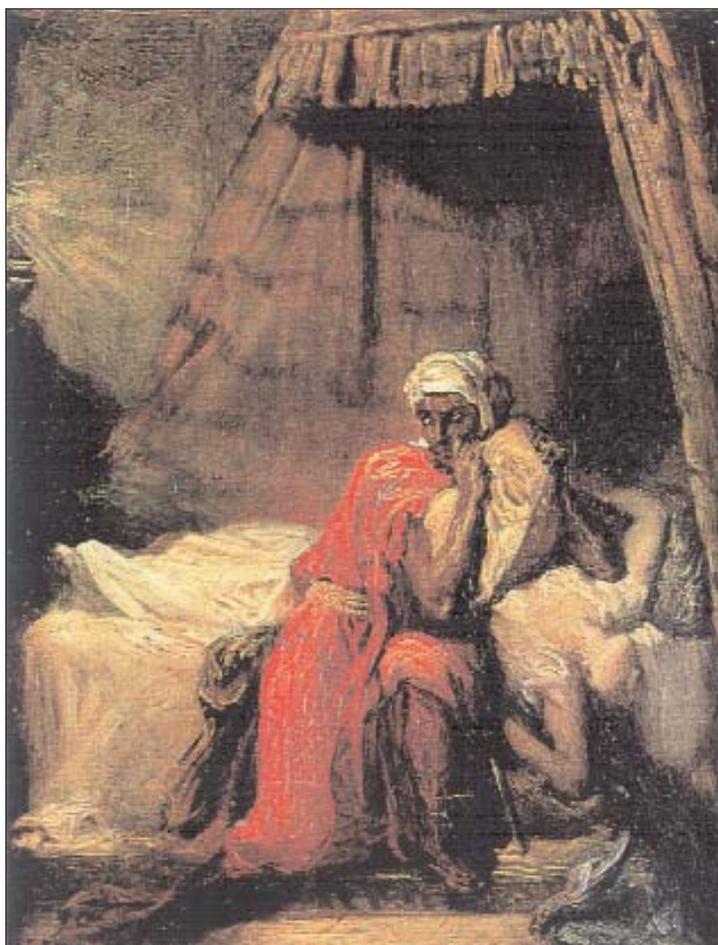
guito al crollo di un soffitto, ma di fatto per mano di due uomini che dicono di amarla ma che in realtà la desiderano sessualmente e che, sentendosi rifiutati da lei, pensano bene di trasformare la frustrazione erotica in furia omicida – laddove secoli di tradizione platonico-cristiana avrebbero dovuto suggerire ai due che amare vuol dire desiderare il bene assoluto della persona amata.

Il Moro uccide perché accecato dall'idea che la propria moglie 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». La fantasia di Gibaldi Cinzio sembra eccitarsi nel descrivere la dinamica dell'omicidio attraverso una doppia narrazione, prima del piano ordito dai due uomini, poi della sua messa in atto. Affinché sembri una disgrazia, cioè affinché 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.

Disdemona e il Moro sono a letto (avranno fatto l'amore quella sera?), l'Alfiere, nascosto in uno stanzino, il classico *closet* dove si cela l'assassino nei film dell'orrore, o dove vanno a finire gli amanti all'arrivo del marito geloso, 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 buona educazione, manda in esplorazione la moglie. A quel punto l'Alfiere, che è «forte, et di buon nerbo [particolare fisico, cioè erotico, *N.d.R.*], 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, com'è nella dinamica di uno stupro, e mentre l'Alfiere continua a infierire sulla donna, il Moro la ingiuria. Finalmente, «sopraggiungendo la terza percossa, [Disdemona] rimase uccisa dall'empio Alfieri. Poscia, messala nel letto, et spezzata la testa [infierendo dunque sul cadavere, come avviene spesso negli omicidi per stupro, *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: innanzitutto il movente, la frustrazione erotica e il desiderio di rivalsa dei due uomini a seguito di un rifiuto, vero in un caso e presunto nell'altro, i quali, essendo entrambi piacenti, non accettano l'idea di essere respinti da una donna e ne reclamano il possesso esclusivo. Poi lo strumento del delitto, non il veleno, l'arma degli intriganti o degli imbelli, né il pugnale, l'arma dei cospiratori e dei 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, tradizionalmente e a tutt'oggi (i taliban insegnano) ritenuta la giusta punizione delle adulate e delle prostitute. 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, caratteristico degli stupratori, che scomparirà dal carattere di Otello, sia in Shakespeare che in Verdi.

Se dunque la maniera in cui è narrata la novella e in particolare la morte di Disdemona ci offre una visione ben chiara della misoginia dell'autore e del pubblico a cui si rivol-



Théodore Chassériau (1819-1856). *Othello. La soffoca!* Olio su tela, 1849
(Metz, Museo des Beaux-Arts).



Ernesto Rossi (1827-1896) nel ruolo del protagonista nell'*Othello* di Shakespeare.

ge, i quali per provare orrore e riprovazione di fronte al crimine e all'ingiustizia hanno bisogno prima di soddisfare una buona dose di voyeurismo, è pur vero che la protagonista femminile della vicenda è anche l'unica ad avere un nome proprio, cioè, metaforicamente, un'umanità e non semplicemente una funzione sociale o narrativa.

Quel *burka* invisibile con cui la società del tempo nasconde e imprigiona la personalità di Disdemona, come di tutte le sue contemporanee, viene sollevato dall'intento morale dell'autore, che restituisce dignità e individualità alla protagonista, anzi assegna a lei e solo a lei un'individualità, affinché serva da esempio ai lettori. O meglio, per essere precisi, alle sole lettrici, giacché i signori uomini saranno sufficientemente ammoniti a non uccidere le proprie mogli dalla ineluttabilità del castigo divino, che si attua attraverso la giustizia terrena.

Al torbido erotismo che guida i personaggi maschili della novella, fa da contraltare la virtù di Disdemona, la cui esemplare moralità consiste non solo nell'essere «humile», 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 il secondo filo rosso della vicenda, non meno torbido e inquietante del primo: il razzismo. Così, come per stigmatizzare l'accecazione della ragione a cui conduce l'eccesso di passione erotica negli uomini, l'autore ci immerge in un'atmosfera morbosamente sensuale, che ci rende involontariamente complici e *voyeurs* dell'omicidio di Disdemona, allo stesso modo per esaltare le virtù femminili, che a suo avviso consistono principalmente (unicamente?) nell'umiltà e nella 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 un moro, quand'anche un moro «civilizzato» e valoroso? E l'eccezionalità di Disdemona non consiste forse nel fatto di essersi innamorata del Moro senza stare a guardare il colore della pelle, o meglio, senza essere accecata dal desiderio sessuale? L'essere disprezzato razzialmente non rende infatti il Moro irresistibilmente sexy agli occhi di noi cattolici, donne e uomini, educati 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 Disdemona, visto che l'autore non fa nessun cenno alla sua prestantza fisica? E l'Alfiere avrebbe desiderato con la stessa intensità la bella Disdemona 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 vogliono 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 Disdemona 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 in fatto di mariti. Anticipando dunque un aspetto caratteristico della Controriforma e dell'arte barocca, Giraldi 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 italiana, l'eros frustrato e violento, da un lato, e il razzismo, dall'altro, vengono ripresi e ampliati nella tragedia inglese. Tuttavia, Shakespeare 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, sebbene con l'inganno, 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'iracondia del marito, prima sostenendo la causa di Cassio (III.3), quindi cercando di distoglierlo dalla richiesta ossessiva del fazzoletto (III.4).³ Solo a partire dal quarto atto, 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 in un recente studio, Jago è l'ultimo discendente del personaggio del *villain* del teatro elisabettiano, il

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

e, risalendo ancora più indietro nel tempo, dai

miracle o *mystery plays*, sacre rappresentazioni nei quali ricorre la figura di un diavolo, allo stesso tempo perfido e gongolante per le proprie malefatte, di nome Tutivillus o Titivil, espertissimo nel giocare con le parole per effettuare i suoi inganni.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, che sono così riassunti da Serpieri:

Il *villain* shakespeariano è sempre un *diverso*: per razza (Aaron), per costituzione fisica (Riccardo III), per assetto mentale e disposizione sociale (Iago). È sempre invidioso degli altri e, allo stesso tempo, orgoglioso della propria diversità. È sempre mosso da un sentimen-

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.

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.

to 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* [...]. Sempre isolato dagli altri, e portato ad aggredirli, si pone come progettatore dell'azione centrale del dramma e ne è il regista di tutti, o quasi, gli svolgimenti. 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 Iago, 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

Il fatto che la morte del *villain*, continua Serpieri, non abbia una 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 sé stesso:

Pertanto la figura del *villain*, in Shakespeare, è anche la metafora dell'individuo laico che si colloca al di fuori del patto sociale ed epistemico collettivo e vuole forzarlo ai suoi fini e in nome esclusivamente della propria volontà, del proprio piacere, nonché del risarcimento della propria diversità; [...] il *villain* diventa in Shakespeare un personaggio straordinariamente moderno, attraversato com'è dai turbamenti dell'immaginario.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 italiana. Otello si darà la morte, facendo così giustizia da sé del proprio misfatto, mentre Jago sarà processato e torturato. Tuttavia l'assenza, o meglio l'irrelevanza 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 Giraldi 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 del terzo atto Cassio dirà che Jago è fiorentino) e di bassa posizione sociale. Entrambi sono alla ricerca di un «risarcimento della propria diversità» attraverso l'affermazione della loro volontà di potenza: Otello cercherà il risarcimento eccellendo nelle armi e divenendo comandante delle truppe veneziane a Cipro; Jago facendo muovere i per-

⁶ *Ibid.*, p. 53.

⁷ *Ibid.*, pp. 53-54.



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

sonaggi intorno a sé come delle marionette, irretendoli in una messinscena di cui egli muove le fila dal di fuori come 'regista'. Entrambi, infine, sono affetti da un tasso altissimo di testosterone nel sangue: 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 di quello delle prestazioni sessuali. 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, amore 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 ingiustificato: 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 la scelta di Cassio come luogotenente non può che essere giusta. L'ipotesi poi che Otello gli abbia soffiato la moglie, quell'Emilia a cui Jago tiene tanto, 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 un puro pretesto, al quale non crede neppure lui. L'alfiere è assolutamente indifferente al fascino della bella veneziana, mentre è molto sensibile 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 sessuale, tale da far immaginare un possibile desiderio omoerotico represso dell'alfiere nei confronti del suo comandante. Mentre infatti in privato Jago parla delle qualità morali del Moro, con Roderigo e Brabantio si riferisce a lui esclusivamente in termini fisici e dispregiativi, che tradiscono la sua attrazione erotica, 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

Del resto gli epiteti razzisti nei confronti di Otello non sono appannaggio esclusivo di Jago, ma ricorrono anche sulla bocca di Roderigo (I.1), Brabantio (I.2), che accusa il Mo-

⁸ *Otello*, trad. cit., p. 122.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ *Ibid.*, 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, *Ibid.*, p. 121).

¹² *Ibid.*, pp. 107-108.

ro 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 disdegno gli altri personaggi rispecchiano il razzismo della loro società (o di quella di Shakespeare), il disprezzo di Jago è sempre legato alla sfera sessuale. Per Jago Otello è soprattutto il prototipo della virilità, e pertanto è un antagonista e una minaccia alla sua scarsa o non-virilità.

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 desiderio represso di trovarsi lui, al posto di sua moglie, sotto le coperte con quegli uomini.

Nella seconda scena del terzo atto 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 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, seppure nella finzione, si lascia baciare ardentemente sulla bocca da Cassio e poggiare una gamba sulla sua! Solo per cameratismo e normale (irreprendibile) intimità fra commilitoni? Del resto ipotizzare l'omosessualità repressa, o al contrario l'impotenza sessuale di Jago, per spiegarne l'atteggiamento misogino, non farebbe altro che aggiungere un'ulteriore sfaccettatura al suo essere un *villain*, un «diverso», vale a dire, secondo la cultura del tempo di Shakespeare (e, ahimè, di molti nostri contemporanei) un essere spregevole.

Omosessuale represso o etero impotente, Jago sembra proprio ossessionato dal sesso, al quale riconduce tutte le azioni umane. Quando cerca di convincere Roderigo 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):

¹³ *Ibid.*, pp. 190-191.

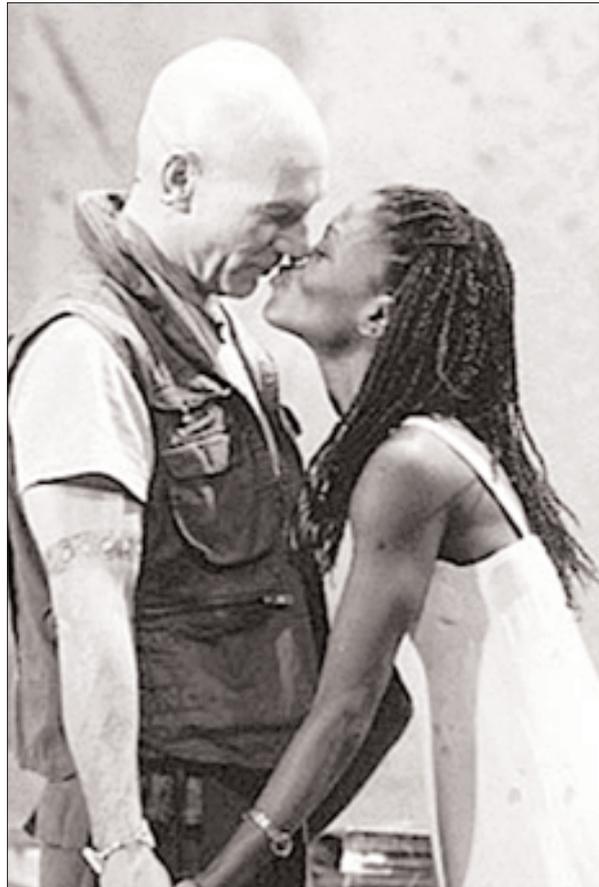
¹⁴ *Ibid.*, p. 182.

¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 155-156.



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



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

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.

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, dopo aver messo a letto Desdemona, 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 maschilista del dramma:

Eppure se le donne sbagliano, io credo che sia colpa dei loro mariti. Sono loro che trascurano i propri doveri e vanno a versare in grembo ad estranee i tesori che ci appartengono; lo-

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

¹⁸ *Ibid.*, pp. 150-151.

ro 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 personaggi a tutto tondo, quanto mai «veri» e moderni, e presenta gli eventi in una prospettiva ogni volta differente, a seconda dei personaggi in scena, riesce a farcelo dimenticare e a irretirci nella grande messinscena ordita da Jago. Sebbene legati da un rapporto speculare ed entrambi destinati ad 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 suo antagonista; il suo carattere si lascia sintetizzare dalle parole che egli stesso pronuncia poco prima di morire:

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:

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

¹⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁰ *Ibid.*, 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 Cfr. *Carteggio Verdi-Boito* cit.: I, p. 99.

Anche l'eliminazione del primo atto di Shakespeare può essere letta in quest'ottica. Come è stato giustamente osservato, l'atto 'veneziano' costituisce infatti una sorta di 'commedia' che prelude alla tragedia, commedia nella quale al *vilein* 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 al suo ingresso in scena, porta a compimento. A Otello, grazie soprattutto alla musica della scena introduttiva dell'opera e del Finale del terzo atto, 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 Giraldo 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 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 so-

²⁴ Cfr. al riguardo HAROLD S. POWERS, *Boito rimatore per musica*, in *Arrigo Boito. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*. Fondazione Giorgio Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia, 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», XII, 1997, pp. 11-30: 13.

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 H. HEPOKOSKI - MERCEDES VIALE FERRERO, «*Otello* di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990. Si ricorda al lettore che le disposizioni sceniche (per quanto riguarda Verdi esistono quelle relative a *Simon Boccanegra*, *Giovanna de Guzman* [= *Les vêpres siciliennes*], *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo* e *Aida*) 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 *Disposizione scenica* cit., 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 terro» (III.8).

prattutto 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 nel secondo atto (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 (così come avviene ad esempio in *Aida*), 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 del terzo atto («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?».

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, nietzscheanamente, 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 («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, ma 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,

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

²⁹ Nella *Disposizione scenica* 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 vieto, si potrebbe affermare che Otello è la Gelosia e che Jago è l'Invidia». (*Disposizione scenica* cit., p. 4).

«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

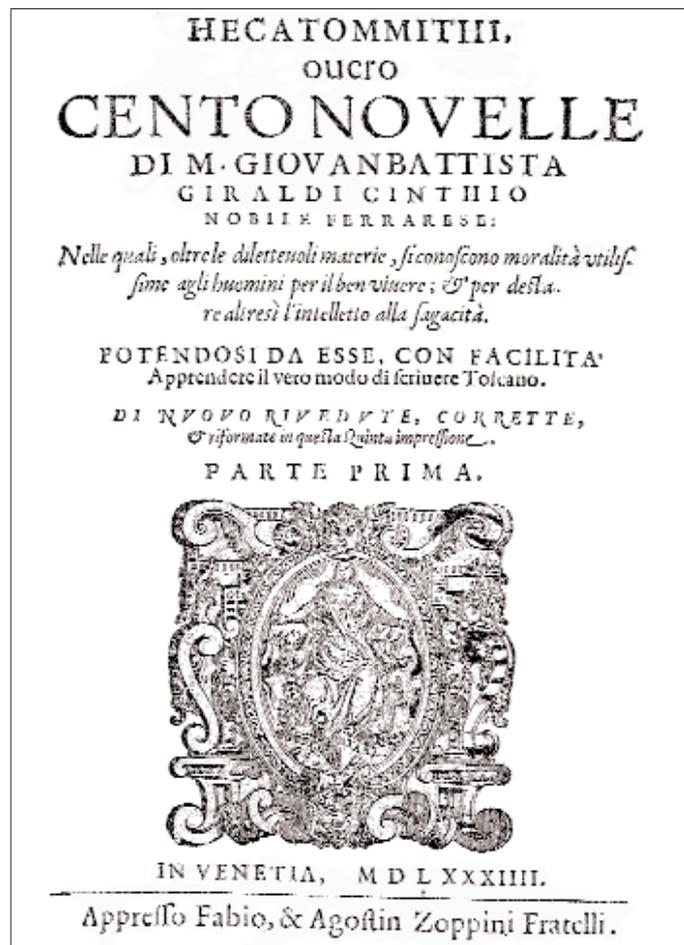
Destinata come Leonora, Violetta e Aida a morire per amore, Desdemona, prima ancora che di Otello e di Jago, è vittima della società umana, che non accetta che il suo amore vada contro le convenzioni sociali. Come tutte le eroine verdiane è disposta al sacrificio non per masochismo né per senso del dovere, 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 *ricamer*: 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 del secondo atto, 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 moro o bianco, così come poco importa, ai fini del dramma di cui è protagonista, che Aida sia nera. 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 musica.

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

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



Giovan Battista Giraldi Cinzio (1504-1573). *Hecatommithi ouero Cento novelle*, Venezia, 1583, Fabio e Agostin Zoppini Fratelli. Frontespizio (collezione privata, Roma).

Giovan Battista Giraldi Cinzio
*HECATOMMITHI, OVERO CENTO NOVELLE**

Deca terza, Novella VII

edizione a cura di Marco Marica

Un capitano Moro piglia per mogliera una cittadina venetiana, un suo alfieri l'accusa di adulterio al marito: cerca che l'Alfieri uccida colui ch'egli credea l'adultero: il Capitano uccide la moglie, è accusato dall'Alfieri, non confessa il Moro, ma essendovi chiari inditij, è bandito; et lo scelerato Alfieri, credendo nuocere ad altri, procaccia a sé la morte miseramente.¹

Fu già in Venetia un Moro, molto valoroso, il quale, per essere pro' della persona et per haver dato segno, nelle cose della guerra, di gran prudenza et di vivace ingegno, era molto caro a que' signori, i quali nel dar premio a gli atti vertuosi avanzano quante repubbliche² fur mai. Avenne che una virtuosa donna, di maravigliosa bellezza, Disdemona chiamata, tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del Moro, s'innamorò di lui; et egli, vinto dalla bellezza et dal nobile pensiero della donna, similmente di lei si accese et hebbero tanto favorevole amore, che si congiunsero insieme per matrimonio, anchora che i parenti della donna facessero ciò che poterono, perché ella altro marito si prendesse, che

* La presente edizione è stata redatta sulla base di una delle prime stampe cinquecentesche delle novelle di Giraldi Cinzio: *Hecatommithi / overo / Cento novelle / di M. Giovanbattista / Giraldi Cinthio / nobile Ferrarese: / Nelle quali, oltre le dilettevoli materie, si conoscono moralità utilissime agli huomini per il ben vivere; et per destare altresì l'intelletto alla sagacità. / Potendosi da esse, con facilità / Apprendere il vero modo di scrivere Toscano. / Di nuovo rivedute, corrette, / et riformate in questa Quinta impressione. / Parte prima / In Venetia, MDLXXXIII / Appresso Fabio, et Agostin Zoppini Fratelli. Poiché la presente edizione non vuole essere una trascrizione diplomatica del testo, per comodità del lettore gli accenti delle parole e gli apostrofi sono stati conformati all'uso moderno; parimenti le «u» intervocaliche sono state trasformate in «v». Inoltre sono state sciolte le abbreviazioni ed è stata modificata la punteggiatura sia all'inizio sia alla fine dei dialoghi, sostituendo le virgole o i punti e virgola del testo originale con i due punti, le virgolette e i trattini odierni, sia infine invertendo l'uso dei due punti e del punto e virgola, che nella stampa veneziana, secondo la prassi latina, vengono usati in maniera opposta rispetto ad oggi. Infine si è preferito trasformare in minuscole le maiuscole d'enfasi e semplificare la punteggiatura secondo l'uso moderno, eliminando quasi sempre le virgole dell'originale prima delle frasi relative e oggettive e prima della congiunzione «et». Viceversa è stata conservata l'ortografia originale delle parole, anche nei casi in cui, a dispetto del proposito dell'editore di osservare «il vero modo di scrivere Toscano», essa tradisce influenze venete, correggendo unicamente i refusi evidenti. L'edizione cinquecentesca a stampa qui utilizzata proviene da una collezione privata di Roma.*

¹ Il racconto vero e proprio è preceduto da un breve commento della novella antecedente, secondo lo schema narrativo già impiegato nel *Decameron* di Boccaccio.

² Sebbene non vi siano segni di abbreviazione, la parola «repliche» va intesa senz'altro come abbreviata per «repubbliche».

lui; et vissero insieme di sì concorde volere et in tanta tranquillità, mentre furono in Venetia, che mai tra loro non fu non dirò cosa, ma parola men, che amorevole. Occorse, che i signori venetiani fecero mutatione delle genti d'arme ch'essi sogliono tenere in Cipri; et elessero per capitano de' soldati che là mandavano, il Moro. Il quale, anchora che molto lieto fosse dell'honore che gli era offerto (però che tal grado di dignità non si suol dare se non ad huomini et nobili et forti et fedeli et che habbiano mostrato havere in sé molto valore) si scemava nondimeno la sua allegrezza, qualhora egli si poneva innanzi la lunghezza et la malagevolezza del viaggio, pensandosi che Disdemona ne dovesse rimanere offesa; la donna, che altro bene non haveva al mondo che il Moro, et era molto contenta del testimonio c'haveva havuto il marito della sua virtù da così possente et nobile repubblica, non vedea l'hora che il marito, colle sue genti, si mettesse in camino, et ella andasse seco in compagnia in così honorato luogo, ma le dava gran noia il vedere il Moro turbato. Et non ne sapendo la cagione, un giorno mangiando gli disse: «Che vuole egli dir, Moro, che poi che vi è stato dato dalla signoria così honorato grado, ve ne state tanto malinconico?» A Disdemona disse il Moro: «Turba la contentezza del ricevuto honore l'amore che io ti porto, perché io veggo, di necessità, delle due cose deverne avenir l'una; ovvero ch'io ti meni con esso meco a' pericoli del mare; ovvero che per non ti dar questo disagio ti lasci in Venetia. La prima non mi potrebbe essere se non grave, perché ogni fatica che tu ne sostenessi et ogni pericolo che ci sopravvenisse, mi recherebbe estrema molestia. La seconda, devendoti lasciare, mi serebbe odioso a me medesimo: perché, partendomi da te, mi partirei dalla mia vita». Disdemona, ciò inteso: «Deh – disse – marito mio, che pensieri son questi che vi vanno per l'animo? a che lasciate che cosa tal vi turbi? voglio io venire con voi, ovunque anderete, se bene così deessi passare in camiscia per lo fuoco, come son per venire per acqua con voi, in sicura et ben guarnita nave; et se pure vi saranno pericoli et fatiche, io con voi ne voglio essere a parte, et mi terrei d'essere poco amata da voi, quando, per non mi havere in compagnia nel mare, pensaste di lasciarmi in Venetia, o vi persuadeste che più tosto mi volessi star qui sicura, ch'essere con voi in uno istesso pericolo. Però voglio che vi apparecchiate al viaggio, con tutta quella allegrezza che merita la qualità del grado che tenete». Gittò allhora le braccia al collo tutto lieto il Moro alla mogliera et con uno affettuoso bacio le disse: «Iddio ci conservi lungamente in questa amorevolezza, moglie mia cara»; et indi a poco, pigliati li suoi arnesi, et messosi ad ordine per lo camino, entrò colla sua donna et con tutta la compagnia nella galea; et date le vele al vento, si mise in camino; et con somma tranquillità del mare se n'andò in Cipri. Haveva costui nella compagnia un Alfiero di bellissima presenza, ma della più scelerata natura che mai fosse huomo del mondo. Era questo molto caro al Moro, non havendo egli delle sue cattività notitia alcuna. Perché, quantunque egli fosse di vilissimo animo, copriva nondimeno coll'alte et superbe parole, et colla sua presenza, di modo la viltà ch'egli chiudeva nel cuore, che si scopriva nella sembianza un Hettore od uno Achille. Havea similmente menata questo malvagio la sua moglie in Cipri, la quale era bella et honesta giovane; et per essere italiana, era molto amata dalla moglie del Moro et si stava la maggior parte del giorno con lei. Nella medesima compagnia era anco un Capo di squadra, carissimo al Moro. Andava spessissime volte questi a casa del Moro, et spesso mangiava con lui et con la moglie. Là onde la donna che lo conosceva così grato al suo marito, gli dava segni di grandissima benivolenza. La qual cosa era molto cara al Moro. Lo scelerato Alfiero, non curando punto la fede data alla sua moglie, né amicitia, né fede, né obbligo, ch'egli avesse al Moro, s'innamorò di Disdemona ardentissimamente: et voltò tutto il suo pensiero a vedere se gli po-

teva venir fatto di godersi di lei; ma non ardiva di dimostarsi, temendo che se il Moro se ne avedesse, non gli desse subito morte. Cercò egli con varij modi, quanto più occultamente poteva, di fare accorta la donna ch'egli la amava. Ma ella, c'havea nel Moro ogni suo pensiero, non pensava punto né allo Alfiero, né ad altri. Et tutte le cose ch'egli faceva, per accenderla di lui, non più operavano, che se fatte non le avesse. Onde s'imaginò costui che ciò avvenisse, perché ella fosse accesa del Capo di squadra: et pensò volerlosi levar dinanzi a gli occhi, et non pure a ciò piegò la mente, ma mutò l'amore ch'egli portava alla donna in acerbissimo odio, et si diè con ogni studio a pensare come gli potesse venir fatto, che ucciso il Capo di squadra, se non potesse goder della donna, il Moro anco non ne godesse. Et rivolgendosi per l'animo varie cose tutte scelerate, et malvagie, alla fine: deliberò di volerla accusare di adulterio al marito, et dargli ad intendere che l'adultero era il Capo di squadra. Ma sappiendo costui l'amore singolare che portava il Moro a Disdemona, et l'amicitia ch'egli havea col Capo di squadra, conosceva apertamente che se con astuta froda non faceva inganno al Moro, era impossibile a dargli a vedere né l'uno, né l'altro. Per la qual cosa si mise ad aspettare che il tempo et il luogo gli aprisse la via da entrare a così scelerata impresa. Et non passò molto che il Moro, per haver messa mano alla spada il Capo di squadra, nella guardia, contra un Soldato, et dategli delle ferite, lo privò del grado; la qual cosa fu gravissima a Disdemona. Et molte volte haveva tentato di rappacificare il marito con lui. Tra questo mezzo disse il Moro allo scelerato Alfieri che la moglie gli dava tanta seccagine per lo Capo di squadra, che temea finalmente, di non essere astretto a ripigliarlo. Prese da ciò il mal'huomo argomento di por mano agli orditi inganni, et disse: «Ha forse Disdemona cagione di vederlo volentieri». «Et perché?» disse il Moro. «Io non voglio – rispose l'Alfieri – por mano tra marito et moglie; ma, se terrete aperti gli occhi, voi stesso lo vi vedrete». Né per diligenza che facesse il Moro, volle l'Alfieri più oltre passare. Benché lasciarono tali parole così pungente spina nell'animo del Moro, che si diede con sommo studio a pensare ciò che volessero dire tali parole, et se ne stava tutto maninconioso. Là onde, tentando un giorno la moglie di amolire l'ira sua verso il Capo di squadra, et pregandolo a non volere mettere in oblio la servitù et l'amicitia di tanti anni per un picciolo fallo, essendo massimamente nata pace fra il soldato ferito et il Capo di squadra, venne il Moro in ira et le disse: «Gran cosa è questa, Disdemona, che tu tanta cura ti pigli di costui. Non è però egli né tuo fratello, né tuo parente, che tanto ti debba essere a cuore». La donna, tutta cortese et humile: «Non vorrei – disse – che voi vi adiraste con meco, altro non mi muove che il dolermi di vedervi privato di così caro amico, qual so, per lo testimonio di voi medesimo, che vi è stato il Capo di squadra; non ha però egli commesso sì grave errore, che gli debbiat portare tanto odio. Ma voi Mori sete di natura tanto caldi, ch'ogni poco di cosa vi move ad ira et a vendetta». A queste parole più irato rispose il Moro: «Tale lo potrebbe provare che non sel crede; vedrò tal vendetta delle ingiurie che mi son fatte, che non³ resterò satio». Rimase la donna tutta isbigotita a queste parole; et veduto fuor del suo costume il marito contra lei riscaldato, humilmente disse: «Altro che buon fine a parlarvi di ciò non mi ha indotta, ma perché più non vi habbiat di adirar meco, non vi dirò più mai di ciò parola». Veduta il Moro la istanza che di nuovo gli havea fatto la moglie in favore del Capo di squadra, si imaginò che le parole che gli havea detto l'Alfieri gli havessero voluto significare che Disdemona fosse innamorata di lui.

³ Probabile refuso per «ne».

Et se n'andò a quel ribaldo tutto maninconioso et cominciò a tentare che egli più apertamente gli parlasse. L'Alfieri, intento al danno di questa misera donna, dopo l'havere finto di non voler dir cosa che fosse per dispiacergli, mostrandosi vinto da' preghi del Moro, disse: «Io non posso negare che non m'incresca incredibilmente di havervi a dir cosa, che sia per esservi più di qualunque altra molesta; ma, poi che pur volete ch'io la vi dica, et la cura che io debbo havere dell'honor vostro, come di mio signore, mi sprona anco a dirlovi, non voglio hora mancare né alla vostra dimanda, né al debito mio. Devete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il vedere il Capo di squadra in disgratia vostra, che per lo piacere ch'ella si piglia con lui qual'hora egli in casa vostra viene; come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza». Queste parole passarono il core al Moro insino alle radici. Ma per saper più oltre (anchora ch'egli credesse vero quanto havea detto l'Alfieri, per lo sospetto che già gli era nato nell'animo) disse, con fiero viso: «Non so io che mi tenga, che non ti tagli questa lingua tanto audace, che ha havuto ardir di tale infamia alla donna mia». L'Alfiero allhora: «Non mi aspettava – disse – Capitano, di questo mio amorevole ufficio, alta mercede. Ma, poi che tanto oltre mi ha portato il debito mio et il desiderio dell'honor vostro, io vi replico che così sta la cosa come intesa l'havete; et se la donna, col mostrar di amarvi, vi ha così appannati gli occhi, che non habiate veduto quel che veder dovevate, non è mica per ciò che io non vi dica il vero. Perché il medesimo Capo di squadra l'ha detto a me, come quegli cui non pareva la sua felicità compiuta se non ne faceva alcun altro consapevole». Et gli soggiunse: «Et se io non havessi temuta l'ira vostra, gli havrei dato, quando ciò mi disse, quella mercede, coll'ucciderlo, della quale egli era degno. Ma poscia che il farvi sapere quello che più a voi che a qualunque altro appartiene, me ne fa havere così sconvenevole guiderdone, me ne vorrei essere stato cheto, che non sarei tacendo incorso nella disgratia vostra». Il Moro allhora tutto crucioso: «Se non mi fai – disse – vedere co' gli occhi quello che detto mi hai, viviti sicuro, che ti farò conoscere che meglio per te sarebbe, che tu fossi nato mutolo». «Agevol mi sarebbe stato questo – soggiunse il malvagio – quando egli in casa vostra veniva, ma hora che, non per quello che bisognava, ma per vie più lieve cagione, l'havete scacciato, non mi potrà essere se non malagevole, che anchora che io stimi ch'egli di Disdemona si goda, qualhora voi gliene date l'agio, molto più cautamente lo dee fare hora, che si vede esservi venuto in odio, che non faceva di prima. Ma anco non perdo la speranza di potervi far vedere quel che creder non mi volete». Et con queste parole si dipartirono. Il misero Moro, come tocco da pungentissimo strale, se ne andò a casa, attendendo che il venisse il giorno, che l'Alfieri gli facesse veder quello che lo dovea far per sempre misero. Ma non minor noia dava al maledetto Alfieri la castità ch'egli sapeva, che osservava la donna, per che gli pareva non poter ritrovar modo a far credere al Moro quello che falsamente detto gli havea; et, voltato in varie parti il pensiero, pensò lo scelerato a nuova malitia. Andava sovente la moglie del Moro, come ho detto, a casa della moglie dell'Alfieri, et se ne stava con lei buona parte del giorno, onde veggendo costui ch'ella talhora portava seco un pannicello da naso, ch'egli sapeva che le havea donato il Moro, il qual pannicello era lavorato alla moreasca sottilissimamente et era carissimo alla donna et parimente al Moro, si pensò di toglierle secretamente et quindi apparecchiarle l'ultimo danno. Et havendo egli una fanciulla di tre anni, la quale era molto amata da Disdemona, un giorno che la misera donna a casa di questo reo si era andata a stare, prese egli la fanciulla in braccio et alla donna la pose. La quale la prese et la si reccò al petto: questo ingannatore, che eccellentemente giocava di mano, le levò da cintola il pannicello così accortamente, ch'ella punto non se ne avide, et

da lei, tutto allegro, si dipartì. Disdemona, ciò non sappiendo, se ne andò a casa; et occupata da altri pensieri, non si avide del pannicello. Ma, indi ad alquanti giorni, cercandone et nol ritrovando, stava tutta timida che il Moro non gliele chiedesse, come egli sovente faceva. Lo sceleato Alfieri, pigliatosi commodo tempo, se ne andò al Capo di squadra et con astuta malitia gli lasciò il pannicello a capo del letto, né se ne avide il Capo di squadra se non la seguente mattina, che levandosi del letto, essendo il pannicello caduto in terra, vi pose il piede sopra; né sapendosi immaginare come in casa l'havesse, conoscendolo cosa di Disdemona, deliberò di dargliele; et attendendo che il Moro fosse uscito di casa, se n'andò all'uscio di dietro et ivi picchiò: volle la fortuna, che pareva che coll'Alfieri congiurata si fosse alla morte della meschina, che in quell'hora appunto il Moro si venne a casa; et udeno picchiare l'uscio, si fece alla finestra et tutto crucciose disse: «Chi picchia là?» Il Capo di squadra, udita la voce del Moro, temendo che egli non scendesse a danno suo, senza rispondere parola si diede a fuggire. Il Moro scese le scale; et aperto l'uscio, uscì nella strada, et cercando di lui nol ritrovò. Onde entrato in casa, pieno di mal talento, dimandò alla moglie chi fosse colui che là giù picchiava. La donna rispose quel che vero era, che nol sapeva. Ma il Moro disse: «Mi ha egli paruto il Capo di squadra». «Non so io – disse ella – se sia stato né egli né altri». Rattenne il Moro il furore, quantunque d'ira ardesse. Né prima volle far cosa alcuna che parlasse coll'Alfieri, al quale subitamente se n'andò et gli disse quanto era occorso, et lo pregò ad intendere dal Capo di squadra tutto quello ch'egli poteva intorno a ciò. Egli, lieto di così fatto avvenimento, gli promise di farlo. Et al Capo di squadra parlò un giorno costui, che il Moro era in luogo onde gli potea vedere insieme ragionare. Et parlandogli di ogn'altra cosa che della donna, faceva le maggiori risa del mondo; et mostrando di maravigliarsi, faceva di molti atti et col capo et colle mani, come che udisse cose maravigliose. Il Moro, tosto che gli vide partiti, andò verso l'Alfieri per sapere ciò che colui detto gli havesse. Questi, doppo haversi fatto lungamente pregare, al fin gli disse: «Non mi ha egli celata cosa alcuna et mi ha detto che si ha goduto della moglie vostra ogni volta, che voi coll'esser fuori, gli ne havete dato tempo; et che l'ultima fiata che egli è stato con lei, gli ha ella donato quel pannicello da naso che voi, quando la sposaste, le deste in dono». Il Moro ringratiò l'Alfieri et gli parve che se ritrovava che la donna non havesse il pannicello, potesse essere chiaro che così fosse come gli havea detto l'Alfieri. Per la qual cosa un giorno doppo desinare, entrato in varij ragionamenti colla donna, le chiese il pannicello. La infelice, che di questo havea molto temuto, a tal dimanda divenne nel viso tutta fuoco: et per celare il rossore, il quale molto bene notò il Moro, corse alla cassa et finse di cercarlo. Et doppo molto haverlo cercato: «Non so – disse – com'ora non lo ritrovi; l'avreste voi forse avuto?» «S'avuto lo havessi – disse egli – perché te lo chiederei io? ma ne cercherai più agiatamente un'altra volta». Et partitosi cominciò a pensare come dovesse far morire la donna et insieme il Capo di squadra, sì che a lui non fosse data la colpa della sua morte. Et pensando giorno et notte sopra ciò, non poteva fare che la donna non si avedesse, ch'egli non era quegli che verso lei per adietro essere soleva. Et gli disse più volte: «Che cosa havete voi che così vi turbi? che ove solevate essere il più festoso huomo del mondo, siete hora il più maninconico che viva?» Trovava il Moro varie cagioni di rispondere alla donna, ma non ne rimaneva ella punto contenta. Et posto ch'ella sapesse, che per niuno suo misfatto non dovesse essere così turbato il Moro, dubitava nondimeno che, per la troppa copia ch'egli haveva di lei, non gli fosse venuta a noia. Et talhora diceva colla moglie dell'Alfieri: «Io non so che mi dica io del Moro, egli soleva essere verso me tutto amore, hora, da non so che pochi giorni in qua, è divenuto un altro; et

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. Ma perché io so ch'egli è molto amico del vostro marito et comunica con lui le cose sue, vi prego, che se havete intesa cosa alcuna da lui, della quale mi possiate avisare, che non mi manchiate di aiuto». Et tutto ciò le diceva dirottamente piangendo: la moglie dell'Alfieri, che tutto sapeva (come colei cui il marito haveva voluta usare per mezzana alla morte della donna), ma non l'haveva ella mai voluto acconsentire, et temendo del marito, non ardiva dirle cosa alcuna. Solo le disse: «Habbiate cura di non dare di voi sospetto al marito et cercate con ogni studio ch'egli in voi conosca amore et fede». «Ciò faccio io – disse ella – ma nulla mi giova». Il Moro, in questo mezzo tempo, cercava tutta via di più certificarsi di quello che non habrebbe voluto ritrovare; et pregò l'Alfieri che operasse di modo, che potesse vedere il pannicello in podestà del Capo di squadra; et benché ciò fosse grave al malvagio, gli promise nondimeno di usare ogni diligenza, perché egli di ciò si certificasse. Haveva il Capo di squadra una donna in casa, che maravigliosi trapunti faceva su la tela di rensa;⁴ la quale veggendo quel pannicello, et intendendo ch'era della donna del Moro et ch'era per esserle reso, prima ch'ella l'avesse, si mise a farne un simile; et mentre ella ciò faceva, s'avvide l'Alfieri ch'ella appresso una finestra si stava et da chi passava per la strada poteva essere veduta, onde fece egli ciò vedere al Moro. Il quale tenne certissimo che l'honestissima donna fosse in fatto adultera. Et conchiuse coll'Alfiero, di uccidere lei et il Capo di squadra; trattando ambidue tra loro come ciò si dovesse fare, lo pregò il Moro ch'egli volesse essere quegli che il Capo di squadra uccidesse, promettendo di restargliene obligato eternamente. Et ricusando egli di volere far cosa tale, come malagevolissima et di molto pericolo, per essere il Capo di squadra non meno accorto che valoroso, doppo molto haverlo pregato, datagli buona quantità di danari, lo indusse a dire che proverebbe di tentar la fortuna. Fatta questa risoluzione, uscendo una sera il Capo di squadra di casa di una meretrice colla quale egli si sollazzava, essendo la notte buia, gli si accostò l'Alfiero con la spada in mano et gli dirizzò un colpo alle gambe, per farlo cadere; et avvenne ch'egli gli tagliò la destra coscia a traverso, onde il misero cadde; et gli fu addosso l'Alfieri, per finire di ucciderlo. Ma havendo il Capo di squadra, che coraggioso era et avezzo nel sangue et nelle morti, tratta la spada et, così ferito come egli era, drizzatosi alla difesa, gridò ad alta voce: «Io sono assassinato». Per la qual cosa sentendo l'Alfieri correr gente et alquanti de' soldati ch'ivi atorno erano alloggiati, si mise a fuggire, per non vi essere colto; et data una volta, fe' vista anch'egli di essere corso al romore. Et ponendosi tra gli altri, vedutagli mozza la gamba, giudicò che se bene non era morto, morirebbe ad ogni modo di quel colpo; et quantunque fosse di ciò lietissimo, si dolse nondimeno col Capo di squadra, come s'egli suo fratello fosse stato. La mattina la cosa si sparse per tutta la città et andò anco alle orecchie di Disdemona, onde ella, ch'amorevole era et non pensava ch'indi le dovesse avenir male, mostrò di havere grandissimo dolore di così fatto caso: di ciò fece il Moro pessimo concetto. Et andò a ritrovare l'Alfieri et gli disse: «Tu sai bene che l'asina di mia moglie è in tanto affanno per lo caso del Capo di squadra, ch'ella è per impazzare». «Et come potete – disse egli – pensare altrimenti, essendo colui l'anima sua?» «Anima sua, eh?» re-

⁴ Tessuto di lino particolarmente bianco e delicato, che prendeva il nome dalla città francese di Reims, dalla quale era originario.

plicò il Moro. «Io le trarrò ben'io l'anima del corpo, che mi terrei non essere huomo, se non togliessi dal mondo questa malvagia». Et discorrendo l'uno con l'altro se di veleno o di coltello si devea far morire la donna, né accettandosi questo né quello da loro, disse l'Alfieri: «Un modo mi è egli venuto nella mente, che vi sodisfarete et non se ne havrà sospetto alcuno. Et egli è tale. La casa ove voi state è vecchissima et il palco della camera vostra ha di molte fessure: voglio che con una calza piena di rena percotiamo Disdemona: tanto ch'ella ne muoia, perché non appaia in lei segno alcuno di battitura; morta che ella sarà, faremo cadere parte del palco et romperemo il capo alla donna, fingendo che una trave nel cadere rotta gliele habbia et uccisa, et a questo modo non sarà persona che di voi pigli sospetto alcuno, stimando ognuno la sua morte essere venuta a caso». Piacque al Moro il crudel consiglio; et aspettato il tempo che convenevole gli parve, essendo egli una notte con lei nel letto, et havendo già nascoso l'Alfieri in un camerino che nella camera entrava, l'Alfiero, secondo l'ordine tra lor dato, fe' non so che strepito nel camerino; et sentitolo, subitamente disse il Moro alla moglie: «Hai tu sentito quello strepito?» «Hollo sentito», disse ella. «Levati – soggiunse il Moro – et vedi che cosa è». Levossi la infelice Disdemona; et tosto ch'ella fu appresso il camerino, n'uscì l'Alfieri, il quale essendo 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. Ma con quella poca voce che poté havere chiamò il Moro che l'aiutasse: et egli, uscito del letto, le disse: «Sceleratissima donna, la mercede hai della tua dishonestà, così si trattano quelle che fingendo di amare i loro mariti, pongono loro le corna in capo». La misera donna, ciò udendo et sentendosi giunta al fine (però che l'Alfiero un altro colpo dato le havea) disse che in testimonio della sua fede ella chiamava la giustitia divina, poi che quella del mondo le veniva meno: et chiamando ella Iddio che l'aiutasse, sopraggiungendo la terza percossa, rimase uccisa dall'empio Alfieri. Poscia, messala nel letto et spezzatale la testa, fecero egli et il Moro cadere come haveano ordinato fra loro il palco della camera, et cominciò il Moro a chiamare soccorso, che la casa cadeva, alla voce del quale corsono i vicini et scoperto il letto, trovarono la donna sotto le travi morta. La qual cosa, per la buona vita della donna, increbbe ad ognuno. Il giorno seguente fu Disdemona sepolita, con universal dolore di quel popolo. Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleragine se ne rimanesse senza la dicevole pena. Imperò che il Moro, che la donna haveva amata più che gli occhi suoi, veggendosene privo, cominciò ad havere tanto desiderio di lei, che l'andava, come fuori di sé, cercando per tutti i luoghi della casa: et considerando tra sé che l'Alfieri era stato cagione, ch'egli avesse perduta colla sua donna tutto il dolce della vita et anco sé medesimo, gli venne lo scelerato in tanto odio, che non haveva occhio col quale vedere lo potesse; et se non avesse havuto timore della inviolabile giustitia de' signori venetiani, l'havrebbe palesamente ucciso. Ma non potendo far questo, con sua salvezza gli levò la insegna et più nol volle nella compagnia; onde nacque tanto aspra inimicitia tra l'uno et l'altro, che non si potrebbe imaginare la maggiore né la più grave. Per la qual cosa l'Alfiero, peggiore di tutti gli scelerati, voltò tutto il pensiero a' danni del Moro. Et ritrovato il Capo di squadra, che già era risanato et con una gamba di legno se n'andava in vece della tagliata, gli disse: «Venuto è il tempo che tu possi far vendetta della tua tagliata gamba; et quando tu voglia venire con esso meco a Venetia, io ti dirò chi è stato il malfattore, che qui non ardirei di dirloti per molti rispetti; et io ne farò per te testimonio in giudicio». Il Capo di squadra, che si ritrovava fieramente offeso et non sapeva perché, ringraziò l'Alfieri et seco a Venetia se ne venne. Ove giunti che furono, egli disse che il Mo-

ro era stato quegli che gli havea tagliata la gamba, per opinione che gli era nata nella testa, che egli si giacesse con Disdemona; et che per questa medesima cagione egli haveva uccisa lei et poscia data voce che il palco caduto uccisa l'havesse. Il Capo di squadra, inteso ciò, accusò il Moro alla signoria et della gamba a lui tagliata et della morte della donna, et indusse per testimonio l'Alfieri, il quale disse: che l'uno et l'altro era vero, perché il Moro havea il tutto comunicato seco et l'havea voluto indurre a fare l'uno et l'altro maleficio; et che, havendo poscia uccisa la moglie, per bestial gelosia che gli era nata nel capo, gli havea narrata la maniera ch'egli havea tenuto in darle morte. I signori venetiani, intesa la crudeltà usata dal barbaro in una lor cittadina, fecero dar delle mani addosso al Moro in Cipro et condurlo a Venetia, et con molti tormenti cercarono di trovare il vero. Ma vincendo egli col valore dell'animo ogni martorio, il tutto negò così costantemente, che non se ne poté mai trarre cosa alcuna. Ma se bene per la sua costanza egli schifò la morte, non fu però che doppo lo essere stato molti giorni in prigione non fosse dannato a perpetuo essilio, nel quale finalmente fu da' parenti della donna, com'egli meritava, ucciso. Andò l'Alfieri alla sua patria; et non volendo egli mancare del suo costume, accusò uno suo compagno, dicendo ch'egli ricercato lo havea di ammazzare un suo nemico, che gentilhuomo era, per la qual cosa fu preso colui et messo al martorio, et negando egli esser vero quanto dicea l'accusatore, fu messo al martorio anco l'Alfieri per paragone. Ove fu talmente collato,⁵ che gli si corroperò le interiora: onde, uscito di prigione et condotto a casa, miseramente se ne morì; tal fece Iddio vendetta dell'innocenza di Disdemona. Et tutto questo successo narrò la moglie dell'Alfieri, del fatto consapevole, poi ch'egli fu morto, come io lo vi ho narrato.

⁴ Sottoposto alla tortura della colla, cioè appeso con delle funi.



Vittore Carpaccio. *Miracolo della reliquia della Croce*, fine XV secolo.
Particolare (Venezia, Gallerie dell'Accademia). Verdi aveva suggerito ad Alfredo Edel di ispirarsi per i costumi di *Otello* alla pittura veneta da Carpaccio a Bellini, databile «non oltre il 1525».



Bozzetto per *Otello* (atto I). Venezia, Teatro La Fenice, 1957
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Bozzetto per *Otello* (atto II). Venezia, Teatro La Fenice, 1957
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



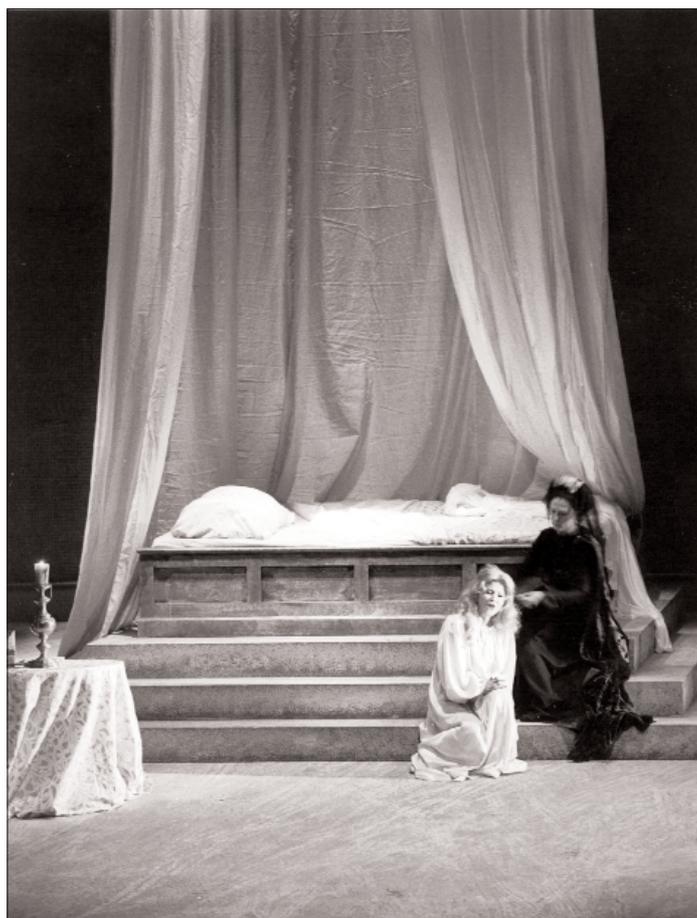
Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf.
Venezia, Palazzo Ducale, 1960 (Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



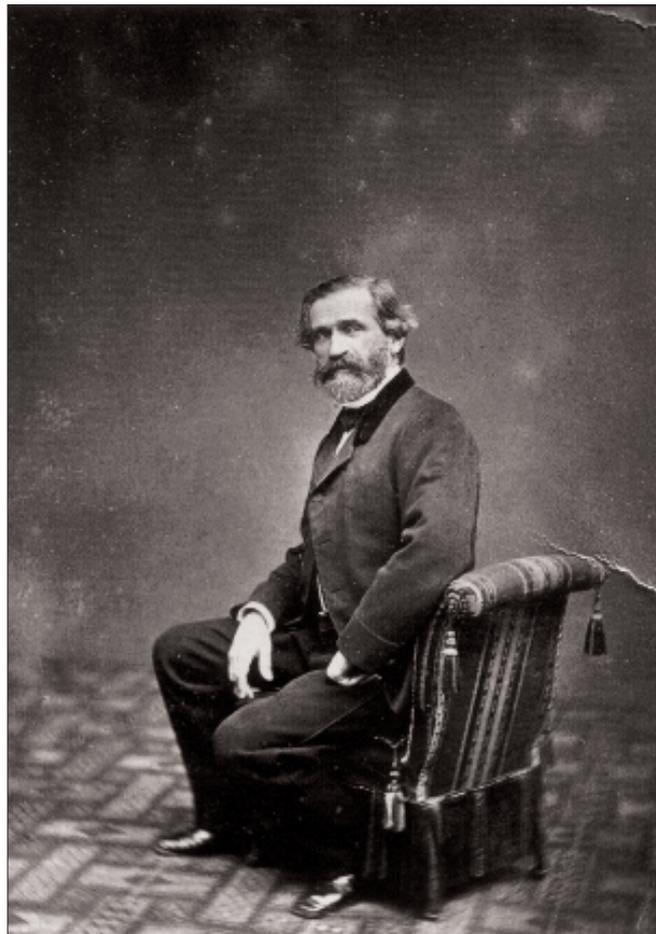
Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf.
Venezia, Palazzo Ducale, 1962 e 1965 (Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Regia di Alberto Fassini. Venezia, Teatro La Fenice, 1979
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Regia di Alberto Fassini. Venezia, Teatro La Fenice, 1979
(Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice).



Giuseppe Verdi fotografato da Giulio Rossi, circa 1874 (Busseto, collezione Stefanini).

GIUSEPPE VERDI

a cura di Mirko Schipilliti

Conviene inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio; che le masse, che pure hanno molta capacità, abbiano altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno.

GIUSEPPE VERDI

1813

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, frazione di Busseto nel ducato di Parma, figlio di Carlo Verdi (1785-1867), oste rivenditore di vini, e Luigia Uttini (1787-1851). I nonni appartenevano a famiglie contadine e di commercianti che si erano insediate presso Parma nel XVIII secolo. Ha una sorella di tre anni più giovane, Giuseppa Francesca, mentalmente ritardata per una meningite, morta a 16 anni nel 1833.

1822

Iniziati gli studi musicali con don Pietro Baistrocchi, organista e maestro elementare alle Roncole, li prosegue con Lorenzo Gagliardi a Busseto. Suona durante le funzioni religiose e canta nel coro di Madonna dei Prati.

1823

Iscritto al ginnasio dei padri Gesuiti, studia contrappunto e composizione con Ferdinando Provesi, compositore d'opere, organista e maestro di cappella nella cattedrale di Busseto, nonché direttore della scuola di musica municipale.

1828

Rimane a Busseto fino al 1832, componendo musica vocale e brani strumentali per la locale Società Filarmonica, godendo dei favori del presidente Antonio Barezzi, musicista dilettante e commerciante, che ne ammira il talento e finanzia i suoi studi. Conosce così sua figlia Margherita (1814-1840), cui dà lezioni di canto e pianoforte.

1832

Viene bocciato all'esame di ammissione al conservatorio di Milano, non solo per ragioni musicali (scorretta impostazione pianistica e immatura conoscenza del contrappunto), ma soprattutto per il superato limite d'età e per la sua provenienza da fuori provincia. Inizia a studiare con Vincenzo Lavigna. L'aria per due tenori e orchestra «Ch'io la vidi» (1833) è fra le prime composizioni che ci sono pervenute.

1834

Frequenta la Società Filarmonica milanese diretta da Pietro Massini, concertando al cembalo all'oratorio *La creazione* di Haydn. Alla morte di Provesi concorre ma non ottiene il posto di organista né alla cattedrale di Busseto, né in quella di Monza.

1836

Insegna canto, cembalo, pianoforte, organo, contrappunto e composizione alla scuola di musica di Busseto. Partecipa ad accademie, in cui è eseguito il suo *Tantum Ergo* per voce e organo. Sposa Margherita Barezzi, dalla quale avrà due figli: Virginia Maria Luigia (1837-1838) e Icilio Romano Carlo Antonio (1838-1839).

1839

È presentato a Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, che promette di rappresentare una sua opera. Si trasferisce a Milano con la famiglia. Dopo la pubblicazione delle *Sei romanze* per canto e pianoforte nel 1838, il 17 novembre debutta felicemente alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*: Giuseppina Strepponi (1815-1897) è tra gli interpreti.

1840

Seconda opera di Verdi è il melodramma giocoso *Un giorno di regno* alla Scala, che cade dopo la prima rappresentazione. Vive un difficile periodo: l'insuccesso, la perdita dei due figlioletti e la morte della moglie Margherita lo allontanano dalla composizione. Merelli gli propone *Nabucodonosor*: diverrà *Nabucco*. Iniziano anni di intensissima attività («Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!»).

1842

Nabucco è il primo grande successo verdiano, con cinquantasette repliche e una serie di rappresentazioni in Europa e America fino al 1851. A Milano frequenta i salotti di Giuseppina Appiani, del poeta Andrea Maffei e della contessa Clara Spinelli Carrara Maffei, ove conosce politici liberali ed esponenti dell'alta società. A Bologna incontra Rossini.

1843

Alla Scala va in scena *I lombardi alla prima crociata*, trionfo tuttavia non confermato nel successivo allestimento a Venezia.

1844

Il conte Mocenigo, presidente degli spettacoli al Teatro La Fenice, gli propone una nuova opera. Verdi compone *Ernani*, da Victor Hugo, che ottiene subito grande successo. Suo assistente e copista, e unico allievo, è il bussetano Emanuele Muzio (1825-1890). Al Teatro Argentina di Roma viene rappresentata *I due Foscari*. Acquista i primi poteri intorno a Busseto.

1845

Dopo il successo di *Giovanna d'Arco*, rompe con La Scala e per 24 anni non concederà più prime esecuzioni al teatro milanese. *Alzira* viene applaudita al San Carlo di Napoli. A Busseto acquista palazzo Dordoni, in cui si stabilirà dal 1849, e la tenuta di Sant'Agata, dove vivrà dal 1851.

1846

La seconda opera per il Teatro La Fenice è *Attila*, acclamata dalla propaganda risorgimentale, salutata con favore anche in numerose altre città italiane.

1847

Al Teatro La Pergola di Firenze debutta *Macbeth*, *I masnadieri* riscuotono grande successo a Londra, dove Verdi incontra Mazzini (su proposta di quest'ultimo compone l'inno rivoluzionario «Suona la tromba» di Mameli). A Parigi segue l'allestimento di *Jérusalem*, rifacimento dei *Lombardi*. Qui rivede Giuseppina Strepponi, che diverrà la sua compagna e gli sarà accanto, preziosa consigliera, anche in questioni artistiche.

1848

A Parigi firma una petizione a favore del governo provvisorio lombardo: è il suo primo gesto politico. I moti rivoluzionari lo richiamano in Italia. Al Teatro Grande di Trieste debutta *Il corsaro*.

1849

La battaglia di Legnano, unica opera di Verdi di taglio propagandistico, va in scena al Teatro Argentina di Roma. Va a Napoli con Barezzi per le recite di *Luisa Miller*, ancora un successo al Teatro San Carlo.

1850

Stiffelio viene rappresentata al Teatro Grande di Trieste, con scarsi esiti. Sono anni di frenetica attività, che a Verdi non risparmiano stress e problemi di salute.

1851

Nonostante la censura austriaca *Rigoletto* è un successo al Teatro La Fenice. Vanno e vengono progetti per un *Re Lear* mai realizzato. Trasferisce la sua residenza a Sant'Agata, dove tuttavia abiterà stabilmente solo dal 1857, dopo frequenti soggiorni in Francia. L'ambiente bussetano, ostile alla sua convivenza con la Strepponi, non gli fu mai gradito.

1853

Il trovatore trionfa al Teatro Apollo di Roma, mentre *La traviata* cade alla Fenice: l'insuccesso è riscattato l'anno seguente dal favore con cui è accolta la nuova opera al teatro veneziano di San Benedetto.

1855

I vespri siciliani va in scena all'Opéra di Parigi fra grandi entusiasmi. Verdi cura con attenzione i suoi lavori («Io ho il diritto che le mie opere, come da contratti, vengano eseguite come le ho scritte»).

1857

Simon Boccanegra va in scena con esiti scarsi alla Fenice, così come *Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio*) a Rimini. Verdi conduce una vita abbastanza isolata a Sant'Agata, mantenendo rapporti solo con Barezzi. Si alza alle quattro e mezzo, gestisce la corrispondenza e compone, dopo pranzo si occupa della tenuta.

1859

Un ballo in maschera debutta al Teatro Apollo di Roma, e le grida di «Viva VERDI» (acronimo di Vittorio Emanuele Re D'Italia) si mescolano agli applausi. Verdi esulta per Garibaldi, condivide i moti rivoluzionari italiani e raccoglie fondi per le famiglie dei caduti. Dopo undici anni di convivenza sposa la Strepponi.

1861

Dietro le insistenze di Cavour, viene nominato membro della Camera dei Deputati nel neonato parlamento italiano, ma dopo la morte dello statista frequenterà saltuariamente le sedute parlamentari, fino a dimettersi dalla carica nel 1865.

1862

Partecipa all'esposizione universale di Londra con l'*Inno delle nazioni* su versi di Boito, occasione del primo incontro con il giovane scapigliato. Visita Mosca e San Pietroburgo, dove debutta *La forza del destino*.

1867

All'Opéra di Parigi *Don Carlos* viene accolto senza entusiasmo, mentre a Bologna, nella versione in italiano, riscuote vivo successo. Si reca periodicamente in villeggiatura a Genova, sua residenza invernale. Adotta col nome di Maria la figlia di un cugino paterno: sarà la sua erede universale.

1868

Alla morte di Rossini progetta una Messa da Requiem scritta dai «più distinti maestri italiani» dell'epoca per l'anniversario della scomparsa: non verrà eseguita, ma il *Libera me* confluirà nella *Messa da Requiem* in memoria di Manzoni.

1869

Alla Scala va in scena con successo una nuova versione della *Forza del destino*, circostanza per incontrare il direttore d'orchestra Franco Faccio, futuro interprete verdiano di riferimento.

1871

Si dedica ad *Aida*, commissionata dal viceré d'Egitto in occasione dell'apertura dello stretto di Suez, e partecipa attivamente alla stesura del libretto («Per parola scenica intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»). Dopo la prima al Cairo l'opera debutta trionfalmente alla Scala nel 1872. Le incomprensioni artistiche e personali col direttore d'orchestra Mariani, causate dalle voci di una relazione tra Verdi e il soprano Teresa Stolz (ex amante del direttore e interprete sia di *Aida* che della *Messa da Requiem*), segnano l'inizio e il seguito di un periodo di silenzio operistico. In Francia viene insignito della Legion d'onore.

1873

A Napoli per le recite di *Don Carlo* e *Aida*; sospese le prove per imprevisti, compone il Quartetto per archi in Mi minore.

1874

Dirige la *Messa da Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, e poi la porta in *tournée* europea.

1879

Ricordi cerca di riavvicinarlo all'opera proponendogli *Otello*: in novembre è pronto il libretto di Boito. Shakespeare gli suscita riflessioni sulla poetica del 'vero' («Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio»).

1880

In ritiro a Sant'Agata, si dedica all'amministrazione delle campagne. Scrive un *Pater noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi. Ricordi propone la revisione di *Simon Boccanegra*, ormai uscito dal repertorio, su libretto di Boito in vista della realizzazione di *Otello*.

1881

Impegna generosamente parte dei guadagni in opere benefiche (l'ospedale di Villanova sull'Arda, la bonifica di terreni, la costruzione di case coloniche per i contadini, legati per istituti per bisognosi). La revisione di *Boccanegra* è un successo alla Scala.

1884

Nuova versione italiana di *Don Carlo* alla Scala, in 4 atti. Boito presenta Puccini a Verdi, che stimerà altri giovani compositori come Franchetti e Catalani.

1887

Il 5 febbraio *Otello* va in scena trionfalmente alla Scala, con un tale successo da far soprannominare Milano 'Otellopoli'. Una folla lo acclama presso la sua residenza milanese, i maggiori artisti europei ameranno la nuova opera.

1889

A cinquant'anni dall'*Oberto* la carriera di Verdi viene festeggiata in una sorta di Giubileo, mentre Boito inizia la stesura del libretto di *Falstaff*, entusiasmando Verdi, da tempo interessato a un'opera comica. Acquista un terreno alla periferia di Milano per l'edificazione di una casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo (verrà inaugurata nel 1902).

1893

Falstaff va in scena alla Scala con grande successo. Sarà molto ammirata da Richard Strauss, che invierà a Verdi la partitura della sua prima opera *Guntram* «in segno d'omaggio ed ammirazione». Un balletto per l'edizione francese di *Otello* è la nota conclusiva alla lunga carriera operistica.

1897

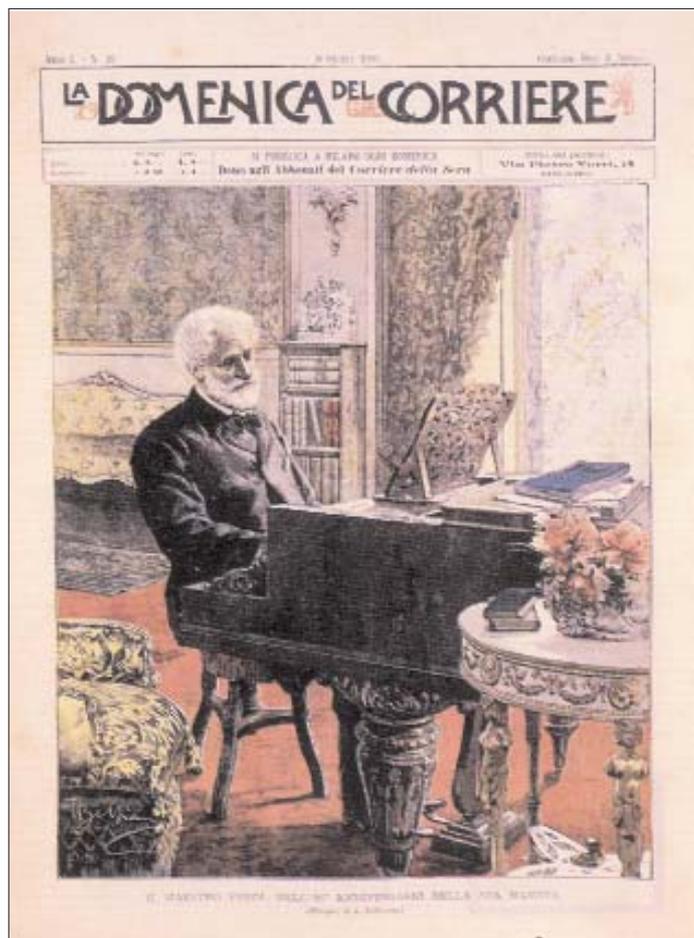
Si dedica allo studio della musica antica, e con lo *Stabat Mater* per coro e orchestra completa i *Quattro pezzi sacri*. Muore la Strepponi. Abbandonata la composizione, segue le produzioni delle sue opere in Italia.

1900

Disapprova che gli si intitolino alcuni conservatori, rifiuta il Collare dell'Annunziata offertogli da re Umberto, mentre l'imperatore d'Austria gli conferisce un'onorificenza per meriti intellettuali.

1901

Il 21 gennaio all'Hotel de Milan un ictus cerebrale lo rende emiplegico e incosciente. Le autorità inviano telegrammi, una folla attende notizie sotto il suo appartamento, per non disturbare le sue ultime ore la strada viene cosparsa di paglia per attutire ogni rumore e viene impedito il passaggio dei veicoli. Muore alle 2.50 del 27 gennaio. Gli era accanto, fino all'ultimo, Arrigo Boito («Povero Maestro, com'è stato coraggioso e bello fino all'ultimo momento. Non importa, la vecchia mietitrice ha dovuto portar via la sua falce ben sbrecciata [...] Ho perduto nella vita persone che idolatravo, il dolore è sopravvissuto alla rassegnazione, ma non mi sono mai sorpreso in un sentimento d'odio verso la morte, e di disprezzo contro questa potenza misteriosa, cieca, stupida, trionfante e vile. Ci voleva la morte di questo nonagenario, per risvegliare in me quest'impressione»). Il 30 gennaio una folla numerosa assiste al trasferimento della salma al cimitero monumentale di Milano, semplici i funerali, secondo le sue volontà («Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole»). Il giorno seguente Toscanini dirige alla Scala un solenne concerto commemorativo. Il 27 febbraio le salme di Verdi e della moglie, seguite dalle autorità e da circa trecentomila persone, vengono traslate all'oratorio della casa di riposo per musicisti, mentre novecento esecutori diretti da Toscanini cantano «Va' pensiero» dalla gradinata del Fanedio.



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



Frontespizio del numero unico dell'«Illustrazione Italiana» pubblicato in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Otello*. Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887 (Milano, Civica raccolta Bertarelli).

Marco Marica
BIBLIOGRAFIA

Come si può facilmente immaginare la letteratura critica su Verdi, il compositore italiano più celebre ed eseguito al mondo, è a dir poco sterminata. Basta dare un rapido sguardo al volume bibliografico di Harwood,¹ alla voce *Verdi* del Grove² o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,³ punti di partenza obbligati per una ricognizione su ciò che è stato scritto fino ad oggi sul compositore di Busseto, per capire quanto sia difficile compiere una selezione.

All'imbarazzo del recensore viene in soccorso una congiuntura favorevole: il centenario della morte del compositore, che si è appena concluso, ha infatti riversato sugli scaffali delle librerie una messe di titoli nuovi e riedizioni di studi meno recenti, molti dei quali in italiano. Con poche centinaia di euro il lettore o la lettrice, melomane ma non necessariamente col tempo o la vocazione del topo di biblioteca, può così formarsi una piccola biblioteca verdiana di tutto rispetto, recandosi una sola volta in libreria oppure puntando il *browser* su uno degli innumerevoli siti di librerie virtuali operanti in internet.

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscelanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Otello* in particolare.

Partiamo dunque dai titoli più reperibili. Il centenario verdiano ha prodotto nel mercato librario italiano un fenomeno quanto mai raro: editori piccoli e grandi, in genere alquanto restii a investire in un settore 'minore' come quello della musicologia, hanno fiutato aria di affari e deciso di occupare già dalla fine degli anni Novanta una nicchia di mer-

¹ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998. Si tratta di un indice bibliografico organizzato per soggetti e contenente ben 1036 titoli, corredati di un breve commento, che offre un panorama assai vasto, sebbene incompleto, della letteratura verdiana in inglese, italiano, francese, tedesco e spagnolo.

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 14, uscito nel 2000), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento e una sezione dedicata alla discografia verdiana.

cato finora trascurata. Sono stati così pubblicati libri un po' per tutti i gusti: a studi improvvisati, che nel migliore dei casi affrontano aspetti secondari della vita di Verdi,⁴ fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale, da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini.¹¹ Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana, segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,¹² alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin¹³ e di quella 'giornalistica' di Radius,¹⁴ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁵ alla riedizione della monografia di Osborne;¹⁶ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁷ e, soprattutto, di Baldini,¹⁸ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve su Verdi e i suoi corrispondenti.¹⁹

⁴ Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta di saggi*, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariangela Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

⁵ GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951⁴); si tratta di una biografia spesso inaffidabile.

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978² (ed. originale: *The Man Verdi*, London - New York, Dent - Kopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

¹¹ CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1981, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

¹² ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹³ ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

¹⁴ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁵ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000; contiene tutti gli scritti verdiani di Mila.

¹⁶ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

¹⁷ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985).

¹⁸ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983²).

¹⁹ *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Milano, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

Il panorama delle edizioni italiane per il centenario non si esaurisce tuttavia con le riedizioni e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici, molti dei quali ancora in corso di stampa,²⁰ sono stati pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli²¹ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²²

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,²³ o volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁴ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁵ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli²⁶ e i dizionari operistici di Gelli²⁷ e Porzio.²⁸ Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,²⁹ entrambe rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³⁰ ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'amministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita un anno fa a Palazzo Reale a Milano,³¹ senz'altro la più prestigiosa tra le molte organizzate un po' ovunque, all'agile libriccino di Sartorio;³² dall'economica galleria di ritratti verdiani di Bagnoli³³ al volume di scenografie edito dalla

²⁰ Tra gli atti già pubblicati segnaliamo: *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000. Verso la fine del 2002 appariranno invece gli atti del *Convegno internazionale Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven).

²¹ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora testi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni.

²² *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²³ GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁴ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁵ 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 Libri, 2001.

²⁶ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

²⁷ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

²⁸ MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

²⁹ *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 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*).

³⁰ *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Recco, Le mani, 2001.

³¹ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

³² *Immagini di Giuseppe Verdi*, nota introduttiva di Matteo Sartorio, Milano, Museo teatrale alla Scala, 2000.

³³ *Le opere di Verdi*, a cura di Giorgio Bagnoli, Milano, Mondadori, 2001.

Fenice,³⁴ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione — più corposa, ma meno lussuosa — del Teatro alla Scala,³⁵ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁶ all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.³⁷ Tale istituto si distingue ulteriormente per due prestigiose pubblicazioni: l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala³⁸ e quella, pionieristica dal punto di vista scientifico, degli abbozzi della *Traviata* a cura di Della Seta.³⁹

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,⁴⁰ in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴¹ e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴² Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operista italiano (fra questi spicca De Van⁴³); ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁴ e Gefen.⁴⁵ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁶ né gli studi di drammaturgia musicale,⁴⁷ l'anno verdiano ha prodotto prevalentemente studi

³⁴ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁵ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala, RCS Rizzoli, 2001.

³⁶ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

³⁷ *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

³⁸ 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.

³⁹ GIUSEPPE VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Ministero per i beni e le attività culturali-Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane-Istituto nazionale di studi verdiani, 2000.

⁴⁰ Tra i vari titoli si segnalano: 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.

⁴¹ ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴² *Verdi-Theater*, hrsg. von Udo Bermbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Sieghard Döhring und Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hrsg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001.

⁴³ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

⁴⁴ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁵ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

⁴⁶ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁴⁷ Per limitarci ai titoli più recenti segnalo, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, eds. Carolyn Abbate and Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, ed. Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press,

biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli, a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del sistema produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento.⁴⁸

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,⁴⁹ universalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si consigliano invece il volume di Della Seta⁵⁰ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵¹ Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.⁵² Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵³ fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁴ e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁵⁵ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.⁵⁶

Su *Otello* si è scritto moltissimo. Tra le monografie va segnalata senz'altro quella di Hepokoski,⁵⁷ ricca di informazioni di prima mano e corredata di un'approfondita analisi musicale. Dello stesso autore, in collaborazione con Viale Ferrero, si ricorda anche lo stu-

1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, Den Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990²); trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, «Arpa d'or de' fatidici vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; ID., *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁴⁸ JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁴⁹ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1978 (rist.: Oxford, Clarendon, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).

⁵⁰ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, IX).

⁵¹ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵² ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998).

⁵³ *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 31 luglio-2 agosto 1966*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 30 luglio-5 agosto 1969*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 luglio 1972*, a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

⁵⁴ *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

⁵⁵ *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; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001.

⁵⁶ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, 1913 (repr.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947.

⁵⁷ JAMES A. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi. «Otello»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 (*Cambridge Opera Handbooks*).

dio sulla *Disposizione scenica di Otello*.⁵⁸ Grondona e Paduano hanno affrontato invece di recente uno studio comparatistico fra il dramma di Shakespeare e le sue derivazioni librettistiche,⁵⁹ che ha un precedente in Kerman⁶⁰ e al quale si sono dedicate in seguito anche Sala Di Felice e Sanna.⁶¹

Anche il rapporto tra Verdi e Boito, due artisti assai lontani per età e formazione culturale, ha sempre affascinato gli studiosi; Degrada è stato tra i primi ad occuparsene,⁶² e a questo tema sono dedicati altri contributi negli atti di un convegno organizzato dalla Fondazione Cini di Venezia.⁶³

Sul processo compositivo e l'analisi drammatico-musicale dell'opera si possono consultare invece i saggi di Lawton,⁶⁴ Parker e Brown,⁶⁵ Fairtile,⁶⁶ Di Benedetto,⁶⁷ Parakilas⁶⁸ e Toliver⁶⁹ che prendendo in esame singole scene dell'*Otello* giungono a conclusioni generali sulla drammaturgia verdiana.

Nell'era della multimedialità anche Verdi ha trovato 'casa' nel web, e il suo volto figura ora su numerose *homepages*, tra cui si raccomanda <http://www.giuseppeverdi.org>, che offre una scelta di *links*, informazioni sugli spettacoli, una bibliografia e permette di scaricare tutti i suoi libretti d'opera: anche questo è un segno tangibile della perdurante attualità di Verdi.

⁵⁸ JAMES A. HEPOKOSKI - MERCEDES VIALE FERRERO, «*Otello*» di Giuseppe Verdi, Milano, G. Ricordi & C., 1990. Contiene la riproduzione in facsimile della *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.

⁵⁹ *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.

⁶⁰ JOSEPH KERMAN, *Verdi's «Otello», or Shakespeare Explained*, in ID., *Opera as Drama*, London-Boston, Faber & Faber, 1956; rist. aggiornata 1989, pp. 199-167 (trad. italiana: *L'«Otello» di Verdi: l'opera tradizionale e l'immagine di Shakespeare*, in ID., *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 113-143).

⁶¹ *Tre secoli di Otello*, a cura di Elena Sala Di Felice e Laura Sanna, Roma, Bulzoni, 1999.

⁶² 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. 155-167.

⁶³ *Arrigo Boito. Atti del convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito*, Fondazione Giorgio Cini, San Giorgio Maggiore, Venezia, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994.

⁶⁴ DAVID LAWTON, *On the «bacio» Theme in «Otello»*, «19th-century music», I, 1977-1978, pp. 211-220.

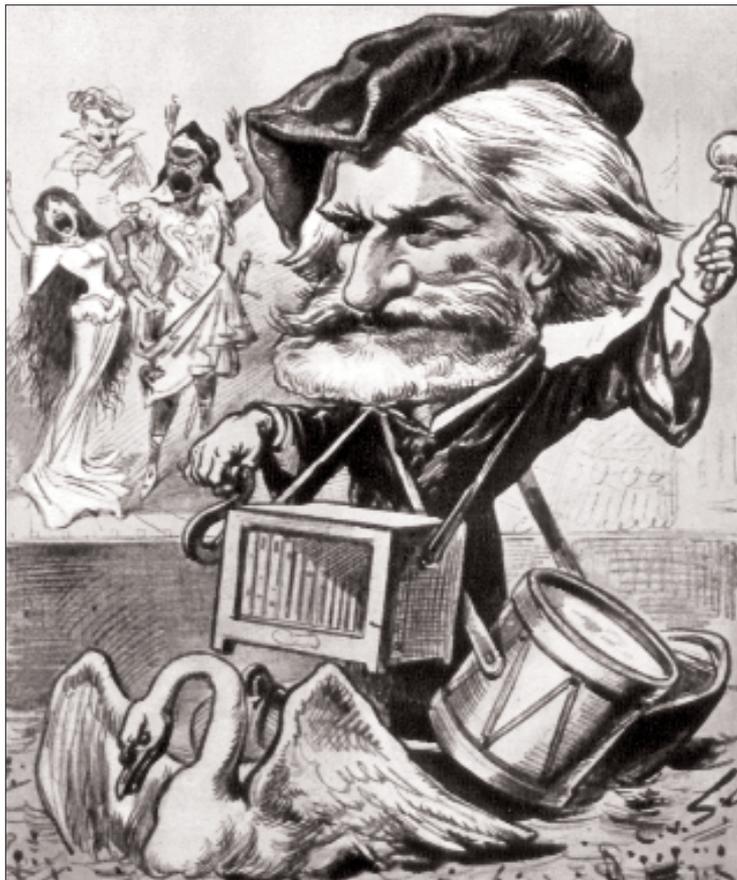
⁶⁵ ROGER PARKER - MATTHEW BROWN, «*Ancora un bacio*». *Three Scenes from Verdi's «Otello»*, «19th-century music», IX, 1985-1986, pp. 50-61.

⁶⁶ LINDA B. FAIRTILE, *Verdi's First «Willow Song»: New Sketches and Drafts for «Otello»*, «19th-century music», XIX /3, 1996, pp. 213-230.

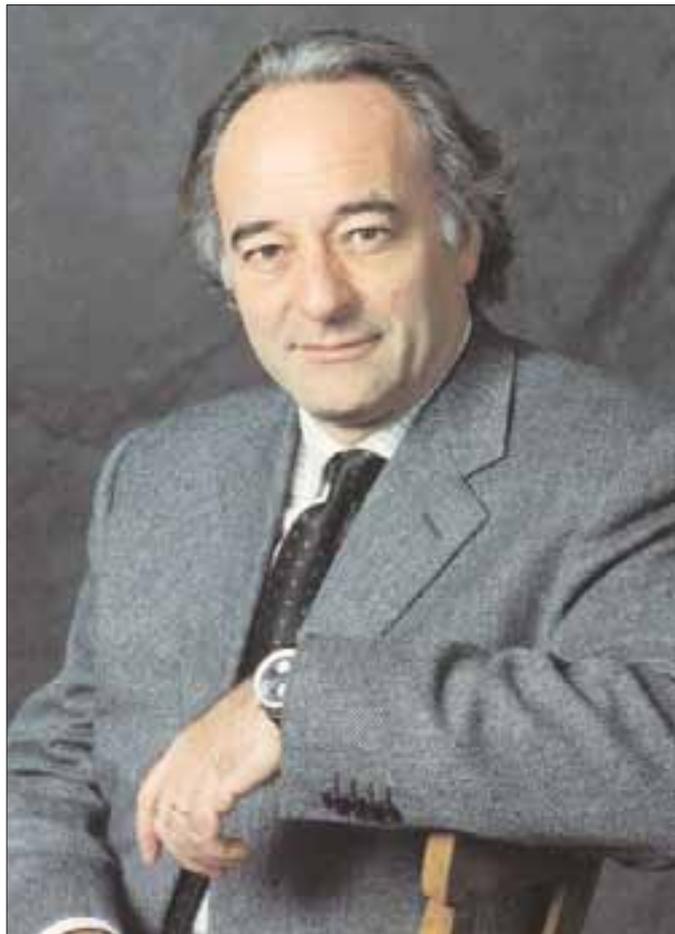
⁶⁷ RENATO DI BENEDETTO, *Una postilla sulla tempesta*, in «Studi verdiani», XII, 1997, pp. 31-47.

⁶⁸ JAMES PARAKILAS, *Religion and Difference in Verdi's «Othello»*, «The Musical Quarterly», LXXXI, 1997, pp. 371-392.

⁶⁹ BROOKS TOLIVER, *Grieving in the Mirrors of Verdi's «Willow Song»: Desdemona, Barbara, and a «feeble, strange voice»*, «Cambridge Opera Journal», X/3, november 1998, pp. 289-305.



Caricatura di Giuseppe Verdi. Sullo sfondo personaggi di *Otello*.



Marcello Viotti

BIOGRAFIE

a cura di Pierangelo Conte

MARCELLO VIOTTI

Nato nella Svizzera francese da genitori piemontesi, si diploma in canto e pianoforte al Conservatorio di Losanna e debutta a Ginevra con un'orchestra di strumenti a fiato da lui stesso fondata. Nel 1982 vince il primo premio al Concorso internazionale «Gino Marinuzzi». Già direttore d'orchestra al Regio di Torino, direttore musicale dell'Opera di Lucerna, *Generalmusikdirektor* dell'Opera di Brema e direttore della Rundfunk-Symphonieorchester di Saarbrücken, dal 1996 al 1999 è uno dei tre direttori principali della MDR Symphonieorchester di Lipsia. Nel 1998 viene nominato direttore stabile della Münchner Rundfunkorchester.

Regolarmente ospite dei massimi teatri lirici europei, Viotti collabora con le più rinomate orchestre del mondo (Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalleorchester di Zurigo, English Chamber Orchestra, Göteborg Symphonieorchester, Oslo Philharmonic Orchestra, Bamberger Symphoniker, Symphonieorchester des Hessischen Rundfunks di Francoforte, le grandi compagini australiane e giapponesi, i Berliner, New York Philharmoniker, Münchner e Wiener Philharmoniker – con questi ultimi ha debuttato nel 1997 in occasione della Salzburger Mozartwoche). Ha diretto numerose nuove produzioni nei teatri di tutto il mondo. Nella stagione 2000-2001, oltre all'attività concertistica è stato impegnato nella continuazione del ciclo da lui ideato sul sacro novecentesco *Paradisi Gloria*, nelle prime di *Beatrice di Tenda* a Zurigo, dell'*Enfant et les sortilèges* e l'*Heure espagnole* di Ravel a Bruxelles e all'Arena di Verona in una nuova produzione di *Rigoletto*. Tra i suoi prossimi impegni ricordiamo *Carmen* a San Francisco, *La donna del lago* al Festival di Salisburgo e *La bohème* al Metropolitan. La sua carriera è documentata da una vasta discografia, imperniata su opere, concerti e *recital* alla testa delle più importanti orchestre e a fianco di celebrate *star* del canto.

Dal gennaio 2002 Marcello Viotti ricopre l'incarico di direttore musicale del Gran Teatro La Fenice.

GIUSEPPE MAROTTA

Ha compiuto gli studi musicali in clarinetto, percussione e composizione al Conservatorio «Benedetto Marcello» di Venezia e si è poi perfezionato in direzione d'orchestra con diploma di merito con Franco Ferrara all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia di Santa Cecilia di Roma. Al ruolo di direttore musicale di palcoscenico e assistente del direttore dell'orchestra al Teatro La Fenice ha affiancato un'intensa attività artistica in Italia ed all'estero, partecipando alle stagioni di prestigiose istituzioni liriche e sinfoniche nonché di importanti festival. Ha diretto *Madama Butterfly* al Teatro Ponchielli di Cremona, *La bohème* al Teatro La Fenice, *La traviata* al Teatro Nazionale di Varsavia, *Le nozze di Figaro* al PalaFenice.

ALBERTO FASSINI

Ha iniziato la carriera riprendendo alcuni spettacoli di Luchino Visconti, di cui è stato stretto collaboratore. Dopo i debutti a Spoleto con *Fogli d'album* per il teatro di prosa e al Teatro dell'Opera di Roma con *Andrea Chénier* per la lirica, ha lavorato nei principali teatri europei ed ha firmato numerosissime regie operistiche. Tra queste ricordiamo *Mosè*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Belisario*, *Medea*, *Orfeo ed Euridice* e *Lucia di Lammermoor* alla Fenice, *Giulio Cesare*, *Thaïs*, *La traviata*, *Werther* all'Opera di Roma, *Francesca da Rimini*, *Manon Lescaut*, *Adriana Lecouvreur* e *La traviata* al Regio di Torino, *Macbeth* e *Francesca da Rimini* al Comunale di Bologna, *Pikovaja dama* a Firenze, la prima rappresentazione assoluta della *Visita meravigliosa* di Rota, *Francesca da Rimini*, *Tosca* e *Agrippina* a Palermo, *Adriana Lecouvreur*, *Manon*, *Loreley* e *Bohème* a Genova, *Caterina Cornaro*, *Gemma di Vergy*, *Medea in Corinto*, *Un ballo in maschera*, *Orfeo ed Euridice* e *Roberto Devereux* al San Carlo, *Aida* a Bordeaux, *Les dialogues des Carmélites* a Verona e al Verdi di Trieste, *Roméo et Juliette* a Palermo e a Torino, *Werther* a Reggio Emilia, *Don Carlos* a Siviglia.

Nella stagione 1999-2000 è tornato al Comunale di Bologna per *Tosca* e a Tokyo per *Rigoletto*, ha curato la regia dei *Dialogues des Carmélites* a Cagliari, della *Traviata* a Trieste e a Roma, di *Roméo et Juliette* a Parma. La scorsa stagione ha firmato *Nabucco* a Cagliari, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera* e *Il trovatore* a Tokyo, *La traviata* al Regio e per la tournée in Giappone del Teatro La Fenice. Più recentemente è stato impegnato nel *Trovatore* ed in *Un ballo in maschera* a Roma, nella *Straniera* a Catania, in *Norma* a Torino, in *Don Carlos* e *Werther* a Tokyo, nel *Trovatore* a Siviglia.

MAURO CAROSI

Diplomatosi in scenografia all'Accademia di Belle arti di Napoli, inizia la carriera artistica collaborando con il Teatro Esse. Nel 1976 debutta al Festival dei Due Mondi con *La gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, spettacolo poi ospitato in tutto il mondo. Partecipa al Maggio Musicale Fiorentino con *Li zite 'n galera* di Vinci, *Adriano in Siria* e *Livietta e Tracollo* di Pergolesi ed alla stagione del Comunale di Bologna con *Don Giovanni*, firma scene e costumi per *La serva padrona* a Napoli e l'allestimento del

Flaminio per la Biennale di Venezia. In seguito partecipa alle produzioni di *Crispino e la comare* (al Teatro Malibran, poi a Parigi e a Napoli), della *Schiava liberata*, del *Barbiere di Siviglia*, di *Falstaff*, inaugurando la stagione del San Carlo nel 1985 (l'opera, diretta da Oren e trasmessa in eurovisione dalla RAI, è stata ripresa al PalaFenice per la direzione di Karabtchevsky). Debutta alla Scala con *Nabucco* diretto da Muti, opera che, dopo aver inaugurato la stagione 1986-1987, viene ripresa a Berlino nel 1988 e a Tokyo nel 1989. Con De Simone, la Nicoletti e Muti, sempre alla Scala, cura le scene di *Orfeo ed Euridice*, de *Lo frate 'nnamurato*, di *Idomeneo* e di *Die Zauberflöte*; sempre con la direzione di Muti progetta le scene di *Così fan tutte* per il Festival di Vienna 1996 al Theater an der Wien, ripreso poi in Italia al Ravenna Festival. Successivamente firma fortunatissime edizioni della *Cenerentola*, di *Madama Butterfly*, *Otello*, *Un ballo in maschera*, *Nabucco*, *Der fliegende Holländer*, *Lobengrin*, *Norma*, *Macbeth*, del *Trittico* pucciniano collaborando con registi quali De Simone, Fassini, Bolognini, Richter e con direttori quali Oren, Lombard, Gelmetti. Già direttore degli allestimenti scenici del Teatro San Carlo di Napoli dal 1984 al 1996, attualmente ricopre lo stesso ruolo al Teatro dell'Opera di Roma.

ODETTE NICOLETTI

Si diploma all'Accademia di Belle arti di Napoli (dove poi è ritornata per insegnare Storia e tecniche del costume) e compie le prime esperienze di costumista al Teatro Esse. Premiata in più occasioni con importanti riconoscimenti, Odette Nicoletti, nel corso della carriera, ha lavorato in diversi campi: per la televisione (*Cantata dei pastori*, *La scena di Napoli*), per il cinema (collaborando con Scola per *Il viaggio di Capitan Fracassa*, *La cena*, *Concorrenza sleale*), per il teatro di prosa (stabilendo un intenso sodalizio con Roberto De Simone, Glauco Mauri, Mauro Carosi), per il balletto (ricordiamo *Te voglio bene assaje* di De Simone presentato al San Carlo e alla Scala) e principalmente per il teatro lirico al fianco dei maggiori direttori d'orchestra e registi (*Le zite 'n galera*, *Don Giovanni*, *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci, *Salome*, *La schiava liberata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Adriano in Siria* e *Il Flaminio* di Pergolesi, *Falstaff*, *Nabucco*, *Pulcinella*, *Orfeo ed Euridice*, *Lo frate 'nnamurato*, *Idomeneo*, *Die Zauberflöte*, *Cenerentola*, *Otello*, *Lobengrin*, *Così fan tutte*, *Un ballo in maschera*, *Il convitato di pietra* di Tritto, *L'elisir d'amore*, *Macbeth*, *Il divertimento dei numi* di Paisiello, *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, *Norma*, *Il trovatore*, il *Trittico* pucciniano).

VLADIMIR GALOUZINE

Membro del Kirov Opera di San Pietroburgo, sotto la direzione di Gergiev ha interpretato i grandi ruoli del repertorio operistico russo e italiano, in patria ed in numerose *tour-née* in tutto il mondo, partecipando a diverse incisioni radio televisive e discografiche. Presente nei cartelloni dei più prestigiosi teatri e festival, recentemente ha cantato *Otello*, *Turandot*, *Igrok* di Prokof'ev al Metropolitan, *Aida* all'Arena di Verona, *Il trovatore* a Tokyo, *Tosca* al Covent Garden, *Kovàncina*, *Turandot* e *Otello* a Parigi. Tra le altre sue interpretazioni ricordiamo *Manon Lescaut* all'Opéra di Liegi, *Ledi Makbet Meenskogo nezda* al Met, *Madama Butterfly* a Stoccarda, *Skašanie o Nevidimom grade Kite e i Deve*

Fevronij di Rimsk'ij-Korsak'ov al Festival di Bregenz, nuovamente la *Butterfly* e *Evgenij Onegin* a Colonia, *Igrok* alla Scala sotto la guida di Gergiev, *Otello* alla Staatsoper di Vienna e a Bruxelles, *Turandot* a Madrid e *Boris Godunov* al festival di Pasqua di Salisburgo per la direzione di Abbado.

GABRIEL SADÉ

Applaudito dalle platee dei maggiori teatri europei ed americani, Gabriel Sadé, dopo aver debuttato con *Die Zauberflöte* ed essersi specializzato in ruoli lirici (Rodolfo, Alfredo, il Duca), in questi ultimi anni si è concentrato sul repertorio drammatico, interpretando *Il tabarro* ad Amburgo, *Aida* a Berlino, Ginevra e Bilbao, *Tosca* a Zurigo, *La fiamma* di Respighi a Roma, *La forza del destino* a Milano, *Adriana Lecouvreur* a Trieste, *Carmen* e *Madama Butterfly* a Bologna (quest'ultima anche a Torino), *Andrea Chénier* a Oviedo, *Le villi* a Montpellier. Nel corso della stagione 2001-2002 ha partecipato ad Amburgo ad una nuova produzione di *Don Carlos*, senza tagli ed in versione originale, quindi è stato a Stoccarda per *Die Gezeichneten* di Schrecker e alla New Israeli Opera per *Andrea Chénier*. Negli Stati Uniti ha cantato nella *Bobème* ed in *Carmen* con la Seattle e la Boston Opera, in *Aida* a Cincinnati.

DIMITRA THEODOSSIOU

Il soprano greco si è posta all'attenzione internazionale nel 1999 quale Odabella nell'*Attila* andato in scena al Comunale di Bologna e al Regio di Parma, poi proposto al Teatro Verdi di Trieste ed al Teatro dell'Opera di Francoforte nel 2000, al Maggio Musicale Fiorentino e all'Opera di Atene nel 2001 e per finire al Covent Garden di Londra nel febbraio 2002, ruolo che l'ha consacrata come una delle voci più interessanti del repertorio verdiano e belcantistico. Durante gli ultimi tre anni ha confermato le sue rare qualità interpretando, tra gli altri ruoli, quelli di Lina (*Stiffelio*) a Piacenza e Trieste, di Norma ad Atene e Kassel, Giselda (*I lombardi alla prima crociata*) a Santiago del Cile e nei teatri del Circuito Lombardo, Anna Bolena a Napoli, Bergamo e Monaco di Baviera, Elvira (*Ernani*) a Madrid, Leonora alla Scala, a Roma e Montecarlo, Desdemona a San Paolo in Brasile, Elisabetta (*Don Carlo*) a Napoli, Violetta a Roma, poi in tournée con la Fenice in Giappone, Amalia (*I masnadieri*) a Palermo. Inoltre ha cantato la *Messa da Requiem* a Londra, Parigi, Tolosa, Roma, Bologna, Assisi, Milano. Nel gennaio 2002 riceve il Premio «Verdi d'oro» come miglior voce di soprano lirico spinto.

TAMAR IVERI

Figlia di un noto baritono georgiano, dopo il diploma è stata scritturata dal Teatro Nazionale di Batumi e dall'Opera di Stato di Tbilisi, dove, nei panni di Desdemona, debutta in *Otello* al fianco di Johansson e Bruson. Vincitrice dei concorsi «Voci verdiane» di Busseto e «Mozart» di Salisburgo, ha cantato in Giappone (anche nei *Pagliacci*), ha debuttato *Don Carlos* all'Opera di Bonn, *La bobème* alla Staatsoper di Vienna ed è entra-

ta a far parte della compagnia di canto dell'Opera di Graz per la stagione 2001-2002, dove sarà chiamata ad affrontare importanti ruoli di repertorio.

RENATO BRUSON

Dopo il debutto a Spoleto nel *Trovatore* e a Roma nei *Puritani*, la sua carriera si è svolta nei massimi teatri del mondo. Nel 1970 collabora con Muti per *Un ballo in maschera* a Firenze, quindi canta alla Scala in *Linda di Chamonix*, e da allora interpreta numerosi ruoli donizettiani. Nel 1975 subentra a Piero Cappuccilli nella parte di Renato in *Un ballo in maschera* a Londra diretto da Abbado (in seguito ritornerà al Covent Garden più volte per cantare le principali opere verdiane) e debutta all'Opera di San Francisco nella *Forza del destino*. Nel 1978 si esibisce alla Staatsoper di Vienna in *Macbeth*, inaugura il Maggio Musicale Fiorentino con *I vespri siciliani* sotto la bacchetta di Muti e per la regia di Ronconi, quindi canta in *Falstaff* a Los Angeles, Londra e Firenze diretto da Giulini. Tra le sue più importanti interpretazioni ricordiamo quella di Jago in *Otello* (tra le numerose produzioni, una segnalazione particolare merita quella con Kleiber alla Scala). In tempi più recenti citiamo, tra l'altro, le esibizioni a Bonn per *Don Giovanni*, a Firenze per *Andrea Chénier*, alla Scala per *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto* e *Nabucco*, a Vienna per *Don Carlos*, *La forza del destino* e *Stiffelio*, a Torino per *Simon Boccanegra*, a Genova per *Falstaff*, a Ravenna per *Nabucco*, a Macerata per *Falstaff*. Bruson svolge inoltre un'intensissima attività concertistica. Tra i vari premi ricevuti in carriera, ricordiamo il titolo onorario di *Kammersanger* dell'Opera di Stato di Vienna e la *Laurea honoris causa* a Urbino. È membro dell'Accademia medicea, Cavaliere di Gran Croce della Repubblica di Malta, Commenda dei Cavalieri di Malta.

AMBROGIO MAESTRI

È uno dei baritoni più interessanti della sua generazione, salito agli onori della cronaca dopo il debutto in *Falstaff* alla Scala e al Teatro Verdi di Busseto sotto la direzione di Muti. Ha presentato in vari teatri (a Washington, a Trieste, A Verona, in Giappone con la Scala e la Fenice) diversi ruoli verdiani: è stato Monterone in *Rigoletto*, Fra' Melitone nella *Forza del destino*, Giorgio Germont nella *Traviata*, Don Carlo nella *Forza del destino*, il Conte di Luna nel *Trovatore*, Renato in *Un Ballo in maschera*, Amonasro in *Aida*. L'anno scorso i suoi debutti alla Deutsche Oper di Berlino nella *Forza del destino* e al Festival di Santander nel *Trovatore* sono stati salutati con grandi acclamazioni.

ROGELIO MARIN

Vincitore in numerosi concorsi internazionali, dopo aver debuttato in Germania con *Die Zauberflöte*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore* e *Die Fledermaus* il tenore messicano si è esibito alla Kammeroper di Vienna nel *Turco in Italia* ed in *Così fan tutte* e successivamente a Cagliari, Padova e Brescia nel *Barbiere*. Attivissimo in ambito concertistico, sia sacro che profano, spaziando dal repertorio barocco a quello romantico, nel 1999 ha par-

tecipato alla prima mondiale di *Anita*, opera del compositore Melesio Morales andata in scena a Città del Messico, mentre nel 2001 ha sostenuto il ruolo di Cassio all'Opéra di Montpellier e di Nantes.

ALESSANDRO COSENTINO

La sua arte si contraddistingue per duttilità vocale, raffinata musicalità e spiccata presenza scenica. Tali doti l'hanno portato a collaborare con importanti teatri italiani per ruoli protagonisti e da comprimario: tra i suoi più recenti impegni segnaliamo *Die Zauberflöte*, *Il cappello di paglia di Firenze*, *Adriana Lecouvreur* alla Scala, *Otello*, *Candide* di Bernstein, *Turandot* al Regio di Torino, *Aida* all'Arena di Verona e a Venezia, *Manon*, *Attila*, *Salome*, *Peter Grimes* a Trieste, *Aida* e *Norma* a Roma, *Norma* e *Ariadne auf Naxos* a Napoli, *Fedora* e *Hamlet* a Torino.

FRANCESCO PALMIERI

Dopo aver impersonato Sparafucile a Trieste e Pistola a Salerno, ha tra l'altro cantato nel 1997 in *Macbeth* e *Rigoletto* all'Arena di Verona e ha preso parte a *Gianni Schicchi* e a *Otello* a Palermo, a *Sonnambula* a Catania e a *Nabucco* a Cosenza. Nel 1999 debutta come Uberto nella *Serva padrona*, firmandone anche la regia, le scene e i costumi. In seguito canta in *Macbeth*, nei *Capuleti e i Montecchi* e nei *Puritani* a Catania, nella *Traviata* a Verona, in *Die Zauberflöte* a Palermo.

CARLO DI CRISTOFORO

In carriera dal 1989, il basso romano ha calcato i principali palcoscenici europei presentando un ampio repertorio. Dopo esser stato Colline alla Fenice nel 1996, si è esibito in *The Rake's Progress*, in *Ariadne auf Naxos* con Mehta a Firenze, in *Traviata* e *Tosca* a Roma, in *Lucrezia Borgia* alla Scala. Il 1999 lo ha visto inaugurare il Teatro dell'Opera di Roma con *Boris Godunov* e cantare *Tosca* a Genova, *Andrea Chénier* a Milano e *Der Rosenkavalier* a Trieste. Nel 2000 è stato a Palermo e a Genova per *Faust*, alla Scala per *Tosca* e nuovamente a Genova per *Jérusalem*. L'anno scorso ha eseguito *Lucrezia Borgia* a Bologna, *I masnadieri* a Palermo, *Don Carlo* a Genova, *Otello* a Trieste e *Un ballo in maschera* a Roma.

PAOLO DRIGO

Dopo essersi perfezionato con Kraus, Alva e Montarsolo, debutta a Pescara nella *Prova di un'opera seria* di Gnecco, si esibisce a Pittsburgh nel *Don Carlo* accanto alla Dimitrova, canta in *Cavalleria rusticana*, *Bohème* e *Traviata*. Unico finalista italiano al «Callas» 2000, nello stesso anno debutta nel circuito lirico veneto i ruoli di Scarpia, Escamillo e Tonio, quindi quello del Ciambellano nello *Scoiattolo in gamba* a Cosenza. Dopo esser stato

Falstaff a Bergamo, Brescia, Como e Cremona, ha cantato *Rigoletto* a Cagliari e *Un ballo in maschera* a Verona.

GISELLA PASINO

Ha debuttato in *Aida* a Roma nel 1987: da allora il suo repertorio si è arricchito di numerosi ruoli verdiani quali Preziosilla nella *Forza del destino*, Fenena nel *Nabucco*, Maddalena nel *Rigoletto*, Azucena nel *Trovatore* ed Eboli nel *Don Carlos*. Dopo il successo ottenuto a Francoforte accanto a Renato Bruson nella riscoperta dell'opera *Cristoforo Colombo* di Franchetti, Gisella Pasino ha calcato i principali palcoscenici italiani e stranieri. Recentemente applaudita in *Carmen*, vanta una notevole produzione discografica.

AREA ARTISTICA

direttore musicale MARCELLO VIOTTI

direttore della programmazione artistica FORTUNATO ORTOMBINA

responsabile dei servizi musicali
SANDRA PIRRUCCIO

direttore musicale di palcoscenico
GIUSEPPE MAROTTA *

MAESTRI COLLABORATORI

Stefano Gibellato * Silvano Zabeo ♦ Raffaele Centurioni ♦ Maria Cristina Vavolo ♦

maestro rammentatore Pierpaolo Gastaldello ♦

maestro alle luci Ulisse Trabacchin ♦

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi •
Mariana Stefan •
Nicholas Myall
Gisella Curtolo
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Enrico Enrichi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Roberto Zampieron
Elizaveta Rotari ♦

Viola

Alessandro Ghè ♦ ♦
Gualtiero Tambè ♦ ♦
Alfredo Zamarra •
Elena Battistella
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro
Rony Creter
Anna Mencarelli
Paolo Pasoli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Claudio Marini ♦ ♦
Luca Pincini •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Marco Trentin
Maria Elisabetta Volpi
F. Dimitrova Ivanova ♦

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Ennio Dalla Ricca
Massimo Frison
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Alessandro Pin
Denis Pozzan

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Dario Marchi •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Kostantin Becker •
Andrea Corsini •
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga
Loris Antiga

Trombe

Fabiano Cudiz •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Marco Bellini ♦
Paolo Fazio ♦
Fabio Gaggiula ♦
Massimiliano Oldrati ♦
Enrico Roccato ♦
Eleonora Zanella ♦

Tromboni

Giovanni Caratti •
Massimo la Rosa •
Federico Garato
Claudio Magnanini
Andrea Maccagnan ♦
Fabio Rovere ♦

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Lavinio Carminati ♦
Claudio Cavallini ♦
Claudio Tomaselli ♦

Arpa

Brunilde Bonelli ♦ ♦

Mandolini

Dorina Frati ♦
Andrea Menafra ♦

Chitarra

Massimo Laura ♦

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

• prime parti

♦ a termine

* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GUILLAUME TOURNIAIRE

altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Tosca Bozzato ◆
Tiziana Coppe ◆
Annamaria Di Filippo ◆

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Kirsten Löell Lone
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Paola Rossi
Claudia Clarich ◆
Chiara Fracasso ◆
Orietta Posocco ◆
Nausica Rossi ◆
Cecilia Tempesta ◆
Lucia Zigoni ◆

Tenori

Ferruccio Basei
Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli ◆
Cristian Bonnes ◆
Luigi Podda ◆
Antonio Scarbaci ◆
Bo Schunnesson ◆

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Paolo Bergo ◆
Massimiliano Cecalotti ◆
Luca Dall'Amico ◆

◆ a termine

Edizioni del Teatro La Fenice Direzione Marketing, settore Stampa e comunicazione

Responsabile musicologico ed editoriale
Michele Girardi

Coordinamento redazionale: Maria Giovanna Miggiani; ricerche iconografiche: Maria
Teresa Muraro, Carlida Steffan; hanno collaborato: Pierangelo Conte (redazione),
Giorgio Tommasi (grafica)

Pubblicità
A.P.
Ve.Net